Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in

Interpretariato e traduzione editoriale, settoriale

Tesi di Laurea

Meitou di Wang Anyi, proposta di traduzione e analisi traduttologica

Relatrice
Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Correlatrice
Ch.ma Prof.ssa Federica Passi

Laureanda
Rosa Ricciardi
Matricola 989992

Anno Accademico
2018 / 2019

A mia madre, a mio padre e a Marica.
Grazie per non avere mai smesso di credere in me.

SOMMARIO

摘要 5

Abstract..... 6

Introduzione 7

1. CAPITOLO I..... 11

1.1. Il contesto storico..... 11

1.1.1. La Grande Rivoluzione Culturale e i giovani 13

1.2. Il contesto letterario 17

1.2.1. La *ricerca delle radici* 20

1.3. L'autrice: biografia e opere di Wang Anyi..... 22

1.4. *Meitou* 28

1.4.1. *La canzone dell'eterno rimpianto* e *Meitou*, breve analisi comparativa..... 33

1.4.1.1. Il linguaggio..... 34

1.4.1.2. Shanghai, la città senza tempo..... 34

1.4.1.3. I *longtang*..... 36

1.4.1.4. Meitou e Wang Qiyao: due protagoniste a confronto..... 38

2. CAPITOLO II..... 40

3. CAPITOLO III : Commento traduttologico..... 60

3.1. Premessa 60

3.2. Tipologia testuale..... 61

3.3. Il lettore modello..... 62

3.4. La dominante 64

3.5. Macrostrategia traduttiva 65

3.6. Microstrategie traduttive 67

3.6.1. Fattori fonologici 67

3.6.2. Fattori lessicali 70

3.6.2.1. Premessa 70

3.6.2.2. Nomi propri 71

3.6.2.3. Appellativi 72

3.6.2.4. Realia 74

3.6.2.5. Forestierismi 77

3.6.2.6. Espressioni idiomatiche 78

3.6.2.7. Figure lessicali 81

3.6.3. Fattori grammaticali 81

3.6.3.1. Organizzazione sintattica 81

3.6.3.2. Discorso diretto e domande retoriche 84

3.6.3.3. I tempi verbali 85

3.6.4. Fattori testuali 87

3.6.4.1. Coerenza e coesione 87

3.7. Fattori culturali 89

Bibliografia 96

摘要

王安忆被认为是最具影响力的中国当代女作家之一。她丰厚的创作在1995年以小说《长恨歌》的出版达到了巅峰，该小说是她最具成果的作品，也是本篇论文研究的起点。作者对于人物和场景的精细描写，对日常生活情感的诉说以及对年轻人感知的求索凸显了作者的写作风格与背景环境，上海的弄堂为读者展现了一个现实而极富特点的世界。本文在完成了准备阶段的研究之后，试译了出版于2000年的小说《妹头》的前两章，旨在让意大利文学的视野能够触及到60年代的中国风貌，让意大利读者也能享阅这位杰出女作家的作品。通过简要的对比分析，本文试图突出作者的一些表达意向，这些意向在《长恨歌》与《妹头》两部作品间营造出微妙的联系。除译文以外，本文介绍了该作品的历史与文学背景，在翻译评论部分细致品评了所采用的翻译技巧。

Abstract

Wang Anyi 王安忆 (b. 1954) is one of the most influential contemporary Chinese writers. In her novels she gives readers the opportunity to walk into new realities through her meticulous descriptions, with a focus on everyday life in Shanghai's *longtang* 弄堂. She brilliantly succeeds in this attempt in her novel "The song of everlasting sorrow", also considered to be her masterpiece. This thesis aims to provide a translation in Italian of a section of Meitou 妹头 – a minor work of the writer published in 2000 - highlighting some of the author's communicative intentions that implicitly link the work to “The song of everlasting sorrow”.

This thesis is divided into three sections. The first chapter is a presentation of the historical and literary context in which the work was composed, followed by an explanatory section about the novel Meitou and a brief comparative analysis with the author’s masterpiece.

The second chapter is a translation from Chinese to Italian of the first two chapters of the novel Meitou.

The third and final chapter focuses on the analysis of the source text, pointing out the main problems faced during the translation process. The analysis justifies in detail the translation strategies adopted in order to obtain the Italian text.

Introduzione

La donna e il suo ruolo nella società tra presente e passato è probabilmente uno dei temi più dibattuti degli ultimi decenni. Parlando poi del ruolo della donna nel panorama letterario, il tema diventa ancora più caldo, essendo la letteratura femminile una conquista recente e dal valore sottostimato. L'accesso della donna all'istruzione è sempre stato ostacolato dalla concezione di inferiorità di genere, ciò però non ha impedito alle donne nel corso della storia di trovare il proprio piccolo spazio, affermandosi in modo sempre più incisivo, fino ad ottenere una considerazione alla pari degli uomini.

In Europa, particolarmente nel Cinquecento e nel Seicento, la donna è sempre stata relegata alla vita casalinga, con la netta esclusione dalla vita sociale e culturale. Nonostante ciò, il contributo delle autrici femminili è stato abbastanza importante. Seppur privatamente, sotto pseudonimo o in forma anonima non è raro, in questo periodo, sentir parlare di donne traduttrici di classici, ai quali si dedicano per istruirsi autonomamente. Il Settecento e l'Ottocento sono i secoli che aprono le porte della società alla figura femminile che riesce ad avere le sue prime opportunità di affermazione. È proprio in questo periodo che si creano i cosiddetti salotti, il punto di ritrovo degli intellettuali, nonché un'istituzione fondamentale che permette l'accesso alla cultura. Sebbene ancora costretta a combattere contro pregiudizi e censure, in questo periodo in Francia e in Inghilterra, la donna inizia a contribuire attivamente alla letteratura, ricordiamo ad esempio le celeberrime Jane Austen, Mary Shelley, Emily e Charlotte Brönte, o, in Francia, la figura di Madame de Staël, fondamentale per la diffusione delle idee romantiche. Anche nella penisola italiana, seppur solo verso la fine dell'Ottocento e molto più prepotentemente nel Novecento, la letteratura femminile inizia a far capolino sottoforma di autobiografie e diari grazie al contributo, ad esempio, di Grazia Deledda e Matilde Serao.

Se in Europa la letteratura femminile ha radici centenarie, in Oriente ed in particolare in Cina, l'accesso delle donne alla letteratura con il ruolo di scrittrici avviene solo a partire agli anni Venti del ventesimo secolo. Se precedentemente il contributo delle donne, seppur presente, rimaneva estremamente frammentario, con l'avvento del Movimento del Quattro Maggio le donne sono protagoniste di un

cambiamento a tutto tondo sulla strada dell'emancipazione. Per la prima volta entrano ufficialmente a far parte della vita sociale contribuendo alla letteratura con una produzione romantica, spesso autobiografica. Con il passare degli anni questa prima forma di apertura, attraversando varie fasi, si alterna a un nuovo spostamento della letteratura femminile in una posizione di nicchia, per poi riemergere e fiorire definitivamente con la fine della Rivoluzione Culturale. A questo periodo corrisponde, infatti, l'emergere di numerosissime autrici che si dedicano a una produzione molto più cospicua. I temi trattati spesso riguardano da vicino il mondo femminile, di cui vengono raccontati i problemi attraverso la narrazione delle storie di ragazze che si confrontano con la società contemporanea. Dal 4 al 15 settembre del 1995 a Pechino si tiene la quarta conferenza mondiale sulle donne, con il tema dell'azione per l'uguaglianza, lo sviluppo e la pace.[1] L'effetto più immediato è la promozione di campagne editoriali, che pur sottendendo un riscontro economico, danno la possibilità alle donne di seguire le proprie ambizioni.[2] Da questo momento si si afferma l'idea di donna lavoratrice, già diffusa in parte durante la Rivoluzione Culturale, quando era stato dato accesso alle donne ad alcune professioni considerate "maschili". Le scrittrici occupano un nuovo spazio nell'ambito della letteratura, spingendosi a trattare temi anche scabrosi come il sesso, la droga e l'omosessualità.

Il percorso impervio che hanno affrontato le donne per affermarsi nella letteratura fin qui delineato è stato uno dei motivi fondanti per la scelta dell'argomento del presente elaborato. Se scrivere una tesi significa contribuire in qualche modo alla ricerca, ho ritenuto quasi d'obbligo dedicare il mio studio alla letteratura femminile, che a mio avviso ancora oggi ricopre un ruolo ancillare rispetto alla più affermata

---

[1] Cfr. Giacomo, Rech (traduzione di), "Dichiarazione e programma di azione adottati dalla quarta Conferenza mondiale sulle donne: azione per la uguaglianza, lo sviluppo e la pace", Pechino, 4-15 settembre 1995, consultabile su http://www.fondazionezaninoni.org/pdf/Pechino1995.pdf (consultato il 5/01/2020)

[2] Xu Kun, Angela Turzynski, Wu Xiaoli, "Chinese Women's Literature Since 1995", *Review of Japanese Culture and Society*, Cultural and Social Changes in Respects of Asian Women, vol 8, dicembre 1996, pp. 23-27.

letteratura maschile. Dunque, considerato lo spazio limitato che è stato concesso alle scrittrici nel corso del tempo e la sproporzione tra autori e autrici che arrivano in traduzione dall'estero, ho ritenuto doveroso dedicare la mia ricerca e il mio contributo a una donna che parla di donne. La scelta è ricaduta su un'autrice contemporanea attualmente considerata una delle più influenti della letteratura cinese: Wang Anyi 王安忆 (1954), che ad oggi ricopre il ruolo di presidente dell'associazione degli scrittori di Shanghai.

Il presente lavoro, che si focalizza sulla traduzione del romanzo *Meitou* 妹头, è dunque il frutto di una minuziosa ricerca sull'autrice che si è rivelata indispensabile per la stesura della proposta di traduzione. L'elaborato è strutturato in tre capitoli che hanno l'obiettivo di ripercorrere le fasi necessarie alla stesura della tesi fornendo al lettore gli strumenti necessari a una fruizione consapevole del testo.

Nel primo capitolo sono stati delineati il contesto storico e il contesto letterario, nonché la biografia dell'autrice. Essendo stata Wang Anyi un'esponente della *ricerca delle radici* l'introduzione al contesto storico è stata ritenuta necessaria per chiarire il senso profondo del testo, le cui "radici" affondano nella Rivoluzione Culturale. Allo stesso modo, per poter collocare l'autrice nel panorama della letteratura cinese, sono stati delineati il contesto letterario e la biografia. A conclusione del primo capitolo, dopo un'introduzione sul romanzo oggetto di traduzione, in modo del tutto sperimentale, sono state esposte alcune considerazioni in merito a una comparazione con l'opera di maggiore successo di Wang Anyi, *La canzone dell'eterno rimpianto*. Il confronto tra i due romanzi è risultato del tutto naturale nella fase preparatoria al lavoro di tesi, quando durante la ricerca sono emersi alcuni evidenti punti in comune.

Il secondo capitolo è dedicato al testo tradotto in lingua italiana. Il romanzo *Meitou* è stato tradotto integralmente per mia scelta personale, poiché ho ritenuto necessario avere una consapevolezza maggiore riguardo alle scelte traduttive. Per agevolare la parte relativa al commento e all'analisi traduttologica nella redazione della tesi, il presente studio si focalizza sui primi due capitoli del romanzo.

Il terzo capitolo è interamente dedicato al commento traduttologico, in cui sono state giustificate le scelte traduttive adottate. L'elaborato è corredato di una bibliografia in cui sono stati inseriti i preziosi riferimenti indispensabili alla stesura della tesi.

1. CAPITOLO I

1.1. Il contesto storico

Approfondire qualsiasi aspetto inerente a una civiltà presuppone la conoscenza della sua storia. Il ruolo fondamentale della storia risiede nella condizione per cui il contesto storico si intreccia indissolubilmente con tutti gli elementi che formano quella che comunemente si definisce la cultura di una civiltà. Più semplicemente gli usi, i costumi, la musica, le tradizioni di una civiltà sono figli del trascorso storico di quest'ultima. Considerato che il presente lavoro è incentrato sul tema letterario ed essendo quest'ultimo una grossa fetta della cultura di una civiltà ed in particolare di quella cinese, è opportuna e necessaria una breve introduzione che delinei i tratti salienti del contesto storico di riferimento. Percorrere a grandi linee gli avvenimenti storici di rilievo è necessario per la comprensione di alcuni aspetti letterari relativi al periodo in cui è vissuta l'autrice poiché essi hanno influenzato la sua produzione e se ne ritrovano dei riferimenti nel testo oggetto di traduzione. Inoltre, come meglio evidenziato nel paragrafo 1.4.1.2, nonostante nella produzione letteraria di Wang Anyi il contesto storico di riferimento assuma dal punto di vista linguistico un ruolo di secondo piano nella narrazione, esso risulta di fondamentale importanza per comprendere il senso più profondo del testo che diversamente potrebbe rimanere vago. L'intenzione del presente paragrafo è dunque quella di fornire al lettore un quadro meramente generale del contesto storico in cui si collocano sia la biografia di Wang Anyi che l'ambientazione del romanzo *Meitou*.

Identifichiamo il punto di inizio della presente rassegna nell'ottobre del 1949, data di nascita della Repubblica Popolare Cinese. Si tratta dell'inizio della dittatura comunista di Mao Zedong, leader politico che si afferma come protagonista indiscusso di un lungo e travagliato periodo della storia cinese, che segna profondamente l'identità del Paese. I primi provvedimenti interni di Mao seguono le orme della dottrina marxista e prevedono la collettivizzazione delle terre e riforme agrarie rapide e forzate. Con la sottrazione di proprietà grandi e piccole ai contadini, talvolta con il ricorso alla violenza, inizia la tanto conclamata Rivoluzione Comunista Cinese, che mostra al mondo uno Stato forte, ma cela una società fortemente oppressa. Mao, attraverso un'attenta analisi della società contemporanea, decide in un secondo

momento di discostarsi dalle teorie marxiste, dando vita a un pensiero tutto suo. Se in Russia il motore della rivoluzione era stato identificato nel proletariato urbano, Mao individua come classe rivoluzionaria quella dei contadini, che all'epoca rappresentavano gran parte della società cinese.

Nel maggio del 1956, Mao avvia la cosiddetta "Campagna dei cento fiori", attraverso la quale invita intellettuali, scrittori, scienziati e artisti ad esprimersi riguardo alla Rivoluzione comunista e a sollevare i problemi e le critiche riscontrati fino a quel momento. Il risultato è un'aspra denuncia delle violenze, dei soprusi, della censura dell'informazione e delle limitazioni della libertà da parte del Partito. La Campagna ha quindi un risvolto inaspettato che mina l'evoluzione della Rivoluzione, mettendo in allerta il leader politico. Mao, trascorsi solamente alcuni mesi, dichiara chiusa la Campagna, che si rivela una ventata di libertà del tutto effimera e come un boomerang si ritorce contro tutti coloro che si erano esposti contro il Partito, trasformandosi in un pretesto per un'ulteriore repressione.

Nel 1958, in completa antitesi rispetto alle teorie di sviluppo sovietiche, Mao lancia il "Grande Balzo in Avanti" con lo scopo di trasformare i contadini in operai e promuovere l'industrializzazione del Paese attraverso la produzione dell'acciaio. Il Paese, in realtà, si trova in una condizione di grave arretratezza e non possiede i mezzi per attuare quello che la propaganda comunista, attraverso una campagna di slogan, definisce come un lavoro necessario per assicurarsi la felicità futura. Viene richiesto uno sforzo enorme a tutti i contadini che, sottoposti a nuovi organi di organizzazione del territorio denominati "comuni popolari", si raggruppano in delle vere e proprie squadre di produzione i cui mezzi sono ridotti ad altiforni improvvisati e le cui condizioni si rivelano estremamente disagiate. I cinesi vivono un periodo di razionalizzazione estrema delle provviste e lavoro dai ritmi estenuanti, tanto che tra il 1959 e il 1960 si stimano più di trenta milioni di morti per malnutrizione e malattie.[3] Le condizioni disastrose in cui versa il Paese e le naturali migrazioni dei contadini verso le città alla ricerca di una vita migliore portano alla necessità di ulteriori misure

[3] Luigi, Tomba, *Storia della Repubblica Popolare Cinese*, Pearson Italia, 2002, p. 82.

di controllo capillare. È in questo periodo che viene istituito lo *hukou* 户口, una sorta di passaporto interno che sancisce e fissa l'appartenenza dei cinesi alle zone urbane o rurali onde evitare massici spostamenti incontrollati.[4] Nonostante gli esiti negativi, il Grande Balzo non intacca l'autorità di Mao, ma inizia ad essere evidente il fallimento dell'impresa, per cui il leader è costretto a lasciare il suo posto a Liu Shaoqi e a coprire la sola carica di presidente del Partito. Il ritorno di Mao come protagonista della scena politica non tarda di molto, se ne vedono i primi segni già nel 1962, in occasione del decimo plenum del Comitato Centrale e definitivamente nel 1966 quando, durante l'undicesimo plenum, Mao si scaglia contro i suoi concorrenti allora al potere, promuovendo un'opera di pulizia del Partito e incitando le nuove generazioni a liberarsi dei *si jiu* 四九, i "quattro vecchiumi": le vecchie correnti di pensiero, la vecchia cultura, le vecchie abitudini e le vecchie tradizioni.

1.1.1. La Grande Rivoluzione Culturale e i giovani

Le radici della Grande Rivoluzione Culturale[5], come si può evincere dal paragrafo precedente, affondano in una serie di eventi che avevano portato la figura del leader Mao in secondo piano e rappresentano il suo tentativo di tornare al potere sotto la promozione di nuovi ideali. Dalla sua genesi, si prolunga per circa un decennio, che va dal 1966 al 1976. Si tratta di un evento di enorme portata che ha sconvolto profondamente la Cina, modificandone irrimediabilmente l'aspetto culturale e sociale, ma è stata altresì definita come:

> [...] la lotta di classe all'interno della Cina Popolare, a livello dell'ideologia e della cultura: essa oppone il "popolo", le masse, ai "nemici del popolo" che sono ostili all'edificazione socialista e mette in chiara evidenza una delle contraddizioni antagonistiche che sussistono dopo il rovesciamento della borghesia in Cina.[6]

Con la destituzione di Liu Shaoqi e l'arresto dell'ex-sindaco di Pechino nell'ottobre del 1965 l'autorità centrale cinese sembra completamente travolta. I giovani, scesi in piazza già da agosto, si sono organizzati in gruppi rivoluzionari detti

---

[4] Tamara, Jacka, Andrew B. Kipnis, Sally Sargeson, *Contemporary China – Society and social change*, Cambridge University Press, 2013, p. 66.
[5] D'ora in poi abbreviato in Rivoluzione Culturale.
[6] C.H., Lansard, "La rivoluzione culturale cinese", *Aggiornamenti Sociali*, rub. 980, aprile 1967, p. 313.

Guardie Rosse ed hanno iniziato una campagna di demonizzazione del Partito tramite manifesti detti *dazibao* 大字报, contrapponendosi alla resistenza formata da contadini ed operai e attaccando insegnanti ed intellettuali. In una testimonianza, Xu Xing, scrittore e documentarista cinese parlando della propria esperienza durante la Rivoluzione Culturale, afferma:

> [...] si poteva spaccare qualsiasi cosa. Per un ragazzino era un onore partecipare alla devastazione. Dalla terza elementare si poteva diventare membri dei Giovani pionieri, ma io non ero mai stato ammesso perché avevo sempre l'insufficienza in matematica. Con la Rivoluzione culturale cancellarono questa norma ed ebbi la mia rivincita. Diventammo tutti Guardie rosse, tutti alla pari, eravamo sempre più drogati, dovevamo fare la rivoluzione.[7]

A partire dal 1966 e per i successivi tre anni scuole ed università vengono chiuse per permettere ai giovani di impegnarsi nella propaganda e nella lotta per la Rivoluzione Culturale. Il mese di dicembre dello stesso anno porta con sé l'estensione della Rivoluzione nelle città e nelle campagne che causa gravi disordini a causa dello scontro delle fazioni, che si inaspriscono giorno dopo giorno. Da gennaio del 1967 i ribelli attaccano i governi locali che cadono uno dopo l'altro, la Rivoluzione Culturale entra a tal punto nelle loro menti da dare vita a una vera psicosi. Non era raro assistere all'accusa di essere "nemici del popolo" anche tra membri delle stesse famiglie:

> Neppure la famiglia fu risparmiata, allorché i giovani furono incoraggiati a portare la lotta di classe all'interno delle loro famiglie, e a investigare sulle origini "cattive" dei loro genitori. La pervasività della retorica della lotta di classe e l'interiorizzazione di un linguaggio di odio che tracciava un confine netto tra il popolo e i nemici di classe, contribuirono a forgiare la psicologia di una generazione e a spostare i limiti di ciò che la morale pubblica considerava accettabile. Questo spiega, in parte, la furia con cui le Guardie Rosse attaccarono i nemici di classe.[8]

La Rivoluzione Culturale crea dunque un'enorme spaccatura, ha una forza distruttrice che tende sempre di più verso la guerra civile, ipotesi che viene scongiurata da Mao con una presa di consapevolezza nel 1968. I ribelli, nonostante avessero

---

[7] Gabriele, Battaglia, "La chiamavamo Rivoluzione Culturale", Repubblica Online, Il venerdì, 9 maggio 2016, consultabile su: https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/05/09/news/la_chiamavano_rivoluzione_culturale-39203955/. (consultato il 20/12/2019)

[8] Sofia, Graziani "La Rivoluzione culturale cinese, una follia collettiva?", *Sinosfere,* Costellazioni, no 4: Follia, 12 novembre 2018, consultabile su: https://sinosfere.com/2018/11/12/sofia-graziani-la-rivoluzione-culturale-cinese-una-follia-collettiva/ . (consultato il 20/12/2019)

fisicamente distrutto qualsiasi cosa considerata appartenente al passato, non erano stati in grado di creare la tanto agognata nuova società, per cui destituisce le giovani Guardie Rosse con l'intervento dell'esercito, ponendo fine all'anarchia. La condizione economica e sociale del Paese è praticamente al collasso e le possibilità di impiego sono quasi nulle. Non avendo chiaro come gestire una situazione del genere e al fine di poter controllare i ribelli, Mao decide di togliere il potere rivoluzionario agli studenti e di spedire tutti questi "giovani istruiti", i *zhiqing* 知情 (abbreviazione di *zhishi qingnian* 知识青年), a trascorrere un periodo di rieducazione nelle campagne.[9]

> E così in innumerevoli famiglie ebbero luogo innumerevoli tragedie: dopo addii strazianti dai genitori, i figli si caricavano in spalla un semplice fagotto con le coperte e partivano alla volta di zone di confine o sperdute aree rurali. Poi mettevano radici nelle zone più povere della Cina iniziando un percorso di vita tormentato, fatto di fame e freddo.[10]

Al loro posto vengono inviati nelle principali università e nelle scuole i "gruppi di propaganda" formati da militari ed operai per ristabilire la disciplina, in particolare tra gli studenti più piccoli. La Rivoluzione Culturale lascia il segno nelle vite dei giovani cinesi fin dalla più giovane età e li forgia ad un nuovo *modus vivendi*. La scelta di Mao di mobilitare i giovani per portare avanti la Rivoluzione Culturale ha delle ragioni ben ponderate: attraverso l'offerta di biglietti per i trasporti gratuiti e toccando i punti per loro più sensibili come le accuse al vecchio apparato dirigente, Mao riesce facilmente a indottrinare gli studenti. La chiusura delle scuole crea un terreno ancora più fertile per i moti rivoluzionari che se avessero voluto coinvolgere gli operai avrebbero richiesto una limitazione se non anche l'arresto della produzione industriale[11] (situazione che si viene a creare ugualmente quando operai e contadini abbandonano il lavoro per prendere parte alla resistenza). Gli effetti della Rivoluzione Culturale riguardano ogni aspetto della vita quotidiana dei cinesi, che viene strettamente controllata: si pensi ai buoni per l'acquisto limitato dei beni di prima

---

[9] Cfr. "Up to the mountains, down to the villages" autore sconosciuto, consultabile su https://chineseposters.net/themes/up-to-the-mountains.php (consultato il 6/01/2020)

[10] Yu Hua*, La cina in dieci parole*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 157.

[11] Cfr. Ernst, Mandel, "La rivoluzione culturale 1967" consultabile su: http://m.antoniomoscato.altervista.org/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=45&Itemid=21 (consultato il 6/01/2020) .

necessità, al divieto di ogni forma di associazionismo, alla distruzione della letteratura e alla manipolazione dell'informazione, fino alla limitazione della libertà personale con l'assegnazione dei giovani diplomati alle università o alle campagne già a partire dal 1965. [12] A questo proposito è interessante lo stralcio di un articolo di Luciano Atticciati, che descrive nel dettaglio alcuni cambiamenti della quotidianità nel periodo rivoluzionario:

> Ai parrucchieri venne intimato di non tagliare i capelli a coda d'anatra, ai ristoranti di semplificare i menù, ai negozi di non vendere più cosmetici, vestiti con gonne a spacco, occhiali da sole, pellicce ed altri articoli di lusso. Le insegne al neon vennero spaccate. Nelle strade bruciavano grandi falò di merci proibite... Le Guardie Rosse fecero chiudere sale da tè, caffè, teatri indipendenti e tutti i ristoranti privati; interruppero l'attività di suonatori ambulanti, acrobati e attori girovaghi; vietarono matrimoni e funerali, le passeggiate mano nella mano, e il gioco degli aquiloni". Tale situazione è confermata in un comunicato del Quartiere Generale delle Guardie Rosse, in base al quale venivano proibiti esplicitamente gli articoli da regalo, il commercio di fiori e pesci rossi, le merci straniere, l'affitto di libri, l'uso delle bare, e gli studi medici privati; venne combattuta in altri termini "la decadenza e l'oscenità che avvelenano e corrompono le menti" come affermò Jiang Qing, la moglie di Mao, che per un certo periodo di tempo volle dirigere la vita culturale del paese.[13]

Sono questi gli aspetti e gli elementi che segnano la generazione protagonista della Rivoluzione Culturale e che solo in un secondo momento riescono a permeare e a venire a galla particolarmente attraverso la letteratura degli anni immediatamente successivi alla fine della Rivoluzione Culturale, che avviene nel 1977.

Dopo la morte di Mao ed in particolare a partire dal 1977, la Cina è protagonista di una vera e propria inversione di rotta che la guida sulla strada dell'industrializzazione e della modernizzazione. Il neopresidente Deng Xiaoping avvia le cosiddette *politiche di riforma ed apertura* che permettono al Paese di affacciarsi sul mondo e alla cultura straniera di valicarne i confini.[14]

Con la destituzione delle comuni popolari dapprima nell'Anhui e dopo gli esiti positivi, nel 1982, in tutta la Cina, la famiglia torna ad essere la base delle attività

---

[12] Anita, Chan, Rosen, Stanley, Jonathan, Unger, "Students and Class Warfare: The Social Roots of the Red Guard Conflict in Guangzhou", *The China Quarterly*, no 83, 1980, p.399.

[13] Luciano, Atticciati, "La Rivoluzione Culturale cinese", articolo online consultabile su: https://digilander.libero.it/atticciati/storia/RivoluzioneCuturaleCinese.htm#_top (consultato il 12/12/2019)

[14] Kjeld, Erik, Brbdsgaard, "Economic and Political Reform in Post-Mao China", East Asia Institute, University of Copenhagen, 2008, p.31.

agricole del Paese. L'agricoltura, però, nonostante occupi una posizione di grande importanza tra le idee di riforma di Deng, rappresenta solo una fetta del programma di riforma, che tocca ogni aspetto economico della società. Particolare attenzione viene data alla promozione dello sviluppo industriale anche attraverso la formazione di personale specializzato e all'ammodernamento dei mezzi di produzione. Viene riformato il sistema bancario e i mercati vengono aperti all'importazione e all'esportazione senza lasciare in secondo piano la promozione dell'imprenditoria anche privata.[15] L'atmosfera di tensione che aveva caratterizzato gli anni della Rivoluzione Culturale sembra essere ormai superata e sembra aver lasciato spazio a nuove concezioni, che ammettono le idee di modernità e apertura. La situazione storico-politica, come è ovvio che sia, dà impulso a nuove influenze anche dal punto di vista culturale e letterario. Gli anni Ottanta in Cina aprono le porte alla modernità e il clima di grande fervore crea i presupposti per una nuova fioritura anche in ambito letterario.

1.2. Il contesto letterario

Dopo esserci occupati di delineare il contesto storico, rimane l'obbligo di inquadrare, almeno a grandi linee, l'evoluzione del contesto letterario cinese degli ultimi anni del ventesimo secolo, al fine di creare una conoscenza preliminare completa e sufficiente a comprendere i riferimenti presenti nella seconda e terza parte del presente lavoro. Si è deciso di delineare il contesto storico e letterario non solo per permettere al lettore la fruizione del lavoro del traduttore, ma anche al fine di ripercorrere le fasi di preparazione che sono state necessarie per avvicinarsi alla traduzione.

La letteratura del periodo maoista ha inizio qualche anno prima della nascita della Repubblica Popolare Cinese, più precisamente nel 1942, quando Mao, allora leader del Partito Comunista Cinese, prendendo spunto dai lavori di Lenin sul medesimo argomento, pronuncia a Yan'an i "Discorsi sulla funzione della letteratura

[15] Angela, Piazza "La Cina di Deng Xiaoping: un lungo cammino verso la modernizzazione", *Mondo Cinese*, no 94, gennaio-aprile 1997 consultabile su: https://www.tuttocina.it/Mondo_cinese/094/094_piaz.htm. (consultato il 1/02/2020)

e dell'arte". Tra le tematiche principali dei suoi discorsi è particolarmente importante ricordare la sua concezione del ruolo della letteratura: Mao sostiene che la produzione artistica e letteraria debba essere al servizio della politica e in particolare del socialismo e della Rivoluzione comunista. Mao invita ad abbandonare ogni forma di individualismo per fare spazio a una concezione dell'uomo come componente della propria classe sociale. Emerge per la prima volta la figura dello scrittore contadino, che anticipa la centralità che la classe contadina assumerà per la Rivoluzione. Mao identifica nelle masse i fruitori, l'obiettivo nonché il tema centrale della letteratura e per questo motivo anche la lingua deve essere adattata e semplificata per essere compresa. Le linee guida elencate nei "Discorsi" avranno un grosso impatto sulla produzione letteraria fino alla sua morte nel 1976. I rigidi canoni maoisti, sintetizzati nel famoso *libretto rosso*[16] in cui erano contenute le sue citazioni più importanti, erano fondati su un attento realismo e sull'omologazione della letteratura. Autori di rilievo come Lu Wenfu 陆文夫 (1927-2005), Wang Meng 王蒙 (1934-) e Ru Zhijuan 茹志鹃 (1925 – 1998), madre di Wang Anyi, riescono timidamente a ritagliarsi un piccolo spazio d'azione. La stessa autrice in questo periodo avrà occasione di pubblicare le sue prime opere, in linea con le direttive della politica maoista. [17]

Dopo la morte di Mao nel 1976, la letteratura cinese vive un periodo di nuova fioritura di un'intensità tale da essere riconosciuto come un fenomeno letterario denominato *wenhua re* 文化热*, febbre culturale*, termine che

> [...] indica [...] la volontà di ridare centralità all'essere umano come soggetto e oggetto di attività culturale, l'animata atmosfera mondializzante e la sete d'innovazione formale che contraddistinsero l'arena intellettuale in quegli anni.[18]

Il realismo del periodo maoista viene dunque rimpiazzato da un nuovo interesse per l'individuo, per i sentimenti e per la visione soggettiva della realtà. Gli intellettuali indirizzano il proprio sguardo verso la modernità e la ricerca di un'identità tutta cinese, facendo nascere una nuova narrativa che lascia agli scrittori la possibilità di

---

[16] Cfr. http://www.bibliotecamarxista.org/Mao/libretto_rosso/Libretto_Rosso.PDF
[17] Si veda il paragrafo 1.4.1.2
[18] Nicoletta, Pesaro, "Tre fasi della letteratura cinese contemporanea", in *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, 2015, vol. 15, p.49.

introspezione e libero sfogo dei sentimenti. Libera dagli strettissimi paletti imposti fino ad allora, la letteratura smette quindi di essere mezzo di propaganda e diventa nuovamente canale espressivo, seppur spesso ancora legato al realismo che così fortemente era stato imposto negli anni precedenti. Il primo risultato di questa ritrovata libertà è, infatti, la produzione di una narrativa che si focalizza sul racconto delle violenze e gli abusi della Rivoluzione Culturale, eventi reali che permettono al lettore di immedesimarsi e soprattutto rappresentano una sorta di denuncia verso la classe politica appena uscita di scena. Viene denominata *letteratura delle ferite* ma in realtà rappresenta una vera e propria catarsi, un tentativo di ripulirsi dalle cose orribili che erano successe fino a quel momento.[19] Molti autori tra cui Wang Anyi, aderiscono, invece, a un'altra tendenza, che vira verso un nuovo realismo:

> [...] l'esperienza riformatrice nelle campagne da *zhiqing* ("giovani istruiti", inviati durante la Rivoluzione culturale a lavorare in zone rurali) ispirò quella distanza critica, spazio-temporale, che li rese capaci di analizzare con sincerità il passato, fondendo un senso di nostalgia per il mondo contadino con il disagio del fare ritorno alla realtà urbana tanto agognata durante l'"esilio" politico e già profondamente mutata dalle prime riforme. Come giustamente afferma il critico Chen Xiaoming, è solo con la narrativa dei zhiqing che il realismo cinese approda veramente all'esperienzialità individuale. Ne troviamo una rappresentazione ricca di sensibilità nel racconto "Ultima fermata" (1981, trad. 1989) di Wang Anyi (n. 1954): un treno carico di ex-"giovani istruiti" riporta finalmente Chen Xin, quasi trentenne, alla natia Shanghai, dopo dieci anni di lavoro nelle lontane e polverose campagne del Xinjiang.[20]

La *febbre culturale* è ulteriormente alimentata dalle *politiche di riforma e apertura* del nuovo leader politico, Deng Xiaoping, che permette alla cultura cinese di allungare lo sguardo sull'Occidente e di far entrare nel Paese molte traduzioni letterarie straniere. Gli anni Ottanta vedono come principali tendenze tre filoni letterari: la *letteratura d'avanguardia*, i cui temi centrali sono vicende paradossali e oniriche, *la generazione perduta* che fornisce una visione più nichilista della storia e della società e *la ricerca delle radici*[21] che è il filone di interesse del presente lavoro. Furono queste influenze

---

[19] Cfr. Glenn, Kucha Jennifer, Llewellyn Sara, Taylor Steve, Thompson "Scar Literature", Alpha History, 12 febbraio 2016 consultabile su https://alphahistory.com/chineserevolution/scar-literature/ (consultato il 29/12/2019)

[20] Nicoletta, Pesaro, "La narrativa cinese degli ultimi trent'anni" in GRISELDAONLINE vol. novembre 2014.

[21] Francesca, Bavecchi, (a cura di), "La letteratura della ricerca delle radici in Cina, Un ricordo, racconto di Mo Yan", consultabile su http://www.progettobabele.it/letnelmondo/cina/lettcinese02.php (consultato il 1/11/2019)

nella letteratura a dare agli scrittori cinesi l'impulso per la nascita di questo nuovo filone, di cui Wang Anyi si autodefinisce un'esponente.

1.2.1. La *ricerca delle radici*

Il termine *xun gen*, 寻根 "ricerca delle radici" appare per la prima volta nel 1984 in un'opera di Li Tuo in riferimento al desiderio di poter usare un giorno la lingua Daur. Il manifesto di questo movimento letterario è stato però individuato nell'opera *Wenxue de gen* 文学的根 (Le radici della letteratura) di Han Shaogong, in cui l'autore afferma che la letteratura ha delle radici posizionate nel profondo suolo delle tradizioni nazionali e della cultura e che solo radici profonde permettono alle foglie di fiorire.[22] Questo nuovo filone non viene mosso dal mero movente letterario, si tratta in realtà anche di una reazione degli intellettuali all'impoverimento della letteratura, conseguenza della Rivoluzione Culturale. Come già anticipato, gli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione sono anni di apertura, di nuovo inizio per il Paese che è invitato a guardare avanti, o meglio a guardare oltre. In questo clima di rinascita, gli autori aderenti alla *ricerca delle radici* si rifiutano di lasciare gli anni appena trascorsi nel dimenticatoio, al contrario vogliono guardare "indietro, sotto e all'interno" ponendosi in una posizione tendenzialmente opposta.[23] L'intento è quindi quello di proiettare nel presente momenti, tradizioni, mondi appartenenti al passato e che rappresentano la vera essenza della società cinese, ricercandola nel mondo contadino.

La *letteratura delle radici*, che inizia come una naturale continuazione della *letteratura delle ferite*, sembra in questo modo assumere sempre di più una sfumatura critica, in particolare contro i dogmi estetici e ideologici della letteratura ufficiale. Come per la *letteratura delle ferite*, gli autori centrano la propria opera sul ricordo e sulla nostalgia del passato recente, scavando non più nei fatti accaduti nella loro terra natia come facevano i loro predecessori, ma prendendo come punto di riferimento la

---

[22] Hong Zicheng, *A history of Contemporary Chinese Literature*, BRILL, Boston, 2007, p.366.
[23] Yuan Chipang, Der-wei David, Wang (a cura di), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey,* Indiana University Press, 2000, pp. 28-29.

loro esperienza da *giovani istruiti* spediti nelle campagne a rieducarsi durante la Rivoluzione Culturale. Ironicamente le radici di cui parliamo derivano dai ricordi di giovani sradicati.

Yuan e Wang[24] definiscono la più importante conquista del periodo post-maoista l'interscambio che avviene tra la *letteratura delle radici* e la *letteratura d'avanguardia*. La *letteratura d'avanguardia*, già citata nel paragrafo precedente, si sviluppa anch'essa negli anni Ottanta grazie all'impulso di alcuni giovani provenienti dal sud della Cina, che introducono nelle loro opere dei mondi impossibili, personaggi particolari e fuori dal comune e storie assurde,[25] ma soprattutto una forma anti-realistica e postmoderna. Se la *ricerca delle radici* insegue un realismo critico degli anni appena conclusi, l'*avanguardia* lo rifiuta completamente, decorando la narrazione con orizzonti più retorici ed intellettuali. I due movimenti sono giustapposti nell'opera sopracitata di Yuan e Wang, dal momento che alcuni esponenti come Mo Yan 莫言 (1995-), Han Shaogong 韩少功 (1953-) e la stessa Wang Anyi vengono definiti come appartenenti alla *ricerca delle radici* o come autori polemici dell'*avanguardia*.[26]

> The movement that I guess you could say I was most closely associated with was the root-seeking movement, which I was a part of from day one. When that movement broke out, I was already intellectually prepared for what was happening.[27]

Nonostante sia l'autrice stessa a definirsi appartenente alla *ricerca delle radici*, è doveroso ricordare che la sua produzione vasta e variegata non si sottomette quasi mai ad una corrente definita. L'autrice, piuttosto, nei suoi trenta anni di produzione letteraria, si dedica a una continua sperimentazione,[28] che sarà facilmente compresa nel paragrafo successivo dedicato alla sua biografia.

---

[24] Yuan Chipang, Der-wei David, Wang, *op.cit,* pp.122-123.
[25] Pesaro, *op. cit*.
[26] Yuan Chipang, Der-wei David, Wang, *ibidem*.
[27] Michael Berry, "The Emergence of a Writer, the Evolution of a Literary Scene: In Conversation with Wang Anyi", Chinese Literature Today, 2017, vol.6, sez.2, p.25.
[28] Leung, Laifong Contemporary Chinese Fiction Writers: Biography, Bibliography and Critical Assesment, Routledge, New York, 2017, p. 240.

1.3. L'autrice: biografia e opere di Wang Anyi

Wang Anyi nasce nel 1954 a Nanchino da Ru Zhijuan, celebre scrittrice e Wang Xiaoping, drammaturgo e cineasta. Nel 1955 si trasferiscono a Shanghai, dove la giovane vive in un'atmosfera familiare estremamente stimolante dal punto di vista artistico. Fin dalla più tenera età dimostra grande interesse per la lettura e per le poesie classiche, che recita a memoria.

> I feel that at this most basic level my family provided me with this love of reading. I don't remember exactly when it was that I first learned to recognize Chinese characters and to read, it is almost as if I were born literate! It was just automatic; but I think that passion for literature was something fundamental that came from the family very early on.[29]

Gli anni della sua giovinezza sono segnati dalla Rivoluzione Culturale che, con la chiusura delle scuole, la costringe ad interrompere momentaneamente gli studi. Sono anni estremamente importanti per l'autrice, che causano una propizia inversione di rotta rispetto all'indirizzo scientifico che le avevano dato i genitori, consapevoli delle difficoltà che altrimenti avrebbe dovuto affrontare seguendo le loro orme. È lei stessa ad affermare in un'intervista: "My mother's greatest hope for us was to earn a college degree and go on to become a doctor or scientist, which she thought would be the best for us."[30] Le speranze della madre svaniscono completamente quando, come tutti i *zhiqing* 知青, i giovani istruiti,[31] viene assegnata ad una comune popolare nelle zone rurali per un periodo di rieducazione.[32] Trascorre nel distretto di Wuhe, nella provincia dello Anhui, anni saturi di difficoltà dovute principalmente alle condizioni di estrema povertà della zona, a cui con fatica riesce ad adattarsi. L'autrice definisce quegli anni come anni difficili e afferma che non le hanno lasciato niente se non esperienze anche inusuali ed influenzato la sua scrittura anche contro la sua volontà.

---

[29] Michael, Berry, *op cit.p.23.*
[30] Michael, Berry,*ibidem*
[31] Il 22 dicembre 1968 è la data che segna l'inizio della migrazione forzata di milioni di giovani cinesi dalle città verso le campagne: uno dei più massicci e devastanti movimenti di massa nella storia della Repubblica Popolare Cinese (secondo soltanto al precedente movimento delle Guardie Rosse 1966-68) e nel cui ambito i "giovani istruiti" o zhiqing che avevano preso parte alla Rivoluzione Culturale, furono inviati nelle aree più povere del paese per venirvi "rieducati dalle masse", ossia per completare la loro formazione politica accanto ai contadini. Graziani, Sofia, "Le ragazze zhiqing, l'esperienza femminile dell'esilio durante la Rivoluzione Culturale Cinese", *DEP Rivista telematica sulla memoria femminile*, 2005, n.3, p. 65.
[32] Cfr. paragrafo 1.1.1

Afferma, inoltre, che in nessun caso avrebbe avuto l'intento di scrivere un'opera che parlasse della Rivoluzione Culturale, ma che in tutte le sue opere sono evidenti le cicatrici che essa ha lasciato in lei:

> Not once did I ever consciously set out to write a novel about the Cultural Revolution. At the same time, in virtually every work that I have ever written you can find the scars, or the leftover remains of the space and time of the Cultural Revolution embedded into those works. A writer can never separate herself from her experience. And so, that historical backdrop and this historical process is interwoven into everything that comes after and everything that I do; it is part of me.[33]

La fine della sua rieducazione nella comune, a differenza dei suoi coetanei, arriva dopo soli due anni, nel 1972, quando aderisce alla Lega della Gioventù Comunista Cinese e, da attivista e promotrice del pensiero di Mao Zedong, sfrutta le sue capacità di musicista per far parte della banda musicale del distretto di Xuzhou. Inizia a viaggiare tra i distretti di Anhui, Shanxi ed Henan, diffondendo attraverso la musica gli ideali della Rivoluzione. È a questo periodo della sua vita che risale la sua conoscenza delle realtà rurali cinesi [34] da cui prenderà ispirazione per alcune delle sue opere.

> I left the countryside and joined a military song and dance troop. That experience provided yet another perspective from which to observe the history of the Cultural Revolution. The nature of these song and dance troops was consistent nationwide; they were established under the backdrop of the model operas. From there, it was back to the collective shifts taking place in China at the time: the end of the Cultural Revolution, the trial of the Gang of Four, the Reform Era, and so on. The Cultural Revolution was a collective experience but, at the same time, for me, it was also a very individualistic experience.[35]

Il primo lavoro letterario dell'autrice è datato 1975, nel periodo designato come quello de "La banda dei quattro"[36], quando l'obiettivo della letteratura era proprio quello di servire la politica.[37] Si tratta del saggio "Dalishi" 大理石 (Marmo),

---

[33] Michael, Berry, *op. cit*., p. 24.
[34] Chitralekha Basu, Yang Guang, "An evergreen writer", *China Daily*, 19 Luglio 2010, consultabile su http://www.chinadaily.com.cn/life/2010-07/19/content_11590085.htm (consultato il 7/12/2019)
[35] Michael, Berry, *Ivi*, p. 25.
[36] Appellativo che designa il gruppo dei quattro rappresentanti del Partito Comunista Cinese composto dalla vedova di Mao, Jiang Qing, Zhang Chunjiao, Yao Wenyuan e Wang Hongwen, che furono arrestati nel 1976. Il loro arresto, avvenuto con l'accusa di essere i responsabili degli eccessi di caos sociale nei dieci anni precedenti, segna la fine della Rivoluzione Culturale. Cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/cina/
[37] Cfr. paragrafo 1.1.1

pubblicato in una raccolta di saggi scritti da *giovani istruiti*. Risalgono allo stesso periodo anche "Xiang qian jin" 向前进(Avanzata) e *Laoshi*, "Maestro".

Alla morte di Mao e dopo l'arresto della Banda dei Quattro, nel 1978, la giovane riesce a tornare a Shanghai, dove inizia a lavorare per un giornale per ragazzi, "Ertong Shidai*"* 儿童时代 (L'era dei bambini). Questa nuova occupazione le dà una spinta verso la produzione di libri per bambini, a cui si dedica fino al 1980, quando viene ammessa alla quinta edizione del corso di studi letterari dell'Associazione Scrittori Cinesi. Si tratta della sua prima opportunità di studio formale della letteratura, che coglie brillantemente pubblicando nel periodo di frequenza alcuni romanzi, tra cui *Liujiu Jie Chuzhongsheng,* 六九届初中生 (La classe di scuola media del 69), ispirato alla chiusura delle scuole del periodo della Rivoluzione, che l'autrice stessa vive proprio in quell'anno.

Questo primo periodo di produzione delinea la prima fase artistica dell'autrice che, individuando come soggetto principale i giovani trasferiti a rieducarsi nelle campagne, porta in sé molto della sua personale esperienza. Descrive i sentimenti intimi dei giovani facendo trasparire anche la sua condizione di ragazzina strappata ai genitori e immersa in una realtà molto lontana dal contesto urbano a cui era abituata. La sua è una vera e propria innovazione, il tema delle emozioni interiori adolescenziali risulta nuovo e di grande successo.[38] Parlando di questa prima fase, l'autrice commenta:

> I described my own feelings, the path in life that I followed and my own experiences and emotions […] At that time I was in a childlike state of mind and I wanted to describe feelings in a naturalistic way. [39]

Una prima maturazione della scrittura dell'autrice avviene nel 1982 con il romanzo *Liushi,*流逝 (Lo scorrere del tempo), che le vale il Premio nazionale per romanzi di media lunghezza. Si tratta di un romanzo conciso e strutturato, incentrati

---

[38] Brigitte, Duzan, "Wang Anyi" in La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine, 5 settembre 2010 aggiornato il 1settembre 2019, consultabile su: http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_WangAnyi.htm. (consultato il 7/12/2019)

[39] Lily Xiao Hong Lee, *Biographical Dictionary of Chinese Women*, The Twentieth Century, 1912-2000, New York, M.E. Sharpe, Inc., 2003, p. 523.

sulla vita di una figura femminile sullo sfondo della Rivoluzione Culturale. Il romanzo si discosta dalla descrizione autobiografica per aprirsi all'investigazione e alla percezione oggettiva. L'autrice crea personaggi che rappresentino l'archetipo della società, innalzando il suo già affermato realismo ad un livello superiore.

Nel 1983 le si presenta una seconda occasione di approfondimento e studio della letteratura, che le permette di entrare in contatto con scrittori provenienti da tutto il mondo. Si tratta di un programma di quattro mesi organizzato dall'Università di Iowa negli Stati Uniti, dove accompagna sua madre. Quest'esperienza rappresenta per lei un'ondata di nuovi stimoli e apertura delle proprie concezioni che la spingono ad abbandonare la parte più pura del suo realismo per addentrarsi in un'analisi più profonda della realtà e dei personaggi. Riferendosi a questa esperienza Hao Yixia commenta:

> […] it seems very important to complete the writer's self-consciousness and personality inspection reorganization, it directly opens up her later recognition of the secular. In her previous writings, she was faithful to her real experience and lacked aesthetic care with distance. After her trip to the West, she began to analyze and reflect on her own experience. She tries to find out the reasons for the spiritual dilemma of contemporary writers and explore the way out of this contradictory situation. [40]

Inaspettatamente, di ritorno dall'America, l'autrice decide di smettere di pubblicare per un anno, al fine di riflettere a fondo sulla propria visione del mondo.[41] Nel 1985 pubblica *Xiaobaozhuang,* 小鲍庄 (Il villaggio Bao), definito da Hao un punto di svolta per la scrittrice nonché opera più rappresentativa della *ricerca delle radici* di cui è un'esponente.[42] Ying Linghua lo definisce un'opera in cui la scrittrice unisce la realtà con la leggenda per creare un senso di permanenza che trascenda dal tempo e dallo spazio, dando alla storia una dimensione allegorica.[43] Si tratta di un romanzo poco strutturato, incentrato sulla vita degli abitanti del villaggio, ma tra loro non è possibile individuare un protagonista. È caratterizzato da uno stile molto naturale

[40] Hao Yixia, "Wang Anyi Writings after the Westbound Journey", *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, Francis Academic Press, vol. 2 p. 176.
[41] Lily Xiao Hong Lee *op.cit.*.
[42] Hao Yixia, *ibidem*.
[43] Ying Lihua, *The A to Z of Modern Chinese Literature*, Scarecrow Press, 2010, p. 192.

e fluido, che lascia trapelare un velo di pessimismo attraverso il racconto del destino di ognuno dei personaggi.

Gli anni 1987 e 1988 rappresentano un punto decisivo per la carriera dell'autrice, poiché combaciano con la pubblicazione della "Trilogia dell'amore", che comprende i tre romanzi *Huangshan zhi lian* 荒山之恋 (Amore tra le montagne desolate), *Xiaocheng zhi lian* 小城之恋 (Amore in una cittadina) e *Jinxiugu zhi lian* 锦绣谷之恋 (Amore in una valle incantata), incentrati sull'amore carnale, in cui le dettagliate descrizioni dei comportamenti e della psicologia sessuale danno vita a una prospettiva letteraria del tutto nuova. In particolare, in *Amore in una cittadina*, il racconto della complessità delle attrazioni, a discapito della denuncia e dello sfondo sociale, sembra voler evidenziare un solo aspetto: la necessità di umanità. È lei stessa a dichiarare a riguardo nel 1987:

> 'The motive and theme of my creation has always remained the same, that is the exploration of what exactly composes a human being, what exactly composes love'. […] In "Love in a Small Town" what Wang is concerned with seems entirely different: the primary motive and the dominant is no longer the exploration of love and even less romantic love. Instead something new, something fresh, something never thus approached by serious or "first class writers" in modern Chinese literary history. In fact this is exactly what makes it widely different from the other two "loves" and the very reason why "Love in a Small Town" has given rise to multiple interpretations and lively intellectual debate. [44]

La trilogia colpisce la critica contemporanea, che in rari casi aveva avuto modo di osservare una tale apertura riguardo a temi del genere. L'autrice si ricollega indirettamente sia al passato, ai romanzi di epoca Ming, come *Honglou Meng* 红楼梦 (Sogno della camera rossa)[45], sia all'Occidente rievocando *Madame Bovary*.[46] In questo periodo prende quindi parte a un nuovo movimento di donne scrittrici che iniziano a trattare temi mai toccati prima, come le problematiche emotive causate dalla repressione dei sentimenti, le sofferenze scaturite dai desideri, la mancanza di

---

[44] Gu Yanxing, *Feral Children and Prisoners of Sex; Wang Anyi's "Love in a Small Town"*, aprile 1989, East China Normal University, The University of Brititish Columbia, p. 16.

[45] Uno dei quattro grandi romanzi classici della letteratura cinese, scritto da Cao Xueqin a metà del XVII secolo e pubblicato nel 1791.

[46] Chitralekha Basu, Yang Guang, "An evergreen writer", *China Daily*, 19 Luglio 2010, consultabile su http://www.chinadaily.com.cn/life/2010-07/19/content_11590085.htm (consultato il 12/12/2019)

personalità, il matrimonio come dovere nei confronti della società. Appartiene a questo periodo e più precisamente al 1990, l'opera *Mini* 米尼*,* un romanzo sperimentale dal punto di vista stilistico, che riflette sulle tensioni dei rapporti affettivi che talvolta possono rivelarsi letali.

Protagonista indiscusso degli anni Novanta dell'autrice è, però, il suo romanzo di maggiore esito, *Chang hen ge* 长恨歌*,* (La canzone dell'eterno rimpianto), pubblicato nel 1995. La pubblicazione e la traduzione del romanzo all'estero rappresentano l'affermazione dell'autrice che, grazie alla critica, riesce ad ottenere un posto tra le autrici maggiormente influenti della letteratura contemporanea: nel 1998 vince il premio di Migliore autrice femminile della Cina moderna ed il premio Mao Dun nel 2000. Questi riconoscimenti le spianano la strada verso la proclamazione a presidentessa dell'associazione degli scrittori di Shanghai, che avviene l'anno successivo, nel 2001. Wang Anyi diventa così in qualche modo una nuova esponente della letteratura *haipai* 海派,[47] la scuola di Shanghai [48], sulle orme di Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995) autrice che ne è considerata la massima esponente degli anni Quaranta. Gli stili delle due autrici sono stati accostati per il comune sfondo nostalgico, per le dettagliate descrizioni della vita quotidiana, l'attenzione sulla classe media e l'attrazione particolare per la vita cittadina descritta nonostante le sue dimensioni, in una prospettiva di intimità.[49]

---

[47] Duzan, Brigitte, "La litérature chinoise au vingtiéme siecle, III bis. Haipai/Jingpai ou le realisme en literature: explications", 23 luglio 2010, consultabile su http://www.chinese-shortstories.com/Reperes_historiques_La_litterature_chinoise_au_vingtieme_siecle_3bis_2.htm

[48] Gli scrittori della Scuola di Shanghai, trovandosi nel centro commerciale e cosmopolita della Cina del tempo, promuovevano valori moderni commerciali e cosmopoliti nelle loro produzioni, accettavano inoltre la commercializzazione della letteratura. Gli autori della Scuola di Pechino [invece] trovandosi a vivere nelle città del nord della Cina, come Pechino, Tianjin, Qingdao, si opponevano alla stretta relazione tra letteratura e la politica da un lato e dall'altro alla commercializzazione della letteratura. Traduzione mia. [Si tratta di una suddivisione che ha origine nei primi anni del secolo, con la letteratura del Quattro Maggio, e che si evolve con il tempo e i cambiamenti politici e sociali. Non si limita a differenze nella visione della letteratura, ma si estende anche a stili e temi. Vede il susseguirsi di esponenti di rilievo come Shen Congwen, Fei Ming, Ling Shuhua per la Scuola di Pechino e la già citata Zhang Ailing per la Scuola di Shanghai] Cfr. Zhang Hongbing, "Literature and the Ideology of Space: How the Beijing School Was Constructed in Modern Chinese Literature 1", Quarterly Journal of Chinese Studies, aprile 2006, p.1.

[49] Ying Lihua, *op. cit*., p. 192.

L'avvento del duemila segna un ulteriore passaggio nella vita dell'autrice che entra a tutti gli effetti nella sua fase matura e può dedicarsi all'introspezione e alla ricerca di sé stessa. A partire dalla pubblicazione di *Chang hen ge* 长恨歌 (La canzone dell'eterno rimpianto), il focus dell'autrice si sposta sulla città di Shanghai che diventa un personaggio femminile a tutti gli effetti e, assieme al tema del ricordo, rappresenta uno dei pilastri della produzione di quel periodo. Agli anni Duemila risale anche il romanzo *Meitou* 妹头, oggetto del presente lavoro.

1.4. *Meitou*

Il romanzo *Meitou* è stato pubblicato in Cina nel 2000 dalla casa editrice *Nanhai chuban gongsi* e ad oggi non ne esiste una traduzione in nessuna lingua europea. Si tratta di un romanzo raramente citato nella prolifica produzione letteraria dell'autrice, un'opera minore su cui non è disponibile molto materiale critico letterario, salvo qualche rara eccezione. Fa parte della produzione più recente dell'autrice ed assieme a *Chang hen ge,*长恨歌， *Fu Ping,富萍 Tao zhi yaoyao* 桃之夭夭 ed altri, contribuisce all'ambizioso progetto dell'autrice di reinventare Shanghai, fondendo metodi narrativi popolari e sperimentali.[50]

Come già anticipato nell'introduzione, le informazioni utili per la creazione di una conoscenza di base necessaria per una traduzione consapevole, sono state ricavate da uno studio a tutto tondo non solo del contesto storico letterario in cui è immerso il romanzo, ma anche e soprattutto dallo studio della biografia dell'autrice, della maturazione della sua scrittura e dal confronto con le sue opere di maggiore successo, che hanno permesso di contestualizzare e chiarire i numerosi punti critici del testo. La traduzione integrale ha permesso di delineare nel dettaglio la trama del romanzo nonché di confutare alcune scelte traduttive iniziali che sono state riviste una volta terminato il lavoro.

[50] Ying Lihua, *op.cit.* p. 193.

Il romanzo è incentrato sulla vita di Meitou, una ragazza shanghainese che vive assieme alla sua famiglia nei tipici *longtang* 弄堂, i vicoli della città. La storia si sviluppa attorno alla sua vita a partire dall'infanzia fino alla sua piena maturità, mentre sullo sfondo si susseguono le vicende politiche della Rivoluzione Culturale. La trama si apre con un flashback che lascia spazio in un secondo momento a lunghe descrizioni della realtà dei vicoli. Meitou, ancora bambina gioca spensierata assieme al piccolo gruppo di amiche e crescendo vive la sua assegnazione al lavoro in fabbrica dopo la conclusione degli studi. La sua storia d'amore con il giovane Xiao Bai inizia poco prima del diploma, resiste alla distanza, finché non riescono a sposarsi e a coronare il loro amore con la nascita di un figlio. Il romanzo si chiude con il loro divorzio e la partenza della ragazza ormai adulta per Buenos Aires. I soli punti chiave della trama appena elencati rimandano immediatamente alla vita dell'autrice, che nelle sue opere non ha un intento dichiaratamente autobiografico, ma che identifica nella propria esperienza un punto di partenza per la propria scrittura:

> I prefer to root my work in personal experience, but our life experiences are extremely limited. There are a lot of things that we don't have access to through our personal experience. There are all kinds of unexpected events that you will probably never experience, so you have to rely on your imagination to cross that boundary.[51]

La vita di Wang Anyi è quindi indissolubilmente intrecciata con quella di Meitou e di tutti i suoi personaggi che sono, nel periodo più maturo della sua produzione, per la maggior parte figure femminili. La scelta di focalizzarsi sulle donne e porle in una posizione di rilievo nei suoi racconti non è per l'autrice sinonimo di femminismo, ma una scelta naturale, coerente con la propria identità. [52] Parlando di autobiografia è interessante il riferimento a Barone che definisce quest'ultima come il mezzo attraverso cui l'autrice interpreta sé stessa portando nel testo i ricordi legati alla sua vita privata, in questo modo plasma il proprio stile, che attraverso l'autolettura riesce a far rifiorire l'esperienza passata.[53]

---

[51] Michael, Berry, *op.cit.,* p.27.
[52] Cfr. Wang Zheng, "Three Interviews: Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing", *Modern Chinese Literature*, 1988, vol. 4, no. 1/2, pp. 104-106.
[53] Lucia, Barone "Espressione dell'Io e autobiografia in Youshang de niandai (Età amara) di Wang Anyi", Atti del XIII convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi, Milano, Franco Angeli, p. 43.

Nella sua produzione successiva agli anni Novanta, troviamo una particolare ricorrenza di giovani protagoniste shanghainesi, solo per citarne alcune oltre alla stessa Meitou, pensiamo a Fu Ping, protagonista dell'omonimo romanzo o alla celeberrima Wang Qiyao, protagonista di *Chang hen ge* e a sua figlia. Sono ragazze invisibilmente legate da caratteristiche comuni: vestono bene ma non all'ultimo grido, parlano correttamente ma non un mandarino perfetto, sono ammirevoli ma non primeggiano completamente e infine vivono la loro formazione nei *longtang* di Shanghai.

> The interiors of these "types" are quite splendid, but perhaps Wang Anyi wrote too many of them; […] Whereas, in her other works such characters unfold with exquisite minuteness, through writing technique that perhaps demonstrates an even higher degree of brilliance, it seems that, in the background of a "drama of ideas," a few words hurriedly scribbled suffice. It is akin to reading a compilation and index of Shanghai female experience and its types, which in itself is indeed of extreme interest.[54]

La descrizione a tutto tondo dell'autrice di questi e di tutti i suoi personaggi permette al lettore di entrare nella loro psicologia, trovandosi davanti a opere che possono essere senza dubbio definite *Bildungsroman* o romanzo di formazione[55] della generazione della Rivoluzione Culturale.[56]

Spostando l'attenzione sul personaggio di Meitou, già dall'incipit della storia è chiaro l'intento di evidenziare il carattere forte della ragazza che senza alcun timore si fronteggia con un tassista e cerca di farsi rivalere su di lui. Un'immagine raccontata attraverso gli occhi di Xiao Bai, la cui identità verrà svelata solo molto dopo, come a non interferire con il ruolo di protagonista della ragazza. Inserendo questo peculiare incipit completamente dissonante con la trama vera e propria (che inizia da un flashback poche righe dopo), l'autrice sembra voler chiarire fin da subito l'incidenza e la forza del personaggio di Meitou, che si rivelerà, alla fine, una donna dalle incredibili capacità, tanto da affiancare e scavalcare nel lavoro un amico imprenditore e viaggiare in un altro continente.

---

[54] Zhang Xudong, "In Light of Concreteness: Wang Anyi and the Bildungsroman of the Cultural Revolutionary Generation", *Literary Studies of China*, New York, 2012, p. 122.
[55] Cfr. Sarah, Graham (a cura di), *A History of Bildungsroman,* Cambridge University press, 2019, pp.1-3.
[56] Zhang Xudong *ibidem*.

Le sequenze descrittive, in linea con lo stile dell'autrice, rappresentano una delle maggiori peculiarità del romanzo. Ogni minimo dettaglio dei quartieri, dei vicoli, degli edifici, delle stanze e dell'arredamento, ma anche e soprattutto dei personaggi è descritto in modo minuzioso. La descrizione fa sì che nulla venga lasciato al caso, i particolari permettono al lettore di riflettere il pensiero su qualcosa di più ampio. Può esserne un banale esempio la descrizione fisica della stessa Meitou, nel secondo capitolo, che dà spunto all'autrice per puntualizzare quali fossero i gusti estetici del momento. Allo stesso modo nei capitoli successivi, attraverso la descrizione dell'abbigliamento blu o cachi, uguale per tutti, viene data al lettore un'idea reale delle condizioni di vita della Rivoluzione Culturale. Fa molto riflettere, ad esempio, il vano tentativo dei genitori di Meitou di trattenere il fratello al momento dell'assegnazione statale al lavoro, prendendo come esempio qualcuno che era riuscito a scamparla. Sembra quasi che l'autrice in questo modo, più che raccontare l'evolversi dei fatti, voglia trasmettere al lettore i sentimenti intimi dei suoi personaggi. Il suo tentativo è estremamente interessante poiché permette di sviluppare un pensiero critico del periodo storico nonostante gli effettivi riferimenti storici siano estremamente limitati. Questi ultimi, assieme alle locuzioni temporali, non sono molto incisivi, ma rimangono generici quasi per l'intero racconto. Sono i piccoli eventi quotidiani a raccontare la storia, i dettagli e gli oggetti. Oggetti inequivocabili come i buoni annuali per l'assegnazione del tessuto o eventi come la chiusura improvvisa delle scuole, che sembrano vere e proprie scorciatoie per arrivare alla chiave di lettura del romanzo: l'interpretazione del periodo storico e la possibilità di guardare dalla prospettiva di chi lo ha vissuto.

Il tema della differenza tra la città e la campagna emerge continuamente nell'evolvere degli eventi ed è segnato da una sorta di dissidio interiore dell'autrice, che non riesce a dividere sé stessa tra i due mondi, di cui sembra far parte in egual modo. Questo contrasto è leggibile tra le righe del romanzo in alcune leggere contraddizioni. Se tutti i giovani istruiti temono l'assegnazione alle campagne e vorrebbero evitarla in tutti i modi, allo stesso tempo l'aggettivo "rustico" sembra assumere un'accezione positiva, che ricorda il calore della casa. Secondo quanto affermato nel romanzo, i giovani delle campagne hanno una vita più difficoltosa, conoscono le cose della vita più dei ragazzini di città, perché ne colgono subito

l'essenza. Nonostante la dicotomia sia evidente ed evidenziata, non è chiara la posizione dell'autrice, che sembra voler lasciare al lettore libertà di giudizio. Il timore di essere assegnati alle campagne potrebbe avere una sfumatura autobiografica, così come il continuo rimando al dialetto locale e alla citazione esplicita di alcune espressioni locali. Senza alcun riferimento diretto al romanzo *Meitou*, l'autrice raccontando di sé afferma:

> 'Sometimes I feel like I'm a spectator watching the city from a distance. Maybe it's precisely because of this feeling that I can have an objective view of Shanghai. Although this objectivity is relative, of course, since it's overruled by my own experiences: I have been living here since I was one year old, my friends and classmates were all Shanghainese, and our family has moved around town. I guess I have a very tense relation with this city: I feel distant and close to it at the same time. I don't like the city, but I have no choice but to like it. My relationship with Shanghai is probably best expressed by the Chinese idiom 'the bones are broken, but the muscles still hold them together''. The most important obstacle between Wang Anyi and the city appears to be the local language. Several times, Ms Wang brings up the consequences of her ongoing struggle to master Shanghainese (a northern Wu dialect that is less than 50 per cent intelligible for speakers of Mandarin, the national standard language): 'Since I couldn't speak Shanghainese as a child, I was always very nervous when I had to say something in public and afraid people wouldn't have the patience to listen to me. So in the end, I would usually just give up the right to speak and, in order to compensate for that, mainly talk to myself. For me, writing is just like talking to myself: the process of writing begins when I feel like I'm talking too much to myself, then I just have to write it down until it becomes a novel.'[57]

Il sentirsi vicina e lontana alla città di cui parla l'autrice sembra combaciare con la dicotomia appena discussa tra campagna e citta nonché con l'accostamento di dialetto shanghainese e cinese mandarino. Tornando al romanzo, quest'ultimo è definito da Meitou come "troppo formale" quasi a voler sottolineare la distanza da Shanghai a cui l'autrice si riferisce in questa intervista.

Nonostante la limitata diffusione del romanzo, *Meitou* sembra in realtà affermarsi in modo abbastanza deciso come degna concretizzazione dello stile di Wang Anyi, che in soli dieci capitoli sembra riuscire a condensare tutti i tratti salienti della propria produzione più recente.

---

[57] Leena, Scheen, "My Relations with Shanghai are tense, an Interview with Wang Anyi", *The Newsletter*, n.55 2010.

Lo studio preliminare alla traduzione del romanzo ha permesso di evidenziare e riflettere su alcune analogie del romanzo *Meitou* con il più fortunato, *Chang hen ge*, La canzone dell' eterno rimpianto, che sono state considerate un interessante punto di partenza per un'analisi più approfondita sui due romanzi.

1.4.1. *La canzone dell'eterno rimpianto* e *Meitou*, breve analisi comparativa

Chang hen ge, il romanzo di maggiore successo di Wang Anyi, è stato pubblicato in Cina nel 1995. Tradotto in lingua italiana da Maria Rita Masci, approda in Italia nel 2000, pubblicato da Einaudi con il titolo *La canzone dell'eterno rimpianto*. Come accennato precedentemente, è valso all'autrice la vittoria di numerosi premi e, secondo un sondaggio dell'autunno del 2000, ha rappresentato in Cina uno dei romanzi più influenti degli anni Novanta.[58] La protagonista del romanzo è la giovane Wang Qiyao, descritta come il prototipo di ragazza appartenente alla piccola borghesia di Shanghai. Il romanzo si fonda su tre blocchi temporali diversi, che narrano la sua vita a partire dall'adolescenza, quando partecipa al concorso di bellezza per l'elezione di miss Shanghai, passando per la sua giovinezza trascorsa da mantenuta di un uomo politico, fino all'ultima fase della sua vita che trascorre in ritiro da infermiera, vivendo con la figlia nei vicoli di Shanghai, per poi concludersi con la sua tragica morte. La storia si apre con una lunga e dettagliata descrizione dei vicoli di Shanghai con un focus sui piccioni che la sorvolano, descrizioni che, a differenza del romanzo *Meitou*, sembrano avere il ruolo di cornice alla trama che, a confronto, risulta molto più articolata. Già dalle prime righe, sorge quasi spontanea una riflessione sullo stile dell'autrice, che ricalca temi ed elementi che permettono di individuare analogie con il romanzo *Meitou*. Prima di addentrarci nell'analisi è d'obbligo chiarire che la ricercatezza del linguaggio di Wang Anyi ed ogni aspetto relativo alla produzione di un'autrice del suo calibro, richiederebbero uno studio estremamente più approfondito, che non rientra negli obiettivi del presente lavoro. L'analisi riportata di seguito, mira a tracciare per sommi capi alcune delle similitudini tra i romanzi *Chang hen ge* e

[58] Maria Giuseppina, Gottardo, *Voci da un mondo effimero*, Trento, Edizioni Tangram, 2018 p. 17.

Meitou e a evidenziare quali sono stati i punti di riflessione sul testo, al fine di valorizzare e giustificare le scelte traduttive operate nella stesura della traduzione.

1.4.1.1. Il linguaggio

Partendo da un punto di vista generale, risulta quasi scontata la comparazione del linguaggio dei due romanzi che si presenta ricco, articolato, ricercato, mai lasciato al caso. Si tratta, in effetti, di un aspetto a cui l'autrice pone particolare attenzione, di uno standard che ritiene rilevante per valutare un'opera letteraria. A riguardo, in un'intervista, afferma:

> Also I require the language to be beautiful. Lots of present-day Chinese writers just write terribly; some can't produce a smooth sentence. They consider language a tool and refuse to see it as an aesthetic object in its own right.[59]

La lingua sembra essere insomma un ottimo punto di partenza per il confronto dei due romanzi, che conservano non solo la medesima ricchezza linguistica, ma sembrano avere una dominante affine, ovvero quella di raccontare l'anima di Shanghai[60] attraverso la descrizione di elementi reali, mettendo quasi in secondo piano la trama, cosa che avviene particolarmente in *Meitou*.

1.4.1.2. Shanghai, la città senza tempo

> Wang Anyi promette quello che lungo tutto il romanzo poi mantiene: la rivisitazione di una città e della sua storia attraverso le sue vie, le abitudini minute e le quotidiane vicende dei suoi abitanti, realizzata tramite una lingua concentrata ed eloquente, rara cristallizzazione di un'intera cultura.[61]

Le parole di Nicoletta Pesaro appena citate, riassumono in poche righe l'intento dell'autrice in *Chang hen ge*, ma calzano perfettamente anche per gli intenti individuabili in *Meitou.* Per delineare la città di Shanghai attraverso i due romanzi,

---

[59] Wang Zheng *op*. *cit*. p.116

[60] Gran parte della produzione della maturità dell'autrice è caratterizzata dalla personificazione della città di Shanghai.

[61] Nicoletta, Pesaro, ″Quando la lingua è sospesa tra presente e passato. Problemi e ipotesi di traduzione del primo capitolo di Chang hen ge (Canzone dell'eterno rimpianto) di Wang Anyi″ in Laura De Giorgi e Guido Samarani (a cura di)*, Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente. Atti del X Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Cinesi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, Convegno: Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente, 11-14 marzo 2005, p. 384.

l'autrice ricorre a degli espedienti che si sono rivelati i medesimi in entrambi. L'arma dell'autrice rimane costantemente il linguaggio, con cui sembra riuscire a bloccare il tempo, con un ricorso ai riferimenti temporali limitato in *Chang hen ge* e quasi assente in *Meitou*. Se nel primo romanzo:

> Lascia sullo sfondo tutti gli eventi storici, raramente cita delle date, e i grandi eventi, come la caduta del regime nazionalista e la Rivoluzione culturale o le riforme di Deng, sono solo vagamente accennati nei riverberi che essi riflettono sullo stile di vita dei personaggi. La sua è quindi una storia delle atmosfere (anzi, lei stessa la definisce una "storia della quotidianità"), non dei fatti, tutta basata su una minuziosa, quasi maniacale ricostruzione di carattere, direi, sensoriale e sentimentale (anche se non, si badi, sentimentalistica).[62]

In *Meitou*, invece, i riferimenti storici risultano pressoché assenti, se non in due casi isolati, che indicano l'inizio e la fine della Rivoluzione Culturale. Non viene specificata l'età esatta dei personaggi, non ci sono riferimenti chiari che permettano di collocare gli avvenimenti in un lasso di tempo preciso né di sapere con precisione la successione cronologica che intercorre tra loro. Apparentemente, insomma, il tempo tende ad assumere un ruolo secondario. In realtà l'autrice ricorre ad un espediente per valorizzare il senso del tempo che necessita di una riflessione molto più profonda: la descrizione dei luoghi e degli edifici.

> L'architettura antica e la letteratura rappresentano, dunque, nelle intenzioni di Wang Anyi, le armi grazie alle quali l'umanità può difendere il suo bene più prezioso: il tempo, o meglio, la memoria del proprio passato. Contemporaneamente, sia l'architettura sia la letteratura sono entrambe metafore del tempo medesimo e della Storia.[63]

Così come nel primo capitolo di *Chang hen ge*, anche nel primo capitolo di *Meitou* inserito in questo lavoro, la descrizione degli elementi architettonici, a dispetto delle lacune in tema di riferimenti temporali, ha ampissimo spazio. Se nel primo caso si tratta di una particolareggiata descrizione dei vicoli di Shanghai in senso ampio, in *Meitou* ritroviamo un focus descrittivo sulla casa della protagonista, di cui sono descritti nei minimi particolari le stanze e l'arredamento. A questo proposito, sono stati persino evidenziati alcuni elementi comuni ad entrambi i romanzi, come ad esempio

[62] Nicoletta, Pesaro *Ivi* p. 372.
[63] Nicoletta, Pesaro *ivi*. p.382.

"la stanza triangolare nel sottoscala in cui entrava giusto un letto"[64], "i panni stesi sulle canne di bambù"[65], la descrizione fedele dei vicoli, delle case in stile occidentale divise in stanze per famiglie, le porte sui diversi lati del vicolo nonché gli odori, i rumori, lo stile di vita e in ultimo il comune riferimento a via Huaihai, una delle strade principali della città.

1.4.1.3. I *longtang*

Il contesto in cui vivono sia Meitou dalla nascita che Wang Qiyao nell'ultima parte della sua vita, è quello dei tipici *longtang* di Shanghai. Tornando al punto di vista puramente linguistico, in fase di preparazione e ricerca per il lavoro di tesi, durante la lettura del romanzo in lingua italiana, è stato possibile trarre dalla parola *longtang* alcune considerazioni. Maria Rita Masci nella sua resa in lingua italiana di *Chan hen ge* ha scelto di rendere il termine *longtang* con una generalizzazione in "vicolo". Se questo romanzo fosse l'unica opera dell'autrice a cui ci si avvicina e se non si avesse interesse nell'entrare nella sfera prettamente culturale celata nel racconto (si pensi a un potenziale lettore modello individuato dalla Masci), la resa non rappresenterebbe una grossa perdita. La traduzione di *Meitou* e la continua ricorrenza del termine nel testo, è stato l'impulso per un approfondimento, che ha dimostrato che i *longtang* sono stati oggetto di approfondita ricerca da parte della critica letteraria.

Prendendo in esame la traduzione inglese di *Chang hen ge*, a cura di Michael Berry e Susan Chan, pubblicata nel 2008 dalla Columbia University Press con il titolo *The Song of the Everlasting Sorrow – A Novel of Shanghai*, è stato subito evidente che i traduttori abbiano scelto di conferire alla dimensione spaziale e ai *longtang* un valore completamente diverso. Si noti, in primissima analisi, l'aggiunta del sottotitolo tesa ad evidenziare ancor di più il valore della città nell'opera. Non è necessario andare molto oltre per accorgersi che i *longtang* non sembrano minimamente essere posti in secondo piano rispetto alla città, tanto da essere resi nella lingua d'arrivo in *pinyin*. Il confronto con la traduzione inglese ha permesso di fondare quella che, limitatamente alla

---

[64] Wang Anyi*, La canzone dell'eterno rimpianto* [1995], trad. dal cinese di Maria Rita Masci, Torino, Einaudi, 2011, p.28.
[65] Wang Anyi, *ivi*. p.8.

versione italiana, inizialmente sembrava poter essere una semplice osservazione riguardante una scelta traduttiva. Da ciò, l'obbligo di una ricerca più approfondita sulla Shanghai degli anni Sessanta con particolare riguardo ai *longtang* ha permesso di far risalire queste particolari realtà agli anni Venti e Trenta:

> By the 1920s and 1930s you could see it at once in the Tudor-style villas, Spanish-style townhouses, Russian-style churches, the German-style mansions, together with the internationalism of the buildings on the Bund and, of course, the Shanghainese lanehouses or lilong [里弄; also known as longtang 弄堂, nongtang, and, in English, 'alleyway housing'] housing complexes.[66]

L'analisi di Lena Scheen è risultata indispensabile, inoltre, per poter arrivare a una definizione di *longtang,* si riporta di seguito quella di Bracken:

> They were a hybrid of the traditional Chinese courtyard house, the siheyuen, and the Western-style terrace. Most were speculative real-estate ventures and consisted of large blocks, typical of inner-city Shanghai (and other Chinese cities), which were divided into three or four smaller blocks and developed separately. According to Rowe, each venture was approximately 100 dwelling units. The main alleyway was usually four to five metres wide and invariably ran perpendicularly to the access street; in larger compounds smaller alleyways crossed this main one at right angles. The alleyways led to individual residences, with some commercial activity located along the boundary streets, although some informal commercial activity also occurred at the internal crossings. The houses themselves were usually two to four story's in height and varied in size and opulence, with basic units of anything from 60 to 105 square metres, typically with two rooms per floor.[67]

L'elemento che ha definitivamente chiuso il cerchio e ha dimostrato la necessità di sottolineare l'importanza dei *longtang* nell'opera di Wang Anyi, oltre al fatto che l'autrice dedica a questi vicoli un intero capitolo in *Chang hen ge*, è una storia raccontata da lei stessa a Rotterdam, nel 2009, dove afferma di aver vissuto in un *longtang*:

> One day I was heading for an appointment but couldn't find the place. I suddenly noticed that I had unconsciously entered a typical Shanghai longtang neighbourhood. As I walked on, a deeply familiar feeling overwhelmed me. It was a particular smell, but also a particular sound, a particular temperature... Tears came to my eyes, because these sensations embodied a life that I recognized: my childhood in the longtang neighbourhood, my longtang life when I was a child, when children would play together in the backyards. Most longtang have their kitchen windows in back, so the smells and sounds of cooking

---

[66] Lena, Scheen, *Shanghai Literary Imaginings – A city in transformation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015 p.158.

[67] Gregory, Bracken, "Thinking Shanghai: A Foucauldian Interrogation of the Postsocialist Metropolis", 2009, p. 74 consultabile su www.scribd.com/doc/17345157 (consultato il 3/01/2020)

> are constantly there, while inside the houses, old people chat in the most beautiful Shanghainese… In 1998, I went to Amsterdam to promote the Dutch translation of one of my novels. The publisher had booked me a room in a small hotel, on a canal. I was lonely, and the murky and overcast sky made things worse, making me feel depressed. But when I got out of bed the next day and opened the curtains, I looked out on a small yard that seemed so similar to the longtang of Shanghai that Amsterdam suddenly felt very familiar – and this gave me peace of mind.[68]

L'importanza dei *longtang* non è quindi limitata all'intenzione dell'autrice di inserire elementi realistici nel racconto, ma una scelta ponderata strettamente legata alla sua concezione autobiografica e alla sua peculiare "nostalgia".

> This throwback to the past seems to be a kind of nostalgia. We often speak about nostalgia as a feeling about the good old days as opposed to the bad new ones. But Wang Anyi does not simply indulge in nostalgia. She seeks to rescue memory and re-enact cultural resources from the repressive overload and burden of modernity. In the last three decades, China has made tremendous advances in modern civilization. Economic growth, the GDP, the internet, world trade, and financial expansion have brought China to the ranks of the world's most powerful nations. But spiritually and morally, Chinese life seems to be losing its way.

Considerato che gli odori, i suoni, la temperatura ed il dialetto shanghainese che rievoca sono altresì elementi di continuo richiamo nelle descrizioni di *Meitou,* nonostante la sua indiscutibile classificazione come opera minore, il romanzo sembra assumere, in realtà, un'identità e caratteristiche sempre più definite. *Meitou* sembra essere un piccolo concentrato di *Chang hen ge* e l'analisi più dettagliata sembra aver dato credito a questa mia personale ipotesi.

1.4.1.4. Meitou e Wang Qiyao: due protagoniste a confronto

Un'ulteriore riflessione sarebbe possibile mettendo a confronto le due protagoniste, Meitou e Wang Qiyao, entrambe appartenenti alla piccola borghesia di Shanghai, entrambe legate a poche amiche, di cui una sola considerata migliore di tutte. Meitou e Wang Qiyao sono descritte con la stessa forza espressiva, a tutto tondo, ed entrambe sembrano affrontare le loro giornate con la stessa attitudine. Entrambe intraprendono la loro vita sessuale prima del matrimonio, con la stessa lieve emozione e senza troppo timore di una tale trasgressione. Se Wang Qiyao, però, ha un passato

[68] Lena, Scheen, *op. cit.* p.185.

mondano che tiene segreto, Meitou rimane nei binari di una vita "guidata" dalla situazione politica di controllo della Rivoluzione Culturale. Insomma, quando l'autrice è chiamata ad esprimere la propria opinione sui suoi personaggi femminili e sulla realtà della letteratura, sembra proprio aderire ad un tentativo di racconto della realtà femminile.

> Alla letteratura non si chiede più di rappresentare la realtà come "deve" essere, ma come "è", con i suoi problemi, i contrasti, i sentimenti veri. Grande spazio nella narrativa, ad esempio, è dato alla tematica dell'amore, che era stata quasi completamente bandita prima e durante il periodo della Rivoluzione Culturale. I miei libri hanno un certo successo perchè cerco di raccontare i problemi affettivi della mia generazione. Molte ragazze si ritrovano nelle vicende sentimentali dei miei personaggi: donne dei villaggi di campagna dove ho vissuto nei dieci anni della rivoluzione culturale, o di grandi città come la mia[69]

La risposta al perché della scelta di personaggi prettamente femminili è invece diversa, ed è legata alla natura e alla posizione della donna nella società cinese:

> If we talk about women's rights today, I believe we have accomplished a lot. However, I do feel that when we look at it from the perspective of the emotions, we are still quite primitive: it's like we women are not fully evolved, as if we're still dragging a tail, a tail of emotions. When a woman is the protagonist of a story, she is mostly completely independent, she has everything, she can do anything, and yet she is still yearning for love, searching for true love. So actually, not much has changed in this perspective. We are still living in the age of Jane Austen, we're still not so developed and still predominantly looking for a good marriage.[70]

Wang Anyi parla di donne che grazie alla letteratura raggiungono la propria indipendenza, che hanno tutto e possono tutto, che cercano l'amore. Una definizione che senza dubbio si addice sia a Wang Qiyao che a Meitou come a riconfermare il filo nascosto che potrebbe collegare i due romanzi.

---

[69] Leena, Scheen, *op.cit.* p.185.
[70] Leena, Scheen, *ibidem*.

2. CAPITOLO II

Capitolo primo

Era il calar della sera, quando notò una ragazza discutere in strada.

Il taxi si spostò obliquamente dal centro della strada e improvvisamente accostò al marciapiede quando la portiera si aprì rumorosa e la ragazza scese. Girò attorno al veicolo e raggiunse la portiera opposta che si aprì con altrettanto rumore. Iniziò ad urlare rivolta verso l'interno: "Scendi! Devi scendere!", l'autista non avendo alternative disse: "Scendo, scendo." Non c'erano molte persone in strada, ma alcuni si avvicinarono e lui si ritrovò tra loro. Nessuno sapeva cosa stesse succedendo, l'atteggiamento di quella ragazza era inarrestabile. Indossava dei jeans chiari, ai piedi un paio di stivaletti bassi in pelle di daino: aveva i capelli lisci fin sulle spalle, erano un po' secchi e ingialliti, ma sembravano morbidi. Stringeva tra le mani delle buste della spesa. Sfidando l'autista, era piombata in mezzo alla corsia a scorrimento veloce e fermato un'auto, aveva scelto una Volkswagen Santana, poi aveva detto: "Scommettiamo, io e te, scommettiamo 100 *yuan* " e l'autista le aveva risposto "Scommettiamo allora". Molti taxi l'avevano evitata e sorpassata, uno solo si fermò esitante. La ragazza aprì la portiera del taxi, diede un'occhiata all'interno ed esclamò ad alta voce: "Vieni qua! Vieni a vedere cosa si intende per riscaldamento. Questo sì che lo è!". L'autista che aveva scommesso con lei l'aspettava dietro, e senza raggiungerla sbuffò: "Quella è un'auto nuova, la mia è vecchia". La ragazza a quell'affermazione chiuse l'auto, il malcapitato autista del taxi non capì cosa stesse succedendo, ma con qualche titubanza ripartì. La ragazza tornò a urlare: "La tua auto è vecchia? Non avevi detto di avere una Santana 2000? È ovvio che non accendi l'aria condizionata, imbroglione, mi devi cento *yuan*!". L'autista, sentite quelle parole, sembrò afferrare il concetto e rivolgendosi alle persone tutt'intorno disse: "Come posso aver detto che è una Santana 2000? La Santana 2000 è così?". La ragazza non lo risparmiò: "Tu stesso lo hai detto, l'aria neanche si avvia e vuoi persino fare affari, chiama chiunque a controllare se c'è o meno l'aria condizionata!". Il tono della sua voce era alto e turbato, ma neanche una parola era vaga, le sputava tutte, chiare e taglienti. Sembrava un piccolo cerbiatto, mentre inveiva contro l'autista girando

intorno al taxi e lui al limite della pazienza, contrattaccava con forza, per poi essere di nuovo messo alle strette da lei.

Lui aveva assistito alla disputa dall'inizio alla fine, fino a quando l'autista, senza aver ricevuto i soldi della corsa, l'aveva fatta scendere e lei aveva cercato un altro passaggio ed era ripartita. Gli ricordava la sua ex moglie Meitou. Meitou era proprio così.

Il suo nomignolo completo era Ameitou, che era stato abbreviato in Meitou. In shanghainese, il suono finale di "mei" apparteneva alla classe delle "huailai", la sesta delle "tredici rime" di riferimento per la pronuncia del mandarino e si pronunciava con il primo tono. In concreto assomigliava a un "heey" in lingua inglese. "Dou" doveva essere sonoro e breve come la parte iniziale di "dough". A pronunciarlo si percepivano una delicatezza e un'innocenza un po' rustiche, come il pianto di un bambino. E lei? Lei era nata in un distretto della città, in un affollato *longtang*, dove le ragazzine a partire dall' infanzia e fino alla maturità, erano riunite in cerchie di amiche intime come i circoli di donne di una fabbrica, ognuna con il proprio nomignolo. Quell'abbreviazione rendeva il suo più orecchiabile rispetto al suo nome completo. In realtà si chiamava Zhu Xiuzhi, un nome molto elegante, che manteneva comunque un sapore rustico. Del resto, lo erano anche i suoi genitori che lo avevano scelto. Il padre era originario delle campagne di Changzhou, si era trasferito a Shanghai per studiare, ma alla fine lo studio si era trasformato in un lavoro in un negozio di abiti in seta. Un suo compaesano gli aveva presentato la moglie, che veniva da Suzhou e lavorava in una fabbrica tessile a Shanghai, ma poi a causa della sua salute cagionevole si era ritirata ed era diventata una casalinga. Era onesta, diligente e responsabile, ma con in più anche un pizzico di astuzia utile a tirare avanti. Vivevano in un *longtang* di via Huaihai dove c'erano case in autentico stile occidentale: muri in mattoni rossi, i gradini alti, portoncini ad arco in pietra, una spaziosa scalinata in legno. Sul corrimano color castagno erano intagliati dei fiori, gli stessi che erano stati intarsiati anche attorno al soffitto. C'erano le doppie finestre e delle persiane in legno ad oscurarle. Se ci avesse vissuto una famiglia, sarebbe stata sicuramente una famiglia numerosa, tuttalpiù la famiglia di un *comprador* di un'azienda estera, ma in realtà ci vivevano piccole famiglie. Famiglie come quella di Meitou che nonostante appartenesse a una classe

sociale più agiata, viveva in una grossa stanza al piano terra, esposta a sud, la migliore in assoluto della casa. Se fosse stata una casa per una sola famiglia, quella stanza sarebbe stata probabilmente il salotto, mentre quella retrostante, esposta a nord, leggermente più piccola, che era destinata all'altra famiglia, avrebbe potuto essere il salone interno, il luogo dove fumare il sigaro, giocare a *mahjong* o dove le donne avrebbero potuto riunirsi. Ora le due stanze erano state separate e sigillate. Sotto il livello di una linea disegnata sul muro, erano stati stranamente tolti la metà dei mattoni e ricostruiti in un secondo momento. Tra queste due stanze giustapposte, c'era la scalinata e dall'altra parte quello che doveva essere stato uno studio, che era ancora più piccolo, dalla pianta stretta e lunga anch'esso attaccato a due stanze, in cui vivevano altre due famiglie. C'era poi la cucina e una stanza triangolare sotto le scale, dove originariamente erano ammassate un mucchio di cose. Adesso era stata trasformata in una camera da letto, con un letto ed un tavolo, dove non c'era abbastanza spazio nemmeno per alzare la testa, si potevano giusto allungare i piedi. Tra la cucina e la stanza triangolare c'era una porticina che, a causa dell'oscurità della casa e dei flebili raggi del sole che vi arrivavano, si vedeva a malapena. Le dimensioni di quella porta, lo spessore e il legno di fabbricazione stonavano completamente con le dimensioni, la struttura e lo stile della casa: essa infatti non solo era piccola, bassa e sottile, ma non aveva né blocco né catenaccio, si apriva con un tocco. Era impossibile vederla se non quando la luce entrava da nord, solo allora saltavano all'occhio persino le pietre all'angolo in fondo. Li c'era il retro della strada. Quel lato del *longtang* era incredibilmente deserto, in netto contrasto con l'affollato lato opposto.

La grande stanza esposta a sud in cui viveva la famiglia di Meitou affacciava sulla strada e aveva anche una veranda interna dove si ritiravano per dedicarsi alla scrittura. Da un lato avevano creato una piccola stanza per il servizio igienico, al cui interno c'erano un gabinetto con sciacquone ed un lavandino. A piano terra c'era solo un piccolo bagno, che si trovava nel salotto ed era stato separato da un muro con la stanza sul retro. Per questo sembrava che le due famiglie di fronte, poiché non c'erano due bagni separati, non avessero altra scelta che usare il vaso da notte. Il primo e il secondo piano erano stati invece progettati per le camere da letto per cui c'erano degli ampi bagni, ma solo per alcune stanze: il resto della famiglia usava il vaso. Vivere in quella casa enorme e usare il vaso da notte, anche se era contraddittorio, non era poi

così strano. In quella città, in particolare in quella zona, c'erano molte contraddizioni. Nel *longtang* c'era una famosa filastrocca che diceva esattamente così: "Chi non ha la camicia indossa la cravatta, indossa gli stivali di pelle chi non ha neanche una ciabatta". Bisognava pronunciarla in shanghainese, focalizzandosi bene sui toni. Mentre per il ritmo? Bisognava fare un paio di piccole pause dopo *ciaba* e poi dopo il *ta* di cravatta attaccare tutto, come in una sola frase e recitarla in crescendo. Insomma, sembrava che solo la famiglia di Meitou avesse il proprio bagno indipendente e ciò la diceva lunga sulla loro posizione. Il gabinetto che avevano creato in veranda ne occupava solo un quarto, ma c'erano ancora i tre quarti di spazio dove erano stati sistemati un grosso e comodo letto, un guardaroba sulla testiera e ai piedi una macchina da cucire, ma rimaneva comunque ulteriore spazio per camminare. Era lì che dormivano la nonna ed i fratelli della ragazza, mentre lei dormiva insieme alla madre nella stanza grande.

La stanza grande era bellissima, profumava di borghesia: così come quelle di tanti altri shanghainesi di classe media aveva la camera da letto ed il salone uniti in un solo ambiente che non solo era ampio, ma anche confortevole ed imponente. Aveva una forma stretta e allungata, ma era abbastanza luminosa: appoggiato al muro a nord (quello di cui stavamo appena parlando) c'era un armadio a muro con una specchiera. A un passo dall'armadio si allungavano perpendicolarmente due letti singoli divisi da un comodino. In più c'era un divano a tre posti e di fronte un settimino. Nell' abbondante spazio tra il settimino e il divano, un tavolo rotondo con quattro sedie a schienale alto che sembrava essere il centro esatto della stanza. I mobili erano in legno di teak, in stile occidentale. Il colore del legno era abbastanza scuro e nonostante fosse illuminato dal sole, conferiva alla stanza dei tratti pesanti, molto classici. I copriletto avevano delle nappe in lino e anche la tovaglia, il copridivano, le tende alle finestre che davano sul cortile interno, erano tutti in lino, di mussola e con le nappe. Tutto ciò rendeva quello stile classico ancora più elegante. I due letti non avevano niente che rimandasse alla loro vita personale, ma riuscivano a far sembrare l'intera stanza un ambiente più familiare, comodo e confortevole. In un certo senso mitigavano lo stile a tratti estremamente pomposo della stanza, che così agghindata diventava quasi stravagante. Quell'eccesso straripante palesava la loro posizione di persone provenienti dalla semplicità, che conoscevano il duro lavoro ma volevano riflettere la propria vita nella classe borghese.

Meitou e sua madre dormivano nel grande letto di fronte all'armadio, l'altro apparteneva a suo padre. Il fatto che lei dormisse lì e i suoi fratelli in veranda con la nonna dimostrava la sua posizione di favore in famiglia. Lei indossava scarpe di pelle, mentre loro indossavano vestiti e scarpe fatti a mano dalla nonna. La domenica la mamma le faceva indossare abiti nuovi confezionati da lei, le sistemava i capelli sulle tempie, glieli intrecciava e cotonava. Solo dopo essersi occupata della figlia si dedicava a sé stessa. A quel tempo, Meitou riceveva lusinghe e ammirazione dalle ragazzine del *longtang*. Parlavano del colore degli abiti, di stile, di come arricciarsi le punte dei capelli. Nonostante Meitou fosse in una posizione favorita non veniva accontentata in tutto, non era quindi minimamente arrogante, anzi, andava molto d'accordo con le altre. Le piacevano molto quelle chiacchierate, perché si sentiva al centro ma era più modesta di un tempo. Non appena i suoi genitori erano pronti, uscivano tranquillamente. La prendevano per mano separandola dal gruppetto di amiche. A quel tempo lei non poteva fare altro che alzarsi con fare riservato. A guardarli tutti e tre insieme, nessuno dei loro vicini avrebbe mai immaginato che venissero dalla porta accanto. Lui indossava un abito in stile occidentale di un colore tenue, un paio di scarpe di pelle e degli occhiali con una montatura in oro. Lei aveva una lunga blusa bianca in pura seta infilata in una gonna, anch'essa in stile occidentale, reggeva sull'avambraccio la giacca e indossava calze bianche velate e tacchi alti. Aveva i capelli corti con la permanente, ma apparivano molto naturali, con una grossa onda sulla fronte che dopo poco diventava piccolissima, allungandosi da dietro l'orecchio alla guancia. La ragazzina assomigliava ad un angelo. Uscivano dal vicolo attorniati dalle chiacchiere ammirate dei vicini. Era l'età d'oro di quella famiglia. Gli adulti non sarebbero mai dovuti invecchiare, i bambini mai diventare grandi. Quello stato non sarebbe potuto durare in eterno, ma se avessero potuto rallentare lo scorrere del tempo, avrebbero potuto godersela abbastanza. Meitou dormiva nella stanza grande, sul letto della madre, che aveva un cuscino grande e soffice, con la federa di cotone e foglie di loto ricamate. La trapunta era in piuma d'oca foderata in cotone, al centro una decorazione geometrica lasciava intravedere la seconda fodera in raso. Il letto era talmente comodo e soffice che Meitou era continuamente tentata di saltarci su, finché sua madre non se ne accorse e la punì per aver stropicciato la trapunta. Del resto, si trattava di una trapunta in piuma d'oca molto sottile cucita solo in alcuni punti e

l'imbottitura usciva fuori facilmente. La mamma mostrò alla giovane che l'imbottitura era tenuta su entrambi i lati da una cucitura verde scuro e rosso ruggine, così precisa e meticolosa che a stento si riusciva a vedere. E se si fosse strappata? Cosa avrebbe fatto? Meitou scoppiò in lacrime. A quel punto si mise tranquilla e dopo poco si addormentò. Le capitava di essere punita molto più spesso rispetto ai suoi fratelli, perché viveva a stretto contatto con i genitori. Veniva punita se faceva rumore mentre mangiava, se sedendosi non teneva la schiena dritta o se si sedeva sul bordo della sedia. Se litigava con il fratellino, la nonna si arrabbiava e subito andava a riportarlo alla madre, ma ovviamente le diceva qualcosa di completamente diverso. Ad esempio, le diceva che aveva preso un maglione dal suo armadio ed era andata al piano di sopra per mostrarlo a Lingling e per questo veniva punita ancora più duramente. Quelle punizioni erano un modo per insegnarle le regole per comportarsi bene: non erano le regole per vivere in una casa facoltosa né le pressioni tipiche di una piccola famiglia, ma l'educazione di una famiglia media dei *longtang*, che si sintetizzava in valori come l'apparenza, il gusto, l'integrità, la cura della casa e della propria figura nella società. Una dottrina che rimaneva allo stesso tempo aperta e conservatrice. Questo tipo di educazione aveva funzionato perfettamente con Meitou, che era una ragazzina intelligente, capace, graziosa e socievole, anche se in realtà le continue punizioni l' avevano indurita. Quella durezza non significava sfrontatezza, era piuttosto una forma di resilienza, che veniva fuori quando era necessario.

Sia nel *longtang* sia a scuola, Meitou non era quella che spiccava maggiormente. Chi spiccava di più era chi se ne stava per conto proprio, in totale autonomia, oppure chi si circondava di un enorme gruppo di amici. Lei aveva sempre avuto delle amiche, non moltissime, tre o quattro e tra queste ce n'era sempre stata una migliore di tutte. In realtà la prediletta non era sempre la stessa, cambiava di tanto in tanto, per questo era facile sentirle criticare le altre due. Con un'amicizia così stretta ognuna di loro aveva le proprie opinioni sulle altre, era impossibile per loro trattenersi o reprimere le loro emozioni, nessuna aveva dei segreti. Non erano persone rigide nei confronti degli altri, erano giusto un po' intolleranti e linguacciute. Insomma, essere così esigenti rendeva la loro amicizia ancora più intima. Del resto, se non fossero state così amiche, con chi altro avrebbero potuto parlare in quel modo?

Passavano il tempo insieme, la maggior parte delle volte stavano con le braccia incrociate l'una con l'altra, testa contro testa, chiacchieravano sottovoce allungando spesso lo sguardo verso l'esterno, con un fare misterioso. Tra tutte, Meitou senza dubbio primeggiava. Le sue qualità emergevano evidentemente e ciò la rendeva migliore delle altre: era la più decisa, aveva il carattere più forte, mostrava di avere la stoffa di una vera e propria leader. Nonostante in certi casi il loro gruppo di amiche rimanesse abbastanza nell'ombra e in silenzio, erano ragazze con un cervello. In più, nelle circostanze in cui non c'era possibilità di confronto, gli altri potevano persino pensare che fosse un gruppo taciturno, ma al momento di confrontarsi avrebbero dato del filo da torcere. In realtà avevano capacità di gran lunga superiori a quelle che mostravano. La calma nel giudicare, difendersi, rispondere, così come la loro prontezza nell'agire, erano i loro assi nella manica. Ciò che più di tutto lasciava spiazzati era l'originalità e l'accuratezza dei loro punti di vista. Erano ragazzine tutte d'un pezzo, che non si piegavano alle influenze della moda e delle circostanze. Il fatto che non fossero sotto i riflettori non indicava affatto che fossero delle stupide.

Nella cerchia di amici del *longtang* c'era Lingling, che era anche una sua compagna di scuola. Viveva al secondo piano, in una stanza esposta a nord est, servita da un grande bagno. Il bagno però serviva anche una stanza più piccola, collegata indirettamente alla stanza triangolare dalle scale, dove viveva un'altra famiglia. Il bagno era in comune per entrambe e così anche la cucina. Le case del *longtang* erano state subaffittate, ed erano state modificate secondo le possibilità e le necessità dei diversi inquilini, per questo nonostante gli esterni fossero tutti simili, gli interni erano estremamente diversi. Lingling viveva in quella stanza con le sorelle ed i genitori, erano considerati una buona famiglia, ma non tanto quanto quella di Meitou. Lingling era la terza di quattro sorelle. Nel *longtang* solitamente si diceva che la terza sorella era sempre la più bella e la più intelligente della famiglia e questo valeva anche per lei. La sua bellezza si rifletteva particolarmente nel suo incarnato chiarissimo. Tutti i bambini nati come loro nel *longtang* avevano un colorito giallastro. Era quel cibo insipido e dai gusti ristretti che rendeva più schizzinosi i bambini del *longtang,* in particolare le femmine. Non mangiavano questo, non mangiavano quell'altro, e se mangiavano, si trattava di cibo completamente fuori dal comune, come telline, zampe di gallina lesse, acciughe all'olio di sesamo. Quando si cuoceva il riso lo volevano

stracotto, pescavano i chicchi di riso più superficiali con la punta delle bacchette, mangiavano così. Erano quelli con poco condimento, che lasciavano nelle loro bocche un sapore quasi completamente inesistente. Anche il colorito sulla loro pelle era quasi inesistente. Vivevano in stanze grandi, affollate, in cui entrava pochissima luce, i pregiudizi che c'erano sull'abbronzatura le rendevano poco inclini ad esporsi ai raggi del sole e a giocare all'aperto. Tutto contribuiva a rendere la loro pelle totalmente pallida. Tra il giallore degli altri, poi, la pelle di Lingling sembrava ancora più chiara, il che non era qualcosa di ben visto, anzi, rispetto alle altre bambine non era considerata in buona salute. La sua pelle era talmente chiara da sembrare trasparente, come se le mancasse la pigmentazione e a confronto con gli altri aveva sempre la pelle più bianca. Aveva i capelli castani, gli occhi marroni e anche il bianco dei suoi occhi era estremamente bianco, ma aveva una sfumatura di blu, ed era proprio quella la sua particolarità. Aveva la testa ed il viso grandi rispetto alla sua corporatura. I capelli sottili e castani erano legati in due trecce che le arrivavano alle spalle, non portava la frangia e sulla sua fronte completamente scoperta si intravedevano le sopracciglia sottili, quasi invisibili, così come le palpebre. A guardare attentamente il suo grazioso nasino si riusciva a vedere un leggero movimento ad ogni respiro, che le dava un'aria affannata. Le labbra larghe e sottili si alzavano leggermente al centro, tanto da sembrare quasi una borsetta. Le ragazze con una bocca del genere avevano sempre intenzioni nascoste. In realtà, nel suo caso si trattava dei sintomi del rachitismo, quegli stessi sintomi che, invece, l'avevano trasformata in una ragazzina pulita, candida ed elegante.

Anche l'incarnato di Meitou era giallastro, ma rispetto a quello della sua famiglia si arricchiva di una tonalità color avorio. Succedeva che a volte a causa della luce o del caldo, la sua pelle diventasse improvvisamente lucida e prendesse proprio un colorito bianco avorio. Avere la pelle di un colore così bello durante l'adolescenza significava poterlo avere per sempre. Il motivo di questa caratteristica era probabilmente dovuto dalla sua dieta: avendo due fratelli, preferiva come loro il cibo dal gusto deciso. Mangiare accanto a due ragazzini famelici voleva spesso dire essere in un'atmosfera di competizione, che le aumentava ancora di più l'appetito. In effetti Meitou mangiava molto di più ed aveva preferenze e gusti diversi rispetto alle altre sue coetanee che abitavano nella *longtang*. Già in quarta elementare sapeva cucinare

piatti accettabili, saltati in padella e anche in agrodolce. A quel tempo ovviamente si trattava solo dei piatti tipici della zona, ma era già un passo: stava iniziando lentamente a crescere come una vera donna. Aveva i capelli neri, lucidi e spessi, per volere della madre li aveva sempre portati legati in una lunga treccia che le aveva tagliato a fuoco assieme alla frangia. La madre l'aveva sempre trattata come una bambolina, viziandola fin da bambina. Avrebbe dovuto aspettare per avere l'autorità di decidere da sola della sua acconciatura. In realtà questa autorità veniva ottenuta abbastanza presto dalle ragazze del *longtang,* non appena il loro corpo iniziava ad allontanarsi dalla forma infantile per assumere le sembianze di quello di donnine adulte, i genitori le lasciavano decidere e in particolare la madre di Meitou non vedeva l'ora che la ragazza smettesse di essere una bambolina da accudire per poterla trattare come se fosse sua sorella. Solo allora Meitou avrebbe potuto tagliare i capelli. Anche Meitou aveva la stessa fretta, non vedeva l'ora di diventare grande, di diventare una donna matura. Ciò aveva a che fare con l'impressione che le dava la madre. Meitou non la guardava solo dal punto di vista di una figlia, per cui una madre è solo una madre, ma la guardava anche dal punto di vista di una donna.

La madre di Meitou era una bella donna di Suzhou dall'aspetto molto giovanile. Nei giorni normali indossava un abito blu scuro da casa o un prendisole che nella parte bassa era più chiaro e tempestato di fiorellini, entrambi le donavano molto. Nei giorni di festa indossava abiti più eleganti, con uno stile più formale, come ad esempio quello in stile occidentale. In quell'occasione si era trasformata in un'elegante studentessa. La sera, indossava un pigiama in seta verde mela e la cuffia decorati con una fantasia di fragoline rosse che le conferivano un aspetto delicato. Meitou amava osservare sua madre con sguardo di invidia e ammirazione. Ogni suo abito, ogni suo particolare, ogni sua movenza, sembravano perfetti e affascinanti. Ad esempio, quando puliva le fibbie in metallo della borsetta e delle scarpe in pelle con lo smalto, teneva un batuffolo di cotone impregnato tra due dita e strofinando le lucidava, la forza che esercitava con le giunture rendeva le dita spigolose e pallide, facendole sembrare ancora più lunghe e sottili. In più, rammendava le calze da sola. Non le aveva mai mandate a riparare a pagamento dalle due donne che se ne occupavano nel *longtang*. Si sedevano lì dalla mattina presto, con la schiena appoggiata al muro illuminato dal sole, con il viso calato e concentrato a lavorare. Il sole batteva sui loro sgabelli rotondi, sulle pile di calze già

pronte e da sistemare, lentamente si spostava ad illuminare le loro mani, poi il viso, le spalle curve, fino ad arrivare alla parte di muro sopra le loro teste. Quando la luce del sole andava via completamente, andavano via anche loro. Avevano l'aspetto di governanti, gli venivano consegnate le calze delle padrone e le rammendavano per una monetina. Anche la madre di Meitou aveva un cerchio da ricamo del diametro di una tazza da tè: posizionava la parte di tessuto bucato nel cerchio, apriva il supporto, lo allineava e con un ago sottilissimo cuciva punto dopo punto. A causa della concentrazione i suoi occhi erano diventati leggermente strabici, ciò non li rendeva brutti, solo un po' infantili. Teneva l'ago con due dita, con le altre reggeva il cerchio e così cuciva. Dopo aver lavato i capelli, li avvolgeva in bigodini di carta che le accorciavano la lunghezza fin sopra le orecchie e le davano l'aria di quelle donne straniere vivaci e civettuole. Quand'è che Meitou avrebbe potuto fare le stesse cose che faceva sua madre?

Capitolo secondo

A differenza delle ragazzine della sua età Meitou non portava i capelli corti raccolti al centro e legati in una codina. Li aveva divisi nella parte centrale e ne aveva lasciati alcuni disordinati sulla fronte, poi li aveva tagliati con le forbici roventi. Con due piccole ciocche dietro le orecchie, il resto dei capelli le cadeva sul viso coprendole le guance. Quell'acconciatura le dava un'aria molto matura. Aveva il viso ovale, dall'aspetto vivace e carino, gli occhi grandi e proporzionati le conferivano uno sguardo allegro. La forma dei suoi occhi faceva si che la curva naturale del suo naso sembrasse piatta, in realtà, guardandola di profilo, il profilo del naso si vedeva benissimo, anzi quasi spiccava. Tutto ciò però non cambiava la sua figura, al contrario, le conferiva una qualità: la giovinezza. In realtà non aveva alcun bisogno di nascondere gli anni. Secondo la visione degli abitanti del *longtang*, un setto nasale alto era indice di giovane età. Aveva una bella bocca, che rispettava perfettamente gli standard, così perfetta da sembrare disegnata. Solo successivamente, con la moda delle labbra esageratamente carnose, iniziò ad essere criticata per le labbra troppo sottili, ma a quei tempi erano considerate perfette, graziose e persuasive. Aveva il mento leggermente appuntito, di lì a poco, con i nuovi gusti estetici che si stavano adattando sempre di più allo stile occidentale e dell'Asia sudoccidentale, avrebbe dovuto essere più grosso e pieno, con una mandibola più bassa. Nonostante ciò, il suo mento appuntito era in perfetta armonia e proporzione con il suo visino ovale. Nel complesso l'aspetto di Meitou era quasi perfetto, non c'era niente da eccepire. Nonostante il fatto che la sua bellezza non fosse rinvigorita dai riflettori poiché mancava di splendore ed eleganza, veniva eguagliata da saggezza e intelligenza, che chiudevano il cerchio. Meitou aveva un modo tutto suo di considerare la bellezza, che non aveva niente a che vedere con il pensiero comune e le permetteva di essere soddisfatta di sé stessa. In questo modo Meitou in molti aspetti riusciva a rimanere sempre un passo avanti rispetto a Lingling e questo era anche il motivo per cui volendo o non volendo, erano diventare migliori amiche. Anche il carattere di Lingling era in linea con il suo aspetto, era abbastanza semplice e fondamentalmente succube di Meitou. Solo quando Meitou l'aveva abbandonata per stare con l'altra amica e lei aveva dovuto scegliere di stare con la quarta del gruppo, le era balenata per un attimo l'idea di tradirla. Un tradimento che era piuttosto un dissidio interiore, relativamente parlando. Come tutti i ragazzi di salute

cagionevole e provenienti da famiglie con più figli, Lingling era di vedute ristrette. Sebbene fosse stata lei a tradire Meitou, lo considerava tanto importante da creare un serio attrito tra loro. Un altro motivo per cui erano diventate amiche era che Meitou non aveva bisogno di qualcuno che obbedisse ad ogni sua parola, ma di qualcuno che fosse in una posizione complementare alla sua. Erano andate avanti così, nel bene e nel male dall'infanzia fino a frequentare la scuola, dalle elementari alle medie, nella stessa cerchia di amici, come ottime amiche.

Lingling perdeva a confronto con Meitou quasi in tutto, ma c'era una cosa in cui Meitou non poteva superarla, ed era la sua seconda sorella maggiore. Aveva sei anni più di lei, per cui quando Lingling era alle elementari, sua sorella aveva già finito la scuola ed era stata assegnata ad un ristorante statale del vicolo, famoso per il tofu con carne e verdure e i ravioli fritti, dove lavorava come cameriera. Nel *longtang*, frequentare l'università era un sogno così come essere assegnati nelle coltivazioni del Xinjiang, era un incubo, invece, rimanere a casa a non fare niente. In tutti i *longtang* c'erano i giovani "sfaccendati", di diverse fasce d'età che rimanevano pigramente a casa rincorrendo il mito della modernità. Vivere in quelle strade, particolarmente se eri giovane, significava non avere buone prospettive e rimanere incastrati nell'onda del moderno, che si concentrava sulla malinconia per la giovinezza. Uno di questi giovani era la sorella maggiore di Lingling. La seconda sorella, invece, aveva un lavoro e uno stipendio che le aumentavano ogni anno, al terzo anno avrebbe finito l'apprendistato con un ulteriore aumento, aveva un'assicurazione, benefici e avrebbe avuto la pensione. E non era come gli operatori del distretto di Dayangpu che lavorano su tre turni in catena di montaggio, lei stava al centro della città, in via Huaihai, in un ristorante statale che oltre allo stipendio dava ai dipendenti tre pasti al giorno a scelta tra una zuppa economica, costolette o zuppa di pollo per soli nove *yuan* al mese. La sorella di Lingling rispondeva al detto popolare "Se il primo figlio è sciocco, il secondo avrà il ritocco" e lei non solo lo aveva ma era anche fortunata. Quando Meitou e Lingling avevano tempo, andavano a lavoro da lei per osservarla. Non entravano, rimanevano fuori dalla porta e la guardavano in segreto. Indossava un abito da lavoro bianco, camminava aggraziata nel locale tenendo in mano i piatti. Si destreggiava tra i tavoli leggiadra, con una postura impeccabile, sembrava quasi stesse danzando. Quando un cliente le chiedeva qualcosa, non si preoccupava neanche di rispondere.

Sotto i suoi capelli ricci compressi dal cappellino bianco, si nascondeva un viso candido, grazioso e liscio. Solo quando usciva dalla sala con il vassoio e i piatti, nel tragitto tra la sala e la cucina incontrando i colleghi e il responsabile, abbozzava un sorriso e pronunciava poche brevi parole. Sembrava l'espressione di un'attrice piena di sé che dal palco torna dietro le quinte. Meitou sussurrò a Lingling: "Tua sorella ha la pelle talcata". Avere la pelle talcata significava dare la sensazione che fosse coperta da uno strato di cipria: era particolarmente bianca, delicata, uniforme, senza alcun segno di abbronzatura, ma particolarmente soggetta alle lentiggini. Sua sorella era incredibilmente fortunata, non ne aveva neanche una. Lingling era molto orgogliosa di avere una sorella così fortunata. E Meitou? Più se ne preoccupava e meglio era per lei. La domenica rimanevano sulle scale sotto l'alto portico, all'ombra della gronda in cemento a guardare la sorella di Lingling asciugare i vestiti al sole. Di fronte al *longtang* c'era il cortile della scuola elementare, separato da un recinto in bambù, che gli abitanti usavano per asciugare i vestiti, appendendoli ad un'estremità sulle canne e all'altra sulle finestre, che erano tutte dotate di una tettoia decorativa in cemento. La ragazza usando il bastone prendeva il lato asciutto e lo puliva. Con lo straccio perfezionava il lavoro e lo piegava in sei, cambiava lato ogni volta, per tre volte, in modo da asciugare tutti e quattro i lati, faceva un lavoro minuzioso e preciso. Prendeva i vestiti asciutti e puliti e li appoggiava temporaneamente sul davanzale della finestra, un'altra parte la teneva sul recinto di bambù, una volta completato tirava l'estremità e li appendeva, aiutandosi con il bastone. Appiattiva i vestiti in ogni loro parte, livellava le grinze delle tasche, sistemava i colletti piegati, le maniche, le gambe dei pantaloni, tutto doveva essere perfettamente stirato. Per i pantaloni non faceva come tutti gli altri che infilavano una gamba lasciavano l'altra appesa, ma appendeva con la molletta l'estremità libera, in questo modo non erano più pendenti e non si sarebbero sporcati toccando le teste delle persone che passavano di sotto. Meitou poneva particolarmente attenzione al fatto che seguisse le cuciture, le cuciture erano importantissime. Capendo che la parte della cucitura era quella che tende a restringersi, teneva entrambi i lati più tesi possibile. Li arricciava e piegava seguendo la linea. Per questo i vestiti della sorella di Lingling sembravano tutti perfettamente stirati. Una volta completate le quattro estremità, tornava a mettere in ordine e poi usciva. Aveva una corporatura minuta, graziosa, indossava una blusa bianca infilata in una gonna lunga stampata, le stringeva

la vita una grossa cintura in pelle bianca. Aveva fatto la permanente ai capelli, che teneva legati in due piccoli chignon sulla nuca, alcune ciocche le cadevano vaporose sulla fronte alta. Su una spalla portava una borsetta in pelle, la tracolla era abbastanza corta da fargliela arrivare all'altezza della vita. Era il classico abbigliamento delle giovani donne che avevano appena terminato gli studi ed erano entrate in società, vantavano lo status di ragazze istruite con un'indipendenza economica. Erano molti anche i giovani inoccupati che si vestivano così, ma che alla fine non riuscivano a riempire il vuoto che avevano dentro e a nascondere l'espressione di solitudine sui loro volti. La sorella di Lingling aveva ancora fiducia in sé stessa, camminava fieramente per il *longtang* con il suo splendido viso candido senza abbassare lo sguardo a godersi il suo giorno libero. Si diceva avesse un fidanzato.

In quella fase una differenza di cinque o sei anni segnava imprescindibilmente l'appartenenza a un'altra generazione. Meitou se ne rendeva conto guardando la sorella di Lingling. Era scoraggiata dalla sua vita che scorreva giorno dopo giorno nell'andare e tornare da scuola. Per questo non aveva voti altissimi, si teneva nella media, erano la sua intelligenza e scrupolosità nel rispondere ai propri obblighi che le facevano sentire il dovere di dedicarsi allo studio. In effetti ciò che leggeva dai libri non le interessava per niente. Il cortile di fronte era quello della scuola elementare che frequentavano. Nel pomeriggio al ritorno da scuola, fuori dal recinto di bambù, sentiva le classi che uscivano più tardi giocare nel cortile per l'ora di educazione fisica, facevano baccano, rispondevano ai comandi del professore, sentiva il fischietto, i rimproveri. Le sembrava di guardare da fuori la sfortuna della propria esistenza. A quel tempo sembrava una vecchia saggia, sedeva sui gradini davanti alla porta a ricamare fiori su una federa. La scuola elementare di Meitou si trovava tra le case all'ingresso del vicolo, le classi e gli uffici erano a destra e sinistra.

I ragazzi del *longtang*, al suono della campanella, correvano puntuali a fare lezione. Nei tre anni della catastrofe naturale che colpì la città, Meitou non andava ancora a scuola, mentre suo fratello era già uno studente del terzo anno. Durante la pausa dopo le prime due ore, aveva il tempo di correre a casa, mangiare una ciotola di riso condito al lardo e tornare a scuola. Il *longtang* si trovava nel centro della città e fuori dalle classi si teneva un vivace mercato: alla fine dell'ora le studentesse si

affacciavano alla finestra per guardare i moderni frequentatori della zona passeggiare per strada e vedere le scarpe di pelle nella vetrina del negozio di fronte. Le ragazze avevano dato un nome alle persone che giorno per giorno passavano di là: i fiori di via Huaihai. C'era anche una giovane sfaccendata che abitava in un vicolo perpendicolare alla strada: lei passava e ripassava, a volte tenendo in mano un fagotto oleoso di cibo, talvolta portando barre di sapone solido o rotoli di tessuto. Gli occhi attenti delle studentesse riuscivano a vedere se si trattasse di un rotolo di stoffa per pantaloncini corti o di uno sottile per le tasche. Sebbene il motivo per cui passassero di lì fosse futile, i fiori di Huaihai vestivano in modo formale: calzini in seta, scarpe di pelle, gonne sotto il ginocchio e i polsini delle camicie abbottonati. Anche lei aveva fatto la permanente, ma i suoi capelli non erano né corti come quelli della madre di Meitou, né vaporosi sulla fronte e con gli chignon dietro la nuca come quelli della sorella di Lingling. Lei aveva delle onde larghe, che non lasciava cadere sulle spalle, le teneva legate con qualche piccola increspatura sulla fronte, abbastanza morbida da sembrare naturale. Quell' acconciatura era ispirata alle stelle del cinema, uno stile moderno che aveva qualcosa di artistico. I suoi capelli erano nero corvino, facevano risaltare l'eccezionale bellezza del suo viso, a partire dalla fronte, passando per la delicatezza del naso, delle guance e del mento. Indossava un cappottino di lana a scacchi bianchi e neri e sotto un paio di pantaloni particolarmente in linea con la sua acconciatura: non passava inosservata. Una volta, probabilmente poiché era di fretta, uscì indossando dei sandali che le lasciavano i talloni nudi, con dei pantaloni sintetici da casa di un colore chiaro che aderendo al suo corpo mostravano ogni frettoloso movimento. Le studentesse la guardarono intontite, nei loro occhi si leggeva un senso di repulsione misto a invidia. La guardarono camminare sul ciglio della strada, dirigersi su quello di fronte, svoltare l'angolo e sparire. Lingling esclamò: "Sembra davvero un angelo in strada". Nessuna di loro sapeva cosa significasse, ma tutte pensarono fosse la descrizione più appropriata. Meitou fu talmente colpita dal fatto che Lingling avesse detto quella frase così incisiva con estrema calma, come se fosse la cosa più naturale da dire, che cambiò quasi idea su di lei. Erano parole che aveva sentito da sua sorella maggiore, che era una brava ragazza, dalle ampie vedute. Inoltre, le alunne seguivano fino all'adorazione più folle una giovane insegnante, l'istruttrice militare della scuola. Non era affatto bella, anzi il suo viso era pieno di difetti, aveva il mento rientrante, in

più vestiva in modo semplice, indossava sempre una camicia bianca ed una gonna blu, scarpe in pelle e portava i capelli raccolti in due lunghe trecce che le sfioravano la vita. Nonostante ciò aveva un portamento elegante, gentile, serio e composto che la faceva assomigliare ad un'attrice. Le studentesse, prendendo esempio da lei, avevano fatto anche loro le trecce, imitavano la sua camminata dritta, passo dopo passo senza perdere la concentrazione. Le ragazzine erano come uno sciame d'api, seguivano tutte la stessa direzione, alcune lo facevano perché la condividevano, altre erano cieche, e ciecamente seguivano le altre. Meitou invece era una ragazzina controcorrente, non le scendeva giù quell'insegnante istruttrice, pensava avesse un tono "troppo ufficiale". Non le piaceva per niente la sua pronuncia standard, il suo chiarissimo cinese mandarino, che la rendevano ancora più ufficiale. Il suo preferito era il professore Li, che insegnava arte.

Il professore Li era un uomo dall'animo un po' abbattuto, qualcuno diceva che avesse avuto la tubercolosi, avesse smesso di insegnare all'università e una volta ripresosi dalla malattia avesse deciso di andare ad insegnare arte in quella piccola scuola elementare. Aveva il viso scavato e giallastro, i capelli stranamente lunghi, niente affatto alla moda o curati, li aveva semplicemente lasciati crescere. Il taglio prevedeva che fossero tutti tirati indietro, ma non li pettinava bene, quindi erano scomposti. Con il caldo primaverile indossava un piumino che lasciava scoperte le maniche della camicia che portava sotto, tanto lunghe da coprirgli le mani. Il bavero attaccato alle spalle in stile cinese gli pendeva dalle spalle sottili. Sembrava uno di quegli uomini vecchio stile che indossano vestiti tradizionali. Ma una volta tolto il piumino, la sua giacca in stile maoista blu improvvisamente lo faceva tornare giovane, ti accorgevi subito che era quasi un giovanotto. Al momento di fare lezione, entrava in classe portando tutti i materiali con sé, si girava alla lavagna per spiegare e pronunciava alcune brevi frasi. La sua abilità nel disegnare era incredibile e si lasciava sfuggire uno sguardo quasi sdegnato a dover disegnare quelle sciocchezze. Trascorreva così un terzo della lezione, lasciava il resto del tempo agli studenti per le loro riproduzioni. Si sedeva davanti alla lavagna e aspettava pazientemente. Nonostante le sue condizioni di salute, aveva un carattere divertente, che non lo lasciava cadere in depressione. Aveva stampato sul viso un sorriso gentile e indolente, e quando i disegni degli studenti erano particolarmente brutti, li criticava con ironia, dicendo: "Un'ondata di

terrore", che era il modo di descrivere qualcosa di brutto in shanghainese. Mentre qualcosa di bello era "Un'ondata di fascino". Insomma, c'era sempre un'ondata. Lui parlava shanghainese standard, senza inflessione come quella di Suzhou, Ningbo o quella locale. Quella di Suzhou era un po' alla portata di tutti, particolarmente degli uomini e ciò la rendeva un po' frivola. L'accento di Ningbo era inevitabilmente un modo per far ridere gli studenti e quindi un po' scivoloso. Il dialetto locale rimandava direttamente al dialetto dei sobborghi della città ed era veramente troppo rustico. Insomma, la maggior parte di questi dialetti erano considerati volgari. Lo shanghainese è un connubio di suoni e su alcuni di essi bisogna concentrarsi. Ma il professor Li non era abituato a parlarlo. Non si sforzava troppo, ma parlava in modo rilassato, spontaneo, naturale. Pronunciava alcuni suoni difficili emettendoli senza pensarci troppo. Ad esempio, per il suono della *h*, che in shanghainese si pronuncia come suono nasale tenendo la lingua bassa, emetteva un suono impercettibile, e non perché avesse una voce bassa o pensasse di non doverlo far sentire, ma perché parlava in modo incurante. Meitou amava il suo modo di parlare, in generale le piacevano gli uomini con quell'atteggiamento decadente.

Gli uomini che con spalle larghe e testa alta si atteggiavano con il fare di chi sa sempre di essere dalla parte della legge le facevano pensare all'atteggiamento ufficiale, da burocrati. I toni chiari e articolati del mandarino erano per quelli da "testa alta", era una lingua "dalla parte della legge", per questo era ufficiale, e per questo le istruttrici erano donne dall'aria ufficiale. In breve, Meitou amava quell'aria decadente perché era in netto contrasto con tutto questo e per questo le piaceva il professore Li. Senza che se ne rendesse conto, anche le lezioni di arte le interessavano più delle altre, ma chiaramente era un interesse superficiale. Non aveva grandi doti artistiche, semplicemente le lezioni non le pesavano. Una volta il professore Li la notò. Come suo solito lasciò il tempo agli studenti per disegnare e una volta finito ritirò immediatamente tutti i lavori e iniziò a valutarli. Lasciò gli studenti andare via senza dover aspettare il suono della campanella. In quell'occasione, quando Meitou consegnò il suo foglio, il professore notò il suo nome: Zhu Xiuzhi. In effetti si trattava del nome di una grande strada, ma fu una coincidenza ad attirare l'attenzione del professore. Le chiese: "Zhu Xiusun, della prima media, è tuo fratello maggiore?". Probabilmente era stato il nome di suo fratello a colpirlo, perchè la sillaba *xiu* era poco

usuale nel nome di un ragazzo, lasciava pensare a una scala gerarchica nella famiglia e per questo aveva notato anche il suo nome. In realtà la scelta del nome era stata ponderata dai genitori in base alla presenza del radicale di erba nell'ultima sillaba. Questo dimostrava che il professore Li faceva attenzione ai dettagli nella vita quotidiana e aveva ancora energia e vigore. Meitou rispose: "Sì". Il professore allora le disse: "Tuo fratello è uno che si dà da fare", utilizzando un'espressione shanghainese per indicare qualcuno che è molto diligente e non smette mai di lavorare. Sebbene il professore Li non avesse lodato lei, ma suo fratello, Meitou era felice. Il fatto che a casa fosse la favorita, non la rendeva tanto egoista da voler sempre essere al centro dell'attenzione. Non c'era bisogno che qualcuno glielo dicesse, sapeva che suo fratello era più importante di lei. Dopo sua madre e suo padre veniva lui, e non lei. Eppure, lui dormiva in veranda con il fratellino piccolo e la nonna. In quella stanza si era creato un nuovo nucleo familiare, un'altra atmosfera, avevano un altro stile di vita, rappresentato dalla nonna che veniva dall'area rurale di Changzhou. Era per questo che si respirava un'altra aria. C'era un forte odore di olio esausto, che proveniva da una ciotola in terracotta sopra la credenza. Era proprio quell'odore a far sentire nella stanza il legame con la terra natia e a far percepire il senso della veranda nella storia della famiglia. Il fratello dormiva lì, e non solo. Sul tavolo della macchina da cucire sotto la finestra faceva i compiti e i suoi lavoretti. Di lui si occupava sua nonna, per cui si teneva a distanza dai genitori, ma la sua importanza per loro era evidente dal modo in cui lo guardavano. Lo rimproveravano poco, gli parlavano in modo tranquillo, con tono serio, come se avessero un rapporto alla pari. Forse era la sua natura, era sempre stato un ragazzo stabile e responsabile. Diversamente da Meitou, non considerava il *longtang* come casa propria. Non lo frequentava molto, ma gli altri abitanti parlavano di lui con tono prudente e rispettoso. Quando Meitou giocava distrattamente con i compagni nel *longtang*, se alzavano troppo la voce, lei improvvisamente si fermava e diceva: "Piano! "Tadi" sta facendo i compiti!". Tadi, era il soprannome di suo fratello e chiamarlo così era un modo per portargli il massimo rispetto. Era profondamente fiera di lui. Meitou aveva imparato a cucire a macchina sin da piccola, sapeva fare tutte le parti della camicia maschile: i colletti, le spalle e anche i polsini. Gli occhi della nonna erano ormai troppo stanchi per cucire a mano e suo fratello non essendo più un bambino, non poteva più indossare pantaloni e vestiti

in grezzo stile cinese. Per questo motivo gradualmente sua madre iniziò a confezionargli lei stessa i vestiti o ad andare al negozio per acquistare il tessuto già tagliato da far cucire a Meitou. E anche di questo Meitou era estremamente orgogliosa. Suo fratello era più grande di lei di tre anni, quando lei fu promossa al quarto anno di scuola elementare, lui fu ammesso a una delle più importanti scuole medie della città che si trovava in una strada parallela al *longtang*. Si riusciva a sentire vagamente l'altoparlante che faceva risuonare l'inno nazionale durante l'alzabandiera del mattino, seguito dalla musica registrata per la ginnastica e successivamente gli esercizi per la salute degli occhi. Quella musica sembrava provenire dal nulla facendo percepire nell'aria un senso di sacro, di solenne. I bambini del *longtang* avevano vane speranze di poter accedere a quella scuola, la maggior parte di loro frequentava la scuola media della strada di fronte, di minor prestigio e gestita da personale locale.

I genitori di Meitou si erano fidanzati nel *longtang*. Una sera, li sentì discutere riguardo la necessità di mandare Tadi all'università e lei alla scuola professionale una volta terminata la scuola media. Per il fratello minore, invece, era ancora presto: quando Tadi avrebbe frequentato l'università, lui avrebbe iniziato la scuola media, e quando lui sarebbe arrivato all'università, Tadi sarebbe stato già laureato e avrebbe già iniziato la propria carriera. Stavano parlando del presente, si chiedevano in quale parte del paese Tadi avrebbe dovuto frequentare l'università. Negli appartamenti accanto c'era, però, uno studente universitario che aveva ignorato l'assegnazione statale al Gansu ed era stato accusato d'essere un destrorso. Non poteva succedere una cosa simile, neanche Tadi doveva andare lontano, avrebbero piuttosto mandato Meitou o anche il fratello più piccolo: non era bravo a scuola, e forse ci voleva andare nel Xinjiang! Ovviamente neanche lui poteva andarsene, se invece fosse stata Meitou a voler fare una scuola da infermiera o qualcosa del genere, poteva anche essere assegnata a una città tipo Hangzhou. Arrivati a quel punto della discussione, non c'era molto altro da aggiungere, perché sebbene avessero deciso di far partire Meitou, non avrebbero comunque avuto la certezza che Tadi sarebbe potuto rimanere a Shanghai. In più, questa era una problematica ancora lontana, non era necessario parlarne. Meitou riuscì a capire che si erano organizzati così e nonostante fosse stata lei l'oggetto di negoziazione per far restare suo fratello a Shanghai, sapeva di rimanere lei la favorita dei genitori, perciò senza grosso rimorso pensò che arrivati a quel punto quella era la

cosa migliore da fare. Quella non era solo la mentalità di Meitou, ma di tutte le ragazzine del *longtang*, che lasciavano che i fratelli maggiori rimanessero in famiglia. Erano le famiglie che abitavano il *longtang* a renderla vecchio stile. Alle spalle delle vie dello shopping, dove la modernità sbocciava rigogliosa, i vicoli rimanevano immersi in un'atmosfera antica. In effetti non era poi così strano che la visione della vita in quei luoghi non fosse completamente aperta da un lato, ma neanche così chiusa dall'altro. Questo gli permetteva di mantenersi stabili e coesi. Si basavano su dei princìpi fissi e immutabili, che li rendevano capaci di rimanere completi. Il fatto che dopo varie vicissitudini la vita nella zona di via Huaihai fosse rimasta sempre la stessa, aveva a che fare con quella chiusura.

3. CAPITOLO III : Commento traduttologico

3.1. Premessa

Come anticipato nell'introduzione, uno degli obiettivi della tesi è ripercorrere le fasi che il traduttore ha affrontato nel processo traduttivo. Secondo Nord, nell'approccio al lavoro di traduzione, ancora prima della lettura del testo è necessario individuare i *fattori extra testuali,* ovvero l'emittente e la sua intenzione, il destinatario, il mezzo, il luogo, il momento ed il motivo per cui avviene la comunicazione.[71] Una volta identificati questi fattori, è possibile passare a una seconda fase che prevede l'individuazione dei *fattori intratestuali* attraverso la lettura del testo. I *fattori intratestuali* sono: l'argomento e il contenuto, il livello di conoscenze presupposto del lettore e la strutturazione del testo. Una volta individuati tutti questi elementi in quello che Nord definisce *compatibility test*, è possibile iniziare la vera e propria attività traduttiva.[72] L'analisi di alcuni dei *fattori extra testuali* e *fattori intratestuali* è stata affrontata nel primo capitolo della tesi dove sono stati delineati, attraverso la biografia e il contesto letterario, l'emittente, la sua intenzione e il motivo della pubblicazione, attraverso il contesto storico è stato invece localizzato il testo nello spazio e nel tempo. I fattori intratestuali sono stati delineati solo in parte nel paragrafo dedicato al romanzo, per cui nel presente capitolo, attraverso il commento traduttologico, ci si occuperà di analizzare i restanti fattori intratestuali e i numerosi punti critici riscontrati nella traduzione del testo, nonché verranno giustificate le scelte traduttive adottate. Da questo momento in poi, in accordo con la terminologia proposta da Popovič si denominerà il testo in lingua cinese *prototesto* e la traduzione in lingua italiana *metatesto.*[73]

Il primo passo che muove il traduttore nell'approccio al testo è l'analisi traduttiva, al fine di individuare la propria strategia di traduzione. L'analisi traduttiva fa parte del lavoro di preparazione alla traduzione e comprende l'individuazione della

---

[71] Federica Scarpa, *La Traduzione Specializzata. Un Approccio didattico Professionale*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2008, p.114.
[72] *Ibidem.*
[73] Cfr. Anton, Popovič, *La scienza della traduzione, aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2006.

tipologia testuale, della dominante e di un lettore modello, necessari alla conseguente scelta di una macrostrategia traduttiva. Una volta stabiliti questi parametri, vengono evidenziati e categorizzati i fattori di specificità del prototesto, che sono i punti focali per la traduzione. Il commento traduttologico si avvarrà di un corpus di esempi per la descrizione delle microstrategie traduttive adottate.

3.2. Tipologia testuale

Individuare la tipologia testuale rappresenta, dunque, una delle primissime operazioni che il traduttore compie nell'analisi traduttiva. Nell'ambito degli studi sulla traduzione, la categorizzazione del testo è stata frequente oggetto di studio poiché si tratta del presupposto necessario a stabilire l'approccio più adeguato.[74] Per questo esistono vari modelli di differenziazione, basati su principi simili tra loro.

Newmark divide le tipologie testuali rifacendosi alle funzioni del linguaggio delineate da Buhler: definisce testi espressivi quelli che si incentrano sull'emittente, testi informativi quelli che si incentrano sulla realtà extralinguistica e testi vocativi quelli incentrati sul destinatario.[75]

Un secondo modello di classificazione è quello di Francesco Sabatini, che individua tre categorie testuali in base alla rigidità e alla funzione dei testi, ovvero in base al vincolo interpretativo che intercorre nel patto tra autore e lettore. Riconosce, dunque, nei testi con discorso molto vincolante i testi giuridici, scientifici, tecnici, nei testi con discorso mediamente vincolante fa rientrare testi espositivi ed informativi e nei testi con discorso poco vincolante individua testi letterari poetici e prosastici. [76]

Essendo il prototesto un romanzo breve, secondo la classificazione di Newmark possiamo classificarlo come un testo espressivo, poiché concretizzazione dell'intenzione espressiva dell'autrice. Secondo la categorizzazione di Sabatini, invece,

[74] Federica Scarpa, *op.cit*., p. 115.
[75] *Ivi*, p. 117.
[76] *Ivi*, p. 12.

considerata la natura letteraria del testo e l'ampio spettro interpretativo, può essere incluso nella classe di testi con discorso poco vincolante.

È bene chiarire che non solo le classificazioni riportate rappresentano solo alcune possibilità, ma anche e soprattutto che raramente è possibile classificare un testo in maniera rigida. La natura del testo, infatti, in accordo con molte variabili, può aderire a più categorie contemporaneamente, così come può comprendere più di una funzione del linguaggio. Per questi motivi è necessario mantenere sempre una certa flessibilità sia nell'approccio al testo, sia nell'individuare le strategie di traduzione e dunque nella stesura del metatesto. Nel nostro caso è fondamentale considerare le caratteristiche del metatesto: un romanzo breve che aderisce alla tendenza letteraria della *ricerca delle radici* e che di conseguenza possiede aspetti autobiografici ed evocativi del passato, che si intreccia indissolubilmente con il contesto storico e letterario. Questi aspetti non possono in alcun modo essere messi in secondo piano.

3.3. Il lettore modello

L'atto di produzione di un testo presuppone necessariamente l'esistenza di un lettore che ne fruisca. Ogni autore così come ogni traduttore, scrivendo, deve quindi prefigurarsi un destinatario a cui indirizzare il proprio testo e rispettare i suoi interessi e le sue aspettative. Chiaramente l'autore ed il traduttore individuano due lettori modello diversi, poiché si presuppone che ognuno di loro appartenga ad una cultura diversa. È necessario però che il traduttore individui il lettore modello sia del prototesto che del metatesto, poiché la sua funzione principale è di mediare tra le due culture minimizzando il residuo traduttivo. Il lettore modello rappresenta sia per l'autore che per il traduttore un altro pilastro per la stesura del testo e in particolare, in fase di traduzione, influenza fortemente le scelte che il traduttore è chiamato a fare.

Il lettore modello del prototesto è stato individuato grazie all'analisi del genere letterario a cui appartiene il romanzo e alle dichiarate intenzioni dell'autrice riguardo il proprio stile. La *ricerca delle radici* nel suo intento di rievocare una dimensione perduta nel passato, si rivolge, tra gli altri, a lettori che riescano a riflettere loro stessi nell'opera. Allo stesso modo è anche l'autrice ad affermare di scrivere prendendo spunto dalle proprie esperienze per permettere al lettore di rivedersi in ciò che

racconta.[77] Per questi motivi si immagina che l'autrice si rivolga a un lettore cinese che, vista la centralità della città di Shanghai nel romanzo, potrebbe esservi legato in qualche modo e visto il continuo riferimento al dialetto della città potrebbe essere capace di parlarlo o comprenderlo. Il lettore potrebbe aver vissuto in prima persona la Rivoluzione Culturale e dunque avere circa cinquanta anni o più. Dal punto di vista linguistico, ciò che può confermare la possibilità di un lettore modello con queste caratteristiche è il riferimento ad alcune circostanze del periodo storico, a cui non è affiancato alcun chiarimento particolare e che quindi danno per scontato una conoscenza pregressa del lettore. Proviamo a fare un esempio:

> 在这样的弄堂里，上大学是做梦，去新疆农垦也是做梦，做的是噩梦，现实是，在家里做社会青年
> Nel *longtang*, frequentare l'università era un sogno così come essere assegnati nelle coltivazioni del Xinjiang. Era un incubo, invece, rimanere a casa a non fare niente.

Da questa frase è evidente che l'autrice, raccontando delle speranze dei giovani riguardo l'assegnazione al lavoro in campagna, senza alcun riferimento particolare a quest'ultima, presuppone che il proprio lettore modello conosca le condizioni dei *giovani istruiti* nel periodo della Rivoluzione Culturale. Ciò potrebbe accreditare l'ipotesi riguardo il lettore modello del prototesto appena esposta.

Per quanto riguarda la stesura del metatesto, è stato necessario identificare un lettore modello diverso da quello del prototesto, non solo per cultura di appartenenza, ma anche per caratteristiche ed età. Si è immaginato di rivolgersi ad un lettore modello italiano di un'età superiore ai venti anni, con un buon livello di istruzione, che non necessariamente conoscesse la storia e la cultura cinese, ma che fosse aperto ad accettarne i segni nel racconto e che fosse disposto a ricercare autonomamente delle informazioni se ne avesse percepito la necessità. Allo stesso tempo si è immaginato un secondo lettore modello che conosce perfettamente la cultura cinese e che, consapevole dello stile e dei temi peculiari dell'autrice, si avvicina al testo per conoscere la condizione dei giovani durante la Rivoluzione Culturale. Ad ogni modo

[77] Si veda il paragrafo 1.4.

si è cercato di rendere fruibile il testo ad entrambi i tipi di lettore, la differenza delle loro conoscenze pregresse implicherebbe quella che Osimo definisce una diversa "fatica"[78] nell'approccio al testo.

3.4. La dominante

> [...] è possibile individuare la dominante, che definisco, con Jakobson, «la componente focalizzante di un'opera d'arte: governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante a garantire l'integrità della struttura». Naturalmente, è altrettanto importante individuare l'elemento o gli elementi che, se necessario, vanno sacrificati pregiudicando quanto meno possibile l'integrità del testo[79]

Se è vero che la traduzione è un processo complesso che coinvolge molteplici variabili influenti sulle peculiarità del metatesto, è altrettanto vero che è possibile individuare degli elementi che orientano la traduzione, regolandone la plasmabilità. Come afferma Osimo, individuare la dominante significa visualizzare il focus dell'opera ed è fondamentale per la comprensione del prototesto. Individuare la dominante del metatesto, invece, risulta di fondamentale importanza per permettere al traduttore di stabilire una scala di priorità necessaria all'adozione delle scelte traduttive.

La dominante del prototesto è stata individuata nella funzione rievocativa che l'autrice conferisce all'opera attraverso il linguaggio. La rievocazione della condizione della società cinese durante la Rivoluzione Culturale attraverso la descrizione è una caratteristica peculiare del romanzo degli anni Duemila dell'autrice, che attraverso i dettagli anche più piccoli, cerca di far percepire al lettore l'essenza del testo. La dominante influenza lo stile del romanzo, che vanta un linguaggio articolato, dettagliato, ricercato ed elegante.

La dominante del metatesto è stata individuata nella volontà di far trasparire più possibile il senso profondo del romanzo senza rinunciare alla ricchezza linguistica dell'autrice. Se l'intento di Wang Anyi attraverso il romanzo era quindi quello di attingere dalla propria esperienza per raccontarsi e raccontare i *longtang* di Shanghai, le scelte traduttive adottate hanno cercato in ogni modo di non snaturare l'intenzione

---

[78] Osimo Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2016, 3 ed., p.105.
[79] Torop, cit. in *Ivi*, p.80.

dell'autrice, ma di trasporla in un linguaggio comprensibile al lettore modello del metatesto. Questa operazione è stata possibile attraverso delle scelte traduttive che talvolta si sono rivelate discordanti, ma di cui vedremo le motivazioni nei prossimi paragrafi.

3.5. Macrostrategia traduttiva

> La macrostrategia traduttiva consiste nell'obiettivo che il traduttore si prefigge sul piano teorico generale in base alle istruzioni del committente e alle nuove circostanze in cui andrà a situarsi il testo di arrivo. [80]

Le parole di Federica Scarpa definiscono in poche righe un concetto estremamente complesso e diversamente teorizzato dagli studiosi di traduzione, ma che rappresenta una scelta fondamentale per il traduttore, che in questa fase è chiamato a decidere le linee guida per la stesura del metatesto. Le numerose scuole di pensiero traduttologico basano le loro teorie su diversi aspetti. Secondo House, ad esempio, sono due le strategie di traduzione che è possibile adottare in base alla natura del prototesto, che può essere immerso in misura variabile nella propria cultura d'origine:

> La traduzione esplicitante è necessaria ogni qual volta il prototesto dipende in modo massiccio dalla cultura emittente e ha uno status indipendente al suo interno; la traduzione implicita è necessaria quando nessuna delle due condizioni è attiva, ossia quando il prototesto non è culturospecifico della cultura emittente. [81]

La dicotomia tradizionale proposta da Newmark, invece, divide la strategia traduttiva in "comunicativa" e "semantica" e ne suggerisce l'adozione in base alla funzione che il metatesto dovrà assumere. [82] Le due strategie differiscono sostanzialmente nell'aderenza più o meno marcata al prototesto, che nella traduzione semantica risulta molto più stretta rispetto alla traduzione comunicativa, maggiormente orientata verso una comunicazione efficace. Se ne riporta di seguito la definizione:

> Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original. Semantic translation attempts to

[80] Federica, Scarpa *op.cit*. p. 108.
[81] House in Osimo *op.cit.*, p. 173.
[82] Peter Newmark, *Paragraphs on Translation*, Multilingual Matters,1993, p.9.

render as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contestual meaning of the original. [83]

Lo stesso Newmark ha inoltre immaginato una vera e propria scala, in grado di indicare il grado di "fedeltà" alla traduzione, ponendo ai due estremi il prototesto ed il metatesto che possono essere legati da una traduzione gradualmente più fedele. [84]

Nella traduzione del romanzo si è deciso di adottare quella che House definirebbe una strategia esplicitante, poiché il prototesto per la sua natura letteraria, risultava estremamente intriso di elementi culturospecifici. Nonostante ciò, si è cercato in ogni modo di tenere vivi questi elementi per permettere al lettore modello di percepire l'influenza della cultura del prototesto senza esserne disturbato in termini di comprensione. Per usare la terminologia di Newmark, si è optato per una strategia semantica, che ha lasciato spazio a una strategia comunicativa solo ed esclusivamente nei casi in cui si è ritenuto di inficiare la comprensione del metatesto.[85] Anche la macrostrategia traduttiva è, però, per definizione una scelta che non risulta in nessun caso rigida. Prendendo come metro la scala di Newmark a cui si faceva riferimento pocanzi, si è cercato infatti di equilibrare le scelte traduttive in modo da mantenere una posizione centrale, nel grado che Newmark definisce come "bilanciato". In particolare, per i numerosi elementi culturali si è cercato di preservarne la peculiarità senza creare un eccessivo straniamento nel lettore. La natura del prototesto ha però reso questa operazione particolarmente ostica nei continui riferimenti culturali molto specifici. Si è scelto in alcuni casi di corredare la traduzione di piccole esplicitazioni che permettessero al lettore di comprendere senza dover interrompere continuamente la lettura, in altri casi si è cercato un corrispondente che minimizzasse il residuo traduttivo.

Per chiarire ulteriormente la macrostrategia adottata, si potrebbe far riferimento alla teoria del ricercatore israeliano Toury, che delinea due principi fondamentali:

---

[83] Peter, Newmark, *Approaches to translation*, Shanghai foreing Language University Press, Pergamon press, 2001, p.38.
[84] Sándor Hervey, Ian Higgins, Stella Cragie, Patrizia Gambarotta, *Thinking Italian Translation. A course in Translation Method: Italian to English*, London, Routledge, 2000, p. 16.
[85] Le casistiche specifiche sono meglio analizzate nei paragrafi successivi.

"adeguatezza" e "accettabilità".[86] L'adeguatezza presuppone che l'attenzione del traduttore si focalizzi sui tratti salienti del prototesto, che devono in qualche modo essere preservati. Diversamente l'accettabilità prevede un maggiore riguardo alle convenzioni della cultura del metatesto, stemperando il prototesto anche a costo di perderne in parte la natura.[87] I due principi non si escludono a vicenda e nel presente lavoro si sono alternati vicendevolmente cercando di minimizzare il residuo traduttivo. Ciò è stato possibile principalmente per la tipologia di lettore modello identificato e per il suo interesse ad entrare in contatto con la cultura cinese, caratteristica che ha permesso di adottare il principio di adeguatezza senza il rischio di incorrere in un'eccessiva pesantezza del testo.

Con l'analisi traduttiva sono stati delineati tutti i pilastri fondamentali attorno ai quali si sono orientate le scelte traduttive più specifiche. Nei prossimi paragrafi verranno approfonditi e contestualizzati i punti critici riscontrati nel prototesto attraverso una spiegazione puntuale riguardo le scelte traduttive corredata da esempi.

3.6. Microstrategie traduttive

3.6.1. Fattori fonologici

I fattori fonologici rappresentano per molti versi un punto critico per la traduzione dal cinese all'italiano, principalmente per le profonde differenze strutturali delle due lingue, basti pensare al cinese come lingua tonale e alle infinite casistiche di omofonia che vanta.

Come già anticipato nei paragrafi precedenti, il romanzo *Meitou* è ambientato in un *longtang* di Shanghai. La città di Shanghai ha per l'autrice un'importanza particolare, che viene continuamente evidenziata tramite vari espedienti. Uno di questi è il frequente riferimento al dialetto shanghainese di cui spesso cita parole ed espressioni. Uno dei punti meritevoli d'attenzione nella stesura del metatesto è stato proprio doversi misurare con il riferimento al dialetto, che tramite delle similitudini è

[86] Bruno Osimo *op.cit.,* p. 105.
[87] Cfr. Bruno Osimo, *op.cit.*, p. 107.

utilizzato per spiegare la pronuncia di alcune parole, ad esempio, per la pronuncia del nome della protagonista:

> "妹"是发"怀来"的音，十三韵里的第六韵，第一声，有些像羊叫：咩——[88]
>
> Il suono finale di “mei” apparteneva alla classe delle “huailai”, la sesta delle “tredici rime” di riferimento per la pronuncia del mandarino e si pronunciava con il primo tono. In concreto assomigliava a un “heey” in lingua inglese. (40)
>
> "头"则是浊音，很短促的一收，又和上海话里的"豆"同音
>
> “Dou” doveva essere sonoro e breve come la parte iniziale di “dough”. (39)

Sia nel primo che nel secondo esempio, l’autrice cerca di spiegare al lettore la pronuncia esatta della parola *Meitou*, nel primo caso con un riferimento alle regole di pronuncia del mandarino e al suono onomatopeico di un belato, nel secondo riferendosi al dialetto di Shanghai. Per chiari motivi legati alle differenze fonetiche che esistono tra le due lingue e per l’impossibilità di poter esprimere in qualche modo un suono dialettale, è stato necessario intervenire in modo abbastanza evidente. Se da un lato il dialetto di Shanghai sarebbe stato un riferimento completamente straniante per il lettore modello, dall’altro il riferimento al verso animale avrebbe potuto funzionare. Anche i versi degli animali, però, sono oggetto di traduzione. Il verso di riferimento, una volta tradotto, non sarebbe stato d’aiuto alla pronuncia del lettore modello italiano, ragion per cui è stato necessario trovare una soluzione diversa. Quella che si è ritenuta di migliore efficacia per stimolare l’immaginario del lettore modello è stato il riferimento alla lingua inglese, a cui si è ricorso per entrambe le parti del nome ricercando parole che assomigliassero effettivamente alla pronuncia e che avessero un significato abbastanza neutro. Per minimizzare al massimo il residuo

[88] Questo stesso periodo verrà analizzato dal punto di vista dei fattori culturali nel paragrafo. D’ora in avanti per gli esempi citati si inserirà tra parentesi al termine della citazione il numero di pagina da cui è tratta sia in cinese sia nella presente traduzione.

traduttivo, il verso animale onomatopeico è stato sostituito con una interiezione, anch'essa di natura onomatopeica.

Se in questi due casi si è ricorso alla lingua inglese, c'è stato un caso di simile entità in cui si è ritenuto opportuno adottare una strategia diversa:

> 比如仙鹤的"鹤"，上海话里是发的舌根鼻音，他就这么发音——"鹤"
>
> Ad esempio, per il suono della h, che in shanghainese si pronuncia come suono nasale tenendo la lingua bassa, emetteva un suono impercettibile. (53)

In questo caso il suono di riferimento, *he* 鹤, offre la possibilità di associazione con una lettera dell'alfabeto italiana. Il riferimento al dialetto di Shanghai è esplicitato nel testo, per cui la soluzione è sembrata essere un buon escamotage per ridurre al minimo il residuo traduttivo bilanciando la perdita avuta nei casi precedentemente riportati.

Le onomatopee hanno rappresentato un ulteriore punto di riflessione nella stesura del metatesto. Il ricorso a queste ultime in italiano ed in cinese ha incidenza e frequenza diverse. L'uso delle onomatopee in testi cinesi anche dal registro medio non rappresenta una stranezza, questa occorrenza risulterebbe essere molto rara in un testo in lingua italiana, che ricorre all'uso dell'onomatopea in contesti meno formali. Per questo motivo, spesso l'onomatopea nel prototesto cinese è stata oggetto di sostituzione. Vediamone un esempio:

> [...] 叫起来,就有一种乡俚的娇憨，是那种摔摔打打的宝贝。
> A pronunciarlo si percepivano una delicatezza e un'innocenza un po' rustiche, come il pianto di un bambino. (39)

> [...]头碰头地，小声嘁嘁喳喳，不时翻起眼睛
> [...] testa contro testa, chiacchieravano sottovoce allungando spesso lo sguardo verso l'esterno, (43)

L'onomatopea *shuaishuaidada* 摔摔打打 è stata sostituita con un sostantivo che ne esplicitasse il suono di riferimento poiché una traduzione con l'onomatopea corrispondente avrebbe completamente rotto il ritmo della frase e lasciato interdetto il lettore modello, che raramente ne ritrova nei testi letterari italiani. Per lo stesso motivo si è ricorso al verbo "chiacchierare" nel caso dell'onomatopea *qiqichacha* 嘁嘁喳喳.

3.6.2. Fattori lessicali

3.6.2.1. Premessa

La resa del lessico è forse una delle sfide più ardue che il traduttore deve affrontare, particolarmente nei casi di lingue profondamente diverse come l'italiano ed il cinese. La differenza più marcata tra i due idiomi è la tendenza del cinese alla monosemia che si contrappone alla polisemia dell'italiano. Ciò indica sostanzialmente una difficoltà nel creare una corrispondenza perfetta tra le due lingue. Come specificano Dongfeng Wong e Dan Shen,[89] la tendenza al bisillabismo e lo stretto legame semantico che intercorre tra le due sillabe, rende le parole cinesi poco dipendenti dal contesto, caratteristica che contraddistingue, invece, la lingua italiana. Il risultato è la necessità di uno sforzo particolare da parte del traduttore nella ricerca della corrispondenza migliore. A ciò si aggiungono due fattori che hanno reso il lavoro più complesso. Il primo è la carica culturale insita nel racconto, il secondo il valore del linguaggio e dunque delle parole per l'autrice del prototesto. Già da una prima lettura di quest'ultimo è stata immediatamente chiara l'attenzione dell'autrice nella scelta delle parole e l'importanza di queste ultime nella struttura del romanzo. Del resto, il linguaggio è per Wang Anyi un mezzo fondamentale per comunicare al lettore il messaggio più profondo dell'opera.[90] A dimostrazione di quanto appena affermato è possibile notare la presenza di lunghe sequenze descrittive che delineano nei dettagli tutto il contesto in cui si sviluppa l'azione nonché le caratteristiche specifiche dei luoghi e dei personaggi. In fase di traduzione è stato considerato di fondamentale importanza infondere nel metatesto la stessa ricercatezza e ricchezza lessicale, poiché una semplificazione avrebbe altrimenti snaturato lo stile peculiare dell'autrice. Si riporta di seguito un esempio di descrizione, che è stata tradotta riportando i medesimi dettagli:

> 家具一色抽木，西洋款式。抽木的颜色比较暗，光线又是充足的，于是，房间里就有了一层暗光，显出一种古典的厚重的气质。床上蒙的床罩是垂了流苏的

[89] Dongfeng Wong, Dan Shen, "Factors Influencing the Process of Translating", *Meta – Journal des traducteurs / Transator's Journal*, vol. 44, n. 1, p. 81.
[90] Cfr. paragrafo 1.4.1.1.

麻织的质地，桌布，沙发套，房间通向内阳台的落地门窗的帘子，都是麻织，扣纱，流苏垂地。

I mobili erano in legno di teak, in stile occidentale. Il colore del legno era abbastanza scuro e nonostante fosse illuminato dal sole, conferiva alla stanza dei tratti pesanti, molto classici. I copriletto avevano delle nappe in lino e anche la tovaglia, il copridivano, le tende alle finestre che davano sul cortile interno, erano tutti in lino, di mussola e con le nappe. (41)

In questo caso la ricchezza lessicale è riferita particolarmente all'indicazione precisa dei materiali. La scelta di mantenere ogni dettaglio ha sacrificato la leggerezza del periodo, ma è stata ponderata in base alla necessità di mantenere intatto lo stile dell'autrice. Di seguito verranno analizzati tramite alcuni esempi gli elementi lessicali di maggior rilievo per cui sono state operate scelte meritevoli di particolare attenzione.

3.6.2.2. Nomi propri

I nomi dei personaggi sono fondamentali, poiché rappresentano uno dei primi elementi che saltano all'occhio del lettore e che gli permettono di appassionarsi al romanzo. Per i nomi propri vige la prassi di evitare la traduzione in lingua d'arrivo, piuttosto è consigliata la translitterazione in caso di un'impossibilità nella lettura[91] poiché i nomi hanno il potere di conferire al testo una connotazione locale. Nel caso specifico del romanzo, per il nome della protagonista (che è allo stesso tempo anche il titolo del romanzo) è stata rispettata questa regola generale ed è stato adottato il *pinyin:*

他想起了他的前妻，妹头
Gli ricordava la sua ex moglie, Meitou. (39)

妹头在弄堂和学校的小圈子里，有一个共同的成员，就是楼上的玲玲。
Nella cerchia di amici del *longtang* c'era Lingling, che era anche una sua compagna di scuola. Viveva al secondo piano [...] (44)

La scelta della translitterazione fonetica è stata adottata per tutti i nomi dei personaggi. Nonostante la possibile difficoltà nel leggere e ricordare i nomi cinesi da parte del lettore modello italiano, si immagina che abbia una tolleranza tale da permettere di agire in questo modo.

[91] Bruno Osimo, *op.cit.,* p. 248.

I toponimi sono stati tradotti seguendo lo stesso principio poiché si riferiscono a luoghi reali come le strade e i distretti di Shanghai e zone rurali della Cina. Il riferimento alla realtà e l'estrema importanza che i luoghi della città hanno nella produzione dell'autrice, hanno reso necessaria una completa fedeltà nel trasporli in lingua d'arrivo.

> [...] 是以常州乡下出来的祖母为代表的
> [...] rappresentato dalla nonna che veniva dall'area rurale di Changzhou. (54)

> [...] 淮海路上的生活还能相对地保持原貌，就和这封闭有关
> [...] la vita nella zona di via Huaihai fosse rimasta sempre la stessa, aveva a che fare con quella chiusura. (56)

> 还不是那种，大杨浦的，三班倒，流水线的操作工
> E non era come gli operatori del distretto di Dayangpu che lavorano su tre turni in catena di montaggio (49)

È probabile che il lettore modello non conosca la città di Shanghai e tantomeno abbia coscienza di quali sono e dove si trovino le zone rurali a cui si fa riferimento, ma si è ritenuto che ciò non costituisse un problema poiché questa mancanza non influisce sulla comprensione del testo. Per la valenza che questi luoghi hanno per l'autrice, la trasposizione fedele è stata ritenuta di fondamentale importanza. Il terzo caso riportato rappresenta l'unica eccezione per l'aggiunta del riferimento "distretto", assente nel prototesto ma riportato per una maggiore chiarezza. Si noti come in realtà ci si riferisca al distretto di Yangpu, rinominato Dayangpu dagli abitanti di Shanghai.

3.6.2.3. Appellativi

Il ricorso ai soprannomi per i personaggi del romanzo è una scelta estremamente frequente da parte dell'autrice, in particolare nei capitoli successivi ai due oggetto del presente lavoro, se ne ritrova uno per ognuno di loro. Lo stesso nome della protagonista è in realtà un soprannome e, come anticipato nel paragrafo precedente, è stato tradotto con la traslitterazione in *pinyin.* Una scelta diversa è stata però adottata nel caso del soprannome che la protagonista dà a suo fratello maggiore:

> "大弟"是她哥哥的小名，她这么称呼他，并不带有丝毫的不敬。
> Tadi, era il soprannome di suo fratello e chiamarlo così era un modo per portargli il massimo rispetto. (55)

Per ragioni di coerenza, la scelta più opportuna nella traduzione del soprannome sarebbe stata la translitterazione in *pinyin*, che corrisponderebbe a *dadi* 大弟. Il precedente ricorso alla lingua inglese, però, ha portato ad una riflessione riguardo la possibilità di confusione con la parola *daddy*, anch'esso termine familiare, che avrebbe potuto confondere il lettore modello. Per scongiurare questa eventualità si è scelto di operare una sostituzione della prima consonante e trasformare il soprannome in Tadi. Non è stato necessario ricorrere all'aggiunta di elementi chiarificatori poiché il prototesto stesso contiene una spiegazione sufficiente riguardo l'uso del soprannome.

I termini familiari hanno rappresentato un ulteriore punto di riflessione in fase di traduzione ed il motivo fondamentale risiede nuovamente nella differenza linguistica tra l'italiano ed il cinese. La lingua cinese prevede, infatti, un nome diverso per ogni relazione parentale, si pensi alla parola "zio" che in lingua cinese può corrispondere a *shufu* 叔父 (fratello minore del padre), *bofu* 伯父 (fratello maggiore del padre), *jiufu* 舅父(fratello della madre), solo per citarne alcuni. Il fatto che l'autrice non assegni ai personaggi secondari un nome proprio ma si riferisca a loro proprio tramite le relazioni parentali, ha richiesto un'attenzione particolare nella resa in italiano per evitare che il lettore potesse confondere i personaggi.

> 妹头还没上学，哥哥已是三年级学生了
> Meitou non andava ancora a scuola, mentre suo fratello era già uno studente del terzo anno. (51)
>
> 虽然哥哥是睡在内阳台，和奶奶，弟弟合一张床
> Eppure, lui dormiva in veranda con il fratellino e la nonna. (54)
>
> 奶奶的眼睛已花得穿不进针了
> Gli occhi della nonna erano ormai troppo stanchi per cucire a mano. (55)

Nei tre esempi riportati è possibile notare che è stato necessario adattare la strategia di traduzione al contesto della frase. Se nel primo caso la sola traduzione di "fratello" sottintende il fatto che si tratti del fratello maggiore grazie al riferimento al contesto, nel secondo caso è stato utilizzato il diminutivo fratellino per sottolineare il riferimento al fratello minore. L'ultimo caso si riferisce invece alla nonna paterna e rappresenta un esempio di residuo traduttivo. È stato tradotto con "nonna" poiché si tratta dell'unico riferimento a una relazione parentale del genere e non è stato considerato

necessario entrare nello specifico aggiungendo l'aggettivo "paterna" poiché avrebbe influito negativamente sulla leggerezza della frase.

3.6.2.4. Realia

Il termine *realia* proviene dal latino medioevale e definisce gli elementi culturali intraducibili poiché inesistenti nella cultura della lingua d'arrivo. I ricercatori bulgari Vlahov e Florin ne danno una definizione precisa:

> [...] parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue.[92]

Dinanzi a queste parole così culturalmente caratterizzate, il traduttore ha varie alternative che si possono sintetizzare in due direzioni principali: lasciarle invariate o provare, attraverso delle strategie, a trovare una parola o un'espressione che possa rappresentare almeno in parte un equivalente, ciò dipende principalmente dal contesto della frase, dalla tipologia di lettore modello che è stata immaginata e dalla dominante individuata. Il prototesto in esame vanta una ricchezza di elementi culturali non indifferente che assieme alla ricchezza del linguaggio caratterizzano lo stile dell'autrice.

Uno degli elementi su cui sono stati necessari un lavoro di ricerca e un'attenta riflessione è stato il termine *longtang* 弄堂, che possiamo genericamente definire come i vicoli di Shanghai. Si tratta di un termine molto specifico ed estremamente ricorrente nel prototesto che, una volta analizzato, si è dimostrato intraducibile. L'intraducibilità del termine non si riferisce prettamente all'aspetto linguistico, quanto al suo valore culturale che attraverso la traduzione in "vicolo" sarebbe inevitabilmente andato perduto poiché, in verità, rappresenta una realtà dalle connotazioni molto più complesse. La lettura integrale del romanzo *Meitou* e di molti dei romanzi dell'autrice pubblicati dal 1995 in poi, nonché la ricerca sull'architettura di Shanghai suggeriscono

[92] Vahov e Florin in Bruno Osimo, *op.cit.*, p. 112.

un valore dei *longtang* che supera il senso della parola.[93] Se ne riporta una definizione di seguito per chiarire il riferimento e si rimanda al paragrafo 1.4.1.3 per un ulteriore approfondimento.

> the longtang houses are characterized by their unique, hybrid typology of the traditional Chinese courtyard house and the Western-style terrace house, turning them into the embodiment of 'Shanghai culture'.[94]

Attraverso la minuziosa descrizione di ogni angolo dei *longtang,* dei rumori, degli odori e della vita che vi si svolgeva, l'autrice intende far assumere alla città di Shanghai le sembianze di un personaggio. Il termine porta dunque quello che Vlahov e Florin definiscono "colorito", che nella traduzione con un termine più generico sarebbe stato completamente perso.

> 他们住在淮海路上一条弄堂里，这条弄堂要说也是正宗的洋房
> Vivevano in un *longtang* di via Huaihai dove c'erano case in autentico stile occidentale (40)

> 妹头在弄堂和学校的小圈子里，有一个共同的成员
> Nella cerchia di amici del *longtang* c'era Lingling, che era anche una sua compagna di scuola. (44)

Le riflessioni possibili analizzando i due esempi riportati riguardano principalmente due aspetti. Il primo è l'evidente sforzo che il lettore modello è chiamato a fare in fase di lettura, poiché si ritrova davanti ad un termine che difficilmente può riconoscere. D'altra parte, però, si rifletta anche riguardo la ripetizione e la descrizione minuziosa a cui si accompagna che in parte gli facilita la comprensione poiché ne delinea in modo abbastanza chiaro l'entità dei *longtang*.

Un altro caso di *realia* è il riferimento a un piatto tipico della città di Shanghai. La scelta in questo caso è ricaduta su quella che Osimo definisce una sostituzione con un omologo generico:[95]

> 此时还只是些浓油赤酱的菜种
> A quel tempo ovviamente si trattava solo dei piatti tipici della zona (47)

---

[93] Si veda il paragrafo 1.4.1.3.
[94] Lena, Scheen, *Shanghai Literary Imaginings – A city in transformation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. vol. 4, n. 1/2, p. 168.
[95] Bruno, Osimo op. cit. p.113.

Il motivo principale che ha spinto la traduzione di *nong you chi yang* 浓油赤酱 in "piatti tipici della zona" è stata proprio l'intenzione di sottolineare la loro caratteristica tradizionale e non la tipologia di piatto. Se il lettore modello cinese ha una buona probabilità di conoscere il piatto tipico e rimandarlo alla città di Shanghai, lo stesso non vale per il lettore modello italiano. Considerato che letteralmente si riferisce a dei piatti tipici cucinati con olio e salsa rossa, scegliere di riportare questi due elementi avrebbe potuto mettere in secondo piano il legame con la città che, come già accennato precedentemente, è considerato di fondamentale importanza.

Un ulteriore caso di *realia* è il riferimento al denaro, che si è evidenziato per due volte nel prototesto. Se il lettore modello del prototesto ha una percezione immediata del valore del denaro, ciò non è necessariamente vero per il lettore modello italiano, per cui è stata necessaria una riflessione a riguardo e si è deciso di tradurre i due casi in modo diverso:

> 一边说：打赌，我和你打赌，赌一百块钱!
> [...] poi aveva detto: "Scommettiamo, io e te, scommettiamo 100 *yuan* " (39)
>
> 送来她们女东家的丝袜，补一个洞一毛钱。
> gli venivano consegnate le calze delle padrone e le rammendavano per una monetina. (48)

Considerato che il lettore modello del metatesto non ha necessariamente le conoscenze per quantificare il valore della valuta cinese, si è adottata una strategia che permettesse in modo bilanciato di preservare l'aspetto culturale senza necessariamente creare una difficoltà nella lettura. Nel primo caso, seppur assente nel prototesto, è stato inserito il riferimento alla valuta cinese in pinyin e in corsivo, immaginando che, trattandosi di una scommessa durante una discussione in cui Meitou è convinta di avere ragione, il lettore percepisca il riferimento ad una somma di denaro alta. Diversamente, per l'espressione *yi mao qian* 一毛钱, si è scelto di facilitare il lettore del metatesto e tradurlo con il diminutivo "monetina", in modo da fargli percepire immediatamente che ci si sta riferendo a una somma di denaro irrisoria.

È stato evidenziato un altro caso di *realia* nel riferimento a un celeberrimo gioco da tavolo:

则是内客厅，抽雪茄，打牌，或者女眷们聚集的场所。
avrebbe potuto essere il salone interno, il luogo dove fumare il sigaro, giocare a *mahjong* o dove le donne avrebbero potuto riunirsi. (41)

il verbo *da pai* 打牌 può letteralmente indicare "giocare a carte" o "giocare a mahjong", si è scelto di inserire il riferimento al gioco da tavolo cinese poiché essendo conosciuto in tutto il mondo non risulta straniante per il lettore modello e riesce ad infondere nella frase la carica culturale del metatesto. Considerata la frase nel contesto, in più, gli elementi elencati (tra cui il gioco del mahjong) hanno un valore che supera quello linguistico. È probabile che la citazione delle attività ludiche non sia casuale, potrebbero infatti essere un modo per fornire al lettore dei riferimenti temporali, poiché si tratta di attività che con l'avvento della Rivoluzione Culturale furono proibite.[96] La funzione ricreativa a cui si riferisce il testo appartiene infatti all'uso della stanza nel passato.

3.6.2.5. Forestierismi

Il prototesto, analogamente alla produzione più recente dell'autrice, presenta una limitata presenza di lessico straniero, che è possibile trovare già nelle prime righe:

[...]专拣那种桑塔纳型的出租车 [...]
[...] aveva scelto una Volkswagen Santana [...] (39)

你不是说你是桑塔纳 2000 型？
Non avevi detto di avere una Santana 2000? (39)

Il termine *sangtana* 桑塔纳, si riferisce ad un'auto tedesca (di cui è specificato il modello nel secondo esempio) ed è stato riprodotto in lingua cinese tramite un prestito fonetico.[97] Il riferimento è stato considerato poco chiaro, per cui alla prima occorrenza si è scelto di aggiungere il marchio, in modo da assicurarsi la comprensione da parte del lettore modello. Il modello dell'auto rappresenta un dettaglio fondamentale, poiché

[96] Cfr. paragrafo 1.1.1
[97] I forestierismi in lingua cinese possono essere assimilati tramite suono o significato. Nel primo caso parliamo di prestito fonetico (*yinyici* 音译词), attraverso cui si riproduce il suono della parola straniera ricorrendo a caratteri cinesi svuotati di significato. Nel secondo caso si creano dei calchi strutturali *yiyici* 意义词 per imitare il significato Cfr. Alessandro, Tosco, "Le parole che vengono da fuori, i forestierismi nella lingua cinese contemporanea" , *Kervan - Rivista internazionale di studi afroasiatici*, no. 15, gennaio 2012, pp.75-76.

permette di piazzare gli eventi in un arco temporale definito, ancor di più rispetto riferimento al *mahjong* nel paragrafo precedente. La scelta dell'autrice di non inserire riferimenti temporali a livello linguistico è bilanciata dai riferimenti all'interno della trama che permettono al fruitore di posizionare gli eventi nel tempo.[98] La Santana 2000 suggerisce un arco temporale che parte circa dal 1985, anno in cui ha riscosso un enorme successo nella zona di Shanghai grazie a un importante accordo internazionale della Bank of China con la casa automobilistica tedesca Volksvagen.[99] Probabilmente il lettore modello non sarebbe comunque a conoscenza dell'accordo e tantomeno della diffusione dell'auto in quel periodo, ma fornendogli queste informazioni gli si forniscono altresì degli elementi utili a un eventuale approfondimento.

3.6.2.6. Espressioni idiomatiche

Le espressioni idiomatiche sono degli schemi linguistici rigidi, che solo talvolta permettono variazioni minime e nascondono significati non facilmente deducibili attraverso i singoli componenti.[100] Nel processo traduttivo la resa di queste espressioni dipende da vari fattori, ma consiste sostanzialmente in strategie che permettano una trasposizione quanto più equivalente, considerando i principi di adeguatezza e inadeguatezza rispetto al registro della lingua d'arrivo, che a loro volta dipendono dal contesto in cui l'espressione è tradotta.[101] Le espressioni idiomatiche più peculiari della lingua cinese sono i *chengyu,* generalmente formati da quattro caratteri e

> [...] forieri di specificità interpretabili solo alla luce di un'approfondita conoscenza della Cina. Si tratta, infatti, di sintagmi e frasi che condensano in sole quattro sillabe significati e immagini legati alla tradizione culturale cinese riprendendo spesso le caratteristiche della poesia classica in termini di prosodia, simmetria e topoii.[102]

Come già ampiamente discusso, il prototesto vanta una notevole ricchezza lessicale, che include una buona presenza di *chengyu*. La difficoltà nel ridurre al

---

[98] Si veda il paragrafo 1.4.1.2.
[99] Heiner, Depner, Harald, Bathelt, "Cluster Growth and Institutional Barriers: The Development of the Automobile Industry Cluster in Shanghai, P.R. China", *Spaces,* Settembre 2009, p.17. consultabile su: http://www.spaces-online.uni-hd.de/include/SPACES%202003-09%20Depner-Bathelt.pdf (consultato il 1/02/2020).
[100] Mona, Baker, *In Other Words: a Coursebook on Translation*, London & Newyork, Routledge, 1992, pp. 63-72.
[101] *Ibidem*.
[102] Sergio, Conti, *Chengyu, caratteristiche e apprendimento delle espressioni idiomatiche cinesi*, Libreria universitaria.it edizioni, Padova, 2019, p.12.

minimo il residuo traduttivo di fronte a espressioni così brevi ma dense di significato risiede principalmente nel trasmettere al lettore modello italiano una carica culturale pari a quella che percepisce il lettore cinese. Si tratta, infatti:

> di espressioni di pregio per i parlanti nativi. Il motivo principale di tale autorevolezza è dovuto soprattutto alle fonti da cui essi traggono origine: molte di queste unità consistono infatti nella citazione diretta, rielaborazione o sunto di passaggi di opere letterarie, filosofiche, storiografiche, poetiche e narrative, a partire dalle più antiche come il Classico delle odi e dagli altri classici del canone confuciano, fino a includere formazioni più recenti tratte da opere letterarie moderne e contemporanee. I *chengyu,* pertanto, oltre a rappresentare una forma stilistica raffinata, sono il veicolo di contenuti culturali [...][103]

Negli esempi riportati di seguito sono presenti solo alcuni dei *chengyu* a cui si fa ricorso nel prototesto con diverse funzioni. Attraverso una ricerca si è tentato, dove possibile, di risalire alla fonte, che si riporta al fine di evidenziarne la carica culturale.

> 这条后弄很意外地，人迹罕至，与前弄里的嘈杂喧嚣形成对比，它相当寂静。
> Quel lato del *longtang* era incredibilmente deserto, in netto contrasto con l'affollato lato opposto. (41)

Letteralmente l'espressione *renjihanzhi* 人迹罕至 si potrebbe tradurre come "raramente battuto dalle orme degli uomini" e sta ad indicare un luogo desolato e vuoto. Considerato che la proposizione si trova in una lunga e dettagliata sequenza descrittiva, la traduzione adottata è tesa a trasferire al lettore il senso di vuoto nel modo più immediato possibile al fine di non appesantire ulteriormente il periodo.

> 这样的嘴形却是最好了，又秀气，又能言善辩。
> [le labbra] erano considerate perfette, graziose e persuasive. (49)

Una scelta simile è stata operata anche in questo caso con l'espressione *neng yanshanbian* 能言善辩 che cita il romanzo Hong Lou Meng 红楼梦，*Sogno della camera rossa*[104]. Indica letteralmente "saper parlare e ben discutere". La priorità dell'immediatezza ha spinto alla ricerca di una traduzione con un solo termine, considerato la soluzione migliore a non rompere il ritmo della frase.

> 最出挑的那个或者是独立独行，或者是众星捧月地身边聚一大帮人，

[103] Sergio, Conti, *op.cit.* p. 15
[104] Uno dei quattro grandi romanzi classici della letteratura cinese, scritto da Cao Xueqin a metà del XVII secolo e pubblicato nel 1791.

> Chi spiccava di più era chi se ne stava per conto proprio, in totale autonomia, oppure chi si circondava di un enorme gruppo di amici (44)

L'origine del *chengyu* in questo caso è collegata ai *lunyu* 论语 , i "Dialoghi"[105] di Confucio (551.- 479 a.C.) e indica letteralmente "tutte le stelle che si attaccano alla luna". In questo caso si è cercato di esprimere il concetto senza ricorrere ad ulteriori riferimenti culturali attraverso una perifrasi.

> [...] 正好面面俱到
> [...] faceva un lavoro minuzioso e preciso (51)

Anche questa espressione affonda le radici nella letteratura cinese e più precisamente nel romanzo dell'epoca Qing *Guanchang Xianxing Ji* 官场现形记 di Li Baojia 李宝嘉 (1867-1906). Letteralmente significa "arrivare da ogni parte" e in senso più ampio vuole indicare "occuparsi di ogni cosa". È stato reso con una traduzione libera che fosse più possibile in armonia con il contesto.

Come è evidente dalle traduzioni negli esempi sopra riportati, è stata abbandonata l'idea di conferire alle espressioni italiane una medesima carica culturale poiché non è stato possibile individuare espressioni idiomatiche analoghe. Il ricorso a proverbi o citazioni italiane è stato evitato per non incorrere in tentativi di equivalenza azzardati. Considerate le caratteristiche del lettore modello e lo sforzo già richiestogli nell'accettare elementi stranianti in relazione alle precedenti scelte traduttive, si è optato per accettare la presenza di un inevitabile residuo traduttivo e si è considerato come prioritario riportarne il semplice significato. Ha contribuito a questa scelta il linguaggio particolarmente ricco e dettagliato dell'autrice, che dinanzi all'eventualità di conferire maggiore carica culturale al metatesto (ad esempio inserendo modi di dire e frasi fatte), avrebbe portato a rendere la frase eccessivamente pesante. Ad ogni modo, si è tenuto conto di questa scelta e si è cercato di bilanciarla nelle fasi di traduzione successive. Sono state comunque rilevate alcune espressioni del prototesto che

[105] Raccolta di aforismi attribuita a Confucio probabilmente redatta dai suoi discepoli dopo la sua morte ed entrata a far parte del canone confuciano.

ritrovavano la migliore traduzione sia dal punto di vista stilistico che linguistico, in modi di dire italiani. Se ne riportano due esempi:

> 一旦要交手，人们会发现，这一伙是相当不简单的
> [...] ma al momento di confrontarsi avrebbero dato del filo da torcere. (45)

> 她们的判断，答辩，反应，以及引而不发的沉着，都胜人一筹
> La calma nel giudicare, difendersi, rispondere, così come la loro prontezza nell'agire, erano i loro assi nella manica. (45)

Il ricorso al modo di dire, considerata la sua pertinenza nel contesto della frase, è stato reputato il metodo più efficace per esprimere il concetto in modo preciso ed arrivare al lettore mantenendo una buona ricchezza linguistica.

3.6.2.7. Figure lessicali

Nel prototesto è stato individuate un numero di figure lessicali molto esiguo. Un interessante esempio è quello della seguente similitudine:

> 女生们干什么都是一窝蜂
> Le ragazzine erano come uno sciame d'api, seguivano tutte la stessa direzione (54)

La corrispondente similitudine italiana sarebbe in realtà in riferimento ad "un gregge di pecore", ma si è deciso di riportare il paragone con le api come in lingua cinese poiché considerato altrettanto comprensibile e con un' accezione meno negativa. Ad ogni modo si è ritenuto necessario aggiungere un piccolo chiarimento poiché diversamente, in base al contesto, la frase sarebbe risultata leggermente ambigua.

3.6.3. Fattori grammaticali

3.6.3.1. Organizzazione sintattica

Le profonde differenze che esistono tra la lingua italiana e la lingua cinese abbracciano vari aspetti, compresa l'organizzazione sintattica della frase, elemento che ha necessariamente avuto la propria influenza sulla traduzione.

Il cinese è una lingua analitica, non flessiva e che fa spesso ricorso a parole funzionali o alla manipolazione funzionale dell'ordine della frase, attraverso cui sono

espresse le relazioni sintattiche e semantiche.[106] L'italiano è invece una lingua flessiva, per cui una parola può esprimere vari significati in base alle proprie marche morfologiche. In più, l'organizzazione del periodo italiano è piuttosto complessa, con il frequente ricorso a congiunzioni e preposizioni che legano le proposizioni in relazione di subordinazione ad una principale. Il cinese, invece, predilige strutture più incisive e brevi legate tra loro principalmente da rapporti di coordinazione. Queste caratteristiche hanno rappresentato un ulteriore punto di criticità in fase di traduzione.

In linea generale si è cercato di aderire quanto più possibile alla struttura del prototesto e solo in casi eccezionali è stato necessario modificare la struttura del periodo con un intervento sulla punteggiatura. Ciò è avvenuto per ragioni di ritmo, enfasi o per salvaguardare la scorrevolezza della frase. Può essere un esempio:

> 妹头的脸是一种略短的瓜子脸，这种瓜子脸是比较俏丽活泼的。她的眼睛是杏眼，分得较开，就使脸相变得开朗了。
> Aveva il viso ovale, dall'aspetto vivace e carino, gli occhi grandi e proporzionati le conferivano uno sguardo allegro. (49)

In questo caso la struttura cinese è stata adattata in un solo periodo in italiano al fine di permettere una lettura scorrevole, limitando al massimo la ripetizione.

La punteggiatura nel prototesto rispecchia perfettamente le caratteristiche della lingua cinese, abbiamo infatti un'altissima frequenza di virgole a discapito dei punti fermi.

> Le indicazioni fornite dalla virgola possono risultare ingannevoli in quanto, contrariamente alle nostre consuetudini, in cinese essa compare con una certa frequenza per sottolineare le pause che separano il tema dal commento, il soggetto dal predicato, il verbo dall'oggetto, qualora quest'ultimo sia una frase.[107]

Per i segni di interpunzione in lingua italiana la distribuzione è spesso molto diversa e le variazioni sono di fondamentale importanza per evitare errori di comprensione. In alcuni casi è stato necessario dividere periodi intervallati da una serie di virgole tramite un punto fermo per permettere una fruizione agevole per il lettore modello:

---

[106] Wong Dongfeng e Shen Dan, *op.cit*. p. 83.
[107] Magda, Abbiati, *Grammatica del Cinese Moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2008, p. 193.

> 吃饭嘴里吃出"咂咂"的声音，要挨责打；坐相不好，坐在椅子边上，将椅子朝后翘起来，也要挨打；和弟弟吵嘴，奶奶生了气，向妈妈告状，当然，她可能告的是完全另一件事，告她自己到橱里拖了件毛线衣去给楼上玲玲看，更要挨责打。
>
> Veniva punita se faceva rumore mentre mangiava, se sedendosi non teneva la schiena dritta o se si sedeva sul bordo della sedia. Se litigava con il fratellino la nonna si arrabbiava e subito andava a riportarlo alla madre, ma ovviamente le diceva qualcosa di completamente diverso. Ad esempio, le diceva che aveva preso un maglione dal suo armadio ed era andata al piano di sopra per mostrarlo a Lingling e per questo veniva punita ancora più duramente (44)

In questo esempio il periodo in lingua cinese è intervallato da virgole e punti e virgola che difficilmente si sarebbero potuti mantenere in italiano. Per questo motivo è stato necessario ridistribuire le informazioni e dividerle in tre periodi separati in italiano. Un altro esempio di differenze della punteggiatura è l'inserimento di un inciso tramite il trattino lungo (——), che in italiano potrebbero essere sostituiti da due punti o tre puntini di sospensione:

> 可等到妹头有权力为自己头发作决定了——这种权力，弄堂里的女孩子都是比较早获得的，她们的形骸稍一脱离小孩子，有点小女人的样子，父母就给了她们平等权，尤其是妹头的母亲，当妹头不再是个洋娃娃了，她便急于她作自己的姐妹——这时候，妹头便改作短发了
>
> Avrebbe dovuto aspettare per avere l'autorità di decidere da sola della sua acconciatura. In realtà questa autorità veniva ottenuta abbastanza presto dalle ragazze del *longtang*, non appena il loro corpo iniziava ad allontanarsi dalla forma infantile per assumere le sembianze di quello di donnine adulte, i genitori le lasciavano decidere e in particolare la madre di Meitou non vedeva l'ora che la ragazza smettesse di essere una bambolina da accudire per poterla trattare come se fosse sua sorella.
>
> Solo allora Meitou avrebbe potuto tagliare i capelli. (47)

Si è scelto di omettere la pausa suggerita dagli elementi della punteggiatura cinese che sarebbero risultati estranianti per il lettore italiano ed adattare la struttura del periodo in modo da renderla scorrevole alla lettura. A differenza del prototesto, le informazioni in inciso sono state portate ad un livello pari rispetto al resto della frase ed inserite come un nuovo periodo. Supponendo differenti conoscenze pregresse dei lettori modello, infatti, ciò che è considerato secondario nel prototesto, nel metatesto può essere un prezioso contributo per la comprensione degli aspetti culturali da parte del lettore modello. In alcuni casi, invece, la punteggiatura assente nel prototesto è stata aggiunta nel metatesto, si prenda d'esempio l'aggiunta delle virgolette ad indicare delle citazioni:

弄堂里有一首童谣，便是唱的这个：赤膊戴领带，赤脚穿皮鞋。
Nel *longtang* c'era una famosa filastrocca che diceva esattamente così: "Chi non ha la camicia indossa la cravatta, indossa gli stivali di pelle chi non ha neanche una ciabatta". (42)

3.6.3.2. Discorso diretto e domande retoriche

Le sequenze dialogiche sono abbastanza limitate nel prototesto, così come l'occorrenza delle domande retoriche. In linea generale le scelte operate nella traduzione del discorso diretto sono state tutte ponderate al fine di rendere il testo piacevole alla lettura e in modo che funzionassero bene in lingua italiana.

冲着里面说：出来，你出来！那司机不得已的出来，说：出来就出来！
Iniziò ad urlare rivolta verso l'interno: "Scendi! Devi scendere!", l'autista non avendo alternative disse: "Scendo, scendo." (39)

Questo primo esempio evidenzia come sia stato necessario tradurre i dialoghi in modo da renderli adatti al linguaggio parlato italiano con piccoli accorgimenti, come in questo caso l'aggiunta del verbo dovere o nel caso seguente attraverso un adattamento:

大声叫道：你过来！这才是打暖气了，打暖气是什么样的？是这样的！
[...] esclamò ad alta voce: "Vieni qua! Vieni a vedere cosa si intende per riscaldamento. Questo sì che lo è!" (39)

Le domande retoriche sono invece state mantenute o omesse in base alla possibilità di preservare un registro omogeneo, in alcuni casi la lingua cinese inserisce domande retoriche che rese in italiano lo abbasserebbero bruscamente, ad esempio:

你能说他们就不是从隔壁的公寓里走出来的？
nessuno dei loro vicini avrebbe mai immaginato che venissero dalla porta accanto (43)

Una traduzione fedele avrebbe previsto che la domanda retorica si rivolgesse al lettore, ma si è scelto di neutralizzarla e di trasformarla in un'affermazione poiché la domanda rivolta al lettore sarebbe risultata una rottura troppo forte nel flusso del racconto.

要是把它蹬脱线了，怎么办？妹头流着眼泪躺倒了。
E se si fosse strappata? Cosa avrebbe fatto? Meitou scoppiò in lacrime. (44)

In questo caso, per mantenere il ritmo e conferire alla domanda il senso di preoccupazione che sottintende, è stato deciso di inserire un ulteriore punto di domanda per aumentare l'enfasi del periodo.

3.6.3.3. I tempi verbali

La lingua cinese non prevede la coniugazione del verbo, le forme verbali sono invariabili e dunque non sono specificati il genere o il numero. La coniugazione del verbo avviene in relazione al contesto della frase e in alcuni casi è coadiuvata dalla presenza di particelle aspettuali. Nella traduzione del cinese verso le lingue flessive come l'italiano è quindi il traduttore a dover comprendere quale tempo verbale si presti maggiormente rispetto al contesto e alla relazione dei verbi tra loro. Questa operazione ha richiesto una particolare attenzione nel caso del prototesto in questione, poiché in aggiunta alle caratteristiche proprie della lingua cinese è stato necessario fronteggiare la tendenza dell' autrice a porre l'aspetto del tempo in secondo piano.

L'incipit del romanzo *in medias res*[108] e il successivo ricorso al flashback hanno rappresentato il primissimo punto critico in fase di traduzione. La scelta dei tempi verbali giusti risultava di fondamentale importanza per collocare correttamente gli eventi nel tempo e riportare nel metatesto la stessa alternanza tra passato recente e remoto. In linea generale, i tempi verbali maggiormente utilizzati in un racconto in prosa sono l'imperfetto ed il passato remoto. L'alternanza di questi due tempi verbali ha permesso di collocare gli eventi nel tempo rispettando la *consecutio temporum*. Data la massiccia presenza di sequenze descrittive si è ricorso molto spesso al tempo imperfetto:

> 他们住在淮海路上一条弄堂里，这条弄堂要说也是正宗的洋房，红砖的墙面，高高的台阶，石砌的圆拱门，宽大的木楼梯，荸荠色扶手的栏杆雕着花，天花板四周也雕着花，窗是双层的，有一层是木百叶窗。
> Vivevano in un *longtang* di via Huaihai dove c'erano case in autentico stile occidentale: muri in mattoni rossi, i gradini alti, portoncini ad arco in pietra, una spaziosa scalinata

[108] Elina, Suomela-Härmä, "Gli incipit romanzeschi: definizioni e tendenze nella narrativa italiana di oggi", *Atti del XIX congresso dei romanzieri scandinavi: dal 12 al 15 agosto 2014*, Università di Helsinki, 2015, p. 9.

in legno. Sul corrimano color castagno erano intagliati dei fiori, gli stessi che erano stati intarsiati anche attorno al soffitto. (40)

Accanto all'imperfetto, si è scelto di ricorrere al passato remoto per le sequenze narrative:

有一次，李老师还是注意到了她。就像方才说的，李老师大半时间是让同学们自己画画，画完之后立即交上，当场批了分数，便可离开课堂，不必非等下课铃响。这一次，妹头送上她的作业时，李老师注意了一下她的名字：朱秀芝。
Una volta il professore Li la notò. Come suo solito lasciò il tempo agli studenti per disegnare e una volta finito ritirò immediatamente tutti i lavori e iniziò a valutarli. Lasciò gli studenti andare via senza dover aspettare il suono della campanella. In quell'occasione, quando Meitou consegnò il suo foglio, il professore notò il suo nome: Zhu Xiuzhi. (55)

Il discorso diretto, così come alcune espressioni considerate come verità permanenti, sono state tradotte ricorrendo al presente:

上海话本又是杂合之音，总是要有侧重的
Lo shanghainese è un connubio di suoni e su alcuni di essi bisogna concentrarsi. (55)

女孩并不饶他：你自己说，暖气也打不出来，还要做生意，你随便叫谁来看，有没有暖气！
La ragazza non lo risparmiò: "Tu stesso lo hai detto, l'aria neanche si avvia e vuoi persino fare affari, chiama chiunque a controllare se c'è o meno l'aria condizionata!". (39)

Nel secondo caso è stato necessario ricorrere al passato prossimo per il riferimento alle azioni immediatamente precedenti.

Il ricorso ai modi congiuntivo e condizionale è stato in alcuni casi necessario per i periodi ipotetici:

[...] 倘不是好朋友，谁能让她们这么计较？
[...] se non fossero state così amiche, con chi altro avrebbero potuto parlare in quel modo? (44)

要是一户人家住，这一间大约就是客厅，而后面的，朝北的，略小些的，由另一户人家住的一间，则是内客厅，抽雪茄，打牌，或者女眷们聚集的场所。
Se fosse stata una casa per una sola famiglia, quella stanza sarebbe stata probabilmente il salotto, mentre quella retrostante, esposta a nord, leggermente più piccola, che era destinata all'altra famiglia, avrebbe potuto essere il salone interno, il luogo dove fumare il sigaro, giocare a *mahjong* o dove le donne avrebbero potuto riunirsi. (41)

3.6.4. Fattori testuali

3.6.4.1. Coerenza e coesione

La coerenza è secondo Federica Scarpa:

> la distribuzione delle informazioni di un testo e la sua continuità di senso, il cosiddetto <<filo del discorso>> [...] la coerenza testuale viene quindi costruita dall'emittente del testo in collaborazione con il destinatario ne collegamento logico delle frasi all'interno di un dato contesto di interpretazione.[109]

La coesione è invece una proprietà intrinseca del testo, definita come l'altro elemento che contribuisce alla testualità e che "riguarda l'insieme delle risorse linguistiche di superficie a disposizione di ogni lingua per collegare semanticamente una parte del testo con un'altra."[110] Esistono vari meccanismi per richiamare gli elementi del testo e che quindi contribuiscono alla coesione e alla coerenza, tra questi abbiamo l'anafora, la catafora, il ricorso ai connettivi e ai pronomi, che aiutano a non incorrere in ambiguità e permettono al lettore di seguire "il filo del discorso". Ciò è particolarmente importante nella traduzione dal cinese, che per la sua rigidità nella flessione ricorre a sottintesi che in fase di traduzione è necessario esplicitare. Si notino gli interventi nei diversi casi attraverso i seguenti esempi:

> 这也是她成为妹头好朋友的原因，妹头并不需要完全的服从，她也是要一些不尽一致的可供互补的立场的。
> Un altro motivo per cui erano diventate amiche era che Meitou non aveva bisogno <u>di qualcuno</u> che obbedisse ad ogni sua parola, <u>ma di qualcuno</u> che fosse in una posizione complementare alla sua. (50)

In questo caso l'aggiunta dell'indefinito "qualcuno" è stata necessaria per sottolineare che le caratteristiche di cui si parla sono attribuibili al personaggio, diversamente sarebbe sembrata una necessità generica.

> 和她打赌的司机缩在后面，就是不过去，嘴里硬着：那是新车，我是旧车。女孩有他这句话就把车一关，<u>这司机</u>到底没明白是怎么回事，迟疑地又把车开走了。
> L'autista che aveva scommesso con lei l'aspettava dietro, e senza raggiungerla sbuffò: "Quella è un'auto nuova, la mia è vecchia". La ragazza a quell'affermazione chiuse

[109] Federica, Scarpa, *op.cit.* p. 37.
[110] *Ibidem.*

l'auto, il malcapitato autista del taxi non capì cosa stesse succedendo, ma con qualche titubanza ripartì. (39)

Nella traduzione di questo periodo è stato necessario inserire l'aggettivo "malcapitato", che esplicita il riferimento secondo autista di taxi. Diversamente sarebbe stato molto difficile per il lettore modello italiano capire quale dei due autisti fosse uscito di scena. In altri casi l'intervento del traduttore è stato necessario principalmente per chiarire i nessi rendendo la lettura scorrevole:

[...] 沙发和五斗橱之间的那一片相当可观的空地，就是一张独脚的圆桌，四把高背靠椅，形成了这个房间的中心。
[...] nell' abbondante spazio tra il settimino e il divano, un tavolo rotondo con quattro sedie a schienale alto che sembrava essere il centro esatto della stanza. (42)

È evidente che la frase contenga molte informazioni, che nel prototesto sono cadenzate da delle virgole. Il ricorso alla virgola non sarebbe stato sufficiente in lingua italiana, per cui è stato inserito il pronome relativo "che" e il verbo *xingcheng* 形成 "formare, prendere la forma" è stato trasformato in modo da rendere la frase orecchiabile e comprensibile.

比较她的睡在内阳台，奶奶床上的哥哥弟弟，就可看出她在家中受宠的地位。她脚上穿的是皮鞋，哥哥和弟弟穿的则是出自奶奶手的，家做的布鞋。到了星期天，妹头穿上妈妈用各种零头料子替她做的新衣服，妈妈再用一把火钳，将妹头的额发和辫梢卷得蓬松和弯曲。
Il fatto che lei dormisse lì e i suoi fratelli in veranda con la nonna dimostrava la sua posizione di favore in famiglia. Lei indossava scarpe di pelle, mentre loro indossavano vestiti e scarpe fatti a mano dalla nonna. La domenica la mamma le faceva indossare abiti nuovi confezionati da lei, le sistemava i capelli sulle tempie, glieli intrecciava e cotonava. (43)

L'esempio soprariportato evidenzia chiaramente la continua ripetizione nel prototesto di alcune parole, che nella trasposizione in italiano è stata contenuta tramite il ricorso ai pronomi personali e alle particelle pronominali. In alcuni casi, per evitare alla ripetizione è stato necessario riorganizzare la struttura della frase:

妹头是她的小名，完整的叫法是阿妹头，简称为妹头
Il suo nomignolo completo era Ameitou, che era stato abbreviato in Meitou. (40)

Come si evince anche dalle casistiche riportate fino ad ora, la ripetizione è ben tollerata in lingua cinese ma molto meno nella lingua italiana, che ricorre alla sinonimia e alla perifrasi in caso di una limitata varietà lessicale. In linea generale le

scelte traduttive nei casi di eccessiva ripetizione sono state ponderate con il principale intento di rendere il testo piacevole e naturale alla lettura. L'unica eccezione è rappresentata dalle ripetizioni con funzione enfatica, che sono state riportate nel metatesto in modo fedele:

> 那司机不得已的出来，说：出来就出来!
> l'autista non avendo alternative disse: "Scendo, scendo." (39)
>
> 我怎么会说是桑塔纳 2000 型？桑塔纳 2000 型是这样的吗？
> "Come posso aver detto che è una Santana 2000? La Santana 2000 è così?". (39)
>
> 他想起了他的前妻，妹头。妹头就是这样的人
> Gli ricordava la sua ex moglie Meitou. Meitou era proprio così. (39)

3.7. Fattori culturali

Che la traduzione sia considerata un'operazione meramente linguistica o che sia considerata come mediazione culturale, la realtà extralinguistica rientra senza dubbio tra i vincoli che il traduttore deve in qualche misura considerare nel proprio lavoro. Nella traduzione del romanzo, come ampiamente discusso nel primo capitolo della tesi, si è posta particolare attenzione al contesto storico e letterario in cui il prototesto è immerso per comprenderne il senso più profondo e riuscire in una traduzione efficace poiché

> [...] la nozione di cultura è inscindibile da quella di lingua e il concetto di traduzione come comunicazione interculturale sottintende l'idea che un cambiamento di lingua risulta necessariamente in un cambiamento di cultura e viceversa [...] per ottenere gli obiettivi comunicativi prestabiliti il traduttore dovrà comprendere le parole e gli schemi del testo di partenza ma possedere una sensibilità interculturale ad ampio raggio. [111]

Non esistono dunque delle regole fisse per stabilire in quale caso richiedere uno sforzo in più al lettore modello e quando accettare il residuo traduttivo nella trasposizione dei fattori culturali, sta al traduttore riuscire a bilanciare le due tendenze. In linea generale, una volta individuati dal punto di vista linguistico gli elementi della cultura del

[111] Koskinen e Katan in Federica Scarpa, *op.cit*. p. 97.

prototesto si è stabilito caso per caso in base al contesto e al valore intrinseco del riferimento in che modo trasporli nel metatesto.

Nel prototesto è estremamente ricorrente il riferimento al dialetto di Shanghai, a filastrocche e modi di dire tipici dei *longtang.* È stato considerato di fondamentale importanza riuscire a trasporre con il minimo residuo traduttivo questi elementi e far percepire al lettore il loro significato, non solo per la loro peculiarità, ma per il loro ruolo fondamentale nello stile dell'autrice, che proprio attraverso questi elementi vuole permettere al lettore di entrare a fondo nella realtà di riferimento. La traduzione di elementi così carichi culturalmente ha presentato due difficoltà principali: la prima è stata quella di comprendere perfettamente il significato e provare a immaginare la percezione del lettore madrelingua cinese, la seconda è stata quella di trovare nella lingua d'arrivo dei corrispondenti altrettanto validi. L'analisi dei casi specifici può mostrarne più chiaramente le criticità:

> 弄堂里有一首童谣，便是唱的这个：赤膊戴领带，赤脚穿皮鞋。必要用沪语来唱，"领带"的"带"和"皮鞋"的"鞋"，是发第一韵，"发花"韵，就响亮。节奏上呢？"赤膊"两个字后面带有副点，和接下去的"戴领带"的"戴"，组成切分，下一句也是，唱起来就十分昂扬。
>
> Nel *longtang* c'era una famosa filastrocca che diceva esattamente così: "chi non ha la camicia indossa la cravatta, indossa gli stivali di pelle chi non ha neanche una ciabatta". Bisognava pronunciarla in Shanghainese, focalizzandosi bene sui toni. Mentre per il ritmo? Bisognava fare un paio di piccole pause dopo *ciaba* e poi dopo il *ta* di cravatta attaccare tutto, come in una sola frase e recitarla in crescendo. (42)

La filastrocca è stata tradotta mantenendo i due elementi principali *lingdai* 领带 "cravatta" e *pixie* 皮鞋 "scarpe di pelle", esplicitandone maggiormente il significato. È stato necessario adattarla all'immaginario del lettore modello italiano che, nel leggere una filastrocca, si aspetta senza alcun dubbio la presenza della rima. In questo modo seppur lievemente "abbellita", la filastrocca riesce ad infondere nel metatesto lo stesso senso di contraddizione che esprine nel prototesto. I successivi riferimenti e le indicazioni per la pronuncia sono stati riportati fedelmente, sostituendo i caratteri cinesi di riferimento alle sillabe italiane. Il riferimento al dialetto di Shanghai non è stato modificato, così come il riferimento ai toni poiché il lettore modello è consapevole di trovarsi davanti ad un testo con una grossa influenza culturale e ne apprezza l'evidenza.

Un secondo caso in cui sono presenti indicazioni per la pronuncia con il ricorso al dialetto di Shanghai è il seguente:

> 在上海话里，"妹"是发"怀来"的音，十三韵里的第六韵，第一声，
> In shanghaiese, il suono finale di “mei” apparteneva alla classe delle “huailai”, la sesta delle “tredici rime” di riferimento per la pronuncia del mandarino e si pronunciava con il primo tono. (40)

A differenza del caso precedente, al fine di bilanciare le scelte e renderle equamente tendenti alle due culture, si è scelto di adottare una traduzione fedele, inserendo il termine *huailai* 怀来 e in pinyin e tra virgolette, esplicitandone il significato immediatamente dopo attraverso una piccola aggiunta al testo e traducendo letteralmente *shisan yun* 十三韵. La presenza delle virgolette anche nel prototesto per il termine *huailai* fa pensare che non sia data per scontata la conoscenza del termine da parte del lettore modello del prototesto, conoscenza che comunque non è considerata fondamentale. Allo stesso modo si è lasciato che il lettore modello italiano si trovasse davanti al termine, ma che potesse senza troppo sforzo intendere il tentativo dell’autrice di riferirsi a delle regole di fonetica che lui non è tenuto a conoscere né a seguire, per cui una volta compreso il riferimento può tranquillamente continuare nella lettura. Come per le altre casistiche, il lettore ha a disposizione tutte le informazioni necessarie a una eventuale ricerca in caso di particolare curiosità.

> 玲玲的二姐姐，也正应了人们中间流行的说法："阿大憨，阿二精"。
> La sorella di Lingling rispondeva al detto popolare “Se il primo figlio è sciocco, il secondo avrà il ritocco” (50)

Il terzo caso riporta un detto popolare che ha causato la difficoltà maggiore non nella traduzione, bensì nell’interpretazione. Tradotto letteralmente e sprovvisto di alcuni elementi complementari sembrava avere un significato ambiguo. Grazie alla traduzione della restante parte del romanzo (che non è oggetto della tesi) è stato possibile capire che il proverbio sottintende un ulteriore riferimento al dialetto di Shanghai. Nelle pagine successive, con la presentazione del nuovo personaggio *Awutou* 阿五头 è presente un riferimento riguardo la scelta del nome da parte dei suoi genitori. La sillaba centrale, *wu*, che si traduce con il numero cinque è indicativa del fatto che lui è il quinto figlio. L’autrice spiega che è secondo questo principio che era stato scelto il nome anche per i suoi fratelli (*Aertou* 阿二头 per il secondo， *Asantou*

阿三头 per il terzo e così via). Considerato ciò, per analogia, nella traduzione del modo di dire, *Ada* 阿大 e *Aer* 阿二, sono stati individuati rispettivamente i riferimenti al primogenito e al secondogenito. Considerati gli aggettivi che vengono attribuiti, *han* 憨 "sciocco, stolto" e *jing* 精 "eccellente, raffinato", il senso del modo di dire è stato subito chiaro. In accordo con le scelte per la traduzione della filastrocca, si è cercato di comunicare al lettore modello italiano il senso del modo di dire in una forma a lui familiare, ricorrendo dunque nuovamente alla rima, con una soluzione che rispecchia fedelmente le aspettative di un italiano nei confronti di un' espressione proverbiale.

> [...] 他就说："怕来！""怕来"是上海话形容难看的说法，好看则是"趣来"。"来"是语气词。
> [...] dicendo: "Un'ondata di terrore", che era il modo di descrivere qualcosa di brutto in shanghainese. Mentre qualcosa di bello era "Un'ondata di fascino". Insomma, c'era sempre un'ondata. (55)

Le espressioni tra virgolette, come esplicita stesso l'autrice, sono espressioni dialettali. In fase di traduzione si è scelto di omettere il verbo lai 来 "venire, arrivare" e di trovare una soluzione più fluida rispetto alla traduzione letterale, che sarebbe stata "Arriva la paura" e "Arriva l'interesse".

> 由于专心，妹头妈妈的眼睛略略有一点斗鸡，却并不难看，而是带一些稚气。
> A causa della concentrazione i suoi occhi erano diventati leggermente strabici, ciò non li rendeva brutti, solo un po' infantili. (48)

L'elemento su cui si è posta l'attenzione in questo caso è la parola *douji* 斗鸡 "combattimento tra galli", che potrebbe essere male interpretato. In realtà sottintende il legame con il carattere *yanjing* 眼睛 "occhi" e insieme rappresentano un modo di dire per indicare lo strabismo. Gli occhi strabici sono immaginati nella cultura cinese analogamente a uno scontro tra galli che si avvicinano continuamente con la testa per beccarsi. In più, l'autrice definisce gli occhi strabici *zhiqi* 稚气 "infantili" poiché sono culturalmente associati alle problematiche dell'infanzia. Nella cultura italiana questa associazione, però, non è così scontata. La scelta per la resa in italiano del periodo è ricaduta su una traduzione generica e neutrale di "occhi strabici" e sulla trasposizione fedele dell'aggettivo "infantile".

Come precedentemente accennato, il prototesto alterna alle sequenze narrative numerose sequenze descrittive, delineando i personaggi caratterialmente e fisicamente in modo estremamente dettagliato. Dalla descrizione fisica trapelano i gusti estetici del tempo che, considerati in senso più ampio, rappresentano almeno in parte i gusti estetici della cultura del prototesto. I canoni estetici cinesi comprendono sicuramente una pelle estremamente chiara e occhi grandi ma, come affermano Dongfeng Wong e Dan Shen, ciò che è bello per una cultura non lo è necessariamente per un'altra, a cui può persino apparire brutto. [112] Se pensiamo, infatti, ai canoni estetici italiani, una pelle troppo chiara non è sempre apprezzata, potrebbe al contrario essere considerata sintomo di salute cagionevole. Nel prototesto sono stati individuati numerosissimi riferimenti ai canoni di bellezza cinesi:

> 妹头悄声对玲玲说：你二姐姐是粉质皮肤。粉质皮肤就是像敷了一层粉似的皮肤，这种皮肤特别显白，细致，匀净，而且晒不黑，缺点就是容易长雀斑。可她二姐姐连这点都很幸运，她脸上没有一个雀斑。
> .Meitou sussurrò a Lingling: "Tua sorella ha la pelle talcata". Avere la pelle talcata significava dare la sensazione che fosse coperta da uno strato di cipria: era particolarmente bianca, delicata, uniforme, senza alcun segno di abbronzatura, ma particolarmente soggetta alle lentiggini. Sua sorella era incredibilmente fortunata, non ne aveva neanche una. (51)

Analizzando il periodo, i punti critici sono l'aggettivo *fenzhi* 粉质 che vuole indicare una pelle talmente perfetta da sembrare incipriata, l'espressione *shaibuhei* 晒不黑 che indica l'assenza totale di abbronzatura e il ritenere una "fortuna" il fatto di non avere le lentiggini. Il motivo principale sta nell'associazione che la cultura italiana vede in un incarnato opaco e i sintomi di una problematica di salute e il relativo apprezzamento particolare per la pelle abbronzata e le lentiggini. L'intervento del traduttore è evidente solamente nel primo caso, con la resa in "pelle talcata", utilizzata per far percepire al lettore modello l'accezione positiva della parola e rimandarlo a qualcosa di bianco e delicato. Il resto del periodo è stato tradotto in modo abbastanza fedele, con l'accortezza di selezionare degli aggettivi (si veda bianca, delicata, uniforme) che pur non suggerendo necessariamente un'accezione positiva suggeriscono qualcosa di apprezzabile e piacevole all'occhio. Tutto ciò che non è chiaramente esplicitato nel

[112] Dongfeng Wong et Dan Shen, *op. cit.*, p. 89.

periodo si lascia all'intelligenza del lettore italiano, che conoscendo i caratteri somatici delle donne cinesi e riflettendo sul contesto in cui è immerso il periodo (successivamente si parla di orgoglio ad avere una sorella così) potrà facilmente immaginare che la descrizione intende evidenziare un'incredibile bellezza.

Un ulteriore elemento culturospecifico rilevato nel prototesto si riferisce all'abbigliamento di uno dei personaggi:

> 可他一旦脱了棉袄，换上一件毛蓝洗白的中山装，忽然又年轻起来 [...]
> Ma una volta tolto il piumino, la sua giacca in stile maoista blu lo faceva tornare improvvisamente giovane [...] (54)

La *zhongshan zhuang* 中山装, corrispondente in italiano alla "giacca di foggia maoista", è un elemento culturale che, come tanti altri nel prototesto, ha un valore che necessita di essere mantenuto in fase di traduzione. Si tratta di un altro dei molteplici riferimenti a cui ricorre l'autrice per dare al lettore delle coordinate riguardo il periodo storico in cui si posizionano i fatti. Il periodo della Rivoluzione Culturale fu caratterizzato da un' opera di omologazione anche dal punto di vista del vestiario e la giacca maoista rappresentava "l'uniforme popolare" . Il colore (blu, kaki o verde militare) dava delle indicazioni riguardo lo status della persona che la indossava. [113]

Per quanto riguarda il riferimento al cibo e ai piatti cinesi, si è scelto di ricorrere a una neutralizzazione, per cui sono stati riportati gli ingredienti e le caratteristiche di importanza maggiore eliminando il riferimento al piatto specifico:

> 等到她上小学四年级的时候，已经会烧几个很像样的苏锡帮的小菜了，四鲜烤夫，糖醋小排。
> Già in quarta elementare sapeva cucinare piatti accettabili, saltati in padella e anche in agrodolce. A quel tempo ovviamente si trattava solo dei piatti tipici della zona, ma era già un passo (47)

[113] Cfr. Tina, Mai, Chen, "Dressing for the Party: Clothing, Citizenship, and Gender-formation in Mao's China", *Fashion Theory*, vol. 5, 2001, pp.143-172

In questo caso, ad esempio, si è riportato il metodo di cottura, con la premura di riportare l'informazione considerata più importante, ovvero l'appartenenza delle pietanze alla tradizione della zona di Shanghai.

> 她们这不吃，那不吃，专捡一些古怪的少见的东西吃，比如海瓜子，比如糟鸡爪，比如缝衣针大小的海蜒拌点麻油。
> Non mangiavano questo, non mangiavano quell'altro, e se mangiavano, si trattava di cibo completamente fuori dal comune, come telline, zampe di gallina lesse, acciughe all'olio di sesamo. (46)

Anche in questo caso la traduzione ha riportato fedelmente le pietanze. Si è considerato il fatto che i piatti si discostano completamente da quelli della cucina italiana, ma questa differenza è stata considerata un buon espediente per bilanciare la perdita di "tradizionalità" già evidenziata nell'esempio precedente.

Bibliografia

ABBIATI, Magda, *Grammatica del Cinese Moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2008

BAKER, Mona, *In Other Words: a Coursebook on Translation*, London & New york, Routledge, 1992.

BAN Wang, "History in a Mythical Key: Temporality, Memory, and Tradition in Wang Anyi's fiction", *Journal of Contemporary China*, 2003, vol.12, sez.37, pp. 607-621.

BAN Wang, "Wang Anyi: The Storyteller as Thinker", *Chinese Literature Today*, 2017, vol.6, sez.2, pp. 12-13.

BARONE, Lucia, "Espressione dell'Io e autobiografia in Youshang de niandai (Età amara) di Wang Anyi", Atti del XIII convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi, Milano, Franco Angeli, pp. 41-50.

BERRY, Michael, "The Emergence of a Writer, the Evolution of a Literary Scene: In Conversation with Wang Anyi", *Chinese Literature Today*, 2017, vol.6, sez.2, pp. 22-28.

BRACKEN, Gregory, *Thinking Shanghai: A Foucauldian Interrogation of the Postsocialist Metropolis*, 2009, consultabile su www.scribd.com/doc/17345157

CAN Xue, *et alii, Oeuvres choisies des femmes écrivains chinoises* Pechino, Éditions Littérature Chinoise, 1995.

CHAN, Anita, ROSEN Stanley, UNGER, Jonathan, "Students and Class Warfare: The Social Roots of the Red Guard Conflict in Guangzhou", *The China Quarterly*, 1980, no 83, pp.397-446.

CONTI, Sergio, *Chengyu, caratteristiche e apprendimento delle espressioni idiomatiche cinesi*, Libreriauniversitaria.it edizioni, Padova, 2019.

DAI Jinhua, ZHU Ping, "Wang Anyi", *Chinese Literature Today*, 2017, vol.6, sez.2.

DEPNER, Heiner, BATHELT, Harald, “Cluster Growth and Institutional Barriers: The Development of the Automobile Industry Cluster in Shanghai, P.R. China”, *Spaces,* Settembre 2009.

DONG-FENG Wong, DAN Shen, “Factors Influencing the Process of Translating”, *Meta – Journal des traducteurs / Transator’s Journal*, vol. 44, n. 1.

DUZAN, Brigitte “La Femme a Shanghai hier et aujourd’hui contée par la romanciére Wang Anyi” in *La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine*, 29 giugno 2011, consultabile su: http://www.chinese-shortstories.com/Actualites_48.htm (consultato il 1/12/2019)

DUZAN, Brigitte “Wang Anyi” in *La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine*, 5 settembre 2010 aggiornato il 1settembre 2019, consultabile su: http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_WangAnyi.htm. (consultato il 3/12/2019)

GOTTARDO, Maria Giuseppina, *Voci da un mondo effimero*, Trento, Edizioni Tangram, 2018.

GRAHAM, Sarah, (a cura di), *A History of Bildungsroman,* Cambridge University press, 2019.

GRAZIANI, Sofia, “Le ragazze zhiqing, l’esperienza femminile dell’esilio durante la Rivoluzione Culturale Cinese”, *DEP Rivista telematica sulla memoria femminile*, 2005, n.3, pp. 65-74.

GU Yanxing, *Feral Children and Prisoners of Sex, Wang Anyi’s “Love in a Small Town”*, aprile 1989, East China Normal University, The University of Brititish Columbia.

HAO Yixia, “Wang Anyi Writings after the Westbound Journey”, *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, Francis Academic Press, vol. 2, pp. 176-178.

JACKA, Tamara, KIPNIS, Andrew B., SARGESON, Sally, *Contemporary China – Society and social change*, Cambridge University Press, 2013.

MAI, CHEN, Tina, “Dressing for the Party: Clothing, Citizenship, and Gender-formation in Mao's China”, *Fashion Theory*, vol. 5, 2001.

NEWMARK, Peter, *Paragraphs on Translation*, Multilingual Matters, 1993.

OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2016, 3 ed.

PESARO, Nicoletta, “La narrative cinese degli ultimi trent’anni” in GRISELDAONLINE vol. novembre 2014, consultabile su: https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letterature-del-mondo/nicoletta-pesaro-narrativa-cinese-ultimi-trenta-anni (consultato il 15/01/2020)

PESARO, Nicoletta, “Tre fasi della letteratura cinese contemporanea” in *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, 2015, vol. 15, pp. 46-51.

PESARO, Nicoletta, ″Quando la lingua è sospesa tra presente e passato. Problemi e ipotesi di traduzione del primo capitolo di Chang hen ge (Canzone dell'eterno rimpianto) di Wang Anyi″ in Laura De Giorgi e Guido Samarani, *Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente. Atti del X Convegno dell’Associazione Italiana di Studi Cinesi*, VENEZIA, Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 371-390, Convegno: Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente, 11-14 marzo 2005.

POPOVIČ, Anton, *La scienza della traduzione, aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2006

RECH, Giacomo, (traduzione di), “Dichiarazione e programma di azione adottati dalla quarta Conferenza mondiale sulle donne: azione per la uguaglianza, lo sviluppo e la pace”, Pechino, 4-15 settembre 1995, consultabile su http://www.fondazionezaninoni.org/pdf/Pechino1995.pdf , (consultato il 5/01/2020)

SCARPA, Federica, *La Traduzione Specializzata. Un Approccio didattico Professionale*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2008, p.114.

SCHEEN, Leena, “My Relations with Shanghai are tense, an Interview with Wang Anyi”, *The Newsletter*, Autunno Inverno 2010, no. 55.

SCHEEN, Lena, *Shanghai Literary Imaginings – A city in transformation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. vol. 4, n. 1/2, pp. 99-148.

SUOMELA-HÄRMÄ, Elina, , "Gli incipit romanzeschi: definizioni e tendenze nella narrativa italiana di oggi", *Atti del XIX congresso dei romanzieri scandinavi: dal 12 al 15 agosto 2014*, Università di Helsinki, 2015.

TOSCO, Alessandro, "Le parole che vengono da fuori, i forestierismi nella lingua cinese contemporanea" , *Kervan - Rivista internazionale di studi afroasiatici*, no. 15, gennaio 2012.

WANG Anyi, *(Tele) visioni della Cina d'oggi* a cura di Miriam Castorina, Milano, HOEPLI, 2009.

WANG Anyi, *et alii*. *Six contemporary Chinese women writers,* Pechino, Chinese Literature press, 1995.

WANG Anyi, *La canzone dell'eterno rimpianto*, trad. dal cinese di Maria Rita Masci, Torino, Einaudi, 1995.

WANG Zheng*,* "Three Interviews: Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing", *Modern Chinese Literature*, 1988, vol. 4, no. 1/2, pp. 99-119.

XIAO Lily, HONG Lee, *Biographical Dictionary of Chinese Women*, The Twentieth Century, 1912-2000, New York, M.E. Sharpe, Inc., 2003, pp. 522-525.

XU Kun, TURZYNSKI Angela, WU Xiaoli, "Chinese Women's Literature Since 1995", *Review of Japanese Culture and Society*, Cultural and Social Changes in Respects of Asian Women, vol 8, dicembre 1996, pp. 23-27.

YING Lihua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Playmouth, Scarecrow Press Inc., 2009 pp. 192-193.

YING Lihua, *The A to Z of Modern Chinese Literature*, Scarecrow Press, 2010, pp. 192-195.

YU Hua, *La cina in dieci parole*, Milano, Feltrinelli, 2015.

ZHANG Hongbing, “Literature and the Ideology of Space: How the Beijing School Was Constructed in Modern Chinese Literature 1”, *Quarterly Journal of Chinese Studies*, aprile 2006.

ZHANG Xudong, “In Light of Concreteness: Wang Anyi and the Bildungsroman of the Cultural Revolutionary Generation”, *Literary Studies of China*, New York, 2012, p. 112-137.

ZHANG Xudong, “Shanghai Nostalgia: Postrevolutionary Allegories in Wang Anyi's Literary Production in the 1990s”, *East asia cultures critique*, 2000, vol. 8, no. 2, , pp. 349-387.

ZHU Ping, “Seven Short Conversations with Wang Anyi, Dai Jinhua, and Wang Ban”, *Chinese Literature Today*, 2017, vol.6, sez.2 pp. 14-21.