



Corso di Laurea Magistrale

in Interpretariato e Traduzione,
Editoriale e Settoriale

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**“Frammenti morali”:
il passo invisibile
dal dolore al nirvana**

Proposta di traduzione e analisi traduttologica di alcuni capitoli
del romanzo *Wuxu biji* 务虚笔记 di Shi Tiesheng

Relatore

Ch. ma Prof. ssa Nicoletta Pesaro

Laureando

Beatrice Tolli
Matricola 860835

Anno Accademico

2016 / 2017

Abstract

The first thing anyone can say about Shi Tiesheng is that he was disabled—he lost the use of his legs after an accident at 21 when he was working hard as a cowherd in the countryside of the northern Shaanxi Province. Therefore, Shi was restricted to using a wheelchair at all times for mobility, plagued by disease for most his life. As he became paraplegic, everything seemed rolling in the deep gloominess. As a consequence of the depression and spiritual desolation, as well as the anger and the disappointment which his mind was filled with, the author attempted suicide several times. It was through the writing that he developed a profound love for life. In a letter to the author, Shi Tiesheng explains “I spend most of my life sitting alone in my room, not going anywhere, not even to the library and bookstore. Since my life is so confined, I have more time to think my thoughts. I think about the reasons for living and the significance of life. To me, fiction has become a form through which I think my thoughts”. He has changed his mind about the death as the only way to release himself from suffering, and the initial feelings of fear and bitterness tuned into profound feeling of love toward life and the love itself. He became aware that “there is no need to rush toward death. Death is something you won’t miss, a holiday that will come sooner or later.” I think that the departure of Shi Tiesheng—on December 31, 2010—is a huge loss for Chinese literature. Shi was not a lucrative writer, but his works were the result of long, deep thought, unlike most Chinese writers of his time. His perception of the world was highly spiritual and his view of life was clearer than the view of most healthy people. This could explain why his works were so influential. The great part of his work is focused on the existential dichotomy between life and death, and how every ending could turn into the beginning of something new, even more exciting. His powerful word can make every kind of people think about the sense of his own life, and how beautiful the love is. Suffering, anxiety, anguish, and fear are all part of our life. What Shi Tiesheng tries to tell us is that since they are inevitable, so we cannot run away from them, then we have to embrace these feelings, take the most of them in order to grow up, to discover the sense of our existence, and to appreciate the beauty of life.

This thesis is focused on the translation of selected chapters of one of the most representative and emblematic novel of Shi Tiesheng. *Notes on Principles* (*Wuxu biji*, 务虚笔记), written in the 1995, is a psychological novel with a philosophical bent. The omniscient narrator “I” is a friend of his characters whose every own fate is bounded to that of the others. Life, death, love, fate, disability, humanity, spiritual and inner reality are the key words to catch the main significance and value of the novel, and to penetrate deeply in it.

This thesis is divided into four main chapters: the first one provides an overview of the historical period and of the Chinese literature from the 80’ to the new century. It is followed by a presentation of the author and his works, and eventually by the speech about his philosophical, and somehow religious main ideas of life and spiritual consciousness. The second part consists in the Italian translation of some chapters of *Wuxu biji* picked by the candidate. The third one tries to depict the real meaning of the literary translation, and to show the importance of the culture in the translation process. The four and last chapter introduces a detailed analysis of the linguistic and extra-linguistic aspects of the metatext, and its comparison with the prototext through which the linguistic and cultural differences between Chinese and Italian realities came up.

摘要

大家都很可能说史铁生是一个残废人。于 1969 年史铁生来到陕西延川县关庄公社关家庄大队插队。他参加了农田劳动，但在 21 岁那年突然双腿瘫痪，因而史铁生坐在轮椅上行走，死而后已。这件不幸而好不容易的事情原来令他感到很痛苦——他尝试自杀了很多次。然后是感谢写作的他明白了最重要而深刻的生命意义与价值。他曾写道：“一个人出生了，从他开始泣哭的时候就知道自己将会死去。所以死是一件不必急于求成的事。死是一个必然会降临的节目”。这个句子的意思是死亡不可避免。史铁生好像建议我们，因为无法避免死亡，所以每个人都不应该以死亡为一种敌人，反而把它成为于更好的生活的原因之一。他的最有名作品是《务虚笔记》的长小说，写于 1995 年。我把一些篇章翻译成意大利语。随着一个详细的分析我拿出来它的最重要特色和意义。论证了史铁生复调小说创作是中国当代文学史上的独特性存在，《务虚笔记》是他作为中国当代哲思型作家最杰出的的代表之作。其以人的根本处境为立足点，以小说的方式思考存在，创造出了多样的对话形式，不仅为读者提供了看这个世界着生命的新的角度，而且小说通过对爱情与残疾、生存与死亡、命运的必然与偶然、爱的平等与差异等主题深沉的思索和灵魂的拷问，向读者呈现了人生存的精神困境以及超越这种困境的人生存的多重维度。《务虚笔记》提供了新的艺术角度和思想上的启发，进而让读者以一种新的审美姿态更全而深入的审视人的存在。

这本论文其分为四个部分：第一部分介绍当代中国历史及文学的情况，特别是注意从八十年代至现代的那时期的；第二部分是意大利语的译文，接着第三部提供了对我来说的翻译最重要意思的理解；第四而最后的部分介绍笔者在翻译过程中遇到的困难，特别是语言和文化有关问题。

Indice

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1. Il contesto storico-culturale e l'autore	6
1. Il Panorama storico e letterario	6
1.1. Gli anni Ottanta	7
1.2. La <i>Lost generation</i>	8
1.3. Gli anni Novanta	12
2. L'Autore: Shi Tiesheng	15
2.1. La vita e le opere	15
2.2. Critica sociale e memoria della campagna	18
2.3. Contemplazione della disabilità, della vita e della morte	20
2.4. Filosofia dello Spirito e implicazioni religiose	31
CAPITOLO 2. La traduzione: <i>Frammenti morali</i>	39
CAPITOLO 3. Che cosa vuol dire "tradurre"?	64
1. Accenni alla traduzione letteraria	64
2. Scommettere e migliorare	69
3. Tradurre la cultura e poi la lingua	72
CAPITOLO 4. Analisi traduttologia	77
1. Analisi generale del testo	77
1.1. La polifonia bachtiniana e la sua applicazione al romanzo	77
1.2. La tipologia e la funzione del testo	81
1.3. Un romanzo pluridominantico	85
1.4. Il lettore modello	89
1.5. La macrostrategia traduttiva	92

2. Analisi comparativa e microstrategie traduttive	96
2.1. Il livello della parola	97
2.1.1. Fattori fonologici: onomatopee, interiezioni e aspetti ritmici	98
2.1.2. Fattori lessicali	105
2.1.2.1. Nomi propri	106
2.1.2.2. Materiale linguistico autoctono: <i>realia</i> e <i>chengyu</i>	109
2.1.2.3. L'importanza delle descrizioni	115
2.1.2.4. Figure lessicali	120
2.2. Il livello del testo: organizzazione sintattica e tematica	123
2.2.1. Paratassi e Ipotassi	125
2.2.2. Il DD, il DI, il DIL e il DT: la questione del discorso	129
2.2.3. Figure sintattiche	136
2.2.4. Passato, presente o futuro? Il tempo nel romanzo	138
2.2.5. Intertestualità e interdiscorsività	142
2.3. Fattori extralinguistici	148
2.3.1. Espressioni culturospecifiche	149
2.3.2. Fenomeni culturali	150
2.4. "Tutto" in dodici righe	152
2.5. Problemi di traduzione	153
CONCLUSIONI	155
BIBLIOGRAFIA	157
SITOGRAFIA	169
DIZIONARI DI RIFERIMENTO	171

Introduzione

«Ma io voglio che voi sappiate che poi che Iddio fece Adam nostro primo padre insino al dí d’oggi, né cristiano né pagano, saracino o tartero, né niuno uomo di niuna generazione non vide né cercò tante meravigliose cose del mondo come fece messer Marco Polo»¹

Esulando il discorso circa la veridicità del viaggio di Marco Polo in Cina, a proposito della quale è emersa una vera e propria “questione marcopoliana”², sono indubbiamente d’accordo con Rustichello da Pisa, suo compagno e narratore delle sue avventure, quando afferma orgoglioso e quasi trionfo per il suo amico che nessun uomo di alcuna generazione vide mai le cose meravigliose di quel mondo allora sconosciuto – il viaggio fu intrapreso nel 1271 e terminò nel 1295.³ Una bellezza non solo fisica ma anche culturale. La Cina vanta infatti una delle culture più antiche al mondo, una grandezza incommensurabile e una complessità senza pari, che da sempre hanno esercitato un fascino straordinario sui popoli stranieri. Il traduttore è stimolato ad avvicinarsi a realtà proprio come questa, così meravigliosamente difforme e distante, di indagarla, di comprenderla e di assaporarla. Cito qui le parole di Bruno Osimo, traduttore, scrittore e insegnante:

il traduttore è esperto nel pensiero altrui e nei modi di esprimerlo. Il traduttore è esperto nel confine tra il proprio modo di vivere e di vedere il mondo (la propria “cultura”) e il modo di vivere e di vedere il mondo altrui (i sette miliardi di “culture altrui” più sette miliardi al quadrato di combinazioni possibili). Il traduttore è esperto nella differenza, e nella difficoltà di comunicarla. Il traduttore è esperto nelle sfumature di senso. Il traduttore è esperto nell’arte di adattarsi, di adattare.⁴

¹ Polo M., *Il Milione*, (a cura di) Bertolucci Pizzorusso V., Adelphi, Milano 1975, p. 1.

² Bertuccioli G., Masini F., *Italia e Cina*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. 55.

³ *Ivi*, p. 41.

⁴ Nell’introduzione a Osimo B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2011, p. XIII.

La traduzione, così come la scrittura che le è compagna, ha una funzione importante per me: conoscere lo sconosciuto, senza filtri, senza timore del diverso. Questa è la prima motivazione che mi ha spinto a procedere a una traduzione in lingua italiana di un romanzo, *Wuxu biji* 务虚笔记 (*Frammenti morali*) tuttora mai tradotto in nessuna altra lingua, appartenente a un autore, Shi Tiesheng, ben calato nella dimensione letteraria della Cina moderna. La scelta di una traduzione inedita trova un'ulteriore giustificazione nel mio desiderio di ampliare lo sguardo della conoscenza circa la realtà letteraria della Cina moderna e contemporanea, che si traduce nella volontà di approfondire in modo critico la parola narrativa di autori che si contraddistinguono per il loro carattere miscelaneo in un mondo a mio parere troppo omogeneo. Leggere i romanzi cinesi contemporanei vuol dire leggere la Cina di oggi, capirne le contraddizioni, l'ecletticità, svelare le sue crude verità troppo sovente taciute. Shi Tiesheng, nato nella seconda metà del XX secolo e morto pochi anni fa, esattamente il 31 dicembre 2010, è ritenuto uno degli autori più influenti ed emblematici sulla scena letteraria della Cina contemporanea. Le sue opere, raramente di facile lettura, interpretazione e critica, si distinguono per la straordinaria poeticità, lo stile audace, vivo e creativo e la profondità filosofica con cui l'autore affronta temi mai banali e semplici da maneggiare come la vita, la morte, la sofferenza, la felicità, l'amore e il senso dell'esistenza. Credo che Shi Tiesheng, scrivendo *Frammenti morali*, abbia partorito una creatura letteraria con la quale è difficile competere. Il romanzo, scritto nel 1995, è stato annoverato tra i più emblematici, significativi e rivoluzionari della letteratura cinese contemporanea. La critica cinese l'ha persino collocato allo stesso livello se non a un gradino superiore de *La Montagna dell'Anima* (*lingshan*, 灵山, 1990) di Gao Xingjian, Premio Nobel per la letteratura nel 2000, e il romanzo è stato perfino paragonato a *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij e a *Aut-Aut* di Kierkegaard, opere di incredibile spessore letterario a livello mondiale.

Di seguito illustro il presente elaborato esponendone l'architettura gerarchica e i contenuti che tratterà.

La tesi si compone di quattro capitoli, ognuno dei quali affronta tematiche ben precise e specifiche. Il primo, dal titolo "il contesto storico-culturale" è la concisa presentazione

degli avvenimenti storici e delle tendenze letterarie che si sono susseguite in Cina dagli anni Ottanta, in particolare dall'inizio della politica di riforma e apertura avviata da Deng Xiaoping nel 1978, fino agli anni Novanta. Mi soffermerò nel dettaglio su quella che è passata alla storia come *Lost Generation* (“generazione perduta”), nata negli anni Settanta, e sul gruppo dei *zhiqing*, quei “giovani istruiti” che sarebbero stati chiamati da Mao Zedong in persona per fondare una nuova Cina più ricca, più potente, più competitiva. In realtà, essi furono manipolati subdolamente per il personale interesse di Mao e costretti a sopportare i mali della *rieducazione* nelle campagne. La loro sofferenza, dapprima ammutolita, emergerà solo dopo la morte del Presidente e tutte le ingiurie e le pene subite saranno portate in superficie da quegli scrittori che durante l'oscuro decennio della Rivoluzione Culturale non erano stati liberi di produrre opere proprie se non per elogiare il Partito. La loro voce salirà di tono pian piano finché la sua potenza non riverbererà sino ai giorni nostri. Shi Tiesheng, anch'egli etichettato come *zhiqing*, si accosterà in un primo momento alla cosiddetta “letteratura delle ferite”, denunciando i torti di cui fu vittima, passando poi a tematiche più vicine alla “letteratura delle radici” per poi, infine, distaccandosi totalmente dalla massa, imboccare una strada tutta personale. La seconda parte del primo capitolo verterà esattamente sulla sua biografia, sulla sua personalità e le sue opere. Tramite l'analisi di queste, verranno descritte le sue sofferenze fisiche, essendo lui divenuto disabile all'età di ventuno anni, e quelle psicologiche che ne derivarono. È stato un uomo di inestimabile coraggio, umanità, benevolenza quasi cristiana ed equilibrio spirituale, tutte conquiste che Shi ha raggiunto dopo aver fatto i conti con la morte seduttrice. Infatti, più volte il suo dolore lo ha portato a tentare il suicidio, facendolo precipitare in uno stato di decadimento esistenziale. La via che lo ha condotto alla salvezza e alla redenzione dal dolore si scoprirà essere quella fatta paradossalmente di dolore, sofferenza, angoscia e accettazione di una fine ineludibile a cui il Dio crudele ci ha destinati come per giocarci uno scherzo. Sovvertendo abilmente le false credenze e paure che da sempre hanno attanagliato e tormentato l'umanità, Shi getta luce su un cammino per il “nirvana”, un termine utilizzato non per far riferimento alla specifica religione buddista, alla quale egli non si accosta minimamente, quanto piuttosto per intendere quella sensazione di autorealizzazione, autoaffermazione, gioia interiore ed esteriore di cui l'uomo riuscirà a godere solo quando,

giunto in un certo istante della sua esistenza, riuscirà a riconoscere ciò che di vivo c'è nella sofferenza. Mettendo in azione personaggi dal nome incognito, designato semplicemente da lettere in maiuscolo come fossero le incarnazioni di ogni uomo e non uno specifico e determinato, l'autore ha dato vita a una moltitudine di storie, apparentemente parallele ma in verità tutte intrecciate, fatte di emozioni, sentimenti, flussi di coscienza, interrogativi e paure in cui ogni lettore può ritrovarsi. Per questo *Frammenti morali* può essere considerato il riflesso della dura realtà in cui viviamo, dove felicità e sofferenza si compenetrano creando un equilibrio vitale. Nel secondo capitolo riporterò la traduzione italiana di alcuni capitoli del romanzo selezionati dalla sottoscritta, mentre nel terzo mi concentrerò sul significato fondamentale e più intimo della traduzione letteraria, vista non solo come mero confronto di due codici linguistici e passaggio da una lingua a un'altra, ma come interpretazione di culture e mondi, quello proprio e quello altrui. Nel quarto e ultimo capitolo procederò all'analisi traduttologica che si suddividerà in due fasi: l'osservazione generale del testo, dove si esporranno la polifonia di Michail Bachtin e la sua applicazione al romanzo, ossia l'insieme delle voci che parlano nella narrazione (dei personaggi, del narratore omodiegetico e dell'autore), seguita poi dall'individuazione della tipologia e della funzione testuali, della dominante, del lettore modello e dall'esposizione della macrostrategia adottata nell'atto traduttivo. L'analisi generale precederà quella più particolare, più precisamente l'analisi comparativa e l'illustrazione delle microstrategie traduttive. Sarà effettuato un confronto pratico tra gli aspetti fonologici, lessicali, sintattici e culturali del prototesto e le relative *riscritture* nel metatesto. Il paragone ha messo in luce gli ostacoli insiti nel processo della traduzione, la cui risoluzione verrà dettagliatamente spiegata.

Tradurre è un compito tanto umile quanto arduo, bisogna osservare, interpretare, fare ipotesi infinite. Il traduttore deve trascendere la sua lingua, la sua cultura e la sua realtà al fine di una totale immedesimazione nell'altro mondo. Successivamente deve catapultarsi nuovamente nel proprio mondo riportando i sensi e i significati colti. Deve fare attenzione poiché

La verità è che per un errore di traduzione si può morire. O compromettere qualcosa di importante. [...] parole di una lingua rese malamente in un'altra, cattive trascrizioni, virgole spostate, parole travisate o udite male. Intenzionalmente o casualmente. Errori reali o presunti. Sviste che hanno causato terremoti, fatto cadere governi, creato inimicizie o favorito accordi. Reso felici o infelici esseri umani.⁵

⁵ Capuano, R.G., *111 Errori di traduzione che hanno cambiato il mondo*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo, 2013, p. 3.

CAPITOLO 1

Il Contesto storico-culturale e l'autore

1. Il Panorama storico e letterario

Con la morte di Mao e l'arresto della Banda dei Quattro nel 1976, si conclude la Rivoluzione Culturale, uno dei periodi più sanguinari e decadenti che ha segnato profondamente la storia e la letteratura cinesi. In seguito all'ascesa al potere di Deng Xiaoping nel 1978 e all'instaurazione della cosiddetta politica del *gaige kaifang* 改革开放 (“riforme e apertura”), si creano le condizioni per una rifondazione culturale e una rinascita morale della società. Deng si proietta verso un consolidamento del suo potere tracciando un confine con la precedente ideologia maoista. Avvia la Campagna contro “l'inquinamento spirituale” da una parte e crea le fondamenta per l'inizio della Nuova Era (*xin shiqi*) tramite le Quattro Modernizzazioni” – nell'ambito dell'agricoltura, dell'industria, della tecnologia e del settore militare – dall'altra, ponendo l'accento sui concetti di scienza e democrazia.

After the ‘Gang of Four’ was overthrown, China entered into a new period of regaining consciousness: on a foundation of small-scale agricultural production and based on a variety of conceptual systems above it, the superstructure will eventually disappear and the four modernizations will be realized. The banners of people’s democracy will truly fly in the air above this ancient country and its thousand years of feudalism.⁶

⁶ Li Zehou in Hong Zicheng, *A History of contemporary Chinese Literature*, trad. ing. di Michael M. Day, Brill, Leiden, 2007, p. 258.

1.1. Gli anni Ottanta

Al Terzo Plenum dell'Undicesimo Congresso del Comitato Centrale nel dicembre 1978, l'emergente leadership, bisognosa dell'appoggio del popolo, decide di adottare una politica di non oppressione e chiusura ma, al contrario di rinnovamento, generale liberalizzazione e aperto confronto con l'Occidente. Molti degli "elementi di destra" vengono riabilitati e le organizzazioni artistiche e i gruppi letterari, quali la Federazione Cinese dei Circoli Letterari e Artistici (*Zhongguo wenxue yishu jie lianhehui*, 中国文学艺术界联合会) e l'Associazione degli Scrittori Cinesi (*Zhongguo zuojia xiehui*, 中国作家协会), riprendono, seppur faticosamente e timidamente, le loro attività. Nel discorso al Quarto Congresso Nazionale degli Artisti e Scrittori nel novembre 1979, Deng annuncia che gli scrittori sono gli stessi responsabili di ciò che scrivono e come scrivono e la politica non deve interferire elogiando una "libertà creativa".⁷

Writers have ample freedom to choose subject matter, themes, and expressive artistic methodologies, ample freedom to voice their own emotions and enthusiasms, and to express their own thoughts. [...] Our party, government, literary and arts groups, and even society, should all staunchly guarantee this freedom of authors.⁸

Così, lo slogan che aveva caratterizzato tutto il periodo maoista della "letteratura al servizio della politica" diventa ora "letteratura al servizio del Socialismo e del Popolo". L'impegno politico si trasforma per cui in un senso civico e sociale quasi come una voglia di riscatto e rivendicazione di quanto avvenuto nel decennio ormai perduto.

Nel novembre 1977, la rivista letteraria *Renmin Wenxue* 人民文学 ("La Letteratura del Popolo") pubblica la prima serie di storie riguardanti la sofferenza e le ingiurie patite durante la Rivoluzione Culturale. Opere come "Banzhuren" ("Il Professore", 1977) di Liu Xinwu e "Shanghen" ("Ferite", 1978) di Lu Xinhua, nonostante costituiscano ancora una produzione artisticamente ingenua e contaminata dalla politica, segnano l'inizio di quel

⁷ Deng Xiaoping, "Speech Greeting the Fourth Congress of Chinese Writers and Artists, 30 ottobre", 1979. <http://en.people.cn/dengxp/vol2/text/b1350.html> 10/08/2017

⁸ "Congratulations at the the Fourth Literary Representatives Congress of the China Writers Association", *People's Daily*, in Hong Zicheng, 2007, *op. cit.*, p. 260.

faticoso processo di transizione verso una letteratura più umanistica che si farà portavoce di un ritorno ai principi del 4 maggio — spirito individualista e soggettivo, espressione dei valori di libertà e i fenomeni emersi nei primi anni Venti. Tale rivalutazione culminerà nei movimenti della “Letteratura delle ferite”⁹, della “Letteratura della ricerca delle radici”¹⁰, del “Movimento d’avanguardia”¹¹ e della “Poesia oscura”¹², che costituiranno quello stesso fermento artistico – letterario represso e sottaciuto nel decennio precedente. Si parlerà di *wenhua re* 文化热 (“febbre culturale”) che infiammerà ogni settore intellettuale.

1.2. La Lost Generation

«Il mondo è vostro quanto nostro, ma, in fin dei conti, è a voi che appartiene. Voi giovani siete dinamici, in piena espansione, come il sole alle otto o alle nove del mattino. In voi risiede la speranza. Il mondo appartiene a voi. A voi appartiene l’avvenire della Cina»¹³

⁹ La “Letteratura delle ferite” (*shānghén wénxué* 伤痕文学) nasce dal desiderio di testimonianza e confessione dei torti subiti durante la Rivoluzione Culturale. Viene considerata una letteratura terapeutica, fondata sui criteri di soggettività, verità, riscoperta della responsabilità individuale e memoria.

¹⁰ La “Letteratura delle radici” (*xúngēn wénxué* 寻根文学) prende il nome dall’articolo “Le radici della letteratura”, pubblicato nel 1985 da Han Shaogong sulla rivista *Zhongguo zuojia* 中国作家 (“Scrittori cinesi”): l’autore sottolinea l’importanza dell’identità culturale ed elogia la marginalità e la tradizione locale. Da non considerarla per questo, come dice lo stesso Han Shaogong, come xenofoba e antioccidentale.

¹¹ La “Letteratura d’avanguardia” (*xianfeng wénxué* 先锋文学) emerge in seguito alla massiccia introduzione di teorie e modelli letterari occidentali e sull’onda di una audace sperimentazione linguistica. Complementare alla “Letteratura delle radici”, anche quella d’avanguardia si presenta come risposta alla crisi di valori che la Cina di Deng si trova a fronteggiare dopo quasi dieci anni di riforme. I cosiddetti “scrittori avanguardisti” intendono distaccarsi dalla realtà, senza avere più la storia alle spalle. Essi respingono il modello del realismo socialista ma anche il concetto di “umanesimo” caratteristico del Movimento del Quattro Maggio.

¹² Il termine *menglong shi* 朦胧诗 (“poesia oscura”) fa riferimento alla vaghezza e oscurità del verso. La ribellione e la critica all’esaltazione della nuova Cina e ai valori della Rivoluzione Culturale si traduce quindi in una ribellione linguistica e stilistica che sfocia in un simbolismo quasi ermetico. I “poeti oscuri” riconducono la letteratura alla riflessione sul senso della vita, sul destino dell’uomo e la ricerca di quell’identità perduta dell’*Io* nella storia precedente.

¹³ Mao Zedong, “Conversazione con alcuni studenti e borsisti cinesi a Mosca, 17 novembre 1957”, in “Citazioni Dalle Opere Del Presidente Mao Tse-Tung Il Libro Delle Guardie Rosse”, http://www.bibliotecamarxista.org/Mao/libretto_rosso/Libretto_Rosso.PDF

Il termine “Lost generation” o “Generazione perduta”¹⁴ sembra apparire per la prima volta nel 1970 per descrivere la condizione di quei giovani che furono spediti nelle campagne e sulle montagne durante il “Movimento di ascesa alle montagne e discesa alle campagne” (*shangshan xixiang yundong* 上山下乡运动) inaugurato nei primi anni Sessanta e proteso fino agli ultimi anni Settanta. Come conseguenza del movimento, più di 17 milioni di giovani furono destinati a trasferirsi nelle aree rurali¹⁵ o nelle aree montuose dello Xinjiang, Shanxi, Shaanxi, Yunnan, Guizhou, Hainan, Mongolia interna¹⁶, diventando i presunti “contadini istruiti della nuova generazione”.¹⁷ Mao avrebbe offerto loro l’occasione per “sviluppare a pieno il loro talento” tramite la *rieducazione*, possibile solo attraverso la condivisione della vita rurale con i contadini poveri e i loro insegnamenti. Nel dicembre del 1968, il Grande Timoniere¹⁸ annunciò la “massima direttiva” che venne fatta circolare dal *Renmin Ribao* 人民日报 (“Quotidiano del Popolo) sotto sua specifica richiesta:

That educated youth go to the countryside and receive re-education at the hands of the poor and lower-middle farmers is very necessary. The cadres and others in the city must be persuaded and mobilized to send to the countryside their sons and daughters who’ve graduated from junior middle school, middle school, and university.¹⁹

La figura del cosiddetto *zhiqing* 知青 (“giovane istruito”) era stata pensata per essere “il bravo studente del Presidente Mao”, il “bambino fedele” del Partito Comunista Cinese (PCC), il creatore del socialismo e il devoto seguace del comunismo. A ognuno di questi giovani veniva inculcato il concetto di lotta di classe attraverso manipolazioni

¹⁴ La “Generazione perduta” viene conosciuta anche come la “Generazione rimandata” (*danwule de yidai* 耽误了一代) dal momento che i giovani, impegnati a “fare la rivoluzione” e a lavorare nei campi, avevano dovuto posticipare i loro studi e le carriere professionali.

¹⁵ Buckley Ebrey P., *China: A Cultural, Social, and Political History*, Wadsworth Publishing, Boston, 2005, p. 294.

¹⁶ Hong Zicheng, 2007, *op. cit.*, p. 269.

¹⁷ Nell’introduzione a Leung Laifong, *Contemporary Chinese fiction writers: biography, bibliography, and critical assessment*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2017, p. 5.

¹⁸ All’apice del suo “culto della personalità”, Mao Zedong era comunemente noto in Cina come il “quattro volte grande”: “Grande Maestro, Grande Capo, Grande Comandante Supremo, Grande Timoniere” (*Weida Daoshi* 伟大导师, *Weida Lingxiu* 伟大领袖, *Weida Tongshuai* 伟大统帅, *Weida Duoshou* 伟大舵手).

¹⁹ Hong Zicheng, 2007, *op. cit.*, p. 269.

propagandistiche. Mao approfittò della loro mente ancora malleabile, fomentando il loro idealismo rivoluzionario e convincendoli a partecipare ad ogni campagna politica in nome della causa rivoluzionaria. I giovani di questa generazione “nata nella nuova Cina e cresciuta sotto la bandiera rossa” si riversarono nelle zone rurali illusi di poter “piantare le radici” (*zhagen*, 扎根) nelle campagne e di erigere un ponte tra i “tre gap” (*sanda chabie*, 三大差别) —tra operai e contadini, tra lavoro mentale e lavoro manuale e tra aree urbane e aree rurali.²⁰ Zheng Yi confessa che:

Definitely, we were not forced to go. We asked to go. We hoped that through actual struggle, we could reform ourselves thoroughly. We went to the countryside with kind of thinking.²¹

Il fanatismo che ne sarebbe derivato li avrebbe presto portati a diventare ferventi e ambiziose Guardie Rosse pronte a condannare e a reprimere nel sangue ogni “cattivo” elemento o “elemento di destra”. Le novelle Guardie Rosse erano tuttavia ignare del fatto che calpestando i diritti umani degli altri, violavano prima i loro. Non si potrebbe neppure biasimarle, ammette Shi Tiesheng, per le atrocità commesse, non che siano giustificabili. Erano pedine inermi e soggiogate dalla capacità oratoria di Mao.

In general, most of them were very idealistic. They were only teenagers; they had never studied history. They fully trusted and believed in socialism and above all, the Communist party. They had very little idea of what was happening at the upper echelons of the party. To them, to reject and criticize revisionism was unquestioned. But what was revisionism? What was capitalism? All they knew was to do what Chairman Mao said. There were even those who died for him, feeling that this was a great thing. Therefore, I object to those who blame the Red Guards for everything.²²

Il trasferimento nelle campagne significava che i *zhiqing* avrebbero perso il loro *hukou* (la residenza cittadina permanente) e ogni privilegio che ne derivava come la sicurezza

²⁰ Nell'introduzione a Yihong Pan, *Tempered in the Revolutionary Furnace: China's Youth in the Rustication Movement*, Lanham, MD, Lexington, 2009, p. 3.

²¹ Nell'introduzione a Leung Laifong, *Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*, Armonk, M.E. Sharpe, New York, 1994, p. 19.

²² *Ivi*, p. 156.

sociale, il lavoro, il salario così come la possibilità di acquistare determinati alimenti base. Oltre alla privazione dei beni sociali sarebbero stati defraudati perfino dei loro sogni e ideali, dell'opportunità di sviluppare le loro capacità intellettuali e professionali, nonché della loro educazione, adolescenza e dell'opportunità di amare. Hu Ping racconta:

Now most of the former Red Guards survive at the bottom of Chinese society. They have lost everything: they have lost their youth, education, and love. When it should have been time for education, they did not get the education they deserved, and when it should have been time for love, did not get the opportunity to love.²³

Si sentono ora abbandonati da chi una volta li incoraggiava e si dipingono come vittime che tentano di riconquistare gli ideali ormai perduti. Catapultati di nuovo nella realtà urbana dopo anni di *rieducazione* nelle campagne, si sono ritrovati spaesati, con grandi difficoltà nel trovare un lavoro, una casa e nel creare rapporti interpersonali. Citando le parole di Liang Xiaosheng quando parla dei rapporti con i coetanei mentre era in *rieducazione*:

People of our generation missed one stage of growth. We jumped straight from adolescence to middle age. Therefore, emotionally, we sometimes want to relive the youthful stage that we missed. I personally have suffered deeply from this. I was on the military farm for seven years. From the age of eighteen to twenty-five I did not have any romance. In such a restrictive environment it was impossible to have any, not even the desire. Normally, eighteen to twenty-two is the best age for love. But for us, during those years, we suppressed consciously or unconsciously all our own desires, and spent all our energy on striving for the titles of "model worker" or outstanding Youth League member, or striving to enter a Study Group of Chairman Mao's Work. External rewards became the replacement for personal feelings.²⁴

Anche lo stesso Shi Tiesheng afferma che:

People are searching. What they believed in the past has already been shattered. They have nothing left, and they are confused. They do not even trust in people's sincerity; they do not even believe in beautiful

²³ *Ivi*, p. 9.

²⁴ *Ivi*, p. 115

things anymore. It is like a person who has been deceived. If someone has been deceived by love, he will not believe in love anymore. He will become tired, disgusted, and lacking in confidence and hope. Human relationships have deteriorated. Everybody is trying to make a profit by any means.²⁵

La drammaticità degli eventi e la sofferenza sperimentate dalla “Lost generation” ha permesso ad ogni modo l’affiorare di straordinarie personalità, contraddistinte da una forte coscienza di appartenenza ad un gruppo di intellettuali, artisti e letterati. Sono creativi e innovativi ma soprattutto coraggiosi nel mostrare il loro spirito critico e la loro volontà di denuncia e demonizzazione della Rivoluzione Culturale che li ha spesso portati ad essere bollati come dissidenti politici.

1.3. Gi anni Novanta

Negli anni Novanta quello che cambia in Cina nella configurazione letteraria e nella vita dell’intellettuale è il ruolo stesso dell’intellettuale e della letteratura.

L’economia di mercato entra prepotentemente nella realtà culturale, sconvolgendo i meccanismi della produzione culturale, il rapporto che lo scrittore ha con la società cinese, con i lettori e con la sua stessa creazione. Come risultato del boom economico esploso con l’avvio dell’economia di mercato consolidata da Deng Xiaoping nel 1992, vengono sovvertiti totalmente la funzione della letteratura e il ruolo dello scrittore nella società. La letteratura diventa merce e lo scrittore venditore del proprio prodotto, nonché imprenditore di se stesso. Si assiste a un fenomeno di mercificazione e commercializzazione della cultura e quello slancio idealistico che molti letterati hanno espresso durante gli anni Ottanta si affievolisce lasciando spazio a un cinismo esasperato. Lo scrittore non sfida più il potere, rinuncia alla critica contro la corruzione e sopraffazione dell’individuo e si svincola dalla “storia”. Wang Shuo è l’autore più influente sulla moderna scena letteraria e il personaggio che meglio lo identifica è il *liumang*. Il “giovane teppista” sarà l’emblema della ribellione, della trasgressione, del piacere edonistico e della denuncia dell’ipocrisia dell’intellettuale

²⁵ *Ivi*, p. 161.

inquadrato. Wang Shuo si dipingeva come un sovvertitore frivolo slegato da ogni canone storico, sociale e letterario.

I've never written anything because I thought it was necessary for society. In fact, my biggest purpose is to be different from them. If they're highbrow, I'm low. If they're serious, then I'm not.²⁶

What I am most interested in and pay the closest attention to is popular lifestyle. This includes violence, sex, mockery, and shamelessness. I just reproduce these in my works.²⁷

I'm not interested in dreams that are painted all rosy, thought by all as so wonderful. By the time you snap out of it, wouldn't you have already wasted your time? The reality is that people already have it tough and are tired. They would just get even more tired if forced to think on a deeper level. I tell people the way things really are to make them laugh and relieve their tedium, to let them live a bit more relaxed and more true to themselves and life itself. Is it really so irresponsible?²⁸

La destabilizzazione della funzione “alta” della letteratura accelera il passaggio dalla sfera pubblica a quella privata e personale. Emerge la *ziwo xushu* 自我叙述 (“narrazione del sé”), tendenza completamente opposta a quella dell’epoca precedente, dove prevaleva una narrazione nazionale (*daguo xushu*, 大国叙述) o grande narrazione del paese (*guojia daxushu*, 国家大叙述).

Il materialismo e il rifiuto delle ideologie e della valenza educatrice della letteratura portano a una totale “rottura” (*duanlie*, 断裂) con i modelli del passato.

Riprendendo il filo del discorso che non ha mai smesso di snodarsi intorno alle sorti della generazione *zhiqing*, si è accennato come negli anni Ottanta i “giovani istruiti” erano schierati in prima fila per sostenere la causa contro le ingiustizie, le torture e il dolore inflitto loro durante il processo di *rieducazione* nelle campagne. Voltavano lo sguardo al passato e al periodo vissuto durante la Rivoluzione Culturale con rabbia, amarezza e

²⁶ Yu Wong, “Wang's World”, in *Far Eastern Economic Review*, 8 agosto, 1996, pp. 46-48.

²⁷ Zhang Dexiang, Jin Huimin, *Wang Shuo pipan* (Critique of Wang Shuo), Beijing, Zhongguo shehui kexue, 1993, p. 67.

²⁸ *Ivi*, p. 76.

rammarico nell'aver "perduto" ciò che c'è di più prezioso e insostituibile per l'uomo — la gioventù. La sofferenza fisica e mentale che furono costretti a sopportare li ha ironicamente forgiati e trasformati da fanatici sostenitori del Maoismo a individui pragmatici e critici che ora vantano una profonda conoscenza della dura realtà nella campagna cinese. Parlando della sua esperienza, Zheng Yi afferma che:

"Six years of rusticated life have given me another vision, have changed me from thinking only about myself to thinking about the people".²⁹

Allo stesso modo, Shi Tiesheng spiega come si è accostato a questa nuova visione:

in Beijing we had been told that socialism was like paradise. But as soon as we arrived in the countryside, we saw beggars. Throughout school we were told that only lazy people would become beggars. In the beginning we were really thought the beggars were lazy people. But one year later, as it became very clear that this was not the case, I began to have no doubts about the truthfulness of the propaganda. I also began to question the superiority of the commune system.³⁰

Seguirà negli anni Novanta una vera e propria "ossessione dei *zhiqing*" (*zhinqing qingjie*, 知青情结).³¹ Il termine deriva dall'irrefrenabile nostalgia dell'ambiente rurale visto ora come unico rifugio dalla corruzione e dal degrado che regnano nella Cina urbana. Iniziarono a circolare opere soprattutto autobiografiche dipinte secondo una prospettiva non oggettiva quanto piuttosto introspettiva.³² Questo sentimento sarebbe emerso come forma di una resistenza culturale al nuovo assetto socio-politico della RPC. La perdita dell'identità culturale, dei valori e degli ideali tradizionali e la dilagante corruzione hanno lasciato che gli *ex-zhiqing* si aggrappassero alla nostalgia come unico strumento in grado di mantenere intatto il *continuum* tra passato e presente.³³

²⁹ Leung Laifong, 1994, *op. cit.* p. 266.

³⁰ *Ivi*, p. 158

³¹ Yihong Pan, 2009, *op. cit.*, p. 5.

³² Leung Laifong, 2017, *op. cit.*, p. 5.

³³ Yang Guobin, "China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s", *Modern China*, Vol. 29, 3, 2003, p. 269.

2. L'Autore: Shi Tiesheng 史铁生

2.1. La vita e le opere

Shi Tiesheng viene considerato uno degli scrittori più influenti e maggiormente rispettati del periodo post-maoista, nonché autore dal ruolo non trascurabile sulla scena letteraria della Cina contemporanea.

Un incidente all'età di ventuno anni lo costringerà a trascorrere la sua intera vita su una sedia a rotelle, causa una paralisi totale delle gambe. Non stupisce la sua spedizione nella città di Yan'an durante la Rivoluzione Culturale come *zhiqing*. Il lavoro manuale nelle campagne e lo sforzo non solo fisico ma anche mentale che ne consegue lo porteranno a tentare il suicidio diverse volte. Con il passare degli anni, la sua volontà di mettere fine alla sua esistenza si trasformerà invece in fiducia in sé stesso e nella vita, grazie proprio alla scrittura.

写作，多是因为看见了人间的残缺，残疾人可谓是近水楼台。
写作，在我的希望中只是怀疑者的怀疑，寻觅者的寻觅。
写作不过是为心魂寻一条活路，要在汪洋中找到一条船。
当白昼的一切明智与迷障都消散了以后，黑夜要你用另一种眼睛看这世界。
写作是鲜活的生命在眼前的黑夜中问路。

Scrivo soprattutto perché ho visto la debolezza dell'uomo,
ed è sapere comune che i disabili sono avvantaggiati;
la scrittura, nelle mie aspettative, è semplicemente il
dubbio per lo scettico, la ricerca per l'esploratore;
la scrittura non è altro che un modo di evadere per la
mente, la barca nell'oceano sconfinato.

Una volta che la saggezza così come la stoltezza dei giorni
svaniranno, la notte scura vorrà che tu usi altri occhi per
guardare questo mondo;

la scrittura è la luce della vita, la strada da chiedere nella notte buia davanti a te.³⁴

“Perché le persone scrivono?” Si chiedeva non di rado, e la risposta era sempre quella: “Per non suicidarsi”.³⁵ Anziché vivere nella frustrazione e nell’autocommiserazione, è stato in grado di accettare e accogliere la sua croce maneggiando e sfruttando la sua sofferenza che ha funto da stimolo alla sua creazione letteraria. In una lettera datata 14 gennaio 1989 scriveva:

I spend the most of my time sitting alone in my room, not going anywhere, not even to the library and bookstore. Since my life is so confined, I have more time to think my thoughts. I think about the reasons for living and significance of life. To me, fiction has become a form through which I think my thoughts.³⁶

Sin dal suo debutto come scrittore nel 1979, Shi Tiesheng ha sempre catturato l’attenzione dei lettori tramite il suo stile naturale e semplice ma allo stesso tempo prego di rimandi filosofici e introspettivi. La scrittura contemplativa e riflessiva caratteristica delle sue opere non vuole tuttavia limitarsi alla sua pena individuale ma si presenta piuttosto come manifestazione di una comprensione della sofferenza a cui l’intera umanità è destinata e come bisogno di interrogarsi su e indagare il senso della vita. Quest’ultimo, insieme ai concetti di smarrimento e angoscia esistenziale, suicidio, assurdità del destino e consapevolezza nonché accettazione dei propri limiti, è la reminescenza del pensiero di grandi filosofi che hanno segnato le sorti della conoscenza umana —Kafka, Camus, Heidegger ecc.— da cui viene decisamente influenzato e stimolato.

During the Anti-Spiritual-Pollution Campaign, I was really worried. My worry was not that I might not be able to publish, but that works of foreign countries would not be allowed to be imported and be translated. The translators in China have contributed tremendously to the

³⁴ Shi Tiesheng, “Bing xi sui bi” 病隙碎笔 (“Scritti vari sulla malattia”), http://blog.sina.com.cn/s/blog_4905282e0102x0ab.html. 27/07/2017. Tutte le traduzioni presenti in questa tesi sono dell’autrice, se non altrimenti indicato.

³⁵ Shi Tiesheng “Da ziji wen” 答自己问 (“Domande e risposte”), *Zuojia*, 1988, pp. 47-51.

³⁶ Leung Laifong, 1994, *op. cit.*, p.154.

transformation of Chinese culture. Their work has stimulated our thinking. When reading a translated work, I often say to myself, 'How come I didn't think of this in the past?' Without these translated works, we would be cut off from the rest of the world. Therefore, I say that Deng Xiaoping's greatest contribution is the open-door policy.³⁷

Shi Tiensheng nasce a Pechino nel 1953. I suoi genitori vengono da Zhuozhou (涿州), nello Hebei, luogo che visiterà compiuti quarantasei anni.³⁸ Il nonno è un proprietario terriero morto prima dell'ascesa del PCC, lasciando in questo modo alla moglie il fardello della persecuzione attuata dal Partito. La paura costante in cui la nonna vive e la sua difficoltà se non impossibilità di venire accettata dalla nuova società segnano drasticamente Shi Tiesheng. Farà proprio di queste memorie il materiale per la stesura di una delle sue storie più famose "Nainai de xingxing" 奶奶的星星 ("La nonna e le stelle", 1984).

Il povero background politico di Shi Tiesheng gli permette di partecipare alla Rivoluzione Culturale solo marginalmente. Frequentando le scuole medie di fianco alla Qinghua University 清华大学, assiste alla nascita del Movimento delle Guardie Rosse, avvenuta proprio nel medesimo istituto nel 1966. In seguito alla direttiva impartita da Mao il 22 dicembre 1968 che prevedeva la spedizione dei giovani nelle campagne, Shi decide di partire per Yan'an come volontario nonostante l'opposizione dei genitori. Svariate sono le mansioni che svolge nei campi, come ad esempio spostare ceste di fertilizzante per chilometri.

In the first year, I had to carry thirty-five to forty kilograms on my shoulder over a mountain. I had to do this three times in one morning for the pay of two work points, which, when converted into cash, works out to five cents. It was a dirty and tiring job. There is a folk song in the areas which goes like this: 'I work like a horse and ox, but I eat like a pig and dog'. The words may sound like an exaggeration to some people, but in that place it was no exaggeration at all. The country people told me the place was the poorest in the Yan'an region.³⁹

³⁷ *Ivi*, p. 163.

³⁸ Shi Tiesheng, "Yiqian de shi" 以前的事 ("Storie del passato"), Dongfang thushu chubans zhongxin, Shanghai, 2006, pp. 137-147.

³⁹ Leung Laifong, 1994, *op. cit.*, p., 159.

Quando le sue gambe diventano più deboli, viene assegnato alla guardia del bestiame, lavoro che solitamente spettava ai più anziani. La routine quotidiana lo porta a conoscere ogni sfaccettatura della sua occupazione, a entrare in contatto con vecchi contadini saggi e perfino a comprendere lo stato d'animo degli animali e ogni loro bisogno. Racconterà questa sua esperienza nella toccante storia "Wo de yaoyuan de Qingpingwan" 我的遥远的清平湾 ("La quiete del mio fiume è lontana", 1983) che troverà poi compimento nella seguente "Chadui de gushi" 插队的故事 ("Storie di campagna", 1986).

Nel 1972 il suo stato psico-fisico peggiora e viene spedito nuovamente a Pechino. Trascorso più di un anno in ospedale, la speranza di tornare a camminare si spegne e così inizia il suo percorso di accettazione della malattia. All'età di ventidue anni inizia a lavorare in una piccola azienda di artigianato, occupandosi di decorazioni di mobili d'antiquariato, mentre nel tempo libero si dedica allo studio autonomo della lingua inglese. Lavorando con anziani e disabili, i suoi pensieri e le sue attitudini vanno a identificarsi con quelli dei suoi compagni. Le emozioni, le frustrazioni e il dolore che condivide con loro diventeranno successivamente parte fondamentale dei suoi scritti. Morirà a Pechino nel 2010 a causa di un'improvvisa emorragia cerebrale.

Shi ha pubblicato due romanzi, diversi racconti e molteplici saggi. Le sue opere possono essere raggruppate in tre grandi sfere concettuali: la critica sociopolitica, facendo particolare riferimento a quella rivolta alla Rivoluzione Culturale, la vita nelle campagne e la disabilità.

Tra le sue opere più importanti tradotte in inglese si ricordano, oltre alle precedenti citate, "Wucan ban xiaoshi" 午餐半小时 ("Pausa pranzo", 1980), "Yige dongtian de wanshang" 一个冬天的晚上 ("Una sera d'inverno", 1982), "Ming ruo qinxian" 命若琴弦 ("Come le corde di un liuto", 1985), "Wo yu ditan" 我与地坛 ("Il tempio del mio cuore", 1991).

2.2. Critica sociale e memoria della campagna

Alla stregua di tutti quegli scrittori emersi in seguito al tramonto della Rivoluzione Culturale, Shi Tiesheng inizia ad occuparsi di critica sociale. Nell'aprile 1978 porta a

termine la sua prima storia dal titolo “Aiqing de mingyun” 爱情的命运 (“Destino d’amore”, 1979), in cui analizza la disuguaglianza sociale tramite l’impossibilità e dunque fallimento di una relazione amorosa tra un giovane della’alta borghesia e la figlia della donna a servizio della sua famiglia. Nell’ottobre 1978 completa “Faxue jiaoshou jiqi furen” (“Il professore di legge e sua moglie”, 法学教授及其夫人, 1979) che mostra lo stato di paranoia in cui il popolo è costretto a vivere sotto la Rivoluzione Culturale. Il professore, che dovrebbe mantenere intatto il valore inviolabile della legge, viene ironicamente vittimizzato dalla mancanza della stessa legge e la moglie, terrorizzata da una possibile persecuzione nei loro confronti, lo invita ad abbandonare il suo lavoro. È con l’uscita di “Pausa nell’ora di pranzo” nel 1980 che Shi cattura l’attenzione dei critici, svelando, attraverso una conversazione dalla durata di trenta minuti nell’ora di pranzo, il misero trattamento e le ingiustizie a cui i sottoprivilegiati sono destinati.

Il suo lavoro di critica sociale ebbe tuttavia vita breve, non solo a causa della vita ritirata che conduceva, il che gli impediva di cogliere nel profondo le repentine trasformazioni della mutevole società ma anche, e soprattutto, perché iniziò a spostarsi verso una narrazione più intima e introspettiva, svincolata dagli eventi esterni. Tema principale delle sue opere successive sarà la vita nelle campagne dove lui giocherà, non a caso, il ruolo del narratore onnisciente. A differenza di molti scrittori *zhiqing* del tempo, Shi si rifiuta di seguire il cliché del “funzionario come demone e *zhiqing* come vittima”. Il suo atteggiamento nei confronti dei contadini e della cultura locale della campagna non è sussiegoso ma al contrario comprensivo e rispettoso. “La quiete del mio fiume è lontana”, privo di qualsiasi forma di drammaticità, è la testimonianza della sua curiosità e volontà di instaurare un rapporto genuino con i locali, nel caso specifico con il povero contadino Po (Po Laohan, 破老汉). Il breve racconto è ambientato nel Villaggio della famiglia Guan (Guan jiazhuang, 关家庄), sulla riva del fiume dove Shi ha vissuto realmente per tre anni.⁴⁰ Tale permanenza ha fatto sì l’autore si calasse nella realtà rustica, aiutandolo non solo a capire il significato della fatica e del lavoro ma anche a comprendere lo stato d’animo e ciò che di umano c’è negli animali che doveva supervisionare. Questa sua esperienza

⁴⁰ Shi Tiesheng, 2006, *op. cit.*, p. 85.

continuerà per sempre ad accompagnare le sue memorie e nel 1986 scriverà un *sequel* intitolato “Storie si campagna” dove racconterà il suo processo di maturazione in seguito al trasferimento nella campagna e a varie delusioni in amicizia. Clear Peace River diventerà quindi il rifugio spirituale di tutti i personaggi *zhiqing* nonostante questi si vedano proiettati in un futuro che elude quella realtà. Il perenne e inevitabile intersecarsi di passato e presente, del *qui* (la città) e del *lì* (la campagna) renderà questo lavoro un riferimento nel campo della narrativa *zhiqing*.

Le considerazioni di Shi Tiesheng circa l’esperienza nei campi di lavoro risultano essere introspettive ma anche razionali.

If we had started planting trees as soon as we arrived, northern Shaanxi would have been fertile by now. The plateau would have been green, and the Yellow River would have been clear already. Are the muddy river and the yellow earth the pride of our people? It was a crime, a shame.⁴¹

L’autore confessa a malincuore che insieme agli altri *zhiqing* aveva deforestato interi frutteti al fine di obbedire allo slogan de “Il grano è la soluzione”, spodestato i proprietari terrieri, combattuto la disuguaglianza dei guadagni in vista della rotta comune verso il Comunismo e criticato quei contadini che lavoravano per vivere invece di vivere per quel lavoro.⁴²

2.3. Contemplazione della disabilità, della vita e della morte

Gran parte del repertorio letterario di Shi Tiesheng è incentrato sul tema della disabilità come intuibile richiamo alla sua condizione fisica reale. Le opere appartenenti a questa sfera concettuale, raccontate non per coincidenza in prima persona, mettono in atto personaggi invalidi alla ricerca della propria dignità e felicità e del senso della vita.

⁴¹ Leung Laifong, 2017, *op. cit.*, p. 219.

⁴² Shi Thiesheng, 2006, *op. cit.*, pp. 97-99.

Il giudizio comune potrebbe portare ognuno di noi a pensare a una contraddizione di fondo che tuttavia verrà smentita di seguito, prendendo prima in considerazione alcuni dei suoi lavori.

Come può un uomo “limitato” nella sua disabilità a pronunciarsi sul senso della vita e sul *come* vivere? La risposta a questo dilemma ci viene fornita da Sarah Dauncey che, in un’interessante ricerca sull’identità dei disabili nella Cina contemporanea, ci spiega come questi individui sono stati capaci, più di chiunque altro, di rivendicare la loro dignità in un contesto culturale non sempre favorevole, attraverso non solo la loro forza d’animo e la volontà di riscattarsi ma anche grazie alla padronanza linguistica e la persuasione oratoria.⁴³ Una testimonianza proviene da Yang Xingdong, che perse le braccia in un incidente industriale e imparò l’antica arte della calligrafia utilizzando i piedi:

There are those who call me a *canjiren* and those who call me a *canfeiren*. I always correct them. I say that I am a *canjiren*, not a *canfeiren*. I am *can er bu fei*. Without that spirit I wouldn’t be where I am now.⁴⁴

È così che questi individui, definendosi *can* 残 “incompleti” (fisicamente) *er bu fei* 而不废 “ma non inutili” si riappropriano della dignità sociale, politica e culturale in un mondo ancora vincolato ai pregiudizi. Non rifiutano, né negano di avere un limite ma, al contrario, lo sfruttano al massimo delle loro potenzialità facendo che esso sia il loro mantra, il loro *atout*, ovvero ciò che paradossalmente li completa.

Presentando ora alcune opere di Shi Tiesheng, verrà dimostrato come anche lui affronta, non senza sofferenza, il fantasma della sua invalidità arrivando a trasformare ciò che l’uomo comune definisce “fine” il suo “inizio”.

In uno dei suoi primi scritti, “Women de jiaoluo” (“Il nostro angolo”, 我们的角落, 1980), la consueta routine quotidiana di tre lavoratori destinati sulla sedia a rotelle viene stravolta dall’arrivo di una giovane donna, reduce anche lei dal lavoro nei campi. I tre si infatuano della nuova arrivata compromettendo l’amicizia che li legava, nonostante la

⁴³ Dauncey S., “A face in the crowd: imagining individual and collective disabled identities in Contemporary China, in *Modern Chinese Literature and Culture*, 25, 2, 2013, pp. 130-165.

⁴⁴ Yang Xingdong in Dauncey, 2013, *op. cit.*, p. 138.

donna tratti ugualmente ognuno di loro, con rispetto e gentilezza. Scopriranno in seguito che la giovane li avrebbe lasciati per un uomo dal potere di donarle una vita migliore. Velato da un sentimento di tristezza e di abbandono, l'equilibrio tra le tre parti sarebbe stato finalmente ripristinato. Il toccante intreccio diventerà perfino sceneggiatura nel 1980, quando Tian Zhuangzhuang 田壮壮, regista della futura Quinta Generazione, produrrà il film.

La simpatia di Shi per le difficoltà dei disabili si manifesta poi in “One Winter’s Evening”. Una coppia – lei affetta da nanosomia, lui storpio col viso ustionato – spingono un passeggino intenti a cercare un’abitazione nel mezzo di un dedalo di viottoli. La loro ricerca sarà frustrante e alienante dal momento che perdono la mappa che li avrebbe portati a destinazione. Tramite i dialoghi tra i due, il lettore capisce le loro sofferenze – avrebbero voluto adottare un bambino in buona salute nato da una ragazza madre ma nulla avrebbe mai placato la loro preoccupazione di ricevere solo porte chiuse essendo in quella condizione. Come giungono di fronte all’edificio in questione, origliano al di là della porta una conversazione. La loro predizione si era avverata e lasciandosi alle spalle il passeggino vuoto e le speranze, si allontanano. Perdono tutto se non il loro amore e il gatto.

“Come le corde di un liuto”, vincitore del premio come miglior racconto breve, è stato giudicato superbo, dall’intensa risonanza filosofica. La vicenda allegorica, che si snoda in ambienti sconfinati e desolati, inizia e finisce con due cantastorie ciechi – il vecchio maestro e il suo discepolo – in cammino. Ciò che accade tra i due diventa uno degli episodi che più ha sconvolto la narrativa cinese contemporanea. Il vecchio maestro crede fermamente in ciò che il suo deceduto mentore gli aveva annunciato cinquanta anni prima: avrebbe dovuto suonare il banjo con entusiasmo e una volta stuccata la millesima corda, avrebbe trovato nella cassa la cura alla sua malattia. Raggiunto il numero magico, si dirige in un negozietto di erbe dove riceve l’amara notizia: il bigliettino è solo un pezzo di carta bianco. Addolorato, si rende conto che l’intento del suo maestro era farlo vivere senza mai rinunciare alla speranza. Nel frattempo, anche il giovane seguace rimane vittima del crudele fato: tornato al villaggio per ricongiungersi con l’amata, scopre che questa era stata costretta dai genitori a sposare un altro uomo. Quando i due protagonisti tornano a camminare all’unisono, il vecchio dice al giovane di rompere ben milleduecento corde per

ottenere nuovamente la vista. “Come le corde di un liuto” sarà trasmutato in film dal noto regista Chen Kaige con il titolo *Life on String* (1991).

Frammenti morali è un romanzo psicologico dall'impostazione filosofica. Il narratore onnisciente è fortemente legato ad ogni personaggio e in una sorta di dialogo metanarrativo con il lettore ipotizza le sorti di ognuno di essi se questi non avessero intrapreso una determinata via nella loro vita. Esplora le loro sensazioni più intime e i pensieri più profondi creando una straordinaria e perpetua immediatezza delle parole. Il perno intorno al quale ruota la narrazione rimane, ad ogni modo, il viaggio psicologico del narratore disabile a partire dall'ira, vergogna e rigetto fino all'accettazione filosofica della sua condizione e della vita.

L'ultimo romanzo di Shi Tiansheng, *Wo de Ding Yi zhi lü* 我的丁一之旅 (“Il mio viaggio e Ding Yi, 2006), mostra il giovane Ding Yi perseguitato da uno spirito – il narratore in prima persona. Ciò che ne viene fuori è un individuo dalla doppia personalità da cui si evincono i conflitti interiori.

Non di valore secondario sono da considerare i suoi saggi, unici nel loro stile naturale e altrettanto introspettivo come quello che contraddistingue “Il tempio del mio cuore”, scritto autobiografico. Il Tempio della Terra, costruito più di quattrocento anni fa e presente anche nelle sue opere precedenti come il “Giardino desolato”, si trova proprio vicino la sua vecchia residenza. L'autore era solito dirigersi lì quasi ogni giorno sin dalla metà del 1970. Leggeva, pensava, osservava e ascoltava i suoni della natura e degli umani. Il Tempio della Terra era e rimarrà il suo rifugio fisico e mentale.

Il tentativo di porre fine alla sua vita e il superamento di tale fase di decadimento lo porteranno a scrivere il saggio “Duihua size” 对哈四则 (“Quattro dialoghi”) in cui egli disquisisce con una figura anonima riguardo alla morte. Partendo dalla certezza che la morte non risparmierà nessuno, si rende conto dell'inutilità di accorciare la propria vita e giunge a capire che il processo vitale è esso stesso lo scopo dell'esistenza.⁴⁵ Queste osservazioni appaiono anche nella novella “Duyao” 毒药 (“Veleno”, 1986), in cui il giovane protagonista porta sempre con sé due pillole fatali. Ogniqualvolta avverte il

⁴⁵ Pubblicato in “Shi Tiesheng zuopin ji”, 史铁生作品集 (“Opere raccolte di Shi Tiesheng”), Vol. 3, Zhongguo shehui kexue chubanshe, Beijing, 1995, pp. 214-231.

desiderio di suicidarsi, ricorda a se stesso la sua filosofia dell'affermazione della vita e così è pronto ad iniziare un nuovo viaggio.

Così come nella finzione, anche nella realtà Shi si trova a fare i conti con la sofferenza, dovuta alla sua disabilità, e con la tentazione della morte, quella che “giunge senza preavviso rivelando la sua tenerezza un po’ alla volta, come la ninna nanna di un flauto in una placida notte”.⁴⁶ Imparerà successivamente a convivere con l’idea di una fine inevitabile e capirà che la vita inizia proprio dalle difficoltà e che solo da queste si solleva il canto dell’anima.⁴⁷ Grazie alla consapevolezza della morte è riuscito a cogliere il senso della vita, se non avesse sperimentato la disperazione non avrebbe mai potuto conoscere e apprezzare la vita così profondamente⁴⁸, non avrebbe potuto capire cos’è la felicità. D’altronde “la suddetta buona sorte, o fortuna, non è un disegno oggettivo, ma specchio dell’anima, forte sensazione di felicità. Sì, felicità. Senza dolore né sofferenza è impossibile essere intensamente felici. La comodità non è fortuna, la mediocrità non è felicità”.⁴⁹

Zhou Guoping si sofferma con devozione e ammirazione sul lavoro di Shi Tiesheng e nel suo saggio *Kunnande jingshenji* 苦难的精神价值 (“Il valore spirituale della sofferenza”) scrive:

一个人通过承受苦难而获得的精神价值是一笔特殊的财富，由于它来之不易，就决不会轻易丧失。而且我相信，当他带着这笔财富继续生活时，他的创造和体验都会有一种更加深刻的底蕴

Il valore spirituale che si ottiene tramite la sofferenza è una ricchezza unica. Dal momento che è difficile raggiungerlo, l’uomo non deve assolutamente perderlo. Credo che se vivrà portando con sé tale ricchezza, allora ciò che creerà e sperimenterà avrà significati ben più profondi.⁵⁰

⁴⁶ Shi Tiesheng, *Wuxu biji* 务虚笔记 (*Frammenti morali*), Zhongguo gongren chubanshe, 1995, p. 34.

⁴⁷ Lu Yao, *Huangye zai qiufengzhong piaoluo* 黄叶在秋风中飘落 (*Foglie danzanti nel vento di autunno*), Dazhong wenyi chubanshe, Beijing, 2005.

⁴⁸ Zheng Zhufeng, “Zai qinxianshang xingzou de linghun” 在琴弦上行走的灵魂 (“Lo spirito che camminava sulle corde di un liuto”), *Shaanxi shifan daxue xuebao*, 5, 2008, p. 13.

⁴⁹ *Ivi*, p. 14.

⁵⁰ Zhou Guoping, *gezi de chaoshenglu* 各自的朝圣路 (*Il pellegrinaggio di ognuno di noi*), Beiyuan wenyi chubanshe, Taiyuan, 2004, p. 3.

Abbracciando le difficoltà finisce per assumere un atteggiamento di totale trascendenza nei confronti della vita ma anche e soprattutto della morte, arrivando a vederla come “一件不必急于求成的事，死是一个必然会降临的节目”，ovvero come un qualcosa che non ha fretta perché arriverà inevitabilmente. La nuova e sorprendente visione dell'autore viene letta come una lucida presa di coscienza e successiva quieta accettazione della vita come dolore da cui può nascere felicità. La morte è per lui come la scena finale di quello spettacolo che è la vita: non ha pause e non può essere interrotto, continua imperturbabile, calmo e silenzioso, senza che nessuno se ne accorga.

这一切却又透着生命的光芒和生存的伟大，哪怕是最艰辛的生命，只要他们存在，他们就是胜利者，他们就是生命意义的验证者

Tutto questo sembra essere invece la luce della vita e la grandezza dell'esistenza. Perché temere una vita difficile? Già solo vivendo sono vincitori, testimoni del senso della vita.⁵¹

Questo forte esistenzialismo filosofico e la concezione fatalista dell'individuo su cui prendono forma le opere di Shi Tiesheng costituiscono, come già anticipato, l'eco dei maggiori pensatori occidentali del XX secolo – Kafka, Camus, Heidegger ecc.

Al termine di tutto, nonostante tutto, vi è la morte. Lo sappiamo, e sappiamo anche che, con essa, tutto finisce.[...] Cionondimeno, questi spiriti ne traggono la loro forza e la loro giustificazione. Il nostro destino sta di fronte a noi.⁵²

La morte sovrasta l'esserci. La morte non è affatto una semplice presenza non ancora attuata, non è un mancare ultimo ridotto ad *minimum*, ma è, prima di tutto, un'imminenza che sovrasta. [...] Un'interpretazione pubblica dell'esserci dice: "Si muore"; ma poiché si allude sempre a ognuno degli Altri e a noi nella forma dei Si anonimo, si sottintende: di volta in volta non sono io. Infatti il Si è il nessuno. [...] Il morire, che è mio in modo assolutamente insostituibile, è confuso con un fatto di

⁵¹ Zhang Bingchen, *lun “Shi Tiesheng sanwenzhong de shengmingguan”* 论史铁生散文中的生命观 (“Il significato della vita nelle opere di Shi Tiesheng”), in *Zuojia*, 2012, 6, p. 13.

⁵² Camus A., *Il mito di Sisifo*, traduzione di Attilio Borelli, Bompiani, Milano, 2011.

comune accadimento che capita al Si. Questo tipico discorso parla della morte come di un "caso" che ha luogo continuamente. [...]. L'esser-gettato nella morte gli si rivela nel modo più originario e penetrante nella situazione emotiva dell'angoscia. Un'angoscia davanti alla morte è angoscia davanti al poter-essere più proprio, incondizionato e insuperabile. [...] Il finire proprio della morte non significa affatto un essere alla fine dell'Esserci, ma un *essere-per-la-fine* da parte di questo ente. La morte è un modo di essere che l'Esserci assume da quando c'è.⁵³

Le formulazioni esistenzialistiche, ontologiche e antropologiche rappresentarono una vera e propria "illuminazione"⁵⁴ non solo per la filosofia ma per ogni ambito artistico - letterario mondiale dell'epoca contemporanea. La presa di coscienza della finitezza del *Tutto*, di cui l'*Io* e l'*Essere* sono necessarie e intrinseche implicazioni e la consapevolezza di una fine ineludibile a cui niente e nessuno può sottrarsi fanno sì che l'uomo tragga la forza di vivere e riscopra la bellezza del vivere. Concependo la morte come scrive Heidegger "imminenza che sovrasta" e "un modo di essere che l'Esserci assume da quando c'è" l'individuo viene spronato a cogliere ogni essenza, ogni particolare, a vivere ogni minuto e secondo della propria esistenza. L'autenticità dell'*essere-per-la-morte* sta nel comprendere la morte come possibilità, e questo comprendere si trova in quel concetto che Heidegger chiama *anticipazione della possibilità*. Anticipare, comprendere la morte come possibilità significa sottrarsi a qualsiasi forma dell'inautenticità, significa riuscire a progettare partendo proprio dalla morte che rappresenta l'essere più proprio dell'Esserci e raggiungere finalmente l'esistenza autentica. Perché l'uomo possa raggiungere tale forma di "nirvana" deve prima aver provato il senso di "angoscia" davanti alla morte. Questa situazione emotiva deve essere distinta e scissa da quella di paura, che per lo stesso Shi Tiesheng è diventata inconcepibile di fronte alla morte.

哦，死，人们为什么会认为死是最可怕的呢？

Perché le persone sono terrorizzate dalla morte più di qualunque altra cosa?⁵⁵

⁵³ Heidegger M., *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2002.

⁵⁴ Nesti R., *La "vita autentica" come formazione: lettura pedagogica di Essere e tempo di Martin Heidegger*, Firenze University Press, Firenze, 2007, p. 38.

⁵⁵ Shi Tiesheng, 1995, *op. cit.* p. 35.

Paura e angoscia non hanno più alcuna sfumatura semantica in comune, ma indicano condizioni esistenziali parallele. La prima, negativamente, porta l'uomo a fuggire la morte e, a un livello paritario, ad evitare la sofferenza; egli vivrà in uno stato mentale di perenne tensione verso una felicità effimera, inarrivabile che gli provocherà una sensazione inconscia di struggimento. La seconda assume al contrario un significato positivo; l'angoscia è quindi il gradino finale che conduce l'*Io* alle porte del vivere, del godimento della vita totale.

L'angoscia, a differenza della paura, è una tonalità emotiva di depressione, contingente, casuale. "In quanto situazione emotiva fondamentale dell'esserci, essa costituisce l'apertura dell'esserci al suo esistere come esser-gettato per la propria fine. Si fa così chiaro il concetto esistenziale del morire come esser-gettato nel poter-essere più proprio, incondizionato e insuperabile, e si approfondisce la differenza rispetto al semplice scomparire, al puro cessare di vivere e all'esperienza vissuta del decesso."⁵⁶

L'attitudine di Shi Tiesheng verso il problema filosofico della vita e della morte sembrano essere la reminiscenza del concetto fenomenologico dell'"esistenza autentica" del tedesco Heidegger. La sua costante consapevolezza dell'eventualità della morte lo libera dalle convenzioni sociali della Cina contemporanea elevandolo ad *individuo* che, in quanto tale, non si omologa alla massa e agli assetti ideologici, sociali e culturali. In base alla visione di Shi Tiesheng, "la vita ha bisogno di essere apprezzata; l'essere umano ha bisogno di apprezzamenti."⁵⁷ Solo quando la vita "diventa l'oggetto di un apprezzamento estetico avrà valore e senso. [...] Che la letteratura esprima una visione sincera sulla vita e sull'esistenza è un imperativo. La letteratura dovrebbe ricercare una via per la sopravvivenza, fornire una guida a chi si smarrisce e liberarlo dalla solitudine."⁵⁸ Le teorie occidentali e in particolari quelle tedesche sulla vita, la morte e l'*Essere* l'hanno influenzato a tal punto che gran parte delle sue opere è intrisa del gergo heideggeriano e sono così

⁵⁶ Heidegger, M., 2002, *op. cit.*

⁵⁷ Shi Tiesheng, "Sui bi shisan" 随笔十三 ("Trenta saggi"), in "Shi Tiesheng zuopin ji", Zhongguo shehui kexue chubanshe, Vol. 3, Beijing, 1995, p. 21.

⁵⁸ *Ivi*, p. 23.

costruite sulla volontà di consolare o meglio incoraggiare coloro che hanno perso la speranza nella vita e che hanno paura dinnanzi alla morte e alla solitudine.⁵⁹

Fortemente collegato al concetto di morte è, per l'autore, quello di desiderio come elemento costituente l'uomo:

Maybe to be a man is already to be astray because man is an embodiment of desire. Without desire there can be no humans. Desire can never be stopped, otherwise it is not desire.⁶⁰

La premessa a questo pensiero è che il desiderio è qualcosa che non può essere soddisfatto. Ciò che c'è di affascinante nel desiderio è che questo conserva la sua realizzazione, la rimanda così a lungo tanto che, nel processo, il desiderio stesso diventa bramoso.⁶¹ Si avvia in questo modo una concatenazione infinita di desideri che vengono rinviati senza mai arrivare ad un compimento. Questo è il paradosso. Se poi accogliamo il punto di vista di Judith Butler, ci accorgiamo che ogni soddisfazione del desiderio dell'uomo è in realtà una sua "radicale auto-cancellazione"⁶².

Si percepisce un'intensa risonanza buddista nella visione di Shi della morte e del desiderio.⁶³ Il desiderio è la radice del *duhkha*, cioè la sofferenza e chiunque desidera poi agisce. Chi ha agito, chi agisce e chi agirà perseguendo i suoi desideri ha sofferto in passato, soffre nel presente e soffrirà in futuro.⁶⁴ La cessazione della sofferenza è la diretta conseguenza dell'annullamento di se stessi, del proprio *ego* che non è altro quell'entità da cui scaturisce il desiderio. Non desiderare ma accogliere e accettare quello che la vita rivela

⁵⁹ Gan Linquan, "Lun Shi Tiesheng sanwen de shengming yishi" 论史铁生散文的生命意识 ("Il senso della vita nelle opere di Shi Tiesheng"), <http://www.bfwx.org/a/wenxue/waiguo/2017/0728/8029.html> 28/07/2017.

⁶⁰ Shi Tiesheng, 1995, *op. cit.*, p. 25.

⁶¹ Jianguo Chen, Chuang Wang, Jinfai Cai, *Teaching and learning Chinese: issues and perspective*, Charlotte, Information Age Pub, N.C., 2010, p. 327.

⁶² Butler J., Benhabib, S., Fraser, N., Cornell, D., *Feminist contentions: a philosophical exchange*, Routledge, New York, 1995, p. 381.

⁶³ Per un approfondimento sul concetto di desiderio secondo la visione di Shi Tiesheng si rimanda alla lettura di "Dream Scenario.", trad. ing. di Michael S. Duke, in Duke M.S., ed., *Worlds of Modern Chinese Fiction*. Armonk, M.E. Sharpe, New York, 1991, 120-24.

⁶⁴ Thanissaro Bhikkhu, "Pushing the Limits: Desire & Imagination in the Buddhist Path", *Access to Insight (LegacyEdition)*, <http://www.accesstoinsight.org/lib/authors/thanissaro/pushinglimits.html> 28/07/2017.

giorno dopo giorno permetterà all'uomo di raggiungere quello stato di massima armonia e felicità.

Le opere di Shi Tiesheng rivelano un profondo interesse nei confronti della morte come oggetto filosofico dalle molteplici possibilità e implicazioni metafisiche. Shi si è sempre interrogato sul significato della morte e sulla sua verità.

No one seems able to answer the question about the meaning of death because no living person can provide any evidence nor can the dead tell us anything about it. Logical analysis doesn't work in this regard... The only thing we can do is to count on our intuitive feelings and unbidden hunches. By means of our untapped intuitive powers of inner knowing we shall be able to experience different levels of the meaning of death. I call this experience 'intuitive capacities of immediate insight.'⁶⁵

Nel romanzo in questione, l'autore dedica un intero capitolo a questo inspiegabile e misterioso fenomeno qual è la morte, così come l'intera narrazione gioca di continuo, a volte in maniera palese tramite le parole del narratore onnisciente, altre volte velatamente attraverso i dialoghi dei personaggi, sulla dicotomia o complementarità o fusione di vita/morte, inizio/fine.

死是怎么一回事？活，怎么就变成了死？这中间的分界是怎么搞的，是什么？死是什么？什么状态，或者什么感觉？就是当时听懂了他的意思我也无法回答他。我现在也不知道怎样回答。你知道吗？死是什么？你也不知道。

Cosa vuol dire morire? La vita come diventa morte? Chi ha eretto il confine tra le due e, dopo tutto, che cos'è questo confine? Cos'è la morte, uno stato di cose o una percezione? Ecco cosa mi stava chiedendo. Persino se avessi compreso ciò che mi stava domandando allora non c'era modo per me di rispondere. Anche ora non so come rispondere. Tu lo sai? Sai cos'è la morte? No.⁶⁶

⁶⁵ Shi Tiesheng, 1988, p.17.

⁶⁶ Shi Tiesheng, 1995, *op. cit.* p.3.

令我迷惑和激动的不单是死亡与结束，更是生存与开始。没法证明绝对的虚无是存在的，不是吗？没法证明绝对的无可以有，况且这不是人的智力的过错。那么，在一个故事结束的地方，必有其它的故事开始了，开始着，展开着。绝对的虚无片刻也不能存在的。[...]作为结束和开始，成为诸多无法预见的生命早已被预见的迷茫。

[Ciò che mi confonde e mi turba non sono tanto la morte e la fine, no. È piuttosto la vita, l'inizio. Esiste il nulla assoluto? No, ma non possiamo provarlo. E non è colpa dell'intelligenza umana. La fine di una storia è l'inizio di altre storie, che poi prendono forma e si diffondono, e così non c'è tempo per il nulla. [...] C'è un inizio e una fine, tutto è stato già scritto da tempo, seppur in maniera confusa, persino quelle che pensiamo siano le vite più imprevedibili.]⁶⁷

死，F 医生记不清见过多少次了，但每一次都同样使他惊讶，使他怀疑，他总不能相信：死，怎么可以把一个人那么多那么多不容轻蔑的痛苦、愿望、期盼、也许还有幸福，就那么迅速、简单、轻而易举地统统化为零了呢？死是什么？还有灵魂，那个刚刚离去的灵魂这会儿在哪儿？

[F aveva visto la morte tante di quelle volte che aveva perso il conto, ma ogni volta rimaneva sorpreso e incredulo: come faceva la morte, in così poco tempo e con tanta facilità, ad annullare i dolori più riprovevoli, i desideri, le speranze e le gioie? Cos'è la morte? Per non parlare dell'anima e di dove vada a finire.]⁶⁸

Nell'impossibilità di trovare una risposta definitiva alla questione esistenziale “cosa sono la vita e la morte” e nella condizione di inaccessibilità e ineffabilità ontologica del nesso misterioso che connette queste due entità, Shi Tiesheng si eleva al di sopra delle comuni interpretazioni circa i concetti di vita e morte e, rifiutando le definizioni convenzionali delle due, pone l'accento piuttosto sul *processo* dell'esistenza, fatta di dolore, visto da lui come unico strumento grazie al quale l'uomo sarà in grado di risolvere quel rompicapo che è la vita, cogliendone il senso. Non l'inizio, né la fine, ma tutto ciò che

⁶⁷ *Ivi*, p. 4.

⁶⁸ *Ivi*, p. 22.

emerge e si manifesta nell'*excursus* che l'individuo deve compiere dall'inizio alla fine della sua vita. Riprendendo le sue parole, "poiché la morte non ha il potere di annientare la meraviglia del *processo* e, allo stesso modo, neppure la malasorte può impedirti di crearla, devi essere tu a far sì che la morte muti in quel *processo* meraviglioso e che la malasorte lo crei per te."⁶⁹ "Il senso della vita risiede nella bellezza e meraviglia di quel *processo* a cui tu stesso dai forma, il valore dell'esistenza sta nell'ammirazione e rispetto che tu rivolgi alla sua solennità."⁷⁰

I discorsi e le argomentazioni intorno ai quali gravita il suo pensiero filosofico - letterario e il suo stile così innovativo e sorprendente nell'affrontare con maestria temi mai semplici da maneggiare come la vita, la morte e, nel suo caso, la disabilità, hanno fatto di Shi Tiesheng un "eroe culturale"⁷¹ nella Cina contemporanea, quel "grande *Io*" dallo "spirito puro"⁷² che emerge dalla massa, la guida e la redime.

2.4. Filosofia dello Spirito e implicazioni religiose

«There is a religious overtone in literature. A person writes when he wants to seek a way out of his predicament. To put it bluntly, one writes so as not to kill oneself. Man is different from animals. He is not content just being alive; he wants to know why he is alive. Otherwise, he can't continue to live. Writing fiction is a way of seeking the spiritual essence of man. Conventional people seek things related to the physical – longevity, family, or posterity. But modern man seek something spiritual, such as freedom. If I were to characterize Chinese culture today, I would say that it is the search for a new "religious spirit", new ideals, and a new philosophy. The goal is to become a spiritual man who does not just live but who knows what he is living for»⁷³

⁶⁹ Shi Tiesheng, 2005, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁰ *Ivi*, p. 21.

⁷¹ Su Xiangdong, "Shi Tiesheng yu chunjie de jingshen" 史铁生与“纯洁的精神” (Shi Tiesheng e “il puro Spirito”), http://cul.china.com.cn/2012-01/05/content_4741753.htm 3/08/2017.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Leung Laifong, 1994, *op. cit.* p. 163.

Per comprendere la filosofia spirituale e religiosa che costituisce le fondamenta del romanzo su cui l'intera narrazione è costruita, è necessario ribadire l'importanza, si potrebbe dire a questo punto "vitale", nel senso più proprio del termine, che Shi Tiesheng affida alla scrittura. In *Jiyi Migong* 记忆迷宫 ("Labirinto di memorie", 1994), l'autore conduce una dettagliata riflessione, costruita secondo il suo personale stile di continui interrogativi, risposte e delucidazioni, circa il significato che per lui ha assunto la composizione narrativa, partendo da un'illuminante e profonda analisi della distinzione tra *danao* 大脑, il cervello, e *xinling* 心灵, la mente o spirito. Se la scrittura fosse meramente lo strumento tramite cui il cervello manipola il proprio pensiero, sarebbe difficile se non impossibile evitare il trapasso della letteratura e degli scrittori. Il cervello andrebbe alla ricerca della mente, la caccerebbe e infine la sopprimerebbe. Ma cos'è la mente e dove giace? È una struttura, così come l'*Io* e anche la morte, un complesso di nuovi elementi, nuove informazioni che vive e muore in virtù di queste. La struttura della mente è parte integrante della natura, del mondo. Anche di quest'ultimo è arduo trovare una definizione dal momento che la sua totale conoscenza è inaccessibile all'uomo.⁷⁴ Shi ipotizza allora che questo mondo sia una rappresentazione, una proiezione della nostra mente (o spirito) che non ha limiti e restituisce alla letteratura, e per effetto alla scrittura, il ruolo indagatore di questa infinitezza. Il significato della letteratura perseguita l'uomo e lo seduce. Nel romanzo oggetto dell'intera trattazione scrive:

我是我的**印象**的一部分
而我的全部**印象**才是我

[Sono parte delle mie percezioni
Le mie percezioni sono me]⁷⁵

Shi sottolinea l'intenzionale e studiato rifiuto di usare la parola *jiyi* 记忆 ("ricordo") che viene sostituito da *yinxiang* 印象 ("percezione"⁷⁶). Il motivo di questa sua scelta ponderata

⁷⁴ *Jiyi migong* 记忆迷宫, in Shi Tiesheng, 2005, *op. cit.* p. 39.

⁷⁵ Shi Tiesheng, 1995, *op. cit.* p. 9.

va ricercato nel fatto che il passato non può fermarsi ai ricordi, custoditi razionalmente nel cervello e quindi limitati, frammentati e destinati a morire, ma va ben oltre. L'eco degli eventi trascorsi risuonerà sempre nelle nostre percezioni che dimorano invece nella nostra mente (o spirito). Essendo quest'ultima un'entità irrazionalmente libera e senza barriere, le sensazioni a essa intrinseche nasceranno secondo un processo ciclico infinito assumendo ogni volta forme diverse.

Prima di chiederci se gli eventi passati siano reali o meno nelle nostre percezioni, dobbiamo porci quella domanda che spesso Shi Tiesheng ripropone nel corso della narrazione. Che cos'è la realtà?

当一个人像我这样，坐在桌前，沉入往事，想在变幻不住的历史中寻找真实，要在纷纷纍纍的生命中看出些真实，真实便成为一个严重的问题。真实便随着你的追寻在你的前面破碎、分解、融化、重组……如烟如尘，如幻如梦。

我感觉自己就像是这空空的来风，只在脱落下和旋卷起斑斓的落叶之时，才能捕捉到自己的存在。

往事，或者故人，就像那落叶一样，在我生命的秋风里，从黑暗中飘转进明亮，从明亮中逃遁进黑暗。在明亮中的我看见他们，在黑暗里的我只有想像他们，依靠那些飘转进明亮中的去想像那些逃遁进黑暗里的。我无法看到黑暗里他们的真实，只能看到想像中他们的样子——随着我的想像他们飘转进另一种明亮。这另一种明亮，是不真实的么？当黑暗隐藏了某些落叶，你仍然能够想像它们，因为你的想像可以照亮黑暗可以照亮它们，但想像照亮的它们并不就是黑暗隐藏起的它们，可这是我能得到的唯一的真实。即便是那些明亮中的，我看着它们，它们的真实又是什么呢？也只是我印象中的真实吧，或者说仅仅是我真实的印象。往事，和故人，也是这样，无论他们飘转进明亮还是逃遁进黑暗，他们都只能在我的印象里成为真实。真实并不在我的心灵之外，在我的心灵之外并没有一种叫做真实的东西原原本本地待在那儿。真实，有时候是一个传说甚至

⁷⁶ Di fatto, il termine *yinxiang* vuol dire “impressione”. Tuttavia è stato tradotto con “percezioni” sebbene la differenza sia sottile. L'impressione infatti è l'effetto semplice e immediato del contatto dei nostri recettori sensoriali con l'ambiente, mentre la percezione richiede l'intervento del sistema nervoso centrale, che elabora le informazioni sensoriali e le organizza in un'esperienza complessa, come lo è quella di Shi.

一个谣言，有时候是一种猜测，有时候是一片梦想，它们在心灵里鬼斧神工地雕铸我的印象。

而且，它们在雕铸我的印象时，顺便雕铸了我。否则我的真实又是什么呢，又能是什么呢？就是这些印象。这些印象的累积和编织，那便是我了。

[Quando un uomo è seduto davanti a un tavolo, come me, immerso con la mente negli eventi passati, e pensa a cosa sia la realtà, ricercandola in una storia immutabile e in una vita così incoerente, è a quel punto che lo stesso concetto di realtà diventa una questione spinosa. Come fumo e cenere, come illusione e sogno, la realtà si dissolve e si disperde, si scompone e ricompone davanti ai tuoi occhi. [...]

Riesco a cogliere il senso della mia esistenza. Gli eventi o le persone incontrate in passato aleggiano nel vento della mia vita, e come quelle foglie dai mille colori, sbucano dall'oscurità volteggiando nella luce, lasciandosi vedere. Poi scompaiono di nuovo, non sono più reali e quel che resta è solo la loro immagine nella mia mente. Ma posso vederli sotto un'altra luce, quella della mia immaginazione. Non sono reali? Quelle foglie che il buio nasconde posso immaginarle, la mia mente illumina l'oscurità e le fa risplendere. Ma non sono le stesse, sono nella mia sola e unica realtà. Perfino guardandole alla luce mi chiedo se siano reali. La realtà è una mia percezione o la mia è solo una percezione reale? Allo stesso modo, il passato e le persone che ne fanno parte possono diventare reali e con estro eccezionale prendono forma nella mia mente. Quella che chiamo realtà è solo nella mia immaginazione, non altrove. A volte è una storia se non una diceria, altre volte un'idea o un sogno. La mia mente viene modellata, io scolpito. Non è forse questa la mia realtà? Le mie impressioni si sono intrecciate tessendo la mia realtà, me.]⁷⁷

Secondo una lettura deduttiva di questo passo, la risposta di Shi Tiesheng alla questione essenzialistica *cos'è la realtà?* è da ricercare non nella storia concreta e nei ricordi ma bensì nell'*Io* più intimo che non a caso è sinonimo di mente (o spirito) dove ogni elemento del passato può sempre riemergere con sembianze differenti. La realtà è percezione, percezione mutevole che solo l'*Io* può comprendere. L'esistenza dell'uomo, essendo lo specchio della realtà interiore così come viene intesa da Shi, non può essere in definitiva composta di ricordi razionali e finiti ma di sensazioni in perenne divenire eracliteo. Solo la scrittura, nell'opinione dell'autore, è in grado di cogliere queste metamorfosi che si susseguono nel

⁷⁷ *Ivi*, p. 9.

processo alla base dell'esistenza. L'uomo scrive per cercare la sua essenza e il senso della sua realtà e la scrittura racchiude la speranza di salvarsi dalla sofferenza a cui è destinato. La visione di Shi Tiesheng della scrittura come forma di redenzione dalla condizione di dolore dell'uomo è solo uno dei fattori che contribuiscono a creare quell'atmosfera quasi mistica di religiosità che avvolge l'intera narrazione.⁷⁸ Tuttavia, per quanto le sue argomentazioni possano accostarlo a religioni/filosofie come Cristianesimo e Buddismo lui stesso non si ritiene seguace di nessuna di queste e le sue opere non sono certo una speculazione teologica.⁷⁹ Il suo, come dice Wang Benzhaoh, è un "punto di vista religioso", cioè la religione è diventata, dalla sua prospettiva, una sorta di valore, un ideale per cui battersi.⁸⁰ Credere che Shi Tiesheng si sia convertito al Buddismo o al Cristianesimo è quindi sbagliato e gli studiosi tengono a precisare che l'autore ha solamente preso in prestito il termine "Dio" come simbolo per esprimere il suo tormento, altrimenti impossibile da indagare, e per quella sensazione di venire deriso che si crea inevitabilmente quando si incontra il destino.⁸¹

Leggendo il romanzo, si incontra non di rado il termine *Shangdi* 上帝 ("Dio") può essere incontrato. In Cina questa parola è stata adottata per indicare comunemente il Dio cristiano, quello "misericordioso e pietoso, lento all'ira, ricco in bontà e fedeltà, che conserva la sua bontà fino alla millesima generazione, che perdona l'iniquità, la trasgressione e il peccato"⁸². In *Xiezuozhiye* 写作之夜 ("notte di scritture"), Shi lo descrive come sì *wenrou* 温柔 ("gentile") ma allo stesso tempo *yanli* 严厉 ("severo")⁸³, il creatore e giudice che mette in allerta e poi alla prova le sue creature. In *Frammenti morali*, il Dio di Shi Tiesheng è il regista senza pietà di quell'"opera teatrale" di cui gli uomini

⁷⁸ L'amore (*aiqing* 爱情) è un altro di questi fattori. Per un approfondimento circa l'argomento si rimanda alla lettura di "Aiqing de wenti" 爱情的问题, <https://www.douban.com/group/topic/10292822/> 30/07/2017.

⁷⁹ Wang Benzhaoh, *20 shiji zhongguo wenxue yu jidujiao wenhua*, 20 世纪中国文学与基督教文化, trad. ing. di Nathan Faries, *Twentieth-Century Chinese Literature and Christian Culture*, Anhui Educational Publishing House, Hefei, 2000, p. 54.

⁸⁰ *Ivi*, p. 55.

⁸¹ Shi Jie, "Shi Tiesheng xiaoshuozhong de songjiaojingshen" 史铁生小说中的宗教精神 ("Lo spirito religioso nei romanzi di Shi Tiesheng"), *Zhongguo Renmin Daxue xuebao*, 1, 1994.

⁸² Esodo 34:6-7.

⁸³ Shi Tiesheng, "Xiezuozhiye" 写作之夜 ("Una notte di scritture"), trad. ing. di Nathan Faries, *Night for writings*, Spring Breeze Arts and Literature Publishing House, Shenyang, 2002, p. 182.

sono gli attori.⁸⁴ Rimanendo al di sopra del tutto, approfitta della sua onniscienza e onnipotenza e si diverte, quasi improvvisando, a mescolare i destini degli esseri umani creando molteplici possibilità.

现在他离O更近了——不是指空间距离而是指命运的距离有了变化。这变化预先看不出一点儿迹象，但忽然之间他们的命运就要合为一路了。只有上帝看得见，由于WR与O的分手，在O走向Z的几十年的命途上，最后一道阻碍已经打通。上帝从来是喜欢玩花样儿的，这是生命的要点，是生活全部魅力之根据，你的惊奇、不解，你的喜怒哀乐，你的执迷和所谓彻悟，全系于上帝的这种爱好。

[(Z) si fece ora più vicino a O. Ciò che era cambiato non era la distanza dello spazio ma del destino. Sebbene non c'era stato nessun segnale che poteva far prevedere tale cambiamento, i loro destini, d'un tratto, stavano per imboccare la stessa strada. Solo Dio poteva vederlo. Grazie alla separazione con WR, l'ultima barriera che aveva tenuto lontani O e Z era stata abbattuta. Dio si è sempre divertito a giocare scherzetti. Questa è l'essenza della vita, il suo più grande fascino. Il tuo stupore, l'incomprensione, le gioie e i dolori, i piaceri e i tormenti, la tua perseveranza così come la cosiddetta realizzazione hanno tutti a che fare con questo passatempo di Dio.]⁸⁵

L'uomo è vittima di una predestinazione voluta da Dio a cui non può sottrarsi; nasce e muore esattamente nel tempo e nello spazio che Dio ha scelto per lui.⁸⁶ Shi Tiesheng suggerisce che l'uomo farebbe meglio ad accettare l'assurdità che in questo modo si va creando nella realtà, vedendola come nient'altro che parte del progetto di Dio.

A questo carattere comico dell'entità divina di Shi si aggiunge quello crudele. L'autore priva Dio della sua personalità amorevole e caritatevole affidandogli la veste di sovrano spregevole e creatore del male.

⁸⁴ Shi Tiesheng, 1995, *op. cit.* p. 45.

⁸⁵ *Ivi*, p. 303.

⁸⁶ Shi Tiesheng, "Wo yu ditan" 我与地坛 ("Il tempio del mio cuore"), <http://www.kanunu8.com/book/4305/49443.html> 25/08/2017.

我牢牢地记住一个可怕的孩子。我至今没有弄懂，为什么所有的孩子都怕他，都恭维他，都对他唯命是从。[..]他不跟谁好谁就要孤立，他不跟谁好所有的孩子就都不跟谁好，谁就要倒霉了。[...]但是一个孩子具有这样的才能，真是莫测高深的一种神秘，我现在仍有时战战兢兢地想，那个可怕的孩子和那种可怕的才能，非是上帝必要的一种设计不可。否则怎么会呢？

[Nella mia mente, è chiara l'immagine di un bambino terribile. Fino ad ora, non ho mai capito perché tutti gli altri bambini, spaventati da lui, lo elogiavano sempre e lo assecondavano. [...] Chiunque non gli obbediva veniva isolato ed era destinato alla malasorte. [...] Che talento straordinario! Amava mettere in pratica le sue capacità. Batto ancora i denti. Penso che un bambino come lui, così misterioso e imperscrutabile, non possa essere stato che un disegno di Dio. Altrimenti come si spiega?]⁸⁷

Lo stesso Shi Tiesheng, nella parte del narratore onnisciente, spesso si mette sullo stesso livello del Dio spietato, calando i suoi personaggi in situazioni di difficoltà e dolorosa sopportazione. In questo caso, l'*Io* viene messo di fronte alla figura di un bambino spaventoso che, secondo un'interpretazione religiosa, incarnerebbe il male o meglio "il peccato originale". Sebbene questo bambino sia il "male", l'*Io* lo vede come uno straordinario talento voluto da Dio. Shi ribalta quindi la dottrina cristiana della salvezza tramite la venuta del Figlio di Dio tra gli uomini e il suo sacrificio, facendo di Dio lo spirito maligno che infligge pene e tormenti ai suoi figli. La chiave della redenzione dell'anima è allora proprio la sofferenza.

"God uses three things—loneliness, suffering, and fear—to torment us, but he is giving us three opportunities for happiness".⁸⁸

Per concludere, sebbene sia stato ritenuto l'uomo dalla saggezza spirituale e religiosa più elevata sulla scena letteraria della Cina contemporanea, gli studiosi affermano unanimamente che Shi Tiesheng non è affatto un credente o un discepolo nel senso più

⁸⁷ Shi Tiesheng, 1995, *op. cit.* p. 83.

⁸⁸ Wang Benzhaoh, 2000, *op. cit.* p. 55.

profondo del termine, ma che le sue opere, in particolare il romanzo 务虚笔记, hanno semplicemente implicazioni di natura religiosa.⁸⁹

⁸⁹ Tan Guilin, Gong Minlü, *Dandai zhongguo wenxue yu zongjiao wenhua*, 当代中国文学与宗教文化 (*Religione e letteratura della Cina contemporanea*), Yuelu shushe, 2005, p. 95.

CAPITOLO 2

La traduzione

FRAMMENTI MORALI

Wuxubiji

务虚笔记

Shi Tiesheng

史铁生

UNO

Negli anni che mi restano da vivere forse non incontrerò più quei due bambini. Sono certo che non ricordano, e mai ricorderanno, che dopo che giocammo insieme una volta per caso, entrarono a far parte di un libro, diventandone proprio l'inizio.⁹⁰ Non si ricorderanno più di me. Non ricorderanno nemmeno quella sera d'autunno, quando il vecchio giardino si svuotava lentamente dei turisti. Lungo quel vicolo silenzioso la luce di un lampione abbozzava un'aura luminosa nel buio della notte, il denso profumo della resina dei cipressi si disperdeva vagante nell'aria, il manto di fiocchi di pioppo che ricopriva la terra emanava un odore intenso. Lì, seduto da solo sul ciglio della strada, un uomo leggeva. Lui e quei due bambini giocarono insieme per un po' e chiacchierano del più e del meno. Adesso l'avranno già dimenticato, quella storia non tornerà più nelle loro memorie, come se non

⁹⁰ L'autore fa riferimento a questo stesso romanzo, come si vedrà seguendo la lettura.

fosse mai accaduta. Forse no. Quella sera di foglie erranti. e quella sagoma solitaria sotto il lampione, magari rimarranno per sempre impresse nella loro memoria.

Ma non sono più io quell'uomo. Non importa come verrà conservato il ricordo di quella sera nella sua mente, sarà in ogni caso solo la sua storia. Forse un giorno ripenserà a quell'uomo solitario, ripenserà alle strade che ha attraversato e a quelle che dovrà ancora attraversare e forse anche sarà inserito nel libro. Ma ormai quell'uomo non ha più nulla a che fare con me, è solo un pensiero, una percezione, un frammento della sua stessa vita.

Il ragazzino aveva circa sette anni. Chiesi allora alla bambina quanti ne avesse, cinque e mezzo, disse lei prima allargando le dita e poi facendole crocchiare una a una con aria disinvolta. In realtà non so cosa volesse intendere dicendo quel mezzo anno. Allora mi resi conto che io e quei due bambini ci saremmo persi di vista molto presto. In quella città caotica, in quel mondo così confuso e sconfinato nessuno sarebbe più riuscito a incontrarsi di nuovo.

Ora siamo noi, io e te, sì. Ci siamo mai visti in passato? Tu dici no, bene, ma perché molto probabilmente l'abbiamo dimenticato o perché non ce ne siamo mai resi conto, però ciò che dimentichiamo o a cui non abbiamo prestato attenzione è come dire che non sia mai successo.

DUE

C'era un bosco di cipressi intrecciati, e lì vicino un antico altare. Ero solito andarci. Era il luogo ideale per leggere e godere della quiete. I due bambini sbucarono dall'oscurità correndo verso di me —non avevo mai fatto caso da dove erano venuti— correvano in direzione della luce del lampione, balzarono in quell'aura luminosa e poi si precipitarono verso un grande albero esclamando: “Nonna sofora! Nonna sofora!” Non sapevo a cosa giocavano. “Ah! sbagliato, non è una sefora, è un cipresso” dissi io. “Oh, è un cipresso!”. Si voltarono verso di me e poi sollevarono di nuovo lo sguardo a quell'albero. La folta chioma si mimetizzava con l'oscurità della notte, ma i due continuavano a fissarla e mi chiesero: “Perché questo non ha le foglie? Perché gli altri alberi hanno le foglie? Perché questo albero non ha le foglie, eh?” Gli dissi che era morto: “bene, è morto, questo albero è ormai

morto.” “Oh”, si soffermarono per un momento a pensare. “Ma quando è morto, eh?” “Non ne ho idea, a vederlo sembra essere morto ormai da tempo.” “Perché è morto, eh? Battendomi sul tempo, il ragazzino disse alla bambina: “Te lo dico io, fallo dire a me! C’era un uomo, ha trasportato con le sue mani una pentola piena d’acqua bollente, è venuto fin qui e, accidenti! deve aver...” il bambino mi guardò e vide che stavo ridendo, allora subito riprese a parlare cambiando versione: “No, no, è andata così, sì, c’era un uomo che è venuto qui, ha portato una cosa e *Pa! Pa! Patatrac!* Deve aver...” Gli occhi della bambina erano fissi su di lui, composta aspettava solo un finale: “oh, e poi cosa è successo?” il ragazzino esitò un attimo, poi alzò il faccino domandandomi: “e alla fine come è morto?”. La sua umiltà e il suo essere se stesso mi commossero, non solo non provava vergogna nella sua ingenuità, ma non avvertiva nemmeno il minimo imbarazzo nell’aver appena detto una cosa priva di senso, qualcosa che fosse il semplice frutto della sua immaginazione. Sembrava tutto così naturale.

I due non demordevano e continuavano a guardarmi con fare indagatore. “Forse è perché si è ammalato” dissi io, “ma perché alla fine è morto?” domandò il ragazzino. “Forse perché era anche troppo vecchio.” “ma perché alla fine è morto, eh?» continuava a chiedermi. “Nemmeno io so di preciso come sia morto.”

Il giovanotto non fece più domande e tornò a mirare incantato quel vecchio cipresso come se non volesse mai smettere di guardarlo.

Adesso ho capito ciò che in realtà mi voleva chiedere: perché mai si muore? La vita come diventa morte? Il confine tra le due perché è stato eretto, e che cos’è? Cos’è la morte, una qualche condizione, o una percezione?

Perfino se a quel tempo avessi compreso ciò che mi stava domandando non avrei saputo rispondergli. Anche ora non so come rispondere. Tu lo sai? Sai cos’è la morte? Neppure tu lo sai. Riguardo questa faccenda siamo esattamente come quei due bambini, non lo sappiamo. Sappiamo solo che quella è una destinazione certa. Tutto ciò che noi siamo in grado di fare non ha paragone con quello che possono fare quei due bambini —nient’altro che immaginare, sognare ad occhi aperti. Queste parole sembrano dirci solo una cosa: non sappiamo minimamente dove andremo a finire né dove potremo mai trovare conforto.

QUATTRO

La bambina mi chiese cosa stavo leggendo. “Vecchietto, che libro leggi?” “Sbagli, non sono un vecchietto, sono un signore.” “Oh! Cosa stai leggendo signore?” Volsi il libro verso di lei. Diede un’occhiata alla ricerca di immagini. Nemmeno una. “È un libro di caratteri” disse come per ricordarmelo. “Esatto, un libro di caratteri”. “Cosa dice?” “Non puoi ancora capire”. Già, alla sua età non poteva capire, e nemmeno doveva capire. Quello era un libro scritto per i vecchi, da un vecchio:

*Cenere sulla manica di un vecchio
È quanto rimane delle rose combuste.
Polvere nell’aria sospesa
Segna il luogo dove una storia è finita.*

No, no, ciò che mi confonde e mi turba non sono tanto la morte e la fine, sono piuttosto la vita e l’inizio. Non c’è nessun modo per verificare che il nulla assoluto esiste, vero? Non ci può essere, e non è colpa dell’intelligenza umana. Dunque dove finisce una storia altre storie devono essere iniziate, stanno iniziando e propagandosi. In questo modo, il nulla assoluto non ha tempo di esistere. La storia di quei due bambini è già iniziata, o sta iniziando e propagandosi. Probabilmente è nata da quel gioco per caso, da quel vecchio cipresso morto e andrà avanti all’infinito. Ma in un modo o nell’altro, dovrà arrivare il giorno in cui anche la loro storia giungerà all’epilogo, allora, potranno rivedersi bambini e percepire quel che di misterioso c’è nella fine e nell’inizio. Sempre allora, su qualunque scaffale o scrivania, sulla testa di un letto, qui o da un’altra parte su questa terra, nei paesi liberi o schiavi, ci sarà sempre un libro che giace composto o bramoso di essere letto, quel libro, che un vecchio dal nome T.S. Eliot scrisse. Quando la pioggia d’autunno picchietta contro la grondaia di ferro arrugginita, nei giorni di neve che mulina al vento per le stradine, nei mattini soleggiati e aridi in cui non ricordi cosa devi fare, quando senti l’indistinto strimpellio di un liuto svegliandoti intorpidito dopo un pisolino, in una sera desolata bevendo del vino da solo, in ogni stagione, a ogni rombo della notte e a ogni campana del

mattino, in ogni momento verrà aperto o chiuso, segnando un inizio o una fine, così molte vite imprevedibili sono già state vagamente predette.

Quel vecchio saggio scriveva:

*Quel che chiamiamo principio è sovente la fine
E finire è principiare
La fine è donde partiamo*

Poi, superata l'infanzia:

*Se veniste da queste parti
Prendendo una qualunque direzione, a partire da un qualunque posto
Sarebbe sempre lo stesso
[...]
D'error l'exasperato spirito in errore sempre
Trascorre, che non riporti il foco che li affina
Là dove tenga il ritmo, come un danzatore.*

Quel vecchio ma sempre giovane. Chi volle questo tormento? Diceva fosse amore. Quel visionario, quando scrisse ciò, cosa vide? Quando scrisse ciò, le antiche mura della città erano ancora lì e nell'antico giardino al lato della città, a fianco a quell'altare spoglio, il cipresso non era ancora morto; nei suoi sogni, c'erano già la sera d'autunno e i due bambini? Oppure avendo udito che quel momento era ancora molto distante, è morto tranquillo, per rimettere in atto lo stesso gioco, ma secondo un nuovo e necessario inizio? La profezia che giungeva da luoghi remoti diceva:

*Dietro le mani che tesserono
L'intollerabile tunica di fiamme
Che forza umana non può strappare.
Noi viviamo soltanto, sospiriamo soltanto
Consumati dall'un fuoco o dall'altro.⁹¹*

⁹¹ Eliot T.S., "Little Gidding dai Four Quartets", trad. it. di Nicola De Domenico, in *Linguaggi della temporalità*, (a cura di) Leonardo Samonà, Fondazione V. Fazio-Allmayer, Palermo, 2001, pp. 27-33.

La profezia si è sempre avverata. Generazione dopo generazione sempre si avvererà e si avvererà. Atto dopo atto, lo stesso copione.

CINQUE

Sono nato il 4 gennaio 1951. Questa è la storia, ma è pur sempre una storia. È da mia nonna e dai miei genitori che l'ho sentita. “Il giorno in cui nascesti nevicava così intensamente che quasi si sentivano i fiocchi cadere. Non avevo mai visto una nevicata così” diceva la nonna. “Appena nato eri magrissimo, e appena l'infermiera ti porse tra le mie braccia mi chiesi da dove mai venisse fuori quella cosina fatta di ossa avvolte in un unico strato di pelle nera. Quando venisti alla luce, il cielo iniziò a schiarirsi e la finestra si illuminò. Poi c'era mio padre, che mi insegnò il giorno del mio compleanno aprendo il calendario: “Questo è l'anno, questo è il mese, questo è il giorno. Ecco! Questo giorno è proprio il tuo compleanno.”

Eppure, il 4 gennaio 1951 per me è uno spazio vuoto, è zero, è il nulla totale, è una storia sentita quando mi svegliai dallo stato di nullità, mi sembra persino una diceria.

“Quando tu non c'eri ancora, questo mondo esisteva già da tanto tempo —questa però è la storia che ho sentito quando già c'ero— quando tu non ci sarai più, questo mondo continuerà a esistere ancora per molto” —questa però è una supposizione che mi viene chiesto di accettare finché sono ancora qui.

In un saggio scrissi che ero nato nel 1951. Dal mio punto di vista, quell'anno apparve solo dopo il 1955. Ricordo che una volta, nel 1995, sul calendario vidi i caratteri del giorno corrente segnati in verde. Il tempo, per me, iniziava da quella domenica. Prima di allora il 1951 era un buco lasciato vuoto che, ma da quel giorno del 1955, iniziava pian piano ad acquistare un significato, a esistere. La storia narra che non era una semplice domenica del 1955, ma una fredda alba d'inverno del 1951 quando nacqui. Immagino quell'alba, quell'aurora del 1955 ha spazzato via la domenica del 1955. Quell'alba, in cui la nonna guardava il cielo venir giù a grandi fiocchi. Non potevo sapere cosa fosse la neve a quel tempo e sfruttai allora il ricordo della mia prima nevicata del 1956 per dare un senso a

quella del 1951. Più tardi, nel 1958, quando entrai a scuola, iniziai a capire la relazione tra il sole, la luna e le stelle e appresi che il posto dove vivevamo si chiamava Terra.

Prima di allora, quindi per esempio il 1975, ah ecco, molto probabilmente era un giorno del 1964 che l'anno 1957 si intrufolò nelle mie percezioni. Avevo sentito parlare della Campagna Anti-destra⁹² e pioveva anche allora, proprio come nel 1964. Poi c'è ancora l'era prima di Cristo. Ascoltando la lezione di storia, iniziai a fantasticare sugli antichi eventi dell'umanità, su come questa dall'antichità fosse giunta all'oggi e come sarebbe arrivata al futuro, su come l'antichità si sarebbe mescolata nell'immaginario del terzo millennio, anche oggi mi ritrovo a immaginare il passato e il futuro e come questi si intersecano come vogliono all'oggi. Così, passato e futuro aleggiano nel vento del presente.

SEI

Ci sono due tipi di passato: quello inconscio, che svanisce presto senza lasciar traccia, e che persino discutendone è impossibile ricordare, e quello appartenente a una vita cosciente, che sopravvive, si conserva e che diventa quindi portatore di significati. Allora vuol dire che solo quest'ultimo è stato reale, giusto? No, nemmeno a quanto pare. Ogni cosa di una vita cosciente si trasforma in passato, è reale nel presente solo perché portatore di significato, ed è grazie a questo significato che ci si può affidare al presente. Quindi noi esistiamo davvero nel presente? Se è così, da quanto tempo siamo qui? Quanto dici che dura l'“adesso”? Un minuto? un secondo? Un centesimo o addirittura un millesimo di secondo? Non è un tendere allo zero così? L'“adesso” potrebbe essere allora quel momento significativo di cui noi siamo consapevoli? Eppure, anche tutto ciò che è stato vissuto con coscienza ci accorgiamo che subito diventa passato, mentre il suo significato già sta camminando verso il futuro. Il presente tende allo zero, senza passato e futuro muore, è il nulla. E il futuro è reale? Ah, certo, ma è reale in quanto futuro che non è ancora avvenuto, in quanto pura illusione. Il passato rincorre il futuro, il senso insegue l'illusione, e nel

⁹² La Campagna Anti-destra fu un movimento avviato da Mao Zedong nel 1957 e proteso sino al 1959. Consisteva in una serie di purghe contro chiunque fosse ritenuto "di destra" dal Partito Comunista Cinese.

mezzo dei loro molteplici risvolti c'è il presente. Noi siamo a metà strada., noi siamo nel presente.

SETTE

Cos'è la realtà? La realtà? Cos'è esattamente? Quando un uomo è seduto davanti a un tavolo, come me, immerso con la mente negli eventi passati, e pensa a cosa sia la realtà, ricercandola in una storia immutabile e guardandola dalla prospettiva di una vita così incoerente, è a quel punto che lo stesso concetto di realtà diventa una questione critica. La realtà segue i tuoi desideri, davanti ai tuoi occhi si dissolve e si disperde, si scompone e ricompone, come fumo e cenere, come illusione e sogno.

Passeggiavo solo nel bosco, mentre i due bambini erano già tornati a casa. Ogni sera di quell'autunno, per tutto l'autunno, camminai da solo nel bosco. I lampioni si facevano sempre più lontani, la luce si alternava al buio e la mia sagoma a tratti appariva e a tratti svaniva. Un'inspiegabile brezza iniziò a far ondeggiare le foglie variopinte. Sembrava il movimento della vita che mi donava percezioni. Mi sentivo trasportare dal vento impalpabile e solo quando, come quelle foglie rilucenti, cadevo nel vuoto e piroettavo, riuscivo a cogliere il senso della mia esistenza.

Gli eventi o le persone incontrate in passato assomigliano a quelle foglie, aleggiano nel vento della mia vita, sbucano dall'oscurità volteggiando nella luce, fuggono la luce rifugiandosi nell'oscurità. Nella luce li vedo, nell'oscurità li immagino. Poi scompaiono di nuovo, non sono più reali e quel che resta è solo la loro immagine nella mia mente. Ma posso vederli sotto un'altra luce, quella della mia immaginazione. Non sono reali? Quelle foglie che il buio nasconde posso immaginarle, la mia mente illumina l'oscurità e le fa risplendere. Ma non sono le stesse, sono nella mia sola e unica realtà. Perfino guardandole alla luce mi chiedo se siano reali. La realtà è una mia percezione o la mia è solo una percezione reale? Allo stesso modo, il passato e le persone che ne fanno parte possono diventare reali e con estro eccezionale prendono forma nella mia mente. Quella che chiamo realtà è solo nella mia immaginazione, non altrove. A volte è una storia se non una diceria,

altre volte un'idea o un sogno. La mia mente viene modellata, io scolpito. Non è forse questa la mia realtà? Le mie impressioni si sono intrecciate tessendo la mia realtà, me.

Il famoso paradosso del mentitore dice:

La frase seguente è vera
*La frase precedente è falsa*⁹³

Io ne ho un altro ancora più bello:

Sono parte delle mie percezioni
Ma le mie percezioni sono me

UNDICI

Era il 13.

Non era un giorno propizio, così la signora addetta alla registrazione dei matrimoni, con quelle mani vecchie e ruvide, annotò come data il 14. Sì, andava bene. Chissà quanti neosposini avevano già visto quelle mani. Sul muro fuori dalla finestra c'era del gelsomino notturno. Al calare delle tenebre, i boccioli che segretamente si schiudevano dovevano emanare un profumo irresistibile. La vecchia era seduta composta dietro un lungo tavolo. Controllava con estrema diligenza ogni modulo, aveva un'espressione gentile e pacata, come se sapesse già che non sarebbe successo nulla di particolare e che ogni cosa sarebbe stata inevitabile, come se persino lei fosse convinta che in quel mondo e in quella vita fosse la persona più consona per svolgere quel lavoro. Il sole pomeridiano ardeva come fuoco, ovunque c'era puzza di cose abbrustolite.

⁹³ Il paradosso affonda le radici in un tempo ancestrale. Molti studiosi, filosofi, letterati, tra cui per citarne qualcuno Aristotele, Diogene Laerzio, Jean Buridan, Miguel De Cervantes e Philip Jourdain, hanno elaborato personali versioni dell'originale *antinomia del mentitore*. Questa venne formulata da Epimenide di Creta (VI secolo a.C.), il quale, cretese egli stesso, affermò che «*i Cretesi sono bugiardi*». La soluzione sarebbe che il *paradosso*, in quanto tale, è una proposizione autoreferenziale su cui non si può esprimere in termini di falsità o verità. Risulta quindi essere *insolubile*, non dice letteralmente nulla e pertanto la proposizione (o meglio, la pseudoproposizione) deve essere semplicemente *cassata*.

Quel cortile era il luogo dove C trascorse la sua infanzia —lo lasciò all'età di sette anni con tutta la famiglia. Esattamente tra quella fila di palazzine in cui era collocato l'ufficio matrimoni, lui nacque. Avrei dovuto saperlo già da quando si stavano dirigendo lì, e invece me ne sono reso conto solo nel momento in cui sono andati via. Appena venne al mondo, la prima cosa che C vide aprendo gli occhi era proprio quel cortile. Quarant'anni prima era giunto lì frignando, a quarant'anni ora ci era tornato di nuovo? —e dove avrà mai gironzolato tutto quel tempo? Sia chiaro, che fosse arrivato qui camminando spensierato era fuori questione, ci arrivò seduto sulla carrozzella—. Quarant'anni dopo era tornato proprio lì, con un nuovo e sorprendente progetto: sposarsi. Non doveva essere una coincidenza. Puntando il dito, C mostrava ogni cosa a X: “lì è dove abitava mia nonna, lì io con i miei genitori, dei due giuggioli ce n'è rimasto solo uno ma la fila dei piccoli olmi e il muretto non ci sono più, le porte e le finestre sono del tutto cambiate mentre le fondamenta e le scale in pietra verdastra sono identiche a com'erano prima. Ricordo che erano altissime e che questo cortile era gigante, correvo da una parte all'altra, il giovane C non vedeva l'ora di saltare giù da quei gradini altissimi. *Uno...due...tre!* E saltavo, poi ancora, *pronti...via!* E saltavo di nuovo. Che prodezza! Anche se ero spaventato e un po' agitato.” “Certo, certo, eri ancora piccolino.” È vero, a quel tempo C era ancora piccolo, ma il futuro esisteva già e il passato non era affatto svanito. Era giugno e posso ancora vedere quel bambino, nudo come mamma l'ha fatto, di fronte a quelle scale che spiaccica con i suoi piedini le giuggiole verdognole, riducendole in poltiglia. Quel bimbo, senza nemmeno uno straccio addosso, guarda il sole prima calargli sulle spalle, davanti al petto, poi fare *su e giù, su e giù* sul pancino, di cui solo l'ombelico rimane all'oscuro, scaldandolo, poi fa un sospiro e allora il sole investe con il suo delicato splendore quel foro minuscolo, il venticello gli dà un colpetto. Sarà stato lui a far cadere a terra la sua ombra? Il bambino si piega cercando di toccarla, sbandierando senza vergogna il sedere arrossato. Il passato non è scomparso, e anche il futuro è già qui.

Lo vedo ancora che trasporta i blocchi verdi e avanza portando avanti prima una gambetta poi l'altra, sono giovani ma robuste. Ha scoperto del muschio villosa ai piedi del muretto e delle formichine che fanno entra-e-esci da una crepa. Una linguetta di luce si muove sotto la grondaia creando forme irregolari. Alza lo sguardo e vede uno stormo di

colombi passare tubando sopra la sua testa. Perché mai un ragazzino così innocente e ingenuo avrebbe dovuto sopportare questo mondo, questo destino? C stava facendo il suo primo ingresso nel mondo, o forse era lo stesso mondo che lo stava raggiungendo fluttuando gentile. Qui nascono i punti di vista, le opinioni, quelle che poi si strecciano e si allargano: gli alberi, il vento, i palazzi, le strade, la luna e il sole, le montagne e i fiumi, il cielo infinito. *La la la*, inizi a canticchiare ed esci dalla porta, passando per la strada della tua infanzia. *La la la*, canti e canti. salpi su una barca navigando in un mare di nuvole e intoni le idiozie della prima gioventù. *La la la, la la la*, tu, smunto spilungone, che passi per villaggi, per campi, per le stazioni sotto la pioggia e la neve, per altipiani selvaggi calati nei tramonti e nella foschia solitaria. *La la la la*, canti gioioso, misteri seducenti e inquietudini eccitanti alitano sul tuo viso, ma la tua voce è cambiata. Stai per giungere alle porte dell'amore, e invece incontri la disabilità, così tutto cambia. Un minuto prima *la la la* cantavi saltellando pervaso da sogni d'amore e invece, il minuto dopo, ti ritrovi scaraventato nella malattia, lungo la strada del tuo destino, la malattia era già lì ad aspettarti prima ancora che arrivasse l'amore, non puoi far nulla, non puoi evitarlo, devi accettarlo, il tempo non si ripristina, nulla si può annullare, così sono gli anni, una volta passati non tornano più, una volta morto, non si torna più in vita.

Hai trascorso tanti anni seduto sulla carrozzella e in tutti quegli anni ricordi di aver visto un solo film, c'erano le prigioni o forse erano campi di concentramento. Un uomo aveva cercato di scappare ma lo avevano catturato e impiccato. Le guardie urlavano contro i prigionieri "Pensate di poter fuggire? Beh, scordatevelo!" Andavano dritto al punto, il loro tono era forse più spaventoso della morte e infatti qualcuno moriva stecchito solo ad ascoltarli. Perfino la morte non voleva sentire quella sentenza "Pensate di poter fuggire? Beh, scordatevelo!" Quel tono maligno e terrificante ti fece aprire gli occhi: il tempo non può tornare, e se pensiamo di poterlo fuggire, beh scordiamocelo. Le tue gambe rinsecchite non potranno mai più tornare forti e belle come prima e nemmeno il tuo cuore, una volta trafitto.

Il tempo è un demone, ciò che più confonde l'uomo.

DODICI

Mentre X era impegnata a compilare il modulo di registrazione di matrimonio, la ignora sgattaiolò verso C e lo affiancò ridendo.

Non riuscendo a entrare con la carrozzella, C era rimasto tutto solo nell'ala ovest, al fresco sotto al parapetto. Rimane di stucco quando legge la targhetta attaccata su una porta: "Comitato d'Amore". Esisteva un comitato speciale dell'amore? L'amore si registrava? Che razza di moduli bisognava compilare per ottenere il permesso ad amare? Grazie al cielo sopraggiunse la signora. "Ah, questo? Allora, questa è la sigla per 'Comitato d'Amore e Salute della Patria'". La signora si avvicinò a C e domandandogli sotto voce: "lo desiderate entrambi?" "Senza ombra di dubbio" "Ha fatto le visite mediche?" "Certo! Non ha visto il certificato medico?" "Sì, sì ma...uhm" La vecchia era titubante, voleva dire qualcosa ma era bloccata. C aveva già capito, e anche io già sapevo cosa stava pensando la signora. Sicuramente non era facile parlarne. Lei si sentiva in difficoltà e si impappinava cercando nel suo repertorio lessicale le parole più carine e adatte per trattare di una faccenda del genere. Non mi aspettavo che C diventasse nervoso, imbarazzato e perfino indignato. Rimasero per un po' senza fiatare guardando altrove. I boccioli del gelsomino continuavano a ricamare il muretto come avevano sempre fatto, aprendosi nelle notti d'estate. Credevo che C, dopo tutto quel tempo, avesse ormai spazzato via l'ombra della sua malattia, ma solo ora mi rendo conto che per lui era una maledizione che sarebbe durata in eterno. "Secondo molti specialisti e la medicina moderna i disabili possono sposarsi, e possono anche..." disse C con tono ebete. La signora annuiva senza tregua, lo sapeva. Ma sono convinto che in realtà non sapeva assolutamente una fava. La passione non aveva nulla a che fare con la medicina. Quello che la signora cercava di chiedergli era se il sesso, insomma le prestazioni sessuali dei paraplegici fossero limitate. Come faceva C a scopare?⁹⁴ Di certo non poteva usare questo termine dal momento che non le era così

⁹⁴ Nel testo originale, il termine che ho tradotto con "scopare" è "做爱", che letteralmente vuol dire "fare l'amore". La scelta di tradurre il termine con uno più volgare, appunto "scopare" deriva dal commento parentetico dell'autore che in traduzione non è stato riportato. L'autore spiega che la parola "做爱" non esiste nel dizionario cinese (ora è presente in qualunque dizionario), ma è sostituito da "行房" che definisce il rapporto sessuale tra marito e moglie ed è considerato più tollerabile. La spiegazione della sua primitiva

familiare, ma non ne trovava altri più piacevoli. Poi trovò un'espressione ambigua: vita matrimoniale. "Sotto quel punto di vista... voi... eh? Nessun problema? È un dubbio che mi perseguita da sempre." "È possibile." "Che significa 'è possibile'?"

Non c'era bisogno che C continuasse a risponderle. È impossibile spiegare cose che non possono essere provate. Non è qualcosa di tecnologico, ma un'arte, e l'arte, così come la sessualità, sarà sempre un eterno dubbio. Chi sa dirmi cos'è l'arte? L'arte che cos'è? Non riesco in alcun modo a ricordare come C e X si incontrarono la prima volta, di sicuro non grazie a qualche brillante abilità di C, sarà stato un dettaglio di lei a cui non si sarebbe mai aspettato e che d'un tratto ha stravolto io corso naturale dei suoi sogni, un gesto particolare, fatto assolutamente a caso, l'espressione calma e imperturbabile, doveva avere a che fare con i suoi sogni che faceva ormai da tempo, invadendoli senza freni. Non se l'aspettava, quindi non poteva immaginare cosa fosse. Non poteva apprenderlo né capirlo, non poteva riprodurlo, proprio come i sogni. Era disabile e i movimenti non potevano essere fluidi, non potevano essere precisi, lui non poteva essere preciso, per cui non poteva immaginare cosa fosse. In conclusione, non si trattava di qualcosa di tecnico o di un'operazione calcolata al punto. Erano le scie di fantasmi confusi e vaganti fantasmi che si sono presi per mano abbattendo qualsiasi ostacolo, facendo sì che quel dettaglio inaspettato emergesse nei sogni più intimi di una vita, facendo sì che quei fiori sofferenti sbocciassero nel gelo. C non diceva più nulla. Nemmeno la signora, che all'improvviso si rende conto che in fondo, parlando di quell'argomento in un ufficio matrimoniale, nessuno era poi così innocente. Lei rimase al suo fianco, lanciò uno sguardo sferzante prima a lui e poi ai boccioli di gelsomino che, impilati uno sull'altro, erano sul punto di aprirsi, poi tornò a fissare C. Aprì e chiuse la bocca velocissima, facendo ridere C, poi girò i tacchi. Era sospettosa e di sicuro non aveva capito un accidente, pensava ancora alla "vita matrimoniale" di C, a come riuscisse a scopare —o ad avere rapporti coniugali— con quelle gambe avvizzite e a come un uomo

assenza deriva proprio da un fattore prettamente culturale, considerando che i cinesi, così come tutti gli asiatici, sono persone appartenenti a una cultura molto pudica e riservata, per questo il sesso è come un tabù e sarebbe meglio evitare di parlarne e se proprio capita il discorso è giusto ricorrere a un termine più formale e meno "imbarazzante": rapporti coniugali. Ciò non vuol dire comunque che i pensieri e l'immaginazione siano altrettanto innocenti, tant'è che la signora, dice il narratore, pensava proprio al termine poco tollerabile "做爱" che ho tradotto con "scopare", ugualmente intollerabile nella cultura italiana.

impedito nella sua disabilità riuscirà mai a sbocciare. Come poteva sbocciare? Come poteva palpitar il suo cuore? Eppure quella forza di muoversi doveva provenire da qualche parte. Sapevo che quel pensiero non si sarebbe mai diffuso e che si sarebbe volatilizzato, perso tra le millenarie regole da rispettare. Quella signora avrebbe potuto spendere tutta la sua vita a fare ipotesi senza tuttavia mai riuscire a capire il vero significato. In passato, così come allora, molte persone si facevano domande e si davano risposte, domande e risposte, sospiravano in segno di una segreta pietà per lui, scrollavano energicamente la testa quando lo sentivano parlare di amore e di matrimonio. Lo guardavano senza osare parlarci, evitavano di parlare di quel diritto che è l'amore, evitavano di parlare di quell'argomento. Quell'evitare non era un semplice evitare, ma negare. In quella notte di memorie, avevo sentito C dire: "il caso non è ancora chiuso." In quella notte di memorie, avevo sentito X dire a C: "Lo so, lo so ma non ti agitare, stai tranquillo, ancora non ti basta tutto questo?" No, non bastava. L'immagine dell'espressione dubbiosa di quella signora e di quel rifiuto silenzioso si moltiplicavano, tutto era stato negato. Questo era davvero troppo per lui e X. Si separarono, trascorrendo anni pensando l'uno all'altra. Se avesse trasformato tutte quelle moine in lodi disinteressate e sincere e le avesse usate per rafforzare il suo ottimismo, avrebbe sicuramente visto l'amore con occhi diversi, ma non avrebbe mai avuto il coraggio di amare; avrebbe guardato alla morte, senza però trovare la situazione giusta per morire.

VENTOTTO

Ad esempio, dov'era O quella fredda o magari calda domenica?

Quando Z aveva nove anni, O esisteva già e forse aveva quattro anni. Dov'era lei quando quelle meravigliose piume apparvero alla vista di Z? Era nel sud a guardare il fulgido chiaro di luna o sentiva per la prima volta la pioggia tamburellare sulle larghe foglie di banano, oppure si era già trasferita al nord, coccolata dall'abbraccio dei genitori. Sentiva il vento gridare e sgranava gli occhi. E fosse stata seduta nella stanza di quell'edificio bellissimo, e fosse stata proprio quella ragazzina —non di nove ma di quattro anni? Nelle mie percezioni tutto è possibile. Quando Z precipitò nel silenzio, stupito e scosso da quelle grandi piume o poco dopo, quando era sulla via di casa prendendosela con se stesso, la

piccola O cosa faceva, cosa pensava? Tutto quello che una bambina di quattro anni può fare o pensare, direte. Lei, però, non poteva sapere che un evento intrecciato al suo destino stava per accadere. Sebbene mancasse ancora tanto tempo e dovesse ancora vivere innumerevoli esperienze, il boato sconvolgente di quell'evento l'avrebbe travolta e segnata per la vita. L'epilogo della piccola O era stato deciso proprio in quel freddo pomeriggio di qualche anno prima e lei non poteva più tornare indietro. Se fossi nella sua posizione, a fantasticare sul tuo futuro a quattro anni, diresti che tutto è in bilico, che ciò che viene dopo non ha limiti, se alla fine ti ritrovassi come lei a guardare il percorso della tua vita, ti accorgeresti che solo una era la strada, quella disegnata dal fato. Tutte le vite sono così, tutti gli uomini sono così.

Noi siamo così.

È inutile che proviamo a indagare sulla storia di qualcuno, perché la storia è un atteggiamento. Una volta, ero convinto che non esistesse la storia e che ciò che era chiamato tale fosse solo un insieme di ipotesi sul passato —le generazioni successive le avrebbero fatte su quelle passate. Credevo che tutto fosse deciso in base alla nostra situazione. Non ho mai pensato di abbandonare questa teoria ma di affiancarla a un'altra: la storia esiste. Se nasciamo vuol dire che siamo definiti come una nuova situazione. Se ci svegliamo dal nulla (che non si può quantificare), vediamo che siamo già intrecciati, chi da una parte, chi dall'altra, in una rete, siamo annodati in una rete prestabilita —in quanto creazione estemporanea di Dio, è impossibile conoscere l'inizio e la fine di questo groviglio di vene e arterie— e allora viene provata l'esistenza inconfutabile della storia. Queste due teorie diametralmente opposte possono sussistere insieme.

VENTINOVE

Dove termina allora il nulla indefinito? Nell'*Io*.

L'*Io* si sveglia e apre gli occhi. In questo istante, il nulla svanisce e l'*Io* vede il mondo.

Il nulla inizia a svanire quando incontra il nodo che il mondo ha preparato all'*Io*; incontrando il nodo in cui il nulla svanisce, il mondo inizia a dar forma alle speranze dell'*Io*. Oppure è il mondo che, seguendo le speranze dell'*Io*, prende forma

QUARANTUNO

Come ho già detto, sono nato il quattro gennaio 1951 e, come ho già detto, devo accettare questa storia. Ormai da tanti anni, compilo ovunque moduli di ogni genere con questi numeri inutili e vuoti, segnando la mia resa nei confronti della storia.

Un giorno, venni a conoscenza del “teorema di incompletezza” del matematico Kurt Gödel: *una parte che tenta di conoscere il tutto non può oltrepassare i limiti che essa stessa ha creato.*⁹⁵ Avrei dovuto saperlo prima così mi sarei sentito molto più libero.

In passato scrissi che se dovessi dare una risposta alla domanda “quando è iniziato il mondo?”, direi che io e soltanto io sono quella barriera che non posso superare. Ma in realtà, quando è iniziato il mondo per me? —Ad esempio, una sera di una qualunque domenica primaverile del 1955, dopo quell’alba dell’inverno del 1951 da cui poi è derivato un passato che si fa lentamente sempre più lontano e vago e che, insieme al futuro, si snoda senza un ordine—. Non ho trovato il mio mondo e mai ci riuscirò, per questo quello attuale deve essere il mondo secondo il mio punto di vista. Di certo, chiunque potrà negarlo, perfino provandolo attraverso la mia logica, il mondo continuerà a essere il mondo secondo gli altri, e non solo secondo me. Ma io posso essere solo *Io* e questa è la barriera che non posso superare. Nel caso in cui il punto di vista degli altri dovesse essere concorde con il mio, subito diventerebbe parte del mio mondo. Loro potranno anche allargare un sorriso magnanimo e smagliante, ma il mondo non sarà ad ogni modo il *tuo*, non c’è nulla da fare. Anche io penso che non ci sia veramente una scappatoia, è così. Gli altri hanno architettato uno stratagemma per tormentarmi, dicono che tutto dipenda dalla tua interferenza logica. Non è mai esistito un solo mondo per me ma —ad esempio ora— ce ne sono cinquanta miliardi. So quale sarà l’epilogo e sarò obbligato a sopportare il tormento. Ma quando presto attenzione e ascolto l’idea degli altri, continuo a rimanere nel mio angoletto da cui non posso fuggire e così dico, sì esatto! Cinquanta miliardi di mondi è l’unica particolarità

⁹⁵ L’autore fa riferimento al secondo teorema di incompletezza, proprio della *logica formale*, e la sua vera enunciazione in termini logico-matematici è la seguente: *data una qualunque formalizzazione standard dell’aritmetica, è impossibile dimostrarne la coerenza con metodi interni alla formalizzazione stessa*. Si dimostra per cui che qualsiasi sistema che permette di definire i numeri naturali è necessariamente incompleto: esso contiene affermazioni di cui non si può dimostrare né la verità né la falsità. In Mondadori M., D’Agostino M., *Logica*, Mondadori, Milano, 2000, p. 372.

del mio mondo. In passato scrissi che è impossibile contare i mondi a cui siamo legati. All'inizio pensavo che per creare dei rapporti bisognasse guardare al di là del proprio mondo, in modo che gli altri potessero offrirmi del materiale per creare il mio. È come se avessi scalato montagne e navigato mari e, ad essere sinceri, senza questi non avrei potuto vivere; alzo gli occhi al cielo, poi li abbasso alla terra, senza questi non avrei avuto un posto; amo lei e amo te, senza gli altri non avrei potuto realizzare il mio desiderio di amare.

Se non avessi conosciuto così tardi il “teorema di incompletezza” di Kurt Gödel, mi sarei sentito libero da molto prima e avrei creduto molto di più in me stesso.

QUARANTATRÈ

Sono nato dal nulla, così come il mondo è emerso dalla stessa condizione di nullità. Cresco secondo dopo secondo, minuto dopo minuto, così come il mondo si allarga secondo dopo secondo, minuto dopo minuto. Sono le mie percezioni e la mia ragione che, maturando, si incastonano come tasselli nel vasto mondo? Oppure è il mondo sconfinato che si mescola alle mie percezioni e alla mia ragione? In fondo è la stessa cosa, non possono esistere le une senza l'altra e viceversa. Il mio mondo è nato in una stanza, per poi allargarsi fino a un cortile e poi, da questo cortile, fino a una stradina, a una città, a un paese, a un pianeta, fino a una sorta di infinito inimmaginabile ma innegabile. Questa è semplicemente la vita di un uomo. A volte, mi figuro nella mia mente quest'infinito inconcepibile, scoprendo che in realtà è molto semplice, è che le persone non vogliono veramente riconoscerlo. L'unico limite è la forza dell'immaginazione. L'infinito è solo sinonimo di altro limite, un modo diverso e furbo di indicare un limite.

È come se ci fosse una telecamera che oscilla attaccata a un tetto già ingiallito. Nel centro del tetto c'è un intaglio rotondo dai bordi increspati e nel mezzo di questo è appesa una lampada, abbandonata e imperturbabile. La parte superiore del paralume fa su e giù come onde, eppure è fermo, rimane lì al suo posto come un fiore intirizzito. La telecamera ora si abbassa riprendendo un dipinto di buon auspicio per il nuovo anno. Arranca sul muro, deve essere lì già da tempo. Il vento irrompe dalla finestra e ulula vibrando. Vorrebbe danzare leggiadro ma non ce la fa. Il dipinto ritrae un bambino e una bambina che tengono

stretti dei colombi; alle loro spalle ce ne sono altri che volano nel cielo blu. Chiunque lo veda ne riconosce il nome “La nostra pace, il nostro amore”.⁹⁶ La macchina da ripresa ora si inclina senza rumore in orizzontale e vacilla passando prima davanti a quel quadro, poi davanti alla finestra luccicante e limpida. La carta sulle vetrate è candida e le tendine hanno una fantasia a fiorellini. Sul davanzale si vedono delle foglioline verdi che si affacciano da un vaso senza fiori. Ancora la macchina passa di fronte al muro ora spoglio e poi incontra un lungo tavolo e due sgabelli dal seggiolino quadrato laccati di rosso. Sul tavolo è posato un vecchio orologio, *tic tac tic tac*. Il suono è dolce, finché alla fine... *dong!* Si fa profondo e riecheggia. La lente avanza verso quello e i numeri romani sovrainpressi si fanno sempre più grandi e distinti. Entrambe le lancette, quella corta delle ore e quella lunga dei minuti sono decorate con dettagli finissimi color oro; anche il quadrante ha la stessa fantasia e sullo sfondo si notano due bambini nudi bloccati in quel tempo: non cresceranno mai e saranno sempre felici. La lente rimane in quel punto per un po’ o forse per tanto tempo. Non c’è bisogno di pensare all’ora, quelle lancette potrebbero puntare qualsiasi numero e non importerebbe nulla. Il tempo reale non è necessario, è impossibile ricordarlo. La superficie del dipinto è ormai scolorita.

Secondo le testimonianze storiche, ci fu il movimento per la repressione dei controrivoluzionari. Forse proprio in quell’anno.⁹⁷

Secondo le testimonianze storiche, ci fu anche una guerra.⁹⁸ Forse nello stesso anno.

A quel tempo, mia nonna cantava sempre una canzone: *hey la la la, hey la la la, il cielo si fa rosa, la terra si fa rossa, il popolo è forte, gli ufficiali son grandi, abbattete gli americani*.⁹⁹

La storia va oltre il mio mondo e procede senza fermarsi mai.

Poco a poco, compare un altro quadro: la porta è aperta per metà e si intravede lo spiraglio di un mondo meraviglioso e coinvolgente. L’obiettivo della macchina da presa

⁹⁶ L’autore fa riferimento a un quadro di buon auspicio per il nuovo anno, dipinto nel 1952, la cui descrizione verrà sviluppata poco dopo nel testo.

⁹⁷ Ha inizio il 1950 e termina il 1952.

⁹⁸ L’autore fa riferimento alla Guerra di Corea iniziata nel 1950 ed esauritasi nel 1953.

⁹⁹ È una delle canzoni rivoluzionarie simbolo degli anni Cinquanta in Cina. Viene scritta nel 1951 da Cui Dezhi (崔德志) e il titolo originale è *quanshi renmin tuanjiejin* 全世界人民团结紧 (“Avanti Popolo del mondo”).

spinge la porta: gli scacchi smeraldi del pavimento corrono uno dietro l'altro verso l'ingresso. La luce chiara del sole si intrufola nella fessura verticale della porta semiaperta, rovesciandosi delicata e splendente sulla scacchiera. La telecamera procede vacillando in direzione della porta e così i quadrati smeraldi si ritirano tremolanti. Nel bagliore si vede ora una sagoma e si ode una voce, sarà la nonna o la mamma: "piano, piano, ahi! ecco così, piano"

Continuando ad andare avanti zoppicante, lenta o veloce, attraversa la luce che, una volta spalancata la porta, invade ogni cosa passando per l'uscio e fermandosi sulle scale. La lente traballa all'improvviso e davanti agli occhi si palesa uno spettacolo che potrebbe far venire le vertigini. Regola il diaframma e la scena diventa pian piano più nitida: sembra un altro mondo, completamente un nuovo mondo, un gigantesco mondo, molto più grande del precedente mondo. Si gira a destra, a sinistra: ancora quella casa, quel corridoio, le porte e le finestre, le colonne, le gronde. Tutto è rimasto lì ma sembra totalmente diverso. Oltre il vetro, non si vede più il quadro. Bisogna collocarsi nel mezzo della finestra per vedere la luce del sole che calorosa avvolge tutto. La corrente si scontra con il tuo corpo e accarezza la tua pelle. Trasporta il profumo dei fiori e degli alberi, della terra umida, l'olezzo dei mattoni e delle scale in pietra su cui il sole batte e l'odore stantio del corridoio buio e delle grondaie fredde. Il mondo è cambiato. Potrebbe essere un'altra nascita. Barcollo verso il cielo, così profondo, così grande, così pieno di boccioli in fiore. Vacillo verso la terra; non era sicuramente a scacchi all'inizio ma ricoperta di petali. Forse la primavera è agli sgoccioli.

Oltre al movimento di repressione dei controrivoluzionari, la storia ci ricorda che in quegli stessi anni ci furono anche le campagne *sanfan*, *wufan*¹⁰⁰ e il movimento per la lotta all'analfabetismo.

Durante quel periodo, i miei genitori tornavano molto tardi la sera e la nonna, sotto la lucina, leggeva "le letture elementari" ad alta voce: *il popolo cinese è giunto nel tempo più pericoloso, guai a chi confuta!* Ma la nonna, invece di "cònfuta", leggeva sempre "c

¹⁰⁰ Alla fine del 1951 viene lanciata la campagna detta dei "tre anti" (*sanfan*, contro "corruzione, spreco, burocratismo") intesa a creare una nuova etica pubblica. La segue e continua la campagna dei "cinque anti" (*wufan*) contro la corruzione politica, la frode, le evasioni fiscali, la sottrazione di beni allo Stato e lo spionaggio di segreti economici di Stato.

cònfucia”.

La cinepresa fa su e giù, ruota a destra e a sinistra, spinge e tira la porta, va avanti e indietro: l'inquadratura è una totale confusione che gli occhi girano. L'unica cosa che penso è che posso correre. Posso correre ovunque, corro fregandomene dove vado, corro come uno screanzato, corro gridando e ridendo, ma poi inciampo e cado sull'asfalto solido e crudele. Vado nel panico e mi sento come maltrattato. Se ci fosse stata la nonna o la mamma lì di fianco, avrei pianto ancora di più.

Nel cortile dove trascorsi la mia infanzia, c'erano due corridoi che si incrociavano perpendicolari, i quali, incontrando le fondamenta tutte intorno formavano una griglia di quattro quadrati. In ognuno di questi era piantato rispettivamente un albero: un pero, un pesco e due meli selvatici. In primavera, i fiori bianchi e color panna riempivano il cielo e alcuni candidi petali ricoprivano la terra. I quattro alberi erano poi circondati da passiflore, balsamine, campanule, belle di notte e gelsomino. Il loro fiori rimanevano aperti tutto il giorno. Ricordo ancora come fissavo i grandi fiori delle passiflore. Quanto ero alto a quel tempo? La mattina presto, contavo le belle di notte sbocciate, mentre la sera, tiravo via i fiori del gelsomino e *prrr*, ci soffiavo dentro fingendo fossero trombette. Com'erano semplici i petali giallini delle belle di notte, e poi non c'era nemmeno bisogno che mi inginocchiassi o piegassi, che il loro profumo, così inconfondibile che indugiava nella brezza serale, mi pizzicava da sé il naso. Quanti anni avevo allora? C'era anche quel suono di campane che il vento portava insieme all'odore dei fiori; così indisturbato e così imponente, non sapevo da dove provenisse ma riuscivo a sentirlo a ogni ora del giorno. Arrivò poi la volta in cui giunsi in quel cortile, salendo per quella strada. Dopo averla seguita a lungo, ebbi l'impressione, a volte reale, a volte no, che ci fosse una chiesa. L'avevo vista quella chiesa e avevo anche sentito quel rintocco di campane, eppure la mia memoria non era riuscita a coglierli per lungo tempo. Dopo tanti anni, quel battito vagante era fuggito dall'angolino delle mie percezioni, e avevo trovato quella chiesa.

CINQUANTUNO

Quando nasce un uomo esiliato? Immagino la sua nascita, così come immagino il mio mondo. Io tornavo a casa solo quella sera d'autunno, Z il pittore tornava a casa solo in quella gelida sera invernale e L il poeta tornava a casa solo preso dai suoi pensieri, calato nel crepuscolo estivo. Lui, un uomo esiliato, nasceva in quel momento, immerso nel buio di quelle sere, piroettando in cielo come un aquilone. La sua nascita aveva a che fare con me, Z e L. I tre bambini erano già tornati a casa quando lui nacque mimetizzandosi nella notte nera. Ma esisteva davvero e la sua nascita doveva avere a che fare con quella stradina illuminata dai lampioni o con quel pallone rovinato che stringevo al petto; forse aveva a che fare con l'odio incurabile del pittore, forse con l'amore inarrestabile del poeta, o forse addirittura con il dottor F, con N la regista o con quel disabile, C. Doveva avere qualcosa in comune con i sogni di tutti loro. La nascita di un esule divenne così possibile, inevitabile.

CINQUANTADUE

Il futuro dell'esule WR, ossia quando divenne adolescente, camminò di pari passo con il mio per un breve periodo. Poi, una differenza del nostro carattere, piccola come un sassolino, ci fece separare lungo quella stradina che all'inizio percorrevamo l'uno a fianco all'altro. Non so chi tra noi inciampò, ma fu così, che anni dopo, lui era dell'idea che solo il potere fosse in grado di migliorare ciò che di sbagliato c'è nel mondo, mentre per me era la scrittura.

Da anni, credo che la mia carriera da scrittore sia iniziata tenendo tra le braccia quel pallone scuoiato. Ho sempre avvertito un legame tra l'emozione che provai in quel momento e la nascita di WR ed è così che, in virtù della stessa emozione, due bambini avrebbero volto lo sguardo al futuro, vittime degli stessi dubbi.

Ma quando io e WR avremmo intrapreso strade diverse —continuando a guardarci da lontano— il dottor F si sarebbe arrovellato il cervello cercando di capire cosa fosse quella differenza caratteriale che ci aveva portato a separarci. Dio? Differenti sentieri e differenti

stagioni, eppure tutti, in quel momento, tornavano a casa con il cervello colmo di pensieri e memorie, come alla ricerca di ragioni e prove. Le persone sono diverse, i destini sono diversi e tutto è frutto della fantasia di Dio. Senza le parole del poeta, lui avrebbe potuto ancora accorgersi dell'opera divina?

Una volta, io e WR immaginavamo il futuro insieme, pensando agli ostacoli e agli enigmi che il mondo avrebbe potuto presentarci. Il nostro viso era ugualmente confuso e sofferente, nessuno avrebbe mai potuto scorgere differenze. Avremmo vissuto presto un'altra storia insieme. In quella scuola elementare, nel cortile di quel tempio in rovina e abbandonato, lei avrebbe aspettato me e avrebbe aspettato lui. Sarebbe stata una storia tormentata, fatta di odio che nasce dall'odio e di inganno che nasce dall'inganno, avrebbe amplificato ogni minima differenza della nostra personalità, separando ciò che avevamo in comune fin dalla nostra nascita. Dio ci avrebbe assegnato due ruoli chiaramente distinti e noi avremmo così camminato ognuno per la propria strada in futuro.

Quella storia è custodita nel mio racconto “La nonna e le stelle”. Quella sera del 1959, la nonna era già lì nel cortile del tempio per partecipare a un incontro. In quel momento, una vecchia storia che si tramandava ormai in ogni dove da migliaia di anni, irruppe di sorpresa nel mio mondo. La mia dolce nonnina era una proprietaria terriera, e accidenti quanto era maligna! D'un tratto il mio mondo ebbe un blackout. Quella storia tentava di discernere il bene dal male proprio come la fiaba “Il lupo nero e i sette capretti”¹⁰¹, “Biancaneve e la strega cattiva”, “La ragazza dai capelli bianchi”¹⁰² o la leggenda di Zhou Bapi e il canto del gallo di mezzanotte¹⁰³ —la mia cara nonnina me le aveva raccontate tutte—.

D'inverno, il vento del nord ululava e noi sedevamo al calduccio di fianco alla stufa; d'estate, sedevamo invece nel patio, sprofondando nel cielo stellato. Lei mi spiegava cos'era l'odio e cosa l'amore e con tale drammaticità e animo mi raccontava quelle storie

¹⁰¹ La fiaba *dahui lang he xiaoshanyang* “大灰狼和小山羊” non è altro che la versione cinese di una delle fiabe più conosciute in occidente “Il lupo e i sette capretti” dei fratelli Grimm.

¹⁰² *Baimaonü* “白毛女”, letteralmente “La ragazza dai capelli bianchi”, è un *pièce* dell'Opera di Pechino, ritenuta una delle opere rivoluzionarie più famose perché inserita, durante la Rivoluzione Culturale, nelle “Otto opere modello”.

¹⁰³ La leggenda racconta di un gruppo di contadini, al cui canto del gallo, dovevano dirigersi a lavoro. Dopo aver faticato per tutto il giorno nei campi, venivano svegliati puntualmente a mezzanotte e ciò significava andare a lavorare. Si pensava allora che fosse il proprietario terriero Zhou Bapi far cantare il gallo in modo che il lavoro, moltiplicato, fruttasse di più.

sul bene e sul male. Una notte del 1959, questa divenne però realtà e, come un gigantesco buco nero, risucchiò mia nonna insieme alla sua voce calda e gentile, poi, da quel larghissimo buco nero fuoriuscì una voce severa. Diceva che mia nonna era diventata un proprietario terriero, che tra il bene e il male lei era il male e che era membro della spietata classe dei proprietari terrieri. In “La nonna e le stelle” scrivevo:

Una sera, la nonna se ne stava seduta con lo sguardo fisso tutta imbellettata per andare al suo incontro. La mamma mi chiamò e disse alla nonna con voce fioca:

“Oggi fallo venire con te, la strada del vecchio tempio è molto buia al ritorno.”

“Vai alla mia scuola? Voglio farti strada, la conosco a memoria!” Gridai tutto contento. “*Schh!* Cosa diavolo ti urli?” Mi rimproverò la mamma con aria cattiva. L’antico tempio era su più livelli. Il cielo era ancora sereno e la cicala, poggiata sul vecchio albero, non smetteva di annunciare l’arrivo dei famosi “tre giorni del demonio”.¹⁰⁴ La nonna andò dietro il cortile per l’incontro e mi esortò a rimanere lì davanti con gli altri bambini. Era proprio quello che volevo. Le cose divertenti erano tutte lì all’entrata del cortile: le parallele, gli attrezzi da ginnastica, la piscina con la sabbia. Di giorno erano sempre occupati dai ragazzi delle scuole superiori, ma ora erano tutti liberi e così, noi bambini, ci divertimmo un mondo. Il sole calò insieme al buio e si sentivano *cri cri* e *tuu tuu* a destra e a sinistra. Avevamo le natiche incollate all’erba e avanzavamo strisciandole ai piedi della mura. Il gracidare ci fece giungere a una spaccatura nel muro. I maschietti erano già pronti a rimpinzarla di pipì, lasciando le femminucce schifate ma anche divertite. Il suono saltava di qua e di là come se stesse scappando da un’inondazione. Il chiaro di luna rendeva visibile ogni cosa. Avevamo catturato tante di quelle cicale che ci sentivamo entusiasti. Il plenilunio era abbagliante, filtrava le scure foglie del vecchio albero e spruzzava la luce sull’erba del cortile. Per essere una

¹⁰⁴ Se in Italia abbiamo i “tre giorni della merla”, che annunciano i giorni più freddi dell’anno, in Cina ci sono i *san futian* “三伏天”, ossia i giorni più torridi. Considerando che “伏” fú sta per “伏邪” fúxié, che vuol dire demone nascosto, allora si è optato per la traduzione “i tre giorni del demonio”.

scuola era troppo silenzioso e inquietante. Le stelle erano sbucate e io pensavo alla nonna. Mi diressi nella parte posteriore del cortile, dove tutte le stanze erano illuminate. Mi arrampicai sugli scalini di pietra e aggrappato al davanzale della finestra spiai all'interno. La classe era gremita di persone che, sedute composte ed educate senza fiatare, puntavano gli occhi verso qualcuno posizionato in cattedra. La nonna era in ultima fila con le mani sulle ginocchia. Sembrava proprio una scolaretta. Agitavo affannosamente la mano per salutarla ma lei, attenta com'era, non mi vedeva. Volevo davvero ridere. Spesso mi diceva che invidiava che io potessi andare a scuola e che se lei avesse potuto frequentarla fin da piccola, avrebbe saputo molte più cose e forse sarebbe riuscita a scappare di casa per partecipare alla Rivoluzione, esattamente come la giovane cugina del marito. Grazie allo studio, lei aveva capito tante cose e, stanca dell'aria viziata di casa, era corsa via, lontano, per compiere grandi imprese. Ancora penzoloni sul davanzale, guardavo la nonna. Non l'avevo mai vista così a distanza. Continuava a sedere con la schiena dritta e non osava staccare le mani dalle ginocchia. Mi stava per scappare una risata. La nonna ora poteva sapere come ci si sentiva a scuola. Improvvisamente, sentii distintamente le parole dell'oratore.

“In passato, siete stati tutti proprietari terrieri. Proprio così, avete oppresso crudelmente e sfruttato gli operai e avete costruito il vostro paradiso futuro sulle loro ossa, il loro sangue e il loro sudore. Avete vissuto come dei parassiti. – La testa mi ronzò per un momento, poi ripresi ad ascoltare – Il vecchio regime è stato da tempo sovvertito dagli operai, quindi toglietevi dalla mente di poter ripristinare il vostro paradiso. Potrete solo essere soggiogati alla dittatura del proletariato e la vostra unica via d'uscita sarà accettare con solerzia il cambiamento.”

Mi allontanai di fretta saltando giù dal davanzale. Non sapevo cosa fare. Il suolo era inondato dalla luce della luna ma l'oscurità vi galleggiava sopra a rapidi cerchi. Si importunavano vicendevolmente sopprimendo la quiete dei dintorni...

Quanti anni avevo nel 1959? Me lo chiedo perché riuscivo a comprendere tutte quelle parole. Ero immobile sotto la finestra e poi mi ero dileguato senza che nessuno se ne accorgesse. Mi precipitai giù passando per tutti i piani, attraversai il gruppetto di bambini che stava ancora giocando, lasciai in velocità il vecchio tempio e corsi lungo il vicolo. Mi sentivo il petto scoppiare e così mi fermai sotto la luce del lampione, guardandomi intorno. Avevo la mente annebbiata. Cos'era falso, il presente o il passato?

CAPITOLO 3

Che cosa vuol dire “tradurre”?

1. Accenni alla traduzione letteraria

Partendo dalla generalizzazione delle indicazioni metodologiche sulla traduzione di Jan Mukarovsky si è giunti a una concezione della comunicazione letteraria e del fatto letterario come attività segnica viva e mutevole, che non si conclude con la stesura dell’opera ma entra nuovamente in movimento a livello comunicativo come dialogo *sui generis* tra l’autore e il traduttore.¹⁰⁵ Riprendendo l’idea romantica della traduzione, questa non è altro che “continuità delle forme” e della progressività della poesia¹⁰⁶, è un “compito infinito” che non permette di cristallizzare il significato o il senso di un testo sottoforma di sapere. Il traduttore, secondo Novalis, è il “il poeta del poeta” che “deve quindi poterlo lasciar parlare contemporaneamente secondo le proprie idee e quelle del poeta stesso”.¹⁰⁷ Il medesimo discorso può funzionare anche se applicato al rapporto che porta il traduttore e il lettore a confrontarsi e a parlare. Tuttavia questo, come afferma Apel, deve essere di volta in volta sottoposto a un nuovo processo di comprensione che dipende dall’esperienza, da cui ne consegue il grado di ricezione, sia del traduttore che del lettore. La traduzione deve quindi essere affrontata non solo adottando un approccio linguistico e tenendo conto esclusivamente del contesto linguistico¹⁰⁸, ma deve considerare anche i *sistemi*

¹⁰⁵ Popovič A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*; trad. it di Daniela Laudani e Bruno Osimo, Hoepli, Milano, 2006, p. 9.

¹⁰⁶ Apel, F., *Il manuale del traduttore letterario*, Guerini, Milano, 1993, p. 80.

¹⁰⁷ Novalis, 68° Frammento *Blüthestaub* = Polline, cit. in Apel, 1993, p. 80; Lavieri A., *La traduzione fra filosofia e letteratura*, L'Harmattan, Torino-Parigi, 2004, p. 103.

¹⁰⁸ Ritengo che il contesto linguistico *può* essere importante ma non rilevante in talune traduzioni. Concordo con l’opinione di Edmond Cary, secondo cui questo forma solo la materia bruta [del tradurre], e con Lefevere, il quale sostiene che fra tutte le difficoltà che si possono incontrare e gli aspetti da tenere in considerazione in traduzione “il linguaggio è forse il meno importante”. Citato in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 15.

*modellizzanti secondari*¹⁰⁹ che costituiscono il sistema extralinguistico¹¹⁰ o “extratestuale”¹¹¹; deve attingere cioè dal suo bagaglio di conoscenza sul mondo.¹¹² Attraverso lo studio, l’apprendimento e il far proprio la *situazione* altrui, la strada verso la (quasi) esatta trasmissione del *messaggio* verrà spianata. Viceversa, il traduttore non deve approfondire solo l’aspetto socio-culturale dell’opera dimenticando il suo collegamento con l’unità stilistica, figurativa e formale della lingua.¹¹³ Solo in questo modo si avrà una “traduzione totale”.¹¹⁴

La distinzione tra il metodo linguistico e il metodo extralinguistico si basa sul diverso modo tramite cui il traduttore procede alla creazione del *target text* e sulla differente valutazione degli elementi da riprodurre. Per capire meglio di cosa si parla faccio riferimento alla dicotomia introdotta da Novalis tra traduzione “grammaticale” e traduzione “modificante”¹¹⁵; se la prima viene letta come una traduzione formale, statica e incolore poiché pietrificata nella *ratio*, la seconda si sofferma principalmente sull’aspetto sostanziale del prototesto, risulta essere dinamica, viva e colorata considerando che la sua ultima finalità è [ri]scrivere la potenza artistica e stilistica, e la poeticità evocate dal *source text*. È fondamentale porre l’accento sul termine *riscrivere* poiché in esso è insita la funzione del traduttore in senso proprio. Sebbene nel corso della storia degli studi traduttologici siano state formulate molteplici teorie sulla traduzione letteraria, a volte in contrasto tra loro, la

¹⁰⁹ Toury G., “Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico”, in Nergaard S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 109.

¹¹⁰ Ljudskanov A., *Princip funkčnich ekvivalentu – zaklad teorie a praxe prekladu. Preklad literarniho dila*, Praha, Odeon, 1970, pp. 139-140, cit. in Popovič, 2006, p. 11. I fattori extralinguistici — geografici, storico, sociali, culturali, e meglio quelli che riguardano i rapporti tra il pensiero, punto di vista e sensibilità di due culture— rispettivamente del prototesto e del metatesto, verranno presi in esame nell’ultimo paragrafo del presente elaborato. La necessità dell’esperienza non linguistica viene ribadita da Roman Jakobson in Jakobson R., “Aspetti linguistici della traduzione”, 1959, pubblicato in Nergaard, 1995, *op. cit.*, pp. 52-62.

¹¹¹ Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 34.

¹¹² Eco parla di “informazione enciclopedica” in Eco U., *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 31.

¹¹³ Popovič A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*; trad. it di Daniela Laudani e Bruno Osimo, Hoepli, Milano, 2006, p. 75.

¹¹⁴ Torop P., *La traduzione totale. Total’nyj perevod*, Modena: Guaraldi ; trad. it di Bruno Osimo, 2000. La teoria della traduzione totale pare richiamare l’approccio tipologico di Holmes, che ha distinto, da una parte, il contesto verbale (*linguistic context*), l’intertesto letterario (*literary context*) e la situazione socio-culturale (*sociocultural situation*), e, dall’altra parte, due assi, l’asse [X] dell’esotizzazione/naturalizzazione e l’asse [Y] della storicizzazione/modernizzazione. Holmes in Torop, 2000, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁵ Lavieri A., 2004, *op. cit.*, p. 102.

conclusione a cui ognuna di esse è giunta è una. Riassumendo le parole di Apel, Schlegel e perfino Goethe, la traduzione di testi letterari, in quanto *Sprachbewegung* (movimento), è un'attività inaccessibile all'intelletto, è impossibile sapere cosa sia una traduzione letteraria poiché è un'attività ad orizzonte aperto i cui fattori non possono essere spiegati in termini cognitivi e partendo da dottrine scientifiche.

L'errore più consueto degli inesperti è quello di considerare la traduzione come un'operazione magica in virtù della quale l'opera di partenza risorge in un'altra lingua. Tale transustanziazione è pressoché impossibile, la traduzione non è una replica del testo originale che usa un lessico diverso. Si andrebbero a creare quelle che comunemente vengono chiamate le “belle infedeli” o come preferisce definirle Mounin traduzioni “trasparenti”¹¹⁶, senza colore che pretendono di sostituire l'originale. Impossibile, ma non per questo scoraggiante.

Il pensiero comune ci guida a considerare e ad apprezzare la bellezza e la meraviglia di qualcosa, che può essere un essere vivente, un oggetto, un periodo storico, un'entità, un'attività o perfino un concetto, solo quando siamo in grado *in primis* di riconoscerne gli aspetti più infimi, deleteri e le difficoltà intrinseche nel comprenderlo. È ciò che José Ortega Y Gasset tenta di far capire ai suoi colleghi dopo essere stato accusato di “aver ucciso la traduzione” emettendo la sentenza che “tradurre è un desiderio irrimediabilmente utopistico”.¹¹⁷ Lui si difende spiegando che l'importante è sottolineare le miserie del tradurre, definirne le difficoltà e le sue scarse possibilità al fine di riuscire ad avvicinarsi al possibile splendore dell'arte del tradurre. “La traduzione è morta. Viva la traduzione”.¹¹⁸

Il tradurre è intimamente legato al “tempo storico” e si presenta perciò come “memorizzazione” dell'opera originale che viene ricordata semplicemente come qualcosa di irriproducibile e irripetibile. “Non l'opera appare nella traduzione, ma ciò che di essa, in un determinato momento storico, è accessibile al ricordo, riflesso e rielaborato linguisticamente, di un determinato traduttore”¹¹⁹. La traduzione letteraria arriva in tal

¹¹⁶Mounin G., *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 2006, p. 63. L'accezione del termine “trasparente” non è qui intesa come da Eugene Nida, il quale per “trasparenza” intende una traduzione di tipo straniante.

¹¹⁷J. Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, 1937, Sugarco, Milano, 1985, p. 63.

¹¹⁸*Ivi*, p. 67.

¹¹⁹Apel, 1993, *op. cit.*, p. 95.

modo ad assumere, secondo Novalis, una sfumatura “mitica”: non riproduce l’opera ma il suo “ideale”. Gadamer, invece, concepisce la traduzione come strettamente legata al concetto di comprensione, che si identifica come sua oggettivazione linguistica. Il processo traduttivo è così definito: “concrezione della coscienza come prodotto della storia”.¹²⁰ Partendo da tale premessa di ineludibilità del “tempo storico” e dall’accettazione di un paradigma storico, ogni traduzione, nella veste di elemento tramandato e tradizione, pare essere sempre “presente”, atemporale e quindi vera in relazione al periodo in cui le sue proposizioni sono state espresse dal traduttore.¹²¹ L’essenza di una traduzione e le sue specificità sono colte per assurdo in virtù della *distanza* che la separa dall’opera.¹²² Insieme ai concetti di “fedeltà” e “libertà” anche l’“errore linguistico” è una categoria storicamente determinata, ciò significa che il suo valore e validità sono soggette a variazioni continue a seconda della relazione vigente tra traduzione e condizioni sociali e culturali in cui viene prodotta.¹²³ Walter Benjamin parla proprio di “sopravvivenza” dell’opera originale nel testo tradotto, facendo allusione alla concretizzazione di un mutamento e rinnovamento del vivente, come se la traduzione incarnasse il processo di maturazione dell’originale.¹²⁴ Se da un lato l’opera originale sopravvive nel testo d’arrivo assieme al suo stile poetico e a tutti i fattori artistici e culturali in esso coinvolti, dall’altro, in seguito al meccanismo di inevitabile storicizzazione, *rinasce* nello stesso come opera nuova, è in altre parole il risultato di una *scrittura*. Da qui si sviluppa l’idea del vero traduttore come “scrittore”; egli non tende a nazionalizzare e banalizzare il testo letterario, non cerca di piegarlo alle esigenze del suo tempo rendendolo puramente comunicativo ma, essendo “poeta del poeta” permette che esso torni a essere vivo secondo questa volta il suo temperamento lirico, la sua sensibilità, il suo senso stilistico, la sua musicalità e fantasia. Cerca ad ogni modo di non

¹²⁰ Gadamer G., *Warheit un Methode*, Tübingen, 1975, p. 367, cit. in Apel, 1993, p. 43.

¹²¹ Il concetto di “sopravvivenza” dell’opera originale nel testo tradotto, insieme alla problematica storica, viene ripreso anche in Benjamin W., “il compito del traduttore”, in Nergaard S., *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993, pp. 290-291; Benjamin W., “Il compito del traduttore”, 1920, pubblicato in *Aut aut*, 334, 2007, p. 4; Derrida J., “De tours de Babel”, 1985, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, pp. 383-386.

¹²² Lavieri A., 2004, *op. cit.*, p. 142.

¹²³ Venuti L., *L’invisibilità del traduttore*, Armando, Roma, 1999, p. 42.

¹²⁴ Benjamin W., 1920, 2007, *op. cit.*, p. 4.

tradire l'autore, nei confronti del quale non si trova mai in una posizione di inferiorità.¹²⁵ Il traduttore, coinvolto in un processo di scambio, comunicazione e dialogo infinito con l'autore, "importa il *proprio* stile nello stile del testo originale ed esporta lo stile del testo originale nello stile del *proprio* testo", quello tradotto.¹²⁶ Azzarderei dicendo che la traduzione non appartiene neppure allo stesso genere letterario dell'opera tradotta, essa ha proprie regole e finalità. Questa tesi ha una sua giustificazione solo se si parla di traduzione letteraria nella sua specificità. Il traduttore dovrà [ri]scrivere l'originale rendendolo unico e irripetibile rimanendo allo stesso tempo fedele al testo letterario, intendendo qui per fedeltà ciò che Santarcangeli chiama *umiltà*.

Bisognerà far ricorso alle virtù della duttilità, della immedesimazione che pieghi al tono dell'originale il proprio temperamento, umiliandolo e sottomettendolo alle esigenze del testo. Il traduttore non dovrà mai perdere di vista l'accessorietà, l'aspetto solo integrativo e interpretativo del proprio modo di espressione.¹²⁷

"L'obiettivo più alto della traduzione è – in definitiva – [...] una «con-versione», una immedesimazione con lo stile dell'originale, che è la vera «fedeltà», un «farsi rapire» da esso, espresso con un intenso linguaggio platonico che sembra portarci vicino alla concezione dell'autore del *Sublime*".¹²⁸

Si può concludere la breve riflessione sulla traduzione letteraria dicendo che non è giusto in realtà parlare di poetica normativa, il traduttore non può seguire regole prefissate, ma deve costituirsele attraverso il suo percorso traduttivo. Bisogna perciò valutare i singoli esiti traduttivi cogliendone di volta in volta le motivazioni più profonde. Citando le parole di Emilio Mattioli, "imparare a convivere con la provvisorietà non è una rinuncia, ma una conquista, significa infatti riconoscere alla traduzione una partecipazione profonda e una funzione nell'ambito della vita dell'arte e aprirsi ad una comprensione non pregiudicata di

¹²⁵ Mattioli E., *L'etica del tradurre e altri scritti*, Mucchi, Modena, 2009, p. 55.

¹²⁶ Lavieri, 2004, *op. cit.*, p. 146.

¹²⁷ Santarcangeli, P., "Alcune riflessioni sulla traduzione letteraria", in Bonfante G., *Scritti in onore di G. Bonfante*, Paideia, Brescia, 1976, p. 935.

¹²⁸ Folena G., "Volgarizzare e tradurre", Einaudi, Torino, 1991.

questa attività, la cui centralità è fortemente presente nella coscienza culturale del nostro tempo tanto da configurarsi come punto di riferimento per il riassetto dei saperi.”¹²⁹

2. Scommettere e migliorare

Per quanto due lingue possano essere simili e vicine – perfino i dialetti di una stessa lingua – non potranno mai esprimere interamente lo stesso significato mediante lo stesso segno linguistico. L'impossibilità di fornire una soluzione alla babelica differenziazione delle lingue diventa una condizione di “indeterminatezza”¹³⁰ della traduzione, che porta il traduttore a immergersi in un vorticoso *brainstorming* di ipotesi circa l'analisi del testo da tradurre e le strategie da seguire.

Quando ci incarichiamo di questa grande missione che è tradurre, il primo passo che dobbiamo compiere è “osservare” il testo¹³¹ che abbiamo di fronte in modo cauto, leggerlo scrupolosamente per capire il sistema interno della lingua di partenza e la struttura testuale, scrutare la parola, *disambiguarla contestualmente*¹³², illuminare i passi oscuri e infine farci coinvolgere dal *mondo possibile* che essa racchiude, ossia immedesimarci in *quel* contesto che esprime.¹³³ Questo primo approccio analitico – mentale è necessario affinché il traduttore possa disegnare una pista che prima lui stesso deve attraversare e sulla quale poi getterà quelle briciole che sono gli indizi che il lettore a cui si rivolge dovrà cogliere successivamente.¹³⁴

¹²⁹ Mattioli E., *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena, 2001, p. 39.

¹³⁰ Eugene C. E., *The Transparent Eye Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*, SHAPS Library of Translation, University of Hawaii Press, Honolulu, 1993, p. 155; Torop P., *La traduzione totale. Total'nyi perevod*, Guaraldi, Modena; trad. it di Bruno Osimo, 2000, p. 58

¹³¹ Popovič riduce il prototesto a oggetto della comunicazione traduttiva che, prima di essere riverbalizzato e ricontestualizzato mediante la traduzione pratica, deve passare il vaglio di un'osservazione puramente analitica che riguarda sia il contesto dell'opera che la struttura del testo. In Popovič A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*; trad. it di Daniela Laudani e Bruno Osimo, Revisione di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2006, p. 28.

¹³² Eco, 2003, *op. cit.*, p. 29.

¹³³ *Ivi*, p. 45.

¹³⁴ *Ivi*, p. 247.

Tutto ciò per dire che la fase traduttiva ne presuppone un'altra, quella interpretativa, o meglio che la traduzione è una forma di interpretazione.¹³⁵ Credo che il termine “interpretare” cada a pennello se si parla di traduzione. La sua definizione¹³⁶ ci induce a pensare la traduzione come un *processo decisionale*¹³⁷, cioè una serie di congetture e ipotesi sulla struttura del testo e della parola e su ciò che vogliono comunicare al destinatario, studiando i loro significati e cercando il più possibile di riprodurre in traduzione l'intenzione e il senso originali. Come abbiamo ripetuto più volte, è esclusa la possibilità di tradurre un testo nella sua totalità, non si può certamente mostrare o esprimere “tutto” in traduzione. È quello che intende Eco quando scrive che traducendo, *non si dice mai la stessa cosa*¹³⁸ e si deve *scommettere*.¹³⁹

L'esperienza del traduttore non è molto distante da quella dell'autore, come se entrambi partecipassero allo “stesso” atto *creativo* ma in diversi momenti storici.¹⁴⁰ La traduzione è la rappresentazione dell'intimo legame tra due lingue che gravitano intorno allo stesso significato che, come abbiamo visto, rimarrà sempre *segreto*.¹⁴¹ Se da un lato traducendo non diciamo mai la stessa cosa, dall'altro percepiamo la stessa cosa ma *diversamente*.¹⁴² In virtù dell'esperienza condivisa e del *dialogo ermeneutico*¹⁴³ in cui autore, testo e traduttore sono coinvolti, può capitare che, mentre si traduce, il traduttore abbia la sensazione di cogliere perfettamente ciò che l'emittente vuole comunicare ma, nel momento della

¹³⁵ *Ivi*, p. 16; Gadamer G., “Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio”, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 343.

¹³⁶ Interpretare (tosco. o letter. interpretare) v. tr. [dal lat. *interpretari* (lat. pop. *interpetrari*), der. di *interpres - ētis* «interprete»] (*io intèrpreto o intèrpetro*, ecc.). **1. a.** Intendere e spiegare nel suo vero significato (o in quello che si ritiene sia il significato giusto o più probabile) il pensiero d'uno scritto o d'un discorso il cui senso sia oscuro o dia luogo a dubbi [...] Nella critica letteraria o artistica, intendere i caratteri profondi, i valori essenziali di un'opera, di uno scrittore o artista, e in genere di un processo creativo, estetico, e simbolico. **b.** Più genericam., capire e spiegare tutto ciò che è espresso o raffigurato in forma simbolica, con segni convenzionali, o comunque con mezzi non accessibili a tutti [...] **c.** ant. Tradurre, dare di una parola o di un testo in lingua straniera il significato corrispondente nella nostra lingua [...] **2. a.** Attribuire un significato, spiegare la natura, la ragione e il fine di determinati atti o fatti, dedurre da indizi o da parole i pensieri e le intenzioni di una persona [...] **b.** Intendere, indovinare ciò che è nell'animo di una o più persone, sostituendosi a queste nel tradurlo in atto o nel manifestarlo. <http://www.treccani.it/vocabolario/interpretare/>

¹³⁷ Levy J., “La traduzione come processo decisionale”, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁸ Eco, 2003, *op. cit.*, pp. 93-94.

¹³⁹ Eco U., “Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione”, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁰ Lavieri A., *La traduzione fra filosofia e letteratura*, L'Harmattan, Torino-Parigi, 2004, p. 89.

¹⁴¹ Benjamin W., 2007, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴² Lavieri, 2004, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴³ Gadamer in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 348.

trasposizione del senso, nota come ad un livello linguistico o extralinguistico questo si deforma. Si avrà inevitabilmente il famoso *scarto*.¹⁴⁴ Il traduttore, successivamente alla fase analitica del testo durante la quale avrà individuato gli elementi “invarianti” e quelli “varianti”¹⁴⁵, sarà allora chiamato a decidere quali aspetti conservare e quali “limare via”¹⁴⁶, dovrà in qualche modo rassegnarsi amaramente all’idea di rinunciare a qualcosa.

Secondo l’opinione di Schleiermacher, la conoscenza dell’interprete supera quella dell’autore in quanto ha la capacità di comprendere i significati e i sensi più dell’autore stesso nell’istante in cui inconsciamente li ha depositati.¹⁴⁷ Seguendo tale ermeneutica della superiorità del traduttore, il metatesto acquisirà nuova vita nella manifestazione delle sue potenzialità di esprimere concetti *vecchi e/o distanti*¹⁴⁸ e conferirli una luce più brillante sia da un punto di vista linguistico che storico-culturale. Riprendendo la teoria secondo cui la traduzione è, banalmente, confronto di due sistemi e codici linguistici incommensurabili che si rispecchiano in due culture altrettanto lontane, il traduttore manifesterà la sua creatività nella riproduzione dell’originale.

Una simile traduzione irregolare e imprecisa, tuttavia sotto un certo aspetto corrispondente, costituisce uno degli elementi sostanziali di qualsiasi pensiero creativo. Proprio queste convergenze “irregolari” danno l’impulso per la nascita di nuovi legami di senso e testi di nuova concezione.¹⁴⁹

Il traduttore, come figura mediatrice che ha il compito di ridimensionare la distanza linguistica e culturale di due realtà¹⁵⁰, si trova al centro della comunicazione tra autore e lettore, presente e passato, vive cioè simultaneamente in due mondi diversi¹⁵¹. Tale

¹⁴⁴ Lavieri, 2004, *op. cit.*, pp. 96, 104; Gadamer in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 343.

¹⁴⁵ La “variante” è quella parte del metatesto che lo differenzia dal prototesto, mentre l’invariante è la parte del prototesto che non deve variare in traduzione, ossia la dominante. Vedi il glossario in Osimo, 2011, *op. cit.* pp. 288, 329.

¹⁴⁶ Espressione estrapolata da Eco, 2003, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁷ Lavieri, 2004, *op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 112.

¹⁴⁹ Lotman in Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁰ La concezione del traduttore come mediatore culturale viene ripresa da Osimo parlando di “linguacultura” in Osimo, 2011, *op. cit.*, pp. 35-36 e. Vedi anche Morini M., *La traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche.*, Sironi editore, Milano, 2007, pp. 93-97.

¹⁵¹ Gadamer G., 1960, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 352.

condizione di sdoppiamento gli permette di afferrare le lacune e le mancanze di una lingua e di sopperirle con gli elementi dell'altra, dando vita in questo modo a un linguaggio rivoluzionario più ricco¹⁵² costituente un terzo testo che esiste al di là degli altri due¹⁵³, cioè ad un nuovo mondo. Questa supplementarietà linguistica armoniosa e non conflittuale assicura ciò che Derrida, in termini quasi sacri, definisce “santa crescita delle lingue” “fino al fine messianico della storia”.¹⁵⁴ Ricollegendosi al tema della “sopravvivenza” dell’opera, Eco pare seguire di pari passo la teoria di Derrida, affermando che nella rilettura dei suoi testi tradotti si era riscoperto un autore perfino migliore.¹⁵⁵ “L’opera non vive soltanto più a lungo, vive *più e meglio*”.¹⁵⁶

3. Tradurre la cultura e poi la lingua¹⁵⁷

Oh, Uomo! Nasci, vivi e muori
 Oh, Uomo! Vedi, tocchi e senti
 Oh, Uomo! Tu che ridi e piangi
 Chiedi, perché?
 Il tuo silenzio ti risponde
 La sua parola ti confonde

«Culture has not to be studied *as part* of the translation phenomenon, since the *entire* phenomenon is culture-bound: translation has rather to be investigated as part of culture»¹⁵⁸

“Perché gli uomini non vedono il mondo nello stesso modo?”¹⁵⁹ La risposta alla domanda quasi esistenzialistica che Mounin si pone e che, a essere onesti, ognuno di noi

¹⁵² Popovič utilizza il termine semiotico “creolizzazione” per indicare il meccanismo di sovrapposizione parziale di prototesto e metatesto da cui derivano una lingua e una cultura ibride. Per un approfondimento vedi Popovič, 2006, *op. cit.*, p. 107-108; Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵³ Goethe J.W., “Translations”, in Venuti L., 2012, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁴ Derrida J., 1985, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 415.

¹⁵⁵ Eco, *op. cit.*, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 124.

¹⁵⁶ Derrida, 1985, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 386.

¹⁵⁷ Torop parla di “traducibilità della cultura” in Torop, 2000, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁸ Lambert in Torop, 2000, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁹ Mounin G., *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 2006.

può porsi, sembra esserci fornita prima dal tedesco Wilhelm von Humboldt che interpretava la molteplicità delle visioni del mondo come conseguenza della molteplicità delle lingue¹⁶⁰, e poi dagli americani Benjamin Lee Whorf:

i fatti sono diversi per ogni parlante perché i suoi strumenti linguistici gli forniscono modi diversi di esprimerli¹⁶¹

ed Edward Sapir:

il linguaggio e le nostre abitudini di pensiero sono uniti fra loro in modo inestricabile. [...] Immaginare che ci si adatti in modo fondamentale alla realtà senza l'aiuto del linguaggio, e che il linguaggio stesso non sia altro che un mezzo per risolvere taluni problemi specifici di comunicazione, o di riflessione, è un'illusione. Il fatto è che *gran parte* del «mondo reale» è modellata inconsciamente secondo le abitudini linguistiche del gruppo [...] Noi vediamo infatti e sentiamo o facciamo l'esperienza del mondo in questo o in quel modo guidati *quasi esclusivamente* dalle abitudini linguistiche della nostra comunità, che ci predispongono a certe scelte nella nostra interpretazione.”¹⁶²

Lo stesso Sapir sembra rievocare il concetto introdotto dal francese Charles Bally del “linguaggio affettivo”¹⁶³, basato sul principio secondo cui “ogni forma espressiva è interpretabile come riflesso di stati d'animo emotivi, di esitazione, di dubbio, di timore attenuato”¹⁶⁴ e quindi profondamente diverso dal “linguaggio intellettuale” e definitivamente più arduo interpretare rispetto a questo.

Da qui deriva la tesi di Leonard Bloomfield che, anche lui riconoscendo i valori affettivi della parola, si rassegna alla completa inaccessibilità del *significato* di questa. Sussistendo una certa distanza diacronica e, a volte, geografica che separa opera originale e opera tradotta, il traduttore non può conoscere la situazione e la condizione esatta fisica e soprattutto mentale ed emotiva in cui l'autore scriveva. Si tratta di elementi chiamati dallo

¹⁶⁰ Wilhelm von Humboldt in Mounin, 2006, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶¹ “Ipotesi di Whorf” Whorf B.L. in Mounin, 2006, *op. cit.*, p. 100; Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 59.

¹⁶² Sapir E. in Mounin, 2006, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁶³ Bally C. in Mounin, 2006, *op. cit.*, p. 102.

¹⁶⁴ Sapir E. in Mounin, 2006, *op. cit.*, p. 103.

studioso “valori supplementari” del significato della parola che, in quanto *connotativi*, è difficile che vengano percepiti e colti dal destinatario dell’opera nella loro totalità e perciò risultano essere intraducibili.¹⁶⁵ Perfino i cosiddetti “universali linguistici”, quelli che per propria natura sono asserzioni sintetiche delle caratteristiche o tendenze condivise da ogni parlante¹⁶⁶, a volte non sono così “universali” moltiplicando gli ostacoli della traducibilità della parola.

Da un punto di vista linguistico, il segno (nome, gruppo di parole, lettera) si può dire strettamente collegato a ciò che va oltre quel che designa. Lo studioso tedesco Gottlob Frege preferisce chiamarlo riferimento o senso, nel quale è contenuto il modo di manifestarsi dell’oggetto. Dal momento che a un riferimento (un oggetto) non corrisponde un segno soltanto e che le lingue, come è stato anticipato nel precedente paragrafo, possono esprimere diversamente il senso di uno stesso segno, anche la rappresentazione a esso connessa sarà differente. Si andrà a determinare in conclusione il carattere soggettivo della stessa rappresentazione, che in termini etici, sociali e culturali abbiamo visto come diventa diversificazione dei punti di vista dell’uomo sul mondo.¹⁶⁷

Come deve agire il traduttore di fronte al ventaglio di interpretazioni che il testo gli sventola di fronte come per sfida? Dato il divario tra le diverse culture come assioma inconfutabile, il traduttore-mediatore avrà bisogno non tanto di quella disciplina chiamata etnografia, come suggerisce Mounin¹⁶⁸, ma piuttosto dovrà fare affidamento sulla branca degli studi sociali più completa dell’etnologia¹⁶⁹, affinché riesca a ridimensionare la

¹⁶⁵ Bloomfield L. in Mounin, 2006, *op. cit.*, pp. 104-105.

¹⁶⁶ “Memorandum Concerning Language Universals”, presentato alla Conferenza sugli universali linguistici, Gould House, Dobbs Ferry, New York, aprile 13-15, 1961, in Greenberg, Joseph H., *Universals of Language*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1963, p. XV.

¹⁶⁷ Frege G., “Ueber Sinn und Bedeutung”, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892, pp. 25-50; trad. it., “Senso e significato”, in Frege G, *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, Boringhieri, Torino, 1977, pp. 2-4.

¹⁶⁸ Mounin, 2006, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁹ **etnologia** s. f. [comp. di *etno-* e *-logia*]. – Termine che nell’Ottocento indicava la branca delle scienze sociali che aveva per scopo la classificazione delle razze umane, con particolare riguardo a quelle di cultura più primitiva, e che nel secolo successivo (prevalendo per questo sign. l’espressione *antropologia fisica*, e affermandosi per i sign. più ampî quella di *antropologia culturale* o *sociale*) è stato assunto per indicare prevalentemente lo studio dei fenomeni di origine, diffusione, contatto dei sistemi culturali, diretto ad acquisire una conoscenza scientifica dei modi di vita dei popoli, della struttura e della evoluzione delle società; si differenzia dall’*etnografia*, concepita come scienza puramente descrittiva. http://www.treccani.it/enciclopedia/etnologia_%28Enciclopedia-Italiana%29/ 15/09/2017.

distanza presupposta. Dopo che le ricerche etnologiche gli avranno fornito la descrizione di tutte le situazioni e contesti che identificano una cultura, il traduttore procederà a una loro interpretazione. Nella prima fase di lettura, l'interprete non dovrà dimenticare di adottare un atteggiamento "puro", nel senso non filtrato dalle sue personali credenze e pregiudizi. Dovrà, in altre parole, "deculturizzarsi", accantonare temporaneamente la cultura propria per immergersi e farsi coinvolgere prima dalla cultura e poi dalla lingua altrui. Si è già detto che un testo, per essere tradotto in maniera "totale", non può essere analizzato solo a livello della lingua. Anzi, quest'ultimo si trova al di sotto di quello socioculturale, il quale rappresenta il sistema di tutti gli aspetti che vanno al di là della stessa lingua, o meglio quei fattori che determinano il *motivo* d'uso di un certo repertorio linguistico e il *modo* di comunicare dei parlanti.¹⁷⁰ La soluzione è aprirsi all'altra cultura e comprenderla affinché possiamo allungare il raggio della nostra conoscenza e sviluppare capacità traduttive adeguate.

Le parole di Antoine Berman, citate anche da Mattioli, sono chiare quando, esponendo "la prova dell'estraneo", asserisce che lo scopo della traduzione è "prima di tutto stabilire una relazione tra Sé e l'Altro".¹⁷¹ Nella "prova dello straniero", la traduzione equivale a incontrare lo straniero e ad accoglierlo come tale nel massimo valore morale¹⁷². Si deduce che il lavoro di traduzione è ben lungi dall'essere una semplice mediazione. Tutto ciò che fa parte di noi in quanto uomini e quindi entità determinate dal punto di vista sociale, politico e culturale, emerge poiché proteso verso l'altro.

Non si è mai parlato di traduzione giusta, sbagliata, perfetta o imperfetta. È preferibile parlare di traduzione adeguata e rispettosa, umile. Tradurre lingue e soprattutto culture è un'utopia e il traduttore ne è consapevole. Nessuno è mai riuscito a comprendere a fondo la

¹⁷⁰ Fu Snell-Hornby, nel 1988, a insistere affinché l'analisi traduttologia traslasse dal testo alla cultura, cioè che avvenisse una *cultural turn*.

¹⁷¹ Mattioli E., 2009, *op. cit.*, pp. 49-64.

¹⁷² Berman A., "Translation and the trials of the foreign", in Venuti L., *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2012, p. 240; "Foreignizing Experience: Antoine Berman, The Experience of the Foreign", in Robinson D., *What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, The Kent State University Press, Kent, Ohio, 1997, pp. 81-96. Il discorso sull'eticità e moralità traduttive fa pensare alla "traduzione democratica" (Torop, 2000, *op. cit.*, p. 64) – opposta alla "traduzione totalitaria" (Mattioli, 2009, *op. cit.*, p. 64) – , che si riflette sul piano più culturale, etico e politico dell'abolizione dei rapporti di dominazione imperialista.

parola dell'altro e mai nessuno ne sarà in grado. Possiamo solo avvicinarci al senso del verbo altrui ma una volta di fronte ad esso ci accorgiamo di essere ipermetropi cronici.

La verità è che l'uomo

viv[e] in un mondo di parole altrui. E tutta la [sua] vita è un orientamento in questo mondo. [...] La parola altrui pone all'uomo il compito speciale di comprendere questa parola. [...] Questa scissione, per ogni persona, di tutto quanto è espresso in parola, nel piccolo mondo delle parole proprie (percepite come proprie) e nel mondo enorme, illimitato delle parole altrui è un fatto primario della coscienza umana e della vita umana... [...] Complesse interrelazioni con la parola altrui in tutte le sfere della cultura e dell'attività riempiono tutta la vita dell'uomo.¹⁷³

¹⁷³ Bachtin M.M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979; trad. it. di Strada Janovič C., *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988, p. 361.

CAPITOLO 4

Analisi traduttologica

1. Analisi generale del testo

«L'analisi traduttologica si distingue da quella linguistica, narratologica o storica perché si basa sullo specifico del processo traduttivo, ossia sulla consapevolezza che in qualsiasi processo traduttivo vi è interrelazione di elementi tradotti, omessi, modificati e aggiunti. [...] Questa interrelazione riflette, da una parte, differenze culturali – linguistiche tra i testi, dall'altra le peculiarità del lavoro del traduttore e le funzioni della traduzione»¹⁷⁴

1.1. La polifonia bachtiniana e la sua applicazione al romanzo

«La vita per sua natura è dialogica. Vivere significa partecipare a un dialogo»¹⁷⁵

«Il dialogo tra arte e vita, il dialogo tra testi, tra i testi della vita quotidiana e quelli artistici, tra rappresentazione ordinaria e raffigurazione artistica, consiste nel loro reciproco dover rispondere gli uni degli altri. L'arte è provocata dalla vita e la vita è provocata dall'arte»¹⁷⁶

¹⁷⁴ Torop, 2000, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁵ Bachtin M.M., “Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij”, 1961, in Bachtin M.M., *Estetica slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979; trad. it. di Strada Janovič C., *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988.

¹⁷⁶ Ponzio, L., “Michail Bachtin, un Filosofo in Dialogo con la Filosofia della sua Epoca”, a. XXV n.s., n. 74, 2011, <http://siba-ese.unile.it/index.php/segnicompr/article/view/13057/11623> 12/09/2017.

Prima di procedere all'analisi della traduzione del romanzo e delle sue specificità, ritengo necessario spiegare il concetto di polifonia sui cui poggia la struttura narrativa dell'opera analizzata.

La più grande eredità dello studioso Michail M. Bachtin nel campo della ricerca in discipline come la linguistica, la filologia, la critica letteraria, la semiotica ecc. è il concetto, da lui introdotto, di polifonia.

La filosofia alla base della polifonia consiste nel porre in dialogo – un dialogo sostanziale e non formale – sfere e ambiti generalmente considerati separati: mondo umano e mondo naturale, arte e vita, verbale e non verbale, generi letterari e generi del parlare ordinario, scienze umane e scienze naturali, psiche individuale e ideologia sociale, discorso proprio e discorso altrui, responsabilità tecnica e responsabilità morale, parola e corpo, dimensione reale e immaginaria creandone una terza, quella simbolica.¹⁷⁷

Per realizzare il cosiddetto “grande dialogo” che dà luogo al romanzo polifonico è necessaria la più totale eliminazione dell'intenzione dell'autore in quanto autore, facendo sì che discorso riportante (dell'autore) e discorso riportato (dell'eroe) interagiscano e interferiscano fra loro senza che l'uno diventi oggetto dell'altro.¹⁷⁸ Autore e personaggi, definiti come *co-soggetti* indipendenti, entità aperte e *non-finite* e libere di esprimere il proprio punto di vista sul mondo e di influenzarsi l'un l'altra, si incontrano sul piano dell'intertestualità o meglio dell'intersoggettività.¹⁷⁹ È qui che la parola diviene a due o più voci, interiormente dialogica o *bivoca*: mentre evoca l'oggetto dell'enunciazione, essa è ostacolata dalla “parola altrui”, ossia dall'altrui giudizio sull'enunciato pensato come possibile dall'enunciatore. La parola è *bivoca* nella sua aspettativa (ossia dell'enunciatore) di una “replica”, di una enunciazione ostacolante, anche qualora tale replica sia solo percepita come possibile nell'orizzonte immaginativo dell'enunciatore.¹⁸⁰ Il concetto di

¹⁷⁷ Deleuze G., “À quoi reconnaît-on le structuralisme?”, in François Châtelet, *Histoire de la philosophie, Idées, Doctrines. Tome 8: Le XXe siècle*, Hachette, Paris 1973, pp. 299-335; trad. it. di Paolini S., Id., “Lo strutturalismo”, SE, Milano, 2004.

¹⁷⁸ Ponzio, 2011, *op. cit.*

¹⁷⁹ Kristeva J., *Word, Dialogue and Novel*, Columbia University Press, New York, 1986.

¹⁸⁰ Bachtin M.M., “Slovo v romane”; trad. it. “La parola nel romanzo”, in *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznyh let*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975; trad. it. di Strada Janovič C., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 83-108.

parola viva, concreta e dialogica¹⁸¹ proposto da Bachtin vuol dire che essa, una volta pronunciata, può recare traccia della propria impostazione culturale, provenienza sociale, concezione ideologica ecc. – quelle che lui chiama *stratificazioni*.

L'esistenza della parola bivoca ha conseguenze sul genere romanzesco (in sé fortemente dialogico) e sulla forma polifonica. Mentre la parola oggettiva (parola diretta di un personaggio) può solo *imitare*, la parola bivoca può *stilizzare, parodizzare, polemizzare*, poiché, in quanto “parola con orientamento sulla parola estranea”, permette gradi maggiori o minori di allontanamento dall'intenzionalità dell'autore. La “parola neutra”, immediatamente indirizzata sul suo oggetto come espressione dell'ultima istanza semantica di chi parla, e la “parola oggettiva” del personaggio raffigurato non possono produrre alcuna stilizzazione, ossia evocazione di un rapporto fra la parola espressa in un testo e la parola, simile o modificata, dell'orizzonte di esperienze linguistiche dell'enunciataro.¹⁸²

La dialogicità, così come appena spiegata, è la prerogativa epistemologica alla comprensione di un mondo governato dall'eteroglossia, dove cioè ogni cosa ha un senso proprio ed è percepibile in quanto parte di un “grande tutto” in cui i diversi “essere” interagiscono e si condizionano.

Il linguaggio, visto da Bachtin e anche da Heidegger come espressione delle sensazioni degli uomini e dei punti di vista nel mondo, è tutto eteroglottico.¹⁸³ Esso rappresenta la coesistenza delle contraddizioni tra presente e passato, di gruppi diversi socialmente e ideologicamente, di tendenze, istanze, pensieri, scuole ecc. Il linguaggio *parla* numerose lingue che a loro volta *parlano* del mondo e lo concettualizzano secondo propri criteri e valori e per questo considerate uniche. Tali linguaggi possono essere giustapposti e confrontati in modo che si influenzino, completino o contraddicano, siano quindi in continuo interscambio dialogico.

L'eteroglossia, una volta incorporata ai meccanismi della finzione letteraria e della composizione narrativa, viene definita come il discorso dell'autore reso manifesto tramite

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 87-88.

¹⁸² Bachtin M. M., *Problemy poëtiki Dostoevskogo, Chudožestvennaja literatura*, Moskva, 1963; trad. it. di G. Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 258-259.

¹⁸³ Heidegger, "Language" in *Poetry, Language, Thought*; trad. ing. di Hofstadter A., Harper and Row, New York, 1971.

altri linguaggi —quelli dei singoli personaggi— i quali, come abbiamo visto finora, coesistono e comunicano dinamicamente.¹⁸⁴

Se Bachtin lo chiama “grande dialogo”, Shi Tiesheng lo definisce “dialogo ideale della vita”.¹⁸⁵ Ciò che crea l’autore con il suo romanzo non è un carattere, non è un *tipo* o un atteggiamento e neppure l’immagine oggettiva di un personaggio ma è il discorso tra l’*Io* e il mondo¹⁸⁶, cioè l’incontro che le molteplici coscienze autonome, costituenti l’*Io*, sperimentano negli “eventi” concreti della vita.¹⁸⁷

Storie e altre storie, personaggi principali e personaggi appena citati, voci manifeste e voci nascoste, atmosfere reali e quelle frutto dell’estro poetico, passato, presente e futuro si incontrano sul piano della contemporaneità. Le sensazioni di ogni personaggio alla perenne ricerca di una via di salvezza, così come le sofferenze e le perplessità che ne derivano, non possono essere percepite e colte se non attraverso il continuo confronto e dialogo che costruiscono l’impalcatura dell’intera narrazione. A differenza di quelle storie che si sviluppano secondo il criterio della piena aderenza dell’intreccio alla fabula, in cui la diegesi procede regolarmente senza interruzioni e inversioni dell’ordine cronologico dei fatti narrati, non solo gli eventi, ma anche i personaggi e soprattutto i loro pensieri, riflessioni, flussi di coscienza e atteggiamenti appaiono legati l’uno all’altro, sono vale a dire in perenne comunicazione e si influenzano vicendevolmente. Quella di *Frammenti morali* non è un’unica storia ma un insieme di storie che non si snodano in modo parallelo ma si intrecciano e si mescolano tra loro.

Shi Tiesheng scrive che il romanzo può essere visto come un’autobiografia in cui tuttavia i soggetti non vengono caratterizzati perché inseriti in un tempo determinato ma perché esistono solo in uno spazio¹⁸⁸ dove le loro menti dialogano simultaneamente. È

¹⁸⁴ Bachtin M.M., *The dialogic imagination*, University of Texas Press, Slavic series, 1, Texas, 1981.

¹⁸⁵ Huang Zhongsun, lun “‘wuxu biji’ de sixiang duihua xingshi” 论《务虚笔记》的思想对话形式 (“Le forme di dialogo mentale in *Wuxu biji*”), *Taian shizhuan xuebao*, Vol. 24, 4, Luglio 2002.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Liisa S., Tintti K., *Bakhtin and his Others (Inter)subjectivity*, *Chronotope, Dialogism*, London, Anthem Press, 2013.

¹⁸⁸ Bachtin, M. M., *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj, 1929; trad. it. di De Michiel M., *Problemi dell’opera di Dostoevskij*, 1997; trad. ing. di Emerson C., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011.

filosofia, e allo stesso tempo poesia e perfino musica, in cui la storia di ogni soggetto non è altro che una componente vocale.¹⁸⁹

1.2. La tipologia e la funzione del testo

«Prima della messa in opera di qualsiasi processo di traduzione, il traduttore dovrebbe stabilire, con l'aiuto di un'analisi testuale, a che genere di testo appartiene il materiale traduttivo che si trova di fronte. La cosa fondamentale, a ogni modo, [...] dal momento che ogni testo ha luogo per mezzo della lingua, è molto più importante capire quale funzione svolga la lingua nel testo che si ha di fronte.»¹⁹⁰

In linguistica, il testo è definito come un insieme di frasi (al limite, una sola frase) tematicamente corrente, dotato di funzione comunicativa riconoscibile in rapporto ad un preciso potenziale illocutivo, e situato all'interno di un'azione comunicativa concreta (ossia, individuale nel tempo e nello spazio).¹⁹¹

In letteratura, il testo è un enunciato (prodotto), che mantiene le tracce dell'enunciazione (atto) là dove il soggetto che vi parla (il narratore) è sosia o portavoce del soggetto dell'enunciazione (l'autore in quanto locutore); egli è perciò *io*, e i deittici e i tempi sono da interpretare in rapporto con lui.¹⁹² Il testo letterario, continua Segre, è soggetto a una “*introiezione*”¹⁹³ dei riferimenti contestuali da cui l'autore è determinato e che il lettore può quindi cogliere dalla sua parola. Esso può essere scomposto in blocchi diversi (e infiniti) di unità segniche, secondo cioè diversi “percorsi di senso”¹⁹⁴ che concedono al mittente una moltitudine di interpretazioni. Questo mi porta a dedurre che il compito più difficile del

¹⁸⁹ Zeng Peng, Fu Zonghong, “xinhun de ziyou lianqu. Jianlun Shi Tiesheng ‘Wuxubiji’ de fudiaoqing” 心灵的自由恋曲——简论史铁生《务虚笔记》的复调性 (“La polifonia in *Wuxu biji*. Canto di amore e libertà dello spirito”), *Chongqing keji xueyuan xuebao (shehui kexueban)*, 1, 2013.

¹⁹⁰ Reiss K. in Morini M., *La traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche.*, Sironi editore, Milano, 2007, pp. 79-80.

¹⁹¹ Bertinetto P.M., “I paradossi della nozione di testo”, in *Teoria e analisi del testo. Atto del V Convegno interuniversitario di studi (Bressanone 1977)*, a cura di Daniela Golden, Padova, CLEUP, p. 9.

¹⁹² Nell'introduzione di Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 10.

¹⁹³ Segre C., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino, 1979, p. 35.

¹⁹⁴ *Ibid.*

lettore è indagare tutti i possibili sensi di un testo affinché possa giungere all'equivalente dell'intenzione autoriale. Nella maggior parte dei casi è difficile che si legga un testo letterario così come l'autore avrebbe voluto e se ne dia la giusta interpretazione, soprattutto se teniamo in considerazione che il lettore medio procede a una sua lettura spontanea, "pura" voltando le pagine magari non ponendosi il perché della scelta di un certo segno linguistico. Questo non vale – e non deve valere – per il traduttore, il quale, come abbiamo visto, deve analizzare il testo seguendo specifiche fasi, null'affatto semplici. Egli deve sprofondare nella parola appartenente ai diversi codici messi in gioco nel testo e nel suo senso più recondito per poi cercare di riprodurlo e ricreare quello stesso *effetto*¹⁹⁵ desiderato dall'autore. Ecco perché prima di passare a battere sulla tastiera del computer, il traduttore deve capire la *qualità del linguaggio, l'autorevolezza del testo e la sua funzione*.¹⁹⁶ Si dà perciò la precedenza all'autore rispetto al lettore, non per ragioni di paternalismo letterario ma, anzi, perché solo in questo modo il traduttore sarà in grado di far conoscere e mettere in comunicazione autore e lettore.

Prendendo come riferimento la definizione formulata dalla Reiss, secondo cui il testo è un'"offerta di informazione", il testo letterario si avvicinerebbe a quello che lei chiama "testo espressivo".¹⁹⁷ Questa tipologia testuale si distingue per lo stile (ritmo, cadenza, iconicità), che si rivela essere una, se non *la* parte fondamentale di un'opera letteraria, in quanto è grazie a questo espediente che l'autore parla con il suo lettore della sua visione del mondo e del suo mondo.

In general, one can say that with words that have several expressive functions, the function in the semantic complex of the higher order is the more important one, be it the context (the sentence, the paragraph etc.), be it the character of a person, the fable or the philosophical objective of a work. The highest complex of expression, sometimes referred to as the idea of the work, its world view, dominates the solution of problems in some lower unit, e.g. when choosing the stylistic level, and this in turn determines the solution of problems of detail.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vedi Eco, 2003, *op. cit.*, pp. 79-81.

¹⁹⁶ Newmark, *op. cit.*, 1988, p. 48.

¹⁹⁷ Reiss in Morini, 2007, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁸ Levý in Venuti, 1999, *op. cit.*, p. 383.

La sua funzione, detta logicamente “espressiva”¹⁹⁹, o anche “emotiva”²⁰⁰, sottintende che l’emittente, tramite l’atto comunicativo, sia capace di *esprimere* il suo *io lirico*, i suoi sentimenti, i suoi stati d’animo e di farli percepire al destinatario. Le parole, che in un’opera letteraria hanno una consistente potenza evocativa, fanno percepire al lettore che il vero significato ad esse intrinseco oltrepassa l’apparenza formale specifica di ognuna di esse e che deve essere ricercato in un livello superiore del tutto.

The feature that speech elements are capable of pointing beyond themselves to a significance of the whole. The principle of linkage” (rhymes, leit-motifs, parallelisms, rhythm, etc.) and the “transformation of the material of reality” may lead to the conclusion that the text belongs to the expressive type.²⁰¹

L’opera deve parlare e *far sentire*²⁰² l’eco delle sensazioni provate dall’autore mentre creava la sua arte. Tra emittente e destinatario si crea così un contatto garantito da quella che viene comunemente chiamata “funzione fàtica” alla quale Reiss accosta la “funzione poetica”.²⁰³

Tutte le caratteristiche sopracitate sembrano appartenere esattamente al romanzo lungo di Shi Tiesheng, che possiamo allora dire rivesta una funzione espressiva. Nel primo capitolo del presente elaborato è stata illustrata la scena storica e letteraria della Cina dopo il decennio del “silenzio”, un silenzio che in particolare durante gli anni Ottanta si è trasformato in una voce forte e squillante che denunciava le pene fisiche subite nelle campagne e il mutismo a cui gli artisti erano stati costretti. Abbiamo anche visto che se Shi in un primo momento era parte di quel coro che si sentiva vittima della repressione maoista e demonizzava la Rivoluzione Culturale, in un secondo momento abbandona la strada della critica per ripiegarsi su se stesso e rifugiarsi nei suoi stati d’animo, accostandosi alla già

¹⁹⁹ Newmark, *op. cit.*, 1988, pp. 33-39.

²⁰⁰ Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 38.

²⁰¹ Reiss in Venuti, 1999, *op. cit.*, p. 163.

²⁰² Vedi Eco, 2003, *op. cit.*, pp. 68-79.

²⁰³ Reiss in Venuti, 1999, *op. cit.*, p. 163; la funzione fàtica è l’insieme delle strategie comunicative che si attuano per far sì che il *residuo linguistico* possa essere contenuto al di sotto della soglia dell’incomprensibilità. La funzione poetica, o estetica, è quella parte della comunicazione autoreferente tramite cui viene inviato *self-conscious*, non spontaneo, carico dell’impegno di chi scrive. Il ritmo, il metro, il suono sono elementi essenziali della funzione poetica. In Osimo, 2011, *op. cit.*, pp. 41-43.

citata “narrazione del sé”. Il romanzo *Frammenti morali* si presenta come il riflesso delle sue sensazioni, delle sue sofferenze, delle sue gioie, del suo mondo filosofico e psicologico, della sua vita che lui racconta a volte in prima persona come narratore o personaggio nella storia, altre volte tramite le parole dei numerosi personaggi. Quelle che Shi applica al suo romanzo sono “tecniche narrative e categorie che vanno dall'ironia, alla schizofrenia del soggetto/oggetto narrante/narrato, alla parodia dei principi della verosimiglianza, a evidenti proiezioni distopiche della realtà, decostruendone i modi di rappresentazione”.²⁰⁴ L'autore, con *Frammenti morali* traghetta da un tipo di romanzo orientato alla “storia”, cioè alla favola e ai fatti, a un tipo di romanzo che invece concentra la sua attenzione sulla “narrazione”, cioè l'intreccio e il modo in cui i fatti si susseguono.²⁰⁵ *Frammenti morali* è un romanzo miscelaneo composto di una varietà di personaggi che vivono tutti storie diverse ma tutte collegate da un filo sottile ma resistente. Sono proprio i dialoghi e le continue ripetizioni tematiche nel discorso, come ad esempio quella dell'infanzia, dell'amore, dei luoghi, le frequenti digressioni fatte di lunghi e complessi interrogativi esistenziali circa la vita e la morte, che danno ritmo alla narrazione. Le storie e il modo in cui si snodano, i personaggi e le loro parole, le scene e la loro descrizione sono inseriti tutti in un'atmosfera narrativa che sembra ora reale ora chimerica. A volte il discorso può sembrare lineare ma l'attimo dopo subisce un repentino cambio di rotta tornando all'inizio o saltando alla fine. Il lettore è come vittima di bruschi cambiamenti temporali, dialogici, e questo può confonderlo se non è riuscito a familiarizzare con la struttura formale e a penetrare nel senso del romanzo. Si potrebbe dire che tali rovesciamenti quasi teatrali rispecchierebbero infatti i pensieri contrastanti nella mente dell'autore che, per tutta la vita, si è trovato ad affrontare situazioni altrettanto contraddittorie e difficili.

Nel lavoro di traduzione, il passo più complicato è stato prima calarsi nelle vesti dell'autore, immedesimarsi nella sua condizione e seguire il viaggio della sua mente, spesso turbolento, poi cercare di ricreare gli stessi pensieri, le stesse sensazioni e la profondità

²⁰⁴ Pesaro N., La narrativa cinese degli ultimi trent'anni, in “Letteraturedelmondooggi”, 2012, <http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/> 20/09/2017.

²⁰⁵ Zhang Yi, “New Narration Explosion of Shi Tiesheng's «Notes on Principles»”, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Vol. 123, Xi'an Fanyi University, Xi'an, 2nd International Conference on Education, Sports, Arts and Management Engineering (ICESAME 2017).

filosofica delle sue riflessioni in modo che il terzo elemento della comunicazione, ovvero il lettore della traduzione, potesse comprendere il perché di determinate scelte narrative e potesse percepire, magari condividendo, gli stati d'animo dell'autore/narratore e dei personaggi. Gli interrogativi sulla vita, la morte, l'infanzia e l'amore che non trovano tregua, le riflessioni filosofiche del narratore e la moltitudine di storie e personaggi che si intrecciano sono la testimonianza di una sorta di sfogo di Shi Tiesheng che ha concepito il romanzo come una sua personale rappresentazione, una concretizzazione del suo essere interiore. Lui stesso afferma che ciò che importa non è tanto sapere *cosa* sia un romanzo ma *come* questo venga scritto. Scrivere vuol dire non porsi limiti e il romanzo è la massima espressione della libertà spirituale.²⁰⁶ Per la sua eterogeneità, il dinamismo dei dialoghi e delle storie, la consistenza e la profondità dei pensieri e la varietà delle tematiche affrontate, *Frammenti morali* è stato inserito tra i lavori più importanti della letteratura cinese moderna.²⁰⁷

1.3. Un romanzo pluridominantico

[La] dominante [è] quel livello o elemento sul quale prima di tutto si basa l'unità del testo²⁰⁸, la componente focalizzante di un'opera d'arte [che] governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante a garantire l'integrità della struttura.²⁰⁹

Ogni “opera d'arte”, intesa qui come composizione letteraria che può essere in versi o in prosa, viene costruita seguendo una struttura architettonica ben precisa composta di piani gerarchici, ognuno dei quali è retto da colonne portanti. I piani rappresentano i livelli della narrazione dove hanno luogo gli eventi, mentre le colonne portanti sono gli elementi grazie

²⁰⁶ Zhang Zhongjiang, “Shi Tiesheng ‘Wuxu biji’ jiang banshang huaju wutai” 史铁生《务虚笔记》将搬上话剧舞台 (“Scene in movimento in *Wuxu biji* di Shi Tiesheng”), in *Zhongguo yishubao*, 23 giugno 2012, <http://www.artx.cn/artx/xiqu/131543.html> 20/09/2017.

²⁰⁷ Zhao Yiheng, “Shenxing de zhengming: miandui Shi Tiesheng” 神性的证明:面对史铁生 (“Confronto con Shi Tiesheng: la prova della spiritualità”), in *Dangdai zuojia pinglun*, 2, 2001, pp. 92-93.

²⁰⁸ Torop, 2000, *op. cit.*, p. 16; Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 154.

²⁰⁹ Jakobson in Torop, 2000, *op. cit.*, pp. XXII, 79; Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 80.

ai quali questi stessi livelli stanno in piedi e gli eventi trovano una loro giustificazione e spiegazione. I suddetti fattori non a caso vengono chiamati dominanti, per indicare il fatto che senza la loro presenza la narrazione non avrebbe un suo significato fondamentale e che dunque l'interlocutore, confrontandosi con questo tipo di narrazione privata di senso, si sentirebbe abbandonato dall'autore. Quest'ultimo invece, deve accompagnare il lettore nel corso della storia per far sì che questi possa capirlo fino in fondo e che le sue parole non vengano fraintese o travisate. Il traduttore, nel riscrivere l'opera, deve stare attento a non trascurare gli aspetti dominanti dell'originale perché solo la loro individuazione permette di capire come il testo è stato concepito e come valutare il grado di traducibilità del prototesto. Secondo Torop, quest'ultima si colloca nello spazio tra le tre possibili origini dell'individuazione della dominante: cultura emittente, cultura traducevole, cultura ricevente.

Nel processo traduttivo la dominante, come base della concettualità dell'attività traduttiva, può stare nel prototesto, nel traduttore o nella cultura ricevente. Nel primo caso, è il prototesto stesso a dettare la propria traducibilità ottimale. Nel secondo caso il traduttore come personalità creativa si realizza mediante la scelta del metodo di traduzione, e il metodo di traduzione indica la definizione del grado di traducibilità. Nel terzo caso il traduttore si basa sul lettore possibile del metatesto o sulle norme culturali (sociali, politiche); in altre parole, definisce il grado di traducibilità in base alle condizioni della percezione. Sono tre tipi generici di traducibilità.²¹⁰

Dal momento che, affidandomi alle parole di Torop, “la comunicazione non avviene mai in modalità assoluta, all'interno di questo insieme [di potenzialità interpretative], in mancanza di indicazioni da una delle possibili fonti, l'interprete ha libertà di scelta. O, in certi casi, ha un tale spazio di scelta da sentirvisi perso.”²¹¹ Nel nostro caso, l'individuazione degli aspetti dominanti del romanzo è stata piuttosto immediata mentre la loro riproduzione nel metatesto ha riscontrato problematiche e difficoltà evidenti che poi verranno mostrate durante la fase più pragmatica dell'analisi diretta sulla traduzione del testo.

²¹⁰ Jakobson in Torop, 2000, *op. cit.*, pp. XXII, 71.

²¹¹ *Ivi*, p. XXI.

L'intero romanzo si adagia su una struttura plurivalente composta di più livelli diversi tra loro ed eterogenei ma tutti importanti allo stesso modo e non passabili di indifferenza. In traduzione, si è tentato di rimanere il più fedeli possibile a questa costruzione e di mantenere intatte tutte le dominanti. Si può parlare a tal proposito di una traduzione distinta per la sua multifunzionalità e per questo "pluridominantica".²¹² Nella volontà di far capire al lettore quali sono le dominanti della narrazione, ritengo opportuno introdurre il concetto di cronotopo:

i cronotopi sono coordinate spaziotemporali che servono a stabilire dove si situano gli eventi dell'intreccio, qual è il mondo introspettivo, psicologico dei personaggi e qual è il mondo inventato (funzionale) dell'autore. L'analisi cronotopica prevede quindi tre livelli: *cronotopo topografico* (tempo e luogo dell'intreccio), *cronotopo psicologico* (mondo soggettivo dei personaggi) e *cronotopo metafisico* (mentalità/concezione dell'autore).²¹³

Frammenti morali si può definire un romanzo pluridominantico proprio per la compresenza di tutti e tre i cronotopi, che ora saranno spiegati in base alla loro applicazione al testo. Il cronotopo topografico, avendo come centralità luogo e tempo reali o immaginari, si rivela nell'alterazione del discorso che mai corrisponde alla storia.²¹⁴ Il narratore è spesso preda di ricordi in cui i luoghi descritti a volte sono così nitidi e dettagliati che il lettore può perfettamente figurarseli a mente, mentre a volte appaiono come immagini sfocate e altrettanto inafferrabili poiché frutto del suo inconscio. Come anticipato, passato, presente e futuro sembrano mescolarsi e spesso si perde il filo conduttore considerando che questi tre livelli temporali si diversificano perfino al loro interno: il passato diventa sempre più remoto, il futuro sempre più lontano e il presente sembra frammentato in tante realtà tante quante sono quelle dei personaggi. Ci si ricollega a questo punto al cronotopo psicologico, che esprime il mondo soggettivo dei personaggi e in questo caso anche

²¹² Brûsov in Torop, 2000, *op. cit.*, p. 81.

²¹³ Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 160; Torop, 2000, *op. cit.*, pp. 19, 169.

²¹⁴ I termini storia e discorso sono di natura strutturalista e fanno riferimento rispettivamente alle nozioni formaliste di fabula e intreccio. Per un approfondimento si rimanda a Chatman S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, il Saggiatore, Milano, 2010.

dell'autore in quanto personaggio. Nella prima parte del corrente capitolo, ho ampiamente parlato della teoria del romanzo polifonico di Bachtin, tutto fondato sul concetto di dialogismo e simultaneità delle molteplici voci. I personaggi instaurano una relazione dialettica, sia tra loro che con l'autore, che “non è più la descrizione di uno stato di cose, ma l'espressione di relazioni dinamiche; [il testo] è insomma un essere vivente”.²¹⁵ L'autore mette in atto più personaggi le cui storie comunicano e i cui destini sembrano sovrapporsi e influenzarsi l'un l'altro, come se in realtà il destino della narrazione di cui essi fanno parte fosse solo uno: l'interazione o intersoggettivismo. La rappresentazione di più scene e più attori comporta differenze stilistiche nel modo di parlare e di esprimersi e il traduttore, come specchio dell'autore, deve essere in grado di stabilire un rapporto con i personaggi per riconoscerne la lingua, il comportamento, i gesti, quella che viene chiamata l'aura espressiva:

per aura espressiva intendiamo quell'insieme di caratteristiche che lo accompagnano costantemente, un campo lessicale che definisce l'unità di percezione del personaggio.²¹⁶

Oltre all'aura espressiva, il traduttore è chiamato a localizzare anche il modo in cui l'autore trasferisce la sua visione del mondo nella narrazione. Si parlerà allora di cronotopo metafisico nel senso che ciò che viene creato è un mondo che va oltre quello fisico, è una realtà specchio dell'interiorità e della figurazione mentale e psichica dell'autore/narratore. Tutto il romanzo è la manifestazione, ora reale, ora onirica, del mondo e della filosofia di vita di Shi Tiesheng e rappresenta un elemento determinante nella comprensione del testo e della sua architettura.

Ecco spiegato perché *Frammenti morali* è un romanzo pluridominantico: la dialettica relazionale tra personaggi (cronotopo psicologico), il legame tra l'autore e la realtà narrativa (cronotopo metafisico), e ancora la presenza di tempo e luoghi reali e immaginari (cronotopo topografico) sono di vitale importanza per concepire la monumentalità dell'opera.

²¹⁵ Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 160.

²¹⁶ *Ibid.*; Torop, 2000, *op. cit.*, p. 75.

1.4. Il lettore modello

La scelta della strategia traduttiva, che spiegherò nel prossimo paragrafo, pare conseguente alla scelta dell'*audience* a cui si vuole rivolgere l'opera originale mediata dalla traduzione, ossia, come lo chiama Eco, il lettore modello. Il traduttore deve in altre parole “domandarsi: chi è il lettore? Quali sono la sua educazione, classe, età, sesso? Dove si potrebbe incontrare questo testo, cioè quale è l'equivalente nella LA del periodico, giornale, libro di testo nella LP?”.²¹⁷

Diversi studiosi hanno discusso sulla necessità di identificare un pubblico destinatario dell'opera, originale o tradotta. Nella sua *Guida*, Holland ci mostra il dibattito emerso in America e Germania a partire dagli ultimi anni Sessanta circa la reazione del lettore. Se da una parte c'erano coloro che sostenevano la tesi dell'unicità del rapporto tra lettore e testo estetico e dell'affezione psicologica del pubblico nei confronti dell'autore, dall'altra si schierava chi la attaccava, parlando al contrario di testo oggettivo separato dal lettore e dell'inevitabile fraintendimento del senso dell'opera dovuto al presunto coinvolgimento emozionale e psicologico.²¹⁸ Lo scontro su tale ricerca non si è mai consumato negli anni, come d'altronde neppure quello circa i metodi traduttologici. Le divergenze tra i due punti di vista si evincono dalla lettura dei seguenti frammenti, la prima di Benjamin e le seconde rispettivamente di Osimo ed Eco:

Nei confronti di un'opera d'arte, o di una forma artistica, in nessun caso si dimostra fecondo per la sua conoscenza tenere lo sguardo attento al recettore. Non basta assumere che ogni riferimento a un pubblico determinato o a suoi rappresentanti conduce fuori strada: persino il concetto di un recettore “ideale” è nocivo in tutte le discussioni di estetica, poiché queste sono tenute unicamente a presupporre l'esistenza e l'essenza dell'uomo in generale. Allo stesso modo anche l'arte non presuppone che l'essenza fisica e spirituale dell'uomo – ma, in nessuna delle sue opere, la sua attenzione. Infatti nessuna poesia è in funzione del

²¹⁷ Newmark P., *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, 2011, p. 48.

²¹⁸ Holland, N.N., *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1990, p. 55.

lettore, nessun quadro dello spettatore, nessuna sinfonia degli ascoltatori.²¹⁹

[...] il testo postula la cooperazione del lettore come propria condizione di attualizzazione. Possiamo dire meglio che un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui — come d'altra parte in ogni strategia.²²⁰

Il testo, senza lettore, è quindi non tradotto, e perché possa essere tradotto occorre che l'autore abbia postulato il lettore modello con un senso della realtà. Altrimenti, senza collaborazione interpretativa, il testo resta morto.²²¹

Considerando che la traduzione è un atto comunicativo e che per essere definita tale è necessario postulare l'esistenza di due realtà dialoganti, ritengo valida la teoria secondo cui non può sicuramente essere negata e trascurata la dimensione del lettore come destinatario e interprete della parola ma, a parer mio, la stesura sia dell'opera sia della traduzione non deve essere influenzata rigorosamente dalle esigenze di uno specifico pubblico. Se si procede in funzione di questi, la scrittura non sarà più frutto dell'ispirazione geniale ed emotiva dello scrittore né azione creativa e artistica propriamente detta, ma mero atto di scrittura passiva che può trovare espressione solo nella dipendenza con il lettore. Lo scrittore scrive prima per sé e poi per qualcuno, il traduttore traduce prima per comprendere l'autore e poi per comunicarlo a quel qualcuno a lui contemporaneo. Come per la scrittura, ritengo che tradurre significhi scoprire qualcosa dell'Altro, inteso in un primo momento come l'autore, per poi condividere la stessa scoperta con l'Altro opposto, ossia il lettore, la cui reazione al testo rimarrà tuttavia per sempre imprevedibile. Viene così ribadito il ruolo centrale del traduttore.

Immaginiamo ora il lettore modello che Shi Tiesheng, durante la stesura di *Frammenti morali*, si era prefigurato. Considerato, come in precedenza, che le sue opere si distinguono da quelle dei suoi contemporanei in quanto le tematiche affrontate si distaccano totalmente

²¹⁹ Benjamin, 1920, *op. cit.*, p. 7; Montanelli M., "Linguistica e politica della traduzione", in *Lost in translation*, Vol. 7, 2, 2013, p. 87; Newmark, *op. cit.*, 1988, pp. 30-32.

²²⁰ Eco U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 54.

²²¹ Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 117.

dalla concezione realista e dalla critica storica per affondare in una dimensione più personale e psicologica dell' *Io*, potremmo dire che la sua intenzione era rivolgersi a persone dalla forte apertura mentale e profonda sensibilità interiore, che potesse guidarli a comprendere e ad afferrare quell' esistenzialismo di cui il romanzo è pregno. Dai numerosi riferimenti agli eventi storici che hanno segnato la Cina e dalle citazioni intertestuali di opere straniere, potremmo anche aggiungere che l' autore presupponeva una conoscenza e una cultura medio – alta del suo interlocutore. Rimanendo da una parte fedele alle sue scelte e riconoscendo i suoi indizi, ho deciso consapevolmente di procedere a un tipo di traduzione che si rivolgesse a una cerchia di persone che possa cogliere l' essenza dell' opera originale e il senso delle parole dell' autore, così come il suo stile formale. Con ciò non intendo dire che il lettore debba necessariamente conoscere il prototesto, lo scrittore, la storia della Cina o la lingua cinese, ma che abbia quell' attitudine all' apertura verso la diversità e l' Altro, all' immedesimazione in ciò che non si è affinché possa giungere alla scoperta di una realtà differente da cui magari imparare e poter attingere. Prevedendo un tipo di lettore modello che sia disponibile a riconoscere il diverso da sé e ad accogliere una cultura non solo straniera ma profondamente distante da quella italiana, mi sono sentita libera di corredare la traduzione di note a piè di pagina e spiegazioni metatestuali²²² nonostante queste raramente vengano accettate dagli editori e dai lettori stessi, poiché frenano lo sguardo e rallentano il ritmo della narrazione. Il mio intento non è semplificare la lettura rendendola scorrevole, ma aiutare il mio interlocutore a gustare la vera diversità, formale e contenutistica. Se per Eco porre una nota ratifica la sconfitta del traduttore²²³, io concordo con Nabókov:

in primo luogo, dobbiamo accantonare una volta per tutte il concetto convenzionale secondo cui una traduzione «deve essere scorrevole» e «non deve avere l' aria di una traduzione» [...] In realtà, qualsiasi traduzione che non abbia l' aria di una traduzione, a un attento esame, è destinata a risultare inesatta; mentre, d' altra parte, l' unica virtù di una

²²² Vedi anche Newmark P., *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, 1988, pp. 145-146.

²²³ Eco U., *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 95.

buona traduzione è la fedeltà e la completezza. Se sia di scorrevole lettura o no dipende dal modello, non dall'imitatore.²²⁴

È possibile descrivere in una serie di note tutte le modulazioni e le rime del testo oltre a tutte le sue associazioni e ad altre caratteristiche particolari [...] Voglio traduzioni con copiose note a piè di pagina, note che salgono come grattacieli fino in cima a questa o a quella pagina in modo da lasciare unicamente il barlume di una sola riga di testo tra commentario ed eternità.²²⁵

1.5. La macrostrategia traduttiva

«知者不言, 言者不知»²²⁶

Molteplici e differenti sono le teorie sulla traduzione così come i metodi del tradurre. Ciò che la maggioranza dei traduttologi e filologi cerca di comunicare viene riassunto da Schleiermacher, secondo il quale per evitare di ridurre la traduzione di un testo letterario a una “finzione” che tenta di ripristinare l'impressione dell'originale sarebbe più adeguato adottare quel metodo straniante che segnali al lettore il necessario mutamento delle condizioni di comprensione.²²⁷

Nel suo saggio *Sui differenti modi di tradurre*, Schleiermacher sostiene che la traduzione è un movimento che può essere tentato in due direzioni opposte: o si porta l'autore al linguaggio del lettore, in questo caso imitando e parafrasando il “primo testo” o, per usare la terminologia di Popovič²²⁸, il prototesto, traducendolo impropriamente, o si porta il lettore del “secondo testo” – metatesto – al linguaggio dell'autore, strappandolo dalle sue abitudini linguistiche e persuadendolo a muoversi verso quelle dell'autore; solo allora si potrà parlare di traduzione in senso proprio.

²²⁴ Osimo, 2011, *op. cit.*, pp. 118-19.

²²⁵ *Ivi*, p. 137.

²²⁶ «Chi sa tace, chi non sa parla». Citazione di Lao Zi (老子), contenuta nel *Daode Jing* 道德经 (“Classico dei precetti morali”).

²²⁷ Apel, 1993, *op. cit.* p. 42.

²²⁸ Popovič, 2006, *op. cit.*, p. XVII; Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 53.

In base al metodo scelto si avrà un diverso *effetto estetico* del testo su coloro che lo recepiscono, misurato secondo la percezione che neavrò, io lettore, o io scrittore. Nell'ambito di un'estetica della traduzione il concetto di *effetto* rappresenta sia il completamento di un principio fondamentale, sia un elemento decisivo di compiutezza, spiega Ladmiral.²²⁹ Si riferisce più nello specifico alla contrapposizione di fondo tra *sourciers* e *ciblistes* da lui introdotta.

Come è stato mostrato in precedenza, secondo alcuni dei più grandi linguisti e traduttologi, tradurre equivarrebbe esattamente ad allontanarsi dalla propria lingua per andare verso le altre e non il contrario, in modo da far trasparire e rendere manifesti i modi di parlare propri dell'autore tradotto e mantenere intatta l'alterità del testo di partenza. Ad esempio per Berman, una buona traduzione dovrebbe essere una "bella straniera". Questo è l'approccio tipico dei *cibliste*. I *sourcier*, invece, vogliono che il testo da loro tradotto venga percepito esattamente come fosse l'opera originale e non una traduzione; calando il prototesto nella cultura ricevente, essi adattano lo stile, i segni e il senso al sistema linguistico ed extralinguistico della propria lingua. La finalità del traduttore *sourcier*, la cui trasparenza risulta palese e la capacità di manipolazione della lingua forte, è quella di facilitare la lettura e la comprensione dell'opera attraverso un assottigliamento se non appiattimento dello stile e della parola dell'autore, dando priorità alla scorrevolezza letteraria, alla leggibilità, alla continuità sintattica, alla precisione di significato e a quella che Nida chiama "naturalità d'espressione".²³⁰ Venuti parla di "invisibilità" del traduttore²³¹ per intendere che questi, partendo dall'analisi degli assetti linguistici ed extralinguistici del primo testo, se ne allontana successivamente nell'atto traduttivo, quasi rifiutando ogni elemento dell'originale. Non fa percepire la sua mano, la sua presenza e il suo lavoro, come se lui stesso fosse l'autore di un testo non sentito più come straniero ed estraneo, in quanto perfettamente *addomesticato* alla lingua traduce.²³² Pertanto, se i

²²⁹ Ladmiral J.R., *Della Traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*. A cura di Antonio Lavieri, Mucchi, Modena, 2009.

²³⁰ Venuti L., 1999, *op. cit.*, p. 46.

²³¹ *Ivi*, p. 21.

²³² Meschonnic critica fortemente l'invisibilità del traduttore sostenendo che "la nozione di trasparenza – col suo moralizzato corollario, la modestia del traduttore si annulla – appartiene all'opinione come ignoranza teorica e disconoscimento caratteristico dell'ideologia che non si autoriconosce" e che "l'affermazione

primi sono quei traduttori che si soffermano maggiormente sul *significante* della *lingua* di partenza, i secondi pongono invece l'accento sul *senso* della *parola* da tradurre, scomodando il lettore e facendogli percepire il testo d'arrivo come *estraneo*. D'altro canto, citando il compianto Moskowitz, professore all'ESIT (École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs, Sorbonne nouvelle), Ladmiral ricorda che nelle scuole di traduzione “non si traducono parole ma idee” e che la traduzione non è questione di *lingua*, bensì di *senso* delle parole. La *lingua*, essendo prodotto della *mimesi*, è distante dalla verità, la quale deve essere ricercata direttamente nel mondo platonico delle *idee*, ossia da ciò che le cose sono “in sé”.²³³

Dopo aver “osservato” i capitoli in questione e prima di procedere alla loro traduzione mi sono proposta di adottare una strategia traduttiva che fosse “coraggiosa” e che facesse di me ciò che Ortega Y Gasset designa come il “buon utopista”, cioè quel traduttore che pensa che *sebbene* sia auspicabile liberare gli uomini dalla distanza imposta loro dalle lingue, non è probabile che ci si possa riuscire; e quindi ci si deve limitare a un risultato approssimativo. Si impegna innanzitutto con se stesso a essere un inesorabile realista. Solo quando è sicuro di aver visto bene la realtà nella sua più aspra nudità e senza essersi fatto la minima illusione, si ribella decisamente contro di essa e si sforza di modificarla nel senso dell'impossibile, che è l'unica cosa ad avere senso.”²³⁴ Ho assunto un atteggiamento “centripeto”²³⁵, cercando di esprimere nella mia lingua madre, l'italiano, ciò che in lingua cinese è stato taciuto, mostrando l'alterità linguistica, culturale e storica come una specificità. Ho tentato, in altre parole, di accompagnare il lettore a confrontarsi con l'“altro mondo”, a indurlo a immedesimarsi in quella realtà straniera, provando a edificare un ponte di comunicazione e comprensione tra due culture totalmente difformi non sempre facile da percorrere. Questo mi porta ad affermare che ho tentato di *modernizzare*²³⁶ la lingua

secondo cui una traduzione non deve *dare l'impressione di essere una traduzione* [vuol dire essere] nell'illusione della trasparenza [vista come] scrittura ideologica passiva e traduzione culturale”. In Nergaard, 1995, *op. cit.*, pp. 267-268. Vedi anche “Foreignizing Fluency: Lawrence Venuti, The Translator's Invisibility”, in Robinson D., 1997, *op. cit.*, pp. 97-112.

²³³ Lavieri, 2004, *op. cit.* p. 98.

²³⁴ J. Ortega y Gasset, 1937, *op. cit.*, p. 68.

²³⁵ Termine estrapolato da Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 87.

²³⁶ Termine estrapolato da Eco U., *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 172 e Popovič A., 2006, *op. cit.*, p. 48.

d'arrivo adottato quella strategia ampiamente conosciuta come *straniamento* o *foreignization*²³⁷ a discapito di quella *addomesticante* (*domesticating*²³⁸). Usando la terminologia di Newmark, volevo che la mia risultasse una *semantic translation*²³⁹, la quale tenesse in considerazione il livello estetico del prototesto e mirasse a mediare il significato voluto dall'autore riproducendolo nel metatesto e rimanendo perciò nell'ambito della cultura originale. Questo tipo di strategia traduttiva ha come pilastro portante quella che Philip Lewis vede come una "fedeltà abusiva"²⁴⁰ del testo tradotto nei confronti del testo straniero. Questa "abusività" porta il traduttore ad assumere un atteggiamento talmente ribelle nel riprodurre tutte quelle caratteristiche del testo straniero che non si adeguano ai valori culturali tanto che si parla di una sorta di *resistenza* alla cultura d'arrivo.

Nida fa corrispondere alla strategia traduttiva straniante un'equivalenza formale – contrapposta a quella dinamica – che tende ad avvalorare oltre alla forma anche il contenuto dell'opera originale. Questo tipo di orientamento presuppone un'attenta aderenza al *source text*, il quale deve essere analizzato, interpretato e riprodotto nella minima accuratezza, rendendo la sua traduzione così lucida tanto che il lettore deve essere in grado di specchiarsi nella parola straniera e di percepirla allo stesso modo del lettore originale²⁴¹. La tecnica dello straniamento presuppone la volontà del traduttore di stimolare nel ricevente le stesse sensazioni che l'autore aveva provocato nel suo, di permetterli di penetrare nell'opera per poi perdersi in quella sensazione di diverso che potrebbe perfino aiutarlo a conoscere se stesso.

Text and reader no longer confront each other as object and subject, but instead the "division" takes place within the reader himself. In thinking the thoughts of another, his own individuality temporarily recedes into the

²³⁷ Venuti L., 1999, *op. cit.*, p. 44.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Newmark P., *A textbook of translation*, Prentice-Hall International, New York, 1988, p. 46; Newmark, Milano, 1988, *op. cit.*, pp. 51, 79-82.

²⁴⁰ Lewis P.E., "The Measure of Translation Effects", in Graham J. F., *Difference in Translation*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1985, p. 41; pubblicato anche in Robinson D., 1997, *op. cit.*, pp. 132-178; Pym A., "On indeterminacy in translation. A survey of Western theories", Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Spain, 2008, http://usuaris.tinet.cat/apym/online/translation/2008_%20Indeterminacy.pdf 19/09/2017.

²⁴¹ Nida E., "Principles of correspondence", in Venuti L., *The Translation Studies Reader*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2012, London, p. 141.

background, since it is supplanted by these alien thoughts, which now become the theme on which his attention is focused. As we read, there occurs an artificial division of our personality, because we take as a theme for ourselves something that we are not . . . Thus, in reading there are two levels—the alien "me" and the real, virtual "me"—which are never completely cut off from each other. Indeed, we can only make someone else's thoughts into an absorbing theme for ourselves, provided the virtual background of our own personality can adapt to it.²⁴²

We expect approximate truth in a translation. . . . What we want to have is the truest possible *feel* of the original. The characters, the situations, the reflections must come to us as they were in the author's mind and heart, not necessarily precisely as he had them on his lips.²⁴³

2. Analisi comparativa e microstrategie traduttive

Dopo una generale analisi delle specificità del prototesto e l'esposizione della macrostrategia traduttiva adottata, si passa ora a un tipo di analisi comparativa, in cui quelli che prima erano considerati semplici *fenomeni di traduzione* diventano ora particolari *soluzioni* direttamente correlate ai corrispondenti *problemi* di traduzione posti dal testo di partenza.²⁴⁴ Queste relazioni di traduzione che si instaurano in maniera necessaria tra un elemento del prototesto e il suo equivalente del metatesto sono ritenute da Toury “essenzialmente fondate sulla base di coppie di *problemi* + *soluzioni*. [...] Una *soluzione del sistema di arrivo* non ha un rapporto di semplice implicazione con il corrispondente *problema* del sistema di partenza, [ma] tali due concetti vengono in realtà a trovare una qualche forma di *mutua* costituzione nel corso stesso dell'analisi comparativa, e che si presentano così inevitabilmente sotto l'aspetto di una *coppia associata*.”²⁴⁵

Di seguito verranno illustrate le microstrategie utilizzate dal traduttore che, attraverso un confronto quasi scientifico, mostrerà le diverse soluzioni adottate nel metatesto per risolvere i problemi incontrati nel prototesto e spiegherà in che modo sono avvenuti quelli

²⁴² Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimor, 1974, p. 293.

²⁴³ Edwards O, “Cynara”, *The Times*, London, 11 luglio, 1957, p. 13.

²⁴⁴ Toury G., “Principi per un'analisi descrittiva della traduzione”, in Nergaard, 1995, *op. cit.*, p. 199.

²⁴⁵ *Ivi*, pp. 199-200.

che sempre Toury chiama *shifts* (*spostamenti*) da un testo all'altro.²⁴⁶ Il testo cinese verrà come spogliato, Verranno presi in considerazione prima i fattori linguistici relativi al livello della parola (lessico, fonologia, figure sintattiche), poi i fattori sintattici che determinano il livello dell'organizzazione e della struttura della frase e del testo e infine i fattori extralinguistici, ossia quelli inerenti all'ambito storico, culturale e politico.

2.1. Il livello della parola

Il mondo progredisce grazie all'uomo, l'uomo vive perché eternamente correlato a un altro uomo, le relazioni nascono dalla comunicazione e la comunicazione è il frutto di successioni di parole. La soluzione deduttiva di questo sillogismo aristotelico è che la parola, vista come la più piccola molecola di significato, mette in moto l'intero meccanismo della sovrastruttura naturale in cui l'uomo esiste. La parola, scritta e orale, che può essere anche una semplice articolazione fonica, è usata per informare, persuadere, manipolare, commuovere. Vanta il potere della polisemia e la capacità di veicolare qualsiasi tipo di informazione. La parola è viva ed eterna ma è nel contempo camaleontica e contraddittoria; per questo è necessario che venga osservata con criterio per essere interpretata e compresa. Lo scrittore compone testi di parole che danno energia emotiva alla comunicazione e il traduttore si lascia andare ad essa per ricreare un effetto altrettanto dinamico nella realtà di cui si fa portavoce.²⁴⁷

²⁴⁶ *Ivi*, p. 211.

²⁴⁷ Da un punto di vista puramente linguistico, è interessante far notare le funzioni che assume la parola all'interno della grammatica di una lingua attraverso la distinzione tra "parole contenuto" e "parole funzione". Il lessico del cinese moderno, così come quello di qualunque altra lingua, è composto da una parte da quelle che vengono chiamate *shici* 实词 (parole piene), e dall'altra parte dalle cosiddette *xuci* 虚词 (parole vuote). Le prime si riconoscono per le seguenti caratteristiche: sono portatrici di significato lessicale; possono svolgere funzione di soggetto, oggetto e predicato; indicano oggetti, azioni, qualità e stati; si riferiscono a spazio, tempo e quantità; sono variabili dal punto di vista sintattico, quindi non hanno una posizione fissa all'interno della frase; costituiscono un sistema "aperto", cioè altamente sensibile ai mutamenti del lessico; si distinguono in nomi, verbi, aggettivi, numerali, classificatori e pronomi. Le seconde si caratterizzano per aspetti totalmente differenti: veicolano esclusivamente significato grammaticale; svolgono soprattutto la funzione di indici logici; dal punto di vista sintattico, non hanno autonomia e occupano perciò una posizione fissa all'interno della frase; formano un sistema "chiuso", ormai concluso composto da un numero limitato di elementi; si distinguono in avverbi, preposizioni, congiunzioni e particelle. Nell'introduzione di Romagnoli C., *Grammatica cinese. Le parole vuote del cinese moderno*, Hoepli, Milano 2012, p. 1.

Consci del carattere fondamentale e discriminante della parola, ci concentreremo ora sull'esplorazione degli aspetti a essa intrinseci (fonologici e lessicali) che giocano un ruolo rilevante all'interno del discorso letterario che forma il romanzo cinese *Frammenti morali*.

2.1.1. Fattori fonologici: onomatopee, interiezioni e aspetti ritmici

La fonologia è una disciplina della linguistica considerato come un aspetto della grammatica. Nello specifico, la fonologia è lo studio delle modalità tramite cui i suoni sono strutturati nel discorso e come gli stessi sono combinati al fine di creare significato all'interno delle parole, delle frasi e delle proposizioni.²⁴⁸

Nella definizione sopracitata viene evidenziato lo stretto legame che unisce i suoni delle parole al significato delle parole stesse. La lingua è determinata dalla propria parola che differisce naturalmente dalla parola di ogni altra lingua. Di conseguenza, anche il sistema fonologico, che comprende ogni tipo di articolazione fonica – pronuncia, onomatopea, interiezione, andamento ritmico – sarà unico e irripetibile, nonché distintivo di ogni popolo e cultura. Ad esempio, non si potrà mai parlare di onomatopea “corretta” o “sbagliata”²⁴⁹ poiché essa non è interamente naturale: “è convenzione, non imitazione, tant'è vero che presso diversi popoli gli stessi rumori della natura sono interpretati per mezzo di onomatopee diverse”.²⁵⁰

Il primo passo sarà mettere in luce gli aspetti onomatopeici che l'autore ha inserito nel discorso narrativo e l'effetto che ne è derivato, per poi passare in rassegna le strategie adottate dalla sottoscritta nel riprodurli nel metatesto.

- Onomatopee:

密密 *mimi*: per mantenere l'allitterazione della “m” ho sfruttato la sonorità del verbo “mimetizzare”.

²⁴⁸ Glossary of linguistic terms A-M; N-Z. Glossario dei termini linguistici curato da Steve Campsall, http://www.englishbiz.co.uk/grammar/main_files/definitionsn-z.htm 30/09/2017.

²⁴⁹ Eugene, 1993, *op. cit.*, p. 103.

²⁵⁰ Rega L., *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001, p. 93.

a.

所有的树冠都密密地融 (p. 2)²⁵¹

La folta chioma si **mimetizzava** (p. 40)

b.

刨哇刨哇刨哇，咋! (p. 2)

Paowa paowa paowa,ka!: Pa! Pa!Patatrac! (p. 41)

呼叫 *hujiao*: urlo o verso.

c.

一群鸟儿呼叫着飞过 (p. 16)

uno stormo di colombi passare **tubando** (p. 49).

嗯嗯啊啊 *ng ng a a*: il verbo da me scelto ricorda il balbettio delle persone che si trovano in situazioni scomode.

d.

老太太，嗯嗯啊啊地寻找着恰当的表达 (p. 17)

si **impappinava** cercando nel suo repertorio lessicale (p. 50)

哗啦啦 *hualala*: usata per il fischio del vento.

e.

它就哗啦啦地抖 (p.17)

ulula vibrando (p. 55).

f.

滴—答—、滴—答—、滴—答—，当—— (p. 77)

di da, di da, di da, dang: tic tac tic tac... dong! (ticchettio dell'orologio) (p. 56)

g.

蚰蚰儿叫 (p. 93)

ququr jiao: *cri cri* (cicale che friniscono) (p. 61)

²⁵¹ Da qui in avanti i numeri tra parentesi dopo gli esempi indicano rispettivamente la pagina del testo originale e quella della traduzione nella presente tesi.

h.

嘟——嘟嘟——, 嘟嘟——嘟嘟嘟—— (p. 93)

du—du du—, du du—du du du: tuu tuu (bubulare dei gufi) (p. 61).

嗡 *weng*: evoca un ronzio per cui ho utilizzato il verbo ronzare.

i.

我的脑袋, 嗡——' 的 一下 (p. 53)

La testa mi **ronzò** per un momento (p. 62).

- Interiezioni: non spiegherò ogni interiezione con la relativa funzione ma solo quella che per cui essa è stata inserita.

呢 *ne*: La particella finale *ne* può avere diverse funzioni – enfatica nelle interrogazioni, interrogativa sostitutiva del verbo, assertiva, azione in corso –. Nella prima parte del primo capitolo viene quasi abusata nelle interrogazioni formulate dai bambini che, come è loro caratteristica, iniziano con raffica di domande intercalandole con l'interiezione “eh?” per indicare “perché?”.

a.

怎么这棵树没有叶子呢? [...] 可它什么时候死的呢? [...] 它是
怎么死的呢? (p. 2)

Perché questo albero non ha le foglie, **eh?** [...] “Ma quando è morto, **eh?**
[...] Perché è morto, **eh?** (p. 40)

啦 *la*: esclamazione incisiva che fa capire ai bambini di aver riconosciuto l'albero sbagliato.

b.

错啦 [...] (p. 2)

Ah! Sbagliato [...] (p. 40)

噢 *o*: comprensione o sorpresa.

c.

噢, 是柏树 (p. 2)

Oh, è un cipresso (p. 40)

d.

噢，伯伯你看的什么书？ (p.4)

Oh! Cosa stai leggendo signore? (p. 42)

哗 *hua*: clangore o gorgoglio. Volendo esprimere il vano sforzo del bambino di pensare a una storia plausibile che spiegasse la morte del cipresso ho utilizzato “accidenti!”.

e.

他走到这儿，哗—— (p. 2)

è venuto fin qui e, **accidenti!** (p. 41)

呀 *ya*: sorpresa. La bambina è tutta orecchi nel sentire come va a finire la storia del ragazzino ed è sorpresa di sentire la vicenda.

f.

后来它就怎么了呀？ (p. 2)

oh, e poi cosa è successo? (p. 41)

啊 *a*, 嘛 *ma*: la prima esprime assenso o avvallo, la seconda segnala una pausa nell'enunciato per attrarre l'attenzione dell'interlocutore.

g.

啊，这个嘛 [...] (p. 17)

Ah, questo? **Allora**, questa [...] (p. 50)

嗯 *ng*: titubanza.

h.

看了看了，但是，嗯…… (p. 17)

Sì, sì ma...**uhm** (p. 50)

哎 *ai*: richiamo

i.

慢点儿慢点儿，哎——对啦，慢一点 (p. 77)

piano, piano, **ahi!** Ecco così, piano (p. 57)

嘘 *xu*, 喊 *han*: il primo in genere indica un sospiro ma in questa situazione la mamma lo utilizza come per zittire il bambino quindi ho optato per il famoso “*Schh!*”. Il secondo esprime un urlo.

l.

嘘! ——喊什么! (p. 93)

Schh! Cosa diavolo ti **urli**? (p. 61)

- Aspetti ritmici:

la ritmicità della narrazione consiste essenzialmente nella facilità di lettura, o meglio, nella scorrevolezza del testo. Essa dipende da diversi fattori, che possono essere lessicali e sintattici, come ad esempio l'utilizzo di segni di interpunzione, la ripetizione di parole, una particolare costruzione della frase, così come la disposizione grafica. Si pensi a un testo di dieci righe senza alcun punto e poche virgole o composto di parole spente, statiche che non evocano emozioni, o ancora ridondante, prolisso, pomposo; la lettura risulterebbe lenta se non addirittura noiosa e magari il lettore, deluso, si fermerebbe a metà. Pensate ora a un testo, sempre di dieci righe, dove si rincorrono punti, rime, anafore, allitterazioni, esclamazioni, proprio come una poesia futurista, dove tutto è spostato, le righe scomposte, rivolte in tutti in versi, come le poesie *Il palombaro* di Corrado Govoni o *Sì, sì così come l'aurora sul mare* di Tommaso Marinetti – non intendo qui parlare di poesia avendo sotto gli occhi un romanzo lungo –; il fruitore non solo godrebbe della lettura visiva ma ne sarebbe divertito. Immaginiamo ancora una descrizione che infonde leggerezza e pacatezza al lettore grazie all'uso di determinati verbi o aggettivi che ricordano movimenti sinuosi o momenti di pace. Lungi dal ritenere *Frammenti morali* una narrazione monotona o, al contrario, sovvertitrice di strutture letterarie, penso che ciò che la caratterizza sia un perfetto e delizioso equilibrio di ritmi, a volte galoppanti (**a.**), a volte andanti (**b.**) e altre volte tenui e piacevoli (**c.**), come farò notare di seguito riportando tre ritagli di testo esemplificativi dei diversi ritmi:

a.

一九五九年，那年我几岁？但那些话我都听懂了。我在那台阶下站了一会儿，然后**飞跑**，偷偷地不敢惊动谁但是**飞快地跑**，

跑过一层层院子，躲开那群仍然快乐着的孩子，跑出老庙，跑上小街，喘吁吁地在一盏路灯下站住，环望四周，懵懵然不知往日是真的，还是现在是假的……(p. 94)

Quanti anni avevo nel 1959? Me lo chiedo perché riesco a comprendere tutte quelle parole. Ero immobile sotto la finestra e poi mi ero **dileguato** senza che nessuno se ne accorgesse. **Mi precipitai** giù passando per tutti i piani, **attraversai** il gruppetto di bambini che stava ancora giocando, **lasciai in velocità** il vecchio tempio e corsi lungo il vicolo. Mi sentivo il **petto scoppiare** e così mi fermai sotto la luce del lampione, **guardandomi intorno**. Avevo la mente annerita. Cos'era falso, il presente o il passato? (p. 63)

L'autore rievoca qui un episodio d'infanzia: dopo aver ascoltato il crudo e fatidico destino della nonna (proprietaria terriera, che sarebbe stata vittima della rivolta del proletariato sotto la successiva Rivoluzione Culturale), è terrorizzato e in preda al panico inizia a scappare e a correre confuso. La velocità dei suoi passi è resa alla perfezione dal talento di Shi nell'utilizzare verbi (in grassetto) che evocano perfettamente il ritmo fulmineo. Il lettore quasi riesce a sentire il passo felpato del bambino e il respiro affannato dovuto alla corsa.

b.

无论我们试图对谁的历史作一点儿探究，我们都必得就，历史'表明态度。我曾相信历史是不存在的，一切所谓历史都不过是现在对过去（后人对前人）的猜度，根据的是我们自己的处境。我不打算放弃这种理解，我是想把另一种理解调和进来：历史又是存在的，如果我们生来就被规定了一种处境。如果你从虚无中醒来（无以计量的虚无）看见自己已被安置在一团纵横横编就的网中，你被编织在一个既定的网结上（看不出条条脉络的由来和去处，这是上帝即兴的编织），那就证明历史确凿存在。这两种针锋相对的理解互相不需要推翻。(p. 46)

È inutile che proviamo a indagare sulla storia di qualcuno, perché la storia è un atteggiamento. Una volta, ero convinto che non esistesse la storia e che ciò che venisse chiamato tale fosse solo un insieme di ipotesi sul

passato – le generazioni successive le avrebbero fatte su quelle passate. Credevo che tutto fosse deciso in base alla nostra situazione. Non ho mai pensato di abbandonare questa teoria ma di affiancarla ad un'altra: la storia esiste. Se nasciamo vuol dire che siamo definiti come una nuova situazione. Se ci svegliamo dal nulla (che non si può quantificare), vediamo che siamo già intrecciati, chi da una parte, chi dall'altra, in una rete, siamo annodati in una rete prestabilita – in quanto creazione estemporanea di Dio, è impossibile conoscere l'inizio e la fine di questo groviglio di vene e arterie – e allora viene provata l'esistenza inconfutabile della storia. Queste due teorie diametralmente opposte possono sussistere insieme (p. 53).

Il frammento di testo sopra riportato risulta piuttosto grave e la sua lettura difficile, non spontanea, in quanto il ritmo è rallentato dalle complesse e intricate riflessioni e teorizzazioni dell'autore circa l'esistenza della storia.

c.

我走在树林里，那两个孩子已经回家。整整那个秋天，整整那个秋天的每个夜晚，我都在那片树林里踽踽独行。一盏和一盏路灯相距很远，一段段明亮与明亮之间是一段段黑暗与黑暗，我的影子时而在明亮中显现，时而在黑暗中隐没。凭空而来的风一浪一浪地掀动斑斓的落叶，如同掀动着生命给我的印象。我感觉自己就像是这空空的来风，只在脱落下和旋卷起斑斓的落叶之时，才能捕捉到自己的存在。往事，或者故人，就像那落叶一样，在我生命的秋风里，从黑暗中飘转进明亮，从明亮中逃遁进黑暗 (p. 7)

Passeggiavo solo nel bosco, mentre i due bambini erano già tornati a casa. Ogni sera di quell'autunno, per tutto l'autunno, **camminai da solo nel bosco. I lampioni si facevano sempre più lontani, la luce si alternava al buio** e la mia sagoma a tratti appariva e a tratti svaniva. **Un'inspiegabile brezza iniziò a far ondeggiare le foglie variopinte.** Sembrava il movimento della vita che mi donava percezioni. Mi sentivo trasportare dal **vento impalpabile** e solo quando, come quelle **foglie rilucenti**, cadevo nel vuoto e **piroettavo**, riuscivo a cogliere il senso della mia esistenza.

Gli eventi o le persone incontrate in passato assomigliano a quelle foglie, aleggiano nel vento della mia vita, sbucano dall'oscurità volteggiando nella luce, fuggono la luce rifugiandosi nell'oscurità (p. 46).

Questo è solo uno dei tanti esempi descrittivi che richiamo atmosfere tanto quiete ed effimere che sembrano quasi impalpabili. Il passeggiare nel bosco, quindi nella natura, la luce fioca dei lampioni, e le foglie variopinte, rilucenti che ondeggiando e piroettano al soffio della brezza leggera sono tutti elementi che riflettono una tranquillità esteriore e oggettiva che diventa pace interiore e soggettiva del lettore empirico.

- Espressioni che richiamano movimento:

a.

一、二、三！‘往下跳，，预备——齐！ (p. 15)

Uno...due...tre! E saltavo, poi ancora, *pronti...via!* (p. 48)

b.

一起一伏一起一伏 (p. 16)

fare su e giù, su e giù (p. 48)

2.1.2. Fattori lessicali

L'italiano vanta uno dei dizionari lessicografici più ampi al mondo, contando attualmente più di 260 mila lessemi. Il cinese registra invece poco più di 60 mila caratteri, che tuttavia sono registrati “per accumulo”, nel senso che la maggior parte di essi non è correntemente utilizzata, né nella lingua orale né in quella scritta. Basti pensare che per leggere qualsiasi tipologia di testo o intrattenere fluentemente una conversazione è necessario conoscere al massimo 3 mila caratteri. Ciò è dovuto alla diversa evoluzione lessicale che le due lingue hanno attraversato: l'italiano tende ad arricchire una vecchia parola attribuendole nuovi significati (evoluzione semantica) e per questo è importante disambiguare quella stessa parola tenendo presente il contesto in cui essa viene inserita; il cinese ha un minore grado di dipendenza dal contesto essendo monosemantico, ossia i caratteri veicolano normalmente un unico significato.

La traduzione dei fattori dal cinese all'italiano comporta allora poche difficoltà, considerando anche che il lessico è una delle classi linguistiche più mutevoli, aperte e in perenne sviluppo. Al traduttore vengono allora richiesti uno sforzo e un'attenzione particolari ai dettagli della parola e al nuovo senso che essa può assumere in un determinato contesto narrativo.²⁵² Nabokov, rivolgendosi al traduttore quasi con tono imperativo, afferma che “[il traduttore] è tenuto a impiegare qualsiasi termine a disposizione purché sia esatto”.²⁵³

2.1.2.1. Nomi propri

Avendo intrapreso la strada di una strategia traduttiva straniante, non è stata mia intenzione neutralizzare le specificità né dei personaggi né dell'ambiente del romanzo, importanti ai fini dello scioglimento degli eventi narrativi e della partecipazione del lettore alla diversa realtà culturale. Per prima cosa ho cercato di non privarli di quell'etichetta necessaria alla loro identificazione e riconoscimento: il nome. Ho accolto così il suggerimento di Newmark quando dice che “ammesso che il nome di un oggetto o di una persona singola non abbia già una traduzione accettata e non sia usato come metafora, esso non dovrebbe essere tradotto ma conservato”. Se il traduttore traducesse nomi a suo piacimento, senza un criterio valido dissacrerebbe e smantellerebbe l'intenzione autoriale nei confronti del lettore modello, aggiungendo magari significati che l'autore non aveva mai pensato di evocare.

Riporto qui di seguito i nomi propri incontrati nel prototesto e la relativa strategia traduttiva:

艾略特: *Eliete* è la rappresentazione fonetica del nome Eliot, ossia Thomas Stearns Eliot, letterato modernista nato in America ma naturalizzato britannico nato nel 1888 e morto nel 1965. La traduzione adottata è quella riconosciuta come T.S. Eliot.

²⁵² *Ivi*, p. 153.

²⁵³ Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 135.

C, X, O, Z, L, F, N, WR: ogni personaggio è anonimo o, meglio, viene designato con una lettera maiuscola, come se l'autore volesse che ogni loro aspetto, caratteriale o fisico, rispecchiasse ogni tipologia di uomo. I personaggi incarnano in altre parole tipi determinati di uomo (C il disabile, X amante di C, O l'insegnante e moglie di Z, Z il pittore, L il poeta, F il dottore, N la regista, WR l'esiliato) e in questo modo tutti i lettori possono riconoscersi e immedesimarsi nei loro comportamenti, parole e pensieri.

爱委会 = 爱国卫生委员会: a un punto della narrazione si assiste a una scena particolare in cui C, incredulo, si domanda come fosse possibile che esistesse un *aiweihui* 爱委会, che letteralmente ho tradotto come "Comitato d'Amore". La signora gli spiega allora che quella non è altro che l'abbreviazione di *aiguo weisheng weiyuanhui* 爱国卫生委员会, ossia il Comitato d'Igiene e Salute Pubblica. Mi sono sentita costretta a modificare il nome in "Comitato d'Amore e Salute per la Patria" altrimenti, eliminando il termine "Amore" non avrei potuto rendere lo stupore di C davanti all'improbabile esistenza di un comitato tramite cui si concedeva il diritto appunto ad amare.

哥德尔, "不完全性定理": *gede'er* è, come per Eliot, la rappresentazione fonetica del nome Gödel (Kurt), matematico e logico austriaco naturalizzato statunitense, nato nel 1906 e morto nel 1978. Anche in questo caso, è stata utilizzata la traduzione ufficiale di Gödel. Il nome del teorema a cui si ispira è il "Teorema di incompletezza", traduzione letterale di *bu wanquan xing dingli* "不完全性定理".

"我们热爱和平": *women re'ai he ping* è, come ho specificato in una nota a piè di pagina nel metatesto, il nome di un quadro dipinto nel 1952 simbolo di amore e pace tra i connazionali. La sua descrizione è sviluppata proprio nel romanzo e ritrae due bambini sorridenti e spensierati che tengono tra le braccia due colombi, simbolo della nazione.

"奶奶的星星": *nainai de xingxing* è un racconto dello stesso Shi Tiesheng scritto nel 1984. Sebbene la traduzione inglese sia "Grandmother's stars" ho preferito procedere a una

mia traduzione eliminando la particella di determinazione 的, che indica il possessivo, e inserendo la congiunzione e. Ho così ottenuto “La nonna e le stelle”.

“大灰狼和七小山羊” : *dahui lang he qixiaoshan yang* è una fiaba cinese per bambini, trasmutata anche in cartone animato. Letteralmente vuol dire “Il grande lupo grigio e i sette agnellini della montagna”, titolo che allude innegabilmente al nome della fiaba “Il lupo e i sette capretti” dei fratelli Grimm, titolo che ho adottato in traduzione.

“老妖婆和白雪公主” : *lao yaopo he baixue gongzhu* non è altro che il titolo cinese della fiaba “Biancaneve e i sette nani” qui chiamata letteralmente “La principessa Biancaneve e la vecchia matrigna” che io ho tradotto come più semplicemente “Biancaneve e la strega cattiva”.

“白毛女” : in nota ho spiegato a cosa *baimao nü* accenna. Letteralmente “La ragazza dai capelli bianchi”, è un *pièce* dell’Opera di Pechino, ritenuta una delle opere rivoluzionarie più famose perché inserita, durante la Rivoluzione Culturale, nelle “Otto opere modello”. La traduzione è rimasta quella letterale anche perché è quella ufficiale.

“周扒皮和半夜鸡叫” : *Zhou Bapi he yangye jijiao* è una leggenda cinese che racconta di un gruppo di contadini, al cui canto del gallo, dovevano dirigersi a lavoro. Dopo aver faticato per tutto il giorno nei campi, venivano svegliati puntualmente a mezzanotte e ciò significava andare a lavorare. Si pensava allora che fosse il proprietario terriero Zhou Bapi far cantare il gallo in modo che il lavoro, moltiplicato, fruttasse di più. Ho proceduto alla traduzione letterale “Zhou Bapi e il canto del gallo di mezzanotte”.

2.1.2.2. Materiale linguistico autoctono: *realia* e *chengyu*

«Nascoste a uno sguardo frettoloso, esse [le briciole inestimabili del senso], in vari contesti, costituiscono una preziosa chiave di lettura, grazie alla quale si crea una realtà parallela, a volte semplicemente divertente, altre volte spettrale e fantastica, altre ancora, ironicamente sapiente e, purtroppo, quasi sempre impenetrabile per il lettore di una traduzione»²⁵⁴

Al di là del livello prettamente linguistico, ogni lingua si può definire come un sistema complesso di “codici socio-culturali” che hanno come funzione specifica quella di identificare una nazione, un popolo o anche un singolo individuo. Per capire meglio cosa intendo qui per “codice socio-culturale” basti pensare a quei termini o intere espressioni che si incontrano durante la lettura di un testo in lingua straniera e non suonano familiari all’orecchio del fruitore. La sensazione di cui quest’ultimo si sente preda è un comune spaesamento poiché non riesce a comprendere a pieno il significato di quell’elemento, non essendo questo presente nella sua cultura: si sente quindi ignorante e privo di strumenti conoscitivi che gli permettono di oltrepassare la superficie testuale e di giungere al senso profondo della parola che appare “privato”.²⁵⁵ Gli elementi che vanno a formare questo tipo di linguaggio “codificato” possono essere metafore, frasi idiomatiche, proverbi, avvisi, espressioni con coloriture sociali, esclamazioni usate comunemente, etc.²⁵⁶ Ci si riferisce solitamente a questi elementi culturospecifici con il nome di *realia*:

In ogni lingua ci sono parole che [...] non si prestano a trasmissione in un’altra lingua con i mezzi soliti e richiedono al traduttore un atteggiamento particolare [...] Tra queste parole s’incontrano denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura ecc. di un certo popolo, paese, luogo che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi.

²⁵⁴ Nikolaeva J., “Tradurre significati nascosti”, contenuto in Lottini O., *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Dipartimento di Letterature Comparete, Università degli Studi Roma Tre, Carocci, Roma, 2, 2006, p. 468.

²⁵⁵ Newmark, *op. cit.*, 1988, pp. 25-26.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 40.

[...] parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale e storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue.²⁵⁷

I *realia*, il cui significato è molto chiaro nella definizione dei ricercatori bulgari Vlahov e Florin, sono allora considerati parametri linguistici di traducibilità di una cultura.²⁵⁸ Osimo li distingue in tre tipologie: geografici, riguardanti cioè aspetti della meteorologia, della geografia fisica e della biologia; etnografici, inerenti alla vita quotidiana, agli usi e costumi, al lavoro, all'arte, alla religione, alla moda, alle misure e alle monete; politici e sociali, definiti da entità amministrative territoriali, organismi e istituzioni, vita sociale e militare.²⁵⁹

I suddetti elementi che ricorrono sempre in una narrazione letteraria si comportano come *topoi* culturali regolari e costanti che, in quanto tali, identificano una cultura distinguendola da un'altra. L'insieme che vanno a formare viene chiamato da Osimo "sceneggiatura comune", intesa come una "situazione strutturata che si ripete nell'ambito di una cultura".²⁶⁰ Queste costanti, chiamate dalla Nikolaeva "semi virtuali"²⁶¹, veicolano un messaggio culturale fondamentale per la comprensione dell'opera, ma se per l'emittente – e per il destinatario appartenente alla sua stessa realtà – questo è scontato e implicito poiché ha senso radicato nella sua mentalità, per il destinatario dell'opera tradotta, in quanto straniero e totalmente estraneo a quella determinata cultura, appare inevitabilmente oscuro. La differenza di sceneggiature è inoltre direttamente proporzionale alla distanza spaziotemporale. Riprendendo il discorso circa la funzione mediatrice del traduttore, non sono poche le insidie che si incontrano nel processo di traduzione. Queste possono essere di due ordini: in primo luogo, l'individuazione delle caratteristiche culturospecifiche non è mai semplice proprio perché sono dati sottintesi e non esplicitati; in secondo luogo, sebbene siano state localizzate, il loro ripristino nel metatesto non è detto che sia possibile dal

²⁵⁷ Vlahov e Florin in Osimo, 2011, *op. cit.*, pp. 111-112.

²⁵⁸ Torop, 2000, *op. cit.*, p. 71.

²⁵⁹ Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 112.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 129.

²⁶¹ Nikolaeva J., "Tradurre significati nascosti", contenuto in Lottini O., 2006, *op. cit.*, p. 461.

momento che di rado trovano il loro equivalente nel sistema della cultura ricevente. Specialmente il traduttore italiano, vantando una delle lingue più complete e complesse, più eleganti ed espressive, è spesso tentato a modellare la parola straniera a suo piacimento, a non rinunciare alle ricercatezze formali e stilistiche, al colore evocato dalla lingua italiana. Se tuttavia il traduttore dovesse cedere a questa seduzione, cadrebbe nella trappola della “ipertraduzione” (*overtranslation*)²⁶², magari compensando tramite i fenomeni della “specificazione” o “esplicitazione”²⁶³ e il risultato sarebbe un travisamento del significato del testo originale, se non una sua totale perdita.²⁶⁴ In questo caso si parla di *residuo*.²⁶⁵

Nell’istante in cui lo sguardo del traduttore incrocia un *realia*, ci si pone la domanda: come tradurlo? Nel mio caso, la risposta è stata una conseguenza naturale dell’adozione di una macrostrategia di tipo straniante/esotizzante: non tradire la parola dell’autore e quindi ridurre al minimo il residuo sia linguistico sia culturale. Ho “umiliato”, ahimè, la lingua italiana mettendola al servizio della lingua cinese, al fine tuttavia di mantenere intatte le specificità della cultura emittente. Seguendo il consiglio di Nabokov, ho provato a “impiegare qualsiasi termine a disposizione purché fosse esatto”²⁶⁶ mentre, laddove imboccavo un vicolo cieco, ho inserito note metatestuali che esplicitassero il significato dei termini ambigui e sconosciuti al mio lettore. Nabokov invita il traduttore a non trascurare il dettaglio, quel particolare che rende viva una narrazione, una descrizione. Lo studioso, in *Problems of Flora*, contenuto nell’articolo del 1959 *The Servile Path*, si spiega l’importanza di tradurre con precisione i nomi botanici incontrati nel suo autore²⁶⁷, considerando che un albero o un fiore, con i loro colori, profumi, forme e ogni caratteristica

²⁶² L’“ipertraduzione” è un aumento dei dettagli in traduzione e si oppone all’“ipotraduzione” (*undertranslation*), che tende all’aumento della generalizzazione, in Newmark, *op. cit.*, 1988, p. 27; Reiss in Nikolaeva J., 2006, *op. cit.*, p. 462.

²⁶³ Per “specificazione” s’intende l’aggiunta di particolari specifici a un enunciato più generico; per “esplicitazione” s’intende mettere in chiaro dettagli che l’autore ha deciso di dare per scontati. Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 110.

²⁶⁴ Vinay chiama il fenomeno della perdita di significato “entropia”, in Newmark, *op. cit.*, 1988, p. 26. Per un approfondimento sul concetto di “perdita” si rimanda al capitolo 5 “Perdite e compensazioni” in Eco, 2003, *op. cit.* pp. 95-138.

²⁶⁵ Popovič, 2006, *op. cit.*, p. XXI; Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 35, 152-154; Venuti, 2012, *op. cit.*, pp. 469- 488

²⁶⁶ Nabokov in Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 135.

²⁶⁷ *Ibid.*

che le è propria, può evocare un ricordo o scatenare un'emozione nel narratore e nei personaggi.

Di seguito riporto alcuni esempi:

槐树 *huaishu*: questo albero viene chiamato sofora e la sua origine è localizzabile in Cina, con successiva importazione in Corea e Giappone. La sua chioma di forma tondeggiante e a “cascata” e i rami intrecciati la rendono una vera e propria scultura naturale.

榆树 *yushu*: questo albero non sarebbe altro che l'olmo che noi tutti conosciamo e molto diffuso in Asia meridionale.

梨树 *lishu*, 桃树 *taoshu*: come ben sappiamo il pero e il pesco, con i loro fiorellini coronati rispettivamente bianchi e rosa devono la loro origine proprio al clima continentale cinese.

海棠树 *haitang shu*: il nome identifica il melo selvatico, originario delle zone tra Kazakistan e Cina.

西番莲 *xifanlian*: il famoso e gustoso frutto della passione, chiamato anche maracuja, è estremamente diffuso in Asia. In traduzione i nomi “frutto della passione” e “maracuja” non sembravano suonare al mio orecchio né adatti allo stile narrativo, per cui sono ricorso al nome della famiglia a cui appartiene, “passiflora”, senza venir meno all'intenzione dell'autore nella sua descrizione.

指甲草 *zhijiacao*: si tratta di piante cosiddette balsamine originarie del Sudest asiatico e dell'India comuni anche in Cina. I petali possono essere variamente colorati di bianco, rosso e viola.

牵牛花 *qianniuhua*: sono le campanule giapponesi, dal vivace colore viola.

夜来香 *yelaixiang*: il nome botanico italiano è *telosma* ma se si scompone la parola cinese prendendo separatamente ci si accorge che questo fiore è proprio la bella di notte: “夜” *ye* = notte, “来” *lai* = venire “香” *xiang* = profumo, quindi letteralmente “il profumo che viene di notte”. Deducendo si arriva alle belle di notte che, aprendosi al calare del buio e chiudendosi al mattino, emanano la loro fragranza. La varietà di colori è ampia ma nel romanzo si parla di quelle dai petali gialli.

草茉莉 *cao moli*: il gelsomino notturno dai bianchi petali è caratteristico della Cina, dell’India e dei Paesi Arabi. In Cina molto diffuso è il tè fatto con i suoi petali e chiamato appunto 茉莉茶 *moli cha* (tè al gelsomino). La loro forma richiama quella di una trombetta, per questo C bambino si diverte a soffiarcì dentro facendo finta di suonarle.

Gli elementi lessicali più difficili da tradurre sono gli idiotismi presenti in questo testo. Gli idiotismi sono locuzioni peculiari di una specifica lingua, la cui traduzione letterale in altre lingue rischia di risultare oscura o non immediatamente riconoscibile dal parlante della lingua di arrivo. In cinese ci si trova di fronte solitamente ai cosiddetti *chengyu* 成语, il più delle volte non trasparenti. I *chengyu* rappresentano la classe idiomatica per eccellenza della lingua cinese, utilizzati in modo particolare per innalzare il tono della comunicazione. Queste espressioni sono essenzialmente “costrutti idiomatici o di derivazione storico-letteraria formati generalmente da quattro caratteri. Analoghi, per certi versi, ai nostri proverbi o alle massime latine da noi a volte utilizzate, costituiscono unità lessicalizzate impiegate, con il significato consolidatosi nel tempo, in varie possibili funzioni grammaticali”.²⁶⁸

²⁶⁸ Abbiati M., *Grammatica di cinese moderno*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 1998, p. 110.

Nella tabella ho riportato gli esempi con le rispettive traduzioni:

成语	<i>pinyin</i>	Significato letterale	Traduzione metatesto
说东道西	<i>Shuodongdaoxi</i>	Dire nord, dire sud	Chiacchierare del più e del meno
理所当然	<i>Lisuodangran</i>	Tutto regolare e naturale	Tutto naturale
意犹未尽	<i>Yiyouweijin</i>	Continuare a volere senza sosta	Come se non volesse mai smettere
暮鼓晨钟	<i>Muguchengzhong</i>	Tamburo del tramonto, tamburo del giorno	ogni rombo della notte e ogni campana del mattino
无影无踪	<i>Wuyingwuzong</i>	Senza ombra, senza traccia	Senza lasciare traccia
踽踽独行	<i>Jujuduxing</i>	Camminare da solo	Camminare da solo
任劳任怨	<i>Renlaorenyuan</i>	Ogni fatica, ogni lamento	Estrema diligenza
今生今世	<i>Jinshengjinshi</i>	Questa vita, questo mondo	Il presente
一丝不挂	<i>Yisibugua</i>	Nemmeno un filo addosso	Nudo come mamma l'ha fatto
肆无忌惮	<i>Siwijidan</i>	Incurante e senza paura	Senza vergogna
东奔西跑	<i>Dongbenxipao</i>	Andare verso est e correre verso ovest	Entra-e-esci
必经之路	<i>Bijingzhilu</i>	Strada che si deve attraversare	Strada del destino
不声不响	<i>Bushengbuxiang</i>	Senza suono senza rumore	Sgattaiolare
谢天谢地	<i>Xietianxiedi</i>	Grazie al cielo e grazie alla terra	Grazie al cielo
毫无疑问	<i>Haowu yiwen</i>	Non esserci per niente un dubbio o una domanda	Sapere già
傻里傻气	<i>Shalishaqi</i>	Stupido dentro e aria idiota	Aria ebete
与生俱来	<i>Yushengjulai</i>	Venuto con la vita	Innato
无边无际	<i>Wubianwuji</i>	Senza lati e senza confini	Infinito
满腹狐疑	<i>Manfuhuyi</i>	Lo stomaco pieno di dubbi e sospetti	Dubbiosa
雨打芭蕉	<i>Yudabajiao</i>	La pioggia cade sulle banane	La pioggia tamburella sulle larghe foglie di banana
前途未卜	<i>Qiantuweibu</i>	Futuro senza fortuna	Il futuro è in bilico

相依为命	<i>Xiangyiweiming</i>	Dipendere l'uno dall'altro per la vita	Non poter esistere l'uno senza l'altro
不知深浅	<i>Buzhishenqian</i>	Non sapere lo scuro e il chiaro	Fregarsene
飘忽不定	<i>Piaohubuding</i>	Muoversi senza essere stabile	Vagare piroettando
冥思苦想	<i>Mingsikuxiang</i>	Pensieri scuri e dolorosi	Scervellarsi
从头到脚	<i>Congtoudaojiao</i>	Dalla testa ai piedi	Dalla testa ai piedi
猝不及防	<i>Cubujifang</i>	Rimanere improvvisamente senza difese	Irrompere di sorpresa
天昏地暗	<i>Tianhundi'an</i>	Il cielo è buio, la terra è scura	Blackout (riferito all'esistenza)
有声有色	<i>Youshengyouse</i>	Con suoni e colori	Con drammaticità e animo

2.1.2.3. L'importanza delle descrizioni

Si riprendono qui le parole di Nabokov quando, parlando di nomi relativi alla botanica, quindi un ambito piuttosto specifico, evidenziava l'importanza di riprodurre in traduzione il minimo particolare. L'interprete deve non solo scavare nella propria conoscenza enciclopedica e, se questa non è sufficiente, fare ricerche certosine per trovare il termine più vicino all'originale, ma deve affidarsi alla funzione mimetica dell'opera, soprattutto quando l'autore dipana lunghe e dettagliate descrizioni di ambienti, persone, stati d'animo. Grazie all'effetto di tali descrizioni il lettore viene catapultato nella narrazione, si immedesima in quella realtà metatestuale. Lo scrittore, sfruttando la forza della parola poetica dal potenziale infinito, tenta di stimolare il lettore a vedere, sentire, toccare, annusare e gustare ogni elemento narrato, cioè risveglia in lui ogni percezione sensoriale – vista, udito, tatto, olfatto e gusto – al fine di una condivisione totale dei due referenti letterari.

He [lo scrittore] will encounter each exigency, and his genius will be imbued by what he is describing, whereupon the essence of meaning will come tumbling forth, in inspired expressions of enormous variety. To the

eyes: an intricate tapestry; to the ears: silken sounds; to the taste: delectable flavors; to the scent: the fragrance of fresh grasses.²⁶⁹

Ogni dettaglio visivo si fa palese, ogni suono impercettibile si amplifica, ogni pietanza viene gustata, ogni profumo lontano percepito. La letteratura è fatta di significati profondi, intrinseci nella narrazione in cui possono essere espliciti o nascosti. Le descrizioni sono il veicolo più alto e prezioso di percezione dei significati letterari e culturali, l'anima della scrittura.

In *Frammenti morali*, la penna di Shi sembra quasi scivolare fluida quando descrive un ambiente o una situazione, reali o immaginari. È attento ai dettagli, ai colori, ai profumi, ai suoni, ai movimenti, il sipario si solleva davanti allo sguardo del lettore che poi viene accompagnato per mano dallo stesso autore sul palco. La scena ha inizio e lui ne fa parte. Di seguito riporto dei frammenti di alcune descrizioni, sottolineando quei termini che fanno riferimento non solo alle sfere sensoriali ma anche a certe condizioni che evocano sensazioni e stati d'animo:

a.

他们将不记得那个秋天的夜晚，在一座古园中，游人差不多散尽的时候，在一条幽静的小路上，一盏路灯在夜色里画出一块明亮的圆区，有老柏树飘漫均匀的脂香，有满地铺撒的杨树落叶浓厚的气味

(p. 1)

Non ricorderanno nemmeno quella sera d'autunno, quando il vecchio giardino si svuotava lentamente dei turisti. Lungo quel **vicolo silenzioso** la luce di un lampione abbozzava **un'aura luminosa nel buio della notte**, il **denso profumo della resina** dei cipressi si disperdeva **vagante nell'aria**, il **manto di fiocchi di pioppo** che ricopriva la terra **emanava un odore intenso** (p. 39)

b.

C 指给 X 看：那是我奶奶当年住的屋子，那是我和我父母当年住的屋子，两棵枣树现在还剩一棵，原来还有一排榆树矮墙现

²⁶⁹ Shih in Eugene, 1993, *op. cit.*, p. 221.

在没有了，所有的门窗都换过了，但房基和台阶的青石还都是原来的。我记得这些台阶很高，这个院子很大，从院子这头跑到那头[...] 在这六月，我仍能看见一个小男孩儿，一丝不挂，就站在那台阶前，青青的枣花洒在他脚下，细细碎碎洒得一地。赤身裸体的小男孩儿看见太阳落在肩上，落在胸前，暖洋洋地落在肚皮上一起一伏一起一伏，肚脐的凹陷处留一点阴暗，收一口气，太阳无比安详地照耀了那朵小小的男人的标志，微风轻拂，或许是风把他的影子吹落地上？男孩儿弯腰在地上摸那影子，把红褐色的小屁股眼儿肆无忌惮地悬在太阳里。(p. 15)

Puntando il dito, C mostrava ogni cosa a X: “lì è dove abitava mia nonna, lì io con i miei genitori, dei due giuggioli ce n'è rimasto solo uno ma la fila di piccoli olmi e il muretto non ci sono più, le porte e le finestre sono del tutto cambiate mentre le fondamenta e le **scale in pietra verdastra** sono identiche a com'erano prima. Ricordo che erano **altissime** e che **questo cortile era gigante**, correvo da una parte all'altra. [...] Era giugno e posso ancora vedere **quel bambino, nudo come mamma l'ha fatto**, di fronte a quelle scale che **spiaccica con i suoi piedini le giugiole verdognole, riducendole in poltiglia. Quel bimbo, senza nemmeno uno straccio addosso, guarda il sole prima calargli sulle le spalle, davanti al petto, poi fare su e giù, su e giù sul pancino, di cui solo l'ombelico rimane all'oscuro, scaldandolo, poi fa un sospiro e allora il sole investe con il suo delicato splendore quel foro minuscolo, il venticello gli dà un colpetto**. Sarà stato lui a far cadere a terra la sua ombra? Il bambino si piega cercando di toccarla, **sbandierando senza vergogna il sedere arrossato** (p. 48)

Il lungo passo che inserirò nella sezione sottostante merita un'attenzione particolare, essendo l'esempio più esplicito di ipotiposi²⁷⁰, effetto retorico per cui le parole possono rendere evidenti fenomeni visivi. A fianco a questa figura retorica c'è anche quella della ekfrasi²⁷¹, intesa come descrizione di un'opera visiva, in questo caso il quadro “La nostra pace, il nostro amore”. Pongo in grassetto i punti più degni di discussione che mettono in luce la finissima abilità di Shi di far vivere la narrazione, descrivendo movimenti, profumi, suoni, immagini, proprio come se ci fosse una telecamera a riprendere la scena —non è una

²⁷⁰ Eco, 2003, *op. cit.*, pp.197-208.

²⁷¹ *Ivi*, pp. 208-212.

coincidenza che il passo inizia proprio con una telecamera che spazia in lungo e in largo svelando ogni angolo nascosto:

c.

就像有一架摄影机，缓缓摇过天花板：白色已经泛黄的天花板中央有一圈波纹般的雕饰，从圆心垂吊下一盏灯。孤寂而冷漠的一盏灯。灯罩的边缘如起落的波浪，但不动，安分得很，像一朵被冻僵的花。接着，摄影机下摇：墙上有一幅年画，那年画想必已经待在那儿很久，已经并不紧贴住墙壁了，风从窗外来，它就哗啦啦地抖，想要招展而终于不能。年画上是一个男孩儿和一个女孩儿，怀里都抱着鸽子，背后的蓝天上也飞着鸽子 [...]再横摇：无声地摇过那幅年画，摇过明净的窗，洁白的窗纸和印花的窗帘，窗台上一盆无花的绿叶，再摇过一面空白的墙，便见一张红漆长桌和两只红漆方凳。桌上有一架老座钟，‘滴—答—、滴—答—、滴—答—’，声音很轻；但很有弹力，‘滴—答—、滴—答—、当——’，最后一下响，声音很厚，余音悠长。镜头推进，推向那架老座钟：越来越大越来越清楚的一圈罗马数字，和一长一短两支镂花的指针，圆盘是非常精细非常复杂的金色图案，图案中有两个赤裸着身体的孩子，两个孩子在那时间里永远不长大，永远都快乐。镜头在那儿停留也许是一会儿也许是很久 [...]另一幅画面淡入：半开着的屋门，露出一隙屋外的世界，明媚动人。然后，如同镜头拉开：棋盘一般的青砖地，一方一方地铺开铺向远处的屋门，从那儿从半开的门中，倒下来一长条边界分明的阳光，平展展地躺倒在方砖地上，空净、灿烂、安详。如同摄影机向前移动，朝着屋门，很不平稳地向前移动：青砖地摇摇晃晃地后撤。 [...]镜头猛地摇起来：猛地满目令人眩晕的辉煌。然后仿佛调整了光圈，眼前慢慢地清晰了，待景物慢慢清晰了却似另一个世界，一个新的全世界，比原来的全世界大了很多倍的又一个全世界。向东横摇一周，再向西横摇一周：还是那些房屋，走廊、门窗、柱梁、屋檐，都还是那么安静着呆在那里，却似跟原来看到的不尽相同。现在不是从玻璃后面看它的一幅画面，现在是置身其中，阳光温暖地包围着，流动的空气紧贴着你的周身徐徐地碰着你的皮肤，带着花木的芬芳，带着泥土的湿润，带着太阳

照射下的砖墙和石阶的热味儿，带着阴凉的屋檐下和走廊上古老的气息，世界就变了样子。(p. 76)

È come se ci fosse una telecamera che **oscilla attaccata a un tetto già ingiallito**. Nel centro del tetto c'è un **intaglio rotondo dai bordi increspati** e nel mezzo di questo è appesa **una lampada, abbandonata e imperturbabile**. La parte superiore del **paralume fa su e giù come onde, eppure è fermo, rimane lì al suo posto come un fiore intirizzito**. La telecamera ora si abbassa riprendendo un dipinto di buon auspicio per il nuovo anno. Arranca sul muro, deve essere lì già da tempo. **Il vento irrompe dalla finestra e ulula vibrando. Vorrebbe danzare leggiadro** ma non ce la fa. Il dipinto ritrae un bambino e una bambina che tengono stretti dei colombi; alle loro spalle ce ne sono altri che volano nel cielo blu. [...] La macchina da ripresa ora si inclina senza rumore in orizzontale e vacilla passando prima davanti a quel quadro, poi davanti alla **finestra luccicante e limpida**. **La carta sulle vetrate è candida e le tendine hanno una fantasia a fiorellini**. Sul davanzale si vedono delle **foglioline verdi** che si affacciano da un vaso senza fiori. Ancora la macchina passa di fronte al **muro ora spoglio** e poi incontra un lungo tavolo e due sgabelli dal seggiolino quadrato laccati di rosso. Sul tavolo è posato un vecchio orologio, **tic tac tic tac**. **Il suono è dolce, finché alla fine... dong! Si fa profondo e riecheggia**. La lente avanza verso quello e i numeri romani sovrainpressi si fanno **sempre più grandi e distinti**. Entrambe le lancette, quella corta delle ore e quella lunga dei minuti sono decorate con **dettagli finissimi color oro**; anche il quadrante ha la stessa fantasia e sullo sfondo si notano due bambini nudi bloccati in quel tempo: non cresceranno mai e saranno sempre felici. La lente rimane in quel punto per un po' o forse per tanto tempo. [...] Poco a poco, compare un altro quadro: **la porta è aperta per metà e si intravede lo spiraglio di un mondo meraviglioso e coinvolgente**. L'obiettivo della macchina da presa spinge la porta: **gli scacchi smeraldi del pavimento corrono uno dietro l'altro verso l'ingresso**. **La luce chiara del sole si intrufola nella fessura verticale della porta semiaperta, rovesciandosi delicata e splendente sulla scacchiera**. **La telecamera procede vacillando in direzione della porta e così i quadrati smeraldi si ritirano tremolanti**. [...]La lente traballa all'improvviso e davanti agli occhi si palesa uno spettacolo che potrebbe far venire le vertigini. Regola il diaframma e la scena diventa pian piano più nitida: **sembra un altro mondo, completamente un nuovo mondo, un gigantesco mondo, molto più grande del precedente mondo**. Si gira a destra, a sinistra: ancora quella casa, quel corridoio, le porte e le finestre, le colonne, le gronde. Tutto è rimasto lì ma sembra totalmente diverso. Oltre il vetro, non si vede più il

quadro. **Bisogna collocarsi nel mezzo della finestra per vedere la luce del sole che calorosa avvolge tutto. La corrente si scontra con il tuo corpo e accarezza la tua pelle. Trasporta il profumo dei fiori e degli alberi, della terra umida, l'olezzo dei mattoni e delle scale in pietra su cui il sole batte e l'odore stantio del corridoio buio e delle grondaie fredde** (pp. 55-56)

2.1.2.4. Figure lessicali

Ribadisco qui il concetto di parola polisemica, evocatrice di molteplici significati, espliciti e impliciti. Il più delle volte, quando ci si trova a interpretare un testo letterario, soprattutto in versi ma anche in prosa, la parola diventa poetica, lirica, emotiva, portatrice di significati nascosti che il lettore deve scoprire. Le figure lessicali fanno riferimento a quelle più comunemente conosciute come figure retoriche —metafore, similitudini, etc— che hanno una funzione significativa all'interno del discorso letterario. Al traduttore spetta prima la decodifica dell'immagine che l'autore intendeva richiamare e poi la ricreazione della stessa nel metatesto, cercando di mantenere inalterato il senso e l'effetto originali. Newmark elenca cinque modi per tradurre le metafore: trasferire l'immagine nella LA (tradurre con una metafora che presenta la stessa immagine o simile), trovare un'immagine equivalente (sostituire l'immagine nella LP con una consueta nella LA che abbia lo stesso senso), ridurre la metafora a una similitudine che conservi l'immagine, tradurre la metafora (o similitudine) con una similitudine più il senso e infine ridurre l'immagine al suo senso (tradurre il senso al di là dell'immagine).²⁷²

- Personificazione:

a.

[...]安静而狂热地躺着一本书 (p. 4)

[...]un libro che giace composto o bramoso di essere letto (p. 42)

²⁷² Newmark, *op. cit.*, 1988, pp. 68, 152-172.

Gli aggettivi 安静 *anjing* e 狂热 *kuangre* vengono solitamente riferiti a situazioni o a persone. Qui sono associati a all'oggetto inanimato "libro" conferendogli un aspetto vitale. Sono stata costretta a esplicitare il motivo per cui il libro giacesse "composto" e "bramoso" aggiungendo "di essere letto".

- Metafora:

b.

[...] 而是，一丝一缕而至迷离飘漫的一群幽灵，无遮无拦一群携手的幽灵，借助一个不期而至的细节显化了生命由衷的梦想，使那受伤的花朵在寒冷中开放. (p. 18)

[...] erano le scie di fantasmi confusi e vaganti fantasmi che si sono presi per mano abbattendo qualsiasi ostacolo, facendo sì che quel dettaglio inaspettato emergesse nei sogni più intimi di una vita, facendo sì che quei fiori sofferenti sbocciassero nel gelo (p. 51)

I fantasmi sono metafora delle vite C il disabile e l'amante X che, come si ricongiungono e si afferrano le mani, l'intesa che si crea e l'amore che rinasce tra i due è così forte tanto che portano i fiori a sbocciare.

c.

[...] 看见自己已被安置在一团纵横横编就的网中，你被编织在一个既定的网结上 (p. 53)

[...] vediamo che siamo già intrecciati, chi da una parte, chi dall'altra, in una rete, siamo annodati in una rete prestabilita (p. 53)

La nascita di ogni uomo viene paragonata a un nodo che si intreccia in una rete che rappresenterebbe il mondo reale.

- Similitudine: il comparativo di uguaglianza in cinese viene espresso dalla struttura *gen* 跟/*he* 和/ *xiang* 像..... *yi yang* 一样, così come l'avverbio di comparazione "come" o i verbi "assomigliare" e "sembrare" sono indicati da *ru* 如 e *xiang* 像. Vediamo alcuni esempi.

d.

真实便随着你的追寻在你的前面破碎、分解、融化、重组……

如烟如尘，如幻如梦 (p. 7)

La realtà segue i tuoi desideri, davanti ai tuoi occhi si dissolve e si disperde, si scompone e ricompono, **come fumo e cenere, come illusione e sogno** (p. 45)

e.

往事，或者故人，就像那落叶一样[...] (p. 8)

Gli eventi o le persone incontrate in passato **assomigliano a quelle foglie** [...] (p. 46)

f.

骄阳如火的下午 (p. 15)

Il sole pomeridiano ardeva **come** fuoco (p. 48)

g.

灯罩的边缘如起落的波浪，但不动，安分得很，像一朵被冻僵的花 (p. 76)

La parte superiore del paralume fa su e giù come onde, eppure è fermo, rimane lì al suo posto **come** un fiore intrizzito (p. 55)

h.

他的生日，摇摇晃晃，飘忽不定就像一只风筝[...] (p. 91)

La sua nascita piroettava di qua e di là **come un aquilone** [...] (p. 59)

i.

这个故事成为现实，它像一个巨大的黑洞[...] (p. 92)

[...] questa divenne però realtà e, **come** un gigantesco buco nero [...] (p. 61).

l.

奶奶坐在最后一排，两只手放在膝盖上，样子就像个小学生 (p. 93)

La nonna era in ultima fila con le mani sulle ginocchia. **Sembrava proprio una scolaretta** (p. 62)

- Climax:

m.

我的全世界从一间屋子扩展到一个院子，再从一个院子扩展到一条小街，一座城市，一个国度，一颗星球，直到一种无从反驳又无从想像的无限。简单说，那就是一个人的一生 (p. 76)

Il mio mondo è nato in una stanza, per poi allargarsi fino a un cortile e poi, da questo cortile, fino a una stradina, a una città, a un paese, a un pianeta, fino a una sorta di infinito inimmaginabile ma innegabile (p. 55)

Questo espediente retorico potrei chiamarlo “climax spaziale ascendente”, nel senso che si passa da un luogo piccolo com’è una stanza fino ad arrivare all’infinito.

2.2. Il livello del testo: organizzazione sintattica e tematica

Una volta scrutata la parola straniera e denudato il senso più profondo di quest’ultima attraverso l’analisi dei fattori fonologici e lessicali, al traduttore spetta affrontare il problema della “traducibilità sintagmatica”.²⁷³ In particolare, nel presente paragrafo verrà indagato il modo in cui le parole si comportano e si organizzano all’interno della frase cinese, le peculiarità significative della combinatoria lessicale che distinguono la lingua dal punto di vista storico-naturale e infine le strategie logiche adottate dal traduttore nella creazione del metatesto.

Il più delle volte, le combinazioni delle parole sono percepite stilisticamente impeccabili e coerenti linguisticamente ma altre volte, con il presupposto che la parola, soprattutto all’interno del discorso letterario, può sfidare le norme sintagmatiche della lingua per questioni stilistiche, sembrano intollerabili se non inaccettabili. Non solo il lessico ma anche la grammatica cela molteplici connotazioni di significato, che spesso si riflettono proprio in una totale sovversione dell’ordine normale degli elementi lessicali. Il traduttore, che si confronta continuamente con la grammatica e con l’enfasi, nota sovente una tensione fra una costruzione naturale (non marcata) e una “enfatica” (marcata), spesso evidenziata

²⁷³ Nikolaeva J., 2006, *op. cit.*, p. 461.

da un diverso ordine delle parole²⁷⁴; deve stare attento alla posizione dei nessi sintattici, alla punteggiatura, all'unione e separazione, coordinazione e subordinazione delle proposizioni nel contesto frastico, deve in altre parole essere intuitivo e fiutare ogni spostamento cercando di replicarlo nel testo tradotto, senza il timore di ribellarsi alla lingua d'arrivo, sempre e comunque nei limiti di una lettura interpretabile. Ciò che deve cercare di non fare è cadere nel tranello di riordinare e "razionalizzare"²⁷⁵ ciò che ai suoi occhi appare confuso e bizzarro grammaticalmente. La conseguenza drammatica sarebbe altrimenti che il "valore aggiunto"²⁷⁶ del testo originale andrebbe perso e per di più il lettore verrebbe privato dei virtuosismi formali distintivi dell'autore e di quella determinata opera.

Al fine di un chiarimento circa le strategie sintattiche utilizzate dall'autore nell'opera originale e di quelle equivalenti portate avanti in traduzione, è utile concedere al lettore una concisa ed esauriente delucidazione sui tratti caratteristici e sulla tipologia sintattica della lingua cinese.

Il cinese discende dalla famiglia delle lingue sino-tibetane, considerata la più vasta e la più difficile dal punto di vista della ricostruzione genealogica. Più precisamente, fa parte del ramo sinitico, la cui peculiarità fondamentale è quella di essere una lingua isolante e analitica. Questo significa che la morfologia è quasi totalmente assente così come le declinazioni e le flessioni, non esistono cioè le marche morfosintattiche di genere, di numero, di tempo e modo verbale. Le sue unità lessicali sono forme invariate e invariabili e le relazioni sintattiche sono segnalate dall'ordine di successione dei costituenti della frase e dall'impiego di morfemi lessicali con funzione grammaticale. È la flessibilità delle parti del discorso che appare funzionale al significato.

²⁷⁴ Newmark, *op. cit.*, 1988, p. 56.

²⁷⁵ Berman utilizza il termine "razionalization" per intendere quel fenomeno di ricomposizione razionale dell'ordine naturale degli elementi lessicali nel testo di destinazione. Tuttavia, questa tecnica di adattamento porta a una sostanziale deformazione dell'opera prima, ribaltando la sua originale tendenza che viene privata della sua concretezza. Berman non a caso accosta al termine "razionalization" quello di "abstraction". In Berman A., "Translation and the trials of the foreign", in Venuti L., 2012, *op. cit.*, pp. 244-245.

²⁷⁶ Nikolaeva J., 2006, *op. cit.*, p. 468.

Why do you need tenses, numbers, and all the other grammatical complications, when we Chinese have been perfectly able to express our thoughts for over three thousand years without them?²⁷⁷

Da questo interrogativo quasi canzonatorio, si capisce che i madrelingua cinesi interpretano questa situazione di povertà morfologica come un modo vantaggioso per rendere la comunicazione più semplice. Per i parlanti di tutte le altre lingue, specialmente quelle occidentali, appare, al contrario, sintomo di ambiguità e confusione.

Dal punto di vista della tipologia sintattica, ciò che distingue la lingua cinese da tutte le altre le lingue è il *topic* (tema)²⁷⁸, elemento dominante rispetto al soggetto. In cinese, infatti, il soggetto sembra essere un concetto molto meno significativo; esso non è marcato né per posizione, né per accordo, né tramite marche di caso, e può anche essere del tutto assente. In realtà, oltre al soggetto, a volte anche altri argomenti verbali (ad esempio l'oggetto diretto) non sono specificati quando coreferenti con elementi già menzionati precedentemente.²⁷⁹ Il *topic*, al contrario, ha un ruolo cruciale nella frase cinese, per questo motivo il cinese è generalmente classificato come lingua *topic-prominent*.²⁸⁰

2.2.1. Paratassi e ipotassi

Dalle recenti ricerche sinologiche è emersa una tendenza al passaggio da una struttura “tema-commento”, tipica del cinese, a una “soggetto-verbo”, caratteristica invece delle

²⁷⁷ Mish in Eugene, 1995, *op. cit.*, p. 90.

²⁷⁸ Il *topic* (tema) spesso è definito come ciò di cui si parla in una frase, occupa sempre la prima posizione nella frase e si riferisce a qualcosa che si presuppone sia noto a chi ascolta; il commento o rema è il segmento di enunciato che segue il tema e incorpora invece l'informazione trasmessa, contiene cioè un elemento riferito al tema. Tema e rema sono solitamente separati da una pausa, che può essere indicata anche con una particella modale (啊 *a*, 呢 *ne* o 吧 *ba*). In Li C.N., Thompson Sandra A., *Mandarin Chinese. A Functional Reference Grammar*, University of California Press, London, 1981, pp- 15-16; Abbiati M., 1998, *op. cit.*, p. 15; Newmark, 1988, *op.cit.*, p. 299.

²⁷⁹ In letteratura questo fenomeno di omissione prende il nome di “anafora zero”, inteso come «an empty grammatical slot in a sentence standing for a previously mentioned nominal referent, without any grammatical marking in the expression to specify the missing referent». Capita, tuttavia, che l'adiacenza tra referenti non sempre determina un'anafora zero: l'informazione data, in questo caso, è codificata tramite forme pronominali. Tao, Healy e Li, Thompson in Morbiato A., “Quello che i cinesi non dicono”, contenuto in Abbiati M., Greselin F., *Lingua cinese: variazioni sul tema*, Venezia Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing 2015, pp. 84, 89. <http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/book/978-88-6969-042-6/978-88-6969-042-6.pdf> 30/09/2017

²⁸⁰ Li C.N., Thompson S.A., 1981, *op. cit.*, p. 15.

lingue occidentali.²⁸¹ Si nota perciò una contaminazione di influssi delle lingue indoeuropee che hanno portato alla nascita del fenomeno della *ouhua yufa* 欧化语法 (grammatica europeizzata)²⁸², che consiste in una serie di cambiamenti della lingua sia sul piano lessicale sia su quello grammaticale. È stato registrato un ingente incremento di marcatori morfologici, connettivi e congiunzioni per rendere più chiari i rapporti grammaticali e i nessi tra le frasi, con il tentativo di migliorare e rendere più comprensibile la lingua.²⁸³ Se da una parte c'è quindi una volontà di rendere il discorso narrativo più conciso e preciso riportando in auge uno stile paratattico – frasi brevi, coordinazione – tipico della sintassi tradizionale, dall'altra ci sono alcuni autori contemporanei, come proprio Shi Tiesheng, che in certi momenti si accostano a uno stile più complesso e ipotattico – frasi lunghe, subordinazione.

Frammenti morali si caratterizza per la mescolanza di stili, è un romanzo ibrido dal punto di vista sintattico in cui tendenze moderne si alternano a tendenze classiche.²⁸⁴ Già da una prima lettura del prototesto ho potuto riscontrare tale eterogeneità stilistica distintiva dell'autore e dell'opera. La mia decisione è stata perciò quella di lasciare invariata l'organizzazione sintattica, sebbene a volte il periodo sembrasse troppo frammentato o al contrario troppo rigido e prolisso. Ho interpretato la scelta dell'autore di alternare strutture ipotattiche a strutture paratattiche secondo due prospettive: formale/stilistica e sostanziale/comunicativa. Innanzitutto, un'architettura sintattica così diversificata dà vita a un gioco di ritmo narrativo: in alcuni momenti il discorso quasi si stagna in lunghe digressioni, riflessioni, *flashback* e *flashforward*, il ritmo sembra rallentato come se la storia si fermasse e ogni referente interno ed esterno al discorso narrativo – autore/narratore, personaggi, lettore, traduttore – trascendessero il mondo reale; l'attimo dopo, il ritmo viene completamente sovvertito, i secchi interrogativi rivolti dal narratore omodiegetico al *tu*

²⁸¹ Colangelo L. in Abbiati M., Greselin F., 2015, *op. cit.*, p. 82.

²⁸² *Ibid.*; per un approfondimento circa il fenomeno si veda Colangelo L., “L’“ouhua yufa”: definizione del fenomeno e studi precedentemente condotti in materia”, contenuto in Bulfoni C., Pozzi S., *Atti del XIII Convegno dell'associazione italiana studi cinesi. Milano, 22-24 settembre 2011*, FrancoAngeli, Milano, 2014, pp. 156-166.

²⁸³ Yu Feng, *A Learners' Handbook of Modern Chinese Written Expressions*, Hong Kong, Chinese University Press, 2000, p. viii.

²⁸⁴ Yu Feng parla di uno stile “half-classical” e “half-modern” come conseguenza dell'europeizzazione della sintassi cinese, in *Ivi*, p. ix.

lettore che si rincorrono uno dietro l'altro, insieme ai dialoghi tra i personaggi fatti di "botta e risposta" conferiscono alla parola dinamicità e *pathos*. Quando parlo invece di punto di vista sostanziale/comunicativo mi ricollego al dialogismo insito nel discorso, ossia alla moltitudine di storie, ambienti e personaggi ognuno dei quali rivela la propria unicità e diversità. Da questa angolazione, la sintassi varia proprio perché a variare sono gli elementi narrativi, come se l'ordine delle parole riflettesse, in maniera quasi futuristica, i flussi di coscienza dell'autore e dei personaggi, come se volesse comunicare significati sostanziali.

Word order in language is not only determined by syntactic constraints, but also affected by other factors such as discourse context and speakers' intention in communication.²⁸⁵

Inserisco alcuni esempi che mostrano come sono intervenuta sull'ordine sintattico del testo riproducendola nel testo tradotto.

- Struttura marcata:

a.

[...] 令我迷惑和激动的不单是死亡与结束，更是生存与开始 (p. 4)

[...] **ciò che mi** confonde e mi turba non sono tanto la morte e la fine, sono piuttosto la vita e l'inizio (p. 42)

Questa frase precede una subordinata oggettiva. La struttura mette in evidenza la frase seguente creando tensione prima di introdurre l'oggettiva, perciò ho deciso di mantenere la marcatezza.

b.

是我从奶奶那儿，从母亲和父亲那儿，听来的一个传说 (p. 5)

È da mia nonna e dai miei genitori **che** l'ho sentita (p. 44)

²⁸⁵ Li Wendan in Pesaro N., "The Rhythm of Thought: Some Problems of Translating Syntax in Modern Chinese Literature", contenuto in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, p. 61.

La traduzione più adeguata in italiano sarebbe “è una storia che ho sentito da mia nonna e dai miei genitori” ma notando la struttura *shi...de* “是.....的”, che evidenzia l’elemento al suo interno, ho mantenuto l’ordine marcato in virtù del massimo rispetto del prototesto:

c.

活，怎么就变成了死? (p. 3)

La vita come diventa morte? (p. 41)

Il tema è costituito da *huo* 活 mentre il commento è a seguire. La marcatura del tema è sottolineata dalla virgola, spesso utilizzata nella lingua cinese per separare il tema dal commento. L’elemento del commento che si riferisce al tema 活 dovrebbe essere costituito dalla forma pronominale *ta* 它, che tuttavia viene omesso, come succede di frequente. In traduzione, la virgola è stata omessa facendo seguire il tema direttamente dalla proposizione interrogativa.

- Eliminazione o sostituzione dei segni di interpunzione con un altro diverso o una congiunzione (copulativa *e*, *neppure*; disgiuntiva *o*, *oppure*, *altrimenti*; avversativa *ma*, *però*, *eppure*, esplicativa *ossia*, *infatti*, conclusiva *quindi*, *allora*, *perciò*):

d.

[...]他们还是看出来了，问我:[...] (p. 2)

[...]i due continuavano a fissarla e mi chiesero: [...] (p. 40)

e.

[...] 在今天随意交叉，因而过去和未来[...] (p. 6)

[...] si intersecano come vogliono all’oggi. Così, passato e futuro [...] (p. 45).

f.

[...]男孩儿看看我，看见我在笑，又连忙改口说:[...] (p. 2)

[...]il bambino mi guardò e vide che stavo ridendo, **allora** subito riprese a parlare cambiando versione:[...] (p. 41).

g.

这个老人，他一向年轻 (p. 5)

Quel vecchio **ma** sempre giovane (p. 43)

2.2.2. Il DD, il DI, il DIL e il DT: la questione del discorso

La polifonia, che funge da scheletro narrativo del romanzo intorno al quale l'intreccio degli eventi matura, trova una sua ulteriore manifestazione anche nell'atto della parola del narratore e dei personaggi a livello più concreto e visibile della lettura empirica: il discorso. Ogni racconto o romanzo è composto inevitabilmente da una parte narrativa, dove una voce racconta gli eventi, e una parte dialogica "drammatica" o "mimetica", in cui gli individui parlano.²⁸⁶ L'autore spesso concede ai suoi attori di parlare in modo esplicito, diretto, anche per rendere il ritmo più scorrevole e la lettura più piacevole. Altre volte li priva della loro parola, non permettendo loro di esprimere i propri pensieri. È lui, mascherato da narratore, che approfitta del suo essere omodiegetico e interviene al posto loro, sostituendo inevitabilmente il senso originale delle parole dei personaggi con una sua interpretazione. Si avrà in questo caso un discorso indiretto. Il discorso diretto, caratterizzato dal duplice livello della frase citata e della frase citante, è la "citazione per eccellenza"²⁸⁷ che riporta "alla lettera" la parola altrui creando un'immediatezza quasi realistica.²⁸⁸ Il discorso indiretto, invece, parafrasa la parola altrui che è perciò dipendente e filtrata da quella del narratore. Nel discorso diretto l'*Io* locutore è libero di dar voce ai suoi flussi di coscienza, mentre in quello indiretto rimane muto, anzi la sua emotività viene totalmente azzerata.

A partire dal XIX secolo, gli scrittori ampliano le loro prospettive narrative costellando i loro romanzi con un nuovo tipo di discorso. Questo è più ambiguo, complesso ed espressivo in quanto in esso si intersecano aspetti del discorso diretto e di quello indiretto: nasce il discorso indiretto libero (DIL).²⁸⁹ La sua libertà risiede nell'assenza di

²⁸⁶ Eco, 2003, *op. cit.*, p. 62.

²⁸⁷ Beccaria in Faini P., "Il discorso indiretto libero nel testo narrativo. Caratteristiche e traduzione", contenuto in Lottini, 2006, *op. cit.*, p. 35.

²⁸⁸ L'effetto realistico è amplificato dall'uso ricorrente di un gergo informale tipico del parlato, di forme ellittiche, esclamazioni, interiezioni e simili.

²⁸⁹ Faini, *op. cit.*, in Lottini, 2006, *op. cit.*, p. 35.

subordinazione, di connettivi, del verbo che “regge” le parole citate. La sua presenza, non sempre individuale a una prima lettura, è segnalata piuttosto dall’uso della terza persona e del verbo al passato e la sua forza è quella di evocare parole, sentimenti, pensieri e sensazioni del personaggio. Qui entra in gioco nuovamente la polifonia, giacché questo tipo di discorso consente la simultaneità di voci, quella del narratore e quella del personaggio, che si sovrappongono e giustappongono. L’uso del DIL si traduce come un’elevata ricerca estetica da parte degli scrittori, in quanto si realizza un’alterità soggettiva tramite cui il lettore riesce a cogliere sia il messaggio del narratore sia quello del personaggio. Come forma privilegiata di espressione nella narrazione, il discorso indiretto libero e i suoi strumenti identificativi (esclamazioni, impulsività emotiva del parlato, immediatezza comunicativa) devono essere rigorosamente preservati in traduzione, in modo che l’effetto polifonico originale venga riproposto al lettore del metatesto.

Anche nella narrativa cinese, che come abbiamo detto ha risentito fortemente dell’influenza letteraria occidentale, è possibile incontrare casi di DIL. La sua individuazione è tuttavia più difficile dal momento che il cinese non ha marche di tempo verbale e nemmeno i connettivi di subordinazione. Inoltre, sovente il soggetto viene omissa così come il pronome personale è lasciato fuori dal discorso, abbandonando il lettore alla confusione tra discorso diretto e discorso indiretto libero. Dan risolve questa ambiguità parlando piuttosto di “mescolanza” elevandola a peculiarità del linguaggio narrativo cinese. Nella traduzione, continua Dan, il tempo verbale che nell’originale manca deve essere ricreato così come il pronome personale in prima o terza persona. Detto ciò, la voce del narratore o del personaggio cinese sarà senza dubbio amplificata nel metatesto.²⁹⁰

All’interno del prototesto è stato riscontrato un particolarissimo e rarissimo tipo di discorso, quello che ho chiamato “discorso trascendente” (DT). Coniando questo neologismo, intendo far riferimento a quella situazione in cui il narratore torna nel corpo e nella mente dell’autore empirico e la voce di questo, di conseguenza, non è più interna alla cornice narrativa, non si mescola più con gli altri personaggi e cessa di narrare gli eventi. In altre parole, trascende la narrazione o rivolgendosi direttamente al lettore empirico o

²⁹⁰ Dan Shen, “Consolidation out of Diversification in Narratology”, *Enthymema*, Peking University, Beijing, IX, 2013, pp. 140-144.

dialogando con qualche entità indefinita che il lettore non riesce a collocare in nessun tempo e in nessun luogo, una sorte di voce spirituale.

In questo paragrafo si possono inserire anche i cosiddetti monologhi e soliloqui dell'autore/narratore. La regola è che si assume che nel monologo il parlante si rivolge a qualcuno, qui il lettore, senza che tuttavia questi risponda, mentre nel soliloquio la conversazione avviene tra il narratore e il suo "io", è un discorso tra sé e sé caratterizzato prevalentemente da domande e successive risposte formulate da lui stesso.

Shi Tiesheng quasi si diverte a mescolare stili discorsivi la cui messa a fuoco raramente si è palesata, rappresentando quindi un ostacolo alla traduzione. Vediamo alcuni passi esemplificativi.

- DD (Discorso Diretto):

a.

[...] **喊**: ,老槐树爷爷! 老槐树爷爷! '[...] **我说**: ,错啦, 那不是槐树, 是柏树。'[...] **问我**: ,怎么这棵没有叶子? [...] **我告诉他们那是棵死树**: ,对, 死了, 这棵树已经死了。', 噢, '[...] **男孩儿就对女孩儿说**: ,我告诉你让我告诉你! [...] **问我**: ,它到底怎么死的呢? '[...] **又连忙改口说**: ,不对不对 [...]
(p. 2)

[...] **esclamando**: "Nonna sofora! Nonna sofora"! [...] "Ah! Sbagliato, non è una sefora, è un cipresso" **dissi io**. [...] **e mi chiesero**: "Perché questo non ha le foglie? [...] **Gli dissi che era morto**: "bene, è morto, questo albero è ormai morto." "Oh"[...] il ragazzino **disse** alla bambina: "Te lo dico io, fallo dire a me! [...] **domandandomi**: "e alla fine come è morto?"[...] **riprese a parlare** cambiando versione: "No, no, è andata così[...]" (p. 40).

Nell'esempio precedente il discorso diretto è rimasto fedele a quello originale, per cui ho mantenuto la struttura tipica del DD: *verba dicendi* + segno di interpunzione ":" + virgolette.

b.

奶奶说: 生你的那天下着大雪[...] **母亲说**: 你生下来可真瘦[...]
父亲教给我: 这是年 [...] (p. 5)

[...]Non avevo mai visto una nevicata così” **diceva** la nonna. “Appena nato eri magrissimo[...] **diceva** invece la mamma. Poi c’era mio padre che **mi insegnò** [...]: “ Questo è l’anno [...] (p. 44)

L’esempio riportato sopra si differenzia dal primo in quanto nel prototesto l’autore non fa seguire il *verbum dicendi* e i due punti dalle virgolette. Le mie scelte erano due: utilizzare il DD o il DI. Ho preferito così il primo poiché il discorso di ogni personaggio era piuttosto lungo e la lettura sarebbe risultata pesante se avessi adottato il DI ripetendo la congiunzione subordinativa “che”.

- DI (Discorso Indiretto):

c.

然后从那巨大的黑洞深处传出一个不容分说的**回声**：你的老祖母她是地主，她就是善与恶中那恶的一端，她就是万恶的地主阶级中的一员 (p. 5)

Diceva che mia nonna era diventata un proprietario terriero, **che** tra il bene e il male lei era il male **e che** era membro della spietata classe dei proprietari terrieri (p. 61)

d.

奶奶常说她是多么羡慕我能上学，**她说她**要是从小就上学 [...] (p. 93)

Spesso mi diceva che invidiava che io potessi andare a scuola, **e che** se lei avesse potuto frequentarla fin da piccola, [...] (p. 62)

L’individuazione del discorso indiretto nel prototesto non ha riscontrato notevoli problemi dal momento che la struttura cinese segue quella italiana²⁹¹: soggetto + *verbum dicendi* + proposizione oggettiva.

²⁹¹ Si consideri che il cinese è comunque privo di congiunzioni subordinate come “che”, “il quale” etc. Tuttavia, la struttura subordinativa italiana, in particolare quella relativa, trova il suo corrispettivo nella lingua cinese, in cui il rapporto di subordinazione/relatività è dato dalla particella *de* 的 che unisce determinante (prima proposizione) al determinato (seconda proposizione).

- DIL (Discorso Indiretto Libero):

e.

但那个负责结婚登记的老太太说：就写十四号吧，好不好？十三号不吉利，十四号你们说好不好？行吧，行。那双已经苍老的手便又写下一个吉利的日子。(p. 15)

Non era un giorno propizio, così **la signora** addetta alla registrazione dei matrimoni, con quelle mani vecchie e ruvide, **annotò** come data il 14. **Sì, andava bene** (p. 47)

f.

老太太说我知道我知道，连连点头。(p. 17)

La signora annuiva senza tregua, **lo sapeva** (p. 50)

g.

这老太太想问的是：性，性功能，和截瘫者的性功能障碍。事实上老太太想的是：C 将如何做爱？(p. 18)

Quello che **la signora cercava di chiedergli** era se il sesso, insomma le prestazioni sessuali dei paraplegici fossero limitate. **Come faceva C** a scopare? (p. 50)

h.

他能否盛开、跳荡……那勃动的力量从何而来 (p. 18)

Come poteva sbocciare? Come poteva palpitare il suo cuore? Eppure quella forza di muoversi **doveva** provenire da qualche parte (p. 52)

Il discorso indiretto libero è, come è stato detto, evidenziato dall'uso della terza persona, il verbo al passato ed elementi del parlato che nel cinese identifichiamo con “好不好？行吧，行”。Si noti come, attraverso il DIL, l'autore esprima pensieri, riflessioni e commenti dei personaggi senza “presa diretta” né utilizzo di espedienti subordinativi.

- DT (Discorso Trascendente):

i.

，在还没有你的时候这个世界已经存在了很久——这不过是在有了我的时候我所听到的一个传说。，在没有了你的时候这个

世界还要存在很久’——这不过是在还有我的时候我被要求接受的一种猜想 (p. 6)

“Quando tu non c’eri ancora, questo mondo esisteva già da tanto tempo.” Questa però è la storia che ho sentito quando già c’ero. “Quando tu non ci sarai più, questo mondo continuerà ad esistere ancora per molto” — questa però è una supposizione che mi viene chiesto di accettare finché sono ancora qui (p. 44)

Se leggendo la prima volta questo passo mi sono trovata disorientata, la seconda mi sono sentita ancora più confusa. Il mio smarrimento era dovuto all’assenza di un interlocutore del narratore. Se non è un personaggio, se non è il narratore stesso, se non è il lettore, se non è un altro autore, se non è nemmeno quel “上帝” (Dio) di cui parla la voce narrante, allora chi è? Non è DD, né DI, DIL né monologo o soliloquio, ma lo chiamo “discorso trascendente”, in cui il narratore dialoga con una qualche entità estemporanea senza neppure definizione spaziale. Si noti perfino l’uso delle virgolette.

- Monologhi:

l.

我们也是，我和你，也是这样。我们曾经是否相遇过呢？好吧你说没有，但那很可能是因为我们忘记了，或者不曾觉察，忘记和不曾觉察的事等于从未发生 (p. 2)

Ora siamo noi, io e te, sì. Ci siamo mai visti in passato? **Tu dici no, bene,** ma perché molto probabilmente l’abbiamo dimenticato o perché non ce ne siamo mai resi conto, però ciò che dimentichiamo o a cui non abbiamo prestato attenzione è come dire che non sia mai successo (p. 40)

m.

不不，令我迷惑和激动的不单是死亡与结束，更是生存与开始。没法证明绝对的虚无是存在的，不是吗? (p. 4)

No, no, ciò che mi confonde e mi turba non sono tanto la morte e la fine, sono piuttosto la vita e l’inizio. Non c’è nessun modo per verificare che il nulla assoluto esiste, vero? (p. 42).

n.

这个预言者，在他这样写的时候他看见了什么？在他这样写的时候，这城市古老的城墙还在，在老城边缘的那座古园里，在荒芜的祭坛近旁，那棵老柏树还活着；是不是在那老树的梦中，早就有了那个秋天的夜晚和那两个孩子？ (p. 5)

Quel visionario, quando scrisse ciò, cosa vide? [...] nei suoi sogni, c'erano già la sera d'autunno e i due bambini? Oppure avendo udito che quel momento era ancora molto distante, è morto tranquillo, per rimettere in atto lo stesso gioco, ma secondo un nuovo e necessario inizio? (p. 43)

- Soliloqui:

o.

往事，过去的生活，分为两种：[...]这是不是说仅仅这部分过去的生活才是真实的？不，好像也不。一切被意识到的生活都是被意识改造过的，它们只是作为意义的载体才是真实的，而意义乃是现在的赋予。那么我们真实地占有现在吗？如果占有，是多久？，现在'你说是多久？一分钟？一秒钟？百分之一秒抑或万分之一秒？[...]那么未来呢？未来是真实的吗？噢是的[...] (p. 7)

Ci sono due tipi di passato: [...] Allora vuol dire che solo quest'ultimo è stato reale, giusto? No, nemmeno a quanto pare. Ogni cosa di una vita cosciente si trasforma in passato, è reale nel presente solo perché portatore di significato, ed è grazie a questo significato che ci si può affidare al presente. Quindi noi esistiamo davvero nel presente? Se è così, da quanto tempo siamo qui? Quanto dici che dura l'"adesso"? Un minuto? un secondo? Un centesimo o addirittura un millesimo di secondo? [...] E il futuro è reale? Ah, certo, [...] (p. 45)

p.

莫非爱情也有一个专门的委员会来管？是不是爱情也要登记呢？那么，都得填写些什么样的表格才能获准去爱呢？ (p. 17)

Esisteva un comitato speciale dell'amore? L'amore si registrava? Che razza di moduli bisognava compilare per ottenere il permesso ad amare? (p. 50)

2.2.3. Figure sintattiche

Le figure sintattiche fanno parte della retorica letteraria esattamente come le figure lessicali ma, a differenza di queste e come ci suggerisce il nome, incidono sulla struttura della frase toccando l'ordine delle parole nelle componenti del messaggio. Nello specifico, possono provocare una variazione nell'interpretazione dei significati, garantire una singolare compattezza all'enunciato o dare ritmo alla narrazione, la quale appare saturata di suoni grazie a spostamenti originali della sintassi. Nel prototesto sono stati individuati principalmente anafore, epifore (la ripetizione è alla fine) e parallelismi, ognuno dei quali ho cercato di mantenere nel metatesto:

- Anafora:

a.

[...] 必定也牵系在一条掌起了街灯的小路上。也许就牵系在我抱着那只千疮百孔的足球回家的时刻，也许就牵系在画家不能忘怀的怨恨和诗人无法放弃的爱恋之中，甚至牵系着 F 医生、女导演 N 以及那个残疾人 C……摇摇晃晃曾经牵系在所有人的睡梦里[...] (p. 91)

[...] **doveva avere a che fare** con quella stradina illuminata dai lampioni o **forse** con quel pallone rovinato che stringevo al petto; **forse aveva a che fare** con l'odio incurabile del pittore, forse con l'amore inarrestabile del poeta, o **forse** addirittura con il dottor F, con N la regista o con quel disabile, C. **Doveva avere a che fare** con i sogni di tutti loro. [...] (p. 59)

Al fine di non appesantire la lettura ripetendo la stessa frase, che invece in cinese è solo un carattere bisillabico, ho deciso di alternare “doveva avere a che fare” con “forse” mantenendo intatto il ritmo anaforico.

- Epifora:

b.

所有的生命都一样，所有的人都是这样。我们都是这样。

[...] 另一个**世界**，一个新的**全世界**，比原来的**全世界**大了很多倍的又一个**全世界**。[...] (p. 78)

un altro **mondo**, completamente un nuovo **mondo**, un gigantesco **mondo**, molto più grande del precedente **mondo** [...] (p. 57)

- Parallelismo:

c.

[...] 其它的故事开始了，开始着，展开着。那两个孩子的故事已经开始了，或者正在开始，正在展开。(p. 4)

[...] altre storie che sono iniziate, stanno iniziando e propagandosi. In questo modo, il nulla assoluto non ha tempo di esistere. La storia di quei due bambini è già iniziata, o sta iniziando e propagandosi (p. 42)

d.

[...] 一段段明亮与明亮之间是一段段黑暗与黑暗。[...] 时而在明亮中显现，时而在黑暗中隐没 (p. 8)

[...] la luce si alternava al buio e la mia sagoma a tratti appariva alla luce e a tratti svaniva nel buio (p. 46)

e.

[...] 从黑暗中飘转进明亮，从明亮中逃遁进黑暗。在明亮中的我看见他们，在黑暗里的我只有想像他们 (p. 8)

[...] sbucano dall'oscurità volteggiando nella luce, fuggono la luce rifugiandosi nell'oscurità. Nella luce li vedo, nell'oscurità li immagino (p. 46)

f.

[...] 我看着天，看着地，其实只是借助它们确定着我的位置；我爱着她，爱着你，其实只是借助别人实现了我的爱欲 (p. 73)

[...] alzo gli occhi al cielo, poi li abbasso alla terra, senza questi non avrei avuto un posto; amo lei e amo te, senza gli altri non avrei potuto realizzare il mio desiderio di amare (p. 55)

g.

我分分秒秒地长大，世界分分秒秒地拓展 (p.76)

Cresco secondo dopo secondo, minuto dopo minuto, così come il mondo si allarga secondo dopo secondo, minuto dopo minuto (p.55)

h.

[...]总来与我独自回家的那个秋夜重合，也总来与画家 Z 独自回家的那个冬天的傍晚，和诗人 L 独自回家的那个夏日的黄昏重合[...] (p. 91)

[...]Io tornavo a casa solo quella sera d'autunno, Z il pittore tornava a casa solo in quella gelida sera invernale e L il poeta tornava a casa solo presa dei suoi pensieri, calato nel crepuscolo estivo (p. 59)

2.2.4. Passato, presente o futuro? Il tempo nel romanzo

«Il racconto non è forse raccontato come se avesse avuto luogo, come è attestato dall'uso dei tempi verbali passati, per raccontare l'irreale?»²⁹²

Il tempo narrativo è una delle questioni su cui molti letterati, ermeneuti, filosofi e studiosi di narratologia e traduttologia si sono soffermati. Le implicazioni intrinseche al concetto di “tempo” non sono poche né tantomeno facili da affrontare. Cercherò in questo paragrafo di delineare, in maniera mio malgrado semplicista e riduttiva, le principali caratteristiche associate al tempo della narrazione, per poi entrare più nello specifico nella discussione del tempo in *Frammenti morali*. Parto con la stessa premessa di Ricoeur dicendo che “noi raccontiamo delle storie perché le vite umane hanno bisogno e meritano d'essere raccontate. [...], richiamiamo la necessità di salvare la storia dei vinti e dei perdenti. Tutta la storia della sofferenza grida vendetta e domanda d'esser raccontata”.²⁹³ Se queste parole vengono lette secondo una seconda lettura più profonda, si nota come la storia viene sottilmente “umanizzata” o, al contrario, come l'uomo venga “storicizzato”. Ciò vuol dire che l'uomo è strettamente legato al paradigma storico costituito per sua definizione dal tempo: l'uno è determinato dall'altro o è suo complementare. Il paradigma storico risulta altamente diversificato al suo interno, è un agglomerato di storie ognuna delle quali fa riferimento a un diverso tempo. Questo tempo, frutto dell'esperienza reale o

²⁹² Ricoeur P., *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986, p. 132.

²⁹³ *Ivi*, p. 123.

immaginaria – soprattutto se si parla di *fiction* – dell’uomo, può essere presente, passato, presente nel passato, passato nel passato, futuro nel presente etc. La teoria heideggeriana della temporalità come entità “più soggettiva” di qualsiasi soggetto ma anche “più oggettiva” di qualsiasi oggetto²⁹⁴ fa pensare a una pluralità di livelli temporali e lassi di tempo che non si limitano alla storia (quantità numeriche, i giorni negli anni, gli anni nei secoli) ma, scavalcando la sfera più concreta del reale, arrivano a penetrare nel mondo più astratto del tempo umano, quello dell’immaginazione. Con le loro opere, gli scrittori tentano di far apparire il tempo, che secondo la tesi kantiana non può essere direttamente osservato poiché invisibile.²⁹⁵ Ogni autore, influenzato dall’epoca in cui vive e dal movimento artistico letterario a cui appartiene, si distingue per un modo tutto personale di rappresentare il tempo in narrazione. Tipico della narratologia moderna è la decronologizzazione del romanzo che si trova quindi ad essere frammentato temporalmente e ad essere formato da tante storie il cui senso è concesso dalla “viva connessione” che le lega. Da un punto di vista temporale, il romanzo è paragonabile a un puzzle i cui pezzi non sono nient’altro che le molteplici storie che lo compongono. Lo scrittore “ri-racconta le storie di vita [in base al suo tempo], portandole al livello di storie emblematiche”²⁹⁶, scava nella sua esperienza e conoscenza enciclopedica facendole riemergere con la scrittura. Il compito di rimettere assieme i tasselli e cogliere il significato dell’intreccio delle storie è proprio del lettore e, nel nostro caso, del lettore/traduttore. Questi si pone in un atteggiamento mimetico di fronte all’opera, dalla quale deve farsi coinvolgere perché riesca a infilare lo spesso filo del tempo nella stretta cruna della storia. Non è sempre facile.

Frammenti morali è un romanzo tutt’altro che di semplice e lineare lettura. La storia/fabula non segue mai il discorso/intreccio, come se gli eventi e le esperienze raccontate dei personaggi e del narratore (anch’egli personaggio) seguano un proprio sviluppo in modo totalmente indipendente. Procedendo nella lettura si capirà invece che tutti i personaggi, i luoghi, le riflessioni, i comportamenti e gli eventi sono tutti connessi e che i loro destini si intersecano inevitabilmente. Il punto d’arrivo sembra riportare al punto

²⁹⁴ *Ivi*, p. 135.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 134.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 122.

di partenza o, peggio, il punto d'arrivo sembra anticipato nel punto di partenza, come se la narrazione fosse vittima di un circolo ermeneutico vizioso, o come lo chiama Ricoeur “spirale senza fine”.²⁹⁷ Shi Tiesheng quasi si diverte a mescolare tutti questi elementi ricorrendo, dalla prospettiva del tempo narrativo, a violente inversioni o riprese temporali che evocano memorie, ricordi, ipotesi. A livello strutturale ciò si manifesta nell’uso di *flashback*, *flashforward*, omissioni, lacune temporali, digressioni storiche, flussi di coscienza dei personaggi o del narratore, che alle volte pare trascendere la narrazione tornando ad essere semplicemente Shi Tiesheng. Tenendo anche conto della mancanza di marche temporali nella lingua cinese, l’ostacolo più alto e difficile da superare è stato proprio la resa del tempo in traduzione e la ricreazione dell’alternanza o, meglio, della compenetrazione tra passato, presente e futuro. Si vedano gli esempi pratici che porto qui di seguito:

a.

在我所余的生命中可能再也碰不见那两个孩子了。 [...] 他们将不记得那个秋天的夜晚在一座古园中，游人差不多散尽的时候在一条幽静的小路上， [...] 但那不再是我 [...] (p. 1)

Negli **anni che mi restano** da vivere **forse non incontrerò più** quei due bambini [...] Non **ricorderanno** nemmeno quella sera d’autunno, quando il vecchio giardino **si svuotava** lentamente dei turisti. Lungo quel vicolo silenzioso [...] Ma **non sono più** io quell’uomo [...] (p. 39)

Il primo capitolo inizia con l’autore che fa ipotesi sugli eventi futuri – si noti l’espressione *suoyu de shengming* 所余的生命, che vuol dire “vita restante” e l’uso di 再 *zài*, “ancora”, che indica un’azione non ancora avvenuta, quindi futura, o a 将 *jiāng*, che anche introduce un evento futuro – per poi tornare indietro nel tempo descrivendo quella sera d’autunno e infine ricatapultarsi nel presente facendo proprie considerazioni su sé stesso. La stessa mescolanza di spazi temporali si nota anche all’inizio della seconda parte del primo capitolo:

²⁹⁷ Ivi, p. 118-119.

b.

在一片杨柏杂陈的树林中，在一座古祭坛近旁。我是那儿的常客。[...] 两个孩子从四周的幽暗里跑来——我不曾注意到他们确切是从哪儿跑来的[...] 现在我有点儿懂了(p. 2)

C'era un bosco di cipressi intrecciati, e lì vicino un antico altare. **Ero solito** andarci. [...] I due bambini **sbucarono** dall'oscurità correndo verso di me – **non avevo mai** fatto caso da dove erano venuti – [...] **Adesso** ho capito [...] (p. 40)

Qui il narratore riporta alla mente un luogo a lui caro, parlando al passato e inizia a raccontare un episodio (l'incontro con i due bambini) a un tempo ancora più lontano. La descrizione viene interrotta da un commento presente del narratore individuato dal trattino lungo e dall'espressione 不曾注意到 *buceng zhuyidao* “non avevo mai fatto caso” che esprime contemporaneità del discorso dove un possibile “adesso che ci penso...” precedente la frase viene omissa. L'ultima parte è palesemente al tempo presente, sottolineato dall'avverbio 现在 *xianzai* (“adesso”).

Un passo piuttosto interessante dal punto di vista temporale, è il seguente dove l'autore passa in rassegna tutte le date che hanno segnato parte della sua vita – e i rispettivi episodi – quasi elencandole, dove quindi il passato si interseca al passato più prossimo e a quello più remoto, tornando poi al presente:

c.

[...] 我生于一九五一年。但在我，一九五一年却在一九五五年之后发生[...] 我不得不用一九五六年的雪去理解一九五一年的雪[...] 然后，一九五八年，这年我上了学[...] 而此前的比如一九五七年呢，很可能是一九六四年才走进了我的印象[...] 从而设想人类远古的情景，人类从远古走到今天还要从今天走向未来，因而远古之中又混含着对二〇〇〇年的幻想[...] 因而过去和未来都刮着现在的风 (p. 6)

[...] **ero nato nel 1951**. Dal mio punto di vista, **quell'anno apparve solo dopo il 1955**. [...] **sfruttai allora il ricordo della mia prima nevicata del 1956 per dare un senso a quella del 1951**. [...] Più tardi, **nel 1958**,

quando entrai a scuola[...] era un giorno del 1964 che l'anno 1957 si intrufolò nelle mie *percezioni*.[...] iniziai a fantasticare sugli antichi eventi dell'umanità, su come questa dall'antichità fosse giunta all'oggi e come sarebbe arrivata al futuro, su come l'antichità si sarebbe mescolata nell'immaginario del terzo millennio[...] Così, passato e futuro aleggiano nel vento del presente (p. 44)

2.2.5. Intertestualità e interdiscorsività

«Ogni nuovo libro che leggo entra a far parte di quel libro complessivo e unitario che è la somma delle mie letture. Questo non avviene senza sforzo: per comporre quel libro generale, ogni libro particolare deve trasformarsi, entrare in rapporto coi libri che ho letto precedentemente, diventarne il corollario o lo sviluppo o la confutazione o la glossa o il testo di referenza. Da anni frequento questa biblioteca e la esploro volume per volume, scaffale per scaffale, ma potrei dimostrarvi che non ho fatto altro che portare avanti la lettura d'un unico libro»²⁹⁸

Ciò che è vecchio torna a vivere nel nuovo, ciò che è passato viene attualizzato nel presente in un processo eterno di echi di parole che si accumulano nel tempo della storia e della cultura “non in modo determinista, ma citazionale”.²⁹⁹ Le parole di Italo Calvino ci suggeriscono il significato del concetto di intertestualità e comunicazione viva tra le opere. Nulla viene abbandonato né perduto, soprattutto quando si parla di tradizione letteraria, pertanto ciò avviene anche nella traduzione:

qualsiasi testo è un processo già nel senso che psicologicamente si colloca tra due infiniti: la storia della nascita del testo e la storia della ricezione. Perciò il testo è un processo che si svolge tra la coscienza di chi lo ha creato e la coscienza dei riceventi; in altre parole, l'inizio e la fine di questo processo sono nascosti nella psiche umana.³⁰⁰

²⁹⁸ Calvino I. nella premessa a Bernardelli A., *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi, Perugia, 2010.

²⁹⁹ Barthes in Bernardelli A., “Il concetto di intertestualità”, contenuto in Bernardelli, 2010, *op. cit.*, p. 18.

³⁰⁰ Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 115.

Ogni testo è il frutto di influssi consapevoli o inconsci di testi antichi o contemporanei appartenenti a diverse epoche, culture, movimenti artistici e autori, per questo “è costruito come un mosaico di citazioni, ogni testo è la fagocitazione e la trasformazione di un altro testo [e quindi] ammette una lettura doppia”.³⁰¹ L’autore artefice dell’intesto³⁰² Eco ritiene che nel processo di interpretazione di un testo è necessario prestare attenzione alle ragioni dell’intertestualità. Oltre all’*intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* che formano la triade ermeneutica della traduzione letteraria, si aggiunge l’*intentio intertextualitatis*³⁰³, ossia valutare il tipo di rapporto comunicativo che intercorre i due autori e tra i rispettivi testi. Il meccanismo di analisi del dialogo testuale prevede, secondo la teoria di Barthes, un’iniziale “scomposizione” dell’oggetto letterario in unità (lessie) per svelare le sue funzioni, seguita poi da una “ricostruzione” volta a far emergere i “sensi secondi” che nel semplice atto di “scorrimento” o lettura lineare restavano nascosti o intellegibili.³⁰⁴ Attraverso la successiva procedura di coordinamento dei ritagli che in questo modo si associano in un’ulteriore catena, si darà vita a un nuovo significato se non a un altro testo. Questo intende Barthes quando parla di “lettura creativa”.³⁰⁵ L’analisi testuale o intertestuale è allora un’operazione fondata sull’osservazione della simultaneità dei differenti codici dal cui intreccio e relazione deriva il significato del testo letterario. Barthes identifica un insieme di codici e di sottocodici culturali: il codice scientifico (campo medico e sperimentale), il codice retorico (discorsi letterari), il codice cronologico (tempo della narrazione), il codice socio-storico (relazioni tra epoche storiche), il codice della comunicazione (processi di richiamo e di scambio tra testo e lettore in virtù del patto narrativo), il codice simbolico (correlazioni del testo con le classificazioni d’ordine antropologico, del genere vita vs. morte, maschile vs. femminile, bene vs. male), il codice delle azioni o codice proairetico (la logica della narrazione secondo determinate sequenze di azioni svolte dai personaggi), il codice dell’Enigma o codice ermeneutico (modalità di

³⁰¹ Kristeva in Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 123.

³⁰² Così Smidt chiama il testo inserito. Osimo, 2011, *op. cit.*, p. 127.

³⁰³ Bernardelli A., “Il concetto di intertestualità”, in Bernardelli, 2010, *op. cit.*, p. 39.

³⁰⁴ *Ivi*, pp. 16-17.

³⁰⁵ *Ibid.*

sviluppo dell'intreccio narrativo con le sue anticipazioni, posticipazioni e rallentamenti).³⁰⁶ La presenza di tutti questi codici rende chiaramente la complessità di un testo letterario. Ancora più spinosa sarà la loro interpretazione e riscrittura nel metatesto da parte del traduttore.

La strategia poetica di un autore a richiamare un testo altro nel proprio viene fatta risalire all'arte post-moderna o come l'ha chiamata Linda Hutcheon *metafiction*.³⁰⁷ I postmodernisti, rinunciando a creare qualcosa che tendesse al futuro, si sono focalizzati sul passato, andando a ritroso per ritrovare la loro identità attraverso la citazione di altri inserendo parole vecchie in un contesto nuovo.³⁰⁸ La citazione intertestuale può essere più o meno marcata ed esplicita e le tecniche del suo inserimento sono di diverso grado. La forma più riscontrata e riconoscibile è la citazione, ossia la ripresa letterale di parole, frasi e brani evidenziata il più delle volte dalla formattazione del carattere corsivo o, graficamente, dalle virgolette. Ci sono poi forme di rimando più indirette e per questo subdole, come l'allusione, per cui il richiamo può essere svelato solo se messo a confronto con un altro enunciato, per poi arrivare alla citazione dilatata, eco di un topos, di un fenomeno culturale o di un'intera epoca.³⁰⁹

Segre accosta al concetto di intertestualità quello di *interdiscorsività* facendo allusione alle "relazioni che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con gli enunciati o discorsi presenti nella stessa cultura che hanno specificità ideologiche e si distinguono per registro e strato". Se l'intertestualità concerne il dialogo tra testi, l'interdiscorsività è più vicina alla teoria bachtiniana della polifonia e del dialogismo che è stata precedentemente presentata. L'interdiscorsività cataloga i rapporti tra un testo e gli elementi dell'universo del discorso dello stesso. Mantenere l'interdiscorsività nel testo tradotto significa accettare l'eterogeneità e la dinamicità della parola del testo originale e passare in eredità alla cultura ricevente l'intesa retorica presente tra l'autore/narratore e i personaggi. L'adozione dell'equivalente strategia interdiscorsiva nel metatesto permette ai lettori di distinguere gli

³⁰⁶ *Ivi*, p. 19.

³⁰⁷ Eco, 2003, *op. cit.*, p. 213.

³⁰⁸ Piccolo L., "Strategie citazionali postmoderne: i sinie nosy e la tradizione dello jurodstvo", in Lottini, *op. cit.*, 2006, p. 472.

³⁰⁹ Per un approfondimento circa la "poetica dell'intesto" e le strategie di impiego delle citazioni intertestuali si rimanda a Osimo, 2011, *op. cit.*, pp. 152-157.

elementi oggettivi della narrazione – punto di vista del narratore – e gli aspetti soggettivi dei personaggi.³¹⁰ Ciò che viene messa in moto è una “polivocalità” narrativa costruita sulla base delle diverse voci che animano il testo. L’individuazione di tale molteplicità nel prototesto e la sua conservazione nel metatesto guidano il lettore empirico a comprendere le numerose personalità che rispecchiano mondi altrettanto vari. Il destinatario diventa un’entità viva e attiva, che partecipa al dialogismo calandosi nella parte degli attori messi in azione dall’autore. Quello dell’interdiscorsività è uno strumento potente ai fini della creazione di un’atmosfera narrativa accattivante e coinvolgente. Per questo motivo ritengo fondamentale mantenerla integra nel processo di traduzione.

Di seguito riporto gli esempi di intesti espliciti, ossia facilmente riconoscibili grazie alla specificazione dell’autore del corrispettivo autore e magari titolo:

- “L’ altrui nel proprio”³¹¹:

a.

[...] 那是一个老人写下的书：一个老人衣袖上的灰 / 是焚烧的
玫瑰留下的全部灰烬 / 尘灰悬在空中 / 标志着这是一个故事结
束的地方。 [...] (p. 4)

[...] Quello era un libro scritto per i vecchi, da un vecchio:

*Cenere sulla manica di un vecchio
È quanto rimane delle rose combuste.
Polvere nell’aria sospesa
Segna il luogo dove una storia è finita.[...] (p. 42)*

I versi inseriti nell’opera appartengono a *Little Gidding*, il quarto e ultimo dei *Four Quartets*, componimento poetico, quasi musicale, scritto da Thomas Stearns Eliot nel 1942. Shi Tiesheng seleziona questi versi in quanto portano alla luce la dicotomia esistenziale a lui cara tra vita e morte, inizio e fine. La parola del poeta inglese è aulica, ricercata, raffinata e musicale, per cui ho evitato di tradurla ulteriormente dal cinese, andando alla

³¹⁰ Magagnin P., “Some Implication of the Practice of the Remainder for the Translation of Modern Chinese Literature”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Venezia, Cafoscarina, 2013, p. 29.

³¹¹ Torop, 1995, *op. cit.*, p. 141.

ricerca di una traduzione italiana che le rendesse onore. Per questo ho scelto la traduzione, altrettanto elegante e austera, del professore Nicola De Domenico. Dal punto di vista grafico ho ritenuto opportuno ricomporre i versi secondo la loro originale architettura, che nel prototesto era stata invece demolita e riportata in modo lineare dove ogni verso è stato separato da una barra.

b.

有过一个著名的悖论：

下面这句话是对的

上面这句话是错的

现在又有了另一个毫不逊色的悖论：

我是我的印象的一部分

而我的全部印象才是我 (p. 9)

Il famoso paradosso del mentitore dice:

La frase seguente è vera

La frase precedente è falsa

Io ne ho un altro ancora più bello:

Sono parte delle mie percezioni

Le mie percezioni sono me (p. 47)

L'intesto è, come suggerito da Shi, il famoso paradosso del mentitore, di cui varie e diverse versioni sono state formulate nel corso dei secoli. Deriverebbe da Epimenide di Creta (VI secolo a.C.), il quale, cretese egli stesso, affermò che “*i Cretesi sono bugiardi*”, come ho specificato in una nota nel metatesto. Ciò che è importante notare è come Shi quasi sfidi l'altro autore affermando che lui ne ha “un altro ancora più bello”. Questo evidenzia come i testi comunicano, come si scambiano idee e come stili, tematiche, strutture, sistemi e codici differenti si confrontano.

c.

有一天我知道了，哥德尔不完全性定理¹：一个试图知道全体的部分，不可能逃出自我指称的限制。我应该早一点儿知道它，那样我会获得更多的自由。(p. 72)

Un giorno, venni a conoscenza del “teorema di incompletezza” del matematico Kurt Gödel: *una parte che tenta di conoscere il tutto non può*

*oltrepassare i limiti che essa stessa ha creato.*³¹² Avrei dovuto saperlo prima così mi sarei sentito molto più libero (p. 54)

Qui il rimando intertestuale è ancora più marcato: c'è sia nome dell'autore che del teorema con la relativa enunciazione. Come nell'esempio precedente, Shi Tiesheng crea una vera e propria ironia dicendo "Avrei dovuto saperlo prima, almeno mi sarei sentito molto più libero". Esprime infatti un commento sul testo stesso applicando il suo significato matematico alla sua realtà esistenziale.

- Il "proprio nel proprio"³¹³:

d.

我在《奶奶的星星》中写道：

一天晚上，奶奶又要去开会，早早地换上了出门的衣裳，坐在桌边发呆[...] (p. 93)

In "La nonna e le stelle" scrivevo:

Una sera, la nonna se ne stava seduta con lo sguardo fisso tutta imbellettata per andare al suo incontro. [...] (p. 61)

L'autore si riallaccia a racconti, saggi e parole da lui stesso scritti riportandoli nel romanzo. Spesso, Shi incastra nel discorso del romanzo in analisi il racconto "La nonna e le stelle". Si crea in questo modo un dialogo dinamico tra questo testo e il precedente, richiamando le stesse situazioni ma secondo nuove letture e magari anche commentando ciò che aveva scritto. Shi vuole cioè riportare a galla memorie passate confrontandole con i pensieri presenti, facendo emergere i cambiamenti, fisici e mentali, che lo scorrere del tempo ha portato nel presente. Si potrebbe paragonare a una sorta di autoanalisi psicologica.

³¹² L'autore fa riferimento al secondo teorema di incompletezza, proprio della *logica formale*, e la sua vera enunciazione in termini logico-matematici è la seguente: *data una qualunque formalizzazione standard dell'aritmetica, è impossibile dimostrarne la coerenza con metodi interni alla formalizzazione stessa*. Si dimostra per cui che qualsiasi sistema che permette di definire i numeri naturali è necessariamente incompleto: esso contiene affermazioni di cui non si può dimostrare né la verità né la falsità. In Mondadori M., D'Agostino M., *Logica*, Mondadori, Milano, 2000, p. 372.

³¹³ Torop, 1995, *op. cit.*, p. 141.

- Intesto implicito (allusione):

e.

是谁想出这种折磨的呢？他说：是爱 (p. 5)

Chi volle questo tormento? Diceva fosse amore (p. 43)

Questo verso, perché di tale si tratta, viene camuffato nel discorso di Shi e la sua appartenenza a *Little Gidding* non viene segnalata in nessun modo se non da quel soggetto parlante *ta* 他.

f.

那时候奶奶总在学唱一支歌：，嘿啦啦啦啦嘿啦啦啦，天空出彩霞～～呀，地上开红花～～呀，中朝人民力量大，打垮了美国兵呀……’ (p. 77)

A quel tempo, mia nonna cantava sempre una canzone: *hey la la la, hey la la la, il cielo si fa rosa, la terra si fa rossa, il popolo è forte, gli ufficiali son grandi, abbattete gli americani...* (p. 56)

Tenendo conto che la canzone non è accompagnata né dal nome del compositore né del titolo, è stato inevitabile inserire una nota nell'apparato critico, rispettando la macrostrategia esotizzante adottata in traduzione. Avrei potuto aggiungere una spiegazione che esplicitasse di quale canzone si trattasse, evitando in tal modo di porre una nota ma, se fossi ricorso a questo mezzo non avrei rispettato il prototesto, mia prima intenzione.

2.3. Fattori extralinguistici

Nei capitoli precedenti è stata già ampiamente illustrata e chiarita la funzione e della traduzione letteraria e del traduttore: tradurre testi letterari vuol dire rendere manifesto un contatto non solo di lingue ma anche di culture, per cui la traduzione assume un'accezione che va al di là di quella semplicemente letterale, non è più confinata esclusivamente ai testi ma deve tenere costantemente in considerazione i soprasistemi in cui la lingua viene espressa, ovvero quelli culturali. Il traduttore è invece colui che, sfruttando la sua conoscenza enciclopedica, costruisce un ponte tra le culture a cui le diverse lingue

appartengono. In definitiva, egli permette alle due entità referenti di intraprendere una comunicazione stimolante facendo sì che nuove porte si aprano sul mondo, nuove realtà imparino a conoscersi e che quelli che prima erano timidi orizzonti si allarghino diventando una linea di giunzione di culture diverse.

Si andranno qui ad analizzare le espressioni culturalmente specifiche e i fenomeni culturali incontrati durante il processo di traduzione.

2.3.1. Espressioni culturospecifiche

老爷爷 *laoyeye*: letteralmente “nonno vecchio”, indica il bisnonno. Tuttavia, rappresenta un appellativo con cui i bambini si rivolgono a un uomo anziano. L’ho tradotto con “vecchietto”, che non ritengo offensivo poiché pronunciato da una bambina di cinque anni – e mezzo, come lei specifica –. La motivazione principale della mia scelta è stata che dovevo creare un confronto tra l’età implicita nelle accezioni 老爷爷 e 伯伯 *bobo* (altra espressione culturospecifiche) che ho tradotto come “signore”, usato per indicare il fratello maggior del padre. Il modo in cui procedere mi è stato suggerito dallo stesso autore quando dice alla bambina “Non sono un vecchietto, ma un signore”, come a voler sottolineare il suo essere più giovane.

奶奶 *nainai*: nel caso specifico viene utilizzato con il significato che gli è proprio, “nonna” (paterna), ma può essere utilizzato anche per indicare donne sposate o come appellativo “signora”.

老太太 *laotaitai*: viene definito “vecchia signora” ed è in realtà un appellativo rispettoso per una donna anziana. Viene tradotto esattamente con “signora” e, per rimanere formali, ho usato la forma in terza persona “Lei” quando C si rivolge a lei.

表妹 *biaomei*: la cugina minore dal cognome diverso. In traduzione è stato adottato semplicemente il termine “giovane cugina”.

婆家 *pojia*: è tutta la famiglia del ramo paterno.

字书 *zishu*: letteralmente è “libro di grafemi” che riprende caratteri solitamente inerenti all’ambito filosofico storico. Di difficile comprensione, risulta inadatto ai bambini che non sono facilitati dalla presenza d’immagini esplicative. La prima cosa che fa la bambina quando vede il libro che il narratore/personaggio sta leggendo è infatti ricercare delle figure ma, non trovandone nemmeno una, deduce che sia non a caso uno 字书, ossia quello che ho tradotto come “libro di caratteri”.

2.3.2. Fenomeni culturali

反右运动 *fanyou yundong*: la Campagna Anti-destra fu un movimento avviato da Mao Zedong nel 1957 e proteso sino al 1959. Consisteva in una serie di purghe contro chiunque fosse ritenuto "di destra" dal Partito Comunista Cinese.

镇反运动 *zhenfan yundong*, 肃反运动 *sufan yundong*:

i movimenti per la repressione dei controrivoluzionari, ossia coloro che erano ritenuti presumibilmente “elementi di destra” e andavano contro il PPC, iniziò nel 1950 e terminò nel 1952.

三反运动 *sanfanyundong*, 五反运动 *wufan yundong*: alla fine del 1951 viene lanciata la Campagna detta dei "tre anti" (*sanfan*, contro "corruzione, spreco, burocratismo") intesa a creare una nuova etica pubblica. La segue e continua la Campagna dei "cinque anti" (*wufan*) contro la corruzione politica, la frode, le evasioni fiscali, la sottrazione di beni allo Stato e lo spionaggio di segreti economici di Stato. Nel metatesto sono stati entrambi trascritti in pinyin con conseguente apertura di nota a piè.

扫盲运动 *saomang yundong*: letteralmente “Movimento per l’alfabetizzazione”. In realtà fu più un progetto avviato da Mao all’inizio della sua leadership e sempre mantenuto. L’obiettivo era sopperire alla mancanza di alfabetizzazione dei contadini.

革命 *geming*: la nonna del narratore bambino gli aveva raccontata che le sarebbe piaciuto partecipare alla 革命, ossia alla “Rivoluzione”. Si intende la Rivoluzione Culturale.

识字课本 *shizhi keben*: queste sono le “scritture elementari”, una raccolta di storie antiche e moderne sulla Cina scritta per i bambini.

做爱 *zuo'ai*: Nel testo originale, il termine che ho tradotto con “scopare” è 做爱, che letteralmente vuol dire “fare l’amore”. La scelta di tradurre il termine con uno più volgare, appunto “scopare” deriva dal commento parentetico dell’autore che in traduzione non è stato riportato. L’autore spiega che la parola 做爱 non esiste nel dizionario cinese (ora è presente in qualunque dizionario), ma è sostituito da 行房 *xingfang* che definisce il rapporto sessuale tra marito e moglie ed è considerato più tollerabile. La spiegazione della sua primitiva assenza deriva proprio da un fattore prettamente culturale, considerando che i cinesi, così come tutti gli asiatici, sono persone appartenenti a una cultura molto pudica e riservata, per questo il sesso è come un tabù e sarebbe meglio evitare di parlarne e se proprio capita il discorso è giusto ricorrere a un termine più formale e meno “imbarazzante”: rapporti coniugali. Ciò non vuol dire comunque che i pensieri e l’immaginazione siano altrettanto innocenti, tant’è che la signora, dice il narratore, pensava proprio al termine poco tollerabile 做爱 che ho tradotto con “scopare”, ugualmente intollerabile nella cultura italiana.

伏天儿 *futian'er*: Se in Italia abbiamo i “tre giorni della merla”, che annunciano i giorni più freddi dell’anno, in Cina ci sono i *san futian* 三伏天, ossia i giorni più torridi.

Considerando che *fu* 伏 sta per *fluxie* 伏邪, che vuol dire demone nascosto, allora si è optato per la traduzione “i tre giorni del demonio”.

2.4. “Tutto” in dodici righe

萌生出一个欲望的视点, 借此得以延伸拓展: 树 风 房屋 街道 日月山川 天深地远 啦啦啦 你会唱歌了走出屋门走到街上走着童年 啦啦啦你唱着歌唱着天上的一条路与云中的一条船唱过了少年的痴騷 啦啦啦 啦啦啦 一个瘦高单薄的青年 路过村落 路过田园 路过雨雪中的车站 路过旷野高原落日孤烟 啦啦啦歌声正美好正有一缕诱人的神秘和激动扑面而来但是音调一变 你正要走进爱情但是你先一步走进了残疾 于是都变了一切都变了 几分钟之前你还蹦着跳着啦啦啦满怀梦想地走向爱情几分钟之后你掉进了残疾 在你必经之路上残疾早已排在爱情之前等你到来 无从防备无以逃避你必须接受 就像时间的不可逆一切都无可挽回了 就像年龄 过来了就不能退回去 就像死不能复生…… (p. 16)

Qui nascono i punti di vista, le opinioni, quelle che poi si strecciano e si allargano: gli alberi, il vento, i palazzi, le strade, la luna e il sole, le montagne e i fiumi, il cielo infinito. **La la la**, inizi a canticchiare ed esci dalla porta, passando per la strada della tua infanzia. **La la la**, canti e canti. salpi su una barca navigando in un mare di nuvole e intoni le idiozie della prima gioventù. **La la la, la la la**, tu, smunto spilungone, che passi **per** villaggi, **per** campi, **per** le stazioni sotto la pioggia e la neve, **per** altipiani selvaggi calati nei tramonti e nella foschia solitaria. **La la la la**, canti gioioso, misteri seducenti e inquietudini eccitanti alitano sul tuo viso, ma la tua voce è cambiata. Stai per giungere alle porte dell'amore, e invece incontri la disabilità, così tutto cambia. Un minuto prima **la la la** cantavi saltellando pervaso da sogni d'amore e invece, il minuto dopo, ti ritrovi scaraventato nella malattia, lungo la strada del tuo destino, la malattia era già lì ad aspettarti prima ancora che arrivasse l'amore, non puoi far nulla, non puoi evitarlo, devi accettarlo, il tempo non si ripristina, nulla si può annullare, così sono gli anni, una volta passati non tornano più, una volta morto, non si torna più in vita (p. 49)

Il frammento di testo che ho riportato è uno dei più completi ed eterogenei incontrato del testo dove sono stati interessanti elementi fonetici, retorici, sintattici. L'intervento più invasivo è stato a livello sintattico. Se si osserva il testo in cinese ci si accorge che l'autore non ha inserito nemmeno un segno di interpunzione se non i due punti iniziali che introduce il tutto e i "sei" puntini di sospensione. Un testo italiano di più di dieci righe senza alcuna pausa risulterebbe privo di qualunque coesione, da qui la mia scelta di inserire punti e virgole lì dove lo ritenevo opportuno, dove cioè la mia lettura aveva bisogno di un respiro. Dal punto di vista fonologico si notano l'onomatopea *la la la* 啦啦啦 che tale è rimasta poiché evoca senza ambiguità il canticchiare e l'anafora *luguo* 路过 il cui ritmo cadenzale è stato riprodotto con la preposizione "per". Sotto l'aspetto retorico, il testo nel suo insieme è tutta una metafora della vita che si esplica in un'ulteriore figura retorica che è quella del climax ascendente. Shi ripercorre infatti ogni fase della sua vita, dall'infanzia ingenua, passando per la ribelle e sedentaria giovinezza, fino ad arrivare all'età adulta e alla sofferenza della malattia. È un climax temporale, vitale che riflette le sue esperienze umane.

2.5. Problemi di traduzione

a.

[...] 每个人都被迫发出最后的吼声……‘奶奶总是把，吼声’
念成，孔声’ (p. 78)

[...] il popolo cinese è giunto nel tempo più pericoloso, guai a chi confuta!
Ma la nonna, invece di "cònfuta", leggeva sempre "cònfucia" (p. 57)

Il cinese è una lingua morfemica (composta di morfemi o caratteri) e tonale (il tono è un tratto distintivo fondamentale per capire il significato di sillabe morfologicamente uguali). Inoltre, a differenza dell'italiano il cui alfabeto è fatto di lettere latine, il cinese è priva di qualunque alfabeto e si basa sui radicali, componenti grafici che veicolano il significato. Come si può osservare, i due caratteri 吼 *hou* e 孔 *kong* differiscono per il solo radicale di bocca *kou* 口 di *hou*, per cui può capitare che un cinese si confondi, come succede proprio alla nonna. Per la resa in italiano si è trovato uno stratagemma che pare funzionare ecco

allora come *hou* e *kong* sono diventati “cònfuta” e “cònfucia”, facilmente confondibili. Per di più, se proviamo a sostituire “cònfucia” nella frase riportata verrebbe fuori “il popolo cinese è giunto nel tempo più pericoloso, guai a chi **cònfucia!** Direi che calza a pennello, considerando il periodo maoista fortemente contrario a qualunque elemento della tradizione e quindi anche alla dottrina confuciana.

b.

我童年住的那个院子里有两条十字交叉的甬道，十字甬道与四周的房基连成一个‘田’字，‘田’字的四个小方格是四块土地种了四棵树：[...] (p. 78)

Nel cortile dove trascorsi la mia infanzia, c'erano due corridoi che si **incrociavano** perpendicolari, i quali, incontrando le fondamenta tutte intorno formavano una **griglia di quattro quadrati**. In ognuno di questi era piantato rispettivamente un albero: [...] (p. 58)

Anche qui il problema è relativo all'aspetto grafico. In cinese, il numero dieci viene scritto come una croce 十 *shi* ed è perfetto per indicare due strade perpendicolari. È proprio quello che fa Shi, per cui ho tradotto il termine con il verbo “incrociare” alludendo a una croce e, per chi conoscesse i caratteri cinesi, al numero dieci. Nella riga successiva mi sono scontrata nuovamente con un problema simile. Il narratore, quando descrive il cortile dove trascorse la sua infanzia, a un certo punto utilizza 田 *tian* per indicare un'aiuola ripartita in quattro piccoli quadrati dove erano stati piantati degli alberi. Non essendo l'italiano una lingua altrettanto grafica, è impossibile ricreare lo stesso effetto dei caratteri cinesi, per cui quello che ne è conseguito è stato un evitabile residuo culturale. La traduzione è stata “griglia di quattro quadrati”, in ogni caso riduttiva.

Conclusioni

Il dispiegamento del filo discorsivo intorno alla figura del compianto scrittore Shi Tiesheng e al suo romanzo *Frammenti morali* è qui giunto alla sua conclusione. I quattro capitoli di cui è composta la tesi illustrano tematiche ben specifiche. Ad aprire la discussione è la presentazione generale del panorama storico e letterario cinese dagli anni Ottanta agli anni Novanta al fine di comprendere meglio l'autore e di contestualizzare l'opera. Subito dopo, sono passata ad approfondire la personalità e gli scritti dello stesso autore e a esplorare le tematiche di cui si fa portavoce con il romanzo. Nel secondo capitolo ho riportato la traduzione italiana dei capitoli selezionati mentre nel terzo ho chiarito il concetto per me più importante e intimo di traduzione letteraria. Infine ho analizzato i tratti caratteristici del prototesto e del metatesto per mezzo di una comparazione precisa che ha messo in luce le difficoltà insite nel processo traduttivo.

Parlando del romanzo, Shi Tiesheng è stato in grado di far sbocciare un fiore di loto in una palude di cemento, i cui larghi petali sono metafora dei suoi molteplici aspetti letterari. Ha donato all'opera un'anima propria, facendola vivere in un contesto socioculturale tuttora limitato in un radicato pragmatismo e in un fanatico materialismo. Il romanzo è stato osservato criticamente sotto ogni livello, spogliato velo dopo velo dei suoi segreti e dei suoi sottili significati che si nascono dietro una parola a dir poco poetica. L'autore si rivela in tutto il suo essere poliedrico attraverso la straordinaria capacità di convogliare in un unico discorso narrativo una varietà di tematiche, stili ed elementi letterari. Per lui, la scrittura non è mero strumento linguistico di trascrizione di parole, ma è amore, vita, una vocazione quasi spirituale grazie alla quale è riuscito ad affrontare le sue sofferenze fisiche e psicologiche. Tramite lo studio approfondito prima sulla sua personalità poi sul suo modo di scrivere, e attraverso la successiva interpretazione delle peculiarità del romanzo in questione, ho tentato di mediare le sue intenzioni, le sue riflessioni, di comunicare al lettore la sua forza interiore che l'ha sempre stimolato ad amare se stesso e gli altri e a desiderare il bene, malgrado la sua solitudine. *Frammenti morali* è il riflesso incondizionato della realtà concreta, della condizione esistenziale dell'uomo combattuto sin dalla nascita tra mille

interrogativi: cos'è la vita, cos'è la morte, l'inizio, la fine, l'amore, la sofferenza. Tutte questioni tutt'altro che semplici, la cui soluzione rimane pertanto occulta alla conoscenza umana. Shi costringe ogni tipo di uomo, incarnato nei diversi personaggi che si muovono nell'intreccio, a confrontarsi con l'amara verità: la fine e la morte esistono, ma non bisogna temerle né fuggirle, quanto piuttosto conoscerle e accoglierle come volontà di un'entità trascendente che tutto coordina. Filosofia, spiritualità, psicologia, umanità, emotività e polifonia sono le parole chiave per accedere al significato più profondo del romanzo. L'abilità di Shi nel trattare tematiche tanto varie in una sola opera lo eleva a quella che io considero una colonna portante dell'impalcatura letteraria della Cina degli ultimi cinquant'anni. Sebbene la traduzione sia limitata a pochi capitoli, auguro che quella che Umberto Eco chiama "strizzata d'occhio" possa smuovere gli animi dei lettori della presente tesi. Il mio lavoro non finirà qui, tant'è che il mio obiettivo è portare a termine la traduzione del romanzo affinché possa coinvolgere un pubblico, per ora nazionale, concedendogli una condivisione con una realtà altra, vedendo una bellezza diversa.

Bibliografia

- ABBIATI M., *Grammatica di cinese moderno*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 1998.
- APEL, F., *Il manuale del traduttore letterario*, Guerini, Milano, 1993.
- BACHTIN M. M., *Problemy poëtiki Dostoevskogo, Chudožestvennaja literatura*, Moskva, 1963; trad. it. di Garritano G., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968.
- BACHTIN M. M., *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj, 1929; trad. it. Di M. De Michiel, *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, 1997; trad. ing. di Emerson C., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011.
- BACHTIN M. M., *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznyh let, Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1975; trad. it. di Strada Janovič C., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001.
- BACHTIN M. M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979; trad. it. di Strada Janovič C., *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988.
- BACHTIN M. M., *The dialogic imagination*, University of Texas Press, Slavic series, Texas, 1, 1981.
- BAKER, M., *In Other Words, A Coursebook on Translation*, Routledge, New York, 2011.
- BENJAMIN W., "Il compito del traduttore", 1920, in *Aut aut*, 334, 2007, pp. 7-20; Nergaard S., *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993, pp. 290-291.
- BERNARDELLI A., *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi, Perugia, 2010.

- BERTINETTO P.M., “I paradossi della nozione di testo”, in *Teoria e analisi del testo. Atto del V Convegno interuniversitario di studi (Bressanone 1977)*, a cura di Daniela Golden, CLEUP, Padova, pp. 1- 27.
- BERTUCCIOLI G., MASINI F., *Italia e Cina*, Laterza, Roma-Bari, 1996, pp. 3-73.
- BONNIN, M., “The ‘Lost Generation’: Its Definition and Its Role in Today's Chinese Elite Politics”, *Social Research*, Vol. 73, 1, pp. 245-274.
- BUCKLEY E. P., *China: A Cultural, Social, and Political History*, Wadsworth Publishing, Boston, 2005.
- BULFONI C., POZZI S., *Atti del XIII Convegno dell'associazione italiana studi cinesi. Milano, 22-24 settembre 2011*, FrancoAngeli, Milano, 2014.
- BUTLER J., BENHABIB S., FRASER N., CORNELL D., *Feminist contentions: a philosophical exchange*. Routledge, New York, 1995.
- CAMUS A., *Il mito di Sisifo*, trad. it. di Attilio Borelli, Bompiani, Milano, 2011.
- CAPUANO, R.G., *111 Errori di traduzione che hanno cambiato il mondo*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo, 2013.
- CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano, 2010.
- COLANGELO L., “L”“ouhua yufa”: definizione del fenomeno e studi precedentemente condotti in materia”, contenuto in Bulfoni C., Pozzi S., *Atti del XIII Convegno dell'associazione italiana studi cinesi. Milano, 22-24 settembre 2011*, FrancoAngeli, Milano, 2014, pp. 156-166.
- DAN SHEN, “Consolidation out of Diversification in Narratology”, *Enthymema*, Peking University, Beijing, IX, 2013, pp. 140-144.
- DAUNCEY S., “A face in the crowd: imagining individual and collective disabled identities in Contemporary China”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 25, 2, 2013.

- DELEUZE G., “À quoi reconnaît-on le structuralisme?”, in François Châtelet, *Histoire de la philosophie, Idées, Doctrines, Tome 8: Le XXe siècle*, Hachette, Paris, 1973, pp. 299-335; trad. it. di Paolini S., Id., “Lo strutturalismo”, SE, Milano, 2004.
- DERRIDA J., “De tours de Babel”, in NERGAARD S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 367-418.
- DUKE M.S., *Worlds of Modern Chinese Fiction*. Armonk, M.E. Sharpe, New York, 1991.
- ECO U., *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003.
- ECO U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, pp. 53-55.
- ECO U., *Interpretazione e sovrainterpretazione Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, Bompiani, Milano, 2004.
- EDWARDS, O., “Cynara,” *The Times*, London, 11 luglio, 1957, p. 13.
- ELIOT T.S., “Little Gidding dai Four Quartets”, trad. it. di Nicola De Domenico, in *Linguaggi della temporalità*, (a cura di) Leonardo Samonà, Fondazione V. Fazio-Allmayer, Palermo, 2001.
- ERDINAST-VULCAN D., *Between Philosophy and Literature: Bakhtin and the Question of the Subject*, Stanford University Press, Stanford, 2013.
- EUGENE, C.E., *The Transparent Eye Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*, SHAPS Library of, Translation, University of Hawaii Press, Honolulu, 1993.
- FAINI P., “Il discorso indiretto libero nel testo narrativo. Caratteristiche e traduzione”, in Lottini O., *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Dipartimento di Letterature Comparete, Università degli Studi Roma Tre, Carocci, Roma, 2, 2006, pp. 35-46.
- FARIES N. *The "Inscrutably Chinese" Church: How Narratives and Nationalism Continue to Divide Christianity*, Lexington Books, Lanham, Md, 2010.
- FOLENA G., “Volgarizzare e tradurre”, Einaudi, Torino, 1991.

- FREGE G., “Ueber Sinn und Bedeutung”, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892, pp. 25-50; trad. it., “Senso e significato”, in Frege G., *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, Boringhieri, Torino, 1977.
- GADAMER G., “Dall’ermeneutica all’ontologia. Il filo conduttore del linguaggio”, in NERGAARD S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 343.
- GENTILI C., “La traduzione come atto ermeneutico: tradurre e ‘comprendere diversamente’”, in *La traduzione fra filosofia e letteratura*, (a cura di) Lavieri A., L’Harmattan, Torino-Parigi, 2004, pp. 96-111.
- GREENBERG J.H., *Universals of Language*. Cambridge, MIT Press, Mass., 1963; (contiene) “Memorandum Concerning Language Universals”, presentato alla Conferenza sugli universali linguistici, Gould House, Dobbs Ferry, New York, aprile 13-15, 1961.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2002.
- HEIDEGGER M., "Language" in *Poetry, Language, Thought*; trad. ing. di Albert Hofstadter, Harper and Row, New York, 1971.
- HOLLAND, N.N., *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*, Oxford University Press, New York, 1990, pp. 55-58.
- HONG ZICHENG 洪子诚, *A History of Contemporary Chinese Literature*, trad. ing. di Michael M. Day, Brill, Leiden, 2007.
- HUANG ZHONGSUN 黄忠顺, “lun “wuxu biji” de sixiang duihua xingshi” 论《务虚笔记》的思想对话形式 (“Le forme del dialogo mentale in *Wuxu biji* ”), *Taian shizhuan xuebao*, Vol. 24, 4, Luglio 2002.
- IAZZOLINO, M., “Problemi e metodi della traduzione letteraria”, in *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, 18, 1989, pp. 291-300.
- INEICHEN, G. “Considerazioni sulla traduzione dei titoli”, in *Retorica e scienze del linguaggio*, Bulzoni, Roma, 1979, pp. 185-191.

- ISER, W., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974, p. 293.
- JIANGUO CHEN, CHUANG WANG, JINFU CAI, *Teaching and learning Chinese: issues and perspective*, Charlotte, Information Age Pub, N.C., 2010.
- JAKOBSON R., “Aspetti linguistici della traduzione”, in NERGAARD S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 52-62.
- J. ORTEGA Y GASSET, *Miseria e splendore della traduzione*, 1937, Sugarco, Milano, 1985, pp. 63-105.
- KIRK A. DENTON, JU-CHAN FULTON, SHARALYN O., *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Columbia University Press, New York, 2003.
- KRISTEVA J., *Word, Dialogue and Novel*, Columbia University Press, New York, 1986.
- LADMIRAL J.R., *Della Traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*. A cura di Antonio Lavieri, Mucchi, Modena, 2009.
- LAVIERI A., “La traduzione letteraria. Poetica, estetica, antropologia”, in *La traduzione fra filosofia e letteratura*, (a cura di) Lavieri A., L'Harmattan, Torino-Parigi, 2004, pp. 83-95.
- LAVIERI A., “Il Demone in traduzione. Filosofia, letteratura e scienze umane, in *La traduzione fra filosofia e letteratura*, (a cura di) Lavieri A., L'Harmattan, Torino-Parigi, 2004, pp.7-11.
- LEONESI B., “What to translate? How a Literary Translator Can Support or Oppose the Official Discourse?”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, pp. 148-160.
- LEUNG LAIFONG, *Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*, Armonk, M.E. Sharpe, New York, 1994.
- LEUNG LAIFONG, *Contemporary Chinese fiction writers: biography, bibliography, and critical assessment*, Routledge, New York Taylor & Francis Group, New York, 2017.

- LEVY J., “La traduzione come processo decisionale”, Nergaard S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 63.
- LEWIS P E., “The Measure of Translation Effects”, in Graham J. F., *Difference in Translation*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1985, pp. 31-62.
- LI C.N., THOMPSON S.A., *Mandarin Chinese. A Functional Reference Grammar*, University of California Press, London, 1981.
- LIISA S., TINTTI K., *Bakhtin and his Others (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, Anthem Press, London, 2013.
- LI YITING 李仪婷, *zaoyu siwang de yi ai niepan, qianxi Shi Tiesheng sanwen zhong de siwang yishi 遭遇死亡的以爱涅槃, 浅析史铁生散文中的死亡意识 (“Il Nirvana davanti alla morte: analisi del significato della morte nelle opere di Shi Tiesheng”)*, *Hubei wenli xueyuan xuebao*, Vol. 36, 6, 2014.
- LI ZI 李岚, ”zhengzha yu chaoyue, lun Shi Tiesheng zuopin zhong de siwang yishi” 挣扎与超越, 论史铁生作品中的死亡意识, *ankang shizhuan xuebao*, 1, 2003.
- LOMBARDO G., “‘Movimento del linguaggio’ e tecniche traspositive: il contributo della retorica antica”, in *La traduzione fra filosofia e letteratura*, (a cura di) Lavieri A., L'Harmattan, Torino-Parigi, 2004, pp. 142-161.
- LU YAO 路遥, *Huangye zai qiufeng zhong piaoluo 黄叶在秋风中飘落 (Foglie danzanti nel vento di autunno)*, Dazhong wenyi chubanshe, Beijing, 2005.
- MAGAGNIN P., “Some Implication of the Practice of the Remainder for the Translation of Modern Chinese Literature”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, pp. 27-41.
- MAGAGNIN P., “Domestication, Exoticization, and Rewriting: Jing Yinyu Translator of Yu Dafu”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, pp. 131-147.
- MARASSI M., “I *Dialoghi* del sapere”: Schleiermaicher traduttore di Platone”, in *La traduzione fra filosofia e letteratura*, (a cura di) Lavieri A., L'Harmattan, Torino-Parigi, 2004, pp. 112-141.

- MATTIOLI E., “La traduzione letteraria”, *Testo a fronte*, 1, 1989, pp. 7-22.
- MATTIOLI E., *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Aesthetica, Palermo, 1994.
- MATTIOLI E., *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena, 2001.
- MATTIOLI E., “La poetica del tradurre di Henri Meschonnic”, *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7, 2003, pp. 29-36.
- MATTIOLI E., “La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche”, in *La traduzione fra filosofia e letteratura*, (a cura di) Lavieri A., L'Harmattan, Torino-Parigi, 2004, pp. 15-23.
- MATTIOLI E., “Ricoeur e Meschonnic sulla traduzione”, *Testo a fronte*, 29, 2002, in Mattioli E., *L'etica del tradurre e altri scritti*, Mucchi, Modena, 2009, pp. 49-58.
- MATTIOLI E., “L'etica del tradurre”, «Materiali di discussione, Università di Modena e Reggio Emilia», Modena, 2006, in Mattioli E., *L'etica del tradurre e altri scritti*, Mucchi, Modena, 2009, pp. 59-64.
- MATTIOLI E., “Recensione a Laura Bocci, *Di seconda mano. Né un saggio né un racconto sul tradurre letteratura*, Rizzoli, Milano, 2004, *Testo a fronte*, 34, 2006, in Mattioli E., *L'etica del tradurre e altri scritti*, Mucchi, Modena, 2009, pp. 65-66.
- MONTANELLI M., “Linguistica e politica della traduzione”, in *Lost in translation*, Vol. 7, 2, 2013, pp. 84-85.
- MORDENTI R., “La tradizione come alterità”, in *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Maltemi, Roma, 2007, pp. 60-66.
- MORINI M., *La traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche.*, Sironi, Milano, 2007.
- MOUNIN G., *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 2006.
- NERGAARD S., *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993.
- NESTI R., *La “vita autentica” come formazione: lettura pedagogica di Essere e tempo di Martin Heidegger*, Firenze University Press, Firenze, 2007.

- NEWMARK P., *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, 1988.
- NEWMARK P., *A textbook of translation*, Prentice-Hall International, New York, 1988.
- NIKOLAEVA J., “Tradurre significati nascosti”, in Lottini O., *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Dipartimento di Letterature Comparete, Università degli Studi Roma Tre, Carocci, Roma, 2, 2006, pp. 461-470.
- OSIMO B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2011.
- OSIMO B., “Terminology in Metalanguage as a Possible Solution”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, pp. 17-26.
- PASSI F., “Translation, Modernity and the Past: the Case of Zhang Ailing”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, pp. 74-86.
- PESARO N., “Letteratura cinese moderna e contemporanea” in Guido S. E Maurizio S., *Verso la modernità*, Torino, Einaudi, Vol. 3, 2009, pp. 693-745.
- PESARO N., “The Rhythm of Thought: Some Problems of Translating Syntax in Modern Chinese Literature”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, pp. 60-73.
- PESARO N., “Autorship, Ideology, and Translation: the Case of Ma Jian”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, pp. 161-174.
- PICCOLO L., “Strategie citazionali postmoderne: i Sinie nosy e la tradizione dello jurodstvo”, in Lottini O., *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Dipartimento di Letterature Comparete, Università degli Studi Roma Tre, Carocci, Roma, 2, 2006, pp. 471-490.
- POLO M., *Il Milione*, (a cura di) Valeria Bertolucci Pizzorusso, Adelphi, Milano 1975.
- POPOVIČ A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*; trad. it di Daniela Laudani e Bruno Osimo, Hoepli, Milano, 2006.

- R. RAJ SINGH, "Heidegger and the world-yielding role of language", *The Journal of Value Inquiry*, 27, Kluwer Academic Publishers, Netherlands, 1993, pp. 203-214.
- REGA L., *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, UTET, Torino, 2001.
- RICOEUR P., *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986, pp. 118-139.
- ROBINSON D., *What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, The Kent State University Press, Kent, Ohio, 1997.
- ROMAGNOLI C., *Grammatica cinese. Le parole vuote del cinese moderno*, Hoepli, Milano, 2012.
- SEGRE C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.
- SEGRE C., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 22-44.
- SANTARCANGELI, P., "Alcune riflessioni sulla traduzione letteraria", in Bonfante G., *Scritti in onore di G. Bonfante*, Paideia, Brescia, 1976, pp. 931-955.
- SHI JIE 石杰, "Shi Tiesheng xiaoshuo zhong de zongjiao jingshen" 史铁生小说中的宗教精神 ("Lo spirito religioso nei romanzi di Shi Tiesheng"), *Zhongguo Renmin Daxue xueban*, Beijing, 1, 1994.
- SHI TIESHENG "Da ziji wen" 答自己问 ("Domande e risposte"), *Zuojia*, 1988, pp. 47-51.
- SHI TIESHENG 史铁生, "Yiqian de shi" 以前的事 ("Storie del passato"), *Dongfang thushu chuban zhongxin*, Shanghai, 2006.
- SHI TIESHENG 史铁生, *Shi Tiesheng zuopin ji* 史铁生作品集 (*Opere raccolte di Shi Tiesheng*), *Zhongguo shehui kexue chubanshe*, Beijing, 3, 1995.
- SHI TIESHENG 史铁生, *Wuxu biji* 务虚笔记 (*Frammenti morali*), *Zhongguo gongren chubanshe*, 1995.

- SHI TIESHENG 史铁生, “Xiezuozhi ye” 写作之夜 (“Una notte di scrittura”), trad. ing. di Nathan Faries, *Night for writings*, Spring Breeze Arts and Literature Publishing House, Shenyang, 2002.
- SNELL-HORNBY, M., *Translation Studies: An Integrated Approach*, Benjamins, Amsterdam, 1988.
- TAN GUILIN, GONG MINLÜ 谭桂林, 龚敏律, *dandai zhongguo wenxue yu zongjiao wenhua*, 当代中国文学与宗教文化 (*Religione e letteratura della Cina contemporanea*), Yuelu shushe, 2005.
- TOROP P., *Total'nyj perevod*, Tartu University Press, 1995; trad. it di Osimo B., *La traduzione totale*, Hoepli, Milano, 2000.
- TOURY G., “Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico”, in Nergaard S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 103-119.
- VEG S., “Lu Xun and ‘Hard Translation’: the Specificities of Republican Literature”, in Pesaro N., *The Ways of Translation: Constraints and Liberties in Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia, 2013, pp. 45-59.
- VENUTI L., *L'invisibilità del traduttore*, Armando, Roma, 1999.
- VENUTI L., *The Translation Studies Reader*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2012.
- WANG BENZHAO 王本朝, *20 shiji zhongguo wenxue yu jidujiao wenhua*, 20 世纪中国文学与基督教文化, trad. ing. di Nathan Faries, *Twentieth-Century Chinese Literature and Christian Culture*, Anhui Educational Publishing House, Hefei, 2000.
- WEIYI WU, FAN HONG, *The Identity of Zhiqing: The Lost Generation*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2016.
- WOLFGANG I., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- XIA YIXIAN 夏益娴, “jiedu Shi Tiesheng zuopinzhong chengxian de siwang yishi” 解读史铁生作品中呈现的死亡意识 (“Il significato della morte e la sua manifestazione

- nelle opere di Shi Tiesheng”), Yangcheng Shifan daxue, Huanghai xueyua, Jiangsu, Yancheng, 6, 2010.
- YANG GUOBIN 杨国斌, “China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s”, *Modern China*, Vol. 29, 3, 2003, pp. 267-296.
- YIHONG PAN, *Tempered in the Revolutionary Furnace: China's Youth in the Rustication Movement*, Lexington, Lanham, MD, 2009.
- YU FENG, *A Learners' Handbook of Modern Chinese Written Expressions*, Chinese University Press, Hong Kong, 2000.
- YU WONG, “Wang's World”, *Far Eastern Economic Review*, 8 agosto 1996, pp. 46-48.
- ZENG PENG 曾鹏, FU ZONGHONG 傅宗洪, “xinhun de ziyou lianqu. Jianlun Shi Tiesheng ‘Wuxubiji’ de fudiaoxing” 心魂的自由恋曲——简论史铁生《务虚笔记》的复调性 (“La polifonia in Wuxu biji. Canto di amore e libertà dello spirito”, *Chongqing keji xueyuan xuebao (shehui kexueban)*, 1, 2013.
- ZHANG BINGCHEN 张丙辰, “lun Shi Tiesheng sanwenzhong de shengmingguan” 论史铁生散文中的生命观 (“Il significato della vita nelle opere di Shi Tiesheng), in *Zuojia*, 6, 2012.
- ZHANG DEXIANG, JIN HUIMIN 张德祥, 金惠敏, “Wang Shuo pipan” 王朔批判 (“La critica di Wang Shuo”), Zhongguo shehui kexue chu ban she, Beijing, 1993.
- ZHANG YI, “New Narration Explosion of Shi Tiesheng’s «Notes on Principles»”, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Vol. 123, Xi’an Fanyi University, Xi’an, 2nd International Conference on Education, Sports, Arts and Management Engineering (ICESAME 2017).
- ZHENG ZHUFENG 郑竹锋, “zai qinxianshang xingzou de linghun” 在琴弦上行走的靈魂 (“Lo spirito che camminava sulle corde di un liuto”), *Shaanxi shifan daxue xuebao*, 5, 2008.

ZHAO YIHENG 赵毅衡, “shenxing de zhengming: miandui Shi Tiesheng” 神性的证明:面对史铁生(“Confronto con Shi Tiesheng: la prova della spiritulità”), *Dangdai zuojia pinglun*, 2, 2001, pp. 92-93.

ZHOU GUOPING 周国平, *gezi de chaoshenglu* 各自的朝圣路 (*Il pellegrinaggio di ognuno di noi*), Beiyuan wenyi chubanshe, Taiyuan, 2004.

ZHOU GUOPING 周国平, “du “wuxu biji” de biji” 读“务虚笔记”的笔记 (“Leggendo *Wuxu biji* di Shi Tiesheng”), *Tianya*, 2, 1999.

Sitografia

<http://blog.sina.com.cn/cul.china.com.cn>

<http://en.people.cn/>

<http://www.alljournals.cn/>

<http://www.bfwx.org/>

<http://www.cnki.com.cn/index.htm>

http://www.englishbiz.co.uk/grammar/main_files/definitionsn-z.htm

DENG XIAOPING, “Speech Greeting the Fourth Congress of Chinese Writers and Artists, 30 ottobre”, 1979.

<http://en.people.cn/dengxp/vol2/text/b1350.html>

GAN LINQUAN 甘霖全, “lun Shi Tiesheng sanwen de shengming yishi” 论史铁生散文的生命意识 (“Il senso della vita nelle opere di Shi Tiesheng”).

<http://www.bfwx.org/a/wenxue/waiguo/2017/0728/8029.html>

MAO ZEDONG, “Conversazione con alcuni studenti e borsisti cinesi a Mosca, 17 novembre 1957”, in “Citazioni Dalle Opere Del Presidente Mao Tse-Tung Il Libro Delle Guardie Rosse”.

http://www.bibliotecamarxista.org/Mao/libretto_rosso/Libretto_Rosso.PDF

MORBIATO A., “Quello che i cinesi non dicono”, contenuto in Abbiati M., Greselin F., *Lingua cinese: variazioni sul tema*, Venezia Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing 2015, pp. 84, 89.

<http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/book/978-88-6969-042-6/978-88-6969-042-6.pdf>

PESARO N., La narrativa cinese degli ultimi trent'anni, in “Letteraturedelmondooggi”, 2012.

<http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/>

PONZIO L., “Michail Bachtin, un Filosofo in Dialogo con la Filosofia della sua Epoca”, a. XXV n.s., n. 74, 2011.

<http://siba-ese.unile.it/index.php/segnicompr/article/view/13057/11623>

PYM A., “On indeterminacy in translation. A survey of Western theories”, Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Spain, 2008.

http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2008_%20Indeterminacy.pdf

SHI TIESHENG 史铁生, “Bing xi sui bi” 病隙碎笔 (“Scritti vari sulla malattia”).

http://blog.sina.com.cn/s/blog_4905282e0102x0ab.html

SHI TIESHENG 史铁生, “Wo yu ditian” 我与地坛 (“Il tempio del mio cuore”).

<http://www.kanunu8.com/book/4305/49443.html>

SU XIANGDONG, “Shi Tiesheng yu chunjie de jingshen” 史铁生与“纯洁的精神” (“Shi Tiesheng e “il puro Spirito”).

http://cul.china.com.cn/2012-01/05/content_4741753.htm

THANISSARO BHIKKHU, "Pushing the Limits: Desire & Imagination in the Buddhist Path", *Access to Insight (Legacy Edition)*.

<http://www.accesstoinsight.org/lib/authors/thanissaro/pushinglimits.html>

ZHANG ZHONGJIANG 张中江, Shi Tiesheng “Wuxu biji” jiang banshang huaju wutai, 史铁生《务虚笔记》将搬上话剧舞台 (“Scene in movimento in *Wuxu biji* di Shi Tiesheng”) in *Zhongguo yishubao*, 23 giugno 2012.

<http://www.artx.cn/artx/xiqu/131543.html>

Dizionari di riferimento

CASACCHIA G., YUKUN B., 汉意大词典 Grande Dizionario Cinese-Italiano, Roma, ISIAO, 2008.

Pocket Oxford Chinese Dictionary English-Chinese Chinese English, 英语汉语词典, Oxford University Press, Oxford, 2009.

Duo gongneng yinghan hanying da cidian 多功能英汉汉英大词典, Multifunctional English-Chinese Chinese-English Dictionary, Jilin chuban situa youxian furen gongsi, 2015.

汉典 Handian

<http://www.zdic.net/sousuo/>

Iciba: Chinese-English Dictionary

<http://www.iciba.com/>

Treccani.it

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

WordReference, Online Language Dictionaries

<http://www.wordreference.com/>