Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Interpretariato e Traduzione
Editoriale, Settoriale

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

"L'amore nel giorno del giudizio": proposta di traduzione e commento traduttologico al racconto di Can Xue

Relatore
Ch. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Azzurra Magagna
Matricola 811929

Anno Accademico 2011/2012

序言

在中国当代文坛里，残雪是一位特别著名的先锋派文学作者。她的小说已被大量翻译成多种语言,在中国境外她算是举世闻名。西方作者的影响对残雪来说是挺深刻的,在她的作品中读者会感到她对人类生存和人的灵魂的深切关注，这些都是从西方师承的题目。

在这篇论文里我把残雪2006年出版的中篇小说《末世爱情》翻译成意大利语。这篇作品描绘一位孤独老人爱上一位寡妇的故事;在课文里残雪通过他们两个人的故事与爱情关系来深入发掘人类的精神,领导读者进入人的内心世界。

翻译课文的时候我遇到了很多问题,特别是因为中国的文化和意大利的文化完全不同,意大利读者可能对残雪写的中国人故事和中国人的习惯不太清楚,所以我改动了课文的某些部分。论文最后的一章是翻译评论,仔细说明翻译的难题，解决的办法与各种各样的例子。

Abstract

Can Xue is one of the best known avant-garde authors among contemporary Chinese writers. Many of her works have been published also in foreign languages, for this reason she is now famous all over the world. Can Xue's fiction has been strongly influenced by themes coming from Western literature, in fact in her novels the readers can find deep concern for human soul and existence.

This thesis deals with the translation of Can Xue's novel «Doomsday Love», published in 2006. The work narrates the story of a lonely old man falling in love with a widow; through the relationship and love story between these two people Can Xue delves into human spirit and soul, letting the reader see the world of inner psyche.

The difference between two cultures is the main cause of the problems encountered in the translation process; in some cases Italian readers could find the stories and habits depicted by Can Xue strange and unknown, for this reason some parts of the translation have been adapted to their needs. The last part of this thesis consists of a commentary to the translation, to analyze and consider in detail all the problems faced in the translation, the strategies adopted and many examples.

Indice

Indice 1

Introduzione 4

Capitolo 1. L'autrice e il contesto storico-culturale 7

1.IL PANORAMA LETTERARIO: LA LETTERATURA D'AVANGUARDIA 7

2.L'AUTRICE: CAN XUE 9

2.1 Un'autobiografia: "La splendida estate del Sud" 10

2.2 Una produzione florida: i racconti 13

2.3 I commentari: l'influenza degli autori occidentali 14

3.UNO STILE UNICO 15

3.1 L'irrazionale: contro la logica 16

3.2 La letteratura dell'anima 18

Capitolo 2. "L'amore nel giorno del giudizio" 20

1.UNO SGUARDO ALL'INTERA RACCOLTA 20

1.1 Un esempio di letteratura sperimentale 20

1.2 Una raccolta in cui l'irrazionale regna sovrano 21

1.3 Lo Ziwojingshen自我精神 22

1.4 Personaggi poco trasparenti 23

2.IL RACCONTO: LA TRAMA 24

2.1 Una storia raccontata dalle voci del paese 24

2.2 Una trama abbozzata 25

Capitolo 3. La traduzione 29

Capitolo 4. Il secondo livello di lettura 61

1.TEMATICHE INTIME E PROFONDE 61

1.1 L'amore (aiqing 爱情) nel racconto 62

1.2 Women ziji我们自己 - Ni ziji你自己 63

2.ELEMENTI DALLA SPICCATA CARICA SIMBOLICA 63

2.1 L'appartamento vuoto: una critica a lucro e profitto 64

2.2 La casa del signor Si: distinguersi dalla massa 65
2.3 La terra desolata: la condizione umana 66
2.3.1 L'influenza di T. S. Eliot 67
3.PRESENZA DI ELEMENTI PRIMARI 68
3.1 Il fuoco:un elemento dalla doppia valenza 68
3.2 L'acqua: una purificazione interiore 69
3.3 Il pesce: un simbolo caro al Feng Shui 71

Capitolo 5. Commento traduttologico al racconto …… 73
1.IL PROTOTESTO: L'ANALISI TRADUTTOLOGICA 73
1.1 La tipologia testuale: il testo narrativo 73
1.2 Funzione espressiva e intenzione educativa dell'autrice 75
1.3 Il linguaggio: un testo poco vincolante 75
2.PROTOTESTO E METATESTO: DOMINANTE E LETTORE MODELLO 76
2.1 La dominante: il colore locale 77
2.2 La sottodominante: l'ambiguità 78
2.3 Il lettore modello 79
3.LA STATEGIA TRADUTTIVA 81
3.1 La macrostrategia: massima aderenza al prototesto 82
3.2 Un approccio di tipo semantico 84
4.SCELTE STRATEGICHE IN FUNZIONE DI SPECIFICITA' LINGUISTICHE 85
4.1 Fattori di specificità linguistica: la frase e il testo 86
4.1.1 La paratassi: trasposizione o meno? 86
4.1.2 Uso dell'asindeto e giustapposizione 89
4.1.3 La punteggiatura: il testo originale come guida 90
4.1.4 La dimensione temporale: l'ardua scelta del tempo verbale 93
4.1.5 L'implicitezza della lingua: casi di esplicitazione e specificazione 95
4.1.6 Il discorso diretto: semplice e libero 97
4.1.7 Espressività e coloritura emotiva: particelle modali e non solo 100
4.1.8 La coesione: eliminazione delle ripetizioni e gestione di shuo (说, dire) 102
4.2 Fattori di specificità linguistica: la parola 104
4.2.1 Fattori fonologici: onomatopee e interiezioni 104
4.2.2 Fattori lessicali: i nomi di persona 106
4.2.3 Figure lessicali di espressione: analizzando la filastrocca 107
4.2.4 Figure lessicali di contenuto: la similitudine 109
4.2.5 Materiale linguistico autoctono: espressioni idiomatiche e non solo 111

5.L'IMPLICITO CULTURALE 117
5.1 Risolvere o mantenere la distanza culturale? 117
5.2 Note esplicative e competenza innata del lettore 119
5.3 Altri esempi di termini culturospecifici: i «realia» 120
6. IL RESIDUO 123

Bibliografia..... 126

Sitografia..... 130

Introduzione

Il panorama della letteratura cinese contemporanea è caratterizzato da un clima di fermento e innovazione, di febbre culturale, in cui si susseguono numerose correnti, tutte animate dal desiderio di evoluzione e di superamento dei vincoli e delle imposizioni del periodo precedente.

La pluralità di correnti che iniziano a susseguirsi e intrecciarsi sul nuovo sfondo letterario condivide la necessità di cambiamento, inteso come rifiuto dell'utilitarismo della teoria Marxista e del realismo socialista degli anni precedenti.

Tra tutte spicca la letteratura d'avanguardia, una corrente nata dall'esigenza di alcuni giovani scrittori di superare la monotonia dei precedenti movimenti attraverso nuove tecniche di sperimentazione formale. Rottura con il passato, rifiuto delle tradizioni, nuovi temi, azzardati esperimenti linguistici, forme estreme e stili inusuali: attraverso la vera e propria distruzione della logica e del linguaggio gli autori d'avanguardia intendono rivelare il fallimento della razionalità e il dominio del caos sull'esistenza umana.

In tale scenario, Can Xue si identifica come «la più modernista e anti-tradizionalista scrittrice cinese»[1].

Can Xue pubblica il suo primo racconto nel 1985, scatenando da subito le intense reazioni della critica cinese ed estera. Questo perché la sua è una letteratura nuova, diversa: nei suoi racconti il contenuto narrativo è ridotto ai minimi termini, il contesto si dissolve, la logica e le relazioni di causa-effetto scompaiono. Irrazionalità, introspezione, analisi interiore: questi i capisaldi di quella che Can Xue stessa definisce *letteratura dell'anima*.

---

[1] Michael S.Duke, "Introduction" to *Modern Chinese Women Writers*, Armonk, M. E. Sharpe Inc., 1989, p.XII

I racconti di Can Xue, apparentemente ambientati nella vita quotidiana, sconfinano in paesaggi irreali e grotteschi, popolati da personaggi indefiniti: si tratta di dimensioni metafisiche, di mondi onirici infestati da incubi ed elementi agghiaccianti in cui si presentano situazioni distorte e allucinate.

Nei racconti di Can Xue «quel che rimane è un universo frantumato e privo di confini, dove la materia non ha più peso, lo spazio-tempo è soggetto a sorprendenti metamorfosi, il paesaggio è una gelida fotografia del caos dopo un'apocalisse».[2]

Dall'incontro casuale con *Tiantangli de duihua* 天堂里的对话 (Dialoghi in Cielo), una delle più rappresentative opere di Can Xue, nascono il mio interesse per la letteratura dell'autrice e lo spunto per la stesura di questo elaborato.

In questa tesi è stata affrontata la traduzione del racconto *Moshi Aiqing* 末世爱情 ("L'amore nel giorno del giudizio"), tratto dall'omonima raccolta pubblicata nel 2006 dalla casa editrice cinese Wenhui Chubanshe.

Alla traduzione fa seguito un capitolo dedicato all'analisi testuale e al commento traduttologico: le considerazioni relative a dominante, lettore modello e strategia traduttiva sono seguite dalla presentazione delle scelte strategiche adottate in funzione delle specificità linguistiche e dell'implicito culturale, un elemento molto presente nel testo tradotto.

La traduzione è accompagnata da alcuni capitoli introduttivi volti a fornire indicazioni relativamente alla cornice storico-culturale in cui si colloca il racconto.

Il primo capitolo è dedicato a Can Xue e al panorama letterario del tempo. Dopo una breve premessa riguardante la letteratura d'avanguardia, viene presentato un quadro generale sulla vita dell'autrice, le sue opere e il suo stile innovativo.

Nel secondo capitolo ho esaminato più da vicino il racconto preso in esame nella stesura di questo elaborato: diversi paragrafi sono inoltre dedicati alle caratteristiche principali che accomunano i vari racconti contenuti nella raccolta.

Vista la complessità interpretativa che accompagna le opere di Can Xue ho ritenuto opportuno aggiungere un ulteriore capitolo, dedicato al secondo livello di lettura del testo, in cui vengono presentati e spiegati i molteplici elementi dalla spiccata carica simbolica presenti nel racconto.

---

[2] Maria Rita Masci, in Can Xue 残雪, *Dialoghi in Cielo, traduzione dal cinese e cura di Maria Rita Masci,* Roma - Napoli, Theoria, 1991 (citazione dal risvolto di copertina)

Per la stesura della prima parte di questo elaborato mi sono servita di numerosi testi sull'autrice; in particolare segnalo il "Contemporary Chinese Website Project" (indirizzo web in sitografia), realizzato e curato dal MIT[3], per la promozione degli autori cinesi in Occidente.

Per la sezione relativa all'analisi traduttologica sono stati invece utilizzati i testi di approfondimento sull'argomento di Bruno Osimo, Paola Faini e Federica Scarpa (dettagli in bibliografia).

[3] MIT: Massachusetts Institute of Technology

Capitolo 1

L'autrice e il contesto storico-culturale

1. Il panorama letterario: la letteratura d'avanguardia

> The traditional expectation of narrative history in China has been to find a central meaning that could effectively master chaos. Can Xue's stories are like a piece of dynamite at the foundation of this elaborate edifice. [4]

In Cina dopo il decennio della Rivoluzione culturale si assiste a un rinnovamento e a una sorta di svolta nell'ambito della letteratura: numerosi cambiamenti, continue rielaborazioni di tecniche e soprattutto di idee hanno fatto della letteratura cinese contemporanea uno strumento artistico non più vincolato e imposto come accadeva nel precedente periodo maoista, ma uno strumento libero, attraverso il quale ogni autore può scegliere come esprimere se stesso .

Nel complesso e intricato panorama letterario del tempo, in un clima di fermento e innovazione, di febbre culturale, si susseguono numerose correnti, tutte animate dal desiderio di evoluzione e di superamento dei vincoli e delle imposizioni del periodo precedente: volendone citare qualcuna a titolo d'esempio possiamo ricordare la corrente della letteratura della ferita [5], o i poeti della poesia oscura [6], o ancora i giovani autori della letteratura delle radici[7].

---

[4] Jon Solomon, *Quotes about Can Xue*,
http://web.mit.edu/ccw/can-xue/appreciations-quotes.shtml
Ultima consultazione: 08/04/2012

[5] 伤痕文学 (*shanghen wenxue*) o "letteratura della ferita": corrente che prende il nome dall'opera *Ferite* (伤痕 *Shanghen*) di Lu Xinhua; i temi principali di questa corrente sono le esperienze parzialmente traumatiche degli

Ancor più innovativa rispetto alle suddette correnti è la letteratura d'avanguardia, un movimento attivo tra il 1987 e il 1992, formatosi circa a dieci anni dalla fine del maoismo; si tratta di una corrente nata dall'esigenza di alcuni giovani scrittori di superare il monotono realismo socialista attraverso nuove tecniche di sperimentazione formale.

> Avant-garde fiction formed a subversive current that contested the whole paradigm of literary modernity. The self-deconstructive specter that had haunted the entire history of modern Chinese fiction stepped to the foreground.[8]

Trovandosi a vivere in un periodo così ricco di grossi cambiamenti storico-culturali e dovendo affrontare un delicato mutamento a livello politico, gli scrittori d'avanguardia rompono con il passato, scelgono di non credervi più e ribellarsi alla storiografia ufficiale. Rifiutano e combattono il realismo, che nei racconti dovrà cedere il passo alla libera espressione della fantasia, al sogno, a sconfinate dimensioni oniriche in cui tutto è possibile.

La letteratura d'avanguardia non ha intenti morali o educativi: è un divertimento fine a sé stesso, un'esasperata e a volte esagerata esaltazione della forma senza la minima cura per il contenuto. L'attenzione degli autori appartenenti a questa corrente si sposta, la trama viene bandita da ogni racconto per lasciare spazio all'illusione e a complessi e fitti intrecci di immagini e scene.

---

ambienti della popolazione ai tempi della rivoluzione culturale. Opere centrali del genere sono tra gli altri il racconto *Il maestro di classe* (班主任; *Banzhuren*) di Liu Xinwu, e *Acero rosso* (枫; *Feng*) di Zheng Yi.

[6] 朦胧诗 (*menglongshi*) o "poesia oscura": corrente nata con la rivista *Jintian* (今天, Oggi) rivista semiclandestina fondata nel 1978 da Bei Dao e Mang Ke di cui fu bloccata la pubblicazione dalle autorità nel 1980. L'obiettivo principale dei «poeti oscuri» (ricoridamo tra i più significativi Bei Dao, Mang Ke , Shu Ting, Gu Cheng) era quello di esprimere se stessi, dando voce alla crisi esistenziale di una intera generazione.

[7] 寻根文学 (*xungenwenxue*) o "letteratura delle radici": corrente i cui sostenitori desiderano dar vita ad una nuova letteratura cinese che, pur attingendo alle tecniche letterarie occidentali, sia basata sulla tradizione e l'identità nazionale cinese. Tra gli autori più noti ricordiamo Acheng, Han Shaogong e Mo Yan.

[8] Yang Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, University of Michigan Press, 2002, p.3

> The whole purpose of talking is to arouse other's attention. As a matter of fact, I never intend to tell anything, but only to make some noises.[9]

Alimentati dall'imperante necessità di infrangere gli antiquati schemi tradizionali e dal desiderio di stravolgere nei propri racconti la linearità di qualsiasi struttura narrativa, questi autori cercano e creano dei nuovi spazi narrativi propri.

L'intenzione degli autori d'avanguardia è quella di scioccare i propri lettori, lasciarli senza parole e sconvolgerli, e per farlo ogni autore è libero di scegliere il mezzo che più gli si addice: attraverso la totale assenza di emozioni e l'abolizione della morale dei racconti di Su Tong, con la lucida freddezza di cui si serve Yu Hua per rappresentare caos e violenza, fino ad arrivare al romanzo scandalo accusato di pornografia di Jia Pingwa.

O ancora, attraverso l'esasperazione dell'assurdo di Can Xue, un'autrice che dichiara fedeltà all'irrazionale, visto come espressione e rappresentazione del fallimento della razionalità e del dominio del caos sull'esistenza umana. .

I racconti di Can Xue, apparentemente ambientati nella vita quotidiana, sconfinano in paesaggi irreali e grotteschi popolati da personaggi indefiniti: si tratta di dimensioni metafisiche, di mondi onirici infestati da incubi ed elementi agghiaccianti in cui si presentano situazioni distorte e allucinate.

Nei racconti di Can Xue «quel che rimane è un universo frantumato e privo di confini dove la materia non ha più peso, lo spazio-tempo è soggetto a sorprendenti metamorfosi, il paesaggio è una gelida fotografia del caos dopo un'apocalisse».[10]

2. L'autrice: Can Xue

> Mi sento di affermare che i miei scritti brillano di una luce che attraversa ogni parola e ogni riga. Ci tengo a sottolineare che la mia

---

[9] Can Xue 残雪, *The embroidered shoes*, translated by Ronald R. Janssen and Jian Zhang, New York, Henry Holt, 1997

[10] Maria Rita Masci, *op.cit.*, (citazione dal risvolto di copertina)

> produzione letteraria è stata stimolata dallo splendido sole ardente del sud. Proprio perché nel cuore ho la luce, l'oscurità diventa vera oscurità. E' perché esiste il paradiso, che possiamo avere una profonda esperienza dell'inferno, ed è perché l'uomo è pieno di amore universale che che può distaccarsi e sublimare nella sfera del'arte. Solo i mediocri e i superficiali non vedono questo aspetto.[11]

Queste poche righe, scritte dall'autrice come commento sui propri scritti, sono state poste dall'autrice a conclusione del racconto *"La splendida estate del sud"*.

2.1 Un'autobiografia: "La splendida estate del Sud"

Il racconto appena citato è molto caro all'autrice: da un lato perché risulta un vero e proprio manifesto poetico, emblematico del suo stile, dall'altro perché è anche un'autobiografia, una preziosa raccolta di informazioni sulla sua vita. In questo racconto Can Xue attraverso immagini ci disegna il quadro della sua giovinezza su un panorama fatto di trent'anni di storia cinese. Con pennellate schiette, critiche e dissacranti, spesso anche distorte e allucinate, e attraverso una profonda trasfigurazione della realtà, Can Xue ci presenta il contorto ritratto della Rivoluzione culturale.

Can Xue è nata il 30 maggio 1953 nella città di Changsha.[12] Il suo reale nome di battesimo è Deng Xiao Hua (邓小华), ma l'autrice sceglie di firmare le proprie opere con lo pseudonimo di Can Xue (残雪), dal significato originale: esso infatti rimanda da un lato alla neve sporca che rifiuta di sciogliersi , dall'altro alla più pura neve sulla cima di un'alta vetta.

Nata come sesta di otto figli, Can Xue non ebbe una lieta infanzia; all'età di soli quattro anni dovette affrontare un periodo molto difficile della propria vita, dovuto alla complicata condizione sociopolitica del tempo, che aveva intaccato la sua situazione famigliare.

> Nel 1957 mio padre, considerato il capo della cricca antipartito del quotidiano "Nuovo Hunan", fu accusato di essere un elemento di

[11] Can Xue 残雪, *Dialoghi in Cielo, op. cit.*, p. 29

[12] Changsha 长沙 , è il capoluogo dell'Hunan, una provincia della Cina centro-meridionale.

> estrema destra e trasferito all'Istituto magistrale per rieducarsi attraverso il lavoro manuale. Mia madre venne mandata a riformarsi in un campo di lavoro[13], a Hengshan[14]. Nel 1959 tutta la nostra famiglia, composta di nove persone venne trasferita dagli appartamenti per i dipendenti del giornale in una casetta di due stanze di circa dieci metri quadrati alle pendici del monte Yueyu. Vivevamo con meno di dieci *yuan* a testa. Per di più era un periodo di calamità naturali, e poiché mio padre non aveva soldi da parte né il benché minimo aiuto esterno, la famiglia lottava per sopravvivere… [15]

Duro lavoro, carenza di cibo, sofferenza: questi i ricordi dell'autrice relativamente alla propria infanzia. Una continua lotta per la sopravvivenza, che diventò sempre più dura anche a causa dei Tre anni di disastri naturali[16].

> Il riso che compravamo alla mensa era pochissimo, ma lui [mio padre] aveva escogitato un sistema: con le bacchette ci spandeva a turno il riso ammassato nelle ciotole, poi lo ammonticchiava e alla fine diceva soddisfatto: "Spandi che ti rispandi, ecco una vera porzione!". [17]

> Quando mangiavamo la zuppa di grano ci insegnava a leccare la tazza: "E' grano, sarebbe un peccato sprecarlo". Leccavamo la ciotola così bene che non c'era bisogno di lavarla. [18]

A causa di una tale situazione Can Xue fu privata dell'opportunità di portare a termine una formazione scolastica completa, l'unico titolo che riuscì a conseguire fu la

---

[13] I campi di lavoro erano utilizzati in modo sistematico nel periodo maoista , in quanto visti come uno strumento adatto da una parte alla rieducazione dei controrivoluzionari, dall'altra a garantire che anche i detenuti contribuissero come i cittadini liberi alla produzione. Già molto prima della rivoluzione, il lavoro forzato in Cina veniva inteso come "rieducativo" in un'accezione forte, ovvero volto a instillare nel lavoratore l'etica confuciana. Nel periodo maoista, e prima delle riforme di Deng (1978-1992), i campi di lavoro furono largamente usati per reprimere le opposizioni al regime.

[14] *Heng Shan* 衡山, conosciuto anche come Nanyue. Si trova nella provincia dello Hunan, ed è una delle cinque montagne sacre taoiste della Cina

[15] Can Xue 残雪, *Dialoghi in Cielo, op. cit.*, p. 17

[16] I Tre anni di disastri naturali (三年自然灾害, *san nian ziran zaihai*), anche noti come la Grande carestia cinese, si riferiscono al periodo della storia della Repubblica popolare cinese tra il 1959 e il 1961, nei quali una combinazione di cattive politiche economiche e la coincidenza di disastri naturali causò una diffusa carestia. Indicativamente, le stime ufficiali della catastrofe riportano 15 milioni di morti per fame su un totale di circa 40 milioni di morti.

[17] Can Xue 残雪, *Dialoghi in Cielo, op. cit.*, p. 21

[18] *Ivi*, pp. 21-22

licenza media. Già da piccola coltivava però un grande amore e una grande passione per la letteratura, in particolare quella occidentale, e nelle lunghe giornate passate tra le mura domestiche, passò molto del suo tempo immersa nella lettura di autori come Kafka, White e Carson Mc Cullers. Alla sua formazione contribuì anche il padre, che le impartiva lezioni di filosofia Marxista e di storia occidentale.

Con l'inizio della Rivoluzione culturale nel 1966, tutte le scuole furono chiuse e gli studenti mandati nelle campagne per la rieducazione: Can Xue aveva appena 13 anni. A causa della sua salute cagionevole, soffriva infatti di tubercolosi dalla nascita, non poté seguire i suoi fratelli. Restò quindi nella città di Changsha, lavorando per i primi due anni come dottore a piedi scalzi[19], successivamente come operaio metallurgico e montatore in una fabbrica di strada, .

Nel 1980 ebbe inizio una svolta positiva nella vita di Can Xue: l'autrice si sposò, ebbe un figlio, e dopo aver lavorato per un anno come supplente di inglese presso una scuola media nella città di Changsha decise di aprire una sartoria; ciò che era partito come un'attività a livello familiare divenne il mezzo di sussistenza dell'intera famiglia.

Lasciata la direzione dell'attività al marito, Can Xue decise di dedicarsi interamente alle faccende domestiche e all'educazione del figlio: questo le consentì di ripensare alla propria vita e alle esperienze passate.

> All'improvviso mi sono ritrovata alla soglia dei trent'anni. Dieci anni di giovinezza erano scivolati via nella lotta politica. Su quei dieci anni e sul futuro ho pensato di poter dire delle cose, cose di cui la gente normale non era stata cosciente, che non erano mai state dette. Volevo dirle attraverso la letteratura, la fantasia. Qualcosa di astratto, di puramente emotivo ha cominciato lentamente a prendere forma dentro di me. Ho iniziato a scrivere, ogni giorno un po', senza sapere bene perché dovessi scrivere in un modo piuttosto che in un altro. Quel che contava era che mi attenessi al mio paradiso interiore, che riflettessi senza posa e che fossi contenta di me. Così sono nati *La vecchia nuvola fluttuante* e gli altri lavori, pubblicati e non.[20]

---

[19] Dottori a piedi scalzi, 赤脚医生(*chijiao yisheng*)**,** sono contadini che hanno ricevuto le minime basi di medicina e una sorta di preparazione paramedica per lavorare nei villaggi rurali della Cina. Il loro obiettivo è aiutare le zone rurali del paese, in cui non sono presenti veri e propri medici. Incoraggiano l'igiene, la prevenzione e aiutano a curare le malattie e le infezioni più comuni.

[20] Can Xue 残雪, *Dialoghi in Cielo, op. cit.*, p. 27

Oggi Can Xue vive nella città di Changsha, ed è membro dell' Associazione degli scrittori dello Hunan; continua a scrivere e al tempo stesso è titolare di una sartoria privata molto nota e rinomata.

2.2 Una produzione florida: i racconti

È nel 1985 che Can Xue ha cominciato a pubblicare i suoi racconti: molte delle sue opere sono state distribuite anche all'estero e le hanno permesso di essere conosciuta a livello internazionale.

La sua produzione è lunga e florida, composta prevalentemente da racconti di varia lunghezza e raccolte di questi; è sufficiente ricordare che la sua bibliografia è composta, fino ad ora, da più di 170 lavori.

Tra le raccolte più famose e conosciute citiamo *La strada di fango giallo* (*Huangnijie* 黄泥街, 1987), *Dialoghi in cielo* (*Tiantangli de duihua* 天堂里的对话, 1988), *La vecchia nuvola fluttuante* (*Canglao de fuyun* 苍老的浮云, 1989), *Le scarpette ricamate* (*Xiuhuaxie* 绣花鞋, 1997).

Il racconto tradotto in questo elaborato è tratto da *L'amore nel giorno del giudizio* (*Moshi Aiqing* 末世爱情, 2006), una raccolta più recente ma un po' meno nota rispetto alle opere citate in precedenza.

Oltre ai racconti, tra le opere principali di Can Xue ritroviamo anche tre romanzi: *Via cinque spezie, L'ultimo amante* e *Ai confini.*

Il primo, *Via cinque spezie (Wuweijie* 五味街, *2002)*, è un romanzo totalmente dedicato all'incertezza della realtà. Nel luogo in cui è ambientato il romanzo (appunto Via cinque spezie, una via lunga più di cinque chilometri) non c'è nulla di certo, non ci sono verità, il dubbio regna sovrano. La storia principale è attorniata di voci che continuamente interrompono, litigano, contraddicono, sibilano. Tutto qui è distorto e immerso in una dimensione di confusione e distorsione della realtà.

L'ultimo amante (Zuihou de qingren 最后的情人, 2005), è un romanzo ambientato in uno spazio lontano e distante, al di là della realtà; vengono presentate le difficoltà della vita a due, del rapporto di coppia, il tutto in una fitta trama di relazioni complicate. In questo libro le forti passioni umane e i sentimenti oscuri possono

addirittura arrivare ad essere paragonabili agli istinti primordiali delle bestie. Al lettore, al quale viene data la possibilità di entrare nella vita, nella mente, ma soprattutto nell'anima dei protagonisti, viene descritto il quadro completo di quanto sia profonda e articolata la psiche umana.

Il romanzo *Ai confini (Bianjiang* 边疆, 2008), ultimo in ordine cronologico, è un'opera ambientata in una sorta di dimensione metafisica: in questo luogo ai confini del mondo, una piccola città di pietra, si trovano delle forme di vita paranormali. Si tratta di un luogo in cui le cose cambiano forma, le persone si trasformano, spaventose mutazioni rendono tutto vacillante e irriconoscibile.

2.3 I commentari: l'influenza degli autori occidentali

Can Xue non si è limitata alla scrittura di racconti.

Vista la sua passione per le idee e le opere occidentali, ha inoltre pubblicato dei commentari, ognuno di questi interamente dedicato a uno dei grandi scrittori d'occidente che maggiormente ha influenzato la sua narrativa.

Il più famoso è sicuramente *Il castello dell'anima* (*Linghun de chengbao - lijie kafuka -pinglun-* 灵魂的城堡－理解卡夫卡 −评论−, 1999), un testo dedicato a Franz Kafka e alle sue opere.

A seguire, ha pubblicato altri cinque commentari, dedicati rispettivamente a Borges, Shakespeare, Goethe, fino agli italiani Dante Alighieri e Italo Calvino.

L'autrice analizza meticolosamente lavori e opere dei grandi maestri, filtrando la loro opera attraverso il suo personale punto di vista e le sue considerazioni, desiderosa di far conoscere ai lettori cinesi le opere dei grandi autori occidentali.

Can Xue in tutto questo ci tiene comunque a sottolineare il fatto che le proprie idee non debbano essere classificate come occidentali, né come cinesi; sono semplicemente sue.

> Dall'antichità fino ad oggi, nella cultura cinese è mancato lo spirito di realizzazione personale. La Cina è una nazione grande, quindi non è semplice spazzare via le vecchie ideologie. Una delle cose più importanti da fare, era portare il pensiero occidentale in Cina. Nella prefazione a una delle mie raccolte ho scritto: «Le mie opere sono come

> piante. Le mie idee sono cresciute in occidente, ma le ho sradicate e ripiantate nel terreno cinese, ricco di cinquemila anni di storia». Le mie opere non sono come piante occidentali o cinesi, sono piante mie, mie creazioni.[21]

3. Uno stile unico

> La cosa più importante è che io scrivo dall'inconscio. In Cina, dall'antichità fino ai giorni nostri, non c'è mai stata una scrittrice che abbia scritto con questo mio stile. Alcuni autori e critici si sono arrabbiati. Molti scrittori e scrittrici si sono ritenuti offesi dal mio stile irrazionale. Questo è ciò che principalmente mi distingue dagli altri autori cinesi.[22]

Le opere di Can Xue rappresentano uno degli sviluppi più estremi cui sia pervenuta la letteratura cinese contemporanea: il modo di scrivere dell'autrice, le sue idee e la sua visione della realtà risultano veramente particolari e innovativi.

Alimentata dal desiderio di innovazione e dallo spirito di ribellione nei confronti dell'utilitarismo della letteratura Marxista, rinnegando tutte le norme di scrittura tradizionali del tempo e mettendo da parte l'ideologia ufficiale, Can Xue offre al pubblico una letteratura modernista che vuole aprire gli orizzonti del lettore verso nuove dimensioni.

Anche la critica ha evidenziato la portata innovativa della letteratura di Can Xue: secondo l'opinione di Michael S. Duke, l'autrice sarebbe «la più moderna e anti-tradizionale scrittrice cinese […]»[23].

Un altro critico, Wang Meng[24] , si esprime a favore dell'autrice apprezzando l'unicità dei contenuti da lei trattati e del suo stile:

---

[21] Laura McCandlish, *Stubbornly Illuminating "the Dirty Snow that Refuses to Melt": A Conversation with Can Xue*, MCLC Resource Center Publishing, 2002
http://mclc.osu.edu/rc/pubs/mccandlish.htm,
ultima consultazione 15/04/12

[22] *Ibidem*

[23] Michael S. Duke, *op. cit.*, p.XII

> […] E' indubbiamente un talento raro. Il suo talento si esprime nel modo in cui lei sceglie il proprio sentiero nella scrittura […] . Can Xue non ha mai plagiato nessuno se non se stessa.[25]

Tra gli aspetti più innovativi della letteratura di Can Xue va sottolineato il ricorso all'irrazionalità e la totale mancanza di logica nei suoi racconti; da notare inoltre uno spiccato interesse per l'animo umano e la dimensione interiore.

3.1 L'irrazionale: contro la logica

> Nei miei racconti il razionale è bandito […]. Quello che cerco di fare è pervenire all'irrazionale attraverso il controllo razionale di una sensazione. Scrivo in uno stato d'animo di sogno, o di estrema concentrazione. Talvolta invento qualcosa di nuovo, intenzionalmente opposto alla realtà e alla ragione, e mi trovo in una landa deserta, a mani vuote, e provo una sensazione di gioia, di completa libertà.[26]

Come testimonia la citazione qui sopra, l'autrice sostiene di eliminare il "razionale" dai propri racconti. Per essere più precisi, con il termine "bandire il razionale" intende eliminare dai propri racconti la logica e le relazioni di tempo, luogo e spazio.

Non a caso l'autrice stessa, nelle righe appena citate, sostiene di scrivere in sogno, in preda all'irrazionalità. La dimensione del sogno infatti si adatta molto bene alle esigenze di Can Xue, la quale può sentirsi libera di eliminare la trama e lasciare dei

---

[24] Wang Meng王蒙, scrittore cinese (Pechino 1934). È entrato a far parte giovanissimo del P.C.C., mantenendo però fin dagli inizi una posizione estremamente critica nei riguardi della linea del partito. Alla sua esperienza di militante sono dedicati i primi romanzi, *Viva la gioventù* (1953) ed *È arrivato un giovane alla sezione organizzazioni* (1956), atto d'accusa contro il processo di burocratizzazione del movimento maoista. Costretto all'esilio e poi riabilitato, all'inizio degli anni Ottanta ha ripreso l'attività narrativa con i racconti *L'aquilone* (1980) e *La farfalla* (1980). Successivamente Wang Meng ha pubblicato *Pensieri vaganti nel Tibet* (1987), *Figure intercambiabili* (1989), *Il sogno della camera rossa* (1993), *Il campo dell'oblio* (1994) e *Dura la pappa di riso, signor Wang Meng* (1997). Le sue opere degli anni Ottanta e Novanta, spesso dissacranti e grottesche, riflettono l'ansia di rinnovamento della popolazione cinese, in un contesto politico e culturale nel quale però persistono principi feudali e una stagnante burocrazia. È stato ministro della Cultura del governo cinese dal 1986 fino alla repressione di piazza T'ien-An-Men del 1989, in seguito alla quale si è dimesso.

[25] Wang Meng, "On Dialogues in Heaven", in *Chinese literature: fiction, poetry, art,* Beijing, Winter 1989, p.64

[26] Can Xue 残雪, in Shi Shuqing 施叔青, *Wentan fansi yu qianzhan* 文坛反思与前瞻 (Opposizione e nuove prospettive del mondo letterario cinese), Hong Kong, Mingbao chubanshe, 1987

personaggi pressoché abbozzati e totalmente indefiniti, arricchendo la narrazione di elementi surreali che scatenano l'immaginario del lettore e al tempo stesso ne richiamano l'attenzione. Avendo il sogno una dimensione a se stante, l'autrice può sentirsi libera di estraniarsi da narrazioni di avvenimenti regolati da rapporti di causa ed effetto, può mantenere tutta la vibrazione che anima il suo linguaggio, senza il bisogno di dare spiegazioni che porterebbero ad un cedimento o a una caduta di intensità del ritmo incalzante che pervade i suoi racconti.

Quando non vi è il sogno, vi è comunque nei suoi racconti la descrizione di una dimensione "altra": una dimensione parallela, un altro mondo, l'aldilà. L'importante per Can Xue è estraniarsi dalla realtà, dal concreto, dalla vita di tutti i giorni, per arrivare all'irrazionale.

Solo nell'irrazionalità l'autrice sente di poter esprimere se stessa con lo strumento che preferisce: eliminando ogni connessione logica o rapporto causa-effetto e usando solamente immagini. Il suo intento è quello di ricostruire attraverso la contrapposizione di immagini (spesso allucinate e nevrotiche), un'emozione o una sensazione. Queste immagini non sono necessariamente legate tra loro, anzi, spesso lei stessa si diverte ad associare figure apparentemente non correlate, che però nel suo immaginario sono strettamente in relazione al medesimo tema trattato, che può essere l'amore, i rapporti familiari o il rimpianto per l'infanzia. Il risultato? Al termine del racconto il lettore resta con un'emozione, una sensazione, che non viene narrata dall'autrice, ma semplicemente risulta sapientemente da lei evocata attraverso l'associazione di immagini:

> Can Xue parte sempre da un'esperienza quotidiana […] e la dilata fino a mostrarcene il tessuto primordiale, inconscio, uno spettacolo indicibile che è forse l'estremo tentativo di ricomporre –attraverso la letteratura- l'immagine disgregata e mutilata del corpo materno.[27]

Can Xue scrive racconti che vanno contro la logica che il lettore è solito incontrare nella vita di tutti i giorni. Si serve di elementi presi dalla vita di tutti i giorni ma li stravolge ed esaspera seconda una logica più profonda, tutta sua.

[27] Maria Rita Masci, *op. cit.*, citazione dal risvolto di copertina

> Naturalmente ci sono ombre di realtà in queste storie e novelle, perché tutti i materiali vengono dal nostro mondo reale. Tuttavia hanno acquisito altri significati dopo che li ho elaborati nel mio "laboratorio del vuoto". […] La logica del mio scrivere non ha nulla a che vedere con la logica usata dalla gente nella vita di tutti i giorni. Ma la logica usata nella vita terrena, diventa un duro impedimento nella mente del lettore, perche è convinto che la sua logica sia sperimentata. Questo tipo di logica copre quindi la logica più profonda presente nelle opere e causa impedimenti nelle lettura. La mia logica appartiene ad una abilità "a priori" nella mia anima, la capacità di vedere direttamente. [28]

3.2 La letteratura dell'anima

> Non ci sono elementi politici nei miei racconti. Quando ero più giovane mi sono convinta del fatto che se vuoi cambiare il mondo devi prima cambiare la tua anima.[29]

Le due citazioni, la prima posta a conclusione del paragrafo precedente, la seconda appena riportata, chiamano in causa un'altra delle caratteristiche della letteratura di Can Xue: l'importanza dell'animo umano.

Lo scrivere di Can Xue può infatti essere definito una sorta di letteratura dell'anima: una continua indagine rivolta all'animo umano, alla propria anima, ai propri sentimenti ed emozioni, non al mondo esteriore, visto come superficiale.

Can Xue presenta al lettore la complessa psiche umana, nell'affrontare temi universali come la contraddizione tra idee e realtà, il significato della vita e dell'amore.

L'animo umano in Can Xue diventa un vero e proprio luogo, una sorta di mondo parallelo, un mondo migliore che si trova in una dimensione che non si può definire, metafisica e trascendentale.

---

[28] Can Xue 残雪, "Literature Needs to Bring about Another Copernican Revolution" , estratto da un'intervista all'autrice a cura di Zheng Xiaolu, prossimamente in pubblicazione da *Shanghai Literature* (上海文学).
http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Copernican.pdf
ultima consultazione 14/04/12

[29]Laura Mc Candlish, *op. cit.*, riferimenti sitografici alla nota n.21

In tutti i suoi racconti l'autrice mostra sempre un luogo in cui è possibile trovare riparo dal destino di infelicità che inevitabilmente attende gli uomini nella vita terrena, un rifugio per sfuggire alle continue ingiustizie sociali, con cui l'autrice in primis si è scontrata nel suo percorso. Questo luogo non è raggiungibile dopo la morte, ma è più vicino: l'autrice ci svela che si tratta proprio del mondo dell'anima, costituito della stessa materia di cui sono fatti i sogni.

Can Xue stessa definisce la propria letteratura una letteratura dell'anima proprio perché riesce a rifugiarsi in questa dimensione metafisica e tirar fuori le proprie emozioni, che mai come in questo luogo sono sincere, a volte pure e incontaminate, altre volte allucinate e distorte.

La sua letteratura è semplice espressione di ciò che ha nell'anima: la ragione non serve, Can Xue nel mondo dell'inconscio da libera espressione alle immagini dell'anima.

> Voglio mostrare ai miei lettori un bellissimo mondo dell'anima, molto più importante di quello reale. C'è un altro mondo, parallelo a questa dura realtà, e questo mondo dei sogni è molto più grande e profondo.[30]

[30] *Ibidem*

Capitolo 2
"L'amore nel giorno del giudizio"

1. Uno sguardo all'intera raccolta[31]

Il testo tradotto e preso in esame è tratto da una raccolta di storie e racconti, pubblicata in Cina nel mese di giugno 2006, che prende il nome proprio da questo stesso racconto: *L'amore nel giorno del giudizio (Moshi Aiqing* 末世爱情*).*

L'omonimo volume in questione è parte di una collana pubblicata dalla casa editrice *Wenhui Chubanshe* 文汇出版社, dal nome *Dangdai mingjia daibiaozuo*当代名家代表作: si tratta di una collana interamente dedicata ai lavori più rappresentativi degli autori cinesi contemporanei più conosciuti, quali Shi Tiesheng 史铁生, Wang Anyi 王安忆, Su Tong 苏童, Liu Xing Long 刘醒龙, Zhang Xin 张欣 e naturalmente Can Xue 残雪, tutti autori che a partire dagli anni '80 hanno iniziato a immettere le proprie opere innovative nel paesaggio letterario della Cina del tempo.

1.1 Un esempio di letteratura sperimentale

L'amore nel giorno del giudizio si compone di dodici racconti e si conclude con una breve intervista all'autrice, nella quale lei stessa si esprime a proposito di questo sua ultima pubblicazione:

[31] Per le possibilità interpretative dei testi presentati in questo capitolo vedere:
Wang Jing 王晶, *Can Xue «Moshi aiqing»zhong de yixiang jiedu* 残雪《末世爱情》中的意象解读, Jinan, Shandong caizhen xueyuan renwen yishu xueyuan, 2008

> Ho mandato io personalmente i racconti alla casa editrice. Tra tutti, quello di cui sono più orgogliosa è il breve racconto "La via di casa" [*Guitu* 归途]. Se mi permettete un elogio, questo testo è stato definito dalla critica giapponese come "tesoro della letteratura mondiale", anche se in Cina non gli è stata prestata una tale attenzione. Il testo esprime un concentrato dei miei più alti ideali, […] . L'altro racconto di cui vado fiera è l'ultimo che ho scritto, "L'amore nel giorno del giudizio". Attendo le opinioni dei lettori, leggendolo alcuni lettori apprezzeranno questo tipo di letteratura sperimentale.[32]

La letteratura sperimentale di cui parla l'autrice nelle poche righe appena citate è il risultato del suo attento studio e della sua profonda conoscenza dei grandi autori d'occidente; come abbiamo visto nel capitolo precedente, ne è sempre stata molto appassionata.

Proprio dalle loro opere, intrise di temi innovativi, incentrate sull'Io e sull'introspezione, è derivata la necessità dell'autrice di andare contro il monotono realismo socialista.

In *L'amore nel giorno del giudizio* l'influenza dell'Occidente condiziona sia i temi trattati sia lo stile.

Profondamente colpita da "La metamorfosi" di Franz Kafka, Can Xue ha infatti racchiuso in questa raccolta "L'uomo con i vermi" (*Huan xuexichongbing de xiaoren* 患血吸虫病的小人) e "A proposito di insetti" (*Yu chongzi youguan de shi* 与虫子有关的事), due racconti affollati di insetti e scarafaggi che disgustano e disturbano il lettore.

Inoltre, in tutti i racconti contenuti nella raccolta è possibile ritrovare la carica di modernismo che l'autrice vuole trasmettere: stravolge i contenuti, rovescia lo stile, sconvolge ed estremizza la trama per portare a situazioni paradossali.

1.2 Una raccolta in cui l'irrazionale regna sovrano

[32]Can Xue 残雪, *Moshi Aiqing* 末世爱情 , Shanghai, Wenhui Chubanshe, 2006, pp. 213-214

La stranezza e l'assurdo, di cui parlavamo nel capitolo dedicato all'autrice, pervadono i racconti contenuti in questo volume. Questa caratteristica può risultare più o meno marcata a seconda del racconto cui facciamo riferimento.

"Nella landa desolata" (*Kuangyeli* 旷野里), il secondo della raccolta, è sicuramente il caso in cui l'assurdo raggiunge i massimi livelli. Si tratta di un racconto privo di trama, in cui marito e moglie vagano all'interno di una casa vuota e solitaria, tormentati dall'insonnia, smarriti, in uno stato di perenne dormiveglia. Qui sparisce qualsiasi punto di riferimento, non esiste più alcuna certezza, nulla è ciò che sembra. In questa situazione paradossale, attraverso personaggi tormentati da oggetti minacciosi come un fermacarte a forma di testa di leone o un laccio emostatico legato a un ago, Can Xue rappresenta la perdita di valori di un'umanità afflitta, che sprofonda nell'angoscia e nella desolazione; e lo fa con immagini forti proprio per colpire e far riflettere i propri lettori.

1.3 Lo *Ziwojingshen* 自我精神

Nella raccolta, marcata è anche l'analisi della propria interiorità, del proprio spirito, dello *ziwojingshen* 自我精神.

Can Xue si concentra su temi quali la profonda investigazione di se stessi, il significato dell'esistenza umana, la continua ricerca del senso della vita, o anche temi più innovativi e sperimentali, che coniughino idee classiche e metafisiche con il fantastico, come le realtà parallele o "l'altro Io". Si tratta di tematiche che vengono scoperte dall'autrice e in questa raccolta proposte ai propri lettori in un modo tutto suo.

La peculiarità dei racconti contenuti in *L'amore nel giorno del giudizio* sta proprio nel rigettare la realtà oggettiva, la realtà quotidiana, e passare ad un livello più profondo di vera e propria esplorazione dell'Io.

Can Xue nel presentare il risultato di questa esplorazione ai propri lettori non si serve di complicati percorsi di analisi interiore, ma illustra tutto il proprio percorso attraverso immagini, che vengono usate come simboli e che conferiscono ai racconti un secondo, profondo, livello di lettura.

Per citare un esempio a titolo esplicativo, in "La via di casa", il primo e probabilmente più conosciuto racconto del volume, ci troviamo davanti ad un

protagonista convinto di entrare in una casa sicura, in un solido riparo; si ritrova invece in realtà in un altissimo edificio pericolante ai margini della periferia. Quando il protagonista chiede spiegazioni riceve stupide e incoerenti scuse e giustificazioni, ma queste gli bastano per tranquillizzarsi e stare sereno.

Con questa efficace metafora Can Xue vuole mostrare al lettore un tema molto profondo, cioè una caratteristica tipica dell'uomo comune che cede, non reagisce, si rassegna. In questo racconto la serenità che il protagonista ottiene accontentandosi di incoerenti scuse rappresenta un atteggiamento che l'uomo comune ha nei confronti della propria vita: un'iniziale passiva accettazione e alla fine un clamoroso arrendersi di fronte alla vecchiaia e alla morte, senza cercare nemmeno di imporsi per sopravvivere.

1.4 Personaggi poco trasparenti

Un'altra peculiarità presente in questa serie di racconti di Can Xue è la costante mancanza di trasparenza dei personaggi che circondano il protagonista: poco importa se si tratti dei più stretti parenti o degli amici d'infanzia, tutti manifestano nei confronti del protagonista un atteggiamento di totale ambiguità e alla fine lo abbandonano.

Questa componente assume un peso ancora maggiore se viene letta all'interno del contesto culturale cinese: nel paese la società si basa sulle *guanxi*关系, un sistema di relazioni interpersonali molto profonde, di natura sociale o economica, che un individuo inizia a crearsi già dai primi anni dell'infanzia, per poi portarle avanti, coltivarle e curarle fino all'età adulta. In Cina, uscire dal fitto network di queste relazioni è una pesantissima sconfitta personale, comporta perdita di fiducia e di autorità all'interno del sistema sociale; in pratica, una persona privata delle proprie 关系 non vale nulla, ed è proprio ciò che accade ai protagonisti dei racconti di Can Xue.

L'autrice in questo modo da un lato accentua sempre più il senso di solitudine e di occidentale inettitudine dei suoi principali personaggi, dall'altro, con toni di velata presa in giro e di leggera satira tratta il complicato tema della difficoltà nelle relazioni interpersonali e delle barriere che si vengono spesso a creare e ostacolano i rapporti umani.

"L'animale domestico" (*Chongwu* 宠物), sempre appartenente alla raccolta, è il racconto più rappresentativo per quanto riguarda quest'ultimo elemento: il protagonista

vive con il padre, un oratore che passa le sue giornate a tenere complessi e forbiti discorsi. In casa vi è anche la madre, una pazza che parla continuamente a vanvera senza sapere cosa stia dicendo. Il clima che si viene a creare tra le pareti domestiche è terribile, l'atmosfera è impregnata di angoscia e sofferenza interiore; nonostante questa situazione, ciò che più ferisce il protagonista è il resto della gente che osserva la sua famiglia con il dito puntato, le persone che lo lasciano solo, lo escludono, si mostrano interessate a quella situazione solo per poter criticare e sputare sentenze sulla sua vita basandosi sul proprio metro di giudizio.

Can Xue crea un clima duro, ostile, una situazione estrema in cui la gente vuole vedere tutto e giudicare, come se fosse detentrice della verità assoluta.

2. Il racconto: la trama

In "L'amore nel giorno del giudizio", il racconto che ora ci apprestiamo ad analizzare più dettagliatamente, Can Xue ingloba tutti gli elementi appena presentati, ci aggiunge il suo stile unico e inconfondibile, e crea un racconto con più livelli di lettura e possibilità interpretative, un connubio di pacata quotidianità e al tempo stesso profonda introspezione. L'autrice dà vita ad un racconto apparentemente semplice e lineare, che racchiude però metafore e significati nascosti, costringendo il lettore a ritornare più e più volte sulle medesime righe, per cercare di carpirne anche l'ultimo segreto.

2.1 Una storia raccontata dalle voci del paese

"L'amore nel giorno del giudizio" ad un primo livello di lettura risulta un testo molto semplice: un racconto lineare con una trama abbozzata e un linguaggio ricco di espressioni prese della lingua parlata.

Ciò che salta subito agli occhi, è il fatto che non sia un narratore esterno la voce narrante all'interno del racconto: l'autrice lascia che siano i vari abitanti della cittadina in cui è ambientata la storia a prendere la parola e raccontare i fatti accaduti. Tutto questo cala la storia in una dimensione strana, in un'atmosfera di incertezza e dubbio, in cui una

cosa viene detta, subito dopo smentita, poi rimessa in discussione. Il testo è tutto un susseguirsi di domande retoriche, monologhi interiori, questioni che restano irrisolte suscitando le più disparate congetture e tormentati sospetti. In questo racconto, il pettegolezzo e le maldicenze regnano sovrani.

Impossibile non notare un parallelismo con il primo romanzo pubblicata dall'autrice, ambientato nello stesso clima di incertezza, *Via cinque spezie*, di cui l'autrice stessa dice:

> La gente di Via cinque spezie deve sempre rivedere ogni cosa da ogni punto di vista possibile: non raggiunge mai un verdetto alla leggera, e non lascia mai un enigma irrisolto solo perché al momento non trova una risposta: ci deve pensare a lungo; se non riesce a risolverlo, tiene gli occhi aperti. A volte, una cosa piccolissima può rapire i pensieri per molto tempo, e un'altra piccolissima cosa può invece all'improvviso dare l'illuminazione.[33]

2.2 Una trama abbozzata

Can Xue nella sua produzione letteraria ha sempre prediletto la scrittura di racconti di varia lunghezza: alcuni di qualche pagina, altri che sono dei veri e propri romanzi. Il testo tradotto in questo elaborato è quello che in cinese viene detto *zhongpian xiaoshuo* 中篇小说, ovvero un racconto di media lunghezza.

Al suo interno il testo è suddiviso in dieci parti, cosa che a livello grafico viene tradotta con la suddivisione in dieci paragrafi: in ognuno di essi vengono narrati diversi episodi, che presentano al lettore le vicissitudini della storia d'amore tra un uomo e una donna ormai in età avanzata, il tutto immerso in una fitta trama di strani avvenimenti, commentati dalle voci degli abitanti della città.

Per avere un quadro completo del testo, prima di passare alla traduzione vera e propria, è utile analizzare ognuna di queste parti, per gettare uno sguardo d'insieme al racconto e alla sua trama.

---

[33] Can Xue 残雪, in "Five Spice Street reviewed by John Madera"
http://quarterlyconversation.com/five-spice-street-by-can-xue-review.
Ultima consultazione: 21/01/2012

Il racconto si apre presentando uno dei protagonisti, il signor Si, un vecchietto sulla settantina, molto conosciuto in città: infatti è costantemente oggetto di chiacchiere da parte della gente che, a causa di alcuni suoi strani atteggiamenti, lo critica e lo vede come un balordo. Ci sono due motivi per cui in città si parla di lui: il primo è il fatto che il signor Si possiede una casetta con due appartamenti, uno dei quali è lasciato vuoto, inutilizzato, e la gente non riesce a comprendere quale oscuro segreto nasconda quell' appartamento abbandonato. Il secondo motivo è il fatto che questo anziano signore ha una strana abitudine: è un nottambulo, e solitamente la notte si dedica a lunghe passeggiate e scorrazzate notturne, cosa che infastidisce molto i cittadini.

Con l'arrivo della primavera sbocciano gli amori, ed ecco che il signor Si si invaghisce di una donna ed inizia con lei una passionale relazione; si tratta della vedova Luo, una signora che ha da poco passato la cinquantina, proprietaria della taverna della città. Lei è una donna dal passato oscuro, che passa le notti impegnata in una particolare attività: bruciare banconote finte per i morti. Da questo momento in poi, la città è tutta un fermento di congetture e pettegolezzi su di loro e sui loro incontri: lui in sua compagnia si comporta inspiegabilmente in modo retto e onesto, lei invece, etichettata da tutti come una scorbutica facile all'ira, agli occhi della gente sembra lo stia usando solo per qualche veloce scappatella nel magazzino della taverna.

Fatti stranissimi accadono da quando questa relazione ha inizio: ogni giorno c'è un continuo andirivieni di parenti della vedova che si recano inspiegabilmente presso l'appartamento del signor Si. Secondo quanto riportano gli osservatori di turno, sembra che all'interno di quella casa accadano cose mai viste che hanno dell'incredibile.

Proseguendo nel racconto, la storia tra i due protagonisti giunge al termine: la vedova, stanca della relazione, non vuole più vedere il signor Si, che però non si dà pace e la aspetta tutti i giorni fuori dalla taverna, diventando in poco tempo lo zimbello della città. Nonostante si vociferi in giro che lei abbia un altro uomo, i due protagonisti continuano a essere visti di notte, impegnati a bruciare banconote per i morti assieme per le strade della città.

Il paesaggio urbano sta cambiando, la città è in fase di espansione, le vecchie case devono essere rase al suolo e tutti gli abitanti trasferiti in alti e moderni palazzi. Questo per il signor Si è un duro colpo, visto quanto è legato a quella sua casetta, a lui così cara anche perché era stata costruita da suo padre; in questo momento al suo dolore

si aggiunge la sofferenza procuratagli dalla fine della storia con la vedova, cosa che lo rende molto indifeso e vulnerabile.

Ormai il signor Si è sulla bocca di tutti, e anche i clienti abituali della taverna parlano continuamente di lui; capita che la vedova Luo, non riuscendo a sopportarli, si chiuda da sola nel magazzino tra le botti di alcolici a riflettere.

Dopo un periodo di sospensione, il signor Si riprende le sue scorrazzate in orario notturno, passeggiando tra le rovine della demolizione; la sua intenzione è quella di passeggiare da solo, ma in realtà è sempre seguito dal poliziotto Liao. Una notte, mentre gironzola tra le macerie, gli accadono due avvenimenti singolari: prima incontra un uomo, che sostiene di essere il figlio del poliziotto, alla ricerca della sorella maggiore che non riesce a trovare. Poi, mentre si dirige verso un ristorante per mangiare qualcosa, capita in una zona sconosciuta della città: è uno spiazzo illuminato a giorno dalle fiamme di alcuni fornelli, dietro ai quali ci sono degli uomini, simili a dei cuochi, che aspettano. Il signor Si scopre con sorpresa che la persona da tutti tanto attesa è la vedova Luo, che appena arrivata si mette a bruciare banconote, e dopo un po' scompare. Un fortissimo fischio, un rumore assordante che sembra preannunciare il giorno del giudizio però lo mette in fuga; non è il solo a scappare, corrono via anche il poliziotto Liao e il suo presunto figlio, anch'essi presenti.

Anche il giorno seguente è contrassegnato da episodi particolari: l'uomo che aveva sostenuto di essere il figlio del poliziotto si presenta a casa del protagonista. Questo tizio inizia a parlare di sua sorella, poi della vedova Luo, e il signor Si, preso dalla gelosia e sospettando che sia lui il nuovo fidanzato della sua amata, lo picchia. Il poliziotto Liao, arrivato per caso, porta via il tizio svenuto, e lascia al signor Si un dono da parte della vedova Luo, un piccolo peso da bilancia. Ed è proprio lanciando quell'oggetto e uccidendo il presunto figlio del poliziotto, che il protagonista si salva poco più tardi, quando quell'uomo, tornato sul posto, punta una pistola contro di lui.

Il giorno dopo la vedova Luo alla taverna si comporta in maniera strana, ad un certo punto lascia il negozio e si reca in un sotterraneo, in cui si trova il signor Si in evidente stato confusionale. Inizia a piovere, e il protagonista è sollevato dal fatto che quelle gocce di pioggia possano lavare via il suo crimine. Inaspettatamente, dalle banconote per i morti che stanno bruciando si alzano alte fiamme, che incendiano tutto il sotterraneo; quando ormai sembra che la fine sia vicina il signor Si confessa che

nell'appartamento lasciato vuoto vive suo padre. Fortunatamente, i due sono salvati dal poliziotto Luo, giunto poco dopo sul posto.

Nei giorni seguenti tutto torna alla normalità; il signor Si, accusato e ritenuto colpevole della morte del presunto figlio del poliziotto, deve passare il resto della sua vita in prigione. La vedova Luo, quando non è impegnata a bruciare banconote, lo va a trovare.

La trama appena presentata ha l'unica funzione di ricostruire il sottile filo conduttore che attraversa e lega tra loro le varie parti del racconto. In realtà, il testo è così pieno di immagini, riferimenti e significati nascosti che anche il più minuzioso tentativo di sintetizzarlo in poche righe di riassunto risulterebbe riduttivo. Al fine di cogliere tutti questi aspetti non così immediati, si propone un'approfondita analisi del testo in questione, al capitolo 4, subito dopo la lettura del testo tradotto.

Capitolo 3
La traduzione

L'amore nel giorno del giudizio

Il signor Si era un nottambulo. Se qualcuno passava a mezzanotte, poteva vedere una piccola figura che rimaneva impassibile dritta all'ingresso della via: era proprio lui.

Viveva nel centro città, in una casa disposta su un unico piano che faceva parte di un gruppo di abitazioni da demolire; era composta da due appartamenti. La casa era molto vecchia, e nonostante fosse, come lui, molto bassa, restava una buona e conveniente abitazione in mattoni a vista. Raccontava di averla ereditata dal padre, che era un muratore, ed era quindi una casa di eccellente fattura. Si diceva in quegli anni molti uomini fossero muratori, che con il passare degli anni si erano spostati continuamente. Ma perché costruire una casa così bassa? Probabilmente per vivere più a stretto contatto con la terra. Le idee degli uomini di quell'epoca non erano più state seguite dalle generazioni successive. Anno dopo anno, attorno a quella casa avevano iniziato ad essere innalzati alti palazzi. Di case disposte su un unico piano c'era solo la sua, le altre erano tutte molto più alte. Ma la casa del signor Si anche se vecchia era però molto solida, sembrava quasi formasse un'unica unità con il terreno: quei mattoni neri, quelle tegole e quelle finestre impiombate, sarebbero stati sempre in ottimo stato e senza danneggiamenti anche dopo più di cent'anni. La casa era ben disposta, entrambe le unità erano orientate verso sud, sul retro c'era la

cucina, l'appartamento dove viveva lui, e un altro, vuoto. In quest'ultimo non c'erano nemmeno i mobili. In passato i vicini gli avevano consigliato di affittarla, o di allevarci del pollame, per guadagnarci un po' di denaro, ma lui ci aveva sempre riso sopra. Era un ex dipendente del governo, aveva una pensione, non aveva bisogno di denaro. Per quanto riguardava quella stanza vuota, era girato un pettegolezzo, legato ad una donna, che si era però presto dissolto. Nessuno poteva provare che questo vecchio vedovo nutrisse ancora interesse nei confronti del gentil sesso.

Erano girate inoltre dicerie di ogni genere sulle sue misteriose attività notturne; ma come al solito la gente di città, presa dalle proprie cose, appena ne aveva saputo abbastanza non vi aveva più badato. Per di più, c'erano poche persone così volenterose da inseguire a notte fonda un vecchio solitario. Ma comunque, nell'immaginario comune della gente, il signor Si non passava le notti dormendo, e in quella stanza, vuota e mai chiusa a chiave, doveva esserci qualche segreto. Poteva capitare, in una tranquilla notte in cui splendeva la luna, che nella stanza di un alto palazzo qualcuno si svegliasse, e si accorgesse all'improvviso di un rugoso vecchietto di bassa statura che andava avanti e indietro attorno all'edificio come un ladro. Quell'uomo in un batter d'occhio spariva nell'oscurità, e quest'idea infastidiva parecchio la gente. A volte, nelle chiacchiere in famiglia qualcuno esclamava: «Ma questo signor Si, un vecchietto di 70 anni, non può cercarsi qualcosa da fare di adatto alla sua età? Come ha fatto a diventare così irragionevole! Se crede di essere diventato il santo patrono di questa zona è proprio diventato stupido. Gli uomini non devono peccare di presunzione».

Qualcuno notò che, nelle sue escursioni notturne, il signor Si si recava in posti in cui non c'era nessuno. Questo qualcuno era il poliziotto in servizio notturno nella zona; lo vide per due volte che fumava una sigaretta sull'impalcatura di un edificio in fase di costruzione. E tra loro ci fu anche un dialogo:

Il poliziotto: «Si, quello è proprio un ottimo posto per guardare la luna!».

Il signor Si: «Ci sono delle cose, che pur stando in alto non puoi vedere chiaramente. Però ho finito di dilettarmi».

Il poliziotto: «E allora scendi, e dimentica questa tua idea! Che ne dici?».

Il signor Si: «E' troppo tardi per questa tua proposta. Tranquillo, un vecchio pensionato come me non è una minaccia per la gente. Le mie cose non sono affari tuoi».

Il poliziotto se ne andò arrabbiato. Raccontò poi in giro questo episodio, provocando nella gente sensazioni di fastidio; addirittura i giovani dicevano che fosse un vecchio balordo. Il suo atteggiamento aveva sicuramente delle componenti che il resto della gente non poteva accettare. La notte, per la gente, era il tempo per entrare nel mondo dei sogni dopo una giornata di duro lavoro; e visto che era il momento in cui temporaneamente scomparivano le tracce di qualsiasi attività possibile, perché dovevano essere nuovamente riattivate da lui che se ne stava sulle impalcature? Non era questo forse un affronto? Del resto un affronto è un affronto, nessuno sapeva come prendere il signor Si. Difficile dire se fosse veramente un affronto intenzionale. Le persone che di giorno litigavano con i colleghi di lavoro, scambiandosi reciproche offese, continuavano a discutere anche durante la notte nei sogni. Al mattino, alzatisi dal letto dicevano tra sé e sé: «Lasciamo che sia il signor Si a mettere le cose in chiaro». Un altro uomo, particolarmente meticoloso nell'analizzare il proprio pensiero, ogni sera appena prima di andare a letto si metteva a trovare delle valide ragioni per tutte quelle azioni non proprio gloriose che aveva compiuto durante il giorno. Ogni volta che faceva questo, nel suo animo sentiva sempre il signor Si che lo appoggiava. A vederla così, sembrava che le sue attività notturne non solo non fossero un affronto nei loro confronti, ma al contrario avessero una qualche forma di influenza positiva.

L'opinione della gente nei confronti dell'appartamento vuoto del signor Si era una questione delicata. La città era così, potremmo dire, sovraffollata, che non importava di che famiglia si trattasse, nessuno aveva un appartamento vuoto. C'erano casi in cui le persone appartenenti a tre generazioni vivevano nella stessa casa, così stretti da non starci. Quell'appartamento non era affittato, non era nemmeno utilizzato per allevarci pollame e guadagnarci un po' di denaro, e tutti erano indignati per questo fatto. Ma l'indignazione era stata di breve durata, solo iniziale, perché quell'appartamento vuoto era diventato nel quartiere residenziale il fulcro di fantasiose congetture. Nell'impegnata vita di città, era sufficiente che i vicini interrompessero un attimo ciò che stavano facendo, mettendosi a pensare, e

l'appartamento vuoto sarebbe automaticamente diventato il centro dei loro pensieri. Eh già, l'atteggiamento del signor Si era molto inopportuno, che stesse architettando un qualche tipo di piano? Che coltivasse forse nei confronti della ricchezza (cosa per cui tutti si danno molto da fare) una certa forma di disprezzo naturale?

Un giorno, il vecchio Liu, che abitava di fronte al signor Si, stava giocando a carte all'aperto con degli amici, quando all'improvviso senza motivo disse:

«Se la mia casa avesse un appartamento in più, la lascerei anche io vuoto come fa il signor Si».

Dopo aver pronunciato queste parole, arrossì in volto, e si vergognò tanto da non riuscire ad alzare la testa, perché tutti lo stavano fissando con gli occhi sbarrati.

Lui ovviamente voleva vantarsi: non era il signor Si e non aveva un appartamento vuoto. E anche se l'avesse avuto, come avrebbe potuto non affittarlo o non allevarci pollame? Gli uomini dovevano guardare a se stessi, non mettersi nei panni di altri uomini, che è molto rischioso. Questa era l'opinione degli amici presenti, ed era anche l'opinione del vecchio Liu, ecco perché si era così vergognato. In quel periodo, che l'appartamento vuoto del signor Si fosse forse diventato in un certo qual modo un bene di lusso di alto livello? No, non lo era. Era solo un'eccezione, un argomento di conversazione che portava la gente a parlarne di continuo, abbassando la voce. A parte questo argomento di conversazione, nella vita di città, movimentata quanto un agitato grosso torrente, ve ne erano altri che potessero far protrarre una conversazione per più di cinque minuti? Proprio per questo il vecchio Liu si vantava, solo perché dentro di sé sentiva il vuoto.

La primavera in città era un'angoscia, tra auto che passavano per la strada rombando, e una fitta nebbia grigia aleggiante; le persone camminavano frettolosamente a testa bassa, come se ognuno avesse un'urgentissima faccenda da sbrigare. I fiori di pesco sbocciavano solitari nelle aree verdi ai lati delle strade, e i pioppi davano vita ad una grande quantità di inutili infiorescenze bianche. E proprio in un tale clima primaverile, tutti pensavano che il signor Si fosse caduto nella trappola dell'amore. Naturalmente questo non era un pettegolezzo, ma al contrario

era un dato di fatto che chiunque poteva vedere. Questo fatto eccitava molto i vicini: questo vecchio vedovo aveva un tetto sotto cui per forza doveva tornare, e in questo modo non avrebbe mancato di soddisfare la curiosità generale.

La sua compagna era la vedova della famiglia Luo, proprietaria della taverna sulla strada principale: la taverna era stata aperta da lei. Era abbastanza robusta, e nonostante avesse già passato la cinquantina, i suoi capelli erano neri e lucenti. Quando guardava qualcuno, i piccoli occhi incastonati nel suo viso lo fulminavano. Quando lui, esile e di bassa statura, le stava accanto, risultava piuttosto ridicolo, sembrava una vecchia scimmia. Nessuno sapeva come si fossero messi insieme. Ma qualcosa si sapeva, e precisamente che anche lei spesso di notte non dormiva, perché un poliziotto l'aveva trovata per caso nel cuore della notte in mezzo alla via, mentre bruciava banconote per i defunti; e l'aveva poi scoperta un'altra volta, sempre impegnata nella stessa attività, ma in un altro posto, dietro al cinema. Era evidente che questa vedova Luo era una donna con un passato dall'aspetto oscuro. Stava forse mandando denaro al marito nel regno degli inferi? Lui era un cupo ubriacone, una volta con un grosso coltello le aveva tagliato due dita della mano destra. Solo dopo la sua morte la gestione della taverna aveva iniziato a dare buoni risultati, prima aveva chiuso diverse volte per fallimento.

Era opinione comune che il comportamento del signor Si durante il giorno fosse civile e corretto, e diventasse invece un balordo proprio durante le sue attività in orario notturno. Ma era durante il giorno che si manifestava l'interesse che il vecchio nutriva per la vedova Luo. Si metteva scarpe di pelle, aveva i capelli puliti e ordinati, stava umilmente ad aspettare davanti all'entrata della taverna che la vedova lo facesse entrare. Sembrava quasi timido, quanto un giovane ragazzino, come se non fosse mai stato sposato, e questo lasciava tutti stupefatti perché non era da molti anni che sua moglie era morta. La condotta di lei era invece proprio il contrario: questa volgare donna di mezza età era sciatta, urlava a squarciagola, capitava spesso che uscisse di corsa, lo afferrasse e lo tirasse dentro il locale. Nella parte davanti del locale si somministravano e vendevano alcolici, dietro c'era il magazzino. Lui, proprio attraverso una piccola porticina secondaria entrò nel magazzino con la vedova, e subito lei chiuse la porta a chiave. Qualche indiscreto incollò l'orecchio alla porta per ascoltare, e dopo aver sentito, allungò la lingua per raccontare del

signor Si che veniva maltrattato da questa grande e forzuta amazzone. Probabilmente ciò che era stato riferito era la verità, ma quello che poi tutti videro fu il signor Si che, con la vedova Luo, usciva da lì: avevano entrambi un sano colorito rosso in volto, e si sistemavano con le mani i capelli spettinati. La gente della città era subdola: in quel momento tutti prendevano in giro lui, ma nessuno osava farlo con la vedova Luo. Perché a schernire lei si sarebbero attirati pesanti offese, ma a farlo con il signor Si ottenevano spesso risultati insperati.

«Si, allora i bisogni naturali hanno raggiunto l'appagamento!».

Lui sentendo queste parole arrossì ancor più di vergogna. Dopo averci pensato, disse con espressione seria:

«L'uomo nello sperimentare l'appagamento dei suoi bisogni naturali, agisce sulla base di nobili ideali».

La sua risposta lasciò tutti senza parole per un momento, poi nella stanza si levò una fragorosa risata. Al suono delle risa, il signor Si se ne andò indignato, e tutti notarono con sorpresa che la sua andatura era instabile. Se alla fine questo vecchio fosse uno "stinco di santo" o piuttosto un "vecchio balordo", era diventata una questione cui la gente pensava a lungo. I clienti abituali della taverna erano solitamente dei fannulloni, su questa questione loro non indagavano approfonditamente, non avevano la testa per farlo. C'era anche gente che sosteneva che il signor Si mentisse per coprire se stesso, perché gli uomini di 70 anni raramente hanno vere capacità sessuali.

Lui non temeva di essere deriso dalla gente, e probabilmente dentro di se aveva davvero un desiderio sfrenato, tanto che dopo un paio di giorni, era nuovamente davanti alla porta della taverna con fare estremamente ossequioso. Di conseguenza questo aveva indignato gli osservatori di turno, che non potevano comprendere perché l'ancora attraente vedova Luo si fosse perdutamente infatuata di questo scimmiotto; davvero non riuscivano a vedere i suoi pregi, eppure era evidente che lui era solo in apparenza una persona rispettabile. Ma queste persone erano veramente indignate? Se erano davvero così infastidite, per quale motivo si trattenevano nella taverna per vedere come andava a finire? E ancora, il signor Si davvero considerava nobili gesti i rapporti che aveva con la vedova? Se fosse stato così, perché era arrossito di vergogna? Si vergognava per se stesso o per la vedova?

Se era per la vedova, questo voleva dire che lui non la reputava importante. E se fosse stato così, perché stava ancora umilmente davanti alla porta, aspettando pazientemente che lei lo facesse entrare?

Da quando erano iniziate le avventure amorose, c'era un continuo andirivieni di persone nell'appartamento vuoto del signor Si. Queste persone erano tutte amici e parenti della vedova; arrivavano al crepuscolo, un gruppo dopo l'altro, in due o tre per volta, e stavano a chiacchierare con lui davanti a casa sua. Parlavano a voce molto bassa, e se anche qualcuno avesse voluto origliare non sarebbe stato in grado di sentire distintamente. Non si sapeva se andassero per portare notizie di lei o per ricattarlo. Lui sembrava impaziente nell'attendere l'arrivo di queste persone, al pomeriggio lasciava sempre aperta la porta di quell'appartamento, e con le mani dietro la schiena, camminava ansioso su e giù, lì davanti. A vederlo in quello stato, sembrava che quelle persone venissero a portare notizie. Ma com'era possibile che ci fossero così tanti messaggi da riferire? Lui e la vedova Luo non si vedevano forse ogni due o tre giorni? Forse che questi parenti fossero così bramosi di immischiarsi nei loro affari? E per di più, che fosse proprio per questo motivo che il suo appartamento era rimasto vuoto per così tanti anni? Ad ogni modo, il suo comportamento era cambiato radicalmente. Il signor Chai, un vicino, dal vetro della finestra che li separava lo vide mentre chiacchierava con i parenti: la piccola figura del signor Si salì e si alzò lentamente nell'aria, simile ad una figura magica. In un attimo, si erse sopra a tutti i presenti, e parlò loro guardandoli dall'alto. Quando la gente se ne andò, il signor Si con un sonoro tonfo cadde a terra, e cercò le sagome ormai lontane gridando ad alta voce:

«Ehi, vedete di non dimenticarvene!».

La storia d'amore del signor Si continuava, ma le passeggiatine notturne erano notevolmente diminuite. A volte dormiva da solo nell'appartamento vuoto, senza chiudere la porta; lo videro dormire sul pavimento in cemento della stanza, senza nulla che lo coprisse. Questo posto era già da tempo infestato dai ratti, e presto si ritrovò con una parte del volto e un orecchio rosicchiati e sanguinanti.

Il vecchio Liu, il vicino che abitava di fronte, gli diede due belle anatre, gonfie di piume, dicendogli:

«Alleva anatre, Si, sono animali semplici da gestire».

Non appena il vecchio Liu se ne fu andato, lui cacciò via i piccoli anatroccoli starnazzanti; più tardi il vecchio vicino tornò a riprenderseli.

Il signor Si era ancora molto ligio nel presentarsi agli appuntamenti, i capelli pettinati alla perfezione e le vecchie scarpe di pelle lucidate fino a farle brillare. Per quanto riguarda la vedova Luo invece, sembrava che più passava il tempo, meno avesse a cuore il loro rapporto. A volte lei, arrabbiata, faceva apposta a non uscire, lasciandolo ad attendere e attendere fuori dalla porta; altre volte usciva, ma gli diceva che non aveva tempo, che tornasse un'altra volta. Quando accadevano questi episodi, l'ansia compariva sul volto di lui, che se ne andava a passi pesanti. Più passava il tempo, più lei si stava stancando della relazione con questo vecchio, restava nella taverna e non usciva più, come se lui non fosse stato lì fuori. In quelle occasioni la compagnia del bar al completo andava a vederlo mettersi in ridicolo. Ma lui non aveva alcun timore di essere preso in giro: era immerso in una specie di profonda meditazione sull'amore, e proprio in questa aveva trovato una nuova via d'uscita. Lo si vedeva lì in piedi, con un'espressione entusiasta e al tempo stesso assente; senza però allungare più il collo per scrutare all'interno della taverna. Il signor Si trovò così inaspettatamente e rapidamente il suo equilibrio psicologico, da lasciare davvero tutti sbalorditi.

«Si! Ah, Si! La tua donna ha un amante» gli dissero per provocarlo.

«E' bellissima, cosa c'è di strano?» rispose lui, innamorato, non riuscendo a stare a sentire le parole di chi lo scherniva.

In seguito, riprese nuovamente le sue passeggiate notturne. Lo videro assieme alla vedova Luo, accovacciati su un'impalcatura a bruciare banconote, lasciando le ceneri di carta volare come pipistrelli e riempire il cielo. Dopo aver finito, tornarono separatamente ognuno a casa propria. A chi stavano mandando denaro nel regno degli inferi? Chi viveva nelle case lì sotto, sentendo nel sonno quel

particolare odore di carta ricavata dal bambù bruciata, poteva rivedere in sogno il cimitero della propria terra natia, o addirittura le capanne di terra gialla.

Dopo un po' di tempo, il signor Si diventò come la vedova Luo, con la stessa passione: bruciare banconote per i defunti. Ma la fiamma appuntita che si levava nel buio della notte molte volte terrorizzava i vicini che tornavano a casa di notte. Questo oscuro gesto legato alla superstizione evidentemente non era visto di buon occhio. Se dovevano invocare gli spiriti dei defunti, perché non lo facevano durante il giorno? Avevano già reso pubblica la loro rottura di giorno, credevano forse che un'ambigua attività notturna del genere li avrebbe fatti tornare al loro precedente rapporto? Se veramente volevano riportare la loro storia a com'era all'inizio, perché finito di bruciare le banconote ognuno tornava a casa propria? La gente della città, anche se non approvava il signor Si e ciò che faceva con la vedova, accoglieva tuttavia con piacere i sogni che avevano a che fare con gli spiriti dei defunti. Il signor Si e i loro falò di banconote regalavano veramente alla gente dei bei sogni tranquilli. Il poliziotto raccontò di aver visto la vedova che, durante quei falò, si era bruciata anche un po' i capelli; in quel momento il volto del signor Si alla luce del fuoco era diventato bianco, quasi fosse stato coperto da un velo funebre. Subito dopo aveva fatto di tutto per spegnere le fiamme sui capelli della vedova. Chi stava sognando non era a conoscenza di questo dettaglio, quello che sentiva era solo il fruscio di una leggera brezza che soffiava tra i pioppi del proprio paese natale.

La vedova Luo, con la testa per metà senza capelli, come sempre serviva ogni giorno alcolici alla taverna, ma il suo modo di fare era ancora più scontroso. Nessuno si era azzardato a chiederle cosa fosse successo ai capelli, perché temeva di essere fulminato dal suo sguardo.

«E' di nuovo la Festa del Qingming, che i nostri cari in quel luogo abbiano denaro?» , così il giovane Ma tentò con fare adulatorio di instaurare una conversazione con lei.

Lei, con un'espressione totalmente inespressiva, emise semplicemente un grugnito con il naso.

A questo verso, il giovane Ma si rese immediatamente conto di aver detto qualcosa di sbagliato. Sentiva sempre, però, il bisogno di dire qualcosa, quindi, quando lei gli passò il bicchiere, facendosi coraggio disse:

« E' un nostro dovere aiutare i cari in difficoltà, no?».

Si sentì come se stesse provocando quella donna. Ma provocandola in che modo?

«Io non mi occupo più degli spiriti dei morti» rispose lei sogghignando, e sbatté il bicchiere sul tavolo.

La compagnia del bar si ammutolì. Ma come? Non si occupava più degli spiriti dei morti? Ma allora per chi bruciava le banconote? Non era forse proprio grazie a quei falò che la gente sognava la propria terra natia ormai lontana? Se bruciare banconote non aveva niente a che fare con i morti, allora l'attività in cui erano impegnati era ancora più sospetta, e questo aumentava l'interesse della gente a indagare ancora più a fondo. Ma in quel momento, la distratta gente di città non ci pensava proprio a investigare subito, aveva da fare.

Bruciare banconote rese il signor Si molto dinamico. Iniziò a bruciarle all'interno dell'appartamento vuoto. Alcuni lavoratori che avevano il turno di notte, mentre passavano davanti a casa sua sentirono un fastidioso baccano provenire dall'interno. Avvicinatisi alla finestra per sbirciare, videro sul muro come le ombre di una moltitudine di uomini, a terra un piccolo fuoco che bruciava, ma di lui nessuna traccia. Si sentirono tutti raggelare, se ne andarono subito e ognuno ritornò a casa propria. Non ci furono più i pioppi bianchi della terra natia nei sogni di questi uomini, che erano riusciti a prendere sonno solo poco prima dell'alba: i loro furono dei sogni vuoti, e questa sensazione di incertezza li rese quasi pazzi.

Uno di questi lavoratori notturni, un pomeriggio incontrò per caso il signor Si in un negozio di riso e non poté fare a meno di emettere un'esclamazione di sorpresa: vedeva spuntare dalla schiena del signor Si la punta di un pugnale. Dovevano averlo pugnalato alla schiena, mica poteva essere sbucato fuori dalla sua carne!

«Si, come stai, tutto bene?» lo salutò.

«No, non va per niente bene. Ho male dappertutto. Ma la Festa del Qingming è già passata, perché queste persone comprano ancora ghirlande? Sono davvero inutili!».

Secondo le impressioni comuni la vedova era una donna poco colta, insignificante, l'unico difficile da inquadrare con certezza era proprio il signor Si. Lui, che viveva in una vecchia casetta di mattoni a vista e tegole, faceva ricordare cose ormai scomparse, ma nessuno sapeva dire che genere di cose. Tuttavia, era proprio questo il motivo per cui la gente nutriva interesse nei suoi confronti. Visti i cambiamenti dell'ambiente circostante, e messa in evidenza dai numerosi palazzi ed edifici altissimi, la sua casetta spiccava sempre più. Nell'ultimo periodo si era vociferato che quella zona sarebbe presto stata demolita, e tutti, avendo a cuore i cambiamenti, speravano che sarebbe stato fatto. Moltissime persone sorridevano trasognate al solo pensiero del possibile trasferimento in un alto e moderno palazzo della famiglia al completo, con tutte le loro cose. Guardando la città dall'alto, che visuale si sarebbe avuta? Tutti erano in trepidazione, non vedevano l'ora, si ponevano domande sulla demolizione e sul trasloco; ma il signor Si come l'avrebbe presa? Lui sembrava molto tranquillo, per lo meno apparentemente tranquillo.

«Cambiare casa è una bella cosa, è una buona opportunità» diceva.

La gente si chiedeva a che genere di buona opportunità si riferisse, ma c'era un generale atteggiamento di scherno nei suoi confronti, e tutti (in maniera particolare coloro che invidiavano il suo appartamento vuoto) aspettavano con trepidazione il momento in cui la casetta di cui andava tanto fiero sarebbe stata rasa al suolo. In che modo si sarebbe opposto allo sviluppo urbano? La gente stava a guardare. Nessuno avrebbe mai pensato che sarebbe stata proprio la vedova Luo, ritenuta da tutti volgare e di scarsa intelligenza, ad aiutare il signor Si a risolvere le difficoltà; d'altronde lei era un personaggio ancor più indecifrabile che da tempo non faceva trapelare alcunchè sui propri comportamenti.

Ebbero finalmente inizio i traslochi di cui si vociferava già da tempo. Alcuni giorni prima, il signor Si, come tutti i vicini, aveva portato tutti i suoi mobili e le sue cose all'interno di un appartamento in un vecchio edificio nei dintorni. In quelle notti agitate, non uscì però per le sue attività notturne, la porta del suo appartamento rimase chiusa a chiave. Abitava al dodicesimo piano. Al crepuscolo il vecchio Liu vide la vedova Luo bussare alla sua porta; il signor Si la fece entrare. Quando la

porta poi riaprì, lei uscì con aria triste; a vederla non sembrava proprio che si fossero riappacificati.

Nell'immane lavoro della demolizione, la casetta del signor Si non si notò nemmeno. Nella fitta nebbia grigia, aguzzando la vista, qualcuno poteva vedere quattro o cinque uomini su un'impalcatura, che ogniqualvolta toglievano un mattone, lo portavano davanti ai propri occhi e lo analizzavano attentamente, addirittura lo annusavano, come se si fosse trattato di un reperto archeologico. Che fossero stati degli archeologi che si spacciavano per inesperti lavoratori? E dov'era lui in quel momento? Quella forte e salda casetta si dissolse, furono rimossi anche l'ultimo mattone e l'ultima tegola. Rimase solo, a livello delle fondamenta, il segno del perimetro del muro. Da dentro quella fitta nebbia grigia che confondeva la vista, all'improvviso sbucò fuori un'anatra bianca, che era cresciuta nell'abitazione di fronte, dal vecchio Liu. La sua casa non era ancora stata smantellata; lui era sotto alla tettoia, respirava l'aria con il mento sollevato, sembrava stesse piangendo. Che l'appartamento vuoto del signor Si avesse racchiuso il sogno del vecchio Liu?

Nel momento in cui la casa si dissolse, il signor Si, che assisteva dall'alto, ebbe un capogiro. Si sentiva come trasformato in un baco da seta che preparava il bozzolo, e quel bozzolo era sul punto di chiudersi del tutto. Ma la vedova arrivò, e lui pensava che non avrebbe dovuto vederlo in quella fase cruciale, perché in quel momento era completamente privo di difese e avrebbe potuto essere ferito facilmente. Non appena lei gli fece un freddo cenno con il capo, quei filamenti di seta che aveva tanto minuziosamente intrecciato, si sparpagliarono uno dopo l'altro. Fu un incontro di breve durata, il frastuono rombante dei bulldozer fuori dalla finestra lo raggelava, davanti agli occhi continuava ad apparirgli quella terra desolata.

«Tu, tu…quel letto!» disse lui in maniera confusa.

«Noi stessi!». Questa frase della vedova aleggiò nella stanza deserta.

Lei si diresse a passo svelto verso l'ingresso, la mantella che indossava somigliava alle ali di un'aquila.

Qualcuno la vide in volto, triste. Il vecchio nella stanza sbatté la porta con forza, come se avesse riacquisito lo spirito vitale.

Di notte, tra le rovine, vi era desolazione; il vecchio Liu non riusciva a dormire, la mente affollata di pensieri. Uscì di casa e si sedette sulla rampa di scale lastricate a guardare le stelle, si sentiva quasi un guardiano. All'improvviso si mise in allerta: dietro alle macerie più lontane c'era un fuoco acceso. Dopo un po' sentì il suono di una voce, dovevano essere il signor Si e la vedova Luo che si erano messi di nuovo a bruciare banconote. Stavolta avevano acceso un grande fuoco sulle fondamenta della casa di lui, lei aveva portato un grosso fardello, pieno zeppo di banconote. I loro volti fluttuavano alla luce del fuoco, il vecchio Liu sbattè più volte entrambi gli occhi, ma non ci fu verso di vederli distintamente. La fiamma poco a poco si spense, e in quel momento apparve il contorno della casa; il signor Si e alcune ombre erano nell'appartamento vuoto, la vedova era già sparita. Lui stava dicendo qualcosa e gesticolando, la sua piccola figura piano piano si innalzò e si staccò da terra con entrambi i piedi. Il vecchio Liu trovò terrificante il posto su cui sedeva il signor Si, ogni volta che pensava alla remota possibilità che potesse cadere, gli si oscurava la vista e non riusciva a muoversi.

Di notte, tra le macerie, il signor Si e la vedova erano sempre più attivi, il vecchio Liu definiva la loro attività di bruciare banconote "produzione di simulacri di prosperità". Ma "prosperità" di che cosa? Il vecchio Liu non aveva le idee chiare, ma non voleva condurre studi approfonditi su questa attività. Secondo ciò che vedeva il poliziotto, i loro posti preferiti erano sempre le impalcature degli alti edifici. Su quei posti da vertigine loro due, acceso il fuoco, liberavano incessantemente ceneri nell'aria, simili a pipistrelli neri, incantando e lasciando a bocca aperta anche il padre del poliziotto, che di cose strane ne aveva viste tante.

Seduti alla taverna, il cicciottello giovane Ai, creò una gran confusione, sbraitando ad alta voce:

«Il signor Si, questo vecchietto ormai in età avanzata, è straordinario! Sa stare su un'impalcatura dell'altezza di trenta piani senza batter ciglio, è lui il fenomeno della città!».

La compagnia del bar sapeva a chi erano rivolte le parole del giovane Ai, e tutti rivolsero alla vedova Luo occhiate scottanti; lei abbassò lo sguardo, sdegnosa in volto. Ci fu solo quel suo gatto marrone, che si muoveva avanti e indietro tra i compagni di bevute, miagolando civettuolo verso di loro come per ingraziarseli, a rendere l'atmosfera in quella circostanza piuttosto strana. Qualcuno, allungate le braccia e preso in braccio il gatto, disse stringendolo al petto:

«Questo è il gatto della città!».

Il gatto se ne rimase inaspettatamente fermo, sembrava non volesse andarsene.

«Vecchio gatto, vecchio gatto, il fondatore della città!» saltò fuori dicendo il giovane Ai.

«Vecchio gatto! Vecchio gatto!» gli fece eco la massa in coro.

La vedova lasciò il bancone e se ne andò nel magazzino, sbattendo con forza la porta.

Rimase tra le ombre di quelle botti piene di alcolici, stordita, facendo il possibile per richiamare il suo gatto dal posto in cui si trovava. Per un attimo, le sembrò di vedere qualcosa di peloso, ma era solo la copertura di una botte. No, non riuscì a scorgere ciò che desiderava, era pieno di ombre e la sua vista non riuscì a penetrare tale barriera. Che fosse diventata vecchia? In uno degli angoli della stanza c'era una grande urna funeraria, lei, avvicinatasi, si abbassò e scosse con forza quell'urna in terracotta; i resti delle ossa all'interno produssero un tintinnio simile a quello del metallo. Sul suo volto comparve l'accenno di un sorriso, e in cuor suo pensò: «Sono passati così tanti anni, e ho ancora quella scena vivida davanti agli occhi!». Qualche giorno prima, lei e il signor Si, proprio sul nudo pavimento accanto all'urna, si erano avvinghiati per consumare il loro amore, entrambi molto confusi. Si ricordò che poco dopo la morte di suo marito, il Signor Luo, lei sedeva spesso in quel luogo intonando una cantilena: «Vecchio Luo, vecchio Luo! Sei nell'urna, batti un *gong*!». A dir la verità non era per lui che bruciava le banconote, era per ammazzare la noia che aveva iniziato a farlo, e in seguito bruciando e bruciando, ne era diventata dipendente. Si girò e aprì la porta secondaria per far entrare un branco di gatti randagi. Nella desolazione del crepuscolo vide passare dei cammelli, uno

dopo l'altro, e pensò che la scena che si trovava davanti agli occhi le era troppo famigliare.

In quel momento il signor Si stava osservando la città dalla sua stanza al dodicesimo piano. La stanza aveva una grande finestra che dava sulla zona commerciale del centro città; ma perché non vedeva più quelle luci al neon? In un attimo fu buio, e davanti ai suoi occhi apparve un'immagine scura, persino i contorni degli alti edifici scomparvero. Erano passati diversi giorni, tutti uguali, era molto abbattuto. Lui e lei si trovarono nell'ormai svuotato grande centro commerciale, tendendo l'orecchio al suono dei passi nell'ampio atrio vuoto. Nel buio, lui iniziò a parlare molto, a raccontarle ciò che aveva visto succedere in quella città dalla sua casetta, sospirando di continuo. Non capiva perché la città fosse diventata così. La vedova, che era di poche parole, inizialmente camminava avanti e indietro spazientita tra le grucce vuote abbandonate; il signor Si non sapeva che lei non stava ascoltando le sue parole. Poi improvvisamente, assieme al rumore dei passi di lei che sparivano in lontananza, udì la sua voce: «Te stesso». Pronunciò solo quelle due parole. Lui in cuor suo pensò: «Starà dicendo che dovrei andare a vedere il centro città personalmente, io stesso?». Dopotutto la sua città natale era lì.

Il signor Si, solitario, passando attraverso le rovine giunse sulla via principale. Incontrò per caso il poliziotto, che in silenzio si inchinò verso di lui; lo trovò strano quel gesto da parte di un conoscente di lunga data. Poi, voltatosi per caso, si accorse che il poliziotto lo stava seguendo, né da troppo vicino né da troppo lontano, e gli parve come al solito divertente. Sulla strada le luci erano, non si sapeva perché, spente. Il signor Si credeva che passato quel pezzo di strada, arrivando fino al centro commerciale, le luci sarebbero state accese: era la via dei locali, c'erano anche i ristorantini notturni, quindi almeno lì sarebbe stato illuminato tutta la notte. Camminava piano, a lato della strada, per evitare di cadere.

«Pensavamo che le cose stessero in un modo, e invece era tutt'altro» gli disse il poliziotto sorpassandolo.

«Di cosa stai parlando?» si fermò, confuso.

«Non è per i lampioni, non hai visto? L'ente per l'energia elettrica sta continuamente tramando ».

«L'ente per l'energia elettrica?» avvertì un leggero brivido.

«Si. Prima o poi saranno fatti fuori!» il poliziotto svoltò in un piccolo vicolo, lasciandolo lì da solo.

Il signor Si era molto confuso. Nella loro città mancava energia, questo lo sapeva da tempo, però non aveva mai sentito parlare del fatto che l'ente per l'energia elettrica stesse organizzando delle manovre. E che intenzioni aveva alla fine questo poliziotto che lo seguiva sempre? Per un bel po' di tempo si abituò ad avere il poliziotto come compagno delle proprie passeggiatine notturne; questo non perché condividesse con lui un qualche interesse comune, ma piuttosto perché questo vecchio sbucava sempre fuori al suo fianco, in qualsiasi posto si fosse recato. Alcune volte, nella fioca luce della notte, si sentiva agile come un'anguilla, nessuno sarebbe riuscito a prenderlo; ma bastava che si fermasse anche solo un attimo, che subito poteva avvertire la voce del poliziotto, cosa che lo faceva innervosire e agitare.

Camminando per la via dei locali, i bar erano tutti aperti, ma in ognuno c'era solamente una piccola luce gialla accesa; i clienti traballavano davanti alle finestre, simili a fantasmi; tutti, uomini e donne, erano appiccicati gli uni agli altri. Il signor Si fu preso da una profonda tristezza, aveva freddo, per cui tornò indietro. Pensò di andare nella via dei ristorantini; camminava molto lentamente visto che non riusciva a vedere bene dove metteva i piedi. I bar cui passò davanti, uno dopo l'altro, avevano tutti le stesse caratteristiche: davanti all'entrata buia stavano due ragazze in *qipao*, con profondi spacchi sulle cosce; la debole luce di una lampada illuminava la grande finestra, all'interno soltanto ombre. Se non altro, le ragazze all'entrata non forzavano la gente ad entrare. Notò che sul marciapiede c'erano altre persone che come lui camminavano nel buio; anche loro, con molta cautela, camminavano lentamente. Per strada non c'era rumore di auto; solo ascoltando con la massima attenzione, si poteva sentire il rumore di stoviglie in vetro, lo scricchiolio di passi sulle assi in legno, o il leggero fruscio dei vestiti. Si sentiva come se stesse rientrando nel buio della sua giovinezza, ma non era così: quando lui era giovane, in quella zona non c'erano bar, c'erano solo negozietti di biciclette uno vicino all'altro. Ma allora perché gli era così

famigliare? Gli era talmente famigliare da sentire addirittura un leggero tremito alle ossa. Nell'ascoltare quelle voci incessanti all'interno dei bar, tra loro c'era come un grido soffocato, simile a qualcuno che assisteva ad un omicidio ma si copriva la bocca con la mano. Sembrava la voce di una donna, di una donna avanti con gli anni, che sembrava quasi un sospiro visto che veniva soffocata. In tutta la sua vita il signor Si non era mai entrato in un bar, per questo non osava entrarci. Sapeva che finito di percorrere quella via sarebbe finalmente arrivato alla via dei ristorantini, avrebbe potuto sedersi ad una bancarella e scaldarsi con un piatto caldo di ravioli in brodo. Nonostante stesse camminando con estrema attenzione, qualcuno lo urtò. Fece alcuni passi indietro, e finì a sedere per terra; quell'uomo invece non cadde, se ne stette lì in piedi e iniziò a piangere.

«Ma perché piangi? Sei tu che vai addosso alla gente» lo rimproverò il signor Si.

«Io volevo entrare, ma non ci sono riuscito» rispose, lamentandosi.

«Entrare dove?».

«Nel bar. Non ci sono porte aperte per me. Io cammino, e cammino, ho entrambi i piedi gonfi».

«E perché vuoi entrare?».

«Perché… Perché la mia sorella maggiore è dentro. Se ne era andata per il secondo anno di superiori, pensavo fosse fuori città, e invece è dentro al bar. Dev'esserci per forza».

Il signor Si si rialzò dal marciapiede, pensando che il volto della persona che aveva davanti agli occhi e che gli stava parlando assomigliava molto a qualcuno. Per questo gli chiese:

«Sei parente del poliziotto?».

«Intendi il poliziotto Liao? Si, è mio padre».

Gli occhi del signor Si si oscurarono di colpo, si appoggiò al pilone dell'elettricità per calmarsi. Voleva solamente liberarsi di questo individuo, di questo impostore che si spacciava per il figlio del poliziotto; perché sapeva bene che il poliziotto, come lui, era un vecchio solitario, non poteva di sicuro avere figli. Quell'uomo non lo raggiunse, se ne rimase semplicemente dov'era a piangere, cosa che lo stranì ulteriormente.

Dopo aver camminato nessuno sa quanto, il signor Si arrivò finalmente alla via dei ristorantini notturni, o perlomeno avrebbe dovuto esserlo il posto in cui si trovava, perché in realtà era totalmente cambiato. Non era una via, ma piuttosto uno spiazzo vuoto; c'era molta gente indaffarata davanti al fuoco, tutti quei fornelli erano alimentati da grossi bidoni di cherosene. I cuochi erano uomini di mezza età, stavano saltando i cibi, tutti a torso nudo. Notò che in questo spiazzo vuoto non c'era nemmeno una luce accesa; le fiamme dei fuochi che zampillavano nel buio della notte davano alla gente l'illusione di essere giunti in una zona primitiva. L'aria era pervasa dal profumo del manzo alle spezie e dello stufato d'agnello, e il signor Si si rese conto che già gli brontolava lo stomaco da quanto era affamato. Ma non trovò un posto per sedersi: in questo posto non vi erano né tavoli e sedie, né camerieri che lo accogliessero. I cuochi poggiavano a terra a caso i piatti che cucinavano, c'era inoltre gente seduta davanti al fuoco con aria assente. Si avvicinò a un uomo con un folto barbone e attaccò bottone con lui.

«Come va?».

«Come?» replicò quell'uomo voltandosi e posando il piatto che aveva in mano.

«Sono venuto per mangiare qualcosa».

«Mangiare? Sei nel posto sbagliato, qui non si mangia, devi andare nella via dei ristorantini».

«Ma dov'è questa via dei ristorantini?».

«E' appena fuori da qui», gesticolò un po' a casaccio con la mano, poi tornò a sedersi sullo sgabello di legno con l'aria assente.

Il signor Si, facendosi da parte per evitare il fuoco dei fornelli, se ne andò. In quel momento, qualcuno lo raggiunse da dietro, era il cuoco con il barbone.

«Ci stavo pensando proprio in questo momento, non andare di là, è meglio non andare da nessuna parte e aspettare qui».

«Aspettare chi?» chiese.

«Aspettare la tua dolce metà. E' la mia sorella maggiore. Siediti su questo sgabello, e aspetta qui. Questo posto è buio, il distretto non ci lascia accendere le luci, ma è un bene perché mia sorella preferisce i posti bui».

Dopo essersi seduto, si rese conto che l'appetito gli era ormai passato. Alzò lo sguardo spaziando intorno, e si accorse che tutti i fornelli sprizzavano fiamme verso il cielo, probabilmente illuminavano mezza città.

«E' molto luminoso qui» disse all'uomo dalla barba folta.

«Lo è solo in apparenza, da fuori la gente non lo può vedere. Tu dal tuo alto edificio riesci forse a vedere queste fiamme?».

«Dove sono i vostri clienti?».

«Non si fanno vedere da te, aspettano che tu te ne vada, e solo allora usciranno. Ma noi, noi siamo sempre qui, un anno dopo l'altro».

Il signor Si sentiva un intenso profumo di carne, qui ogni centimetro cubo d'aria era pervaso da questo profumo. Ma in quel momento, il profumo non era in grado di stimolare il suo appetito, anzi, aveva addirittura un senso di nausea. Chi avrebbe mangiato quei piatti che erano stati messi a terra? Nella vivace e brillante luce del fuoco, notò che tutti i cuochi si erano messi a sedere sugli sgabelli, irrigiditi, con un atteggiamento di attesa impaziente.

«Tua sorella viene qui tutti i giorni?».

«Sì. La gente comune non osa venire, ma lei è così testarda che non ha paura di nulla. Lei va e viene, ci aiuta anche ad accendere i fornelli».

«Ma tu chi sei?», sentì un brivido di sudore freddo lungo la schiena.

«Una volta vivevo anch'io nella vostra via, ma è poco probabile che vi ricordiate di me. Guarda, è arrivata, no?».

Nel buio dei confini di quel posto di ritrovo, la vedova stava curva a bruciare banconote. Era vestita di nero, un fazzoletto nero avvolto sulla testa, l'aspetto particolarmente invecchiato, sembrava quasi non appartenesse a quel mondo.

«Ah, sei arrivata».

«Shhh, non parlare».

Lei rimestava con un bastone quel mucchio di ceneri di carta bruciata, delle farfalle nere svolazzavano una dopo l'altra in quel posto semi-illuminato. In quel momento il signor Si notò i cuochi che, coprendosi il volto con entrambe le mani, si sedettero a terra, come se fossero stati terribilmente spaventati da quella scena. Ah, dietro di lei c'era un così grande cumulo di ceneri, quanto tempo doveva aver

passato qui a bruciare banconote? Con il bastone ne prese un po' e, in mezzo a quelle ceneri di carta, delle faville svolazzarono nell'aria.

«Vedova Luo.. Ah, vedova Luo. Che stia per accadere davvero?» mormorava piano la gente accanto al signor Si.

Lui si voltò e vide il poliziotto.

«Noi stessi…» non poté fare a meno di pronunciare questa mezza frase, fissando il poliziotto come se stesse ponendo la domanda a lui.

«Lei è diversa, lei è diversa» gli ripeté il poliziotto, annuendo con il capo, mostrando approvazione, «tu credi che lei viva tra di noi ma, in realtà, lei vive dove la tua immaginazione non può arrivare. Io, io sono vent'anni che la seguo».

Le fiamme si spensero, intorno tutto era buio; il signor Si iniziò a tremare, non riusciva a smettere. Nella sua testa risuonava tumultuosa la domanda: «Chi è lei? Chi è lei? Chi è lei… ».

E invece disse:

«Io vorrei un piatto caldo di ravioli in brodo».

Tutt'a un tratto il poliziotto si attivò, e lieto rispose:

«Andiamo alla via dei ristorantini notturni, andiamo subito!».

Mentre il signor Si seguiva il poliziotto in quella direzione, la vedova e il fratello minore erano già scomparsi, non sapeva quando se ne fossero andati. Vide che da quei fornelli non zampillavano più fiamme, anche se il fuoco era ancora vivo e disegnava cerchi di luce; quei cuochi sedevano in mezzo alla luce, tutti con quella strana espressione in volto. Il poliziotto voltandosi gli disse:

«Nonostante queste persone ti sembrino famigliari, tu in realtà non conosci nessuna di loro».

Non gli piacque il tono con cui aveva parlato il poliziotto, d'altronde sentiva di essere interamente nelle sue mani, e questo lo scoraggiava molto. All’improvviso sentì entrambe le gambe così vecchie ed esauste, da non riuscire a fare nemmeno un altro passo. Si guardò intorno, chiedendosi se “lei” si fosse trovata o meno ancora nelle vicinanze, quanto avrebbe voluto parlarle! Il poliziotto lo sgridò:

«Cosa ci fai ancora seduto? Tu tentenni troppo. Seduto in questo posto buio, credi che la vita ti riservi grandi speranze, ma in realtà stai entrando in un vicolo cieco! Mi capita spesso di vederlo accadere».

Notò che stava di nuovo parlando con lui usando quel tono; diverse decine d'anni erano già passate e questo vecchio continuava ancora a criticare qualsiasi cosa lui facesse. Era così presuntuoso, credeva di essere l'unico a sapere come stavano le cose, che poi, alla fine, come stavano? L'appetito gli era passato di nuovo, non voleva andare nella via dei ristorantini. Quello spiazzo, quei fornelli, in quel momento gli fece tornare alla mente una cosa che accadeva quand'era bambino. A quel tempo suo padre era sempre via per lavoro, e in inverno lui, con entrambe le mani infilate all'interno delle maniche, andava vicino ad un vecchio che vendeva ravioli in brodo, e si sedeva ad aspettarlo; il vecchio utilizzava proprio quello stesso tipo di fornello, con la piastra grande. Al vecchio piaceva accarezzargli la testa, pronunciando sempre la stessa frase: «La tua casa è sbucata dal terreno». In quel momento quella casa non c'era già più, e il signor Si viveva in un alloggio temporaneo su un alto edificio; ci aveva pensato ogni giorno e solo grazie a "lei" alla fine aveva realizzato il fatto che quella casa centenaria era scomparsa. Ma come mai i fornelli che aveva davanti agli occhi e quelle fiamme luminose non gli davano nemmeno il minimo senso di calore? Il poliziotto svanì di nuovo, e il signor Si ebbe la sensazione che in tutta la sua vita quell'uomo non si fosse mai mostrato apertamente

All'improvviso giunse alle sue orecchio un suono confuso come di un fischio, che proveniva dalla bocca dei cuochi. In tutta la sua vita non aveva mai udito un suono così spaventoso, si tappò le orecchie con le mani, ma quei suoni avevano continuarono a perforargli i timpani. Nel suo cuore si fece largo il presentimento che fosse giunto il giorno del giudizio, e senza sapere da dove venisse quella forza fisica, in un attimo scattò in piedi e coprendosi la testa corse via da quel luogo. Davanti a lui vi erano molti altri uomini che correvano, uno dei quali era il ragazzo che dichiarava di essere il figlio del poliziotto. Loro correvano veloci, lui invece era molto lento e rimase indietro, assalito da quei suoni che gli facevano scoppiare la testa.

Alla fine arrivò alla via dei locali. Ansimando si voltò a guardare: quel grande e buio spiazzo vuoto non si vedeva già più. Era proprio nella via dei ristorantini notturni: la luce luminosa delle lampade delle bancarelle rompeva il buio della notte, il vapore si diffondeva nell'aria, i tavoli e le sedie erano pieni di gente.

Non voleva mangiare nulla, voleva tornare a casa, ma in quel momento sentì di nuovo qualcuno che piangeva:

«Come puoi calpestarmi? Ahi!» disse il ragazzo che dichiarava di essere il figlio del poliziotto.

Piangendo a dirotto stringeva con forza le maniche del signor Si.

«Vattene, vattene, non devi ritornare nel nostro territorio».

Un po' singhiozzava, un po' strattonava il signor Si; alla fine entrò in un bar.

Quel giorno il signor Si dormì fino al pomeriggio e il primo pensiero al suo risveglio fu rivolto a "lei". Che si fosse trovata ancora in quel luogo? Come poteva una persona stare in due posti contemporaneamente? Fece il possibile per richiamare alla mente le sensazioni che gli dava il suo bellissimo corpo, ma in tutte le situazioni gli sembrava di essere un intruso, c'era un'ombra sfuocata al suo posto, che la toccava. Durante il giorno, guardando dall'alto edificio riuscì a vedere sia la via dei locali sia la via dei ristorantini, ma dello spiazzo vuoto in cui era stato di notte non c'era la minima traccia. Si ricordò che la mezza frase che lei aveva pronunciato: «Te stesso…» rivelava qualcosa che nella sua mente stava gradualmente acquisendo chiarezza. Quant'era stato superficiale il dolore che aveva provato dentro di se quando la sua centenaria casetta era stata rasa al suolo! Era come un miope che si era tolto gli occhiali, non importava cosa guardasse perché tutto gli risultava indefinito, ma lei, solo lei era il suo paio di occhiali. A volte non riusciva a resistere dall'ubriacarsi sognando ad occhi aperti: quant'era lieta la sua vecchiaia! Ma ovviamente quest' ebbrezza era di breve durata, perché subito dopo sentiva il respiro affannoso del padre sul letto di morte. In qualsiasi momento, quel respiro affannoso era impossibile da sopportare per lui.

Il vecchio Liu, che abitava lì vicino, entrò bussando con un'espressione stanca in volto, come se fosse tormentato da qualche pensiero. Non si sedette, ma rimase in piedi in posizione eretta al centro della stanza. Mentre parlava muoveva inutilmente le braccia facendo degli strani gesti.

« Dai Si, prestami il tuo appartamento vuoto, lo uso io!».

«E' da tempo che non ho più quella casa, lo avete visto tutti».

«No, tu ce l'hai. So che ce l'hai, perché cerchi di nasconderlo? Qui nessuno può avere segreti».

«Allora se è così, va bene, te lo presto».

«Non lo stai facendo in modo sincero! In cuor tuo non vuoi davvero prestarmelo».

Al signor Si il tono con cui parlava sembrava quello di un teppista, in più continuava ad agitargli le mani in faccia.

«Ma cosa vuoi? Che allevi pollame assieme a te?»

«Non lo stai facendo in modo sincero, che razza di uomo…».

Agitava le mani in maniera confusa, come se stesse facendo ginnastica; si incamminò dritto verso la porta. Se ne era andato già da un po' e il signor Si sentiva ancora puzza di alcool nella stanza. Se non fosse stato ubriaco non avrebbe osato comportarsi in maniera così impudente davanti a lui. Che fosse proprio questa la vera indole del vecchio Liu? Questo vicino di lunga data, aveva cercato di far luce sul suo passato? Quel giorno il signor Si si trovava nel giardino della sua vecchia abitazione; vide il padre che andava avanti e indietro tra i mucchi di macerie lontane. Gesticolando chiamò il vecchio Liu perché lo raggiungesse, chiedendogli se avesse visto o meno quell'ombra in lontananza; il vecchio rispose che l'aveva vista, e quando lui gli chiese ancora se l'avesse vista chiaramente, lui rispose di si.

«Sai chi è quell'uomo?» gli chiese il signor Si.

«Non lo so. Questo genere di cose le devi chiedere alla tua dolce metà».

Il signor Si si chiedeva quali altri cambiamenti avrebbe portato il trasloco. Se anche fossero stati costruiti grattacieli, "lei" avrebbe continuato a vivere in quel luogo in cui lui non poteva andare. Quando si trovavano su alte impalcature a far svolazzare quei pipistrelli neri lui la vedeva come una cosa intima, ma in verità lei stava solo inviando dei segnali nel luogo da cui era venuta. E questo luogo lui non lo poteva vedere. Quel posto non era assolutamente lontano, si trovava nella città; lo spiazzo vuoto in cui era andato la notte prima, ad esempio, ne faceva parte. Il signor Si la vedeva vendere alcolici alla taverna, in un attimo entrare in un passaggio sotterraneo e trovarsi assieme a quei cuochi; non poteva fare a meno di essere geloso di loro. La prossima volta che fosse andato nel magazzino nel retro della taverna,

avrebbe sicuramente ispezionato minuziosamente quegli angoli bui dietro alle botti, per vedere se ci fosse stato o meno una specie di tunnel. Ma sapeva anche che questo non era possibile. Ogni volta che sprangavano la porta, venivano immediatamente rapiti dalla gioia e dall'emozione, come avrebbe potuto mettersi a cercare altro? Questo suo tipo di ragionamento era proprio la rappresentazione di un vecchio ormai avanti con gli anni che è caduto nella trappola dell'amore, spaventato dalla sua stessa ombra, che fa ricerche dappertutto, molto imbarazzato.

Il signor Si si allontanò dalla finestra, si avviò depresso verso la cucina sul retro e mise a bollire delle uova sul fornello. Ne bolliva molte, più di dieci. Si illudeva che "lei" sarebbe venuta per dividerle con lui, ma in realtà questo non era mai successo. Si era appena seduto a pelare le uova, quando qualcuno entrò nella stanza, era il tipo che diceva di essere il figlio del poliziotto.

«Non trovo mia sorella, non mi restava altro che venire a cercare te» disse con la faccia sofferente.

«Che senso ha cercare me?».

«Tu hai a che fare con quel tipo di posti, riconosco con uno sguardo chi c'entra qualcosa con tali luoghi. Anche tu cerchi qualcuno, giusto?».

In un attimo si attivò, si guardò attorno, addirittura aprì la porta per ispezionare il corridoio.

«Ah! Controllo, magari lei si trova proprio in questo edificio».

Il signor Si si voltò disgustato per non guardarlo. Finì di pulire le uova e si mise a lavare le verdure. Quel tale stava parlando con qualsiasi persona passasse nel corridoio, sbraitando chiassosamente, battendo, agitato, rumorosi colpi sulla porta. Le persone che abitavano in quel vecchio edificio erano i suoi vicini, in decine di anni di prove e tentativi sapeva che questi vicini non erano affatto dei creduloni dal cervello fino, ma piuttosto, come dire? Bisognerebbe dire che erano delle persone dall'oscura e complicata psicologia, specializzati nei rapporti sociali. Il signor Si non aveva mai creduto al loro apparente atteggiamento cortese e disinteressato, nei loro confronti aveva sempre preso le dovute precauzioni. Per cui in questo momento era ansioso di capire con chi stesse parlando quel tipo. Da dentro la stanza, rizzò le orecchie per ascoltare le voci che arrivavano dal corridoio. Alla fine, lasciò ciò che

stava facendo e si diresse verso l'ingresso. Non appena lo raggiunse, il tale smise di parlare e abbassò la testa, come se avesse fatto qualcosa di sbagliato.

«Con chi stai parlando?».

«Io stavo parlando?» spalancò in maniera smisurata entrambi gli occhi, torcendosi le mani. «Stavo parlando? Non lo so. Mi sembrava di aver visto mia sorella. Mio nonno diceva che farvi abitare questo edificio è un piano dell'ente per l'energia elettrica. Ti sei accorto anche tu del fatto che hanno tolto la corrente? Possiamo dire che…possiamo dire che questa città sta cambiando rapidamente!».

Il signor Si notò che il corridoio era vuoto, poi riguardò quel tale, scoprendo che era diventato paonazzo in volto. Si ricordò di quando l'aveva incontrato la sera prima, nella via dei bar, pensando in cuor suo che probabilmente era uno di quei sonnambuli che non si svegliano nonostante il passare degli anni; in una città ci sono sempre un paio di persone del genere, aveva settanta anni, ma era la prima volta che ne incontrava uno. Credeva anche che quest'uomo potesse conoscere il segreto di "lei", perciò gli chiese:

«Sei andato a cercarla nella taverna della famiglia Luo?».

«La disturbo sempre mentre lavora» disse mostrando un po' di imbarazzo, «quando parlo io, la compagnia del bar si vergogna e uno dopo l'altro quatti quatti se la svignano. Lei si arrabbia molto con me, e mi chiude sempre nel magazzino. Ma quello è il luogo in cui più amo stare, negli angoli bui dietro alle botti di alcolici…».

Il signor Si si era accorto che il tipo era passato da "lei" sorella a "lei" vedova, e questo gli aveva dato molto fastidio.

«Come sono quegli angoli bui?» chiese, freddo, il signor Si.

«Gli angoli bui sono…gli angoli bui sono…oh cielo!».

Aprì la bocca per parlare ma non disse ciò che avrebbe dovuto dire.

Il signor Si lo afferrò per il bavero della giacca e lo scosse, gridando: «Parla! Parla!».

Il suo corpo era privo di forza, si accasciò a terra, gli occhi sbarrati.

Il signor Si fissò quell'uomo che aveva davanti, simile a un cadavere, spaventato. Dentro di se pensò: che sia entrato in quel posto?

«Ehi! Ehi!» lo colpì con delle sberle sulle guance e lo chiamò per nome.

Arrivò qualcuno. Visto che loro stavano bloccando l'ingresso, non potè fare a meno di stringersi per farsi largo.

«E' già buio, e anche stasera l'ente per l'energia elettrica ci gioca scherzetti» disse ad alta voce.

Ecco, era il poliziotto Liao.

«Questo qui è tuo figlio?» gli chiese il signor Si.

«Mio figlio? Mio figlio non ha voluto restarsene a casa, se ne è andato da tempo. Quest'uomo è Wen Sanyuan. Però è anche possibile che sia mio figlio, chi può sapere se magari abbia cambiato nome e cognome. Wen Sanyuan è un nuovo cittadino, trasferitosi qui l'anno scorso. Secondo te mi assomiglia?».

«No».

«Nemmeno mio figlio mi assomigliava. Se ne è andato in quel posto, di conseguenza non potevo seguirlo. Sono passati più di vent'anni».

«In che posto?».

«Ops, l'ho inavvertitamente spifferato».

Si rese conto che il poliziotto non aveva dato nemmeno un'occhiata al tipo a lato della porta, era semplicemente immerso nei propri pensieri. Cos'era venuto a fare? Apparentemente il suo ruolo era di poliziotto, ma che in realtà avesse una qualche altra missione?

Mise le mani nelle tasche della giacca cercando qualcosa per un po', tirò fuori un vecchio peso da bilancia e lo diede al signor Si dicendo:

«Te lo da la tua dolce metà, guarda quanto tiene a te».

Cingendolo alla vita e trascinandolo con forza, tirò su Wen Sanyuan, spingendolo ad uscire. I due uomini lottando e imprecando uscirono, arrivarono nel corridoio e scesero le scale.

Il signor Si mise il peso da bilancia sotto la luce per esaminarlo, ma non scoprì proprio niente di strano, era un comunissimo peso da bilancia. Il poliziotto aveva detto che "lei" proprio perché "teneva a lui" gliel'aveva mandato, ma quanto ci teneva? Forse doveva aspettare, e probabilmente nell'attesa gli si sarebbero chiariti i misteri della vita.

Poco a poco diventò buio, e proprio quando il signor Si, indossato il cappello, stava per uscire, arrivò Wen Sanyuan.

«Tu non credevi che sarei venuto, ma in realtà, io non me ne sono mai andato» disse, sempre con quel tono.

Entrò nella stanza con aria da spaccone, prese una sedia e si sedette.

«Stavo per uscire, perché mi cercavi?», sentì crescere dentro di se l'ostilità verso di lui.

«Che motivo devo avere? Che razza di uomo sarei? Ora i tuoi problemi sono i miei problemi».

Aveva uno strano e inaspettato atteggiamento di evidente provocazione, tirò addirittura fuori una pistola e la puntò contro il signor Si.

«Non muoverti! Se ti muovi ti sparo. Sono in servizio al posto di mio padre, il compito di stanotte è controllare te. Ora tu fai qualche passo indietro, e rimani in quell'angolo senza muoverti. Mio padre ha detto che il problema principale per la pubblica sicurezza di tutta la zona sei tu, e ora il problema è risolto del tutto! Non ti muovere, o ti devo sparare!».

Wen Sanyuan era seduto su un mucchio di banconote da bruciare, erano quelle che il signor Si aveva appena appoggiato sulla sedia, pronte per portarle con se quando sarebbe uscito. Il signor Si stava sulle spine, vedeva la canna nera della pistola e non sapeva quale fosse la cosa giusta da fare. Sembrava che Wen Sanyuan non fosse intenzionato ad ucciderlo, ma piuttosto volesse trattenerlo in casa, visto che il poliziotto riteneva che lui fosse il problema principale per la pubblica sicurezza; ma perché il poliziotto aveva detto questo? Che avesse il sospetto che lui fosse legato a qualche organizzazione clandestina? Lui era un bravo cittadino rispettoso della legge, le sue scorrazzate notturne non davano assolutamente fastidio a nessuno, com'era possibile? C'era stato sicuramente un qualche malinteso. Nel profondo del suo cuore il signor Si sperava che "lei" venisse ad aiutarlo, ma "lei" dov'era?

Fin dall'inizio Wen Sanyuan aveva un ghigno stampato in faccia, la mano con cui teneva la pistola era assolutamente immobile. Il signor Si, davanti alla bocca della pistola, non riusciva a chiarire quei suoi pensieri confusi; la sua ansia era giunta al culmine e il suo volto, con gli occhi che sprigionavano rabbia, era diventato una maschera.

Fortuita coincidenza, il signor Si allungò la mano nella tasca e sentì il peso da bilancia. Lo lanciò con forza contro Wen Sanyuan, lui cadde immediatamente a terra, la pistola finì in un angolo della stanza.

«Tu mi hai ucciso…» mormorò. La sua fronte aveva iniziò a sanguinare, «…com'è che non scappi?».

Il signor Si raccolse da terra il peso da bilancia, in maniera avventata si precipitò giù dalle scale.

Nella sua testa risuonavano tonanti le due parole "arma letale", non capiva perché "lei" gli avesse fatto un tale regalo.

Come ogni giorno, puntualmente alle sette la taverna della vedova Luo aprì; proprio in quel momento il sole piano piano si levava sull'entrata della via, iniziava un nuovo giorno, carico dei pesanti fardelli passati. Quel giorno la vedova era un po' distratta, perché qualche momento prima, mentre stava spazzando l'entrata della taverna, aveva sentito un uomo e una donna fuori che stavano litigando, e lei, imprecando, aveva detto: «Oggi verrà giù il diluvio». E proprio per questa sua affermazione, aveva tirato giù in anticipo la tenda da pioggia. I clienti erano arrivati uno dopo l'altro, e la vedova li seguiva distratta, uscendo continuamente a vedere che tempo faceva.

Anche i clienti percepivano una strana atmosfera nella taverna, non stavano chiacchierando senza sosta come al solito, ma bevevano semplicemente i propri alcolici in maniera diligente.

Un gruppo di persone dopo due giri di bevute se ne andò e ne arrivò un altro. Tra le persone del secondo gruppo c'era anche il poliziotto; nemmeno lui parlava, lanciò solo ogni tanto alla vedova qualche occhiata, come un amo per farla abboccare. Ma sembrava che la vedova non notasse le sue occhiate, con lo sguardo basso faceva le sue cose. Il poliziotto pensò che nulla potesse spaventare quella donna. Non aveva ancora finito di bere il secondo bicchiere, quando si alzò.

«Non bevi?» gli chiese nervosamente, a bassa voce, il vecchio Liu.

«Ho da fare da un'altra parte», la sua voce sembrava particolarmente innaturale.

Le mani della vedova Luo furono scosse da un tremito, le cadde a terra un bicchiere ma non si ruppe; i compagni di bevute erano straniti. Il poliziotto in quel momento era già lontano. Lei si abbassò per raccogliere il bicchiere, si sedette a terra e si coprì la fronte con le mani.

«Cos'hai? Che c'è?», il vecchio Liu si chinò verso di lei.

«Mi gira la testa. Fuori sta diluviando?».

«Oggi c'è il sole. Non ci saranno problemi!».

«Naturalmente, che problemi dovrebbero esserci? E' a me che gira la testa. Se ne sono andati tutti?».

«Si, tutti. Qui sono rimasto solo io, vuoi che ti aiuti?».

«No. Vai pure».

Chiuse la porta della taverna e se ne era andò nel magazzino. Solo tra le ombre delle botti di alcolici si sentiva al sicuro. Ma li vide. Rossi e neri, come un torrente, doveva fare in fretta a chiudere le sue botti. Senza perdere un momento si sedette a terra e afferrò l'urna funeraria all'interno della quale tintinnavano i resti delle ossa. Il suo corpo era estremamente teso, aveva il presentimento che presto avrebbe iniziato a piovere.

Al crepuscolo, indossata una sciarpa nera, uscì. Entrò nei sotterranei di un edificio ancora in costruzione.

Il signor Si era in un angolo, tremava.

«Ascolta, la pioggia…noi stessi…» disse lei.

Ascoltò il suono della pioggia torrenziale che cadeva sulla terrazza sopra di lui, e quel rumore lo fece sospirare di sollievo; sentiva che quel crimine si stava dissolvendo in quell'improvviso e imprevisto evento climatico.

«Ah, ah! E' pioggia davvero! Noi stessi!!».

Qualche minuto più tardi, su quelle banconote, stretti l'uno all'altra, consumarono il loro amore. Le banconote le aveva portate lei, erano molte, e lei le aveva distribuite sul pavimento. Ma mentre lei gli sussurrava all'orecchio la parola "pioggia", lui vide l'immagine di suo padre che nel bel mezzo dell'alluvione gettava

la rete e prendeva un "pesce".[34] All'improvviso sentì qualcosa bruciare dietro di se, infatti erano le banconote per i morti. Stavolta lei si era già alzata in piedi e si stava vestendo, i suoi movimenti erano metodici.

«Ah! Ah…».

Uscì dal cerchio di fuoco.

Nel sotterraneo zampillavano moltissime lingue di fuoco. Lei con il piede calciò i brandelli di carta, ma ad ogni calcio scaturivano sempre più fiamme, tutto il sotterraneo era illuminato a giorno. Le fiamme si alzarono, salivano verso il cielo. Da qualche giorno, l'atteggiamento oscuro del signor Si era diventato per la prima volta trasparente. Sentirono però la voce incalzante di qualcuno che bussava, era il poliziotto.

«Non aprire la porta» disse lei.

«Ovviamente non la apro».

Subito dopo delle pallottole attraversarono la porta di legno e colpirono il muro di fronte: un colpo, due colpi, tre colpi.

Loro si strinsero forte l'uno all'altra, non importava se quelle fiamme si sarebbero alimentate dalla loro carne.

«Il diluvio» disse lei.

«La casa che ha costruito mio padre. Tutti bramano quell'appartamento vuoto, perché lì dentro vive mio padre».

Quando tutti si trasferirono nei nuovi palazzi, il ricordo della piccola casetta del signor Si piano piano svanì. Naturalmente, questo valeva solo se si trattava di ricordi superficiali, andando a scavare in profondità nei ricordi, questa casetta appariva spesso, era diventata semplicemente l'ambientazione dei sogni degli abitanti del posto. Chi si svegliava a mezzanotte, si metteva davanti alla finestra perso nei propri pensieri per un momento, sospirando:

[34] Questa proposizione si basa su un gioco di parole dato dall'omonima pronuncia che nella lingua cinese hanno il termine *pioggia* (*yu*, 雨) e il termine pesce (*yu*,鱼). Per il significato che quest'ultimo elemento riveste in questa circostanza vedere il paragrafo 3.2 del capitolo 4 sull'interpretazione del testo.

«Il padre di questo Signor Si, era davvero un muratore che ci sapeva fare. Probabilmente da oggi in poi nessuno più potrà piantare le fondamenta di una casa nel cuore della terra; ma com'è andato a finire un tale progetto? Incredibile».

Uomini e donne, tutti dormivano con un occhio aperto, in allerta, si giravano e rigiravano continuamente, sperando che durante un'esplorazione o l'altra avrebbero scoperto dettagli nascosti.

Di giorno, continuavano a meditare seduti al bancone della taverna della famiglia Luo, e ogni tanto qualcuno se ne usciva con parate del genere:

«Il signor Si era a tratti eccentrico e irrazionale, ma non è nulla se lo mettiamo a confronto con suo padre».

Ma la maggioranza della gente durante il giorno non parlava di questi argomenti, perché non ricordava più che cosa ci fosse da dire. Ne parlavano di nascosto: questi tipi con occhi luminosi e luccicanti stavano ad ascoltare la vedova Luo che raccontava quelle strane storie. Lei, nei loro confronti, provava sempre disprezzo. La vedeva così, che inventassero pure storie strane, la vita in città era davvero noiosa e monotona.

Erano passati molti anni, e non riusciva ancora a ricordare con chiarezza in che circostanza avesse dato il peso da bilancia al poliziotto. Che non fosse mai accaduto? Che fosse accaduto in sogno?

Il signor Si doveva passare il resto della sua vita nella prigione della città. La vedova Luo lo incontrava nella stanza delle visite, lo vedeva esile ma composto, il volto dall'aria disorientata pulito e ordinato.

«Te stesso…» gli diceva.

«In questi giorni sono impegnato con quel progetto» rispondeva lui.

Lei tirava lunghi sospiri, sul suo bel viso si dipingeva un'espressione di serenità.

Iniziò a bruciare banconote nella propria taverna. Ogni mattina alle dieci e mezza, senza motivo scuoteva per far rumore l'urna funeraria con i resti delle ossa che era nel magazzino, come se suonasse un tamburo militare.

Sul suo volto era apparsa un'espressione di rassegnazione al proprio destino. La mano destra con cui prendeva le banconote sembrava irrigidita, le dita non le si chiudevano più a pugno. Accadde una notte che il poliziotto fuori dall'entrata della

taverna la chiamò "vecchia Luo" per cinque volte di seguito; lei si chiese se stesse in realtà chiamando lei o suo marito[35]. Solo allora scoprì di avere un problema alla mano destra.

Mise le banconote al centro della stanza, e i tipi della compagnia del bar, in silenzio, le circondarono, disponendosi a semicerchio.

«Avete un accendino?» chiese alzando la testa, accovacciata a terra.

Il giovane Ai diede fuoco a quelle banconote.

Era una piccola fiamma a punta, ne avevano già viste di quel tipo in precedenza. Quando la carta finì di bruciare, il fuoco non si era ancora spento; il fuoco anche senza essere alimentato cresceva a dismisura. I compagni di bevute furono profondamente rapiti dai ricordi.

«Pioggia…» la sua voce era così flebile che quasi non si era sentita.

«Pioggia!» risposero in coro otto o nove compagni di bevute.

Il fuoco alla fine si spense, i compagni di bevute, con gli occhi lucidi, erano ancora mezzi addormentati. Si riunivano in quel luogo anno dopo anno, che fosse solo per bere?

«Il tuo bicchiere è caduto a terra» le disse il giovane Ai con fare simpatico.

«Ah» rispose lei.

Alzò la mano destra, e aprendola, mostrò a tutti il palmo. Notarono che quel palmo stava diventando nero; il nero dalla punta delle dita aveva iniziato a diffondersi fino al palmo. Lei con la mano sinistra spezzò quelle dita: erano dure come bastoncini di legno.

Fuori, nell'abbagliante luce del sole, la vita in città faceva il suo corso. Ma andando ad ascoltare con attenzione quella calma, era possibile sentire il suono di uno scalpellino che batteva lo scalpello sul granito: un colpo dopo l'altro, non si sarebbe mai fermato.

---

[35] Nel testo originale il termine "老罗" trasmette una marcata ambiguità: tale termine infatti può riferirsi sia ad un uomo sia ad una donna, è per così dire neutro, privo di determinazione in quanto a genere. Non è stato possibile mantenere questo aspetto nel testo di arrivo, ed essendo priva la lingua italiana di una tale possibilità, si è optato per il genere femminile.

Capitolo 4
Il secondo livello di lettura

1. Tematiche intime e profonde

"L'amore nel giorno del giudizio" nonostante la trama lineare e relativamente semplice, presenta tuttavia tra le righe numerose immagini, metafore o allegorie che, come già anticipato, rimandano a temi molto intimi e profondi che vanno sviscerati per cogliere appieno il valore e il significato di quest'opera.

Osservando da vicino il racconto è possibile notare come Can Xue, per dare al lettore spunti di riflessione, non si limiti a includere nella narrazione delle immagini evocative, ma faccia della storia stessa e della sua trama uno strumento per comunicare i suoi più intimi pensieri riguardo agli importanti temi che desidera trattare. Il susseguirsi delle varie vicende amorose nella storia tra la vedova Luo e il signor Si rappresenta in realtà la visione che ha l'autrice della condizione esistenziale umana, volutamente presentata per suggerire al lettore un percorso di ricerca e analisi interiore.

Can Xue con "L'amore nel giorno del giudizio" desidera aprire gli occhi al lettore, mostrargli la condizione in cui sta vivendo, ma al tempo stesso ciò che maggiormente vuole e si sforza di fare è presentargli una via di fuga e infondergli speranza. Attraverso immagini, metafore e riferimenti l'autrice spera di riuscire a toccare il lettore nel profondo, smuoverlo e spingerlo a ribellarsi; il suo obiettivo è fargli capire che grazie alla forza che ha dentro di se, nel proprio animo, è in grado di reagire, e può riuscire ad affrontare e superare la condizione di passività in cui si trova.

Nel caso in cui questo non fosse possibile, l'autrice auspica che il lettore possa per lo meno iniziare a guardare in se stesso, a coltivare il proprio animo, e capire che

non esiste solo il mondo esterno, fatto di dolore, sofferenza e difficoltà; il suo obiettivo è mostrare al lettore quel mondo sconosciuto, che ognuno ha dentro di se, il mondo dell'anima.

Nei prossimi paragrafi saranno presentate in primo luogo le tematiche affrontate dall'autrice, a seguire gli elementi carichi di uno spiccato valore simbolico di cui si è servita nel racconto.

1.1 L'amore (*aiqing* 爱情) nel racconto

È fondamentale capire che tipo di *aiqing* 爱情, che tipo di amore sia quello che Can Xue ci propone in "L'amore nel giorno del giudizio": non è il classico sentimento che si è soliti incontrare, è qualcosa di molto più profondo e intimo, riconducibile all'originaria forza vitale. Questo sentimento, secondo l'autrice, è di fondamentale importanza, infatti è in grado di far scaturire nell'uomo l'attaccamento alla vita, la vera e propria gioia di vivere; e soprattutto, si traduce in uno slancio vitale che spinge l'uomo a superare la passiva accettazione e la rassegnazione alla morte. Al termine del racconto infatti il signor Si e la vedova Luo, quando si ritrovano circondati dalle fiamme nello scantinato, scelgono di affrontare la morte, e lo fanno senza timore, dimostrando un forte coraggio, proprio in nome del loro reciproco amore:

> Loro si strinsero forte l'uno all'altra, non importava se quelle fiamme si sarebbero alimentate dalla loro carne. (p.58)

Per testimoniare ulteriormente quanto questo sentimento sia fondamentale, sono inoltre frequenti nel racconto le rappresentazioni di cosa può accadere quando l'amore viene a mancare: il signor Si ad esempio, quando la vedova Luo si rifiuta di vederlo e si vocifera che abbia un amante, è privato di ogni stimolo, è sempre stanco, si trova in una statica situazione di passività:

> All'improvviso sentì entrambe le gambe così vecchie ed esauste, da non riuscire a fare nemmeno un altro passo. (p.48)

[…] Era completamente privo di difese e avrebbe potuto essere ferito facilmente. (p.40)

L'amore in molti casi resta anche l'unica via per la salvezza: quando il signor Si si trova ad affrontare uno dei momenti più difficili della sua vita, cioè l'abbattimento della sua abitazione (e nelle prossime pagine vedremo il motivo per cui questo avvenimento risulta per lui così importante), riuscirà ad superare questa difficoltà solo grazie all'amore. Egli capisce che il dolore provocato dalla perdita dell'abitazione a lui cara, è facilmente sopportabile grazie alla vedova Luo; o per meglio dire, grazie all'amore che prova dentro di sé per questa donna.

1.2 *Women ziji*我们自己 - *Ni ziji*你自己

La concezione dell'amore appena presentata è la chiave di lettura per comprendere un altro elemento che nel racconto risulta abbastanza oscuro: diverse volte il signor Si rivolge alla vedova una frase spezzata, le due parole *women ziji* 我们自己, "noi stessi", quasi a ribadire il suo bisogno di lei per andare avanti; lei invece gli risponde *ni ziji* 你自己, "te stesso", per fargli capire come in realtà lui da solo, forte del sentimento che coltiva dentro di se, possa affrontare qualsiasi difficoltà.

In questo caso, il tema dell'amore si lega profondamente all'individualità e alla solitudine, e l'autrice ce ne dà una sua visione, estremamente diversa e innovativa rispetto al diffuso pensiero cinese: l'individuo, da solo, ce la può fare. Scontrandosi con un'ideologia secondo la quale l'esclusione dalla rete di rapporti interpersonali comporta un'onta e una vergogna per l'inviduo, Can Xue mette davanti al lettore un'idea nuova, una sorta di esortazione a guardare in se stessi, nel proprio *ziwo* 自我, e ad imparare che anche contando solo sul *ziji jingshen*自己精神, sul proprio spirito, si possono superare le difficoltà della vita.

2. Elementi dalla spiccata carica simbolica

Can Xue attraverso una storia incentrata sulle tematiche presentate, guida il lettore in una profonda riflessione sulla vita, e gli fornisce tra le pagine qualche spunto qua e là, perché possa da solo trarre le proprie personali conclusioni.

Per fare questo, l'autrice si serve di diversi elementi presi dal mondo reale, che vengono però da lei rielaborati e rivisti, acquisendo un marcato valore simbolico.

2.1 L'appartamento vuoto: una critica a lucro e profitto

Il primo degli elementi da considerare è sicuramente l'appartamento vuoto del protagonista, un'immagine che nel contesto del racconto risulta di fondamentale importanza per una serie di profonde considerazioni.

Questa proprietà del signor Si viene descritta all'inizio come assolutamente inutile, è un qualcosa che lui possiede, che potrebbe portargli qualche beneficio economico, ma che sceglie di tenere inutilizzato e di non sfruttare:

> C'erano casi in cui le persone appartenenti a tre generazioni vivevano nella stessa casa, così stretti da non starci. Quell'appartamento non era affittato, non era nemmeno utilizzato per allevarci pollame e guadagnarci un po' di denaro, e tutti erano indignati per questo fatto. […] Che coltivasse forse nei confronti della ricchezza (cosa per cui tutti si danno molto da fare) una certa forma di disprezzo naturale? (pp. 31-32)

La citazione appena riportata è emblematica del concetto che l'autrice vuole trasmetterci: l'appartamento vuoto del signor Si rappresenta il suo spirito.

Ogni uomo ha uno spirito, ma la maggior parte della gente, facendosi carico di tutto ciò che riguarda la vita quotidiana e i beni materiali, lo riempie a tal punto da non lasciarci nemmeno un po' di spazio vuoto. Queste persone, qualora anche si venisse a creare un po' di posto, non esiterebbero a riempirlo immediatamente con ideali di lucro e profitto: ecco perché nel racconto gli altri cittadini non capiscono, anzi, sono infastiditi dal fatto che il signor Si non sfrutti questa sua possibilità.

Ciò che la gente non comprende è che il signor Si, visto come il diverso, l'uomo atipico, è in realtà l'esempio da seguire: lui sceglie di lasciare nel proprio spirito un

posto libero per l'amore. Come si può infatti accogliere l'amore se nel proprio spirito non vi è spazio?

Nel corso del racconto, l'autrice nelle vesti del narratore pone una domanda:

> In quel periodo, che l'appartamento vuoto del signor Si fosse forse diventato in un certo qual modo un bene di lusso di alto livello? (p.32)

La voce del villaggio dice di no; ma possiamo dire che alla luce di una lettura più mirata del testo, l'implicita risposta al quesito secondo l'autrice è "sì": disporre di un appartamento vuoto (nel racconto) è un lusso di inestimabile valore, tanto quanto lo è, secondo lei, trovare nella vita reale quell'amore di cui parla, ovvero un amore spirituale, puro, che si elevi al di sopra di ogni condizionamento esterno e non accetti di essere inquinato dalla brama di beni materiali.

2.2 La casa del signor Si: distinguersi dalla massa

Can Xue nutre una forte delusione e muove una decisa critica nei confronti della società e delle persone, che hanno perso la genuinità e sono divenute individualiste, schiave dell'egoismo e del profitto: solo chi, come il signor Si, non brama la ricchezza può trovare l'amore puro cui l'autrice tanto aspira.

Questo essere diverso, questo senso di distinzione dalla massa e di conseguente esclusione che caratterizza il signor Si, viene espresso attraverso un'altra immagine: la sua casetta, piccola ma solida, che si distingue e viene etichettata come "strana" nel panorama di altissimi edifici e palazzi di decine di piani che le sono stati costruiti attorno. Casetta che, purtroppo, nel corso del racconto sarà rasa al suolo, ad indicare da un lato quanto sia difficoltoso e problematico scontrarsi con la massa per portare avanti i propri ideali, dall'altro, quanto possa essere destabilizzante per il proprio equilibrio interiore un attacco esterno: il signor Si infatti, proprio nel momento in cui la sua abitazione viene demolita, si sente male, ha un mancamento, perde i suoi punti di riferimento e diviene estremamente vulnerabile.

> Nel momento in cui la casa si dissolse, il signor Si, che assisteva dall'alto, ebbe un capogiro. Si sentiva come trasformato in un baco da seta che preparava il bozzolo, e quel bozzolo era sul punto di chiudersi del tutto. […] Quei filamenti di seta che aveva tanto minuziosamente intrecciato, si sparpagliarono uno dopo l'altro. […] il frastuono rombante dei bulldozer fuori dalla finestra lo raggelava, davanti agli occhi continuava ad apparirgli quella terra desolata. (p.40)

2.3 La terra desolata: la condizione umana

La citazione riportata in chiusura al paragrafo precedente presenta un'altra immagine significativa inserita dall'autrice nel testo: la *huangyuan*荒原, ovvero la terra desolata.

L'ambientazione del racconto infatti, è prevalentemente uno scenario di rovine e macerie conseguente alla demolizione di alcune zone della cittadina.

Il tema della terra desolata è molto caro a Can Xue, si ripresenta infatti in tutti i suoi racconti e può addirittura essere visto come la chiave di lettura dell'intero volume. Per Can Xue vagare in una terra desolata esprime esattamente la condizione in cui si trova l'umanità, una condizione di precarietà, di incertezza, di potenziali pericoli.

Nel racconto lo sviluppo urbano ha causato un effetto negativo sul signor Si, la perdita della propria abitazione. Visto il significato intrinseco che la figura di quell'appartamento porta con sé, possiamo notare come in questo caso per Can Xue ciò equivalga alla perdita delle proprie radici. La riflessione è molto profonda, infatti il signor Si del racconto, rappresenta in realtà per l'autrice tutto il popolo cinese, che, persi i propri punti di riferimento e abbandonate le tradizioni e i valori in nome di un'incessante corsa alla modernizzazione, allo sviluppo e all'arricchimento, si ritrova a vagare in una landa desolata in balia degli eventi.

Molteplici gli elementi che, nel racconto, accentuano le difficoltà che si incontrano in questa situazione: girovagare tra le rovine e le macerie presuppone insidie nascoste, ecco perché il nostro protagonista deve avanzare lentamente prestando la massima attenzione a dove poggia i piedi, per non cadere. Un'ulteriore difficoltà, che pone l'accento su quanto l'umanità priva di valori stia brancolando nel buio, è

sicuramente il fatto che nella parte di città che è stata demolita non ci sia luce di notte, cosa che non permette di avere una visione chiara e distinta.

L'unica soluzione per l'autrice, per non perdersi e per riuscire ad andare avanti, è non affondare le proprie radici su beni materiali, ma piantarle salde in se stessi, riporle nel proprio spirito, perché solo in questo modo non andranno mai perdute. Il signor Si ne è la dimostrazione: la sua casetta è stata demolita, ma le fondamenta si trovano salde nel suo cuore, quindi non si è veramente dissolta, per lui esisterà sempre. E il fatto che il racconto si chiuda con il suono dei colpi dello scalpello di suo padre, che continueranno in eterno, testimonia come ciò che affonda salde radici nello spirito (*jingshen*精神) non andrà mai perduto o dimenticato.

2.3.1 L'influenza di T. S. Eliot

L'elemento della terra desolata è innegabilmente stato suggerito all'autrice dalla letteratura occidentale: in particolare, per quanto riguarda l'intero racconto "L'amore nel giorno del giudizio" non possiamo non notare una notevole analogia con "The Waste Land", capolavoro del poeta americano T. S. Eliot[36].

Tematiche come la rappresentazione di un'umanità che vive in modo estremamente sterile, oppure lo squallore, la rovina e la perdita di valori portati dal progresso e dalla modernità, sono infatti comuni ad entrambi i componimenti. In particolare vi è un'immagine che li accomuna in maniera innegabile: la visione negativa della primavera, che, come presentiamo qui sotto, non porta più rinascita, fertilità e vita, ma, nel clima metropolitano, risulta totalmente inutile visto che la vita continua a scorrere sempre secondo lo stesso ciclo.

> Aprile è il più crudele dei mesi, genera
> Lillà da terra morta, confondendo
> Memoria e desiderio, risvegliando
> Le radici sopite con la pioggia della primavera. [37]

[36] Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965) è stato un poeta, saggista, critico letterario e drammaturgo statunitense. Appartenente alla corrente modernista, e' stato autore di diversi poemi, tra i più famosi: *La terra desolata*, *Gli uomini vuoti*, *Quattro quartetti*. Nel 1948 ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura.

[37] Thomas S. Eliot, "La terra desolata", in *La terra desolata / Quattro quartetti* , traduzione a cura di Angelo Tonelli, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2004

> La primavera in città era un'angoscia, tra auto che passavano per la strada rombando, e una fitta nebbia grigia aleggiante; le persone camminavano frettolosamente a testa bassa, come se ognuno avesse un'urgentissima faccenda da sbrigare. I fiori di pesco sbocciavano solitari nelle aree verdi ai lati delle strade, e i pioppi davano vita ad una grande quantità di inutili infiorescenze bianche. (p.32)

3. Presenza di elementi primari

Nel testo tradotto abbiamo inoltre riscontrato la presenza di elementi primari, anche questi caratterizzati da una forte simbologia.

Il fuoco e l'acqua sono infatti spesso presenti e di rilevante importanza nel testo: entrambi hanno un importante significato, hanno infatti un profondo legame con lo spirito umano.

3.1 Il fuoco: un elemento dalla doppia valenza

Le immagini relative al fuoco sono numerose all'interno del racconto e le troviamo in diverse circostanze: il fuoco appare in molti episodi, ma va notato come l'autrice a volte gli conferisca un valore positivo, in altri momenti invece gli attribuisca una valenza più negativa.

Sicuramente la rappresentazione più diffusa è l'immagine del signor Si che, assieme alla vedova Luo, accende un fuoco e brucia banconote di carta. Le fiamme che l'autrice descrive in queste circostanze, possono essere viste in due modi: da un lato bruciare banconote è un vero e proprio rito per celebrare i defunti, è un'azione che rappresenta quindi l'attaccamento del popolo cinese alle proprie tradizioni e alla propria cultura. Dall'altro però, le fiamme sono la rappresentazione degli istinti passionali dell'uomo, e se li mettiamo a confronto con quell'amore puro e intimo su cui si basa il racconto, appare evidente il fatto che non siano simboli particolarmente positivi. Gli incontri notturni tra i due protagonisti, impegnati nell'attività di bruciare banconote, in questo senso rappresentano semplicemente delle "scappatelle", un cedere a un fugace

amore carnale governato dalla passione che non si regge però su solide basi. Un rapporto tra un uomo e una donna che si basa sull'istinto e sulla passione viene visto dall'autrice come un rapporto instabile, che come un fuoco può a volte affievolirsi, altre volte divampare senza motivo: lei stessa infatti lo rappresenta in diverse occasioni, ad esempio quando descrive un fuoco che anche senza essere alimentato continua a bruciare senza motivo.

> Vide che da quei fornelli non zampillavano più fiamme, anche se il fuoco era ancora vivo e disegnava cerchi di luce; […]. (p.48)

Ritroviamo questo elemento anche alla fine del racconto quando nella stanza in cui si trovano i due protagonisti divampa un incendio che potrebbe essere per loro letale.

3.2 L'acqua: una purificazione interiore

Non di secondaria importanza è nel racconto l'elemento opposto al fuoco: l'acqua. Gli episodi in cui incontriamo tale immagine non sono numerosi, tuttavia sono sufficienti per riconoscere il significato positivo che questo elemento racchiude in se.

Can Xue nell'attribuire all'acqua un tale valore ha sicuramente attinto dalla propria cultura, dalla dottrina dei cinque elementi e dall'importanza che questo prezioso liquido ha sempre avuto nell'immaginario collettivo cinese.

Visto il significato negativo attribuito al fuoco inteso come mero istinto o passione, l'elemento acqua, che può spegnere queste fiamme acquisisce inoltre da se una connotazione positiva.

Ciò che compare inizialmente nel testo è l'esigenza di acqua, il bisogno, la necessità di questo elemento; e soprattutto l'angoscia che la mancanza di questo elemento comporta.

Tutti questi aspetti sono riassunti nell'episodio qui sotto riportato.

> Quel giorno la vedova era un po' distratta, perché qualche momento prima, mentre stava spazzando l'entrata della taverna, aveva sentito un uomo e una donna fuori che stavano litigando, e lei,

> imprecando, aveva detto: «Oggi verrà giù il diluvio». E proprio per questa sua affermazione, aveva tirato giù in anticipo la tenda da pioggia. I clienti erano arrivati uno dopo l'altro, e la vedova li seguiva distratta, uscendo continuamente a vedere che tempo faceva. (p.56)

L'acqua è un elemento di vita, ma non solo: con il suo scorrere porta purificazione e redenzione: l'autrice lascia intendere che tale prezioso elemento, che in questo caso prende le sembianze di pioggia (*yu* 雨), possa in un certo qual modo cancellare le colpe, e sancire un nuovo inizio. Infatti, il protagonista stesso quando si rende conto che stanno cadendo le prime gocce, si sente sollevato e purificato:

> Ascoltò il suono della pioggia torrenziale che cadeva sulla terrazza sopra di lui, e quel rumore lo fece sospirare di sollievo; sentiva che quel crimine si stava dissolvendo in quell'improvviso e imprevisto evento climatico.
>
> «Ah, ah! E' pioggia davvero! […] ». (p.57)

Visto la nota riportata nel paragrafo relativo alla terra desolata, in cui veniva sottolineata l'influenza che T. S. Eliot ha avuto sull'autrice, va notato come anche l'elemento acqua sia presente con la medesima accezione nel precedentemente citato poema del poeta americano. In "The waste Land" troviamo una terra desolata, fatta di "secco sterile", e di "fango screpolato" dall'arsura; qui solo l'acqua può portare rinascita, nuova vita e di conseguenza speranza.

> Se vi fosse acqua
> E niente roccia
> Se vi fosse roccia
> E anche acqua
> E acqua
> Una sorgente
> Una pozza fra la roccia
> Se soltanto vi fosse suono d'acqua
> Non la cicala
> E l'erba secca che canta
> Ma suono d'acqua sopra una roccia
> Dove il tordo eremita canta in mezzo ai pini

Drip drop drip drop drop drop drop
Ma non c'è acqua[38]

3.3 Il pesce: un simbolo caro al *Feng Shui*

Vi è un altro curioso esempio di simbologia da notare, che riguarda un gioco di parole contenuto nella parte finale del testo e di cui ci occuperemo nella sezione del commento traduttologico relativa al residuo.

L'episodio è il seguente:

> Ma mentre lei gli sussurrava all'orecchio la parola "pioggia", lui vide l'immagine di suo padre che nel bel mezzo dell'alluvione gettava la rete e prendeva un "pesce". (pp. 57-58)

Questo passaggio, come abbiamo sottolineato con una nota nella traduzione, rischia di risultare priva di senso se non la consideriamo guardando al testo originale: infatti, nella lingua cinese, il carattere *yu* 雨, pioggia, si pronuncia allo stesso modo di *yu*鱼, pesce. Proprio per questo motivo nasce questo equivoco, questa sorta di gioco di parole tra i due protagonisti.

Ma perché il signor Si pensa ad un pesce? Per capirlo è necessario gettare uno sguardo alla simbologia cinese, e al Feng Shui[39]. Il pesce nella cultura cinese è stato fin dall'antichità simbolo di ricchezza e prosperità, infatti tuttora in Cina sono molto diffuse statuine di pesci che nuotano su un letto di monete, proprio ad enfatizzare l'influsso positivo che questo animale porta con se. Con il passare del tempo, l'immagine del pesce ha portato con sé questo significato, anche grazie a delle sue caratteristiche naturali: e vista la sua naturale propensione a nuotare con altri simili e raramente da solo, unito al fatto che per natura ha dei tempi molto lunghi di corteggiamento, è diventato anche un simbolo di successo nella vita coniugale e di fedeltà eterna. Anche in letteratura non sono mancate occasioni in cui sia stata ribadita tale valenza

[38] Thomas S. Eliot, *op. cit*.

[39] Il *feng shui* 风水 è un'antica pratica cinese, le cui origini risalgono a circa 4000 anni fa. Si tratta di una dottrina di derivazione taoista, ausiliaria dell'architettura, che attinge da diverse discipline quali scienza, bioarchitettura, geobiologia, esoterismo, credenze popolari. L'obiettivo del Feng Shui è la ricerca di un modo per raggiungere l'armonia e sfruttare l'energia positiva che circonda l'ambiente, le cose e le persone.

dell'immagine del pesce: uno dei casi più conosciuti è ad esempio l'interpretazione data dal celebre poeta e scrittore WenYiduo 闻一多[40] delle immagini relative all'elemento *yu* 鱼, che appaiono nel *Classico delle odi*, lo *Shijing*[41]. Egli vi ha infatti dedicato un intero saggio, dal titolo "Sul pesce"[42], in cui rilegge questo Classico identificando sempre questo elemento come metafora del più puro dei sentimenti.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo quindi arrivare alla conclusione che nell'aneddoto presentato qui sopra, Can Xue sceglie l'immagine del pesce per rappresentare il signor Si che ad un certo punto crede finalmente di aver raggiunto il tanto agognato traguardo, di essere arrivato a quel forte legame d'amore che tanto desiderava instaurare con la vedova Luo.

---

[40] WenYiduo 闻一多(1899-1946) , nato Wen Jiahua 闻家骅, è stato uno scrittore e poeta cinese. Dopo una breve esperienza negli Stati Uniti è stato molto presente in Cina come scrittore e come insegnante universitario di successo; è stato una figura molto attiva anche in campo politico.Tra le sue opere principali *Candela rossa (Hongzhu* 紅燭) e *Acqua morta* (*Sishui*死水).

[41] Lo *Shijing* 詩經 è uno dei Cinque Classici 五經, ovvero le opere fondamentali e rappresentative delle letteratura cinese classica. L'autore di questi cinque testi secondo la tradizione fu lo stesso Confucio. I Cinque Classici sono: *Il Libro dei mutamenti (Yijing* 易經*), Il Classico delle odi (Shijing* 詩經*), Il Classico dei documenti (Shujing* 書經*), Il Libro dei riti (Liji* 禮記*) e Gli Annali delle primavere e degli autunni (Chunqiu Linjing*春秋麟經 *).*

[42]"*Shuo yu*" 说鱼, in *Shijing Yanjiu* 诗经研究 , Chengdu: Bashu shushe, 2002

Capitolo 5
Commento traduttologico al racconto

1. Il prototesto: l'analisi traduttologica

> L'analisi traduttologica si distingue da quelle 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.[43]

Al fine di individuare una strategia traduttiva il più possibile adatta al nostro testo, è stata necessaria una dettagliata analisi del testo di partenza; nello specifico andremo ora ad esporre le considerazioni relative al tipo di testo, alla funzione testuale, all'intenzione dell'emittente, e al linguaggio utilizzato. Nei prossimi paragrafi verranno presi in considerazione tutti questi aspetti, per esaminare come si sia giunti all'approccio metodologico utilizzato nella traduzione .

1.1 La tipologia testuale: il testo narrativo

> […] un testo di narrativa implica la maggior parte dei problemi posti dagli altri tipi di testi. In un testo narrativo, si possono trovare

[43] P. Torop, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010, p.78

> esempi di testi convenzionali (domande, ordini, descrizioni e così via) oltre a esempi di ogni genere di atto linguistico.[44]

Prima di chiarire che tipo di testo abbiamo davanti, è necessaria una premessa: va ricordato che, come accade solitamente con le classificazioni di ogni genere, è difficile, o meglio, pressoché impossibile, inserire un testo in un'unica categoria. Questo perché gli esempi di testi per così dire "puri" esistono solo nella teoria, e sono molto difficili da incontrare nella realtà; ci troviamo invece solitamente di fronte a testi di natura "mista", che inglobano cioè al loro interno peculiarità, caratteristiche ed elementi che li rendono allo stesso tempo appartenenti a più tipologie. Risulta necessario inoltre decidere secondo quali categorie vogliamo classificare il testo.

Al fine di individuare gli aspetti traduttivi da privilegiare al momento della scelta dell'approccio metodologico e della strategia traduttiva, la prima classificazione è fatta in riferimento al «comparto pragmatico del discorso»[45].

Hatim e Mason[46] hanno elaborato diverse tipologie di classificazione, individuando cinque principali categorie testuali, secondo le quali è possibile classificare un testo come descrittivo, espositivo, narrativo, argomentativo o istruttivo/regolativo.

Guardando nello specifico al testo oggetto della nostra analisi, esso sicuramente non è un testo descrittivo: in esso non sono infatti presenti dettagliate descrizioni di persone o cose. Non si tratta nemmeno di un testo espositivo, né di tipo argomentativo, visto che il focus del racconto non è sull'analisi oggettiva, sulla sintesi o sulla valutazione di concetti, e nemmeno sulla perorazione di una causa.

Ci troviamo invece di fronte a un testo narrativo, un testo in cui una serie di avvenimenti vengono narrati secondo una precisa successione temporale, oggetti e situazioni vengono disposti in ordine di tempo, e vi è una storia che propone personaggi e azioni legati tra loro da una -per quanto contorta- trama.

---

[44] Umberto Eco, Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione, in S. Nergaard (a cura di) , *Teorie contemporanee sulla traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, p.12

[45] Federica Scarpa, *La traduzione specializzata: un approccio didattico professionale* , Milano, Hoepli, 2008, p.11

[46] B. Hatim e I. Mason, *Discourse and the Translator*, London/New York, Longman, 1990

1.2 Funzione espressiva e intenzione educativa dell'autrice

Quella appena esaminata è solo una delle possibili classificazioni del testo; un'altra classificazione molto utile ai fini della traduzione può essere fatta considerando la funzione testuale, ovvero l'intenzione comunicativa del testo.

Secondo la teoria elaborata da Jakobson[47], il linguaggio può avere sei diverse funzioni: espressiva, fàtica, conativa, poetica, metalinguistica o referenziale[48].

Nel caso del nostro testo, la funzione predominate è indubbiamente quella emotiva/espressiva. Come sostiene anche Osimo infatti in un testo «la descrizione degli eventi narrati può essere fredda e distaccata oppure dare l'impressione di un forte coinvolgimento del narratore incorporato; in quest'ultimo caso il testo è fortemente connotato in senso emotivo»[49].

Guardando inoltre con maggiore attenzione alla vera e propria ragione per cui il testo stesso è stato scritto, come abbiamo già evidenziato nel quarto capitolo, relativo all'interpretazione del testo, risulta evidente quale doveva essere per l'autrice lo scopo del testo: di conseguenza, va notata anche la sua natura educativa.

Non possiamo parlare di un testo puramente regolativo, come possono essere un manuale di istruzioni o un testo pubblicitario, visto che non è previsto che il destinatario comprenda con chiarezza ciò che gli viene trasmesso; considerata però l'intenzione di fornire indicazioni al fine di correggere e incoraggiare un determinato tipo di comportamento, per formare il comportamento futuro del destinatario, espressa dall'autrice, possiamo individuare in questo racconto la presenza di una leggera traccia, come già detto, educativa.

1.3 Il linguaggio: un testo poco vincolante

Un terzo e ultimo tipo di classificazione, basata più sul linguaggio utilizzato che sullo scopo o il contenuto del testo stesso, può essere fatto secondo le categorie individuate da Francesco Sabatini: «l'elaborazione di queste tipologie testuali è fondata sulla bilateralità funzionale di qualsiasi testo, ossia sui due criteri costituiti da un lato

[47] Roman Jakobson, illustre linguista e semiologo russo, è considerato il fondatore della teoria relativa alle funzioni del linguaggio.

[48] Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, trad. Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966

[49] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli Editore, 2011, p.38

dal cosiddetto patto comunicativo che lega immancabilmente emittente e destinatario e dall'altro dal grado di vincolo interpretativo che in quel patto il primo pone al secondo».[50]

In pratica, secondo questi due parametri è possibile individuare il grado di rigidità del vincolo che l'autore pone all'interpretazione del lettore. Quindi in questo caso, più che considerare che cosa viene detto, consideriamo come viene detto, e classifichiamo il testo secondo le macrotipologie di testo molto vincolante, mediamente vincolante e poco vincolante.

Il testo oggetto della nostra analisi quindi, può essere identificato come poco vincolante. Infatti, volendo dare uno sguardo d'insieme dal punto di vista del linguaggio, possiamo dire che, in quanto poco vincolante, tende all'elasticità e all'implicitezza della formulazione linguistica; non viene inoltre richiesta da parte del traduttore una conoscenza specifica di un determinato contesto specialistico di riferimento, non essendo quest'ultimo presente.

Più specificatamente, relativamente al linguaggio riscontrato, possiamo dire che non è di tipo settoriale, bensì letterario. Molte espressioni usate appartengono per lo più alla lingua comune; sono presenti inoltre molti frammenti di dialogo, che riportano la forma della lingua parlata. Non sono presenti esempi di lessico specifico o di tecnico, ma i problemi di traduzione sono stati sollevati piuttosto dalla presenza di *chengyu*, forme idiomatiche, varie espressioni a quattro caratteri e modi di dire derivati dal parlato.

2. Prototesto e metatesto: dominante e lettore modello

> […] l'analisi traduttologica del testo non può limitarsi alla sua descrizione, per quanto dettagliata. La funzione dell'analisi traduttologica è l'individuazione della dominante di quel livello o elemento al quale prima di tutto si consegue l'unità del testo.[51]

[50]Federica Scarpa, *op. cit.*, p.12

[51] P. Torop, *op. cit.*, p. 16

A questo punto è necessario individuare la componente principale del testo, l'elemento caratterizzante che conferisce integrità alla struttura e che ha condizionato la resa del metatesto: la dominante. Nella successiva resa di questo elemento nel metatesto, sarà inoltre necessario individuare il nostro lettore modello ideale, al fine di delineare una strategia traduttiva il più possibile efficace.

2.1 La dominante: il colore locale

> [La dominante] in analisi del testo indica la caratteristica essenziale del testo, intorno alla quale si costituisce il testo come sistema integrato. E' una componente fondamentale dell'analisi linguistica, poiché sulla sua individuazione si basano la strategia traduttiva e e la decisione di cosa tradurre nel testo e cosa nel metatesto.[52]

Nei paragrafi precedenti abbiamo analizzato l'intenzione istruttiva dell'autrice e la nota educativa del testo. Nonostante questo elemento sia molto presente e condizioni in maniera costante l'intera storia, la dominante è un'altra.

Ciò che permea il testo e lo caratterizza profondamente è il colore locale, ovvero l'insieme di tutti quegli aspetti e modi di vita descritti dall'autrice tipici di quel luogo, di quel tempo e in particolare di quella città. "L'amore nel giorno del giudizio" non è solo una trama, il racconto della storia d'amore tra un uomo e una donna di una certa età, ma è soprattutto la velata descrizione di un'ambientazione, di situazioni ambigue, di usi e costumi bigotti e paradossali, di personaggi che oscillano tra l'ironico e il grottesco: la vera dominante del racconto è la descrizione realistica degli elementi che fanno da sfondo alla vicenda raccontata.

E' l'autrice per prima a fare di questo elemento la componente fondamentale del racconto, e ad una prima lettura del prototesto salta subito agli occhi la sua intenzione di descrivere fatti e personaggi con le parole che loro stessi userebbero. Proprio per questo la storia non è raccontata da un narratore esterno al racconto, che in modo oggettivo riporti come si svolgono i fatti, ma i vari episodi sono raccontati «per sentito dire» dagli informatori di turno, o riportati da occhi indiscreti. Non vi è nulla di oggettivo, tutto è condizionato dal giudizio di un determinato personaggio o dall'opinione comune: non a

[52] Bruno Osimo, *op.cit.*, p.278

caso, molte volte nel testo gli episodi sono introdotti da espressioni come quelle sotto riportate.

在人们一般的印象中[…]

Era opinione comune che […] (p.33)

有人认为[…]

C'era anche gente che sosteneva che […] (p.34)

A questo proposito va inoltre notata la scelta del dialogo: l'intero racconto è intercalato dal discorso diretto, frasi molte volte mozzate, interiezioni ed esclamazioni, proprio per calare il lettore all'interno del racconto e mantenere anche in forma scritta la sensazione del chiasso e della vivacità di un brulicante quartiere cinese.

Contribuisce inoltre a creare tale sensazione la scelta del linguaggio, l'introduzione di vocaboli presi dalla lingua parlata e frequentissime espressioni idiomatiche; i *chengyu* invece conferiscono maggior colore a tutto il racconto.

Individuata questa come dominante dal punto di vista dell'autrice, essa coincide con la dominante dal punto di vista del mediatore e del lettore implicito. Nel corso della traduzione va quindi prestata la massima attenzione nel trasporre tutti quegli elementi che rimandano al colore locale, per non perdere o venire meno a questa particolare peculiarità del testo.

2.2 La sottodominante: l'ambiguità

Un elemento che è possibile identificare come sottodominante è l'ambiguità, molto presente nel testo originale.

Questo senso di incertezza e sospensione è volutamente dato dalla mancanza di continuità tra gli episodi che compaiono nella prima parte del racconto: la narrazione è infatti calata in una dimensione extratemporale in cui i fatti non seguono un ordine cronologico ben preciso ma sono semplicemente raccontati. L'intento dell'autrice non è

trasmettere riferimenti temporali rispetto all'accaduto, ma comunicare l'accaduto nel suo puro svolgimento.

Questi fatti sono inoltre spesso presentati da una voce narrante come pettegolezzi, sono riportati "un po' per sentito dire" dal poliziotto o dal vecchio Liu che sostiene di "aver visto con i propri occhi"; tutti elementi che accrescono l'incertezza e l'ambiguità che caratterizzano i racconti dell'autrice.

Vi sono poi nel testo diversi elementi lasciati impliciti, privi di riferimento o spiegazione: anche questa caratteristica contribuisce a conferire maggiore ambiguità al racconto.

Tutte queste componenti risultano molto caratterizzanti e identificative dello stile dell'autrice e vanno quindi mantenute inalterate nel metatesto, come consiglia anche Eco:

> […] quando l'autore (e il testo) *volevano* rimanere ambigui, proprio per suscitare un'interpretazione oscillante tra due alternative. In questi casi ritengo che il traduttore *debba* riconoscere e rispettare l'ambiguità, e se chiarisce fa male.[53]

2.3 Il lettore modello

> In traduzione, il traduttore si rivolge a un lettore modello diverso da quello a cui si è rivolto l'autore dell'originale, poiché il destinatario si trova nella cultura ricevente, non in quella in cui l'originale è nato. L'opera di mediazione del traduttore presuppone una valutazione delle differenze esistenti tra lettore modello del prototesto e lettore modello del metatesto. Tali differenze sono dettate dalle differenze tra le due culture in questione. Il traduttore deve essere in primo luogo un abile mediatore culturale, e quindi un esperto conoscitore della cultura in cui vive, non considerata dall'interno, ma con una prospettiva interculturale. In altre parole, il traduttore deve avere una consapevolezza metaculturale.[54]

[53] Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*., Milano, Bompiani, 2003, p.112

[54] Bruno Osimo, *op.cit.*, pp.38-39

E' ora necessario cercare di individuare quali possano essere i potenziali destinatari da un lato del prototesto, dall'altro del metatesto.

Ad una prima analisi può sembrare particolarmente semplice identificare che lettore tipo immaginasse l'autrice al momento della stesura del testo: dal punto di vista formale ci troviamo infatti di fronte a un esempio narrativo privo di complessità, un testo che non prevede alcuna pregressa conoscenza specifica, che utilizza un linguaggio comune e in cui non vi sono tracce di lessico specifico o settoriale. Considerando poi il contenuto, si tratta di una storia piuttosto lineare, con una trama fitta di episodi. Detto ciò, appare evidente che il testo dovesse essere "aperto a chiunque", cioè che il lettore modello di riferimento potesse essere una persona comune, un lettore che potesse essere sia l'adolescente che si appresta alla lettura di un racconto, sia una figura magari più colta ed erudita che si avvicina al testo per curiosità e diletto.

Va però notato che questa iniziale considerazione entra in contrasto con ciò che l'autrice stessa sostiene relativamente ai propri lettori:

> Il mio modo di scrivere è un continuo scavare nell'interiorità. […] Per i lettori comuni è difficile quanto decifrare un codice segreto, se andrò avanti così finirò per perderli tutti . Ma che altri modi ci sono? Io sono così, non mi importa dei lettori.[55]

Da questo commento siamo portati a pensare che l'autrice in realtà non sia solita immaginare un lettore tipo per regolare e tarare il grado di implicitezza o esplicitezza del proprio messaggio; più che altro, sembra che scrivere per lei sia quasi un vezzo, un esercizio di stile, fatto più per esprimere se stessa che per comunicare qualcosa al pubblico. Tutto questo non fa che conferire un carattere esclusivo ed elitario ai suoi testi, che non sono più degli esempi di letteratura alla portata di tutti, ma vengono destinati solo ad un pubblico che già abbia familiarità con lo stile dell'autrice e con le sue opere precedenti.

Risulta più semplice l'identificazione del lettore modello per quanto riguarda il metatesto: viste le peculiarità del testo stesso, è già previsto che chi si avvicina a questo racconto non sia una persona comune, ma qualcuno che, per prima cosa, abbia già una

---

[55] Can Xue 残雪, "Afterword" , in *Dialogues in paradise, translated by Ronald R. Janssen and Jian Zhang,* Evanston Illinois, Northwestern University Press, 1989, p.165

potenziale conoscenza della cultura cinese, che potrà essere più o meno profonda, ma comunque presente. E' infatti proprio per questo motivo che non saranno necessarie particolari strategie per affrontare il gap tra cultura di partenza e cultura ricevente, visto che le caratteristiche salienti e gli aspetti più legati all'identità cinese, sono già presenti nel bagaglio culturale del lettore modello del metatesto.

Il racconto viene inoltre tradotto pensando ad un lettore che già abbia una pregressa conoscenza e familiarità con lo stile dell'autrice e il genere dei suoi racconti. Si deve anche tener conto del luogo o tipo di contesto in cui potrebbe essere pubblicato un tale testo, che potrebbe infatti trovare posto tra le pagine di una rivista specialistica di sinologia, o magari in una antologia relativa agli scrittori cinesi del XX secolo o in una raccolta di opere relativa agli esempi più recenti di letteratura femminile in Cina.

Per sostenere e aiutare il lettore del metatesto ad affrontare l'eventuale distanza culturale che lo separa dal testo, si ipotizza una soluzione proposta da Osimo: la pubblicazione del racconto non dovrà

> ospita[re] solo il testo tradotto, ma anche un apparato d'introduzione, biografia, cronologia, note, prefazione o postfazione, saggi critici di varia natura, realizzati da traduttori o da altri. Questo apparato metatestuale, variabile a seconda delle collane e di chi lo realizza, ha proprio la funzione di contribuire a colmare la distanza tra autore e lettore, fornendo notizie storiche, culturali, geografiche e, in taluni casi, anche spunti interpretativi[56].

Proprio per questo motivo sono stati previsti i capitoli introduttivi di questo elaborato, che accompagnerebbero il testo anche in caso di pubblicazione antologica.

3. La strategia traduttiva

[56] Bruno Osimo., *op.cit.*, p. 118

Chiariti nei paragrafi precedente la natura, il tipo e le caratteristiche del testo oggetto della nostra analisi, vi è ora da valutare le diverse possibilità di traduzione e delineare in modo più sistematico possibile quella che è stata scelta come strategia traduttiva.

Un aspetto che va considerato è il fatto che ci troviamo di fronte un testo aperto; in questo caso «il lettore non è un fruitore passivo, ma avviene un continuo lancio d'ipotesi interpretative e di loro verifiche, sulla base della competenza del lettore e delle sue capacità inferenziali»[57]. Proprio per questo motivo, in diverse circostanze le interpretazioni possibili sono molteplici, e di conseguenza le involontarie perdite dalla LP alla LA possono essere inevitabili.

3.1 La macrostrategia: massima aderenza al prototesto

> [Nei] testi con funzione espressiva, ad esempio il testo letterario, le cui caratteristiche linguistiche sono riconducibili alle caratteristiche dell'autore, l'orientamento si indirizzerà sull'autore, sul suo uso personale della LP. In questo caso è opportuno che il traduttore agisca nel massimo rispetto possibile del TP.[58]

Va sicuramente notato che nella traduzione di questo testo, o anche di qualsiasi altro testo letterario, è molto difficile riuscire ad individuare una strategia traduttiva «pura», visto che, nonostante l'applicazione di un certo grado di sistematicità, gli svariati elementi e le conseguenti problematiche che si incontrano nel corso del testo possono essere di volta in volta affrontati utilizzando soluzioni prese da strategie di diversa natura. Per prima cosa dobbiamo quindi individuare una sorta di linea guida, ovvero una macrostrategia iniziale che viene seguita il più possibile. A seconda dei vari problemi specifici che si sono incontrati, legati al settore linguistico, alla tipologia testuale o al contesto culturale/geografico, si sono poi elaborate delle microstrategie che saranno di volta in volta analizzate nelle pagine seguenti anche secondo le scelte strategiche effettivamente operate.

---

[57] Bruno Osimo, *op.cit.*, p.118

[58] Federica Scarpa, *op.cit.*, p.32

Definiti nel paragrafo precedente la dominante e il lettore modello del testo oggetto di questa tesi, possiamo dire che la nostra traduzione ha come caratteristica primaria la fedeltà al contenuto e alla forma del testo originale. Nonostante in alcuni casi si siano resi necessari un miglioramento o una semplificazione, la strategia generale adottata è stata (per quanto possibile) la riproduzione integrale delle informazioni e delle forme dell'originale, al fine di riportare fedelmente le caratteristiche stilistiche dell'autrice.

Questo a volte anche a discapito della scorrevolezza:

> 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» (per citare quelli che nelle intenzioni vorrebbero essere complimenti rivolti a versioni vaghe, da parte di eleganti redattori che non hanno mai letto né leggeranno mai i testi originali). 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 buona traduzione è la fedeltà e la completezza. Se sia di scorrevole lettura o no dipende dal modello, non dall'imitatore.[59]

Con tali premesse l'approccio nei confronti del lettore del metatesto più che di tipo «familiarizzante» può risultare di tipo «straniante»[60]: non viene infatti elaborata una strategia che presupponga l'aderenza alle norme del testo e della cultura di arrivo, cosa che consentirebbe al lettore di confrontarsi con un tipo di testo a lui familiare, ma la massima aderenza è invece rivolta agli elementi della cultura di partenza, anche se questo comporta una certa difficoltà per il lettore, che si dovrà confrontare con un testo a lui del tutto estraneo.

Ovviamente in tutto questo sono state considerate le conseguenze e anche i rischi che una scelta di questo tipo può comportare: attraverso una modifica rispetto al testo originale al fine di rendere più scorrevole il metatesto agli occhi lettore finale, il

---

[59] Vladimir Nabokov, *Foreward*, in *Eugene Onegin*, di Aleksandr Pushkin, a cura di Vladimir Nabokov, 4v, Princeton, Princeton University Press, 1975, p. XII-XIII

[60] Per il concetto di differenza tra un approccio di tipo «familiarizzante» e uno di tipo «straniante» vedere Lawrence Venuti, *The translator's Invisibility*, London/New York , Routledge, 1995

rischio è quello di perdere le tracce e le caratteristiche della cultura che ha generato il prototesto.

D'altro canto, mantenendo intatti nella traduzione forme, strutture e tratti distintivi, senza cercare di adattare questi elementi alle esigenze della lingua e della cultura di arrivo, si potrebbe creare un testo che risulti strano, difficoltoso da leggere, poco comprensibile.

Analizzati attentamente i potenziali rischi che comporta la scelta di una o dell'altra strategia, la seconda opzione è risultata più adatta. Si è cercato il più possibile di mantenere nel testo di arrivo le peculiarità della lingua di partenza. Questo perché la prima opzione, avrebbe portato a creare un metatesto diverso e nella peggiore delle ipotesi distante dal prototesto. Il testo di arrivo avrebbe perso lo stretto legame con il testo di partenza e sarebbe diventato una realtà a se stante. In altre parole, secondo Osimo la seconda scelta è «la scelta di chi vuole il traduttore invisibile, che pretende che il testo non sembri un testo tradotto ma un originale. Sarebbe coerente con questa scelta cambiare anche il nome dell'autore e fingere che si tratti di un'opera italiana».[61]

3.2 Un approccio di tipo semantico

> Non sostengo che i testi «espressivi», soprattutto la grande letteratura, non contengano un «messaggio», al contrario penso che il loro messaggio (morale) sia la loro essenza. Il messaggio però non è semplice o diretto […], ma penetra ogni parte del testo e proprio questo è il motivo per cui la traduzione semantica deve lottare con le parole e con le proposizioni e con le proposizioni, col significato più profondo dell'autore ed è indirizzata solo in ultima analisi a chiunque sia disposto a (imparare a) leggere o ascoltare.[62]

Nell'ambito dell'aderenza al prototesto o al metatesto, una tradizionale dicotomia da affrontare è la scelta tra una traduzione di tipo «comunicativo» e una traduzione di tipo «semantico»[63]. Le differenze tra i due metodi di approccio sono molto

[61] Bruno Osimo, *op. cit.*, p.109

[62] Peter Newmark, *La traduzione problemi e metodi*, trad. Flavia Frangini, Garzanti Editore , 1988, p.128

[63] Per il concetto di traduzione «comunicativa» e traduzione «semantica» vedere Peter Newmark (nota precedente).

profonde, infatti «la traduzione comunicativa cerca di produrre sui suoi lettori un effetto il più vicino possibile a quello prodotto sui lettori dell'originale. La traduzione semantica mira a rendere l'esatto significato contestuale all'originale, con tutta la fedeltà consentita dalle strutture semantiche e sintattiche dell'originale.»[64]

Considerando la natura letteraria del nostro testo, siamo più orientati verso una traduzione semantica; con un approccio comunicativo infatti, l'attenzione sarebbe rivolta più al secondo lettore, prevedendo la semplificazione nella LA delle forme difficili presenti nella LP e un totale trasferimento nella dimensione di arrivo degli elementi stranieri sia a livello linguistico, sia a livello culturale, cosa che comporterebbe un allontanamento dalla dimensione di partenza. Un'impostazione di tipo semantico risulterebbe invece essere più vicina e calata nella cultura originale.

Nel caso specifico del nostro racconto, che risulta essere una forma di letteratura strettamente legata ad un contesto, ad una cultura e ad un periodo, una traduzione di tipo semantico ci permette di conservare nella LA le sfumature e il sapore locale della LP. Con una traduzione di questo tipo siamo in grado di presentare al lettore finale un testo con lo stesso sapore e lo stesso tono dell'originale, un testo in cui vengono conservate quelle peculiarità stilistiche ed espressive proprie dell'autore che si trovavano nel testo di partenza.

4. Scelte strategiche in funzione di specificita' linguistiche

Nonostante l'individuazione di una linea guida che prevede la massima aderenza al prototesto, dobbiamo però considerare le effettive difficoltà incontrate nel tentativo di applicare questa macrostrategia.

Queste difficoltà derivano principalmente dalla profonda differenza esistente tra la LP e la LA. Estreme differenze a livello grammaticale, sintattico, e nella costruzione della frase presuppongono uno studio approfondito delle scelte traduttive da effettuare. Non di secondaria importanza sono le diversità a livello linguistico e lessicale.

[64] *Ibidem*, p.79

Nei paragrafi successivi proponiamo un'attenta analisi dei fattori di specificità linguistici e un'identificazione dei potenziali problemi traduttivi; saranno poi presentate le strategie adottate per risolverli alla luce della macrostrategia prefissata inizialmente, riportando esempi di applicazione pratica.

4.1 Fattori di specificità linguistica: la frase e il testo

Tralasciando per il momento le difficoltà e i problemi traduttivi relativi all'aspetto lessicale, nel corso della traduzione anche la formulazione stessa degli enunciati è stata oggetto di attenta analisi al fine di identificare la strategia traduttiva più efficace.

Preso atto dell'impossibilità di tradurre parola per parola un testo dal cinese in italiano, la linea guida è stata il mantenimento nel metatesto della formulazione originale del prototesto, sia a livello sintattico che grammaticale. Nonostante alcuni interventi di semplificazione si siano resi necessari in punti che sarebbero risultati particolarmente "aggrovigliati" nella lingua di arrivo, l'esigenza primaria è stata appunto mantenere le forme originali: considerata infatti la natura espressiva del testo narrativo in oggetto, si è preferito evitare di ricorrere a traduzioni scorrevoli ma indifferenziate, e di rispettare le sfumature, ritenute fondamentali per trasmettere caratteristiche, molte volte impercettibili, dell'autrice.

4.1.1 La paratassi: trasposizione o meno?

Il racconto oggetto della nostra analisi dal punto di vista della vera e propria organizzazione del testo stesso raggruppa in sé diversi elementi: la maggior parte della narrazione è costituita da proposizioni semplici e molto brevi; non mancano però esempi di lunghi periodi articolati, con complicate costruzioni da sciogliere.

La strutturazione sintattica che incontriamo maggiormente nel testo è di tipo paratattico: nei periodi non compaiono infatti vari livelli di subordinazione ma le proposizioni vengono piuttosto coordinate tra loro, risultando in apparenza tutte indipendenti.

Lo stile paratattico è tipicamente caratteristico della lingua cinese, soprattutto derivante dalla tradizione; al tempo stesso questa struttura sintattica permette di conferire più ritmo e velocità al racconto, stimolando maggiormente l'attenzione del lettore garantendo l'immediatezza comunicativa.

> […] Dal punto di vista stilistico la paratassi può connotare una tipologia discorsiva piuttosto semplice, a differenza dell'ipotassi che produce strutture più complesse. Sarà opportuno riflettere su questo aspetto nel momento in cui, traducendo, si sceglierà di realizzare frasi di struttura sintatticamente più complessa rispetto a quelle presenti nel TP o, viceversa, di semplificare in modo eccessivo strutture complesse.[65]

Come suggerito dalla citazione sopra riportata, nell'affrontare la traduzione, anche in un'ottica di massima aderenza al prototesto, si è scelto di limitare il più possibile gli interventi di modifica delle strutture frastiche, al fine di mantenere intatte e inalterate le caratteristiche stilistiche dell'autrice. Si ritiene infatti che «la ricorrenza di frasi con struttura complessa (indipendentemente dal fatto che tale complessità sia dovuta a paratassi o ipotassi), la predilezione per l'uso di un particolare tipo di dipendenti (relative, avverbiali ecc.), la frequenza di sequenze di aggettivi, di pre o postmodificazioni, di strutture anticipatorie siano tutti elementi stilistici che non possono essere relegati a un ruolo secondario».[66]

Come è possibile notare dall'esempio seguente, l'accostamento di proposizioni attraverso paratassi o giustapposizione diventa un elemento fondamentale anche nell'ottica dell'espressività del testo. Una tale struttura è infatti scelta dall'autrice nell'ottica di aumentare l'espressività, non vi sono quindi in questi casi validi motivi per intervenire con modifiche a livello sintattico.

> 鬼使神差一般，四爷的手伸向衣袋，摸到了那个砝码。他将砝码猛力朝文三元投去，文三元立刻倒在地上了，他的手枪扔到了屋角。
>
> […]

[65] Paola Faini, *Tradurre: manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci Editore, 2004, p.65

[66] *Ibidem*, p.65

四爷捡起地上的砝码，不管不顾地跑下了楼。

Fortuita coincidenza, il signor Si allungò la mano nella tasca e sentì il peso da bilancia. Lo lanciò con forza contro Wen Sanyuan, lui cadde immediatamente a terra, la pistola finì in un angolo della stanza.

[…]

Il signor Si raccolse da terra il peso da bilancia, in maniera avventata si precipitò giù dalle scale. (p. 56)

In alcuni casi specifici tuttavia, si è optato per riportare nel Ta una struttura leggermente più elaborata di quella del Tp. Questo ovviamente si è reso necessario e opportuno solo per alcune parti del testo, in particolare per quelle dove la narrazione si avvicinava molto al genere argomentativo. Mantenere la sintassi del testo di partenza sarebbe risultato in quei casi leggermente "stonato", perché nell'argomentare l'italiano prevede un periodare ricco di subordinate e una struttura sintattica più elaborata rispetto alla paratassi. Per questo si è valutata la possibilità di intervenire nella traduzione attraverso una strategia di tipo traspositivo. Tale forma di parafrasi sintattica consente infatti di esprimere nel testo di arrivo i significati del testo di partenza, utilizzando però strutture sintattiche diverse. Questa strategia è stata per lo più applicata, come è possibile notare nell'esempio sottostante, per passare da una forma di paratassi presente nella Lp a una forma di ipotassi nella La: nel caso specifico, due frasi indipendenti sono state unite mettendo la seconda in una posizione inferiore a livello gerarchico e rendendola una subordinata relativa.

于是轮到看客们愤愤的。他们想不通风韵犹存的罗寡妇为什么一定要钟情于这个干猴子，实在看不出他有哪里好，他明明是假正经嘛。

Di conseguenza questo aveva indignato gli osservatori di turno, **che** non potevano comprendere perché l'ancora attraente vedova Luo si fosse perdutamente infatuata di questo scimmiotto; davvero non riuscivano a vedere i suoi pregi, eppure era evidente che lui era solo in apparenza una persona rispettabile. (p. 34)

4.1.2 Uso dell'asindeto e giustapposizione

Trattando la paratassi e la giustapposizione nel paragrafo precedente, è stato citato un esempio che risulta molto interessante anche da un altro punto di vista: l'uso dei connettivi e della punteggiatura.

Va detto che la lingua cinese contempla diverse forme di collegamento logico-grammaticale oltre alle congiunzioni vere e proprie: «le forme di congiunzione comprendono tutta una serie di altri connettori (di natura avverbiale, nominale o preposizionale) che, al pari delle congiunzioni, trovano impiego nelle frasi complesse per rendere esplicita la relazione logico-semantica che sussiste tra le frasi semplici in esse congiunte»[67].

Tuttavia, come appare evidente anche dall'esempio citato in precedenza, nel nostro testo l'utilizzo di questo genere di connettivi è molto limitato, essi vengono infatti utilizzati esclusivamente in caso di strutture complesse; la maggior parte del testo è fatta di frasi collegate tra loro tramite strutture paratattiche o giustapposizione. Il problema sta nel fatto che la lingua italiana, solitamente impiega un vasto numero di questi nessi nel costruire la testualità, e va quindi valutato attentamente come procedere nella traduzione.

Federica Scarpa a tal proposito ritiene che una possibilità sarebbe quella «dell'esplicitazione dei collegamenti logico-semantici che sono lasciati impliciti nel testo di partenza, dove la coesione viene creata tramite la mera giustapposizione degli enunciati. L'inserimento di questi connettivi conferisce [infatti] al testo di arrivo un maggior grado di coesione sul piano del contenuto rispetto a quello di partenza […]»[68].

Una scelta di questo tipo tuttavia non risulta particolarmente adatta nel nostro caso, perché trovandoci di fronte ad un testo espressivo, dobbiamo considerare anche il fatto che probabilmente l'autore del prototesto ha volontariamente ommesso queste forme di collegamento, probabilmente per conferire maggiore enfasi al racconto.

Va infatti tenuto presente che l'accostamento di proposizioni (o semplicemente di "membretti sintattici separati dal punto ma

[67] Magda Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1998, p.255

[68] Federica Scarpa, *op. cit.*, p.160

> concettualmente collegati") che caratterizza lo stile giustappositivo produce, con la sua essenzialità, un vero e proprio potenziamento della tensione espressiva. E il rafforzamento della tensione narrativa effettivamente corrisponde all'intenzione dell'autore. Non si incorra nell'errore di pensare, pertanto, che ipotassi e giustapposizione vadano eliminate nel TA perché stilisticamente "ingenue".[69]

Non varrebbe quindi la pena di venir meno alla sottolineatura enfatica del testo originale in favore di una maggiore fluidità e immediatezza comunicativa.

Proprio in quest'ottica, come possono testimoniare gli esempi seguenti, si è cercato di mantenere il più possibile anche nel metatesto l'implicitezza dei connettivi riscontrata nel testo originale, ed evitare nella traduzione di ricorrere a congiunzioni aggiuntive che potessero in qualche modo minarne l'efficacia e la precisione:

> 四爷离开窗前，郁闷地走到后面的厨房里，用煤油炉子煮鸡蛋。他煮得很多，有十来个。
>
> Il signor Si si allontanò dalla finestra**,** si avviò depresso verso la cucina sul retro **e** mise a bollire delle uova sul fornello**.** Ne bolliva molte**,** più di dieci. (p. 52)

> 像往常一样，罗寡妇的酒铺在七点钟准时开门，此时太阳正从街口那里缓缓地升起，新的一天满载古老沉重的重负开始了。
>
> Come ogni giorno**,** puntualmente alle sette la taverna della vedova Luo aprì**;** proprio in quel momento il sole piano piano si levava sull'entrata della via**,** iniziava un nuovo giorno, carico dei pesanti fardelli passati. (p. 56)

4.1.3 La punteggiatura: il testo originale come guida

[69] Paola Faini, *op. cit.*, p.194

Come abbiamo appena visto, non è marcata la presenza di connettivi nel testo; proprio per questo motivo ciò che assume un ruolo di maggior rilievo è la punteggiatura.

Quest'ultima è infatti un elemento importantissimo, in quanto non solo fornisce dettagliate istruzioni su come va letto il testo, ma contribuisce inoltre a formare la vera e propria struttura dello stesso; il nostro racconto ne è un evidente esempio, visto che sono semplici segni di punteggiatura come virgole o punti a fare da leganti tra le frasi.

Nell'ottica di rispettare la struttura data al testo dall'autrice, nel corso della traduzione si è cercato il più possibile di far coincidere la punteggiatura del prototesto con quella del metatesto; in un testo espressivo come il nostro infatti, l'uso della punteggiatura è più originale e caratterizzato rispetto ad un rigido e codificato testo settoriale, proprio per questo motivo si è ritenuto opportuno mantenerlo.

In alcuni casi tuttavia, ci si è scontrati con il diverso uso che Lp e La fanno della punteggiatura: in cinese infatti spesso la virgola ha il ruolo del punto. Un tale uso della virgola riportato nel metatesto avrebbe comportato un periodare pesante e faticoso. Per questo motivo si è ritenuto opportuno adeguare il testo alle norme della lingua ricevente, intervenendo con la sostituzione della virgola con un punto e virgola, un punto fermo o i due punti, a seconda delle esigenze. Si è scelta la coordinazione attraverso tali segni di interpunzione in primo luogo perché un intervento attraverso l'inserimento di una congiunzione sarebbe stato molto più invasivo; in secondo luogo perché il rapporto di coordinazione creato tramite essi lascia spazio all'effetto enfatico che si trova nel testo di partenza e che desideriamo mantenere.

> 四爷是个夜猫子，子夜时分，如果有人从外面归来，看见一个矮小的身影愣愣地立在胡同口，那便是四爷。
>
> Il signor Si era un nottambulo. Se qualcuno passava a mezzanotte, poteva vedere una piccola figura che rimaneva impassibile dritta all'ingresso della via: era proprio lui. (p. 29)

Nell'esempio specifico si è ritenuto che il mantenimento della punteggiatura del prototesto avrebbe portato una grossa perdita di enfasi: *"il signor Si era un nottambulo, a mezzanotte, se qualcuno passava, poteva vedere una piccola figura che rimaneva*

impassibile dritta all'ingresso della via, quello era lui". Si sono quindi per prima cosa individuati nel testo di partenza gli elementi messi in rilievo, cioè il fatto che il protagonista fosse un nottambulo e dove si trovasse abitualmente. Si è poi rielaborata la punteggiatura del metatesto, usandola a fini espressivi in funzione della focalizzazione che si intendeva dare a questi due elementi; da qui la traduzione citata, non aderente al testo originale ma di forte carica comunicativa.

Altre variazioni di punteggiatura sono state necessarie in casi in cui la Lp e la La presentavano norme differenti a riguardo e un calco avrebbe comportato un errore di ortografia o un uso insolito.

> 但是四爷的家虽旧却特别结实，好像与地面结成了一个整体似的，那些个青砖，**那些个瓦片，还有窗棂**，在上百年里头始终完好无损。
>
> Ma la casa del signor Si anche se vecchia era però molto solida, sembrava quasi formasse un'unica unità con il terreno: quei mattoni neri, **quelle tegole e quelle finestre impiombate**, sarebbero stati sempre in ottimo stato e senza danneggiamenti anche dopo più di cent'anni. (p.29)

In questo caso la variazione riguarda la virgola che precede la congiunzione 还有: in cinese, in un elenco di parole separate da virgole, è possibile mettere la virgola anche dopo la penultima della serie, a prescindere dal fatto che sia seguita o meno da un elemento di collegamento. In italiano invece, solitamene si evita la virgola prima di una congiunzione.

Vediamo ora l'esempio:

> 不知走了多久，四爷终于到了夜宵一条街——
> 他估计他站立的地方应该是那里，因为完全变样了。
>
> Dopo aver camminato nessuno sa quanto, il signor Si arrivò finalmente alla via dei ristorantini notturni**,** o perlomeno avrebbe dovuto esserlo il posto in cui si trovava, perché in realtà era totalmente cambiato. (p. 46)

Nell'esempio citato la differenza d'uso tra le due lingue riguarda il trattino lungo —— degli incisi, per il quale abbiamo accolto il suggerimento di Osimo:

> in italiano i trattini lunghi devono essere sempre due […], mentre in certe lingue è possibile usarne uno solo, a fine frase. In questo caso nella cultura emittente può essere sostituito con un altro segno di punteggiatura, i due punti o la virgola a seconda dei casi[70].

Nella traduzione si è quindi preferito sostituire i due trattini con una virgola.

4.1.4 La dimensione temporale: l'ardua scelta del tempo verbale

Una delle decisioni più importanti da prendere nel corso della traduzione è la scelta del tempo verbale da utilizzare nel metatesto. I predicati presenti nel testo di partenza sono infatti per lo più privi di indicazioni temporali; ciò che la lingua cinese tende a esprimere chiaramente, e precisamente mediante l'aggiunta di particelle aspettuali, è l'aspetto del verbo.

Di notevole aiuto per la risoluzione di questa problematica sono state le considerazioni di Paola Faini a proposito della traduzione dei tempi verbali nel testo letterario.

> Partendo dall'assunto che il tempo normalmente usato nella narrazione è il passato, una scelta diversa, in particolare l'uso del presente, appare come chiara indicazione della volontà autoriale di produrre un effetto di immediatezza, di contemporaneità tra la narrazione e l'evento: quest'ultimo attualizzato dal tempo verbale, è come se si concretizzasse nell'istante in cui leggiamo.[71]

Date queste premesse, la scelta del tempo presente nella nostra traduzione è stata scartata, in quanto non risulta essere la più adatta in questo caso: si è infatti già sottolineato nelle pagine precedenti come l'autrice al fine di aumentare il senso di ambiguità che pervade il racconto abbia volontariamente cercato di collocare gli eventi

---

[70] Bruno Osimo, *op. cit.*, p.251

[71] Paola Faini, *op.cit.*, p.121

il più possibile in una dimensione extratemporale e caratterizzata da una certa infinitezza e lontananza. L'immediatezza e la contemporaneità conferite alla narrazione dall'uso del tempo presente avrebbero rischiato di falsare questo intento dell'autrice.

La nostra scelta è ricaduta quindi sul tempo passato, e nell'individuare quale tipo di passato fosse più adatto, si è per prima cosa dato uno sguardo d'insieme al testo nella sua totalità dal punto di vista della dimensione temporale: in quest'ottica è stato possibile individuare nell'intero racconto due componenti.

La prima componente è un tipo di narrazione marcatamente descrittiva: essa è presente nella prima parte del testo, in cui vengono presentati i protagonisti, la cittadina, gli altri personaggi. Questa non si esaurisce però nelle prime pagine nel racconto ma continua a comparire sporadicamente per accompagnare i fatti presentati con monologhi interiori e considerazioni personali su ciò che avviene all'interno del racconto; non viene messo in risalto un contesto o uno sviluppo a livello temporale, tali elementi vengono anzi lasciati volutamente indefiniti nel testo di partenza.

In questo caso si è scelto di utilizzare nel metatesto l'imperfetto: infatti «ciò che l'imperfetto comunica è […] un senso di dilatazione temporale che conferisce dimensione storica agli eventi»[72]. Le azioni che sono state quindi rese con l'imperfetto sono caratterizzate da staticità e disposte su un unico piano temporale.

> 四爷的家**是**市中心那一片**属于**要拆迁的平房中的一栋独屋，共两间正房。
>
> **Viveva** nel centro città, in una casa disposta su un unico piano che **faceva** parte di un gruppo di abitazioni da demolire; **era** composta da due appartamenti. (p. 29)

La seconda componente è stata individuata nella narrazione degli episodi veri e propri che si ritrovano nella seconda parte del racconto: in questo caso ciò che andava reso nel metatesto era «una sorta di "spinta" alla storia, per enfatizzare il susseguirsi degli eventi».[73] Questo effetto è stato dato in italiano dall'uso del passato remoto, che

[72] *Ibidem*, p. 119

[73] *Ibidem*, p.121

infatti è in grado di dare maggior risalto all'accaduto collocandolo in una posizione bel precisa all'interno della successione temporale e mettendo in rilievo la sua unicità.

> 鬼使神差一般，四爷的手**伸**向衣袋，**摸到了**那个砝码。他将砝码猛力朝文三元**投去**，文三元立刻**倒**在地上**了**，他的手枪**扔到了**屋角。
>
> Fortuita coincidenza, il signor Si **allungò** la mano nella tasca e **sentì** il peso da bilancia. Lo **lanciò** con forza contro Wen Sanyuan, lui **cadde** immediatamente a terra, la pistola **finì** in un angolo della stanza. (p. 56)

Un'ultima considerazione va fatta a proposito dell'uso del trapassato: quest'ultimo è infatti stato utilizzato per dare maggior rilievo alla *consecutio temporum* nei casi in cui ci siamo trovati davanti ad un'azione caratterizzata da anteriorità rispetto ad un'altra.

L'uso del trapassato è stato molto utile per evitare che si verificasse nel testo di arrivo un appiattimento della dimensione temporale in determinati episodi.

> 四爷将砝码凑到电灯底下去看，并没有发现什么奇异之处，这是块普通的砝码。巡警**说**“她”是因为“体贴”自己才**送**这个给自己的，是什么样的体贴呢？
>
> Il signor Si mise il peso da bilancia sotto la luce per esaminarlo, ma non scoprì proprio niente di strano, era un comunissimo peso da bilancia. Il poliziotto **aveva detto** che "lei" proprio perché "teneva a lui" gliel'**aveva mandato**, ma quanto ci teneva? (p. 54)

4.1.5 L'implicitezza della lingua: casi di esplicitazione e specificazione

Come già anticipato, il testo che ci troviamo dinnanzi è un testo poco vincolante, la cui strutturazione tende all'elasticità e all'implicitezza della formulazione linguistica. Proprio per questa sua ultima peculiarità, nel corso della traduzione si sono incontrati

particolari casi in cui questa nota di implicitezza fosse più marcata e non fosse garantita la corretta percezione di quell'elemento da parte del lettore del metatesto.

La scelta traduttiva si è avvalsa quindi di due opzioni: da un lato la possibilità di riportare nella traduzione l'esatto equivalente di ciò che compare nel testo di partenza, lasciando al lettore finale la possibilità di recepirlo, o di avere se non altro la sensazione di qualcosa di estraneo che non si è capito. Dall'altro il tentativo di spiegare o semplificare quell'elemento per renderlo meglio comprensibile nel metatesto.

Nella maggior parte dei casi si è scelto di seguire la prima opzione: come sostiene anche Osimo, una spiegazione o semplificazione nel metatesto di un elemento implicito potrebbe infatti chiudere alcune ipotesi interpretative del prototesto.

> E' un atteggiamento paternalistico del traduttore, che considera rientri tra i suoi compiti di mediatore culturale anche "facilitare" il testo, aiutare il lettore a capirlo in modo "giusto" (ma "giusto" secondo il parere del traduttore.[74]

Tuttavia, ci sono stati due casi, che presentiamo nelle righe qui sotto, in cui si è scelto di mettere in chiaro dettagli che l'autore aveva scelto di dare per scontati; si è quindi ricorso ad una forma di esplicitazione dei nessi sintattici più impliciti. Questo è stato fatto considerando le aspettative del destinatario, al fine di ottenere una maggiore accessibilità del testo di arrivo:

> 一个上夜班的人下午在米店里碰见四爷，不禁倒抽一口冷气——他在四爷的背上看见了匕首的刀尖，**难道那匕首是从他体内长出来的吗？**

> Uno di questi lavoratori notturni, un pomeriggio incontrò per caso il signor Si in un negozio di riso e non poté fare a meno di emettere un'esclamazione di sorpresa: vedeva spuntare dalla schiena del signor Si la punta di un pugnale. **Dovevano averlo pugnalato alla schiena, mica poteva essere sbucato fuori dalla sua carne!** (p.38)

[74] Bruno Osimo, *op. cit.*, p.110

In questo caso specifico l'esplicitazione riguarda una considerazione logica: si era inizialmente considerata la possibilità di tradurre 难道那匕首是从他体内长出来的吗 con "che quel pugnale fosse forse sbucato fuori dalla sua carne?", ma visto che questo passaggio logico lasciato implicito nel prototesto non risultava comprensibile nell'immediato, nel metatesto si è scelto di esplicitarlo.

Diverso è invece il caso seguente:

> 在那让人看着头晕的处所，他俩燃起火焰，不断向空中释放着**“黑蝙蝠”**，使得见多识广的巡警老头都张大嘴巴看呆了。
>
> Su quei posti da vertigine loro due, acceso il fuoco, liberavano incessantemente **ceneri** nell’aria, **simili a pipistrelli**, incantando e lasciando a bocca aperta anche il padre del poliziotto, che di cose strane ne aveva viste tante. (p. 41)

Qui il problema è dato da *heibianfu* “黑蝙蝠”: il prototesto infatti presenta semplicemente un'immagine, mettendola tra virgolette in modo da far capire al lettore che "pipistrelli neri" va invece inteso come "ceneri che volano nell'aria simili a pipistrelli neri". Nella traduzione si è preferito invece rendere più esplicito questo concetto, aggiungendo una particolare specificazione che lo rendesse di immediata comprensione e trasformando quindi la metafora in similitudine.

4.1.6 Il discorso diretto: semplice e libero

Nel testo analizzato il discorso diretto è una componente utilizzata spesso. Si tratta di una tecnica adottata dall'autrice per lasciare che i propri personaggi siano descritti tramite le loro parole: attraverso il registro usato dal personaggio che ha formulato la frase, l'autrice fornisce un dato indicativo dell'implicazione sociale o culturale di quel personaggio. E se questo registro viene poi condiviso e utilizzato da un discreto numero di personaggi, sarà possibile per il lettore identificare anche la classe sociale cui appartengono i parlanti.

Questo modo di riportare gli enunciati conferisce alla proposizione stessa un maggiore effetto di verosimiglianza, che è spesso rafforzato dall'uso di forme ellittiche, esclamazioni, interiezioni, ecc.

Il discorso diretto incontrato nel prototesto non è stato particolarmente problematico da tradurre, lo stile è molto semplice: si tratta di una semplice trasposizione in lingua scritta di frasi ed espressioni colloquiali che vengono generalmente utilizzate nel linguaggio comune. Gli esempi di discorso diretto sono sempre accompagnati da una frase citante, la cui collocazione varia: prima, dopo, o nel bel mezzo della frase citata. In tutti e tre i casi, si è cercato di riportare anche nel metatesto la medesima posizione della frase citante, o qualora siano state necessarie modifiche, sono state di portata limitata.

“等谁？”四爷问。

«Aspettare chi?» chiese. (p. 46)

Frequenti sono anche esempi di discorso diretto libero, in alcuni casi nella sua forma più semplice, ovvero privato solamente della frase citante:

“四爷，你的空房，借我用一用吧。”

“我早就没有房子了，你都看见了。”

“不，你有房子。我知道你有，你干吗遮遮掩掩的？这个地方，没人藏得住秘密。”

“那么，好，我借给你吧。”

“但是你没有诚意。你不是从心里愿意借。”

«Dai Si, prestami il tuo appartamento vuoto, lo uso io!».

«E' da tempo che non ho più quella casa, lo avete visto tutti».

«No, tu ce l'hai. So che ce l'hai, perché cerchi di nasconderlo? Qui nessuno può avere segreti».

«Allora se è così, va bene, te lo presto».

«Non lo stai facendo in modo sincero! In cuor tuo non vuoi davvero prestarmelo». (pp. 50-51)

Un'alternanza di battute così rapida riesce ad accelerare molto il ritmo della narrazione. Inoltre, il dialogo consente un rapido spostamento del punto di vista e conferisce maggiore efficacia drammatica al testo. In questo caso non è stato necessario intervenire nella traduzione per evitare ambiguità: vista l'alternanza regolare dei

locutori, essi sono individuabili in modo rapido ed efficace, cosa che consente la corretta attribuzione del discorso a colui che lo formula.

Un tipo più complesso di discorso diretto libero è invece quello privo degli indicatori grafici che normalmente contrassegnano la frase citata. Lo potremmo definire un «monologo interiore citato»[75]: nel nostro caso si tratta di un monologo di ambigua assegnazione, che potrebbe essere attribuito al narratore, a uno dei personaggi, o che potrebbe semplicemente figurare come la presentazione di un'ideologia diffusa. Ci troviamo infatti di fronte a una strategia scelta dall'autrice per esprimere una mentalità comune, per rendere partecipe il lettore riportandogli qualche voce esterna, quasi fosse un pettegolezzo bisbigliato sottovoce che stimoli la sua curiosità e catturi ulteriormente la sua attenzione. Questa forma di discorso diretto infatti consente al lettore di passare rapidamente dalla narrazione all'interiorità del personaggio/narratore, e venire direttamente a contatto con il pensiero che si è formato nella sua mente.

> 从四爷的行迹看来，那些人像是来传递信息的。但又怎么会有这么多的信息需要传递呢？他同罗寡妇不是每隔两三天就见面吗？难道寡妇的这些亲戚就这么愿意管闲事啊？再说这四爷，他的空房子留了这么多年，原来是为了干这个用的啊？
>
> A vederlo in quello stato, sembrava che quelle persone venissero a portare notizie. Ma com'era possibile che ci fossero così tanti messaggi da riferire? Lui e la vedova Luo non si vedevano forse ogni due o tre giorni? Forse che questi parenti fossero così bramosi di immischiarsi nei loro affari? E per di più, che fosse proprio per questo motivo che il suo appartamento era rimasto vuoto per così tanti anni? (p. 35)

Dal punto di vista traduttivo, come appare dall'esempio citato, si è scelto di non cambiare nulla nello stile di presentazione delle battute, nemmeno la punteggiatura e di mantenerle anche nella lingua di arrivo prive di frase citante introduttiva. Solo in questo modo si è potuto infatti mantenere nel metatesto quell'efficacia drammatica che caratterizza il testo d'origine.

[75] P. Faini, *op. cit.*, p.156

4.1.7 Espressività e coloritura emotiva: particelle modali e non solo

In un testo in cui ampia parte della narrazione avviene sottoforma di discorso diretto, una nota a parte meritano le particelle modali, elementi fondamentali nella lingua cinese per cogliere il modo di vedere, sentire e concepire ciò che viene detto.

Il principale problema dal punto di vista traduttivo sta nel fatto che questi elementi dal forte ruolo espressivo non sempre trovano corrispondenza nella lingua italiana. Si è reso dunque necessario un intervento da parte del traduttore per cercare di esplicare il più possibile la loro valenza e rendere nel metatesto la stessa coloritura emotiva del discorso presente nel testo originale.

Dal punto di vista pratico, è stato necessario ricorrere nel metatesto a strutture più complesse o a integrazioni per cercare di mantenere il più possibile inalterata l'espressività del racconto.

Negli esempi presentati viene messo in evidenza come attraverso un necessario procedimento di "esplicitazione", tramite l'uso di espedienti diversi, si sia cercato di trasmettere al lettore finale quell'enfasi che, strettamente legata ad uno specifico elemento della lingua di partenza, avrebbe altrimenti rischiato di andare perduta.

“今天是晴天。不会有事**的**。”

«Oggi c'è il sole. Non ci saranno problemi**!**». (p. 57)

In questo caso troviamo la particella modale 的 a fine frase: essa trasmette la certezza che il parlante nutre riguardo a quanto sta dicendo. Per enfatizzare maggiormente questo aspetto nella traduzione si è aggiunto un punto esclamativo.

“喂，千万不要忘记**啊**！”

«Ehi, **vedete** di non dimenticarvene**!**». (p. 35)

“四爷，你的空房，借我用一用**吧**。”

« **Dai** Si, prestami il tuo appartamento vuoto, lo uso io**!**». (p. 50)

Nei due casi appena presentati è possibile ritrovare esempi di particelle modali utilizzate per dare valenza iussiva alle frasi. Nel primo caso la particella 啊 contribuisce a identificare la frase come un comando, conferisce un tono di monito e avvertimento: per questo l'aggiunta del *vedete* nella traduzione. Nel secondo caso invece il tono conferito dalla particella 吧 non è più un ordine imperativo, ma una sorta di esortazione, che viene quindi resa nel metatesto con l'aggiunta di *dai* e del punto esclamativo.

Oltre alle particelle modali si sono poi incontrati nel testo di partenza esempi di particolari locuzioni o strutture dalla spiccata carica enfatica:

"为亲人解难是我们的义务，**不是吗？**"

« E' un nostro dovere aiutare i cari in difficoltà, **no?**». (p. 38)

"[…] 你看，她**不是**来了**吗？**"

«Guarda, è arrivata, **no?**» (p. 47)

La struttura 不是…吗? qui presentata è tipica delle domande enfatiche; è traducibile con *è vero o no..?* oppure *forse che non..?.* Nei casi appena presentati per non appesantire l'andamento del testo si è scelto di renderla con un semplice *no?* a fine frase.

Un altro esempio molto presente nel testo è la locuzione 难道 …吗？:

难道他对致富（人人都在为此而努力）有种天然的仇视**吗？**

Che coltivasse **forse** nei confronti della ricchezza (cosa per cui tutti si danno molto da fare) una certa forma di disprezzo naturale? (p. 32)

难道寡妇的这些亲戚就这么愿意管闲事**啊？**

Forse che questi parenti fossero così bramosi di immischiarsi nei loro affari? (p. 35)

Questa locuzione caratterizza una domanda retorica espressa con una particolare carica di incredulità da parte del parlante; proprio per questo motivo nella traduzione si è scelto di renderla con *forse che?*. Il tono enfatico e supponente espresso dalla particella contribuisce a creare l'atmosfera di ipotesi e mistero creata dalla trama e dallo stesso stile utilizzato dall'autrice.

4.1.8 La coesione: eliminazione delle ripetizioni e gestione di shuo (说, dire)

Il cinese è una lingua che non disdegna le ripetizioni e le ridondanze; esse vengono anzi recepite dal lettore del prototesto come assolutamente naturali e spesso sono utilizzate con funzione coesiva al posto di connettori o altre strategie sintattiche.

Anche nel nostro testo le ripetizioni abbondano, soprattutto perché a causa della struttura tematica delle proposizioni, il soggetto viene ri-proposto di volta in volta. A livello traduttivo questo ha creato delle difficoltà, perché nella lingua di arrivo una continua ripresentazione del soggetto avrebbe provocato un eccessivo appesantimento e rallentamento del flusso della narrazione. Nelle pagine precedenti abbiamo auspicato per la traduzione una linea guida che si basasse sulla massima aderenza al prototesto; ciò nonostante nel testo tradotto si è ritenuto opportuno in alcuni casi eliminare queste ripetizioni sottintendendo il soggetto.

Questa strategia è stata attuata esclusivamente in casi in cui, come si può vedere dall'esempio sottostante, l'eliminazione del soggetto non comportasse ambiguità interpretative.

四爷一回头，看见了巡警。

"我们自己……"**四爷**不由自主地说出这半句话，他瞪着巡警，似乎是在向他提问。

Lui si voltò e vide il poliziotto.

> «Noi stessi…» non poté fare a meno di pronunciare questa mezza frase, fissando il poliziotto come se stesse ponendo la domanda a lui. (p. 48)

Nel caso riportato il problema si è presentato due volte; nella seconda ricorrenza si è effettivamente fatto ricorso all'eliminazione del soggetto, nella prima ricorrenza invece si è sostituito al nome proprio il relativo pronome personale.

In altri casi si è inoltre resa opportuna la sostituzione del nome proprio con un sintagma nominale, per evitare la "stonatura" derivante dall'eventuale ripetizione dello stesso:

> **老刘**一离开，四爷就将叽叽乱叫的小鸭扔到屋外，于是**老刘**又捡回去了。
>
> Non appena **il vecchio Liu** se ne fu andato, lui cacciò via i piccoli anatroccoli starnazzanti; più tardi **il vecchio vicino** tornò a riprenderseli. (p. 36)

Un altro elemento che ha creato qualche difficoltà è stata la costante ricorrenza, particolarmente frequente, del verbo *shuo* (说, dire). Dopo aver escluso la possibilità che tali ripetizioni rappresentassero un tratto distintivo dello stile dell'autrice, nella produzione del metatesto si è cercato il più possibile di eliminarlo o in alternativa trasformarlo in un sinonimo o in un verbo semanticamente qualificato.

In alcuni casi, in cui vi fosse una presenza avverbiale particolarmente caratterizzante, si è scelto di sostituire un verbo neutro come 说 con un altro verbo magari dal valore semantico più accentuato.

Si possono infatti notare nel testo esempi in cui il verbo *dire* è stato sostituito con verbi come "asserire", "intervenire", "sostenere" e simili: questa non va vista come una resa o interpretazione non corrispondente a quanto comunicato nel testo di partenza, perché la neutralità del verbo originale viene modificata soltanto nel caso in cui vi sia un avverbio che ne alteri la valenza.

> "你哭什么呢？你撞了别人。"四爷**责备**他**说**。

«Ma perché piangi? Sei tu che vai addosso alla gente» lo **rimproverò** il signor Si. (p. 45)

In altri casi invece si è cercato di risolvere il problema della ripetizione ricorrendo al discorso diretto libero, cioè eliminando la frase citante. Ovviamente questo è accaduto solo in presenza di frasi citanti minime, composte cioè da soggetto e verbo *dire*, e in casi in cui lo scambio di battute permettesse di capire con chiarezza chi fosse il parlante cui attribuire la frase citata.

“暴雨啊。”她说。

“爹爹盖的房子。”他说，“他们都觊觎那间空房，因为那里头住着爹爹。”

«Il diluvio» disse lei.

«La casa che ha costruito mio padre. Tutti bramano quell’appartamento vuoto, perché lì dentro vive mio padre». (p. 58)

4.2 Fattori di specificità linguistica: la parola

Analizzate nel capitolo precedente le problematiche traduttive strettamente legate al testo e alla frase, spostiamo ora la nostra attenzione su un altro fondamentale fattore linguistico: la parola.

Come già detto, il testo dal punto di vista lessicale non risulta particolarmente problematico: i vocaboli contenuti appartengono al linguaggio comune, non vi è la presenza di lessico specifico, settoriale o microlingua.

Nonostante questa iniziale apparente semplicità, le problematiche incontrate nella traduzione sono state in realtà molteplici e legate a diversi fattori: nei paragrafi seguenti saranno esaminate singolarmente con attenzione.

4.2.1 Fattori fonologici: onomatopee e interiezioni

Il cinese è una lingua che fa spesso uso di onomatopee; anche nel nostro testo se ne incontrano molteplici esempi. L'onomatopea è la trascrizione di un suono secondo il modo in cui viene percepito; visti i diversi sistemi linguistici, la percezione di un suono nella cultura di partenza può essere differente dall'equivalente nella cultura d'arrivo. Date queste premesse, si è scelto nella traduzione di non mantenere la trascrizione fonica.

Come si può vedere dagli esempi sottostanti le onomatopee *jiji* , *shasha* e *susu* sono state omesse; una trascrizione fonica non sarebbe infatti risultata efficace visto che nella lingua di arrivo ai suoni descritti corrispondono onomatopee diverse. Si è piuttosto ricorso ad avverbi e nomi che riportassero o spiegassero il significato delle stesse:

> 老刘一离开，四爷就将**叽叽**乱叫的小鸭扔到屋外，于是老刘又捡回去了。
>
> Non appena il vecchio Liu se ne fu andato, lui cacciò via i piccoli anatroccoli **starnazzanti**; più tardi il vecchio vicino tornò a riprenderseli. (p. 36)

> 做梦的人们并不知道这个细节，他们听见的是故乡的杨树在和风中发出的**沙沙**响声。
>
> Chi stava sognando non era a conoscenza di questo dettaglio, quello che sentiva era solo il **fruscio** di una leggera brezza che soffiava tra i pioppi del proprio paese natale. (p. 37)

> 街上没有车辆声，只有仔细倾听时，才可以听到玻璃器皿碰响的声音，脚踩着木地板擦出的声音，以及衣服的**簌簌**声。
>
> Per strada non c'era rumore di auto; solo ascoltando con la massima attenzione, si poteva sentire il rumore di stoviglie in vetro, lo scricchiolio di passi sulle assi in legno, o il leggero **fruscio** dei vestiti. (p. 44)

Nell'intero testo vi è stato un unico caso in cui si è scelto di mantenere la trascrizione fonetica dell'onomatopea: è il caso di *luo* (锣, gong), che è stato reso come *gong*, trascrizione fonetica indicata in corsivo del suono dell'omonimo strumento. Le motivazioni che stanno alla base di questa decisione sono presentate nel paragrafo 4.2.3 relativo alle figure lessicali d'espressione.

Un ulteriore elemento da considerare sono le interiezioni: vista la marcata presenza nel testo del discorso diretto, elevata è anche la ricorrenza all'uso di queste particelle. Nel metatesto si è sempre cercato di mantenere le interiezioni ricorrendo alle forme equivalenti nella lingua di arrivo.

"**啊**，你来了。"
"**嘘**，不要出声。"

«**Ah**, sei arrivata».
«**Shhh**, non parlare». (p. 47)

"**喂！喂！**"四爷一边打他的耳光一边叫。

«**Ehi**! **Ehi**!» lo colpì con delle sberle sulle guance e lo chiamò per nome. (p. 53)

Nel primo caso le interiezioni sono due: la prima, *a* (啊) , trasmette sorpresa, stupore ed è stata resa con *ah*. La seconda, *xu* (嘘), indica una leggera emissione di fiato, traducibile con un *shhh*. Nell'ultimo esempio invece *wei* (喂) è stata resa con *ehi*.

4.2.2 Fattori lessicali: i nomi di persona

Nel nostro testo i nomi di persona sono degli elementi molto delicati da tradurre.

In Cina vi è solitamente l'usanza di legare al nome proprio di una persona un altro elemento, una sorta di apposizione che lo determini e caratterizzi. Questo elemento aggiuntivo permette inoltre di identificare il grado di familiarità e confidenza esistente

tra la persona e chi si interfaccia con questa. In molti casi però, in Cina si usa chiamare una persona *fratello* o *zio* semplicemente per instaurare un rapporto confidenziale, non perché sussista con essa un reale rapporto di parentela. Questo crea una problematica a livello traduttivo, perché non essendo questo elemento presente nella cultura ricevente il lettore potrebbe restare stranito e non comprendere questa usanza.

Nel caso del nostro racconto, quasi tutti i nomi propri presenti rispettano questa struttura; nella traduzione è stata quindi prevista per il nome proprio o per il cognome una traslitterazione e per la relativa apposizione un nome slegato da eventuali implicazioni di parentela. Per i nomi che non presentavano questa struttura si è effettuata una semplice traslitterazione.

Nella tabella si presenta un quadro riassuntivo delle traduzioni dei nomi dei personaggi e relative spiegazioni.

Nome originale	Sillaba traslitterata	Apposizione e significato	Resa finale
四爷	四 , *Si*	爷(*ye*) : padre; zio; forma di rispetto per una persona di età maggiore rispetto al parlante	Signor Si
罗寡妇	罗 , *Luo*	寡妇 (*guafu*) : vedova	Vedova Luo
老刘	刘 , *Liu*	老 (*lao*): vecchio	Vecchio Liu
柴叔	柴 , *Chai*	叔 (*shu*) : fratello più giovane del padre; forma di rispetto per una persona di età leggermente inferiore rispetto al proprio padre	Signor Chai
矮哥	矮 , *Ai*	哥 (*ge*) : fratello maggiore	Giovane Ai
麻哥	麻 , *Ma*	哥 (*ge*) : fratello maggiore	Giovane Ma
文三元	文三元 , *Wen Sanyuan*	-	Wen Sanyuan

4.2.3 Figure lessicali di espressione: analizzando la filastrocca

Nel testo tradotto, in cui il linguaggio è preso principalmente dalla lingua parlata, è possibile identificare un altro elemento di estrazione popolare: le filastrocche.

Nel testo non compaiono dei veri e propri componimenti, ma piuttosto delle brevi frasi caratterizzate da ritmo rapido e cadenzato, che nella lingua di partenza si concludono con una rima.

> “老**罗**，老**罗**！住在坛子里，敲着一面**锣**！”
>
> «Vecchio **Luo**, vecchio **Luo**! Sei nell'urna, batti un ***gong***!».
> (p. 42)

Per quanto riguarda la traduzione di questa filastrocca, di cui si è già parlato nel paragrafo precedente in occasione delle onomatopee, gli elementi del testo di partenza da mantenere nel testo di arrivo sono essenzialmente due: l'andamento ritmico e la rima finale *luo* (罗, Luo) e *luo* (锣, gong).

Come si può vedere dalla traduzione presentata il ritmo è rimasto intatto, anche grazie al mantenimento della punteggiatura, la rima invece no. Si è cercato tuttavia di trasmettere il più possibile l'idea della rima scegliendo di tradurre *luo* (锣) con l'onomatopea *gong*: nonostante questa non sia ne una rima ne un'assonanza è comunque molto vicina alla struttura dell'originale.

Nell'esempio successivo invece, ci troviamo di fronte ad una rima "povera", in quanto tra *laomao* (老猫, vecchio gatto) e *yuanlao* (元老, fondatore) l'identità riguarda solo suoni vocalici. Nonostante l'andamento ritmico sia stato mantenuto, anche in questo caso non è stato possibile trovare una traduzione che rimandasse alla struttura della rima.

> “**老猫**，**老猫**，都市的**元老**！”
> «**Vecchio gatto**, **vecchio gatto**, il fondatore della **città**!» (p. 42)

Avendo come obiettivo la massima aderenza al testo originale, si è constatata l'impossibilità di mantenere tutti gli elementi presenti nel testo di partenza e si è scelto di riportare nel metatesto l'esatto corrispondente di *yuanlao* (元老) senza però assoggettarlo al raggiungimento della rima.

4.2.4 Figure lessicali di contenuto: la similitudine

"L'amore nel giorno del giudizio", come già detto, è un testo che ha più livelli di lettura; proprio per questo riscontriamo che in molti casi degli elementi comuni e generali assumono connotazioni specifiche e carattere metaforico. Al fine di aumentare la carica espressiva del racconto, l'autrice si è spesso servita infatti del linguaggio figurato: in particolare, per conferire maggiore coloritura al racconto, compaiono spesso nel testo delle similitudini che tendono ad associare un personaggio ad un determinato animale.

Essendo la similitudine una marcata espressione dello stile l'autrice, è stato necessario valutare attentamente come procedere nella traduzione.

Paola Faini a riguardo sostiene che è importante

> […] agire sul duplice piano della comprensione del significato e della valutazione dei modi di rappresentazione dell'espressione metaforica. Tali modi di rappresentazione sono collegati a una percezione della realtà che non sempre è uguale in culture diverse. In sostanza, una volta individuato il carattere figurato dell'espressione, si dovranno valutare le possibili alternative traduttive, tenendo conto del fatto che il linguaggio metaforico, soprattutto se caratterizzato da una stretta connessione tra aspetti linguistici e dati culturali, può presentare alcune difficoltà.[76]

Sulla base di questa teoria, si è posto come obiettivo primario nel processo traduttivo il mantenimento del valore figurativo delle similitudini incontrate nel testo:

> 他感到自己成了**一只作茧的蚕**，那茧子正要最后完成。[…] 此刻他毫无防护，易受伤害。
>
> Si sentiva come trasformato in **un baco da seta che preparava il bozzolo**, e quel bozzolo era sul punto di chiudersi del tutto. […] In quel momento era completamente privo di difese e avrebbe potuto essere ferito facilmente. (p. 40)

[76] Paola Faini, *op.cit.*, p. 85

Nell'esempio riportato è stato semplice mantenere nel testo di arrivo il termine di paragone incontrato nel testo di partenza, perché il collegamento tra i due elementi è spiegato nelle righe subito seguenti la similitudine e risulta così immediato per il lettore.

Non è invece stato così semplice nel caso riportato qui sotto:

> 有时在夜色中，四爷感到自己像**泥鳅**一样灵活，谁也逮不住自己，[…]
>
> Alcune volte, nella fioca luce della notte, si sentiva agile come un'**anguilla**, nessuno sarebbe riuscito a prenderlo; […] (p.44)

In questo caso si è per prima cosa valutato l'elemento sul quale si basa la similitudine, ovvero *niqiu* (泥鳅, pesce barometro). Questi due caratteri identificano un particolare tipo di pesce molto diffuso in Asia, le cui caratteristiche sono comunemente note nella cultura di partenza; cosa che non avviene però nella cultura di arrivo. Questa razza di pesci solitamente si muove durante le ore notturne, e lo fa attraverso movimenti ondulatori molto veloci. Evidente la carica metaforica, entrambe queste caratteristiche sono infatti attribuibili al protagonista e al suo modo di spostarsi furtivo tra le macerie di notte.

A questo punto le soluzioni possibili erano sostanzialmente due: la prima prevedeva il mantenimento nel metatesto dell'elemento presente nel testo d'origine, ovvero "*pesce barometro"*, e l'inserimento di una spiegazione in una nota a piè pagina riassuntiva delle nozioni necessarie per comprendere la similitudine:

*Vengono definiti *pesci barometro* i pesci che, essendo molto sensibili ai cambiamenti di pressione atmosferica, diventano molto attivi quando questa diminuisce. Tutte le specie appartenenti a questa macrofamiglia sono fotofobe e svolgono la maggior parte della loro attività durante le ore notturne. Parecchie di queste restano infossate nel fango durante il giorno, emergendo per cibarsi durante la notte. I cobitidi si spostano attraverso movimenti ondulatori del corpo mettendo in difficoltà gli eventuali predatori.

La seconda soluzione, che è stata poi adottata in questa circostanza, prevedeva invece la sostituzione dell'elemento incontrato nel testo di partenza con un altro elemento che nella cultura di arrivo mantenesse le stesse caratteristiche. Nel caso citato si è scelto di sostituire *pesce barometro* con *anguilla:* nella lingua italiana è questo

infatti un elemento comunemente usato nelle metafore per indicare una persona agile o sfuggente.

Va comunque notato un limite di questa scelta, e precisamente il fatto che vi è una leggera perdita di significato rispetto all'elemento contenuto nel testo d'origine: il pesce barometro (come il protagonista) si muove solo in orario notturno, caratteristica che il corrispondente scelto nella lingua di arrivo non ha.

4.2.5 Materiale linguistico autoctono: espressioni idiomatiche e non solo

Nel prototesto preso in esame è possibile incontrare svariati esempi di materiale linguistico autoctono. Per prima cosa vediamo di analizzare dei casi in cui si è reso necessario modificare nel metatesto locuzioni o modi dire strettamente legate alla cultura emittente e in quest'ultima ormai cristallizzate.

"**最近生意好做吗**？"

«**Come va**?». (p. 46)

In questo caso la traduzione letterale della prima domanda posta dal protagonista all'individuo che si trova davanti è *"come procedono gli affari nell'ultimo periodo?"*. Nonostante un approccio così diretto tra due sconosciuti sia comune e normale nella cultura emittente, la cultura ricevente potrebbe invece vederlo come sgarbato o alquanto inopportuno. Per questo motivo, come è possibile vedere nell'esempio riportato, si è preferito modificare la resa nel metatesto sostituendo tale domanda con una che agli occhi del lettore finale possa apparire più naturale, neutra e meno scortese.

"四爷，**身体可好**？"他问候道。

«Si, **come stai, tutto bene**?» lo salutò. (p. 38)

Allo stesso modo anche nell'esempio sopra riportato, si è preferito evitare una traduzione letterale come poteva essere *Signor Si, com'è la salute ultimamente?*; si è

invece scelta per il metatesto una locuzione leggermente diversa ma molto colloquiale e comune nella cultura di arrivo.

Molto diffuse nel testo sono anche le espressioni idiomatiche: espressioni a quattro caratteri e *chengyu*. Questo tipo di espressioni attingono alcune dalla storia, altre dalla cultura locale: questo aspetto ne rende impossibile una traduzione alla lettera. Ne consegue che, come è avvenuto anche nel caso del nostro testo, le espressioni idiomatiche più che venir "tradotte" vanno "interpretate".

Per le espressioni idiomatiche contenute nel racconto la strategia adottata è stata duplice: nel caso specifico sotto riportato si è scelto di riportare le espressioni contenute nel prototesto non spiegando il loro significato ma utilizzando espressioni equivalenti nella lingua di arrivo.

> 关于这个老头到底是**“一本正经”**还是**“老不正经”**，成了人们脑子里长久的疑问。
>
> Se alla fine questo vecchio fosse uno "**stinco di santo**" o piuttosto un "**vecchio balordo**", era diventata una questione cui la gente pensava a lungo. (p. 34)

In questo caso l'introduzione di due espressioni equivalenti presenti nella cultura di arrivo ha consentito il mantenimento di due aspetti: in primo luogo del colorito del prototesto, ovvero di una delle dominanti inizialmente evidenziate, in secondo luogo anche della punteggiatura, visto che è stato possibile riportare le espressioni sempre tra virgolette.

In molti altri casi ci siamo invece trovati di fronte a locuzioni ed espressioni oramai cristallizzate nella lingua di partenza. Per queste espressioni, onde evitare il ricorso a espressioni corrispondenti che avrebbero potuto contaminare lo stile dell'autrice, si è scelto di riportare nel metatesto semplicemente il loro significato. Vista l'impossibilità di citare tutti gli esempi sono state create per questo elaborato delle tabelle riassuntiva contenenti tutte le espressioni idiomatiche presenti nel testo, in ordine di comparizione e con l'equivalente utilizzato nel metatesto.

La prima tabella sotto riportata riguarda le espressioni idiomatiche che sono state tradotte nel metatesto sotto forma di azione, attraverso un sintagma verbale:

Espressione originale	Resa nel metatesto
走南闯北	spostarsi continuamente
一笑了之	riderci su
自行消失	dissolversi
转来转去	andare avanti e indietro
自命不凡	peccare di presunzione
自言自语	dire tra sé e sé
满脸通红	arrossire in volto
自知之明	guardare se stessi
年过半百	aver passato la cinquantina
瞠目结舌	lasciare senza parole
哈哈大笑	una fragorosa risata [levarsi di]
满不在乎	stancarsi
伸长脖子	allungare il collo
鼓起勇气	farsi coraggio
倒抽一口冷气	emettere un'esclamazione di sorpresa
跃跃欲试	essere in trepidazione
夷为平地	radere al suolo
拭目以待	stare a guardare
渡过难关	risolvere le difficoltà
不显山不露水	non far trapelare alcunché sui propri comportamenti
破镜重圆	riappacificarsi
浮想联翩	avere la mente affollata di pensieri
想不清楚	non avere le idee chiare
见多识广	averne viste tante

一动不动	rimanere fermo; immobile
历历在目	essere vivido davanti agli occhi
灯火通明	essere illuminato
气急败坏	far innervosire e agitare
抱成一团	essere appiccicati gli uni agli altri
饥肠辘辘	brontolare di stomaco
来来往往	andare e venire
不由自主	non poter fare a meno di
掌握之中	essere interamente in mani altrui
优柔寡断	Tentennare
哭哭啼啼	piangere a dirotto
遮遮掩掩	cercare di nascondere
疑神疑鬼	essere spaventati dalla propria ombra
息万变呢	cambiare rapidamente
一把抓住	Afferrare
改名换姓	cambiare nome e cognome
骂骂咧咧	Imprecare
焦虑不安	stare sulle spine
喋喋不休	chiacchierare senza sosta
小巫见大巫了	essere nulla [se messo a confronto con]
不屑一顾	provare disprezzo
听天由命	rassegnarsi al proprio destino

Il secondo gruppo racchiude invece espressioni che in traduzione sono state rese con aggettivi, avverbi o attraverso sintagmi aggettivali/avverbiali o preposizionali:

Espressione originale	Resa nel metatesto
货真价实	buono e conveniente
完好无损	in ottimo stato e senza danneggiamenti
不可理喻	Irragionevole
愚蠢到家	Stupido
自然而然	Automaticamente
没头没脑	senza motivo
中规中矩	civile e corretto
大大咧咧	sciatto
红光满面	con un sano colorito rosso in volto
毕恭毕敬	con fare estremamente ossequioso
风韵犹存	ancora attraente
郑重其事	ligio
不管怎样	ad ogni modo
一丝不苟	alla perfezione
多此一举	inutile
不可捉摸	difficile da inquadrare con certezza
动荡不安	agitato
稀里糊涂	in maniera confusa
嗲声嗲气	civettuolo
重重叠叠	pieno di
小心翼翼	con molta cautela
随随便便	a caso; a casaccio
半明半暗	semi-illuminato
头脑简单	persona dal cervello fino
大摇大摆	con aria da spaccone
一反常态	strano e inaspettato
不管不顾	in maniera avventata

精神恍惚	Distratto
陆陆续续	uno dopo l'altro
心不在焉	Distratto
滚滚而来	come un torrente
不紧不慢	metodico (di movimento)

Altre espressioni "cristallizzate" sono state rese attraverso locuzioni avverbiali:

Espressione originale	Resa nel metatesto
一会儿工夫	in un attimo
长期以来	da tempo
前些日子	qualche giorno prima
鬼使神差	fortuita coincidenza
年复一年	anno dopo anno

Infine, le espressioni tradotte attraverso sintagmi nominali; a proposito di quest'ultime va notato che non si tratta di vere e proprie figure idiomatiche ma di espressioni in parte frutto del fenomeno del raddoppiamento.

Espressione originale	Resa nel metatesto
千军万马	moltitudine di uomini
乌合之众	la massa
一丝笑意	accenno di sorriso
男男女女	uomini e donne
风风雨雨	prove e tentativi

5. L'implicito culturale

Il nostro testo ha una profonda caratterizzazione dal punto di vista culturale; visto che è scritto per un pubblico cinese, molti di questi elementi culturali sono dati per scontati dall'autrice, non vengono cioè presentati e spiegati in quanto ritenuti normali e consueti per il lettore.

Il problema in cui ci si imbatte affrontando la traduzione è il fatto che il lettore modello del metatesto, appartenendo ad una cultura diversa rispetto al lettore cui è destinata la versione originale, non ha le stesse conoscenze innate, e potrebbe non cogliere determinati elementi del testo.

5.1 Risolvere o mantenere la distanza culturale?

Nell'affrontare la problematica appena evidenziata, citiamo ancora Osimo, che a proposito scrive:

> […] il traduttore si trova di fronte a due poli estremi della strategia di mediazione culturale: uno consiste nel cercare di inserire l'altrui nel proprio, l'altro consiste nell'appropriazione dell'altrui.[77]

Per illustrare al meglio i vari passaggi e le valutazioni che hanno portato alla strategia traduttiva finale, riportiamo qui sotto una frase del testo in cui si è riscontrata una particolare difficoltà dovuta appunto ad aspetti culturali.

> "又是**清明节**了，我们的亲人在那边有没有钱用呢？"麻哥讨好地同寡妇搭讪着。

Nella frase citata *qingmingjie* (清明节) indica il nome di una specifica festa tradizionale cinese.

Se consideriamo la seconda alternativa proposta da Osimo, ovvero l'appropriamento dell'altrui, dovremmo cercare di inserire nel metatesto questo

[77] Bruno Osimo, *op.cit.*, p.86

specifico elemento appartenente alla cultura cinese senza farlo percepire al lettore finale come estraneo, ma variandolo e adattandolo in modo da renderlo quasi un elemento locale. Nel caso specifico, considerando la natura di questa festività, che è prevalentemente dedicata alla celebrazione dei defunti, sarebbe possibile tradurre清明节 come Commemorazione dei defunti o Giorno dei Morti, riconducendola alla nota celebrazione del 2 Novembre presente nella cultura del lettore del metatesto. La conseguenza di una traduzione di questo tipo è però il passaggio di un'informazione sbagliata al lettore, che potrebbe essere indotto a pensare che in Cina e in Italia si celebri la stessa festività.

Più adatta risulta in questo caso la seconda proposta, cioè l'inserimento di questo elemento nella cultura di destinazione senza mascherarlo o adattarlo, ma semplicemente presentandolo come diverso. In questo modo viene data al lettore la possibilità di prendere atto di un elemento culturale nuovo e appartenente ad un'altra realtà. La strategia traduttiva scelta in questa circostanza ha infatti seguito questa seconda possibilità. Si è tuttavia cercato comunque di "aiutare" il lettore, fornendogli un'informazione indicativa: nel metatesto non si è semplicemente trascritto *Qingmingjie*, ma si è sottolineato il fatto che si trattasse di una festività, come è possibile vedere dalla traduzione riportata.

> «E' di nuovo la **Festa del *Qingming***, che i nostri cari in quel luogo abbiano denaro?» , così il giovane Ma tentò con fare adulatorio di instaurare una conversazione con lei. (p. 37)

Un altro esempio dell'applicazione di questa strategia si può notare nella frase qui sotto:

> 据巡警说，他看见罗寡妇在烧纸钱时顺便将自己的头发也点燃了，那一刻，四爷的脸在火光里**像裹尸布一样白**。
>
> Il poliziotto raccontò di aver visto la vedova che, durante quei falò, si era bruciata anche un po' i capelli; in quel momento il volto del signor Si alla luce del fuoco era diventato **bianco, quasi fosse stato coperto da un velo funebre**. (p. 37)

Anche in questo caso nella traduzione compare una problematica sempre legata ad una diversità tra cultura di partenza e cultura di arrivo. Nello specifico, per la cultura di partenza il colore del lutto, il colore degli abiti dei defunti è il bianco. Cosa totalmente contraria avviene nella cultura di arrivo, per la quale la tinta riservata ai riti funerari è il colore opposto, ovvero il nero. Nella traduzione al fine di mantenere le sfumature del testo originale si è scartato l'approccio comunicativo, secondo il quale si sarebbe dovuto semplificare in favore della cultura d'arrivo, e si è scelta una traduzione semantica, mantenendo nel metatesto l'elemento così come compariva nel prototesto.

5.2 Note esplicative e competenza innata del lettore

Strettamente collegate al paragrafo precedente sono le seguenti considerazioni, fatte a proposito dell'inserimento o meno di note esplicative nel metatesto.

Come abbiamo appena visto il testo originale presentava diversi elementi strettamente legati alla cultura cinese, che abbiamo scelto di mantenere e non sostituire con corrispondenti presenti nella cultura di arrivo. Riguardo a questi elementi, sappiamo che essendo stati pensati per un lettore cinese, possono risultare estranei e sconosciuti al lettore del metatesto.

Si prospettano a questo punto due possibilità: la prima prevede per ogni elemento l'inserimento di una nota esplicativa in cui si forniscono al lettore tutte le informazioni di cui ha bisogno per comprenderlo.

La seconda alternativa invece lascia l'elemento così com'è, evitando le spiegazioni; così facendo i lettori dotati di una pregressa conoscenza della cultura cinese saranno in grado di coglierlo, gli altri invece si renderanno conto di aver incontrato un elemento sconosciuto e sarà discrezione loro scegliere di ricercare informazioni a proposito o meno.

Tornando agli esempi del paragrafo precedente sulla Festa del *Qingming* e sull'uso del colore bianco nei riti funerari, ad una prima stesura del metatesto si era più orientati alla prima alternativa; si era infatti valutato l'inserimento delle note sotto riportata:

*La Festa del Qingming (o Festa degli spiriti) è un'antica festa tradizionale che viene celebrata in Cina nel periodo primaverile. E' usanza per i cinesi in questa occasione commemorare i defunti e visitare le tombe per esprimere la loro pietà filiale. Per l'occasione si ripuliscono i tumuli dalle erbacce, ricoprendoli di nuova terra, si accendono candele e si brucia del denaro di carta, mantenendo il silenzio o facendo prostrazioni. Quando arriva la festa, si raggiungono i cimiteri degli eroi per offrire fasci o corone di fiori, o rametti di pino, affidando loro il ricordo dei defunti.

*Il colore del lutto in Cina non è il nero, come nei paesi occidentali, bensì il bianco (più precisamente l'*écru*), ossia l'assenza di colore. Quando una persona muore, sulla porta della casa in cui viveva vengono appesi dei fogli quadrati di carta bianca. Inoltre, vestiti esclusivamnete di bianco, i parenti del morto accompagnano la bara verso il luogo della sepoltura, al suono dei gong e del violino a due corde.

In un secondo momento, analizzato il metatesto nella sua totalità, si è notato che nonostante la scelta della nota fosse stata la più immediata, essa in un certo qual modo portava un rallentamento alla velocità di lettura del testo, una sorta di pausa obbligata. Si è valutato inoltre che essendo il lettore modello cui ci siamo riferiti per la traduzione un appassionati di sinologia che ha comunque già delle nozioni generali di cultura cinese, l'informazione fornita dalla nota esplicativa poteva risultare superflua.

Sulla base di queste motivazioni si è deciso di evitare nel metatesto le note esplicative e di dare per scontata una competenza innata del lettore in materia.

5.3 Altri esempi di termini culturospecifici: i «realia»

> In ogni lingua ci sono parole che, senza distinguersi in alcun modo nell'originale dal co-testo verbale ciò nondimeno non si prestano a trasmissione in un'altra lingua con i mezzi soliti e richiedono al traduttore un atteggiamento particolare: […]. Tra queste parole s'incontrano denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura ecc. di un certo popolo, paese, luogo che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi. Proprio queste parole nella teoria della traduzione hanno ricevuto il nome di «realia».[78]

[78] S. Vlahov, S. Florin, trad. Osimo, *Neperovodimoe v perevode. Realii*, in *Masterstvo perevoda*, n.6, Sovetskij pisatel', Moskvà, 1969, p.432

La citazione che fa da introduzione a questo paragrafo definisce molto chiaramente cosa si intende per «realia». Nel corso della traduzione si sono incontrati diversi esempi di questi elementi fortemente culturospecifici, ed è stato possibile intervenire nella traduzione valutando anche la loro categoria di appartenenza.

Il primo esempio di realia appartenente all'ambito politico-sociale è un termine relativo ad un'istituzione: *dianyeju* (电业局).

Questo termine in cinese risulta un po' generico, non fornisce cioè informazioni sufficientemente dettagliate per arrivare ad una traduzione. È stato necessario per prima cosa identificare chiaramente di che tipo di organismo si sta parlando, e dopo un'accurata ricerca, è stato possibile rintracciare una definizione più esauriente: 电业局是国家大型供电企业。担负着电网内的供电任务。[79] Si tratta quindi di un'azienda (企业) nazionale (国家) che fornisce energia (供电) su larga scala (大型). Un elemento corrispondente nella cultura ricevente potrebbe quindi essere l'Enel, cioè la principale azienda fornitrice di energia elettrica in Italia.

Sulla base di queste informazioni si è scelto di rendere questo realia nel metatesto esplicandone il contenuto, traducendolo cioè come *ente nazionale per l'energia elettrica*. Si è dovuta però considerare la necessità di adattare questa perifrasi al linguaggio colloquiale e "spiccio" che troviamo nel testo originale, per non appesantire eccessivamente il ritmo della narrazione; da qui la scelta di omettere l'aggettivo *nazionale*, che è stato quindi dato per scontato. La resa finale nell'esempio qui sotto.

> "还不是关于路灯的事，你不是看见了吗？**电业局**总是搞阴谋。"
>
> "**电业局**？"四爷感到一阵轻微颤抖。
>
> «Non è per i lampioni, non hai visto? **L'ente per l'energia elettrica** sta continuamente tramando ».
>
> «**L'ente per l'energia elettrica**?» avvertì un leggero brivido.
>
> (p. 44)

[79] http://www.robroad.com/light-industry/index.php/power-bureau-supply/
Ultima consultazione: 02/03/2012

Un altro termine problematico incontrato riguarda invece la vita quotidiana e le abitudini cinesi: *yexiao* (夜宵). Questi due caratteri stanno a indicare il cosiddetto "spuntino di mezzanotte" e di conseguenza si riferiscono a bancarelle di ambulanti o piccoli negozietti dove è possibile trovare cibo e stuzzichini durante la notte. Questa abitudine è presente anche in Italia, dove è possibile trovare locali aperti in orario notturno; ciò che però manca nella cultura ricevente è un termine specifico che stia ad indicare questo elemento.

Per questo motivo si è ritenuto opportuno anche in questo caso esplicitare il contenuto del termine, evitando traduzioni come *stuzzicherie notturne* o *locali per lo spuntino di mezzanotte* che avrebbero potuto rispettivamente avere un effetto straniante sul lettore e rallentare il ritmo della narrazione; si è scelta invece la traduzione sotto riportata:

> "我们去**夜宵**一条街，这就去！"
>
> «Andiamo alla via dei **ristorantini notturni**, andiamo subito!». (p. 48)

Nel corso della traduzione, si è preferito nelle ricorrenze successive evitare di ripetere *notturni* e si è tradotto 夜宵 semplicemente con *ristorantini*, visto che il fatto che fossero aperti di notte era già stato chiarito alla prima ricorrenza.

Un terzo termine oggetto della nostra analisi riguarda un elemento strettamente legato all'identità culturale di partenza e in particolare al folklore: è il termine *qipao* (旗袍). Questi due caratteri identificano un particolare abito tradizionale cinese con caratteristiche ben precise e per questo motivo un'esplicitazione del contenuto in traduzione non sarebbe stata adatta, sarebbe anzi risultata riduttiva. Per questo vocabolo si è quindi scelto di riportare la trascrizione in pinyin *qipao*, evidenziandola però in corsivo per far notare al lettore che si sta trovando davanti ad un elemento particolare. Nella prima stesura della traduzione si era poi pensato di includere nel metatesto la spiegazione delle caratteristiche di questo elemento tramite una nota:

* Il *qipao* è il tradizionale abito femminile cinese. E' un abito che consiste in un unico pezzo, molto aderente, a maniche lunghe o corte, con il colletto alto in stile coreano. La gonna può essere di

lunghezza variabile ed è generalmente molto stretta e dotata di spacchi laterali molto profondi. I modelli tradizionali del *qipao* sono generalmente realizzati in seta .

Alla luce di quanto presentato nel paragrafo 5.2 di questo elaborato, si è preferito in seguito eliminare la nota considerando questo elemento già presente tra le nozioni di cultura cinese di cui è in possesso il lettore modello. Di conseguenza nel metatesto compare:

> 他所经过的一家又一家的酒吧全是一个模式：黑洞洞的大门口站着两个**旗袍**开叉至大腿的女郎，[…]。
>
> I bar cui passò davanti, uno dopo l'altro, avevano tutti le stesse caratteristiche: davanti all'entrata buia stavano due ragazze in ***qipao***, con profondi spacchi sulle cosce; […]. (p. 44)

6. Il residuo

> Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre all'*ultima ratio*, quella di porre una nota a piè di pagina – e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta.[80]

La citazione appena riportata racchiude l'idea di Umberto Eco a riguardo alle note a piè pagina che accompagnano un testo; esse non sono ben viste dall'autore, tuttavia appaiono come l'unica soluzione possibile quando ci si trova davanti a delle "perdite" nella traduzione, risultando lo strumento più efficace per la gestione del residuo. Per residuo intendiamo quindi quell'

> […] elemento del messaggio che non giunge a destinazione. […] Un elemento della traduzione che, dopo aver eleborato la propria strategia, il traduttore decide di non tradurre all'interno del testo nella

[80] Umberto Eco, *op. cit.*, p.95

> cultura ricevente perché risulta […] difficile o apparentemente impossibile da tradurre.[81]

Nel testo oggetto della nostra analisi vi sono stati due casi in cui si è presentata la necessità di ricorrere alle note per gestire il residuo, questo perché vi erano degli elementi nel testo di partenza che non è stato possibile trasmettere nel testo di arrivo e che rischiavano di non essere colti dal lettore finale.

Ecco il primo esempio:

> 当她在他的耳边悄悄地说“雨”时，他就看见了他父亲在洪水中撒网捕鱼的形象。
>
> Ma mentre lei gli sussurrava all'orecchio la parola "pioggia", lui vide l'immagine di suo padre che nel bel mezzo dell'alluvione gettava la rete e prendeva un "pesce". (pp. 57-58)

Agli occhi del lettore questo passaggio risulta incomprensibile. Infatti il gioco di parole che si viene a creare tra la parola *pioggia* e la parola *pesce* deriva dall'omonima pronuncia che questi due elementi hanno nella lingua di partenza, aspetto che non è possibile mantenere nel metatesto.

In questo caso si è scelto di mettere tra virgolette il secondo termine, per metterlo in evidenza agli occhi del lettore; si è inoltre optato per l'inserimento di una nota esplicativa a piè pagina:

* Questa proposizione si basa su un gioco di parole dato dall'omonima pronuncia che nella lingua cinese hanno il termine *pioggia* (*yu*, 雨), e il termine pesce (*yu*,鱼). Per il significato che quest'ultimo elemento riveste in questa circostanza vedere il paragrafo 3.2 del capitolo 4 sull'interpretazione del testo. (p. 58)

Sempre la nota a piè pagina è stata la soluzione adottata anche nel caso seguente:

> 这是夜里发生的事，当时巡警在铺面外头叫她“老罗”，一连叫了五声，她想，究竟是叫她丈夫还是叫她？

[81] Bruno Osimo, *op. cit.*, p.307

> Accadde una notte che il poliziotto fuori dall'entrata della taverna la chiamò "vecchia Luo" per cinque volte di seguito; lei si chiese se stesse in realtà chiamando lei o suo marito. (pp. 59-60)

In questo caso l'elemento che risulta intraducibile è *laoluo* 老罗, la spiegazione è rimandata nella nota seguente:

> * Nel testo originale il termine "老罗" trasmette una marcata ambiguità: tale termine infatti può riferirsi sia ad un uomo sia ad una donna, è per così dire neutro, privo di determinazione in quanto a genere. Non è stato possibile mantenere questo aspetto nel testo di arrivo, ed essendo priva la lingua italiana di una tale possibilità, si è optato per il genere femminile. (p. 60)

Bibliografia

AA. VV., *Chinese literature: fiction, poetry, art,* Beijing, Foreign Languages Press, Winter 1989

Anton Popovič, *La scienza della traduzione, Aspetti metodologici, La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli Editore, 2006

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

Cai Rong , The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.

Can Xue 残雪, *Tiantangli de duihua* 天堂里的对话, Beijing, Zuojia chubanshe, 1988

Can Xue 残雪, *Dialogues in paradise, translated by Ronald R. Janssen and Jian Zhang*, Evanston Illinois, Northwestern University Press, 1989

Can Xue 残雪, *Dialoghi in Cielo, traduzione dal cinese e cura di Maria Rita Masci*, Roma – Napoli, Theoria, 1991

Can Xue 残雪, *Moshi Aiqing* 末世爱情 , Shanghai, Wenhui Chubanshe, 2006

Can Xue 残雪, *The embroidered shoes*, translated by Ronald R. Janssen and Jian Zhang, New York, Henry Holt, 1997

Claire Huot, *China's New Cultural Scene: A Handbook of Changes.* Durham, NC: Duke University Press, 2000

Federica Scarpa, *La traduzione specializzata: un approccio didattico professionale* , Milano, Hoepli Editore, 2008

Giusi Tamburello, "Per una lettura critica del racconto cinese contemporaneo: Shanshang de xiaowu di Can Xue", in *Mondo Cinese,* 1999, n.102

Hong Zicheng, *A history of contemporary Chinese literature*, Boston, Brill Leiden, 2007

Howard Goldblatt, *Chairman Mao Would Not Be Amused: Fiction from Today's China,* Grove Press, 1996

Laura McCandlish, *Stubbornly illuminating the "Dirty Snow that refuses to melt". A converstaion with Can Xue* , MCLC Resource Center Publishing, 2002

Lawrence Venuti, *The translator's Invisibility*, London/New York , Routledge, 1995

Lionello Lanciotti, *Letteratura cinese*, Roma, ISIAO, Il nuovo Ramusio, 2007

Li Tianming, *A tormented soul in a locked hut: Can Xue's stories,* Master's thesis, University of British Columbia, 1994

Magda Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1998, p.255

Mario Sabatini e Paolo Santangelo, *Storia della Cina*, s.l., Nuova edizione Laterza, 2005

Michael S. Duke, *Modern chinese women writers* , Armonk, M. E. Sharpe , 1989

Paola Faini, *Tradurre: manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci Editore, 2004, p.65

Peeter Torop, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010

Peter Newmark, *La traduzione problemi e metodi*, trad. Flavia Frangini, Garzanti Editore , 1988, p.128

Qi Bangyuan, Wang Dewei, *Chinese literature in the second half of a modern century: a critical survey* ,Indiana University Press, 2000

Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, trad. Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966

Shi Shuqing 施叔青, *Wentan fansi yu qianzhan* 文坛反思与前瞻 (Opposizione e nuove prospettive del mondo letterario cinese), Hong Kong, Mingbao chubanshe, 1987

Tani Barlow, *In Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.

Thomas S. Eliot, "La terra desolata", in *La terra desolata / Quattro quartetti* , traduzione a cura di Angelo Tonelli, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2004

Umberto Eco, Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione, in S. Nergaard (a cura di) , *Teorie contemporanee sulla traduzione*, Milano, Bompiani, 1995

Vladimir Nabokov, *Foreward*, in *Eugene Onegin*, di Aleksandr Pushkin, a cura di Vladimir Nabokov, 4v, Princeton, Princeton University Press, 1975

Wang Jing, *China's Avant-Garde Fiction*, Durham, NC: Duke University Press, 1998

Wang Jing 王晶, *Can Xue «Moshi aiqing»zhong de yixiang jiedu* 残雪《末世爱情》中的意象解读, Jinan, Shandong caizhen xueyuan renwen yishu xueyuan, 2008

Wang Meng, "On Dialogues in Heaven", in *Chinese literature: fiction, poetry, art*, Beijing, Winter 1989, p.64

Yang Xiaobin, *The Chinese postmodern. Trauma and irony in chinese avant-garde fiction*, University of Michigan press, 2002

Sitografia

Bill Marx, *Modernist Mystery Street.* Intervista pubblicata on line, 2002 http://www.pri.org/theworld/?q=node/26132

Can Xue 残雪, "Literature Needs to Bring about Another Copernican Revolution" , estratto da un'intervista all'autrice a cura di Zheng Xiaolu, prossimamente in pubblicazione da *Shanghai Literature* (上海文学).
http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Copernican.pdf

Can Xue 残雪, in "Five Spice Street reviewed by John Madera"
http://quarterlyconversation.com/five-spice-street-by-can-xue-review.

Contemporary Chinese Website Project, *Contemporary Chinese writers, Can Xue*,
http://web.mit.edu/ccw/can-xue/

Jon Solomon, *Quotes about Can Xue,*
http://web.mit.edu/ccw/can-xue/appreciations-quotes.shtml

Jonathan Griffith, *The Aesthetic Activity in Modern Fiction,* intervista all'autrice http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Interview.pdf

Leonard Lopate, *The Leonard Lopate Show,* WNYC, April 14, 2009
http://www.wnyc.org/shows/lopate/2009/apr/14/five-spice-street/

Università Ca' Foscari - Venezia

ESTRATTO PER RIASSUNTO DELLA TESI DI LAUREA E DICHIARAZIONE DI CONSULTABILITA'(*)

Il sottoscritto/a AZZURRA MAGAGNA

Matricola n. 811929 Facoltà LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

iscritto al corso di ○ laurea ◉ laurea magistrale/specialistica in:
INTERPRETARIATO E TRADUZIONE EDITORIALE, SETTORIALE

Titolo della tesi (**): "L'amore nel giorno del giudizio": proposta di traduzione e commento traduttologico al racconto di Can Xue

DICHIARA CHE LA SUA TESI E':

◉ Consultabile da subito ○ Consultabile dopo ___ mesi ○ Non consultabile

◉ Riproducibile totalmente ○ Non riproducibile ○ Riproducibile parzialmente

Venezia, 28/05/2012 Firma dello studente Azzurra Magagna

(spazio per la battitura dell'estratto)

La tesi riguarda la traduzione del racconto "Moshi Aiqing"di Can Xue, contenuto nell'omonima raccolta pubblicata nell'anno 2006. Nell'elaborato sono inoltre presenti un capitolo introduttivo dedicato all'autrice e alla sua letteratura, e una sezione riguardante nello specifico il racconto tradotto e l'opera da cui è tratto.

(*) Da inserire come ultima pagina della tesi. L'estratto non deve superare le mille battute

(**) Il titolo deve essere quello definitivo uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato al Presidente della Commissione di Laurea

Università Ca' Foscari - Venezia

1

Università Ca' Foscari - Venezia

Informativa sul trattamento dei dati personali

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.
I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti.
Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.