



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

## **Memorie di un'anima solitaria:**

Proposta di traduzione in *Italiano Inclusivo* di un racconto di Bai Xianyong

### **Relatrice**

Prof.ssa Federica Passi

### **Correlatore**

Prof. Paolo Magagnin

### **Laureanda**

Aurora Torri

Matricola 851346

### **Anno Accademico**

2019/2020

# Indice

|   |    |
|---|----|
| Prefazione.....   | 3  |
| 前言.....   | 6  |
| Capitolo 1: Bai Xianyong e il panorama letterario ..... | 8  |
| 1.1 Cenni storici .....                                 | 8  |
| 1.2 Panorama letterario .....                           | 11 |
| 1.3 Modernists.....                                     | 15 |
| 1.3.1 Altre correnti .....                              | 20 |
| 1.4 Bai Xianyong 白先勇.....                               | 21 |
| 1.4.1 Biografia.....                                    | 21 |
| 1.4.2 Opere e tematiche.....                            | 22 |
| Capitolo 2: La traduzione.....                          | 30 |
| Capitolo 3: Il commento traduttologico .....            | 49 |
| 3.1 Tipologia testuale .....                            | 50 |
| 3.2 Dominante .....                                     | 51 |
| 3.3 Lettorø modello .....                               | 51 |
| 3.4 Macrostrategia.....                                 | 52 |
| 3.4.1 Italiano Inclusivo.....                           | 54 |
| 3.5 Microstrategie.....                                 | 59 |
| 3.5.1 Titolo .....                                      | 59 |
| 3.5.2 Fattori lessicali .....                           | 61 |
| 3.5.3 Fattori grammaticali .....                        | 80 |
| 3.5.4 Fattori culturali: il mahjong.....                | 86 |
| 3.6 Confronto con traduzione inglese .....              | 88 |
| 3.6.1 Macrostrategia traduttiva.....                    | 88 |
| 3.6.2 Fattori lessicali .....                           | 89 |
| 3.6.3 Organizzazione sintattica .....                   | 93 |

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 3.6.4 Aggiunte e modifiche ..... | 94  |
| Conclusioni.....                 | 97  |
| Bibliografia.....                | 98  |
| Sitografia .....                 | 102 |

## Prefazione

La presente tesi consiste nella traduzione del racconto *Zhexianji* 谿仙记 (1965) di Bai Xianyong 白先勇 (1937-), uno degli autori taiwanesi contemporanei di maggiore spicco. Nonostante questo scrittore debba la sua fama in Italia principalmente a *Niezi* 孽子 (1983), considerato il primo romanzo taiwanese a tema omosessuale, la sua produzione di narrativa si compone principalmente di racconti, e il testo tradotto in questa sede è proprio uno di questi. *Zhexianji* 谿仙记 è il primo racconto della raccolta *Niuyueke* 纽约客 che comprende le storie di cinesi immigrati negli Stati Uniti, ambientate negli anni Ottanta. I racconti di *Niuyueke* sono meno famosi di quelli della raccolta *Taibeiren* 台北人; anche se meno sperimentali a livello formale e meno complessi per quanto riguarda i piani interpretativi, sono comunque di un certo spessore e, soprattutto, risultano più adatti ad un pubblico non esperto di storia e letteratura cinese. È infatti a questo tipo di lettore a cui è indirizzata la traduzione proposta.

In questo elaborato, inoltre, si vuole proporre una traduzione utilizzando quello che verrà chiamato *Italiano Inclusivo*. Si tratta di una proposta per l'estensione della lingua italiana con lo scopo di renderla meno legata al genere, in modo da riuscire non solo a parlare di persone senza dover necessariamente menzionare il loro genere, ma anche di riferirsi a chi non si identifica con uno dei due generi binari. Quello che viene proposto è l'aggiunta di due caratteri all'alfabeto italiano: la *schwa* (ə) per il singolare e la *schwa lunga* (ɜ) per il plurale. In questo modo è possibile parlare di tutti senza escludere nessuno, risolvendo anche, come si andrà a vedere, alcuni problemi traduttologici.

Le ragioni per le quali si è scelto di intraprendere questo lavoro sono molteplici. La scelta di questo autore è stata dettata sia da questioni di gusto personale, sia dalla volontà di rendere fruibile all'lettori italiani parte della produzione di un autore taiwanese di grande spessore, già infatti in gran parte tradotto in inglese e francese. Il racconto scelto inoltre si presta alla macrostrategia traduttiva prescelta, ovvero quella di indirizzare il testo in italiano ad un pubblico non specializzato. Pur essendo caratterizzato da tematiche tipiche della letteratura taiwanese, il racconto non presenta particolare densità di riferimenti alla cultura cinese classica, che è prerogativa di molti altri testi e che spesso presenta una barriera per il lettore. Si è dunque ritenuto che questo potesse essere un ottimo punto di partenza per far conoscere l'autore. Infine, la fama di Bai Xianyong è ormai soprattutto legata al tema dell'omosessualità, ma questo non può risultare che estremamente riduttivo: seppure questa tematica sia molto presente nella sua produzione, non si ritiene che possa essere il solo motivo per cui la sua scrittura meriti di essere diffusa anche all'estero. La sua sensibilità riguardo a temi quali lo

straniamento causato dalla perdita della radici, la caducità della vita, e la sua visione critica verso i valori della società impregnano tutta la sua opera, rendendola degna di nota. È dunque anche al fine di mostrare un lato diverso di Bai Xianyong che è stato scelto il racconto *Zhexianji*, incentrato principalmente su figure femminili e in cui il tema omosessuale non compare.

Le ragioni per cui si è deciso di sperimentare la traduzione utilizzando l'*Italiano Inclusivo* sono invece state dettate principalmente dal momento storico. La società è finalmente arrivata a riconoscere che nelle lingue come l'italiano, fortemente legate al binarismo di genere, ci sia il bisogno di trovare delle soluzioni per renderle più inclusive. Molti attivisti stanno elaborando delle proposte, e alcune sono già state adottate anche da grandi case editrici per indicare alcuni personaggi non binari. Tali soluzioni non risolvono solo queste problematiche, ma anche quelle legate al privilegio maschile quando si parla di gruppi di persone: se anche solo una persona è di genere maschile, l'italiano prevede l'uso del plurale maschile. È proprio in queste istanze, e nel caso di personaggi il cui genere non è conosciuto (in cinese infatti spesso non è segnalato a causa della morfologia della lingua), che si adatterà la soluzione all'interno di questo elaborato. Si cercherà dunque di provare che, seppur ci possa essere uno straniamento iniziale, l'*Italiano Inclusivo* non risulta così ostico per la lettore: non compromette infatti la comprensione, e non risulta neanche graficamente intrusivo, che è ciò di cui vengono spesso accusate altre proposte come ad esempio quella dell'asterisco. I tempi sono dunque sembrati maturi per fare questo esperimento: se è possibile provare a rendere la lingua italiana più inclusiva, la sede migliore non poteva che essere una tesi di laurea, il cui obiettivo è proprio quello di dare un contributo al patrimonio culturale esistente. Per una questione di coerenza, l'intera tesi è stata scritta utilizzando l'*Italiano Inclusivo* fatta eccezione per le citazioni, che sono state riportate senza modificare il testo originale.

Il presente elaborato si sviluppa in tre capitoli. Il primo capitolo è incentrato sulla contestualizzazione storica e letteraria dell'autore e del racconto selezionato. Taiwan è di fatto una realtà ancora poco conosciuta, ma è fondamentale avere un quadro della storia del Novecento dell'isola al fine di riuscire a comprendere al meglio le tematiche trattate da Bai Xianyong. Dopo una prima parte prettamente storica, si introducono gli sviluppi letterari che si sono ritenuti rilevanti a causa della loro influenza sulla corrente letteraria in cui l'autore inserisce. Si passa poi ad una trattazione del Modernismo taiwanese ed alcuni autori appartenenti a questa corrente. Infine, si presenta Bai Xianyong attraverso la sua biografia e le sue opere principali di narrativa, con un piccolo approfondimento sul racconto su cui si è lavorato in questa tesi. Nel secondo capitolo è stata collocata la proposta di traduzione in *Italiano Inclusivo* di *Zhexianji*, tradotto col titolo di "Memorie di un'anima solitaria". Il terzo e ultimo capitolo consiste nel commento traduttologico. Dopo

l'esplicitazione delle riflessioni effettuate per arrivare alla scelta di dominante, lettore modello e macrostrategia traduttiva, si fa una parentesi sull'utilizzo dell'*Italiano Inclusivo*. Viene spiegata nel dettaglio la proposta, la sua storia, e il suo funzionamento, per poi fare esempi concreti di quali siano i vantaggi che comporta l'utilizzo soprattutto durante un lavoro di traduzione. Verranno inoltre evidenziate alcune problematiche (non legate all'uso dell'*Italiano Inclusivo*) incontrate in sede di traduzione e le strategie utilizzate per affrontarle. La parte finale del capitolo è dedicata ad un breve raffronto con la traduzione inglese del racconto, effettuata da C. T. Hsia in collaborazione con l'autore, pubblicata nel 1971. Tale traduzione è stata consultata solamente dopo aver effettuato quella italiana, anche a causa della difficile reperibilità del volume in cui è riportata, ormai datato e fuori catalogo.

## 前言

本论文研究主题为台湾作家白先勇（1937-）作品《谪仙记》的翻译。虽然这位作家在意大利的名声主要归功于台湾第一部同性恋主题的长篇小说《孽子》（1983），但他的作品主要是短篇小说，这里翻译的文本是其中之一。《纽约客》是记叙 20 世纪 80 年代中国移民在美国的经历的小说集，《谪仙记》是集子的第一个小说。《纽约客》不如《台北人》有名。同时这篇小说的情节比较简单，但还是很有意思，比较适合对中国历史和文学不熟悉的读者。

此外，这篇文章想提出一个使用 *Italiano Inclusivo* 的翻译。它能够更加丰富意大利的语言表达，目的是减少意大利语与性别的联系，这样我们不仅可以谈论性别不明的人，还可以提到非二元性别的人。*Italiano Inclusivo* 建议在意大利语字母表中增加两个字符：schwa (ə) 和 schwa lunga (ɜ̃)。这种方式，可以不排除任何人而谈论每个人，也解决一些翻译问题。

选择这项工作的原因有很多。作者的选择不但取决于个人兴趣，而且取决于愿意向意大利读者分享一个在台湾很有名望的作家的作品。其实他作品的大部分已经被翻译成英文和法语。因为这个翻译的读者不是中国文学的专家，《谪仙记》适用于所选择的翻译策略：虽然白先勇平常继承中国文学传统的表现方法，但是在这篇小说中没有特别多特别复杂的中国古典文化的意象和元素。因此，这可能是了解作者的一个良好起点。最后，在意大利白先勇的名气现在主要与同性恋主题有关，但是这并不是他的作品值得关注的唯一原因。他的作品也会因中西文化冲突而产生认同危机和失落感等，应该引起作者的注意。因此，选择的小说是《谪仙记》，可以向意大利读者展现白先勇不同的一面。

决定使用 *Italiano Inclusivo* 翻译试验的原因主要取决于历史时刻。社会终于认识到，在意大利语等与性别二元关系密切的语言中，有必要找到解决办法使语言变成更具包容性。这个解决方案不仅解决了这件问题，而且在谈论群体时也解决了与男性特权有关的问题；最后，用 *Italiano Inclusivo* 的时候，有人性别未知的问题也解决了。本人将努力证明，尽管最初读者可能感觉有一点儿奇怪，但不会损害理解，也不会觉得太不好看。为了保持一致性，整个论文除了引用外，其余都是用 *Italiano Inclusivo* 写的。

本论文分成三个章节。第一章节介绍作者的文学及文化背景以及所选的小说。在意大利，台湾历史和文学背景还是不太为读者熟知的，但要为了更好地了解白先勇的作品，有 20

世纪台湾的历史识见是必不可少的。最后，第一章节也具体介绍作者白先勇的生活、作品及《谪仙记》的主题。第二章节包括选择的小说由汉语到意大利语的翻译。第三章节包括翻译评论：介绍 *Italiano Inclusivo* 怎么用，分析翻译过程的主要问题、使用的策略和解决方式。论文的最后一部分，通过比较第二章所呈现的意大利语翻译和 1971 年出版的英语翻译提出了一些思考。最后，本论文的参考文献将在本文的附录。



# Capitolo 1: Bai Xianyong e il panorama letterario

Il presente capitolo ha lo scopo di esplicitare il contesto, sia letterario che storico, in cui l'autore Bai Xianyong 白先勇 (1937-) si inserisce. Egli infatti viene generalmente incluso in quella che viene considerata, in maniera molto generale, la "letteratura taiwanese". Il contesto letterario taiwanese ha una natura molto peculiare, soprattutto a causa della sua storia politica, che è necessario conoscere al fine di comprenderne al meglio la produzione letteraria. Si andrà dunque a delineare la storia di Taiwan di inizio e metà Novecento al fine di avere una miglior comprensione della corrente in cui l'autore viene collocato e poter così inquadrare la sua produzione, con particolare attenzione al testo che è stato tradotto all'interno di questo elaborato.

## 1.1 Cenni storici

La storia di Taiwan, seppur legata a quella della Cina continentale, ha le sue specificità, che col tempo hanno portato alla creazione di una realtà e di una cultura differente da quella della Repubblica Popolare Cinese (RPC), in particolare a causa degli sviluppi storici a partire dalla fine del XIX secolo.

Per questa introduzione storica si partirà dunque dal 1895, ovvero l'anno del trattato di Shimonoseki. Quest'ultimo prevedeva che Taiwan venisse ceduto al Giappone in seguito alla sconfitta della Cina nella prima guerra sino-giapponese. In precedenza, l'impero cinese aveva dimostrato scarso interesse per il controllo dell'isola: i Ming lasciarono che la Compagnia delle Indie Orientali vi si stabilisse per creare una base commerciale. Solo durante la dinastia Qing, gli olandesi lasciarono Taiwan, che venne integrata nell'impero come prefettura della provincia del Fujian.<sup>1</sup>

Quando alla fine del XIX secolo venne ceduta al Giappone, l'isola era stata ormai sinizzata. Sia a livello politico che socioculturale era a tutti gli effetti una parte della Cina. Proprio per questo, 13 abitanti fecero resistenza, arrivando addirittura a proclamare la loro indipendenza, fondando la prima repubblica asiatica: la Repubblica di Taiwan. Questa ebbe vita breve, ma costrinse il Giappone ad intervenire militarmente. La guerra per l'indipendenza taiwanese non aveva speranza sin dall'inizio, anche perché i taiwanesi erano completamente soli contro una grande potenza come il Giappone. Mancava anche coesione fra i vari gruppi della popolazione: non era ancora sviluppata infatti un'identità nazionale e esistevano varie tensioni fra i diversi gruppi etnici (Han, Hakka, Holko, aborigeni). Ciononostante, ci vollero alcuni mesi prima che Tokyo consolidasse la sua posizione.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mario Sabbatini e Paolo Santangelo, *Storia della Cina*, Roma, Laterza, 2005, pp. 655-656.

<sup>2</sup> Hung Chien-chao, *A history of Taiwan*, Rimini, il Cerchio, 2000, pp. 166-187.

Durante i primi anni sotto il governo giapponese i taiwanesi continuarono ad opporre resistenza. Nonostante ciò, il governo continuò a lavorare sul processo di modernizzazione iniziato dai Qing, portando ad un importante sviluppo economico, in particolare per quanto riguardava le infrastrutture. Furono sviluppate ferrovie, porti, vie di comunicazione, ma anche i servizi postali, bancari e sanitari.<sup>3</sup> Le proteste tuttavia continuavano, esplodendo in particolar modo in seguito alla fondazione della Repubblica di Cina nel 1912 da parte di Sun Yat-sen. Mettendo fine all'impero Qing, questo avvenimento diede speranza agli attivisti anti-giapponesi a Taiwan.<sup>4</sup>

Negli anni della prima guerra mondiale e del primo dopoguerra il potere giapponese si stabilizzò e, allo stesso tempo, fu un periodo in cui le politiche coloniali si ammorbidirono. Questo avvenne probabilmente a causa del diffondersi dell'idealismo wilsoniano, ma anche poiché i governatori di Taiwan iniziarono ad essere dei civili e non più solo dei militari. In quel periodo si iniziò anche a ragionare in modo nuovo sull'identità taiwanese, cominciando a distinguerla sia da quella giapponese che da quella della Cina continentale.<sup>5</sup>

Tuttavia, già dall'inizio degli anni Trenta, il governo aveva soppresso gran parte dei gruppi politici e sociali che si erano andati a formare negli anni precedenti, e queste restrizioni andarono ad inasprirsi sempre di più a partire dal 1937.<sup>6</sup> In quell'anno infatti iniziò una campagna di nipponizzazione che prevedeva delle misure molto invasive nella vita dei taiwanesi: la lingua cinese venne bandita da ogni pubblicazione, era incoraggiato l'uso del giapponese anche nella vita di tutti i giorni, si spingeva addirittura per l'utilizzo di nomi e abiti giapponesi. Anche per quanto riguarda tradizioni e costumi, vennero scoraggiati i festeggiamenti delle festività cinesi, mentre si spingeva molto affinché la popolazione si avvicinasse allo shintoismo. Oltre a questi cambiamenti, anche molte riforme economiche particolarmente rigide vennero implementate, il controllo del governo sulla produzione e sulla forza lavoro divenne sempre più presente.<sup>7</sup>

In questo clima repressivo, l'arrivo delle forze nazionaliste nel 1945 – in seguito alla resa dell'impero nipponico che segnò, oltre alla fine della seconda guerra mondiale, la perdita di tutte le colonie – suscitò un grande entusiasmo da parte della popolazione, che però presto vide deluse le sue aspettative. Durante i cinquant'anni di dominio giapponese infatti la società taiwanese era cambiata molto. Oltre al fatto che ormai molti abitanti dell'isola si destreggiavano meglio con il giapponese rispetto al cinese, fu presto chiaro che le intenzioni delle autorità nazionaliste entravano in contrasto

---

<sup>3</sup> Guido Samarani, *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 376.

<sup>4</sup> Hung Chien-chao, *op. cit.*, p. 204.

<sup>5</sup> Guido Samarani, *op. cit.*, pp. 376-377.

<sup>6</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese: Un Profilo Storico*, Venezia, Cafoscarina, 2007, pp. 22-23.

<sup>7</sup> Hung Chien-chao, *op. cit.*, pp. 231-233.

con quelle delle taiwanesi, in particolare quelli dell'élite taiwanese che si aspettava di acquistare più libertà e posizioni di rilievo dopo la liberazione dal dominio coloniale. Fu presto chiaro che l'amministrazione di Chen Yi, nominato da Chiang Kai-shek come comandante della guarnigione e amministratore di Taiwan, favoriva i cinesi che volevano prendere il controllo di ruoli chiave non solo in settori quali l'economia e il governo nazionale, ma anche a livello provinciale e distrettuale.<sup>8</sup>

I contrasti e lo scontento causati da questo nuovo regime, che era andato solamente a sostituirsi a quello giapponese senza un vero miglioramento delle condizioni per le genti locali, sfociarono in una crisi economica, con conseguente aumento di disoccupazione, inflazione, corruzione, problemi sanitari (ci furono epidemie di colera e peste bubbonica) e una crisi del sistema d'istruzione. Il picco venne raggiunto con l'Incidente del 28 Febbraio, nel 1947. La sera del 27 febbraio, sei agenti aggredirono una venditrice di sigarette senza licenza che non stava opponendo resistenza, colpendola alla testa col calcio della pistola e lasciandola a terra sanguinante, per poi scappare dalla folla di passanti inferociti. Durante la fuga, un agente sparò un colpo che ferì un passante, il quale morì prima di arrivare in ospedale. La mattina seguente, una folla di circa duemila persone marciò in segno di protesta. Dagli edifici governativi, fu aperto fuoco sulli manifestanti, senza preavviso, e almeno in quattro persero la vita. Quel pomeriggio venne invocata la legge marziale e truppe armate imperversavano per Taipei, aprendo il fuoco ovunque andassero. Il numero di perdite fu altissimo, anche se difficile da calcolare.<sup>9</sup>

Gli avvenimenti del 28 febbraio 1947 e di tutto il periodo seguente crearono una rottura e una perdita di fiducia insanabile fra i taiwanesi e il governo nazionalista. Un altro evento che segnò un grande cambiamento per l'isola fu l'arrivo del governo della Repubblica di Cina in seguito alla sconfitta da parte dell'i comunisti. Chiang Kai-shek arrivò nel dicembre del 1949, seguito da circa due milioni di cinesi, gran parte dell'i quali erano militari. Il piano era quello di ritirarsi temporaneamente sull'isola, per poi partire alla riconquista dell'intero territorio cinese.<sup>10</sup>

La legge marziale venne mantenuta e rafforzata. Non potevano dunque esserci partiti politici di opposizione, la libertà di stampa fu limitata da una forte censura, e fu addirittura messa in moto una campagna di terrore che portò all'arresto di migliaia di persone sospettate di essere comuniste. Era però previsto che le elezioni degli organi istituzionali sarebbero riprese una volta riconquistato il continente, ma questo non avvenne mai, motivo per cui questi rimasero sempre invariati dal 1947 in

---

<sup>8</sup> Guido Samarani, *op. cit.*, pp. 378-379.

<sup>9</sup> Hung Chien-chao, *op. cit.*, pp. 244-254.

<sup>10</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese, op. cit.*, pp. 52-53.

poi. La costituzione venne anche modificata in modo che Chiang Kai-shek potesse continuare a rinnovare il suo mandato: ne fece ben cinque, l'ultimo interrotto dalla sua morte (1975).<sup>11</sup>

Nonostante il regime di carattere autoritario e assolutista, la Repubblica di Cina ebbe un grande sviluppo economico a partire dagli anni Cinquanta, grazie a varie riforme rurali e all'aiuto da parte degli americani. In seguito al Trattato sino-americano di mutua difesa (firmato nel 1954), gli Stati Uniti mandarono aiuti militari, lasciando la possibilità al governo locale di focalizzarsi sui problemi interni. Oltre alle riforme di carattere economico, anche quella del settore dell'istruzione fu fondamentale per la trasformazione culturale dell'isola. La scuola dell'obbligo venne prolungata e sempre più persone ne ebbero accesso.<sup>12</sup>

È proprio in questi decenni di regime ma anche di sviluppo che la produzione letteraria di Bai Xianyong va a collocarsi.

## 1.2 Panorama letterario

Con una storia politica così peculiare, il panorama letterario taiwanese del Novecento non può che avere delle caratteristiche altrettanto singolari, che vanno a distaccarsi da quelle della letteratura della RPC. Tuttavia la storia letteraria, come quella politica, è sempre in qualche modo interconnessa con quella della Cina continentale. Prima di procedere all'analisi della corrente letteraria in cui l'autore in esame si inserisce, si dovrà dunque inquadrare la letteratura precedente, sia sull'isola che sul continente.

Un momento di svolta per la letteratura cinese moderna è, senza alcuno dubbio, il movimento del 4 maggio. Questo movimento, nato nel 1919, ebbe una grande influenza anche sull'isola di Taiwan: molti giovani studenti del tempo andavano a studiare in Cina o in Giappone e, come si vedrà, i punti in comune tra il 4 maggio e il Movimento per una nuova letteratura a Taiwan sono moltissimi.

Anche se, come per ogni grande avvenimento storico, i prelude per una trasformazione vanno ricercati anche negli anni precedenti, il movimento del 4 maggio viene fatto convenzionalmente iniziare nel 1915 quando Hu Shi 胡适 (1891-1962) propose di adottare il *baihua* 白话 (lingua volgare) per la letteratura, andando così a sostituire il *wenyan* 文言 (lingua letteraria). Questo non era una scelta innovativa di per sé, in quanto esistevano già delle opere letterarie in lingua vernacolare, ma questa proposta si inseriva all'interno di quella che lui definisce una "rivoluzione letteraria" che gettava le basi anche per un grande sviluppo culturale. Hu Shi e Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942)

---

<sup>11</sup> Guido Samarani, *op. cit.*, pp. 380-381.

<sup>12</sup> *Idem*, pp. 381-383.

sintetizzarono il loro pensiero negli “otto rifiuti” (*babu zhuyi* 八不注意) e i “tre principi” (*sanda zhuyi* 三大注意).<sup>13</sup>

Il loro pensiero influenzò Zhang Wojun 张我军 (1902-1955) che si trovava in Cina in quel periodo di rinnovamento letterario. Quando nel 1924 tornò in patria e diventò redattore del *Taiwan minbao* 台湾民报, iniziò a pubblicare degli articoli che stimolarono il dibattito sulla nuova letteratura dell'isola in maniera molto simile a quanto era successo in Cina con il Movimento dei 4 maggio.<sup>14</sup>

Nel corso degli anni Venti e Trenta, il Movimento per una nuova letteratura taiwanese andò a dibattere su molte questioni. La prima disputa fu quella sulla vecchia e sulla nuova letteratura. Zhang Wojun accusò il mondo letterario taiwanese di essere ormai privo di vitalità, spingendo per un rinnovamento in tutti i campi della letteratura. Questo, come accadde col 4 maggio, si legava alla discussione sull'adozione del *baihua*, che a Taiwan si faceva ancora più complessa a causa del precedente dominio coloniale che aveva imposto il giapponese come lingua ufficiale. Nel dibattito tra *baihua* e *wenyan* andò ad aggiungersi una terza proposta: il *taiwanhua* 台湾话 (dialetto taiwanese). L3 sostenitor3 di quest'ultima proposta tuttavia si trovarono davanti ad una forte resistenza da parte dell3 intellettuali, l3 quali sostenevano che il dialetto taiwanese, oltre a non essere diffuso in maniera omogenea su tutto il territorio, fosse una lingua non sufficientemente sviluppata per la letteratura; inoltre avrebbe reso difficile la diffusione delle opere taiwanesi nel continente. L'interesse per il dialetto taiwanese è strettamente legato alla diffusione della letteratura nativista *xiangtu wenxue* 乡土文学 (campagna, locale, terra d'origine) che diventerà la principale corrente degli anni Settanta.<sup>15</sup>

Già da questa breve introduzione si può capire come il Movimento taiwanese abbia degli importanti punti in comune con la letteratura che si stava consolidando in Cina. È importante sottolineare anche che entrambi i movimenti si concentreranno sullo sviluppare nuove forme espressive quali i saggi in lingua volgare, la poesia moderna, e la narrativa, con particolare attenzione al racconto; inoltre l'utilizzo del *baihua* favorì anche lo sviluppo della cultura nazionale, rendendola comprensibile a tutt3. Un altro punto di comune, anche se partiva da un contesto storico differente, fu l'opposizione all'etica e alla morale tradizionale e la denuncia delle ingiustizie, attraverso la descrizione della sofferenza dell3 più deboli.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Chang Kang-i Sun and Stephen Owen (a cura di), *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume 2: From 1375*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 467-469.

<sup>14</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese, op. cit.*, pp. 26-30.

<sup>15</sup> Federica Passi, “Il movimento per una nuova letteratura di Taiwan: lo sviluppo del «4 maggio» taiwanese, le influenze e le peculiarità” in *Annali di Ca' Foscari*, XXXVIII, 3, 1999, pp. 355-360.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 360-364.

Nonostante tutti questi punti di contatto, il Movimento taiwanese aveva delle sue importanti specificità. A causa del suo passato coloniale, la letteratura sviluppò una forte coscienza antigiapponese che si legava ai sentimenti nazionalisti, anche se questi atteggiamenti anticoloniali dovevano essere sempre celati in qualche modo al fine di evitare la censura. La letteratura *xiangtu* è un altro sviluppo letterario prettamente legato alla realtà taiwanese, con un forte collegamento anche alla ricerca e alla conservazione della cultura locale. L'attenzione verso i diritti umani, venuti meno durante il dominio giapponese, è l'ultima importante specificità della letteratura taiwanese del tempo; questa porterà negli anni Ottanta alla formazione di un filone letterario chiamato proprio dei "diritti umani".<sup>17</sup>

La produzione letteraria risentì gravemente dello scoppio della guerra nel 1937. Non solo il numero di pubblicazioni calò drasticamente, ma le uniche permesse erano quelle in lingua giapponese. Le due riviste che pubblicarono in quel periodo furono *Wenyi Taiwan* 文艺台湾 (Taiwan letteraria) e *Taiwan Wenxue* 台湾文学 (Letteratura di Taiwan); i protagonisti furono i3 scrittor3 di lingua giapponese, la cui espressione artistica però rimaneva molto limitata dal controllo della censura.<sup>18</sup>

Probabilmente a causa dei grandi limiti dettati da questa situazione storica, questa generazione di scrittor3 sviluppò una certa consapevolezza del loro stato coloniale e delle ripercussioni che ciò aveva sia a livello sociopolitico che culturale. Questa consapevolezza sfociò in tentativi di opporsi al governo coloniale attraverso l'espressione artistica. Mentre su *Wenyi Taiwan* veniva sviluppato uno squisito estetismo e romanticismo, i3 autor3 che pubblicavano su *Taiwan Wenxue* si concentrarono sul realismo: in questo modo ritraevano i costumi e le tradizioni locali, dimostrando così il loro risentimento nei confronti del Giappone senza però cadere vittime della censura.<sup>19</sup>

Questi sviluppi letterari tuttavia ebbero una violenta battuta d'arresto con l'arrivo delle forze nazionaliste alla fine della seconda guerra mondiale. Il Movimento per una nuova letteratura taiwanese venne infatti prepotentemente sovrastato dalla nuova cultura dominante, ovvero quella dell3 cines3 emigrat3 dalla Cina continentale.<sup>20</sup> Questo avvenne anche perché fra le misure per la decolonizzazione e la re-sinizzazione dell'isola da parte del governo nazionalista ci fu la messa al bando delle produzioni in lingua giapponese e in lingua locale, che però comprendevano anche molte opere di autor3 nativ3, nat3 e cresciut3 sotto il dominio coloniale, che dovettero attendere anni prima

---

<sup>17</sup> Federica Passi, "Il movimento per una nuova letteratura di Taiwan", *op. cit.*, pp. 366-370.

<sup>18</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese*, *op. cit.*, pp. 43-50.

<sup>19</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, "Taiwanese New Literature and the Colonial Context: A Historical Survey" in Rubinstein, Murray A. (a cura di), *Taiwan: A New History*, New York, M.E. Sharpe, Inc., 2007, pp. 272-273.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 273-274.

di padroneggiare sufficientemente il cinese; quando ci si riferisce a loro infatti si parla spesso di “the silenced generation”.<sup>21</sup>

Per quanto riguarda coloro che invece avevano ancora la possibilità di pubblicare, la situazione era comunque complessa: il partito nazionalista, in seguito ad un dibattito sulla letteratura di Taiwan che era andato a svilupparsi fra l'agosto del 1947 e l'aprile del 1949, aveva deciso di censurare gran parte della letteratura che si era sviluppata in Cina negli anni precedenti a causa delle sue idee filocomuniste, nonostante comprendesse autori importantissimi per la letteratura cinese moderna. Sia la letteratura con connotazioni locali che quella che si rifaceva alle tradizioni del continente si ritrovò così senza punti di riferimento.<sup>22</sup> Forse anche per questa ragione, la letteratura prodotta dagli scrittori emigrati dal continente risultava amatoriale e disimpegnata, si faticava a distinguere le produzioni artistico-letterarie da quelle giornalistiche. Tuttavia in questo periodo iniziarono ad apparire anche autori che acquistarono col tempo una grande rilevanza.<sup>23</sup>

Le pubblicazioni del tempo che aiutarono la diffusione dell'ideologia dominante – ovvero nazionalismo e anticomunismo – comprendono gli scrittori soldati, considerati i “custodi e difensori delle virtù cinesi tradizionali, rievocate in opere spesso ambientate nelle campagne della Cina del nord, culla dell'antica civiltà cinese”<sup>24</sup> e che continuarono ad avere successo anche nei decenni successivi. Al loro fianco troviamo quella che viene definita “letteratura nostalgica anticomunista”. Sviluppatesi dal 1945 in poi, queste opere sono piuttosto ripetitive e limitate nei loro temi, che si esauriscono con la nostalgia per la terra natale e le esperienze della guerra contro i comunisti, raccontate con un tono propagandistico.<sup>25</sup> È importante comunque riflettere sul fatto che, nonostante queste opere sembrino essere un tentativo di seguire alla cieca l'ideologia del governo nazionalista, probabilmente sono anche un naturale sviluppo dell'esperienza di guerra e della diaspora. Si può dunque parlare di una sorta di “letteratura delle cicatrici” nata da queste esperienze traumatiche.<sup>26</sup>

In linea di massima, a partire dagli anni Cinquanta, le produzioni degli autori di notevole rilevanza artistica vengono divise in due ampie categorie: la prosa tradizionale e la narrativa realista. Il fiorire della prima si può collegare alla spinta tradizionalista dell'ideologia nazionalista. Al contrario di ciò che stava avvenendo nella RPC, a Taiwan la prosa tendeva ad essere più letteraria e ad usare espressioni classicheggianti. Questo si manifestò soprattutto nella proliferazione della

---

<sup>21</sup> Chang Kang-i Sun and Stephen Owen, *op. cit.*, pp. 612-615.

<sup>22</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese, op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>23</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, “Literature in Post-1949 Taiwan, 1950s to 1980s” in Rubinstein, Murray A. (a cura di), *Taiwan: A New History*, New York, M.E. Sharpe, Inc., 2007, pp. 405-406.

<sup>24</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese, op. cit.*, p. 63.

<sup>25</sup> *Idem*, pp. 57-65.

<sup>26</sup> Chang Kang-i Sun and Stephen Owen, *op. cit.*, p. 616.

saggistica e in forme ibride fra saggio e narrativa; si trattava di componimenti brevi con temi romantici e di ricordi della Cina continentale. La narrativa realista invece trova le sue radici nel Movimento del 4 maggio, col quale i3 autor3 emigrat3 avevano sicuramente avuto contatti. Tuttavia i temi della rivoluzione, del proletariato e della coscienza di classe non potevano essere sviluppati nel clima politico taiwanese degli anni Cinquanta e Sessanta, e vennero per questo evitati. Le più famose opere di questo periodo appartenenti a questa corrente sono tutte ambientate nella Cina pre-rivoluzionaria, anch'esse traboccanti di nostalgia per la patria.<sup>27</sup>

Il distacco da questa “letteratura nostalgica” fu innescato dal professor Xia Ji'an 夏济安 (conosciuto anche come T. A. Hsia, 1916-1965), il quale fondando la rivista *Wenxue zazhi* 文学杂志 (Literary Review) nel 1956 invitò i3 scrittor3 a dedicarsi di più alla realtà contingente, evitando però anche di rifugiarsi nella propaganda politica o in una concezione estetizzante della letteratura. Spingeva dunque per una scrittura realista che fosse però legata al presente.<sup>28</sup>

### 1.3 Modernist3

I legami economici e politici con gli Stati Uniti crearono un clima propizio per la diffusione della letteratura occidentale a Taiwan. Autor3 come Freud, Schopenhauer, Woolf, Nietzsche e Sartre (per citarne solo alcun3) affascinarono molto i3 intellettuali taiwanesi grazie alla loro attenzione verso l'individualismo, l'inconscio e l'alienazione. Lo spostamento verso questi temi, fra l'altro, fu anche causato dalla situazione politica dell'isola: la censura infatti si concentrava su tutte quelle opere che andavano a sfociare nella politica, mentre composizioni riguardanti questi temi furono lasciate proliferare senza problemi, al contrario di quanto stesse avvenendo nella Cina continentale.<sup>29</sup>

La poesia modernista taiwanese anticipò la narrativa. Anche in poesia c'era stato, dopo il 1945, uno stallo da parte dell3 scrittor3 nativ3 dell'isola, dovuto alla problematica della lingua. Nel frattempo, grazie all3 poet3 provenienti dal continente, era fiorita una poesia che si rifaceva ai principi della rivoluzione letteraria cinese del 4 maggio: il superamento delle restrizioni formali tradizionali andando verso forme più libere e l'introduzione di nuovi canoni estetici di derivazione occidentale. Inoltre nel periodo della guerra le tematiche erano state tendenzialmente nazionaliste e patriottiche, e questo continuò anche dopo il 1949 sotto la spinta del governo per la produzione di opere anticomuniste.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, “Literature in Post-1949 Taiwan, 1950 to 1980s”, *op. cit.*, pp. 406-407.

<sup>28</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese*, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>29</sup> Chang Kang-i Sun and Stephen Owen, *op. cit.*, pp. 617-619.

<sup>30</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese*, *op. cit.*, pp. 66-67.



Il passo decisivo per dare avvio allo sviluppo della poesia modernista fu fatto da Ji Xian 纪弦 (1913-2013), che nel 1953 fondò *Xiandai shi jikan* 现代诗现季刊 (Modern Poetry Quaterly). Egli sosteneva che la poesia, per diventare effettivamente rilevante ed entrare a far parte di quel gruppo di testi che vengono considerati “i classici”, doveva essere figlia del proprio tempo. Spiegò meglio questo concetto quando formalizzò, nel 1956, le intenzioni della sua scuola letteraria: seguire i modelli della poesia occidentale da Baudelaire in poi, rifiutando l’eredità obbligata dei modelli tradizionali e spingendo per un “trapianto orizzontale” delle forme poetiche. Incoraggiava dunque alla sperimentazione di nuovi contenuti e nuove forme.<sup>31</sup>

Accanto a *Xiandai shi* nacquero altre due società poetiche. *Lanxing* 蓝星 (Blue Star) e *Chuangshiji* 创世纪 (Epoca). La prima puntava anch’essa allo sperimentare nuove forme, ma era in contrasto con *Xiandai shi* in quanto aveva una forte tendenza al lirismo. *Chuangshiji* invece era formata da membri dell’esercito che inizialmente si erano proposti di creare nuove forme di poesia nazionalista. Tuttavia presto abbracciarono il surrealismo, iniziando a sperimentare in maniera sempre più estrema.<sup>32</sup>

Pur con le loro differenze, le poeti di tutte e tre le società erano accomunate dall’avversione per la letteratura anticomunista e avevano come priorità la libertà creativa.<sup>33</sup> Questi stessi principi furono gli stessi che ispirarono, anche se leggermente più tardi, le autori di narrativa.

La figura chiave per lo sviluppo del modernismo taiwanese è il già citato professor Xia, docente di letteratura inglese alla National Taiwan University. Egli riunì intorno a sé un gruppo di studenti che diventeranno poi autori di spicco di questa corrente. Fra questi, troviamo autori figli di cinesi emigrati dal continente durante la guerra, come Bai Xianyong e Wang Wenxing, ma anche alcuni figli di intellettuali nativi di Taiwan, come Ouyang Zi e Chen Ruoxi 陈若曦. Ciò che li accomunava era la crisi di identità: da una parte la mancanza di radici dovute alla lontananza dalla Cina, anche se vissuta in maniera differente dai loro genitori totalmente bloccati dalla nostalgia; dall’altra un’educazione completamente diversa da quella dei genitori che erano cresciuti in epoca coloniale. La necessità di elaborare questo tema è ciò che spingerà questi studenti a guardare a ciò che loro consideravano il “modernismo” occidentale, ovvero tutta una serie di autori che si

---

<sup>31</sup> Ko Ch’ing-ming, “Modernismo and its discontents: Taiwan Literature in the 1960s”, in Chi, Pang-yuan e David er-wei Wang (a cura di), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, Bloomington, Indiana University press, 2000, pp. 76-78.

<sup>32</sup> Chang Kang-i Sun and Stephen Owen, *op. cit.*, pp. 618-619.

<sup>33</sup> *Ibid.*

occupavano proprio di quella crisi di identità e di valori dell'uomo contemporaneo, conseguenza della prima guerra mondiale.<sup>34</sup>

Questi studenti nel 1960 fondarono la rivista *Xiandai wenxue* 现代文学 (Modern Literature) e sul primo numero esplicitarono i loro intenti. La loro principale preoccupazione era lo sviluppo della letteratura cinese. Per questo, volevano tradurre e pubblicare sulla rivista non solo una serie di opere di autori occidentali, ma anche articoli di critica letteraria. Inoltre, proprio come Ji Xian, si rifiutavano di seguire ciecamente la tradizione precedente, non più sufficiente per rappresentare l'espressione artistica del tempo, e volevano dunque sperimentare nuove forme artistiche, oltre che adottare il *baihua*.<sup>35</sup>

È innegabile che queste intenzioni vennero rispettate. Il più grande merito di *Xiandai wenxue* infatti è proprio quello di aver reso fruibile la letteratura occidentale del tempo. Gli autori che vennero tradotti e pubblicati sulla rivista sono molti e tutti di grande spessore: Franz Kafka, Thomas Mann, James Joyce, Virginia Woolf, F. Scott Fitzgerald, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, e molti altri. Il numero di scrittori che vennero introdotti a Taiwan fu molto elevato, tuttavia non sempre la qualità delle traduzioni era sufficientemente buona da rendere giustizia alle loro opere, e la maggior parte delle volte furono tradotti solo racconti anche se si trattava di romanzi. Gli autori inoltre venivano introdotti attraverso le traduzioni di articoli di critici e letterati americani, raramente l'editor della rivista espresse una loro interpretazione.<sup>36</sup>

Va però riconosciuto il merito dell'editor di aver individuato autori di incredibile rilevanza, fra cui in particolare, inserito nel primo numero della rivista, Kafka. Antitradizionalista per eccellenza, questo autore raggiunse l'effetto sperato: scuotere il mondo letterario taiwanese. La sua pubblicazione infatti generò ammirazione ma anche sdegno e indignazione da parte degli lettori che avevano meno familiarità con la letteratura occidentale.<sup>37</sup>

Oltre alle traduzioni degli autori occidentali, su *Xiandai wenxue* apparvero molte pubblicazioni di autori taiwanesi, in particolare degli stessi editori della rivista. Queste produzioni ebbero un grande impatto sia a livello di contenuto sia per quanto riguarda la forma. I contenuti andavano ad esplorare la complessità dell'esperienza umana attraverso razionalismo e contemplazione filosofica (anche se questa non sempre molto matura). Per quanto riguarda la forma,

---

<sup>34</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese, op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>35</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, Michelle Yeh e Ming-ju Fan (a cura di), *The Columbia Sourcebook of Literary Taiwan*, New York, Columbia University Press, 2014, pp. 191-192.

<sup>36</sup> Leo Ou-fan Lee, "Modernism and Romanticism in Taiwan Literature", in Jeannette L. Faurot (a cura di), *Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives*, Bloomington, Indiana UP, 1980, p. 14.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 15.

Il modernismo introduce la “narrazione oggettiva”, facendo assumere all’autore una posizione di neutralità rispetto alle vicende, ai personaggi o alle idee presenti nel testo. Si divertivano infatti a giocare con i punti di vista per comunicare una visione relativistica della moralità.<sup>38</sup>

Ouyang Zi 欧阳子 (1939-) è un ottimo esempio per comprendere le innovazioni che *Xiandai wenxue* portò nel panorama letterario taiwanese. La produzione di racconti di questa autrice è molto limitata, nonostante in seguito si sia prodigata nella saggistica e nella critica letteraria. Inizialmente interessata soprattutto alla scrittura sentimentale e lirica – e quindi alla prosa tradizionalista – venne poi a contatto col professor Xia e le sue critiche alla tendenza sentimentale della letteratura cinese. Questo spinse l’autrice verso i modelli occidentali, tanto che nell’introduzione alla sua raccolta *Nachangtoufa de nühai* 那长头发的女孩 (La ragazza dai capelli lunghi, 1967) criticò aspramente questa tendenza sentimentale. In questa occasione presenta anche la “narrazione oggettiva”. Ouyang Zi sostiene infatti che l’autore debba assumere una posizione neutrale e distaccata dalla storia, in modo da presentare semplicemente i fatti all’ lettore che si farà autonomamente un’idea ed elaborerà così le sue opinioni e i propri giudizi morali. Questo chiaramente richiama molto più la tecnica del realismo che il modernismo, ma bisogna sottolineare che tutte le tecniche narrative e i concetti letterari introdotti a Taiwan nel corso degli anni Sessanta erano già stati internalizzati da tempo in occidente, mentre nella realtà dell’isola risultavano ancora nuovi e sconvolgenti. Questo non dovrebbe sorprendere, se si pensa che il racconto e il romanzo sono generi arrivati in Cina solamente nel XX secolo.<sup>39</sup>

I racconti di Ouyang Zi sono un ottimo esempio di racconto modernista non solo per la forma, ma anche per i contenuti. Il modernismo fu molto influenzato dalla versione popolare della psicoanalisi freudiana, e fra i loro temi preferiti troviamo proprio la rappresentazione di relazioni umane anormali o di personaggi con tratti psicologici che rasentano il patologico. In particolare Ouyang Zi ritrae spesso ossessioni psicologiche, legate ad esempio alla discrepanza fra la rappresentazione di se stessi nella sfera privata e davanti alla comunità: ad esempio in *Zuihou yijie ke* 最后一节课 (1967) il tema principale è l’ansia che i pensieri privati e ignobili del personaggio vengano esposti pubblicamente. Tuttavia l’interesse per queste tematiche è legato anche ad un atteggiamento autoreferenziale, che causa una certa ripetitività di temi all’interno dell’opera di uno stesso autore, sempre molto legati all’esperienza personale. Proprio per questo, l’atteggiamento di distacco e oggettività che il modernismo perseguivano rimase soltanto una pretesa artistica. La voce

---

<sup>38</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance*, London, Duke University Press, 1993, pp. 38-40.

<sup>39</sup> *Idem*, pp. 38-40.

dell'autore non è intrusiva, ma dopotutto la storia è sempre manipolata da lei e lascerà dunque, in qualche modo, sempre trasparire la sua opinione.<sup>40</sup>

Le tecniche e le tematiche di Ouyang Zi – e degli altri modernisti – vengono ben rappresentate dal suo racconto *Jin huanghun shi* 近黄昏时 (1967). In esso, l'autrice giustappone i tre diversi punti di vista: una alla volta, tre diversi personaggi raccontano la stessa vicenda e, ad ogni narrazione, dei dettagli vengono aggiunti, facendo capire all' lettore come sono effettivamente andate le cose. Questo aiuta a mettere a fuoco uno dei temi preferiti di Ouyang Zi, ovvero l'alienazione dovuta ad una visione limitata della realtà. Questa narrazione tuttavia appare più una sorta di giallo, un mistero che alla fine viene svelato all' lettore. Viene a mancare infatti l'indeterminatezza e il disinteresse morale che è tipico del modernismo occidentale e da cui questi autori vengono influenzati. Si nota dunque un maggiore interesse per la tecnica narrativa piuttosto che per l'atto narrativo in sé. Anche la questione della percezione umana della realtà sembra essere un aspetto secondario.<sup>41</sup>

Un altro artificio retorico a cui i modernisti hanno dedicato moltissima attenzione è il flusso di coscienza. Su *Xiandai wenxue* apparirono infatti sia James Joyce che Virginia Woolf, e *Gente di Dublino* fu una delle poche opere che vennero tradotte per intero. Tuttavia è stato notato che questa passione per l'utilizzo del flusso di coscienza nei racconti degli autori modernisti spesso rischia di apparire come una semplice imitazione dei modelli occidentali, senza portare effettivamente alcuna innovazione letteraria. Anche Bai Xianyong, come si andrà a vedere, fa uso di questa tecnica narrativa.<sup>42</sup>

Il massimo della sperimentazione formale della corrente modernista fu raggiunto da Wang Wenxing 王文兴 (1939-) nei suoi due romanzi, *Jiabian* 家变 (Crisi di famiglia, 1973) e *Beihai de ren* 背海的人 (L'uomo con le spalle al mare, 1981). In essi, man mano che il mondo interiore dell'eroe inizia ad essere sempre più tormentato, anche il linguaggio diventa sempre meno chiaro e lineare. Tuttavia il suo stile, seppur toccando vette estetiche mai raggiunte, ha delle problematiche: non solo la voce dell' narratore muta man mano, ma le voci dei personaggi si omologano allo stile narrativo. Questo spiazza sicuramente il lettore, che si aspetta che i personaggi continuino a parlare rispettando una certa verosimiglianza. Questo non sembra comunque essere un problema per l'autore, fra l'altro assolutamente conscio del carattere elitario della corrente modernista.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> *Idem*, pp. 41-45.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 45-47.

<sup>42</sup> *Idem*, pp. 62-64.

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 73-80.

### 1.3.1 Altre correnti

Il panorama letterario di Taiwan degli anni Sessanta e Settanta tuttavia era dominato da opere molto diverse da quelle dell3 modernist3. In particolare le storie romantiche e sentimentali di Qiong Yao 琼瑶 (1938-) ebbero un grandissimo successo commerciale fin dal sul primo romanzo *Chuangwai* 窗外 (Fuori dalla finestra). Le sue opere usano un linguaggio semplice e non originale, e anche le tecniche descrittive e narrative sono mediocri e molto cliché. Questo però sembra essere tutt'altro che un problema per la scrittrice: lei critica aspramente l3 modernist3 per la difficoltà di comprensione dei loro testi, dicendo che un romanzo per essere un buon romanzo deve tenere vivo l'interesse dellø lettore fino alla fine. Visto il suo successo commerciale, le sue storie romantiche a lieto fine e con ambientazione borghese riuscivano sicuramente nel loro intento.<sup>44</sup>

Come si è già anticipato, un altro movimento letterario che si sviluppò in quegli anni, per di più proprio in opposizione al modernismo, fu quello della letteratura *xiangtu* (o nativismo). Anche nel caso del nativismo, la poesia anticipò le altre forme letterarie: nel 1972 scoppiò il “dibattito sulla nuova poesia”, la quale venne accusata di essere un calco delle forme poetiche occidentali e di sottrarsi alla presa di posizione rispetto alle problematiche sociali. Da quel momento in poi vennero pubblicati molti articoli – principalmente su *Wenxue jikan* 文学季刊 (Rivista trimestrale di letteratura) e *Wenji* 文季 (Literary Quaterly) – per ricordare il ruolo sociale della poesia ma anche della letteratura in generale.<sup>45</sup> L3 nativist3, come sintetizza bene Passi,

accusarono i modernisti di aver attribuito allo stile e al linguaggio un valore intrinseco e di aver eluso le proprie responsabilità sociali, creando una letteratura di carattere imitativo, incentrata su problematiche trasposte direttamente dai modelli occidentali, ma aliene alla realtà locale di Taiwan, e perciò, in definitiva, incomprensibili ai lettori.<sup>46</sup>

Questo dibattito presto sfociò in un contrasto tra l3 nativist3 e il governo taiwanese, in quanto l3 prim3 introdussero questioni politiche nella discussione. Il governo iniziò a vederl3 troppo affini all'ideologia comunista, inoltre l'enfasi sulla realtà locale andava chiaramente in contrasto con l'obiettivo della riconquista della Cina continentale. L3 nativist3 arrivarono addirittura ad insultare esplicitamente e in maniera personale l3 autor3 modernist3 (nonostante quest3 non fossero in realtà allineat3 politicamente con nessun movimento), creando così una chiara spaccatura anche nel mondo

---

<sup>44</sup> Leo Ou-fan Lee, *op. cit.*, pp. 21-27.

<sup>45</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese, op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 95.

letterario. Tuttavia il nativismo in letteratura subì presto un declino, in quanto molti suoi esponenti decisero di dedicarsi solamente alla politica a partire dal 1979.<sup>47</sup>

Si ricorda infine che, nonostante questi sviluppi che portarono ad accesi contrasti tra nativisti e modernisti, alcuni esponenti della letteratura *xiangtu* avevano iniziato a scrivere fin dagli anni Sessanta pubblicando le loro opere di narrativa proprio su *Xiandai wenxue*. La frattura fra i due movimenti fu dunque un'evoluzione successiva dovuta ad ideali politici più che letterari.<sup>48</sup>

## 1.4 Bai Xianyong 白先勇

### 1.4.1 Biografia

Bai Xianyong 白先勇 nacque a Nanning nel 1937, ma la sua famiglia si trasferì a Guilin pochi mesi dopo. Il padre, Bai Chongxi 白崇禧, ricopriva un importante ruolo all'interno dell'esercito nazionalista; per questo motivo lui e tutta la famiglia, compreso l'autore, si trasferirono spesso. Bai Xianyong visse a Guilin solo per i primi sette anni della sua vita, ma i ricordi di questo periodo rimasero ben impressi in lui e saranno importanti anche per la sua produzione letteraria. Nel 1944 tutta la famiglia si trasferì a Chongqing, dove rimase per due anni, durante i quali l'autore si ammalò di tubercolosi. Questo non fu un periodo sereno, ma diede la possibilità all'autore, ancora bambino, di stare molto in contatto col mondo femminile. Conserverà infatti un ricordo molto positivo dell'infermiera che si prese cura di lui, tanto che uno dei suoi personaggi fu chiaramente ispirato a lei. Dopo la guerra si trasferì a Nanjing, ma presto si spostò nuovamente, prima a Shanghai e poi a Hong Kong.<sup>49</sup>

All'età di quindici anni, nel 1951, Bai Xianyong approdò finalmente a Taiwan. Finite le scuole si iscrisse alla facoltà di Letterature straniere della National Taiwan University e in quel periodo, come già accennato, entrò in contatto col professor Xia Ji'an e fu uno dei co-fondatori della rivista *Xiandai wenxue*, dove pubblicò le sue prime opere.<sup>50</sup> La sua carriera accademica nel 1963 però si spostò negli Stati Uniti: studiò alla University of Iowa e in seguito divenne professore di Lingua e letteratura cinese presso University of California, Santa Barbara, dove lavorò per quasi trent'anni per poi andare in pensione.<sup>51</sup> È proprio in America che Bai Xianyong produsse le sue opere maggiori, nelle quali si nota una forte influenza delle teorie letterarie occidentali alle quali venne ancor più esposto, nonostante avesse già iniziato ad approcciarle durante il periodo di *Xiandai wenxue*. Poco

---

<sup>47</sup> *Idem*, pp. 96-98.

<sup>48</sup> *Idem*, pp. 98-99.

<sup>49</sup> Bai Xianyong 白先勇, *Bai Xianyong Zi Xuanji* 白先勇自选集, Guangzhou: Hua Cheng Chubanshe, 1996, pp. 1-7.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>51</sup> Tu Kuo-ch'ing and Terence Russel (a cura di), *Taiwan Literature: English Translation Series*, No. 40, Santa Barbara, Forum for the study of world literatures in Chinese, University of California, 2017, pp. viii-ix.

prima che lasciasse Taiwan, inoltre, i suoi genitori morirono: questo andò ad accrescere ancora di più senso di alienazione e la crisi d'identità causate dal sentirsi senza radici; questi saranno, come si vedrà, temi che pervadono tutta la sua produzione.<sup>52</sup>

Dopo essere andato in pensione, nel 1994, Bai Xianyong si è dedicato ad attività per la prevenzione dell'HIV, oltre che allo studio dell'opera tradizionale cinese (*kunqu* 昆曲) al fine di promuoverla e dare nuova vita a questa forma artistica. Le sue iniziative ebbero anche un certo successo. Infine si dedicò alla stesura della biografia del padre e ad un corso monografico sulla sua grande passione, *Il Sogno della Camera Rossa* (*Honglouloumeng* 红楼梦).<sup>53</sup>

#### 1.4.2 Opere e tematiche

Bai Xianyong ha passato la maggior parte della sua vita negli Stati Uniti, dove ha anche scritto la maggior parte delle sue opere. Tuttavia la sua produzione è indirizzata ad un pubblico cinese e viene pubblicata principalmente a Taiwan (solo dagli anni Ottanta pubblicherà anche nella RPC).<sup>54</sup>

Le sue opere che si possono considerare “maggiori” sono state prodotte, come accennato, dal 1965 in poi, ovvero dopo che l'autore si era già trasferito in America. In particolare è bene sottolineare che *Yongyuan de Yin Xueyan* 永远的尹雪艳 e proprio *Zhexianji* 谪仙记 sono stati pubblicati entrambi su *Xiandai wenxue*, rispettivamente nei numeri 24 e 25 della rivista, nel 1965. Questo lascia intendere che l'intenzione di Bai Xianyong fosse quella di scrivere le due serie, *Taibeiren* 台北人 e *Niuyueke* 纽约客, parallelamente. Questo però non è ciò che è avvenuto: la raccolta *Taibeiren* è stata pubblicata nel 1971, mentre i racconti di *Niuyueke* uscirono in modo intermittente, finché le sei storie non vennero raccolte insieme per la prima volta solo nel 2007. Anche il suo romanzo, *Niezi* 孽子, fu scritto in quel periodo: venne pubblicato in maniera seriale sempre su *Xiandai wenxue* fino al 1984.<sup>55</sup>

Si andrà dunque a delineare l'opera dell'autore attraverso queste opere maggiori, analizzando le varie tematiche e i punti di forza della sua produzione. Si segnala che in italiano esistono solamente una traduzione di *Niezi* (tradotto come “Il Maestro della Notte”, edito da Einaudi) e del racconto *Youyuan jingmeng* 游园惊梦, tradotto col titolo “Vagando nel giardino, risveglio di un sogno” incluso nella raccolta *Il pennello di lacca*, edizioni Laterza.

---

<sup>52</sup> Bai Xianyong, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>53</sup> Tu Kuo-ch'ing and Terence Russel, *op. cit.*, pp. xi-xii.

<sup>54</sup> Federica Passi, *Letteratura Taiwanese, op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>55</sup> Tu Kuo-ch'ing and Terence Russel, *op. cit.*, p. x.

### 1.4.2.1 Niezi 孽子

L'opera per cui Bai Xianyong è più conosciuto in Italia è indubbiamente il romanzo *Niezi* 孽子 (1983), tradotto come “Il maestro della notte”. Il titolo significa in realtà “Figli degeneri”: narra infatti le vicende di un gruppo di giovani omosessuali che si prostituiscono nel principale parco di Taibei. La storia si focalizza principalmente sull'esperienza di Aqing e dei suoi tre amici Xiaoyu, Wu Min e il Sorcio. All'inizio molto cupo, il romanzo si conclude con una sorta di lieto fine: Aqing e Wu Min riescono a trovare un lavoro come camerieri, Xiaoyu approda in Giappone come ha sempre sognato, mentre il Sorcio finisce in prigione; anche se per quest'ultimo pare non esserci un lieto fine, in realtà in carcere ha iniziato a studiare e ad imparare il mestiere della tessitura. I ragazzi dunque, in un modo o nell'altro, diventano autonomi dal Maestro Yang, che era stato il loro protettore sia al parco sia mentre lavoravano al bar Anlexiang.

Per comprendere le principali tematiche di quest'opera, e dunque anche il pensiero di Bai Xianyong, è importante introdurre altri due personaggi: Wang Kuilong, detto il Dragone, e il signor Fu Chongshan. Il Dragone è un ragazzo di nobili origini, caduto però in disgrazia: innamoratosi di Afeng, uno dei ragazzi del parco, finisce per ucciderlo in preda alla passione; ripudiato dal padre, si trasferisce a New York, dove mantiene un basso profilo. Non tornerà a Taibei fino alla morte del padre. Il signor Fu è invece un benefattore dei ragazzi del parco, amico di vecchia data del Maestro Yang. Ormai in pensione, ha ricoperto ruoli importanti nell'esercito, nel quale si era arruolato, con suo grande orgoglio, anche il figlio Awei. Questo, tuttavia, viene sorpreso a letto con un soldato; quando il signor Fu viene a saperlo, si rifiuta di parlarci. Awei si toglierà la vita quella notte, il giorno del compleanno del padre, che vivrà per sempre tormentato da questa vicenda.

Da questa breve introduzione dei personaggi, si può già intuire uno dei temi principali del romanzo: il rapporto padre-figlio. Ci sono infatti tre padri che ripudiano i figli a causa, anche, della loro omosessualità: oltre al signor Fu e al padre del Dragone, anche il padre di Aqing lo caccia dopo che viene scoperto insieme al guardiano della scuola, ed è questo il motivo per cui Aqing, ad appena diciott'anni, si ritrova a cercare rifugio nel parco. L'analisi di questi rapporti padre-figlio non può tuttavia prescindere da un altro tema, ovvero la relazione fra pubblico e privato, che a sua volta è legata alla concezione confuciana, patriarcale e feudale della società.<sup>56</sup>

La figura paterna all'interno di *Niezi* rappresenta infatti l'autorità del mondo esterno. Nonostante i ragazzi si siano creati una sorta di microcosmo in quello che definiscono “il loro regno”, ovvero il parco, il motivo per cui molti di loro, fra i quali proprio Aqing, si sono rifugiati lì è l'aver

---

<sup>56</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance*, op. cit., pp. 96-98.



disilluso le aspettative dei loro padri, che spesso consistevano nell'entrare a far parte dell'esercito. Queste aspettative tuttavia non sono personali, ma dettate dalla cultura e dalla società: quando Aqing e Awei vengono scoperti durante rapporti omosessuali, vengono infatti banditi rispettivamente dalla scuola e dall'esercito; questi atteggiamenti provocano anche un grande problema a livello di immagine pubblica, infatti il Dragone non si presenterà al funerale del padre per non metterlo in imbarazzo con la società neppure dopo la morte. Questo parallelismo fra le relazioni padre-figlio e fra la sfera pubblica e privata ha chiaramente origine nell'etica confuciana, secondo la quale la lealtà verso il sovrano e la pietà filiale sono strettamente collegate. Dunque, per un padre, rinnegare un figlio non sarà soltanto una questione familiare, e un figlio degenerare sarà anche considerato un cattivo cittadino.<sup>57</sup>

Bai Xianyong tuttavia lascia intendere di contemplare una sorta di redenzione sia per i padri che per i figli. Il signor Fu, logorato dalla tristezza per la morte del figlio, si pente di essere stato troppo duro con lui, e lo dimostra con le sue azioni: si prende infatti cura dei ragazzi del parco, fra l'altro in maniera anonima, e adotta anche Donato Fu, un bambino senza braccia dell'orfanotrofio. Cerca di comprendere dunque le motivazioni di Awei, anche se troppo tardi, avvicinandosi e affezionandosi ad Aqing. Questi, a sua volta, si dimostra pieno di pietà filiale nei confronti del signor Fu, soprattutto nel periodo di ricovero in ospedale che precede la sua morte. La relazione fra il signor Fu e Aqing può dunque essere vista come una riconciliazione fra padre e figlio, così come fra l'autorità e la ribellione della società, fra l'oppressore e l'oppresso. Anche il Dragone, che si è macchiato non solo di essere omosessuale ma anche di omicidio, viene redento nella scena finale. Quando infatti Aqing lo incontra per caso, discorrono del ragazzo adottato dal Dragone e del fatto che questi va abitualmente a visitare la tomba del signor Fu, dimostrando dunque le sue buone intenzioni e la sua pietà filiale.<sup>58</sup>

Un altro aspetto da sottolineare in questo romanzo, come nella maggior parte delle opere di Bai Xianyong, sono i riferimenti a *Hongloumeng*, opera molto amata dall'autore. Quest'ultimi si vedono molto nella forma: la simbologia legata ai fiori e alle piante, la modalità descrittiva, ma anche il fatto che le scene più importanti siano spesso conviviali, una strategia spesso utilizzata nelle opere di epoca Ming e Qing. Un altro parallelismo è quello dell'uso della femminilità. In *Hongloumeng* il mondo femminile viene utilizzato per suggerire una diversa gamma di valori, criticando la società patriarcale. La femminilità dei ragazzi del parco viene usata in maniera simile: con la loro sensibilità e affetto reciproco, Bai Xianyong li fa apparire sotto una luce positiva, facendo affezionare i lettori;

---

<sup>57</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 110.

in questo modo l'autore sensibilizza su due forme di discriminazione della società moderna, ovvero quelle relative all'orientamento sessuale e alla povertà.<sup>59</sup>

Proprio a causa dell'interesse per il tema dell'oppressione dovuta all'orientamento sessuale, questo romanzo si inserisce non solo all'interno della corrente modernista, ma anche di quella che viene definita la letteratura *tongzhi* 同志 (questo termine, letteralmente “compagno” in senso politico, viene anche usato per indicare persone queer). Il movimento *tongzhi* a Taiwan tuttavia si è diffuso negli anni Novanta, quindi successivamente alla pubblicazione del romanzo. *Niezi* è stato poi rivendicato da questo movimento in quanto prima opera taiwanese a tema omosessuale, e venne fortemente politicizzato.<sup>60</sup>

#### 1.4.2.2 Taibeiren 台北人

Nonostante *Niezi* sia l'unica opera di Bai Xianyong disponibile in italiano, egli viene spesso ricordato per la raccolta di racconti *Taibeiren* 台北人 (Gente di Taipei, 1971). Quest'opera è infatti stata tradotta sia in lingua inglese che francese. In italiano si trova solamente il racconto, che si può considerare il più famoso e complesso, *Vagando nel giardino, risveglio di un sogno* (*Youyuan jingmeng* 游园惊梦).

La raccolta comprende quattordici racconti di varia lunghezza, composti con tecniche miscelate. Tutti i racconti hanno una caratteristica comune: l'età dei personaggi e il fatto che questi abbiano tutti un passato che non riescono a dimenticare e che grava su di loro al punto da influenzare la vita di tutti i giorni. Sono tutte persone originarie della Cina continentale che sono approdate a Taipei insieme al governo nazionalista, e sono di mezza età o anziani. Anche se accomunati da questo tratto, i protagonisti dei racconti si distinguono sia per genere che per sessualità, ma anche e soprattutto per la loro appartenenza a diversi strati della società.<sup>61</sup> Alla luce di ciò, il titolo della raccolta appare piuttosto ironico: quelle che vengono definite “Gente di Taipei” sono in realtà persone che non sono affatto di Taipei, ma immigrati che, come si andrà a vedere, si sentono tutt'altro che taiwanesi.<sup>62</sup>

Uno dei temi principali della raccolta è il confronto fra passato e presente. Come accennato, tutti i personaggi sono molto legati al loro passato, che influenza il presente in tre modi diversi: la

---

<sup>59</sup> *Idem*, pp. 104-105.

<sup>60</sup> Hung Chien-chao, *A history of Taiwan*. Rimini, il Cerchio, 2000, pp. 1-3. Per approfondire questo tema, si veda il libro appena citato.

<sup>61</sup> Ou-yang Tzu, “The Fictional World of Pai Hsien-yung.”, in Jeannette L. Faurot (a cura di), *Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives*, Bloomington, Indiana UP, 1980, pp. 166-167.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 170.

maggior parte di loro vivono completamente immersi nel passato e non sono in grado di affrontare la realtà; un altro gruppo di personaggi invece ha la forza di andare avanti nonostante i ricordi siano una presenza costante nella loro quotidianità; infine alcuni hanno deciso di tagliare completamente i ponti con il passato, e sono tendenzialmente quelli che sono arrivati a Taiwan più giovani. Nonostante il tentativo di usare la tecnica della “narrazione oggettiva”, Bai Xianyong lascia trasparire una certa tenerezza e compassione nei confronti dei primi due gruppi, mentre ha un atteggiamento differente verso il terzo. Pur comprendendo razionalmente la scelta di disfarsi del passato al fine di proseguire una vita più serena, appare in qualche modo risentito che abbiano lasciato le proprie origini alle spalle senza alcun rimorso.<sup>63</sup>

Ciò che è importante comprendere tuttavia è cosa simboleggiano il passato e il presente, che secondo Ouyang Zi sono gli unici veri personaggi protagonisti di *Taibeiren*; il tema della raccolta è dunque la storia cinese contemporanea, che deve essere analizzata anche in maniera simbolica.<sup>64</sup> La cesura fra passato e presente viene identificata con l’anno in cui i comunisti prendono il controllo del paese. Con “passato” l’autore indica la Cina tradizionale, più semplice e pura, oltre che grandiosa e gloriosa anche per la forte presenza della cultura tradizionale. Dall’altra si trova il “presente” che rappresenta una società più complessa, materialista e industriale, una civiltà occidentalizzata ormai interessata solo alla tecnologia e al guadagno. Questa visione – oltre che sul piano sociale e culturale – si riflette anche a livello individuale: il passato rappresenterà infatti la giovinezza, la bellezza, e la vita; il presente andrà ad indicare il decadimento del corpo, e dunque infine anche la morte.<sup>65</sup>

Questo tema del confronto fra passato e presente, sotteso in tutti i racconti, va ad intersecarsi con altre due tematiche fondamentali: quella della lotta fra anima e corpo, e quella del mistero della vita e della morte. La lotta fra anima e corpo è però un tipo di narrazione prettamente occidentale, come osservato anche da Ouyang Zi stessa. Questo vale anche per la dicotomia fra l’aspetto carnale e quello emozionale dell’amore. Tuttavia tale interpretazione all’interno dell’analisi non risulta scorretta, in quanto l’autore, come si è visto, nel periodo della pubblicazione abitava negli Stati Uniti ed era molto esposto alla teoria letteraria occidentale.<sup>66</sup>

Bai Xianyong, parlando di letteratura, in più istanze ha dichiarato la superiorità della forma rispetto al contenuto.<sup>67</sup> Nonostante questo, l’autore non si spinge mai al puro estetismo, ma rimane invece piuttosto attaccato alla tradizione umanista; tra i modernisti, inoltre, è quello che riuscirà

---

<sup>63</sup> *Idem*, pp. 171-174.

<sup>64</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>65</sup> Ou-yang Tzu, *op. cit.*, pp. 168-169.

<sup>66</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance*, *op. cit.*, pp. 94.

<sup>67</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, Michelle Yeh e Ming-ju Fan, Fan (a cura di), *The Columbia Sourcebook of Literary Taiwan*, *op. cit.*, pp. 191-192.

meglio ad assimilare gli elementi letterari tradizionali cinesi all'interno delle sue opere, e questo avviene, oltre che in *Niezi*, anche all'interno di *Taibeiren*.<sup>68</sup>

Il racconto più emblematico della raccolta, in cui Bai Xianyong raggiunge il suo picco creativo, è *Youyuan jingmen* (1966). La composizione è particolarmente significativa in quanto all'interno si possono trovare tutte le caratteristiche principali della sua produzione letteraria. Per quanto riguarda il contenuto, appare lampante il tema della nostalgia per la Cina tradizionale: questa viene rappresentata attraverso l'immagine della protagonista, la signora Qian, che, ad esempio, indossa un vestito in vecchio stile, che però, durante la serata, si rende conto essere un po' sbiadito e aver perso la sua maestosità. La signora Qian inoltre in gioventù era stata una cantante d'opera *kunqu*, finché non si è sposata con un generale più anziano di lei, rimanendo presto vedova; da quando si è trasferita a Taiwan conduce una vita ritirata fuori città. Anche questa è chiaramente un'allusione allo splendore della Cina tradizionale: l'opera *kunqu* infatti, in contrasto con la più popolare opera di Pechino, viene considerata più raffinata ed elitaria; la condizione attuale della signora Qian, lontana dalla vita culturale, simboleggia dunque il declino della tradizione.<sup>69</sup>

A livello contenutistico e tematico, si segnala la lettura del personaggio della signora Qian in quanto donna, ben riassunta da Passi:

La condizione di inferiorità sociale e di conseguente dipendenza dal marito, vissuta fin dall'inizio della loro storia, sembra acuirsi con la morte del generale, dopo la quale la vita della donna conosce un netto declino. Diventata vedova, la signora Qian decide di lasciare la più mondana Taibei per trasferirsi al sud, scegliendo volontariamente di vivere una sorta di esilio nell'esilio. L'allontanamento forzato dalla propria terra, sperimentato da un'intera comunità, diventa esilio interiore.<sup>70</sup>

Tuttavia motivo principale per cui *Youyuan jingmen* viene spesso preso in analisi è principalmente la forma. Oltre ai riferimenti anche piuttosto espliciti alla cultura classica (ad esempio a "Il padiglione delle peonie" *Mudanting* 牡丹亭), in questo racconto si trovano tecniche narrative tipiche del modernismo come il flusso di coscienza. Questa tecnica è stata applicata con maestria dall'autore: mentre narra le vicende relative al banchetto a cui la signora Qian sta partecipando, i suoi ricordi di gioventù man mano cominciando ad affiorare, stimolati dall'alcol. La lettore viene poco alla volta reso partecipe del tormento interiore della protagonista attraverso l'intrecciarsi dei suoi

---

<sup>68</sup> Sung-sheng Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance*, op. cit., pp. 90-91.

<sup>69</sup> *Idem*, pp. 92-95.

<sup>70</sup> Federica Passi, "Taibei, 1949: l'esilio dalla terraferma in alcuni personaggi femminili di Bai Xianyong" in *DEP. Deportate, Esuli, Profughe*, vol. 8, 2008, p. 99.

ricordi e i versi dell'opera *Vagando nel giardino, risveglio dal sogno*. La complessità di questo racconto, sia a livello tecnico che interpretativo, lo rende dunque quello che ha ricevuto più attenzione da parte della critica.<sup>71</sup>

#### 1.4.2.3 Niuyueke 纽约客

L'altra raccolta di racconti di Bai Xianyong è quella a cui appartiene il testo tradotto in questa tesi. Si tratta di *Niuyueke* 纽约客 che, come *Taibeiren*, ritrae dell3 cinesi in esilio dalla madrepatria; questa volta però, come si evince dal titolo, l'ambientazione non è Taiwan, ma gli Stati Uniti. Nonostante il primo racconto della serie fu pubblicato nel 1963, le altre cinque storie uscirono in maniera discontinua fino al 2007, anno nel quale vennero finalmente raccolte.<sup>72</sup>

L3 protagonist3 di queste storie si possono definire con il termine, usato dall'autore stesso, *Wandering Chinese*: a questi personaggi, in esilio dalla loro terra natia, manca il senso di appartenenza; mentre in *Taibeiren* l3 protagonist3 vivono legati al passato, in *Niuyueke* quest3 sperimentano un senso di straniamento e disperazione tali da renderl3 perennemente irrequiet3 e in cerca delle loro radici, per questo andranno oltreoceano nel loro perpetuo vagare.<sup>73</sup> Questo è probabilmente dovuto anche all'età dei personaggi: quelli di *Taibeiren* hanno vissuto la loro giovinezza in Cina e, in età più avanzata, sono riusciti spesso a ricostruire a Taipei una realtà simile, vivendo in una sorta di bolla; quelli di *Niuyueke* invece sono molto più giovani e vivono una crisi d'identità molto più profonda, pur non conducendo una vita statica come l3 loro corrispondenti a Taiwan.<sup>74</sup>

#### 1.4.2.4 Zhexianji 谪仙记

Il racconto che è stato tradotto in questa tesi è *Zhexianji* 谪仙记, ovvero proprio quello che è stato scritto in contemporanea al primo racconto di *Taibeiren*. Come si andrà a vedere brevemente, seppur non facente parte della sua raccolta più famosa, il racconto va a toccare tutte le tematiche ricorrenti all'interno delle opere dell'autore.

La storia è quella di una ragazza, Li Tong 李彤, che, insieme alle sue tre amiche, si trasferisce negli Stati Uniti per andare all'università. Le quattro ragazze non torneranno più in Cina, costruendosi una nuova vita a New York. La storia è narrata in prima persona da Chen Yin 陈寅, il marito di Huang

---

<sup>71</sup> Mario Sabbatini e Paolo Santangelo (a cura di), *Il pennello di lacca: la narrativa cinese dalla dinastia Ming ai giorni nostri*, Roma, Laterza, 1997, pp. 278-279.

<sup>72</sup> Tu Kuo-ch'ing and Terence Russel, *op. cit.*, pp. ix-x.

<sup>73</sup> Pai Hsien-Yung, "The Wandering Chinese: The Theme of Exile in Taiwan Fiction.", in *The Iowa Review* 7.2, 1976, pp. 208-209.

<sup>74</sup> Joseph S.M. Lau, "Celestials and Commoners: Exiles in Pai Hsien-yung's Stories.", in *Monumenta Serica* 36 (1984-85), pp. 414-415.

Huifen 黄慧芬, una delle amiche di Li Tong. Chen Yin descrive all' lettore solo alcuni momenti della vita della protagonista: oltre a riportare alcuni ricordi della moglie, racconta le poche volte in cui l'ha potuta incontrare, lasciando anche trapelare una certa attrazione nei suoi confronti; infine, Chen Yin sarà presente nel momento in cui le tre amiche, fra cui sua moglie, scopriranno della morte di Li Tong, e accompagnerà l' lettore attraverso il climax di emozioni di Huifen. Il narratore è dunque un personaggio che prende parte alla vicenda, interagisce con le altre persone, ma rimane in qualche modo sempre esterno: ciò che racconta non è il suo punto di vista ma quello della moglie, per raccontare, fra l'altro, una storia terza, ovvero quella di Li Tong. Questa modalità narrativa è usata più volte da Bai Xianyong, anche all'interno di *Taibeiren*.<sup>75</sup>

La protagonista Li Tong viene descritta distaccata, altezzosa e anche un po' arrogante, come appare alle altre persone; sembra inoltre che fra lei e le sue amiche ci sia una certa competizione, soprattutto per quanto riguarda l'apparenza e lo stile. Tra le quattro, Li Tong proviene dalla famiglia più ricca ed è anche quella che all'università riceve attenzioni dal maggior numero di ragazzi. Durante l'università però perde entrambi i genitori, e da quel momento non sarà più la stessa. Quel momento simboleggia la perdita di radici tipica dei personaggi di Bai Xianyong. Tuttavia, la nostalgia di Li Tong per il passato non verrà mai menzionata in maniera esplicita, ma l'autore lascia intendere che la sua promiscuità e la sua passione per l'alcol e il gioco d'azzardo siano in qualche modo una conseguenza del senso di straniamento causato dalla perdita delle radici. Questo in particolare viene suggerito dai dialoghi finali fra le amiche, in seguito alla notizia della morte di Li Tong: mentre loro sono rimaste sempre legate fra loro, e quindi anche alla comunità cinese a New York, Li Tong si è progressivamente allontanata, andando addirittura in vacanza da sola in Europa; le ragazze sembrano suggerire che, se non si fosse isolata in questa maniera, non sarebbe arrivata a togliersi la vita.<sup>76</sup>

Per la traduzione si è fatto riferimento alla versione del racconto riportata in *Bai Xianyong Zi Xuanji* 白先勇自选集 (1996). Questo testo, essendo pubblicato nella RPC, è in cinese semplificato; per questo motivo quando si riporteranno dei passaggi in cinese verranno usati i caratteri semplificati. Si è però fatto riferimento alla versione riportata in *Jimo de shiqi sui* 寂寞的十七歲 (2000) per un confronto con una versione taiwanese.

---

<sup>75</sup> Per una trattazione esaustiva sul tema, si invita a fare riferimento a Chien Cheng-chen, *The Exile Motif in Modern Chinese Literature in Taiwan*, ripr. xerogr., Ph.D. The University of Texas at Austin, 1982, pp. 137-190.

<sup>76</sup> Cheung Wai Lam, *The Jaded Garden: a cross-cultural comparison of nostalgic female characters by Pai Hsien-yung and Tennessee Williams*, University of British Columbia, 2007, pp. 105-107.

## Capitolo 2: La traduzione

### Memorie di un'anima solitaria

Huifen si era laureata al college femminile di Wellesley, in Massachusset. In questi anni di matrimonio, mi ricordava spesso, sia di proposito che involontariamente, che ai tempi della scuola scendeva in mensa per cena direttamente in abito da sera. Le piaceva vantarsi del periodo alla Wellesley, e lo faceva soprattutto quando lavava le verdure in cucina. Diceva che il suo guardaroba, sebbene non fosse ai livelli di quello di Li Tong, era comunque leggermente migliore di quelli di Zhang Jiaying e Lei Zhiling, le sue compagne di classe alla McTyeire School di Shanghai. Le loro origini familiari erano similmente illustri, ma la famiglia più ricca era quella di Li Tong, poiché suo padre era il funzionario di grado più alto. Al tempo, quando volevano fare una festa a Shanghai, andavano sempre alla sua villa di famiglia in Hongqiao Street. Quella villa in stile tedesco era enorme e maestosa. Quando ballavano all'esterno, in giardino, le due grandi fontane di marmo riflettevano le luci sull'acqua, creando un effetto meraviglioso. Li Tong, poi, era figlia unica, quindi suo padre fin da piccola l'aveva cresciuta portandola in palmo di mano, e sua madre ad ogni festa disponeva per tutto il giardino il cibo e l'intrattenimento da lei preparati con grande cura e originalità.

Huifen raccontava spesso di quel giorno, nel 1946, in cui andarono insieme all'estero e, senza mettersi d'accordo, indossarono tutte un *qipao*<sup>77</sup> rosso. Se ne stavano lì in piedi, come una nuvola rossa, ad illuminare l'aeroporto Longhua di Shanghai. Guardandosi l'un l'altra, non poterono evitare di scoppiare a ridere. Li Tong disse che erano le "Quattro Potenze" – la stessa espressione con cui erano state chiamate Cina, Stati Uniti, Gran Bretagna e Russia dopo la Seconda Guerra Mondiale. Li Tong si autoproclamò Cina, perché il suo *qipao* era quello del rosso più sgargiante. Nessuna voleva essere la Russia, perché le donne russe erano grandi e grosse, inoltre in quel periodo moltissime di loro si erano rifugiate a Shanghai, dove facevano le prostitute. Li Tong stabilì che Zhang Jiaying fosse la Russia, perché era la più robusta di corporatura. Lei non era per nulla contenta, tanto che quando salirono a bordo stavano ancora bisticciando. L'aeroporto era pieno di loro parenti e amici, un centinaio di persone. Quando, salendo sull'aereo, si girarono per salutarli con la mano, l'aeroporto era pieno di fazzoletti che si libravano nell'aria agitati senza sosta, tanto che sembravano un grande sciame di farfalle. Le quattro ragazze, al tempo, avevano diciassette-diciotto anni, e non comprendevano assolutamente la tristezza degli addii. La madre di Li Tong piangeva affranta e la abbracciava, persino suo padre si asciugava gli occhi, mentre Li Tong sogghignava dietro ai suoi

---

<sup>77</sup> Abito tradizionale cinese. Solitamente piuttosto aderente e con fantasie anche molto sgargianti. Il collo del vestito tendenzialmente è alla coreana, mentre la gonna di lunghezza variabile è caratterizzata da profondi spacchi sui fianchi.

graziosi occhiali da sole. Una volta imbarcate, le quattro amiche si misero a schiamazzare. A bordo c'erano molti stranieri che osservavano quelle quattro ragazze cinesi vestite tutte di rosso che tentavano invano di soffocare le risa abbassando la testa. Huifen diceva che in quel momento erano davvero fiere, e sembravano proprio le rappresentanti delle "Quattro Potenze" in volo verso New York per un convegno mondiale.

All'inizio, erano sotto i riflettori alla Wellesley. Huifen aveva sempre amato raccontarmi di quanti ragazzi le chiedessero di uscire il fine settimana e, specialmente quando non le davano le attenzioni che voleva, spesso me li elencava – un tale che una volta le correva dietro, un tizio che per lei faceva questo e quell'altro – ricordandomi quanto fosse elegante e talentuosa in quegli anni. A me non piaceva molto stare a sentire questi aneddoti, e talvolta in cuor mio non riuscivo proprio a non essere geloso, ma quando vedevo che lei si spellavano i bianchi palmi delle mani a causa del sapone usato in cucina, non potevo fare a meno di provare un'eccezionale tenerezza nei suoi confronti. Huifen dopotutto era una ragazza di buona famiglia, inevitabilmente era un po' viziata, ma dopo essersi sposata con me, aveva sempre lavorato sodo, con grandissimo ardore, e io non potevo che provare una certa ammirazione per lei. Huifen diceva che ai tempi della Wellesley, nonostante ognuna di loro avesse i propri pregi, in confronto a Li Tong si sentivano tutte inferiori. Appena Li Tong era arrivata alla Wellesley aveva soverchiato tutti, persino le ricche ragazze americane. Quello era un posto in cui si giudicava la gente dai vestiti. Li Tong ne aveva tanti e originali, e sapeva addirittura decorarli: ogni giorno ne aveva uno diverso e a scuola appariva qua e là saltando davvero all'occhio. Alcuni americani, notando il suo abbigliamento costoso, le chiedevano se fosse la principessa della Cina. Non passò molto tempo prima che diventasse una celebrità della scuola e venisse eletta "Reginetta di maggio". Era difficile tenere conto di tutti i ragazzi che la invitavano ad uscire. Li Tong si considerava una bella ragazza e con i ragazzi era estremamente arrogante. C'era un certo Wang Jue, studente di legge ad Harvard, con un carattere adorabile e di ottima educazione, a cui piaceva da morire, ma lei si mostrava sempre così indifferente che lui perse le speranze e non tornò più a cercarla. Huifen diceva di sapere che sotto sotto lei ricambiava Wang Jue, ma era una ragazza falsa e viziata, non voleva scendere neppure un po' a compromessi, e così non era riuscita ad andare d'accordo con lui. Huifen ci poteva scommettere che Li Tong ci fosse rimasta male per un bel po', solo che era cocciuta e non lo avrebbe mai ammesso.

Poco tempo dopo accadde una tragedia nella famiglia di Li Tong. Allo scoppio della guerra civile, tutta la sua famiglia dovette scappare da Shanghai a Taiwan con il piroscafo Taiping. La barca nel tragitto ebbe un incidente, i genitori di Li Tong persero la vita e tutti i loro beni affondarono. Quando ricevette la notizia Li Tong venne ricoverata in ospedale per più di un mese. Non riusciva a



mangiare nulla, i dottori l'avevano legata e ogni giorno dovevano farle una flebo di glucosio e soluzione fisiologica. Uscita dall'ospedale era molto più taciturna e lo rimase fino alla laurea: solo allora recuperò la chiacchiera e il sorriso. Tutte loro però concordavano che Li Tong fosse comunque diventata meno piacevole. Per di più in quel periodo tutte le famiglie soffrivano il colpo della guerra, e per questo nessuno era in vena di mettersi in mostra, e non potevano che studiare diligentemente. Quando parlava dei tempi di Wellesley, Huifen sottolineava sempre "quando ero *sophomore*". I due anni successivi, invece, non li menzionava spesso.

La prima volta che incontrai di persona Li Tong fu al ricevimento del mio matrimonio. Io e Huifen ci eravamo conosciuti a Boston, al tempo studiavo al MIT, mentre lei lavorava a New York e veniva spesso a Boston a trovare degli parenti. Huifen aveva comunque insistito per sposarsi a New York e, fra l'altro, vivere permanentemente lì era una delle condizioni del matrimonio. Diceva che tutti i suoi vecchi amici lavoravano là, e solo vivendo a New York avrebbe potuto sentire di non abitare in terra straniera. Il nostro ricevimento si tenne nella nuova casa a Long Island, dove avevamo invitato soltanto i nostri amici più stretti. Dopo essersi tolta l'abito da sposa, Huifen prese Li Tong, Zhang Jiaying e Lei Zhiling e le portò da me per fare una presentazione ufficiale. In realtà non c'era bisogno che me le presentasse, già sentivo di non poterle conoscere più di così, dato che Huifen fin da subito non aveva resistito dal descrivermele più volte da capo a piedi. Dopo averle incontrate, ebbi modo di constatare che Zhang Jiaying e Lei Zhiling non erano molto diverse dai racconti di Huifen, una era grassa e l'altra era magra, ed entrambe erano ragazze altezzose. Per quanto riguarda l'aspetto di Li Tong, invece, pensai che l'avesse proprio sminuita parecchio. Li Tong non solo era consapevole di essere avvenente, era davvero di una bellezza devastante. Era come se dei raggi emanati dal suo corpo, come un sole spuntato improvvisamente dal mare, si conficcassero negli occhi fino a far male. Grazie alla sua corporatura particolarmente slanciata, alle eleganti fattezze del viso, e agli occhi brillanti come rugiada, era capace di oscurare chiunque altro in un baleno. Quella voluminosa chioma corvina, riccia e arruffata, a sinistra copriva gran parte della fronte e si adagiava morbida sulle spalle. All'altezza dell'orecchio sinistro era conficcato un grande ragnone incastonato di brillanti, le quattro paia di zampe si attorcigliavano strette sui capelli, mentre il corpo rotondo come un tamburo stava attaccato bello alto. Li Tong quel giorno indossava un *qipao* di raso brillante con un motivo fitto di foglie d'acero che fluttuavano su uno sfondo argenteo: quelle foglie erano grandi come il palmo di una mano, rosse come sfere di fuoco. Le donne giudicano sempre sommariamente le altre donne, e io non potei fare a meno di sospettare che Huifen non volesse lodare Li Tong di proposito, e temevo che in cuor suo non fosse neppure abituata a farlo. Quella sposa incredibilmente meravigliosa che stava in piedi insieme a Li Tong era oscurata prepotentemente dalla sua radiosa bellezza. Quel giorno, oltre

ad essere il mio matrimonio, avevo anche incontrato le bellissime amiche di Huifen, e dentro di me mi sentivo particolarmente felice.

“Ah, sei tu che hai distrutto la nostra compagnia di gioco, devo fare i conti con te!”

Li Tong mi guardò, squadrandomi spietata, sorridendo mentre parlava. Il modo in cui sorrideva era molto peculiare: sollevava il mento e sollevava l'angolo sinistro della bocca, mentre invece le palpebre si chiudevano all'improvviso, come se volesse scacciare tutti dai suoi occhi. Huifen mi aveva raccontato che, quando da ragazze lavoravano a New York, vivevano tutte insieme in un appartamento con quattro stanze e dopo il lavoro spesso si trovavano a giocare a mahjong, e si definivano il “club delle Quattro Potenze”. Dopo che Huifen si era trasferita, anche le altre tre, cambiata casa, si erano perse.

“Allora che ne dici di farmi entrare nel vostro club delle Quattro Potenze pagando la quota associativa?” dissi a Li Tong inchinandomi leggermente con un sorriso. Io avevo imparato a giocare sia a mahjong che a poker in America, all3 amic3 di qui piaceva sempre giocare quando si trovavano, quindi anche le mie abilità di gioco erano allenate di conseguenza. Le tre ragazze, dopo avermi sentito dire ciò, risero e risposero:

“Sei il benvenuto! Per fortuna sai giocare, altrimenti non ti avremmo permesso di sposare Huang Huifen. Sin dall'inizio abbiamo fatto un patto: un uomo che non sa giocare i nostri membri non lo possono sposare!”

“Sono stato subito informato della vostra regola” dissi, “ho memorizzato bene pure le nazionalità di voi Quattro Potenze. Li Tong è ‘Cina’, giusto?”

“Ancora con questa storia?”, rispose Li Tong urlando, “in quanto ‘Cina’ ogni volta che gioco perdo, e perdo disastrosamente. Mi sono imbattuta solo in gente che vince poco ma spesso, non ho fatto altro che perdere. Chiedete a Zhang Jiaying, metà del mio stipendio l'ho guadagnato per lei.”

“Se le tue tessere non sono buone, non puoi incolpare a caso l3 altr3!” disse Zhang Jiaying.

“Li Tong non ha proprio spirito sportivo” aggiunse Lei Zhiling.

“Chen Yin,” Li Tong mi si avvicinò indicando Zhang Jiaying e le altre, “voglio darti subito un avvertimento: se giocherai con queste persone... compresa la tua sposa... non devi assolutamente puntare a grosse vincite, tutte chiudono sempre velocemente e vincendo poco per volta. Quando gioco con loro o faccio il colpaccio, o preferisco non vincere.”

Huifen e le altre due ragazze protestarono insieme, attaccando contemporaneamente Li Tong, ma lei, alzando lievemente la testa e sorridendo ostinata, non voleva ammettere la sconfitta. I raggi dei cristalli di quel ragno sui capelli balenavano caoticamente, molto vivaci. Io provavo proprio gusto nel guardare queste belle ragazze litigare fra loro.

“Anche io gioco come te.” Pensai che Li Tong, sotto l’assedio delle tre ragazze, sembrasse un po’ sola, per questo concordai con lei.

“Veramente?” Li Tong strillò eccitata, tese la mano e mi prese saldamente. “Questa volta posso trovare un avversario! Tra qualche giorno veniamo a sfidarti.”

Al ricevimento di quel giorno, si vedeva solo la silhouette di Li Tong brillare qua e là, con quelle foglie rosse fiammeggianti, molto appariscenti. Era come se tutti i miei amici single fossero stati travolti da quelle fiamme, mi parevano tutti irrequieti. Zhou Daqing, il mio compagno di stanza all’università, quella sera mi aveva già più volte fatto domande su Li Tong.

Quando, dopo la luna di miele, io e Huifen tornammo a New York, Zhou Daqing mi chiamò per invitarci a mangiare e ballare alla Tavern on the Green a Central Park, e voleva che invitassi per lui Li Tong ad essere la sua compagna di ballo. All’università a Zhou Daqing erano piaciute alcune ragazze, ma non aveva mai avuto successo. Aveva un buon carattere ed era anche di bell’aspetto, ma con le ragazze non ci sapeva proprio fare. Ogni volta che si innamorava, era incredibilmente serio, per questo aveva subito parecchie delusioni. Io sapevo che questa volta gli piaceva Li Tong. Quando ne parlai con Huifen, lei mi disse che facevo meglio a non immischiarmi negli affari di Li Tong, perché era troppo capricciosa. Io sapevo che Zhou Daqing era una persona molto sincera, quindi dovetti pregare Huifen di aiutarlo a invitarla a uscire.

Quando andammo a prendere Li Tong a Central Park, indossava un leggero abito da sera rosso come le nuvole del tramonto, disinvolto e affascinante, ma quel suo grande ragno, non si sa come, era salito fino alle punte dei capelli sulla spalla, dove dondolava avanti e indietro, luccicando come fosse appeso ad una ragnatela. Zhou Daqing era già alla Tavern on the Green ad aspettarci. Aveva appena tagliato i capelli, ordinatamente sistemati sulle orecchie. Quando ci vide si alzò subito in piedi, sul viso un sorriso un po’ rigido, sembrava ancora nervoso come quando all’università aspettava fuori dal dormitorio femminile la sua compagna di ballo. Ci accomodammo e Zhou Daqing aprì sul tavolo una scatola di vetro avvolta con carta dorata, che all’interno conteneva un’orchidea viola. Disse che era un regalo per Li Tong. Lei sorrise strizzando gli occhi, prese l’orchidea fra le dita e la staccò per metterla sul nastro sulla vita. Zhou Daqing ordinò per tutti dello champagne, ma Li Tong chiamò la cameriera per cambiarlo con un Manhattan.

“Lo champagne è la roba che mi piace meno” disse Li Tong, “è come bere acqua.”

“Il Manhattan è un drink molto forte!” Zhou Daqing la guardò bersi metà del bicchiere che aveva in mano in un sorso, la sua faccia aveva un’espressione preoccupata.

“Ha un sapore che mi piace molto” disse Li Tong, finendo in un attimo il bicchiere di Manhattan, poi con le mani prese la ciliegia rossa del drink e se la ficcò in bocca. Passò un’a cameriera, e lei, tenendo tra le dita la sigaretta, indicò il bicchiere e disse:

“Un altro Manhattan.”

Li Tong beveva e intanto mi faceva un’arringa sulla situazione delle scommesse di cavalli dello Yonkers. Lei diceva che non riusciva a tenersi le vincite, prima vinceva e poi perdeva sempre. Chiese se sapessi giocare a poker e io risposi che ero molto bravo. Li Tong allora protese la mano al di là del tavolo e mi strinse forte, poi disse a Huifen:

“Huang Huifen, tuo marito è davvero carino. Se me lo lasci, io e lui possiamo aprire insieme una casa da gioco.”

Ridemmo tutti. Zhou Daqing rise un po’ a disagio, lui non conosceva nessun gioco d’azzardo. Li Tong una volta seduta non gli aveva mai prestato attenzione, lui aveva provato una serie di volte ad intervenire, ma aveva sempre trovato il passo sbarrato da Li Tong.

“Allora prenditelo!” disse Huifen ridendo e spingendomi la spalla. Li Tong si alzò tirandomi la mano per andare sulla pista da ballo, e si mise a ballare con me con la testa appoggiata sulla mia spalla. La pista era all’aperto, nell’ambiente circostante erano appese moltissime lampade color ambra, brillavano bellissime sui vestiti e sui capelli di Li Tong.

“Li Tong, tu piaci molto a Zhou Daqing” le dissi accanto all’orecchio. Anche le altre due arrivarono sulla pista da ballo.

“Oh, davvero?” Lei sorrise alzando la testa. “Digli di imparare a giocare e di tornare poi a corteggiarmi!”

“È un bravo ragazzo” dissi.

“Un uomo che non sa giocare in ogni caso non va bene.” Li Tong si abbassò sulla mia spalla e sorrise di nuovo.

Quando arrivò il cibo, Li Tong aveva già bevuto cinque o sei bicchieri e Zhou Daqing la guardava sorridendo imbarazzato.

“Che c’è? Non ti piace portarmi a bere, vero?” Li Tong improvvisamente girò la testa per parlare con Zhou Daqing. I suoi zigomi erano già inondati dalle vampate dell’alcol, sorrideva con gli angoli della bocca alti alti. Lui era imbarazzato, ribatté frettolosamente e con esitazione:

“Ma no, ho solo paura che questo drink sia troppo forte.”

“Io te lo dico, non ho ancora bevuto abbastanza, non ho energie per portarti a ballare.” Dicendo questo Li Tong schioccò le dita allə camerierə e prese l’ennesimo Manhattan. Finito di bere, si alzò in piedi e invitò Zhou Daqing a ballare. Il gruppo stava suonando il *cha cha cha*, alcun3 sudamerican3 battevano il ritmo animatamente.

“Non so ballare molto bene il *cha cha cha*.” Zhou Daqing disse alzandosi esitante.

“Ti insegno io.” Li Tong senza consultare nessuno entrò nella pista da ballo e lui con lei.

Non appena iniziò a muoversi, il corpo di Li Tong si uniformò col tempo intenso e frenetico del *cha cha cha*. Ballava in maniera disinibita e naturale e Zhou Daqing non riusciva a starle dietro, sembrava un po’ maldestro. All’inizio lei cercava ancora di adeguarsi al passo di lui, ma dopo un po’ ballava da sola con grande trasporto. Il suo corpo andava su e giù, roteava in cerchi sempre più grandi, il passo sempre più barcollante. Quella melodia del *cha cha cha* sembrava una tempesta forza dieci, soffiava fino ad alzare i lunghi capelli e il nastro di Li Tong. La punta dei capelli, tenuta in bocca dal grande ragno che brillava in ogni direzione, volava tutto intorno. Sul suo nastro, quell’orchidea veniva scrollata, sembrava un’ortensia, rotolava fino a terra e incappava nei suoi passi che la sbriciolavano. Li Tong alzò la testa, con gli occhi chiusi, le sopracciglia aggrottate. Il suo corpo oscillava in fretta a destra e a sinistra, sembrava un cobra sotto il controllo di un flauto magico, che non poteva smettere di ballare, sofferente, fino a disgregarsi. L3 musicist3 erano sempre più energic3, arrivat3 all’apice tutt3 insieme cantavano e urlavano a gran voce. Tutt3 l3 altr3 client3 si fermarono a guardare Li Tong, solo Zhou Daqing si sforzava ancora di starle dietro. Quando la canzone terminò, tutt3 quant3 applaudirono e acclamarono Li Tong, lei fece un cenno con la mano all3 musicist3 e tornò al suo posto. Il volto era imperlato di gocce di sudore, una ciocca di capelli le era andata a coprire il viso. Zhou Daqing con un fazzoletto si asciugava senza sosta il sudore sul volto paonazzo. Li Tong come si sedette, chiamò lə camerierə e chiese di portare da bere. Huifen le batté sul dorso della mano per fermarla e disse:

“Li Tong, se bevi ancora ti ubriacherai.” Li Tong le buttò le braccia intorno al collo e rispose sorridendo:

“Huang Huifen, mia cara Huang Huifen. Questa sera non ostacolarmi, va bene? Non sai quanto sono felice ora, non sono mai stata così felice!”

Li Tong le metteva un dito sul petto urlando, il suo sguardo era bruciante. Solo dopo aver bevuto altri due Manhattan volle andarsene. Quando uscì dalla pista da ballo, la sua andatura non era per nulla stabile. All’uscita unə camerierə nerə le aprì la porta, lei tirò fuori una banconota da dieci dollari e la diede a lei mentre, traballante, diceva:

“Il vostro Manhattan è il migliore del mondo!”

Quando tornammo a casa Huifen mi rimproverò:

“Io ti ho detto che non devi immischiarti negli affari di Li Tong, è così capricciosa, sono davvero desolata per Zhou Daqing.”

I primi due anni in cui io e Huifen abitammo a New York furono impegnativi e movimentati come la metropolitana di Manhattan. Durante il giorno lavoravamo entrambi, la sera, una volta arrivati a casa, uscivamo subito a cena con i3 collegh3 di Huifen. I due giorni del weekend avevamo sempre banchetti fastosi, e spesso il programma era già fissato un paio di mesi prima. Zhang Jiaying e Lei Zhiling avevano entrambe una relazione stabile. Quello della prima era un certo dottor Wang, quello della seconda era un ingegnere di nome Jiang Teng. A tutt3 loro piaceva giocare d’azzardo, e quando si trovavano se non si giocava a mahjong si giocava a poker. Il periodo in cui si erano innamorat3 per la maggior parte era stato trascorso in ozio al tavolo da gioco. Li Tong non aveva mai avuto un partner fisso, il suo accompagnatore cambiava spesso. Lei aveva perso interesse per il mahjong, diceva che era insipido. Un sabato, propose di andare a scommettere sui cavalli, così noi otto andammo tutt3 insieme all’ippodromo Yonkers. Il suo accompagnatore era un uomo di mezza età di nome Deng Maochang, era di Hong Kong, e aveva aperto un negozio di antiquariato piuttosto dignitoso sulla Fifth Avenue. Li Tong diceva che lui era un esperto di corse di cavalli: vinceva nove volte su dieci. Quel giorno il sole splendeva forte, le quattro ragazze portavano tutte un cappello con la falda larga e Li Tong indossava un paio di pantaloncini corti di un rosso violaceo, il colletto della camicia bianca tirato su bello alto, molto frivolo.

L’ippodromo era gremito e, a parte Deng Maochang, noi non eravamo molto ferrat3 sui trucchi delle corse di cavalli. Lui era molto entusiasta, correva avanti e indietro a raccogliere informazioni per noi, poi con autorità ci indicava di scommettere su questo o quel cavallo. Le prime due corse, vincemmo tutt3 fra i trenta e i quaranta dollari. Alla terza Deng Maochang disse che c’era un cavallo

di nome Lucky che sicuramente avrebbe vinto, voleva che facessimo una puntata alta, ma Li Tong non ascoltando la sua indicazione disse:

“Io invece non voglio quel cavallo, voglio scegliere da sola.”

“Li Tong, ascoltami questa volta, ok? Lucky vince di sicuro.” Deng Maochang agitato cercava di convincerla, in mano teneva la grande pila di banconote che gli avevamo dato da puntare. Li Tong girandosi verso il tabellone gli rispose:

“Voglio comprare Bold Lad.”

“Lucky sicuramente vince, Li Tong.”

“Voglio comprare Bold Lad, ha un nome divertente, vai a puntare cinquanta dollari per me.”

“Li Tong, quello è un cattivo cavallo!” urlò Deng Maochang.

“E allora scommetto cento dollari.” Li Tong gli riempì la mano con una pila di banconote. Lui stava ancora discutendo con lei, quando Zhang Jiaxing gli disse:

“Comunque lei guadagna più di mille al mese, lascia che perda!”

“Come sai che perderò di sicuro?” Li Tong alzò la testa e ghignò a Zhang Jiaxing. “Il vostro esperto segue le mode, io però vado controcorrente!”

Quando iniziò quella corsa, Lucky come previsto si scagliò davanti, in un paio di giri aveva già superato gli altri cavalli di un bel po'. Zhang Jiaxing, Lei Zhiling e Huifen saltavano entusiaste. Bold Lad, il cavallo su cui aveva puntato Li Tong, invece era sempre rimasto indietro. Lei si tolse il cappello e, sventolandolo strenuamente in aria, urlava a gran voce:

*“Come on, my boy! Come on!”*

Saltava e urlava, tutto il viso era gonfio e rosso, la voce ormai rauca, ma il suo cavallo ancora non mostrava miglioramenti, restava indietro lontano. Quando quella corsa terminò, Lucky ottenne il primo premio e ognuno di noi vinse una bella somma, Li Tong fu l'unica a perdere. Le corse successive puntò a caso, scelse apposta cavalli sfavoriti con nomi eccentrici. Finite le gare, io e Huifen avevamo vinto più di tutti, insieme più di cinquecento dollari, mentre Li Tong da sola ne aveva persi più di quattrocento. Huifen era molto felice, suggerì che noi offrissimo la cena, che andassimo tutti insieme in un ristorante cinese a Broadway e prendessimo un tavolo bello grande. Durante la cena Deng Maochang parlò tutto il tempo della sua esperienza con le corse di cavalli ad Hong Kong, e

tutte ascoltavano con grande interesse, chiedendogli consiglio senza sosta. Li Tong, invece, indicandolo disse:

“Sei tu che oggi mi hai causato un sacco di problemi, mi hai danneggiato talmente tanto che ho perso tutti quei soldi.”

“Se mi avessi ascoltato non avresti perso” rispose Deng Maochang con un sorriso.

“Perché dovrei ascoltarti? Eh?” gli disse lei appoggiando le bacchette, i suoi occhi brillanti come rugiada balenavano come se volessero saltare fuori.

“Va bene, va bene, la prossima volta che andiamo a scommettere sui cavalli non dico niente, ok?” disse Deng Maochang scusandosi con un sorriso.

“Chi ci vuole venire a scommettere sui cavalli con te la prossima volta?” Li Tong troncò il discorso freddamente, “se voglio andare, non ci posso andare da sola?”

Lui non rispose più, la guardò con un sorriso imbarazzato di scuse, tutt3 pensammo che non fosse naturale. Durante quel pasto nessunə mangiò a proprio agio.

Il terzo anno che stavamo a New York, Huifen si ammalò di una grave insonnia. Il dottore disse che i suoi nervi erano troppo tesi, ma io credo fosse la nostra vita troppo irregolare a nuocere alla sua salute. Senza aspettare che lei fosse d'accordo, chiesi il trasferimento all'azienda per fare l'ingegnere nella filiale di Buffalo, a nord dello Stato di New York. Quando ci trasferimmo, Huifen, anche se non disse nulla, sicuramente in cuor suo non voleva. Zhang Jiaying invece mi telefonò per incolparmi, disse che rapivo la loro Huang Huifen. Durante i sei anni che abitammo a Buffalo, tornammo a New York solo due volte: una fu per il matrimonio di Lei Zhiling e Jiang Teng, l'altra fu per quello di Zhang Jiaying e del dottor Wang. Entrambe le volte incappammo in Li Tong. Quando si sposò Zhang Jiaying, Li Tong era la sua damigella d'onore. Era diventata piuttosto emaciata, ma in mezzo alla folla ancora saltava all'occhio, così sgargiante. Il ricevimento si teneva nel grande appartamento del dottor Wang a Central Park West. Lui aveva un'ampissima rete sociale, l3 invitats erano moltissim3, i due saloni erano entrambi ricolmi. Li Tong balenò davanti a me uscendo dalla folla, voleva che la accompagnassi fuori a fare una passeggiata. Mi tirò fino da Huifen e disse sorridendo:

“Huang Huifen, mi presti tuo marito per un po'?”

“Prenditelo, io non lo voglio” disse Huifen ridendo.



“Attenta che Li Tong rapisce tuo marito” rise Lei Zhiling.

“Ottimo, così non devo tornare a Buffalo” disse Huifen ridendo.

Quando io e Li Tong arrivammo a Central Park, mi disse:

“Così tante persone nella stanza mi ammazzano, non riesco a tirare il fiato tanto era soffocante. Te lo dico francamente, Chen Yin, io volevo che mi accompagnassi fuori a bere. Zhang Jiaying non fa mai per bene le cose, ha preparato solo champagne, chi se lo beve quello.”

Quando arrivammo al bar Tavern on the Green, ordinai un Manhattan per lei e un whisky per me. Li Tong beveva mentre parlavamo. Disse che aveva cambiato di nuovo lavoro, l'azienda precedente aveva alzato il suo stipendio a mille e cinque al mese, ma lei si era rifiutata perché aveva litigato con la sua direttrice. Ora il suo stipendio era più alto, era vicedirettrice del dipartimento di fashion design, ma non le piaceva la sua capo, temeva di non poter crescere ancora. Le chiesi se abitasse ancora al Village, disse che aveva già cambiato casa tre volte. Mentre ridevamo e chiacchieravamo, Li Tong aveva già bevuto tre Manhattan.

“Vacci piano col bere, Li Tong,” le dissi ridendo, “Non vorrai ubriacarti come quella sera che siamo venuti qui a ballare!”

“Fortuna che te lo ricordi ancora,” Li Tong alzò la testa scoppiando a ridere, “quella sera temo di essere stata davvero un po' ubriaca, sicuramente avrò spaventato il tuo amico Zhou Daqing.”

“Al contrario, non si è spaventato, poi diceva continuamente che eri la ragazza più bella che avesse mai visto.”

“Davvero?” disse Li Tong sorridendo, “mi viene in mente, due mesi fa l'ho incontrato per caso all'entrata di Macy's, accompagnava sua moglie a fare acquisti. Mi ha dato il suo nuovo indirizzo, ha detto che voleva invitarmi a casa sua.”

“È una brava persona” dissi.

“È davvero bravo, tutti gli anni mi manda un biglietto di auguri di Natale, l'altra volta aveva scritto: ti auguro la felicità” disse Li Tong sorridendo di nuovo, “è davvero una persona interessante, è un peccato che non sappia giocare.”

Chiesi a Li Tong se andasse ancora a scommettere sui cavalli. Come sentì 'corse di cavalli' ricominciò entusiasta a parlare, si bevve mezzo bicchiere in un sorso, batté sul dorso della mia mano e urlò:

“Ora ti racconto. La scorsa settimana sono andata allo Yonkers a puntare su un cavallo chiamato Gallant Knight. All’improvviso è successa una cosa incredibile! Da sola ho vinto quattrocentocinquanta. Chen Yin, questa è da sempre una delle cose che mi dà più soddisfazione. Ti ricordi ancora Deng Maochang? Quell’esperto di corse di cavalli se ne è tornato a Hong Kong a sposarsi. Senza quel tipo a importunarmi stupidamente, la mia fortuna con le corse da quella volta è girata, ogni volta che scommetto vinco.”

Dicendolo Li Tong rideva piegandosi avanti e indietro, e continuava a chiamare lo cameriere per ordinare nuovamente da bere. Bevendo e chiacchierando, fuori il cielo diventò scuro. Li Tong si alzò in piedi e sorridendo disse:

“Andiamo, fra poco Huifen penserà che le ho davvero rubato il marito.”

Durante il nostro secondo anno a Buffalo nacque Lili. Quando a cinque anni iniziò l’asilo, Huifen mi ammonì: se fossi ancora rimasto ad abitare a Buffalo, lei avrebbe preso Lili e sarebbe tornata da sola a New York, sarebbe andata a lavorare come prima. Disse che preferiva tornare a New York a soffrire d’insonnia. Io pure avevo realizzato che, seppur regolare, la vita noiosa e opprimente di Buffalo non era per nulla salutare per noi. Così ci trasferimmo di nuovo a New York e comprammo una nuova casa a Long Island. Huifen decise che il primo weekend in cui saremmo entrati nella casa nuova avrebbe dato una festa e invitò tutti i nostri vecchi amici. Quel giorno c’erano Zhang Jiaying e Lei Zhiling con i rispettivi mariti, mentre Li Tong venne da sola; c’erano inoltre anche alcuni amici portati dal dottor Wang. Huifen preparò questo evento per tre giorni e tre notti, con un tavolo di più di dieci piatti. Quando dopo mangiato venne ora di giocare, Huifen volle mettere su un tavolo di mahjong con Zhang Jiaying, Lei Zhiling e Li Tong. Disse che voleva rispolverare il vecchio interesse dei tempi del ‘Club delle Quattro Potenze’, ma Li Tong dopo aver giocato quattro turni si scambiò con un ospite del tavolo del poker. Disse che in quegli anni non era mai incappata nel mahjong, si era dimenticata tutte le tessere. Per far sì che Huifen giocasse tranquilla, io non partecipavo al gioco, badavo agli ospiti al posto suo. Dopo che tutti decisero a cosa giocare, andai nella sala interna per sbirciare le carte del tavolo da poker degli uomini. Però quando arrivai lì, non vidi Li Tong. Gli uomini dissero che aveva chiesto di ritirarsi per qualche turno e aveva lasciato il tavolo. La cercai invano in tutta la stanza, ma quando aprii la porta che separava il salotto dal portico, la trovai lì, al fresco, addormentata su una sedia a dondolo in vimini.

La luce nel portico era fioca, c’era acceso solo un lampadario dalla luce gialla e tenue. Li Tong aveva il viso un po’ alzato, la testa ricadeva storta sulla spalla destra. Le sue mani pendevano dai

braccioli e alcune dita affusolate e sottili sembravano staccarsi, così molli e stremate. La sua lunga gonna cremisi quasi si trascinava fino a terra, sotto la luce della lampada il colore era stantio e scuro, come se fosse avvolta da una vecchia coperta di velluto sbiadita. I suoi capelli sembrava che posandosi fossero cresciuti molto: coprendo il lato sinistro del suo corpo si erano impilati sul petto, e da quel grande ragno conficcato nei suoi capelli partiva un raggio argenteo e guizzante che si proiettava sulla sua guancia. Non avevo mai visto Li Tong così esausta. Indipendentemente dall'occasione, mi aveva sempre dato un'impressione frivola, così indomita, come se non volesse mai addormentarsi. Il rumore dei miei passi la svegliò di soprassalto, si mise subito a sedere, scostandosi i capelli sbadigliò e disse:

“Sei tu, Chen Yin?”

“Ti eri addormentata, Li Tong” dissi.

“Eh sì, poco fa al tavolo da gioco ero un po' stanca, tornando ho pensato di stare qua a riposarmi un attimo, ma non avrei pensato di addormentarmi... ottimo che sei arrivato, mi prepari un bicchiere?”

Andai a prepararle un whisky soda e glielo portai nel portico. Li Tong bevve un bel sorso e disse:

“Ah! Proprio bello fresco. Prima non stavo avendo per niente fortuna al tavolo, in tutta la sera non ho avuto una carta decente. Tu sai che fare *show hand* e non avere buone carte è molto scoraggiante. Ho sempre meno pazienza, trovo che anche giocare a poker non sia per nulla stimolante.”

In salotto Huifen, Zhang Jiaxing e Lei Zhiling parlavano e ridevano ininterrottamente. La voce di Zhang Jiaxing era potente, di tanto in tanto si sentiva la sua risata esplodere sovrastando la folla. Anche il tavolo da poker era molto animato, le *fiche* risuonavano melodiose, rotolavano e cadevano cozzando.

“Probabilmente la sorellona Zhang farà di nuovo colore.” Li Tong scosse la testa sorridendo. Sembrava ancora più smunta con quelle guance leggermente scavate, ma quei suoi occhi brillanti come rugiada balenavano ancora terribilmente.

“Vai a farmi un bicchiere, ok?” disse Li Tong porgendomi il bicchiere vuoto.

Andai di nuovo a prepararle un bicchiere di whisky. Proprio quando eravamo nel portico a parlare, Lili, la mia bambina di cinque anni, entrò di corsa. Indossava un pigiama di ciniglia tutto bianco, in testa le torreggiava un fiocco azzurro cielo. Il viso tondo e paffuto, colorato di rosso e

bianco, faceva davvero tenerezza. Lili è il mio amorino, ogni sera riesce ad andare a dormire solo dopo avermi dato un bacio. Mi chinai, lei si alzò in punta di piedi e mi diede un sonoro bacio.

“Non dai un bacio alla *auntie*?” disse Li Tong alla bambina sorridendo. Quella corse da lei, tirò a sé il collo di Li Tong e le diede un grosso bacio sulla fronte. Li Tong la abbracciò tendendola sulle ginocchia e mi disse:

“Assomiglia a Huang Huifen, da grande sarà bella anche lei.”

“Questo cos’è *auntie*?” chiese Lili giocherellando con l’anello di diamanti sulla mano di Li Tong.

“Questa è una pietra” rispose Li Tong sorridendo.

“La voglio” urlò Lili con una voce delicata.

“Allora te lo do.” Li Tong si tolse l’anello dalla mano e lo mise sul pollice di Lili. Quella alzò la sua mano paffuta, facendo danzare lo scintillio dell’anello.

“Non dovresti lasciarla giocare con cose così preziose, lo perderà” dissi fermando Li Tong.

“Lo regalo davvero a Lili” mi disse alzando la testa con una faccia seria, poi si chinò diede un bacio sul viso a Lili e disse: “*Good girl*, te lo do in dote, in futuro sposa un bravo ragazzo, va bene? Vai, vai, dallo al tuo papà che te lo metta da parte.”

Lili sorridente mi portò l’anello, poi saltellando andò a dormire. Li Tong indicando il grande diamante nella mia mano disse:

“Quello me lo ha dato in dote mia mamma quando sono andata all’estero.”

“Se ti piace così tanto Lili, te la do come figliastra” dissi.

“Ma pensa te.” Li Tong si alzò in piedi, e con un sorriso smagliante disse: “Lili ha una mamma così brava come Huang Huifen, a cosa le servo io? Guardami, sono una persona materna? Entriamo, ho già perso un sacco di *fiche*, adesso vado a rifarmi delle perdite.”

Questa volta, tornati a New York, vedemmo molto poco Li Tong. Quando giocavamo, non si univa più così spesso. Alcuni dicevano che si stesse frequentando con un americano, altri invece che facesse cose poco chiare con un uomo d'affari sudamericano. Un giorno, io e Huifen guidavamo per andare in città. Proprio quando stavamo girando per entrare in Riverside Drive, una gigantesca

Lincoln decappottabile color oro passò a filo della nostra macchina, ci superò velocissima e dentro una persona urlava a gran voce:

“Huang... Hui... Fen”

Huifen velocemente si sporse fuori, poi schioccò la lingua ed esclamò:

“L’aspetto di Li Tong è davvero ingannevole!”

Li Tong era seduta sul sedile davanti a destra di quella decappottabile dorata, si girò indietro e con le mani fece un cenno disordinato verso di noi. Sulla testa aveva legato un grande *foulard* nero, che veniva soffiato dal vento in alto verso cielo. Quella macchina dorata sembrava una meteora, in un battito di ciglia portò via la figura di lei. L’uomo che guidava accanto, di statura enorme, sembrava americano. Quella fu l’ultima volta che vedemmo Li Tong.

Solo al quarto anno di matrimonio Lei Zhiling ebbe un figlio, lei e il marito erano contentissimi. Per la festa del primo mese di vita del bambino, ci invitarono ad andare nella loro casa a Riverdale. Una volta finito di mangiare ci mettemmo a giocare. Solo dopo qualche mano di poker, arrivarono Zhang Jiaying e il coniuge. Lei appena entrata dalla porta, reggendo in alto un telegramma, urlò a squarciagola:

“Li Tong è morta! Li Tong è morta!”

“Li Tong chi?” la accolse urlando Lei Zhiling.

“Quante Li Tong conosci?” disse Zhang Jiaying impaziente.

“Sciocchezze,” anche Lei Zhiling urlò a gran voce, “Li Tong appena due settimane fa è andata in viaggio in Europa.”

“Sei tu che dici sciocchezze!” Zhang Jiaying diede insistentemente quel telegramma a Lei Zhiling. “Leggi questo telegramma, me l’ha mandato il consolato cinese da Venezia. Li Tong è saltata nel canale e si è suicidata. Non ha lasciato delle ultime volontà, qui non ci sono neppure i suoi cari, ma la polizia rovistando nella sua borsetta ha trovato il mio indirizzo e solo allora ha informato il consolato che mi ha mandato questo telegramma. Sono appena andata a mettermi in contatto con questa stazione di polizia, abbiamo aperto il suo appartamento e abbiamo frugato in alcuni armadi di vestiti... Io non so proprio come vadano fatte queste cose!”

Zhang Jiaying e Lei Zhiling discutevano: perché era morta Li Tong? Perché? La voce delle due che schiamazzavano era diventata un po' indignata, come se Li Tong si fosse suicidata per raggirarle. Huifen prese il telegramma, ma per tutto il tempo non fiatò.

“Come si dice? Non si meritava di morire” urlò Zhang Jiaying, “Era quella che guadagnava di più, come poteva essere stanca di vivere?”

“Io sul serio le avevo suggerito molte volte di sposarsi, ma lei mi rispondeva sempre ridacchiando, senza ascoltarmi” disse Lei Zhiling.

“Di tutti quelli che le correvano dietro lei non ne ha mai voluto neanche uno, come possiamo biasimarli?” disse Zhang Jiaying.

Lei Zhiling andò nella stanza da letto a prendere una foto, ce la fece passare fra tutti e disse:

“Mi ero dimenticata di farvela vedere, la scorsa settimana ho ricevuto questa foto di Li Tong dall'Italia... chi avrebbe potuto immaginare che avrebbe avuto un incidente?”

Era una foto a colori. Li Tong stava in piedi, addosso un cappotto nero, la mano sinistra in maniera frivola inforcava il fianco, la destra invece portava un guanto bianco e salutava. Il suo mento era alzato bello in alto, le palpebre leggermente chiuse, aveva ancora quel sorriso ostinato, così orgoglioso. Dietro di lei c'era una grande torre pendente, sembrava che premesse sulla sua testa. Mentre Huifen prendeva la foto e la rimirava silenziosamente, io mi misi accanto a lei. Stava leggendo le poche parole scritte sul retro:

*Care Gran Bretagna, America e Unione Sovietica,*

*Questa è la torre pendente di Pisa*

*Cina, ottobre 1960*

Zhang Jiaying e Lei Zhiling stavano ancora discutendo della ragione del suicidio di Li Tong. La prima diceva che forse era perché era stata lasciata da quell'americano, l'altra invece diceva che forse aveva problemi di nervi. Ma entrambe arrivarono alla conclusione che la morte di Li Tong non si sarebbe dovuta verificare.

“Io lo sapevo,” disse Zhang Jiaying battendo improvvisamente le mani, “Li Tong non sarebbe dovuta andare in Europa! L3 cinesi imitano l3 american3 e se ne vanno a girovagare da sol3 per

l'Europa. Non sarà stato forse quello il momento in cui il suo spirito irrequieto ha preso il sopravvento? Sarebbe dovuta rimanere a New York, almeno ci saremmo stati noi con lei a giocare e fare chiasso, così non avrebbe avuto il tempo di morire.”

Sembrava che alla fine Lei Zhiling avesse concordato con le parole di Zhang Jiaying, e quindi smisero di discutere. Poco dopo tutti diventarono taciturni, Lei Zhiling e Zhang Jiaying sedevano una di fronte all'altra e iniziavano ad essere inebetite, mentre Huifen teneva la testa abbassata continuando a rimirare la foto. Gli uomini sedevano accanto al tavolo da gioco, alcuni muovevano avanti e indietro le *fiche* davanti a loro, altri fumavano silenziosamente. Prima Zhang Jiaying e Lei Zhiling schiamazzavano troppo forte, ma ora improvvisamente si erano acquietate e l'atmosfera della sala era come se si fosse rapidamente appesantita, diventando tutt'un tratto greve. Proprio quando tutti sembravano un po' irrequieti e a disagio, il bebè di Lei Zhiling iniziò a piangere, un vagito squillante sfondò il silenzio che si era gradualmente concentrato.

Lei Zhiling allarmata si alzò in piedi e gridò:

“Giocate! Giocate! Oggi è il giorno felice del mio bimbo, non dobbiamo parlare di queste cose.”

Trascinò tutti al tavolo da gioco a riprendere la partita. Non si sa come, lo stile di gioco all'improvviso era diventato vivo e gagliardo, le puntate di tutti erano sempre più alte. Zhang Jiaying si era arrotolata le maniche e urlava a squarciagola:

“*Show hand! Show hand!*”

Spingeva le pile di *fiche* poste davanti a lei ad una ad una verso il *pool*, facendole cozzare tra loro. Lei Zhiling puntava alto senza scrupoli seguendo Zhang Jiaying. Huifen aveva sempre giocato a poker in maniera prudente, ma anche lei era come se fosse stata contagiata, ogni turno tutte le *fiche* venivano buttate nel *pool*. Gli uomini erano più capaci di controllarsi, ma a causa di Zhang Jiaying puntavano in maniera confusionaria, giocavano in modo sempre più pazzo. Nessuno riusciva a resistere, tutti si rubavano le puntate, il tavolo da gioco era pieno di *fiche* variopinte, come se fossero delle onde che un momento si riversano a ovest, quello dopo a est. I mariti di Zhang Jiaying e Lei Zhiling per tutto il tempo cercavano di dissuaderle, ma loro due sembravano due galli da combattimento che vedevano rosso dalla rabbia e sbarravano la strada ai mariti in maniera dura e irrazionale. Quando vincevano, subito d'un balzo si gettavano sul tavolo, con arroganza aprivano le mani per trascinare davanti a loro tutte le *fiche* che riempivano il tavolo, poi gridavano senza interruzione, ridevano fino alle lacrime. Zhang Jiaying aveva urlato tanto che la voce le era diventata rauca. Lei Zhiling era minuta di statura e anche la sua voce era lieve, ma sembrava che volesse

competere con Zhang Jiaxing e alzava la voce strenuamente, tanto che le era diventata acutissima e molto stridula. Si vinceva e perdeva tanto e, un giro dopo l'altro, tutti persero il senso del tempo. Solo quando Jiang Teng aprì la finestra, si accorsero che fuori c'era già luce. Il sole era sorto. Sulla finestra di vetro si proiettò una luce bianca, un raggio intenso entrò nella stanza, e tutti socchiusero gli occhi. Zhang Jiaxing mollò le carte e si coprì il viso con la mano. Jiang Teng disse a Lei Zhiling di scaldare il caffè, così noi smettemmo di giocare. Saldammo i conti, Huifen e io avevamo perso più di tutti.

Quando noi due uscimmo, ci rendemmo conto che la sera precedente aveva nevicato. Ad est come ad ovest della strada, sembrava fosse cresciuta della muffa. Sul terreno fangoso e gelato, si rizzava un sottile strato di peluria bianca. Lo strato di neve era tanto sottile che non riusciva a coprire il sudicio fango ghiacciato, lasciandolo intravedere da alcune macchie nere.

Nel quartiere di Riverdale c'erano solo appartamenti marrone rossastro nello stesso stile fuori moda. Era una domenica, tutti i residenti dormivano e per strada non si vedeva neanche una persona. Le case ai due lati del viale avevano file di finestre tutte oscurate da tende gialle: sembravano tante paia di grandi occhi vitrei che si fissavano, vuoti, a vicenda. Davanti ad ogni casa era appesa una scala antincendio a zig zag che tagliava la facciata con uno schema che sembrava un labirinto. Sulle scale si era accumulata la neve, ed era come se su ogni barra di metallo nero all'improvviso fossero spuntati un sacco di peli bianchi. Il sole era ormai sorto oltre i tetti e per questo la strada era ben illuminata, ma l'aria era di un freddo gelido che i brillanti raggi del sole non avevano minimamente riscaldato.

Huifen camminava davanti a me, il cappotto sulle spalle. Con la testa abbassata, guardando per terra, evitava la neve sporca sulla strada. Il suo *chignon* si era allentato, era caduto sul collo del cappotto e appariva un po' disordinato. Avevo dimenticato di portare i guanti, così infilai le mani nelle tasche del cappotto, ma erano comunque molto fredde e rigide. Il gelido vento mattutino soffiava negli occhi, pungente. La sera prima mentre giocavo avevo bevuto molto caffè e ora avevo la gola secca. Anche la nostra macchina si era congelata, e dovetti provarci per un bel po' prima di riuscire a farla partire. Quando arrivammo a Broadway, Huifen aprì il finestrino e l'aria gelida, fredda da far star male, si riversò nella vettura.

“Chiudi il finestrino, Huifen” le dissi.

“Si soffoca, voglio prendere un po' d'aria” rispose Huifen.



“Chiudi il finestrino, ok?” Le mie mani che tenevano il volante, lambite dal vento freddo, erano estremamente rigide e doloranti. Huifen, girando il corpo, mi diede la schiena e appoggiò il mento sul finestrino, senza dire nulla.

“Chiudi il finestrino, mi hai sentito?” urlai all’improvviso con un tono aspro. Alla bocca dello stomaco sentivo un’agitazione che non riuscivo a reprimere, come se fosse affiorata dal vento. Huifen si girò, non disse niente e silenziosamente chiuse il finestrino. Quando imboccammo Times Square, mi resi conto che Huifen stava singhiozzando seduta accanto a me. Girai la testa a lato per guardarla: sedeva dritta e rigida, gli occhi spalancati, fissava avanti con sguardo vacuo e assente, senza spostare il viso neanche di un millimetro. Le lacrime colavano a rivoli, ma lei non le asciugava, lasciandole cadere sul petto goccia dopo goccia. Non avevo mai visto Huifen così pallida e sofferente. Lei era una persona di indole particolarmente composta, non perdeva facilmente il controllo di sé davanti alle persone, persino quando era con me, quando dentro di sé non era soddisfatta, comunque cercava di non farlo apparire all’esterno. Ma in questo momento, mentre sedeva accanto a me, percepì che c’era un’afflizione profonda e vuota, e il suono dei suoi singhiozzi, uno dopo l’altro, mi colpiva come una coltellata. Le sue spalle avevano violenti spasmi di tanto in tanto, e subito dopo dalla sua gola usciva un singhiozzo roco. Tutto era così monotono, così stabile, non c’era agitazione, né tumulto. In un istante, sentii di poter comprendere appieno l’afflizione profonda e vuota di Huifen. Pensai che non ci fosse modo di consolare a parole quella sua afflizione, che quello di cui aveva bisogno in quel momento fossero solitudine e rispetto. Girai la testa, non la guardai più, diedi gas alla macchina e guidai velocemente sulla Quarantaduesima Strada. Su entrambi i lati della Quarantaduesima le insegne al neon dei grandi teatri erano ancora illuminate, ma coi raggi del sole erano molto fioche. Per strada non c’era nessun mezzo, anche i passanti ai lati della strada erano molto rari. Non avrei mai pensato che la strada più vivace di New York, la domenica mattina, potesse diventare anch’essa così deserta, così desolata.

*Xiandai wenxue*, 25

Luglio 1965

### Capitolo 3: Il commento traduttologico

La questione della traduzione è stata molto discussa sin dall'antichità, e il dibattito continua fino ad oggi. Il termine "traduzione" risulta infatti molto difficile da definire tenendo conto di tutti i fattori presenti nel processo traduttivo.<sup>78</sup> Eco descrive la traduzione come un gioco d'azzardo:

[...] tradurre significa interpretare, e interpretare vuole dire anche scommettere che il senso che noi riconosciamo in un testo è in qualche modo, e senza evidenti contraddizioni contestuali, il senso di *quel* testo.

Il senso che il traduttore deve trovare, e tradurre [...] È soltanto il risultato di una congettura interpretativa. Il senso non si trova in una *no language's land*: è il risultato di una scommessa.<sup>79</sup>

La traduzione è dunque un atto creativo e un processo non perfettibile<sup>80</sup> che mette a confronto due sistemi linguistici e due culture diverse. In tale processo infatti il senso di un certo testo viene riprodotto in un'altra lingua in un altro testo, che viene poi inserito all'interno di un contesto culturale diverso da quello nel quale era stato prodotto.<sup>81</sup> Come proposto da Popovič, il testo originale d'ora in poi verrà chiamato prototesto, mentre il testo che è stato prodotto, nel caso in esame, in italiano verrà chiamato metatesto.<sup>82</sup> Da queste premesse, si comprende come la traduzione non sia un processo che produce equivalenza ma, piuttosto, diversità e confronto.<sup>83</sup>

Ciò che verrà trattato all'interno di questo capitolo è l'analisi traduttologica, che secondo Torop comprende quanto segue:

L'analisi traduttologica si distingue da quella linguistica, narratologica o storica perché si basa sullo specifico del processo traduttivo, ossia sulla consapevolezza che in qualsiasi processo traduttivo vi è interrelazione di elementi tradotti, omessi, modificati e aggiunti.<sup>84</sup>

Si andranno dunque ad esplicitare – dopo aver identificato tipologia testuale, dominante e lettore modello – le macrostrategie traduttive utilizzate. Si esamineranno poi le microstrategie a cui si è fatto ricorso per affrontare le specificità del prototesto.

---

<sup>78</sup> Paola Faini, *Tradurre Dalla Teoria Alla Pratica*, Roma, Carocci, 2008, p.9.

<sup>79</sup> Umberto Eco, cit. in Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 163.

<sup>80</sup> Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 163.

<sup>81</sup> Paola Faini, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>82</sup> Bruno Osimo, *op. cit.*, pp. 53-56.

<sup>83</sup> *Idem*, pp. 63-64.

<sup>84</sup> Peeter Torop, cit. in Bruno Osimo, *op. cit.*, p. 79.

### 3.1 Tipologia testuale

Nel momento in cui si decide di avviare il lavoro di traduzione, il primo passo fondamentale è quello di individuare la tipologia testuale. Questo è molto importante per lə traduttore in quanto aiuta a definire quale sia la funzione predominante del prototesto, potendo così capire quali elementi dell'opera è fondamentale che arrivino allə lettore del metatesto. In base alla loro funzione, i testi possono essere divisi in tre categorie: testi con funzione informativa, in cui il contenuto e la sua trasmissione sono la priorità; testi con funzione espressiva, orientati sull'autore e sul suo personale linguaggio; testi con funzione vocativa, orientati sullə lettore e dunque anche sulla lingua di arrivo.<sup>85</sup> Come è intuibile, nessun testo ricade in una sola categoria, ma spesso si trova in una situazione intermedia.<sup>86</sup>

Dopo un'attenta lettura non solo del racconto in questione ma anche della raccolta in cui esso è contenuto, gli obiettivi dell'autore sembrano essere vari. Ci sono infatti dei fili conduttori all'interno della raccolta. Il più lampante è sicuramente il tipo di personaggi presenti nella narrazione: questi sono infatti tuttə cinesi (o taiwanesi) che, ognunə per un motivo diverso dall'altro, sono finiti a vivere negli Stati Uniti, quasi sempre in seguito alla guerra civile fra comunistə e nazionalistə. Da questo ne consegue che il testo ha, almeno in parte, funzione informativa, in quanto l'autore vuole raccontare allə lettore la situazione di alcunə cinesi in diaspora, in particolare quellə appartenenti a certe categorie (omosessuali, anzianə e, in questo caso, donne).

Il secondo filo conduttore si può individuare nel senso di straniamento e desolazione che tutti i racconti suscitano nellə lettore. Si tratta infatti di storie in cui il tema della sofferenza è sempre molto presente. Questo rivela una funzione espressiva importante, in quanto è legata alla sensibilità dell'autore stesso. Si è ritenuto che questa fosse la funzione più importante nel racconto preso in esame, in quanto la narrazione è tutta costruita in modo tale da arrivare ad un apice, in cui l'autore conduce lə lettore a provare la disperazione finale dei personaggi. Tale stratagemma ci porta anche ad identificare una sorta di funzione vocativa del testo, in quanto il voler preservare questo climax potrebbe portare lə traduttore a sacrificare qualcosa presente nel prototesto in favore di una migliore ricezione da parte dellə lettore del metatesto.

Come già detto, è normale che in qualsiasi testo sia una commistione delle varie funzioni. In quello preso in esame però si ritiene che la principale sia quella espressiva. Lo stile dell'autore, così come in tutte le sue opere di narrativa ma anche nei saggi, è lineare, ma allo stesso tempo molto

---

<sup>85</sup> Paola Faini, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>86</sup> Bruno Osimo, *op. cit.*, p. 152.

vivido. Alterna dialoghi e parti narrative con un ritmo piuttosto veloce, a descrizioni evocative. Nelle parti descrittive, in cui fa principalmente uso di paratassi, inserisce spesso delle similitudini.

### 3.2 Dominante

Una volta analizzata la tipologia testuale, ciò sui cui è fondamentale focalizzarsi è l'individuazione della dominante. Questo passaggio è necessario in quanto, come accennato in precedenza, ogni traduzione prevede che ci sia un "residuo intraducibile".<sup>87</sup> Per capire cosa sia importante mantenere – e quindi non far finire all'interno di tale residuo – è importante prima di tutto individuare la dominante del prototesto.

[...] 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 (1935:41)». Naturalmente, è altrettanto importante individuare l'elemento o gli elementi che, se necessario, vanno sacrificati pregiudicando quanto meno possibile l'integrità del testo.<sup>88</sup>

Nel caso preso in analisi, la dominante è stata individuata nella funzione espressiva. La narrazione in prima persona infatti suggerisce questa interpretazione, nonostante il narratore sia in realtà più un osservatore. Egli infatti, nonostante nella storia sia un personaggio attivo che prende parte ai dialoghi e che interagisce in vario modo con gli altri personaggi, non è quello che possiamo definire lo protagonista della storia. Nonostante ciò, l'obiettivo dell'autore sembra proprio quello di evocare una sensazione di malinconia e desolazione nella conclusione del racconto. Tutto il testo è dunque un crescendo per far sì che lo lettore concluda la lettura provando tali emozioni. Questo sembra piuttosto palese soprattutto se si prendono in considerazione gli altri racconti della raccolta di cui fa parte, i quali, nonostante abbiano tutti temi e personaggi diversi e siano anche stati pubblicati ad anni di distanza, sembrerebbero tutti avere questa dominante in comune.

È fondamentale tenere a mente che la dominante del prototesto non deve necessariamente coincidere con quella del metatesto.<sup>89</sup> In questo caso però è stato deciso di mantenerla in luce della scelta dello lettore modello.

### 3.3 Lettorə modello

Nel momento in cui un\*autorə si accinge a comporre un qualsiasi tipo di testo, deve sempre tenere a mente un che "il testo postula la cooperazione del lettore come propria condizione di

---

<sup>87</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>88</sup> Peeter Torop, cit. in Bruno Osimo, *op. cit.*, p. 80.

<sup>89</sup> *Ibid.*

attualizzazione”<sup>90</sup>. Questo significa che, essendo il testo una forma di comunicazione, esso prende vita nel momento in cui qualcunø lo legge. Non è ovviamente possibile prevedere chi sia effettivamente lø lettore empiricø di tale testo, ma si deve necessariamente ipotizzare un certo tipo di destinatario, che verrà chiamato lettore modello.<sup>91</sup>

Nel caso del racconto preso in esame, per l’individuazione dellø lettore modello del prototesto teniamo conto della situazione della pubblicazione. Il testo apparve per la prima volta nella rivista *Xiandai Wenxue* nel 1965. Tale rivista, come si è visto nel primo capitolo, raccoglieva gli scritti di giovani autor3 tutt3 provenienti da diversi contesti e che erano stat3 influenzat3 dalle correnti letterarie straniere di quel tempo. L’autore stesso inoltre dichiara che lo sviluppo della letteratura taiwanese era la sua principale preoccupazione.<sup>92</sup> Questo porta a pensare che lø suø lettore modello sia unø suø pari, dunque un\*altrø scrittore o studentø universitariø di letteratura.

Risulta lampante che lø lettore modello del prototesto non può essere quellø del metatesto. La distanza temporale è sicuramente la ragione piø importante, andandosi a sommare con quella geografica. Il prototesto, essendo ormai datato, non porterebbe lo stesso contributo alla letteratura che l’autore sperava di dare al tempo, anche perché si andrebbe ad inserire in un panorama letterario molto diverso da quello in cui era originariamente comparso. Questo non significa però che sia un testo privo di interesse.

Alla luce di ciò, si è deciso di scegliere un lettore modello differente. Quello del metatesto è unø lettore modello italianø, senza distinzione di genere, età o istruzione, che non è espertø di letteratura taiwanese, né di letteratura in generale. Ricerca l’intrattenimento ed è incuriositø da un autore di cui non si sa molto e di cui in italiano è stato tradotto solamente il romanzo *Il Maestro della Notte*. Nel tradurlo è stato immaginato che lø lettore modello si trovasse in mano non soltanto questo racconto ma tutta la raccolta, e fosse dunque incuriositø da questo autore che scrive storie di cinesi e taiwanesi emigrat3 a New York.

### **3.4 Macrostrategia**

Alla luce di tipologia testuale, dominante e lettore modello, lø traduttore dovrà individuare la macrostrategia che ritiene piø adatta e che lø guiderà durante le sue scelte traduttive.

Nella scelta della macrostrategia traduttiva ha avuto un grande peso lø lettore modello. Questa infatti, essendo alla ricerca di intrattenimento, sarà unø lettore che rischia di scoraggiarsi facilmente

---

<sup>90</sup> Umberto Eco, cit. in Bruno Osimo, *op. cit.*, p.116.

<sup>91</sup> Umberto Eco, cit. in Bruno Osimo, *op. cit.*, p.117.

<sup>92</sup> Bai Xianyong, “The Historical Background to the Founding of *Modern Literature* and Its Spiritual Orientation – Foreword for the Reissue of *Modern Literature*” in *Taiwan Literature English Translation Series*, no. 40, 2017.

nel caso in cui si trovasse a dover fare uno sforzo importante per comprendere il testo. Dall'altra parte si è anche ipotizzato un lettore modello che è comunque interessato al mondo cinese, quindi nel caso in cui non trovasse nulla di "estraneo" alla cultura di origine probabilmente rimarrebbe deluso. Come dice Osimo, "occorre stabilire quanta fatica si debba far fare al lettore della cultura ricevente per leggere una traduzione"<sup>93</sup> e, nel caso in esame, si è deciso di affaticarlo il meno possibile, senza però eliminare alcuni elementi importanti della cultura cinese e dello stile dell'autore. Si è dunque optato per applicare la norma Toury chiama "accettabilità".

Se viene applicato il principio o la norma dell'adeguatezza, il traduttore si concentra sui tratti distintivi dell'originale: lingua, stile ed elementi culturali. Se prevale il principio di accettabilità, scopo del traduttore è produrre un testo comprensibile in cui linguaggio e stile sono in piena armonia con le convenzioni linguistiche e letterarie della cultura ricevente. I due principi non si escludono: un traduttore può perseguire a un tempo entrambe le norme.<sup>94</sup>

Davanti ad un testo letterario, tale approccio può risultare assai discutibile. In questo tipo di testo infatti lo stile non gioca assolutamente un ruolo di poca importanza. Proprio per questo motivo la chiave per interpretare queste teorie della traduzione sta sempre nel trovare un equilibrio. Non ci sarà dunque un principio che verrà utilizzato in maniera rigida durante la traduzione dell'intero testo, ma piuttosto ne verrà scelto uno, in questo caso quello dell'accettabilità, che sarà la linea guida del lavoro di traduzione, con la consapevolezza che capiterà a tratti di dover far prevalere il principio dell'adeguatezza, soprattutto per conservare alcuni elementi culturali che si presume siano anche di interesse per il lettore modello.

La necessità di trovare un equilibrio tra diversi approcci si nota anche nel caso della teoria di Newmark.

La traduzione comunicativa cerca di produrre sui suoi lettori un effetto più vicino possibile a quello prodotto sui lettori dell'originale. La traduzione semantica mira a rendere l'esatto significato contestuale dell'originale, con tutta la fedeltà consentita dalle strutture semantiche e sintattiche dell'originale.<sup>95</sup>

Come fa notare Faini, di fronte al testo letterario si tende a fare una traduzione di tipo semantico, spesso aggiungendo delle note del traduttore.<sup>96</sup> Queste possono essere utili in alcuni casi

---

<sup>93</sup> Bruno Osimo, *op. cit.*, p. 105.

<sup>94</sup> Kitty M. van Leuven-Zwart, cit. in Bruno Osimo, *op. cit.*, p. 107.

<sup>95</sup> Peter Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 79.

<sup>96</sup> Paola Faini, *op. cit.*, p. 77.

(per esempio i giochi di parole) in cui si perde effettivamente una parte importante del significato. Nel nostro caso verranno utilizzate una sola volta, in quanto non si è voluto appesantire il metatesto.

Nella traduzione proposta si è dunque perseguita l'accettabilità del testo, con anche però l'obiettivo di mantenere un certo significato contestuale dell'originale. Si è cercato inoltre, pur rendendosi conto di intervenire sul testo, di mantenere lo stile lineare e vivido dell'autore, riproducendo anche alcune scelte linguistiche che verranno analizzate nel dettaglio in seguito.

### **3.4.1 Italiano Inclusivo**

Il lavoro di traduzione, come già detto, è un percorso lungo e faticoso, costellato di scelte. Tali scelte sono varie e diversificate, e riguardano quasi ogni aspetto della traduzione stessa. Al riguardo si è fatto riferimento a ciò che dice Eco: “molti concetti circolanti in traduttologia (equivalenza, aderenza allo scopo, fedeltà o iniziativa del traduttore) si pongono per me all'insegna della *negoziazione*”<sup>97</sup>. Alla fine di tale processo di negoziazione, si andrà a creare un testo di arrivo, o metatesto, necessariamente diverso dal testo di partenza, o prototesto:

Il testo tradotto si troverà allora a funzionare non più e non tanto in rapporto al testo di partenza, quanto piuttosto in rapporto alle mutate esigenze e aspettative del pubblico di arrivo. Ciò che appare utile privilegiare, infatti, è l'aspetto funzionale del testo che dovrà risultare adeguato poiché il fine ultimo che si mira a raggiungere è l'efficacia della comunicazione.<sup>98</sup>

Il metatesto dunque ha una sua indipendenza dal prototesto, è il risultato di una serie di scelte fatte dallo traduttore. Queste scelte includono la preferenza nell'uso di certe parole piuttosto che altre, ma anche il registro linguistico utilizzato.

Per la traduzione di *Zhexianji*, si è fatto ricorso all'*Italiano Inclusivo*. Esso nasce da una proposta di Luca Boschetto fatta nel 2015, che man mano ha preso forma ed è stata infine delineata con precisione in un sito monografico dedicato al tema.<sup>99</sup> Si andrà ora a delinearne le principali caratteristiche, per poi esplicitare le ragioni di questa scelta.

#### **3.4.1.1 Come è nato**

L'italiano è una lingua flessiva, ovvero in cui sostantivi, aggettivi, articoli, pronomi e participi passati vengono declinati per genere. I generi presenti nell'italiano sono però solamente due, il maschile e il femminile. Questo non crea problemi quando si parla di oggetti inanimati o concetti

---

<sup>97</sup> Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p.17.

<sup>98</sup> Paola Faini, *op. cit.*, p.10.

<sup>99</sup> <https://www.italianoinclusivo.it/>, consultato il 11/12/20.

astratti, ma nel momento in cui si parla di persone si incappa in alcune problematiche. Questo si lega anche al fatto che l'italiano ha una spiccata tendenza sessista, come ben esplicitato da Alma Sabatini.<sup>100</sup> In particolare, quando si parla di un insieme di persone di genere sconosciuto si usa sempre il maschile, e questo accade anche nel momento in cui in un gruppo formato principalmente da donne ci sia anche un solo membro di sesso maschile. Un altro fattore che denota il sessismo nella lingua italiana è il genere che viene utilizzato in riferimento alle professioni. Sarà dunque molto spesso “la maestra” ma “il professore” (diverso grado di istruzione); da notare anche come si usi sempre “la segretaria”, quando ci si riferisce all'assistente d'ufficio, nonostante la parola “segretario” sia assolutamente in uso quando ci si riferisce ad esempio al segretario generale di un'associazione.<sup>101</sup> Un esempio lampante di quanto risulti innaturale usare il femminile per professioni di prestigio è lo sdegno generale che hanno inizialmente destato le parole “avvocata”, “ministra” e “sindaca”. Nonostante la resistenza iniziale però questi termini sono diventati di uso comune, in particolare grazie ai giornali e ai media.<sup>102</sup>

Oltre a questo uso sessista insito nella lingua italiana, è necessario sottolineare anche che l'esistenza di soltanto due generi risulta essere ormai obsoleta in luce dei più recenti studi di genere. Sia per quanto riguarda il genere, ma anche se si parla di sesso biologico, limitare la realtà al binomio donna-uomo è scorretto. Queste realtà esistono e vanno rispettate. L'italiano standard purtroppo mette in difficoltà tutte quelle persone che si identificano al di fuori del binarismo di genere, in quanto si trovano costretti a scegliere di utilizzare uno dei due generi disponibili nella lingua, o al massimo alternarli. Non si può certo pensare che questa sia una soluzione accettabile per tutti, in quanto porta chiaramente come conseguenza quella della loro invisibilizzazione. Nella lingua inglese si è fatto ricorso al pronome “they” per parlare di individui non-binari, ma questo non è facilmente applicabile all'italiano, in quanto come già detto ci si confronta con una lingua flessiva, al contrario dell'inglese che è una lingua isolante.

Sono state avanzate varie proposte per rendere la lingua italiana, almeno quella scritta, più inclusiva per le donne e per tutte le realtà non-binarie. Purtroppo tutte queste soluzioni hanno i loro pregi e i loro difetti e, soprattutto, non sono ancora inserite nel linguaggio comune. Grazie però allo sforzo di molti attivisti, si inizia a vedere, soprattutto nella lingua scritta e dei social, sempre più linguaggio inclusivo.

---

<sup>100</sup> Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri - Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1987, pp. 97-100.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>102</sup> Per un'approfondita riflessione sul tema si rimanda a Vera Gheno, *Femminili singolari*, Firenze, Effequ, 2019.



Fra le varie proposte – citiamo per completezza quella dell’asterico, la “-u” finale e la “@” – si è deciso di adottare quella dell’*Italiano Inclusivo* di Luca Boschetto. Il suo approccio è parso essere il più efficace e completo di quelli analizzati. Per declinare le parole in modo non connotato dal genere, propone di introdurre due nuove vocali non presenti nella lingua italiana (ma che in realtà vengono già usate in alcuni dialetti meridionali), ovvero la *schwa* “ə”, al singolare, e la *schwa lunga* “ɜ”, per il plurale. Il vantaggio rispetto alle altre proposte è chiaro: la pronunciabilità. Ovviamente all’inizio questo suono sarà straniante per lə parlante italianə, ma è importante ricordare che la lingua viene prima della grammatica, e l’uso della lingua può tranquillamente modificare. Con l’uso, tutto può diventare accettabile, o addirittura corretto e preferibile.

### 3.4.1.2 Come funziona

L’uso delle *schwa* è piuttosto immediato con i sostantivi, aggettivi e participi passati regolari. La parola “maestra” o “maestro” diventa “maestrə”. Al plurale, tranne nel caso in cui si tratti un gruppo di sole donne (maestre) o di soli uomini (maestri), si userà maestrɜ. In questo modo si può indicare senza problemi un gruppo di insegnanti di cui non si conosce il genere o nel quale sono comprese persone di generi differenti, senza invisibilizzare nessunə.

Ci sono però casi meno immediati per i quali è necessario trovare una soluzione, per esempio i sostantivi che si declinano aggiungendo -essa, -ice o -ina. Il suggerimento in questo caso è quello di mantenere la radice della parola e aggiungere la desinenza inclusiva, quindi si avranno ad esempio “eroə”, “professorə”, “scrittoreə”. Per il plurale baserà aggiungere la *schwa lunga*. Nel caso delle parole ambigenere o epicene invece basterà lasciarle come sono, modificando solamente l’articolo.

È proprio l’articolo la parte del discorso più problematica della lingua italiana. Si riporta di seguito quanto spiegato da Borghetto, in seguito alla proposta di utilizzare “lə” come articolo inclusivo:

Se questo può sembrare all’inizio strano quando ci si riferisca in modo inclusivo a una persona percepita come maschile, ricordiamoci che nell’uso arcaico esisteva solo l’articolo *lo*, utilizzato con tutti i termini maschili, e che *il* è una sua derivazione posteriore. La sua variante femminile, *la*, è considerata eufonica davanti ad alcune – neanche a tutte – le parole per le quali al maschile viene ora utilizzato *il*, quindi non c’è motivo per cui con l’abitudine anche *lə* non possa essere percepito altrettanto eufonico.<sup>103</sup>

Per quanto riguarda gli articoli indeterminativi, si userà l’articolo inclusivo “unə”. Essendo meno irregolari, non ci saranno grandi dubbi nell’utilizzo, tranne nei casi delle parole ambigenere o

---

<sup>103</sup> <https://www.italianoinclusivo.it/>, consultato il 11/12/20.

epicene e che iniziano per vocale. Si tratta per esempio della parola “insegnante”. Al maschile infatti si dice “un insegnante” mentre al femminile “un’insegnante”. Questo, nel parlato, rende l’espressione già inclusiva, in quanto l’unica differenza è il segno grafico dell’asterisco. Nello scritto dunque si propone di aggiungere un asterisco al posto dell’apostrofo, scrivendo dunque “un\*insegnante”. In questo caso l’asterisco graficamente cade proprio nella posizione in cui andrebbe l’apostrofo, e inoltre non va a modificare l’uso dell’articolo quando si andrà a leggere ad alta voce.

Per concludere, è opportuno sottolineare che nel caso dei pronomi non c’è la necessità di modificarli, tranne per la terza persona singolare “lui” e “lei”. Viene proposto il pronome inclusivo “lœi”.

### 3.4.1.3 Perché nella traduzione di *Zhexianji*

Dopo aver analizzato come funziona l’*Italiano Inclusivo* e le ragioni per le quali è stato creato, si vuole motivare la scelta di utilizzarlo per la traduzione in questione. Ciò che permette alle traduttrici di usarlo, come accennato in precedenza, è che il lavoro di traduzione è una questione di scelte. In particolare

Studiose/i come Susan Bassnett e André Lefèvre (1990) [...] criticavano l’idea che fosse possibile produrre una traduzione fedele all’originale e all’autor\* del testo stesso, dal momento che la traduzione non è un’attività neutra ma un’operazione d’interpretazione, manipolazione e negoziazione testuale. L’approccio femminista alla traduzione avvalorava ulteriormente questo approccio culturale affermando, per esempio, che l’astenersi dall’esprimere uno specifico posizionamento femminista in traduzione implicava un’adesione inconscia all’ideologia patriarcale dominante.<sup>104</sup>

In questo processo di scelte, non compierne una in tale senso equivarrebbe a fare la scelta di usare un linguaggio intrinsecamente sessista e non inclusivo per le soggettività non-binarie. Si è dunque deciso di utilizzare un approccio femminista, nonostante il testo non sia inserito in quella che si intende come “letteratura femminista”. Si ritiene infatti che l’*Italiano Inclusivo*, o altre proposte simili, dovrebbe essere sempre utilizzato, a prescindere dal testo: non si può pensare che le persone che vengono discriminate o invisibilizzate dall’italiano standard leggano solamente testi, o meglio saggi, femministi.

L’uso della *schwa* come soluzione inclusiva è già stata utilizzata in alcuni saggi femministi, ma anche in alcuni romanzi, anche se in maniera più limitata di quella proposta in questa tesi. In

---

<sup>104</sup> Michela Baldo, “Introduzione” in Laura Fontanella, *Corpo del testo: elementi di traduzione transfemminista queer, Il corpo del testo: Elementi di traduzione transfemminista queer*, Milano, Asterisco Edizioni, 2019, p. X.

particolare, in *Star Wars: the Last Shot* di Daniel José Older, edito da Mondadori, la protagonista è di genere non binario e in inglese utilizza i pronomi *they/them*. In quel caso la *schwa* è stata utilizzata esclusivamente per articoli, aggettivi, pronomi e sostantivi che si riferivano a lei. La stessa soluzione è stata adottata per un altro personaggio in *Star Wars: Solo*, sempre edito da Mondadori.

L'ultima domanda che rimane aperta è se tale scelta abbia senso in una traduzione dal cinese. Si è ritenuto che la lingua di partenza fosse una delle più adatte a cui applicare tale approccio. In cinese

Manca quindi nei nomi una specificazione sistematica e obbligatoria di singolare e plurale, e similmente manca una sistematica specificazione riguardo al genere. Questo viene espresso, nei rari casi in cui si renda effettivamente necessario, premettendo al nome di persona le forme 男 *nan* “maschio” o 女 *nü* “femmina”<sup>105</sup>

Mancando nella lingua cinese un marcatore di genere, la maggior parte delle volte l'*Italiano Inclusivo* sarà non solo non problematico per la traduttore, ma anzi renderà il metatesto più vicino al prototesto.

Infine, si sottolinea che la scelta di utilizzare l'*Italiano Inclusivo* invece delle altre proposte, è stata dettata anche dal fatto che è stato necessario applicarlo in alcuni dialoghi. Questo ha reso la scelta dell'*Italiano Inclusivo* immediatamente molto più adatta alle esigenze del testo, in quanto altri stratagemmi non pronunciabili avrebbero potuto ledere al flusso narrativo e spezzare il ritmo delle parti dialogiche.

#### 3.4.1.4 Esempi di vantaggi e problematiche

Si va dunque ad analizzare un caso, fra quelli del testo in esame, che mette in luce vantaggi e svantaggi dell'*Italiano Inclusivo*, riportando anche una possibile traduzione in italiano standard.

门口有个黑人侍者替她开门，她抽出一张十元美金给那个侍者摇摇晃晃地说道：  
“你们这儿的 Manhattan 全世界数第一！” (p. 118)

All'uscita **un cameriere nero** le aprì la porta, lei tirò fuori una banconota da dieci dollari e **gliela** diede mentre, traballante, diceva: “Il vostro Manhattan è il migliore del mondo!”

All'uscita **unə camerierə nerə** le aprì la porta, lei tirò fuori una banconota da dieci dollari e la diede **a lei** mentre, traballante, diceva: “Il vostro Manhattan è il migliore del mondo!”  
(p. 38)

---

<sup>105</sup> Magda Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998, p. 22.

In cinese *shizhe* 侍者 non ha alcuna connotazione di genere. In italiano standard verrebbe normalmente tradotto come “cameriere”, quindi al maschile. Questo uso nella mente dellə lettore crea un’immagine chiaramente maschile, cosa che nel testo cinese non è esplicitata. Scrivendo invece “camerierə” in *Italiano Inclusivo*, non si va ad aggiungere alcuna informazione non presente nel prototesto. Nel caso in cui questə camerierə fosse statə poi descrittə, esplicitando che, ad esempio, si trattava di una donna, si sarebbe provveduto a modificare, riportando direttamente “cameriera”.

Nel momento in cui si è dovuto tradurre *gei nage shizhe* 给那个侍者 invece c’è stato qualche problema. Non tanto per le parole in sé – si sarebbe potuto tranquillamente scrivere “a quellə camerierə” – ma perché in italiano in questi casi diventa consuetudine evitare la ripetizione, soprattutto considerando la macrostrategia adottata. Non si è trovata però una soluzione per rendere “glielo” in *Italiano Inclusivo* e si è dunque dovut3 ricorrere all’esplicitazione e scrivere “la diede a lui”. Si ritiene comunque che, anche se non completamente naturale, si tratti comunque di una buona soluzione e che non appesantisca eccessivamente il testo.

### 3.5 Microstrategie

#### 3.5.1 Titolo

La traduzione del titolo è sempre una delle parti più problematiche per lə traduttore e va svolta solo in un momento successivo alla traduzione del resto del testo. Uno degli scopi dei titoli è quello di attrarre lə lettore e far venire voglia di leggere il testo, proprio per questo c’è bisogno di dedicarci una particolare attenzione.

Il titolo in questione crea diverse problematiche. In primo luogo il termine *zhexian* 谪仙 non ha un corrispondente in italiano. *Zhe* significa “bandire”, “esiliare” o “scacciare dal Cielo”, mentre *xian* è una “creatura celestiale” o, nel taoismo, unə “immortale”. L’espressione completa viene riportata nel dizionario Casacchia come “[immortale bandito dal Cielo] genio sregolato: 谪仙李白 Li Bai [669-762], l’immortale al bando”<sup>106</sup>. Questa espressione infatti fa riferimento a Li Bai il quale era stato bandito dal Cielo e dunque costretto a vivere sulla terra. Alla luce di ciò, il titolo di un altro racconto in cui appare la stessa espressione, ovvero *Zhexianyuan* 谪仙怨, è stato reso come “A Fallen Angel’s Complaint”<sup>107</sup>. Questo è non solo problematico in quanto è avvenuta una perdita – elimina infatti altri riferimenti legati all’intera espressione *zhexianyuan* – ma risulta anche improprio in quanto aggiunge del significato. “Fallen Angel” fa chiaramente riferimento alla sfera cristiana, che non è assolutamente presente all’interno del racconto. Nonostante si capiscano le motivazioni che

<sup>106</sup> Giorgio Casacchia e Bai Yukun, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Cafoscarina, 2013, p. 1836.

<sup>107</sup> Tu Kuo-ch’ing and Terence Russel, *op. cit.*, p. 107.

hanno portato la traduttore a compiere questa scelta – ovvero il chiaro parallelismo della cacciata dal Cielo – si è comunque ritenuta non accettabile una traduzione di questo tipo. La soluzione andava dunque cercata altrove.

Anche la parola *ji* 记 non ha una traduzione immediata, in quanto soprattutto nei titoli viene resa in maniere diverse. La più comune è sicuramente “memorie” (*Shiji* 史记 “Memorie di uno storico”), ma si trova anche resa come “storia” o “racconto” (*Shitouji* 石头记 “La storia di una pietra”). Inoltre nei vari significati vanno inclusi quelli di “nota” e “appuntamento”. Il carattere fa parte anche della parola *riji* 日记 “diario”, quindi anche quella è una resa che può essere presa in considerazione.

Ovviamente nel momento in cui ci si è trovati davanti ad un titolo di così difficile traduzione, si è cercato di capire anche come esso era stato reso in inglese, in particolare nella co-traduzione dell'autore e di C.T. Hsia, e si è capito che anche loro lo hanno ritenuto intraducibile. Per questa ragione, è stato rinominato “Li T’ung: A Chinese Girl in New York”.<sup>108</sup> Si è però ritenuto che tradurre “Li Tong: una ragazza cinese a New York”, non avesse lo stesso effetto sull’ lettore e che non fosse sufficientemente accattivante.

La decisione finale di tradurre “Memorie di un’anima solitaria” è stata dettata da diversi fattori. Per quanto riguarda “memorie”, sono state valutate anche le altre opzioni. “Diario” sembrava essere troppo personale, in quanto il narratore parla in prima persona, ma non è né il protagonista della storia, né uno dei personaggi principali. Tradurre “storia” o “racconto” sembrava invece al contrario troppo generico, troppo impersonale, mentre “note” o “appunti” non si è ritenuto fossero adatti al tipo di narrazione, tutt’altro che frammentaria. Le possibilità erano dunque ristrette a “ricordo” e “memorie”, ma si è ritenuto che la prima opzione svelasse troppo, facesse già intuire la morte di Li Tong e quindi rovinasse il colpo di scena.

Per quanto riguarda la scelta di tradurre “anima solitaria”, la ragione va ricercata all’interno del testo. Si è infatti ritenuto il titolo intraducibile, a meno di non fare il parallelismo con “angelo caduto”, ma come già detto questa opzione è stata scartata.

“我晓得了，”张嘉行突然拍了一下手说道，“李彤就是不该去欧洲！中国人也去学那些美国人，一个人到欧洲乱跑一顿。这下在那儿可不真成了孤魂野鬼了？她就

---

<sup>108</sup> C. T. Hsia, *Twentieth-Century Chinese Stories*, New York, Columbia University Press, 1971, p. 219.

该留在纽约，至少有我们这几个人和她混，打打牌闹闹，她便没有工夫去死了。”  
(p. 126)

“Io lo sapevo,” disse Zhang Jiaying battendo improvvisamente le mani, “Li Tong non sarebbe dovuta andare in Europa! L3 cinesi imitano l3 american3 e se ne vanno a girovagare da sol3 per l’Europa. Non sarà stato forse quello il momento in cui il suo **spirito irrequieto** ha preso il sopravvento? Sarebbe dovuta rimanere a New York, almeno ci saremmo stat3 noi con lei a giocare e fare chiasso, così non avrebbe avuto il tempo di morire.” (p. 45)

L’espressione *guhunyegui* 孤魂野鬼 verrà analizzata meglio in seguito, ma letteralmente significa “solitario-spirito-selvatico-spettro”. C’è dunque un richiamo al soprannaturale. Si è visto in questa frase un riferimento al titolo, anche se non particolarmente esplicito. Si è quindi ritenuto che una soluzione potesse essere quella di sostituire *zhexian* con un’espressione che rimandasse a *guhunyegui*, ma non la stessa con cui è stato tradotto all’interno del racconto.

Si è anche valutato di tradurre “memorie di un lupo solitario” – per i motivi che si vedranno durante l’analisi dell’espressione *guhunyegui* – ma sarebbe stato meglio non perdere il riferimento al mondo soprannaturale. La conclusione è stata dunque “anima solitaria”. Questo, fra l’altro, aiuta a non far capire il genere del personaggio protagonista (quindi questa “anima”) già dal titolo.

### 3.5.2 Fattori lessicali

#### 3.5.2.1 Nomi propri

I nomi dei personaggi all’interno dei racconti di Bai Xianyong hanno spesso dei significati particolari. I nomi cinesi infatti sono composti da due o tre caratteri, il primo dei quali è, tranne in rari casi, il cognome e gli altri uno o due sono il nome. I cognomi cinesi non sono poi moltissimi, ma sono comunque quasi sempre caratteri portatori di significato (ad esempio *Huang* 黄, il cognome di Huifen, significa “giallo”). Per quanto riguarda la scelta del nome, potenzialmente può essere scelto qualsiasi carattere presente nel dizionario, anche se, per ovvi motivi, vengono prediletti i caratteri con significati positivi. Per esempio il carattere *hui* 慧 “saggezza” di Huifen è un carattere molto comune ancora oggi per i nomi femminili.

Proprio per questa peculiarità di essere portatori di significato, l’autore tende a non scegliere a caso i nomi dei personaggi. Questo talvolta crea un dilemma, in quanto non tradurre i nomi ma lasciarli semplicemente in *pinyin* causa necessariamente una perdita. Talvolta infatti l3 traduttore3 decidono di tradurre i nomi nella lingua di arrivo. Questo in inglese è molto più comune che italiano, nel quale si tende a compiere questa scelta solo nel caso di soprannomi: in *Niezi*, ad esempio, si trova “il Sorcio”, che viene sempre riportato in traduzione in quanto soprannome, ma i nomi di altri

personaggi vengono lasciati in traslitterazione (come Afeng, nonostante significhi “fenice”). Nel caso in questione si è ritenuto che questa scelta, oltre ad essere talvolta molto difficile da applicare, avrebbe creato effetto molto straniante, se non addirittura ridicolo, in quanto in italiano le parole che possono essere usate come nomi in maniera naturale sono un numero molto ristretto. Si è ritenuto che una scelta di questo tipo è adatta per esempio per opere con ambientazione nella Cina imperiale, si pensi ad esempio a *Hongloumeng* 红楼梦 “Il sogno della camera rossa”, in quanto aiuta a creare un’atmosfera mistica e di magia, che bene si adatta all’opera che viene percepita molto distante a livello temporale. Questo non è stato ritenuto consona per il caso di *Zhexianji*, soprattutto per il fatto che, oltre al senso di straniamento, avrebbe anche appesantito il testo. Si è dunque deciso di riportare i nomi traslitterandoli in *pinyin*.

Questa scelta ha causato una perdita, soprattutto per quanto riguarda il nome di Li Tong 李彤. Il cognome Li è uno dei più comuni cognomi cinesi, non ci dà dunque alcuna informazione, mentre *tong* 彤 significa “rosso” o “rossastro”. Questo non è sicuramente casuale, in quanto il soprannome di Li Tong è “Cina”. Ovviamente non tradurlo fa perdere allə lettori del metatesto questo dettaglio. Per non cadere in questa perdita si sarebbe però dovuto sostituire il nome cinese con un nome italiano – qualcosa del tipo “Rossella” – ma sarebbe sembrato molto strano che un solo personaggio avesse un nome italiano. Anche supponendo di trovare un corrispondente per tutti i nomi dei personaggi, si è ritenuto che non fosse la scelta più adatta. Nel prototesto infatti si gioca sull’uso di parole inglesi all’interno del testo in cinese, quindi l’utilizzo di nomi italiani avrebbe potuto fare pensare che ci fosse stata una strategia simile. Inoltre fa perdere allə lettori la sensazione che si trovi davanti ad una traduzione, ovvero un effetto che non si mira a creare.

### 3.5.2.2 Realia

Con il termine *realia* in scienza della traduzione si intendono parole che indicano oggetti materiali specifici di una certa cultura. Per essere più precisi, sono

[...] 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.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Sergej Vlahov e Sider Florin, cit. in Bruno Osimo, *op. cit.*, p. 112.

Nel momento in cui un traduttore incappa in un *realia*, si trova davanti a diverse possibili rese e deve dunque valutare attentamente la sua strategia caso per caso.<sup>110</sup>

Nel testo preso in analisi, probabilmente poiché si tratta di un testo cinese ma ambientato principalmente negli Stati Uniti, ci troviamo davanti ad un solo caso, ovvero quello del termine *qipao* 旗袍. Si è scelto di lasciare la traslitterazione in *pinyin*, aggiungendo una nota. Tale decisione è stata dettata da vari fattori.

In primo luogo, anche se la parola *qipao* appare sconosciuta allə lettore, l’oggetto che essa indica è in realtà abbastanza conosciuto nell’immaginario italiano. Si è ritenuto dunque che, una volta spiegato, potesse essere compreso e immaginato dallə lettore senza grandi difficoltà. Inoltre questo tipo d’abito tornerà anche più avanti nel racconto, sempre indossato da Li Tong. Si è ritenuto dunque più opportuno scrivere *qipao* in entrambe le occasioni in modo da creare un’immagine più precisa e più vivida, piuttosto che sostituirlo con un molto generico “abito tradizionale cinese”.

### 3.5.2.3 Toponimi, nomi e parole inglesi

Nel prototesto salta subito all’occhio la presenza di alcune parole non traslitterate o tradotte in cinese. In seguito si analizzerà come ci si è comportato nei vari casi.

Una parte delle parole inglesi che appaiono nel testo si po’ riassumere nella categoria che comprende i toponimi e alcuni nomi propri. Nonostante alcuni siano stati traslitterati, come “Broadway”, “New York” e “Manhattan” altri sono stati lasciati col loro nome originale: è il caso di “Buffalo”, “Central Park”, “Central Park West”, “Times Square”, “Long Island”, “Riverdale”, il “Village”, i grandi magazzini “Macy’s”, l’ippodromo “Yonkers” e il locale “Tavern on the Green”. Anche i nomi propri dei cavalli da corsa sono stati riportati direttamente in lingua inglese: “Lucky”, “Bold Lad” e “Gallant Knight”. In italiano questa scelta dell’autore risulta molto meno evidente in quanto l’alfabeto è comune, ma si è scelto comunque di mantenerli tutti in lingua inglese per cercare di creare comunque il contrasto. Questo ha portato alla scelta di tradurre in inglese anche altri nomi di lunghi che invece erano stati traslitterati.

Per quanto riguarda i toponimi, come si è detto, sono stati riportati quasi tutti in lingua inglese (se escludiamo “Venezia”). Gli unici su cui è stato necessario riflettere e operare delle scelte non univoche sono state le strade di New York. Le tre vie menzionate sono *Hebian Guanglu* 河边公路, *Diwu Jie* 第五街 e *Sishier Jie* 四十二街. La prima e la seconda sono state tradotte senza indugio come “Riverside Drive” e “Fifth Avenue”, anche in luce del fatto che il resto dei toponimi è stato

---

<sup>110</sup> Per maggiori info su quali sono queste strategie si veda Bruno Osimo, *op. cit.*, pp. 112-113.



sempre lasciato in lingua inglese (sarebbe infatti stato quantomeno fuori luogo tradurre “Nuova York” invece di “New York”). Per quanto riguarda *Sishier Jie* 四十二街 invece ci sono stati dei dubbi; si poteva infatti rendere sia come “42nd Street” sia come “Quarantaduesima Strada” o anche solo “Quarantaduesima”. Si è ritenuto che, nonostante non fosse coerente con la scelta di lasciare tutto il resto col nome inglese, tradurre “Quarantaduesima” fosse più in linea con la macrostrategia di adattamento utilizzata per tutto il testo. La traduzione italiana viene infatti spesso usata in opere cinematografiche ma anche nelle guide turistiche di New York, risultando così più naturale per lo lettore.

Oltre ai nomi propri e i toponimi, ci sono altre espressioni inglesi che sono state riportate nel testo in inglese. Queste sono principalmente presenti all’interno del discorso diretto. Si ritiene di dover procedere caso per caso.

李彤把帽子摘了下来，在空中拼命摇着，大声喊道：“**Come on, my boy! Come on!**”  
(p. 119)

Lei si tolse il cappello e, sventolandolo strenuamente in aria, urlava a gran voce: “**Come on, my boy! Come on!**” (p. 38)

In questo caso si è optato per mantenere l’inglese in quanto è chiaro che il personaggio, che fino a quel momento aveva interagito solo con parlanti cinesi, urla in modo da essere compresa da tutti i presenti nell’ippodromo. Traducendo in italiano, c’è stata la possibilità di mantenere il contrasto creato dall’autore. Anche nel caso successivo si è usata la stessa strategia.

“不和 **auntie** 亲一下吗？”李彤笑着对莉莉说道。(p. 124)

“Non dai un bacio alla **auntie**?” disse Li Tong alla bambina sorridendo. (p. 43)

Qui, al contrario del caso precedente, è soltanto una parola ad essere in lingua inglese. In italiano la parola “zietta” sarebbe stata un’ottima traduzione, ma si è ritenuto che facesse perdere parte del contesto, in quanto la bambina, alcune righe dopo, ripete l’espressione in questione. Inoltre Li Tong all’interno di questo dialogo dirà “Good girl” a Lili, anche se il resto del dialogo è tutto in cinese. Si è dunque ritenuto che fosse importante per ricordare allo lettore che, nonostante i personaggi siano tutti cinesi, l’ambientazione è quella americana.

Fino ad ora si sono analizzati casi in cui le parole inglesi usate nel testo sono molto semplici, probabilmente conosciute ad uno lettore italiano, anche uno non molto pratico di lingua inglese. Questo ha reso la scelta di mantenere la lingua straniera molto più semplice. Nei casi successivi questo fattore però veniva meno.

“喔唷，凉得真舒服。我刚才在牌桌上的手气别扭极了。一晚上也没拿着一副像样的牌。你知道打 **Show hand** 没有好牌多么泄气。我的耐性愈来愈坏，玩扑克也觉得没什么劲道了。” (p. 123)

“Ah! Proprio bello fresco. Prima non stavo avendo per niente fortuna al tavolo, in tutta la sera non ho avuto una carta decente. Tu sai che fare *show hand* e non avere buone carte è molto scoraggiante. Ho sempre meno pazienza, trovo che anche giocare a poker non sia per nulla stimolante.” (p. 42)

Questa volta il termine “show hand” fa riferimento ad un contesto specifico che è quello del poker. Unə ipoteticə lettoriə potrebbe benissimo non capire cosa significhi con esattezza. In questo caso sono dunque stati presi in considerazione alcuni fattori. Il primo, il fatto che l’espressione sia riportata all’interno di un discorso diretto. Essa va quindi a caratterizzare un personaggio, che fra l’altro è proprio la protagonista della storia. Si è dunque ritenuto che appiattire quello che potrebbe essere un suo vezzo espressivo oppure una conferma della sua abilità nel giocare a poker potesse essere una perdita troppo grande nella caratterizzazione del personaggio.<sup>111</sup> Un secondo fattore che ha portato alla conclusione di mantenere l’espressione inglese è la scelta fatta per quanto riguarda il mahjong (di cui si parlerà in 3.5.4). Infatti grazie al contesto la lettoriə può intuire senza problemi che si sta parlando di poker e sarà facile che comprenda che si tratta di una mossa o qualcosa di simile, anche se non sa giocare o non sa cosa vogliono dire quelle parole inglesi. L’espressione viene poi ripetuta anche da un altro personaggio.

张嘉行捞起袖子，大声喊着：“**Show hand! Show hand!**” (p. 127)

Zhang Jiaying si era arrotolata le maniche e urlava a squarciagola: “*Show hand! Show hand!*” (p. 46)

Alla luce del caso precedente, si è mantenuto l’inglese. Ciò che bisogna notare a questo punto è come la maggior parte delle espressioni inglesi siano utilizzate da Li Tong. Lei è anche uno dei personaggi con più battute all’interno del racconto, ma non possiamo pensare che sia un caso. Qui però è Zhang Jiaying, una delle sue tre amiche, ad usare un’espressione straniera. Anche le altre due ragazze, in punti diversi del prototesto, utilizzano espressioni inglesi.

“李彤顶没有 **Sportsmanship**。”雷芷苓说。(p. 114)

“Li Tong non ha proprio **spirito sportivo**” aggiunse Lei Zhiling. (p. 33)

---

<sup>111</sup> Paola Faini, *op. cit.*, pp. 154-155.

In questa istanza purtroppo la perdita è stata ritenuta inevitabile. Il motivo è il fatto che la parola “sportmanship” sarebbe troppo inusuale per un lettore poco pratico di lingua inglese. Inoltre, la frase è all’interno di un dialogo con ritmo piuttosto veloce e dunque avrebbe potuto portare ad un’interruzione del ritmo della lettura. Infine c’è il caso in cui l’ultima delle quattro amiche utilizza l’inglese.

慧芬提到她在威士礼的时代，总要冠上：当我是 **Sophomore** 的时候。后两年，她是不大要提的。(p. 113)

Quando parlava dei tempi di Wellesley, Huifen sottolineava sempre “quando ero *sophomore*”. I due anni successivi, invece, non li menzionava spesso. (p. 32)

Anche se non viene virgolettato si tratta comunque di un discorso diretto. In luce della perdita precedente, qui si è preferito mantenere l’inglese anche se la parola potrebbe non essere facilmente conosciuta. Ricorre però in aiuto all’ lettore la frase seguente, che parla di “anni successivi”. Si ritiene che, anche non conoscendo il termine, si possa intuire che si tratti di una parola di significato simile a “matricola”.

Infine è da riportare il caso della parola “Manhattan”. Essa infatti appare con due accezioni, e viene riportata in due modi differenti. Come vediamo dalla frase successiva, quando indica il luogo è stata traslitterata.

我和慧芬在纽约头一两年过得像曼哈顿的地下车那么闹忙那么急促。(p. 118)

I primi due anni in cui io e Huifen abitammo a New York furono impegnativi e movimentati come la metropolitana di **Manhattan**. (p. 37)

Nel caso in cui indichi il cocktail invece è stata lasciata scritta in inglese. Sicuramente non è una scelta casuale, anzi potrebbe essere stato usato sempre per la caratterizzazione del personaggio di Li Tong. Purtroppo in questo caso si ha necessariamente una perdita in italiano, in quanto non è possibile fare una distinzione grafica dello stesso tipo.

#### 3.5.2.4 Chengyu

I 成语 *chengyu* sono costrutti idiomatici o di derivazione letteraria per lo più composti da quattro caratteri. Analoghi, per certi versi, ai nostri proverbi o alle massime latine da noi a

volte utilizzate, costituiscono unità lessicalizzate impiegate, con il significato consolidatosi nel tempo, in varie possibili funzioni grammaticali.<sup>112</sup>

I *chengyu* sono dunque delle espressioni idiomatiche, molto simili alle frasi fatte. Un aspetto molto interessante è che, probabilmente anche a causa della struttura molto compatta, possono essere usate con funzioni grammaticali diverse. Purtroppo spesso ci si trova davanti a casi di intraducibilità, in quanto non sempre esiste un'espressione idiomatica corrispondente in italiano.

雷芷苓跟着张嘉行也**肆无忌惮**地下起大注来。(p. 127)

Lei Zhiling puntava alto **senza scrupoli** seguendo Zhang Jiaxing. (p. 36)

In questo caso *siwujidan* 肆无忌惮 è usato come determinante verbale, infatti è seguito dalla particella strutturale *de* 地, che esplicita una determinazione verbale.<sup>113</sup> Letteralmente “sfrenato-senza-scrupolo-paventoso”, questa espressione idiomatica si può tradurre “senza il minimo scrupolo”.

见面以后, 张嘉行和雷芷苓还差不了哪里去, 张胖雷瘦, 都是**神气十足**的女孩子。  
(p. 113)

Dopo averle incontrate, ebbi modo di constatare che Zhang Jiaxing e Lei Zhiling non erano molto diverse dai racconti di Huifen, una era grassa e l'altra era magra, ed entrambe erano ragazze **altezzose**. (p. 32)

In questo caso invece il *chengyu* è stato utilizzato come determinante nominale. La parola *shenqi* 神气 ha anche il significato di “arie”, nel senso di “atteggiamento di superiorità”; *shizu* 十足 invece significa “pieno” o “colmo”. Si è comunque preferito tradurlo con una sola parola, in quanto in cinese si tratta di un'espressione unica. Fra le varie alternative, si è ritenuto che “altezzose” fosse quella più adatta.

有些美国人看见她一身**绫罗绸缎**, 问她是不是中国的皇帝公主。(p. 112)

Alcun3 american3, notando il suo **abbigliamento costoso**, le chiedevano se fosse la principessa della Cina. (p. 31)

Il *chengyu* in analisi *绫罗绸缎* letteralmente significa “seta-garza di seta-seta sottile-raso”, quindi quattro parole di significato molto simile vengono accostate. Viene normalmente utilizzato per indicare abiti pregiati. In alcuni contesti infatti è possibile tradurlo “le sete”, ma in questo si è ritenuto

---

<sup>112</sup> Magda Abbiati, *op. cit.*, p. 110.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 109.

che non fosse consono al registro utilizzato. Si è dunque deciso di tradurre come “abbigliamento costoso”.

“我晓得了，”张嘉行突然拍了一下手说道，“李彤就是不该去欧洲！中国人也去学那些美国人，一个人到欧洲乱跑一顿。这下在那儿可不真成了孤魂野鬼了？她就该留在纽约，至少有我们这几个人和她混，打打牌闹闹，她便没有工夫去死了。”  
(p. 126)

“Io lo sapevo,” disse Zhang Jiaying battendo improvvisamente le mani, “Li Tong non sarebbe dovuta andare in Europa! L3 cinesi imitano l3 american3 e se ne vanno a girovagare da sol3 per l’Europa. Non sarà stato forse quello il momento in cui il suo **spirito irrequieto** ha preso il sopravvento? Sarebbe dovuta rimanere a New York, almeno ci saremmo stat3 noi con lei a giocare e fare chiasso, così non avrebbe avuto il tempo di morire.” (p. 45)

Questo ultimo *chengyu* è stato indubbiamente il più problematico per la traduzione. Letteralmente significa “solitario-spirito-selvatico-spettro”. A parte il rimando spirituale, questa espressione potrebbe essere ben assimilabile con l’espressione “essere un lupo solitario”. Ciò nonostante, si è ritenuto che con questo *chengyu* l’autore stesse facendo un rimando al titolo. Infatti anche *zhexian* 谪仙 “immortale bandito” richiama l’immagine di una creatura sovranaturale che è in un continuo vagare solitario. In tal caso, tradurre “è diventata un lupo solitario” avrebbe creato una perdita ancora maggiore, anche se si tratta di un’espressione idiomatica piuttosto simile. Anche se si è persa la percezione che in cinese è stata usata una frase fatta, scrivendo “spirito irrequieto” si è lasciato il rimando, molto indiretto, al titolo. Si ritiene dunque che in questo modo la perdita sia stata minore.

### 3.5.2.5 Figure lessicali

Le figure retoriche sono un artificio espressivo utilissimo per conferire originalità ad un testo, soprattutto se letterario. Vengono tendenzialmente usate per renderlo più espressivo e vivido.<sup>114</sup> Bai Xianyong, in *Zhexianji* come anche nelle sue altre produzioni, fa un uso profuso di similitudini. Queste appaiono principalmente nelle sezioni descrittive del racconto e tendono ad avvicinare il primo termine di paragone con elementi della natura. L’autore non si trattiene dall’uso di tale artificio, tanto che in alcuni punti ne troviamo molte anche all’interno dello stesso paragrafo.

Nel testo in analisi, le similitudine sono esplicitate con (*hao*)*xiang* (好)像 o *shide* 似的 o con entrambi contemporaneamente.

---

<sup>114</sup> Paola Faini, *op. cit.*, pp. 84-85.

[...] 机场里飞满了手帕，不停地向她们招摇，**像一大群蝴蝶似的**。(p. 112)

[...] l'aeroporto era pieno di fazzoletti che si libravano nell'aria agitati senza sosta, tanto che **sembravano** un grande sciame di farfalle. (p. 30)

Essendo questa una caratteristica dello stile dell'autore, si è scelto di rendere sempre esplicite le similitudini, cercando di non farle diventare metafore. Infatti si è ritenuto che questo fosse un tratto stilistico importante da mantenere nonostante la macrostrategia utilizzata cerchi di rendere il metatesto più accessibile. Le similitudini utilizzate sono infatti quasi tutte originali, quindi non vanno a creare i problemi di comprensione che potrebbero essere tipici di una metafora lessicalizzata.<sup>115</sup> Quelle poche che effettivamente rientrano nell'uso comune sono fortunatamente molto vicine a quelle italiane di simile significato, come ad esempio

“我最讨厌香槟了，”李彤说道，“**像喝水似的**。”(p. 116)

“Lo champagne è la roba che mi piace meno” disse Li Tong, “**è come bere acqua**.”(p. 34)

Come verrà spiegato nel prossimo paragrafo, nei dialoghi si è ritenuto molto importante rendere il metatesto molto naturale per lo lettore italiano. In questo caso la similitudine, esplicitata come era anche nel prototesto, è perfetta per tale scopo. Anche in casi di similitudini originali, è capitato che si riferissero a immagini già presenti nell'immaginario di uno lettore italiano.

李彤仰起头，垂着眼，眉头皱起，身子急切地左右摆动，**好像一条受魔笛制住了的眼镜蛇**，不由己在痛苦地舞动着，舞得要解体了一般。(p. 117)

Li Tong alzò la testa, con gli occhi chiusi, le sopracciglia aggrottate. Il suo corpo oscillava in fretta a destra e a sinistra, **sembrava un cobra sotto il controllo di un flauto magico**, che non poteva smettere di ballare, sofferente, fino a disgregarsi. (p. 36)

L'immagine *yitiao shou modi zhizhu le de yanjingshe* 一条受魔笛制住了的眼镜蛇 è stata tradotta in maniera molto vicina al cinese, e rimane comunque assolutamente accettabile in italiano. Questo però non accade con tutte le similitudini presenti nel testo.

她飘带上那朵蝴蝶兰被她抖落了，**像一团紫绣球似的**滚到地上，遭她踩得稀烂。  
(p. 117)

Sul suo nastro, quell'orchidea veniva scrollata, **sembrava un'ortensia**, rotolava fino a terra e incappava nei suoi passi che la sbriciolavano. (p. 36)

---

<sup>115</sup> *Idem*, pp. 84-86.

Questa similitudine non è problematica a livello di comprensione, in quanto lo lettore italiano conosce tutte le immagini evocate dall'autore. Risulta però un po' strana, in quanto il paragone avviene fra due fiori, dunque fra due oggetti appartenenti alla stessa categoria. Nonostante questo artificio risulti straniante per lo lettore, si è deciso di mantenerlo.

Una parentesi a parte va fatta per la descrizione degli occhi di Li Tong.

李彤的身材十分高挑，五官轮廓都异常飞扬显突，一双炯炯露光的眼睛，一闪便把人罩住了， [...] (p. 113)

Grazie alla sua corporatura particolarmente slanciata, alle eleganti fattezze del viso, e agli **occhi brillanti come rugiada**, era capace di oscurare chiunque altro in un baleno. (p. 32)

[...] 她那露光的眼睛闪得好像要跳出来了似的。 (p. 120)

[...] **i suoi occhi brillanti come rugiada** balenavano come se volessero saltare fuori. (p. 39)

[...] 可是她那一双露光的眼睛，还是闪烁得那么厉害。 (p. 123)

[...] **quei suoi occhi brillanti come rugiada** balenavano ancora terribilmente. (p. 42)

Si sono riportate qua le tre occasioni in cui torna l'espressione *luguang de yanjing* 露光的眼睛. Non si tratta qui di una similitudine, ma di una metafora, siccome non troviamo né (*hao*)*xiang* (好)像 né *shide* 似的. In quanto l'espressione torna più volte, anche se piuttosto distanziata nel testo, si era pensato di mantenere la metafora, traducendo "occhi di rugiada". Questa soluzione però avrebbe causato necessariamente una perdita, in quanto quel *guang* 光 "luce" non sarebbe stato reso in traduzione. Si è ritenuto che fosse importante in quanto in tutte e tre le ricorrenze troviamo anche il carattere *shan* 闪 "balenare" o "saettare", quindi un'altra parola legata alla luce. Si è dunque scelto di rendere "occhi brillanti come rugiada" che, nonostante appesantisca un po' il metatesto, mantiene tutti gli elementi del prototesto.

Sempre descrivendo l'aspetto di Li Tong, viene usata la parola *binfa* 鬓发 "ciuffi sulle tempie". Questa espressione però porta con sé un significato particolare, in quanto veniva, e viene, spesso usata soprattutto in poesia per creare un'immagine femminile dotata di grazia ed eleganza.

[...] 蜘蛛的四对足紧紧蟠在鬓发上， [...] (p. 113)

[...] le quattro paia di zampe si attorcigliavano strette sui **capelli**, [...] (p. 32)

舞池是露天的，周围悬着许多琥珀色的柱灯，照在李彤的**鬓发**及衣服上十分好看。

(p. 116)

La pista [da ballo] era all'aperto, nell'ambiente circostante erano appese moltissime lampade color ambra, brillavano bellissime sui vestiti e sui **capelli** di Li Tong. (p. 35)

In entrambi i casi *binfa* 鬓发 è stato tradotto con “capelli”. Nel secondo caso appare lampante che si tratti di una *sineddoche*, in quanto non avrebbe senso che la luce brillasse solo su una parte dei capelli della ragazza. Nel primo caso invece potrebbe anche riferirsi effettivamente ai “ciuffi sulle tempie”, anche perché viene indicato che il ragnò si trovava all'altezza dell'orecchio. Nonostante ciò, si è deciso di trattare come una *sineddoche* anche il primo caso, in luce dell'uso più comune della parola. Questo purtroppo ha generato una perdita, ma in questo caso si è ritenuto fosse inevitabile, in quanto in italiano non si è riuscita a trovare una *sineddoche* di uso comune che producesse un effetto simile.

[...] 二来李彤是独生女，她的父母从小**把她捧在掌上**长大的， [...] (p. 111)

[...] Li Tong, poi, era figlia unica, quindi suo padre fin da piccola l'aveva cresciuta **portandola in palmo di mano**, [...] (p. 30)

Si riporta infine il caso di una metafora. In italiano “portare in palmo di mano” è un'espressione già conosciuta dallø lettore, con significato assai simile. Si è ritenuto dunque che lasciare l'espressione cinese fosse più che consono, ogni lettore l'avrebbe tranquillamente intesa come “il padre di Li Tong la viziava”.

Si conclude l'analisi delle figure lessicali portando un esempio di come vengono utilizzate le onomatopee nella lingua cinese e spiegando la loro problematicità.

一上了飞机，四个人就**叽里呱啦**谈个没了起来，飞机上有许多外国人，都看着她们四个周身穿着红通通的中国女孩儿点头微笑。(p. 112)

Una volta imbarcate, le quattro amiche si misero a **schiamazzare**. A bordo c'erano molti stranieri che osservavano quelle quattro ragazze cinesi vestite tutte di rosso che tentavano invano di soffocare le risa abbassando la testa. (pp. 30-31)

L'onomatopea in questione è *jiliguála* 叽里呱啦, che potrebbe essere considerata simile a “bla bla”. Come si può notare dalla frase presa come esempio, l'onomatopea è utilizzata come determinante verbale, quindi in italiano dovrebbe essere tradotta con un avverbio o un qualsiasi



complemento di modo. Questo però non è fattibile, si è quindi optato per scegliere, al posto del verbo “parlare”, un verbo più connotato, ovvero “schiamazzare”.

### 3.5.2.6 Dialoghi

Quando in un testo letterario viene usato il discorso diretto, esso viene percepito come il pensiero o il discorso originale del personaggio. Non appena lo lettore incontra gli indicatori grafici che segnalano il discorso diretto, si aspetta che di lì in avanti ci sia una sorta di resa oggettiva delle parole del personaggio. Questo provoca due conseguenze: la prima è un effetto di verosimiglianza, la seconda è che le parole attribuite ad un personaggio contribuiscono alla sua caratterizzazione.<sup>116</sup>

Per questo motivo è importante dedicare un’attenta riflessione alla resa dei dialoghi. In *Zhexianji* si tratta sempre di conversazioni informali fra amici. È molto importante dunque fare il modo che lo lettore del metatesto percepisca questi dialoghi come plausibili. Perché risultino tali, a volte è necessario discostarsi anche parecchio dal prototesto.

“就是这个顶合我的胃口。” (p. 116)

“Ha un sapore che mi piace molto” (p. 35)

In questo caso il contenuto della frase è lo stesso, ma si è dovuto codificare il verbo, per renderlo accettabile in italiano parlato. Infatti “un sapore che mi si confà molto” o altre traduzioni simili sarebbero risultate molto innaturali.

Una struttura che ha creato problemi durante il lavoro di traduzione è quella di alcune interrogative.

“怎么? 你舍不得请我喝酒**是不是?**” (p. 117)

“Che c’è? Non ti piace portarmi a bere, **vero?**” (p. 35)

“李彤, 你听我这次话**好不好?** Lucky 一定中彩的。” (p. 119)

“Li Tong, ascoltami questa volta, **ok?** Lucky vince di sicuro.” (p. 38)

“把窗子关起来, **好吗?**” (p. 128)

“Chiudi il finestrino, **ok?**” (p. 47)

---

<sup>116</sup> *Idem*, pp. 145-155.

Queste costruzioni con *shibushi* 是不是, *haobuhao* 好不好, *haoma* 好吗 o anche *xingbuxing* 行不行 a fine frase sono di semplice comprensione, ma in italiano non è sempre accettabile aggiungere “ok?” o “vero?” a fine frase, in quanto il tono appare piuttosto insistente, mentre in cinese non è necessariamente così. Alcune volte infatti si è deciso di discostarsi dalla struttura cinese per favorire un registro e un tono appropriato.

“那么让我加入你们的四强俱乐部交些会费好不好?” (p. 114)

“Allora **che ne dici** di farmi entrare nel vostro club delle Quattro Potenze pagando la quota associativa?” (p. 33)

“黄慧芬，把你先生借给我一下行不行?” (p. 120)

“Huang Huifen, mi presti tuo marito per un po’?” (p. 39)

Un'altra struttura su cui è stato necessario riflettere è quella della ripetizione delle frasi, che si presenta principalmente nei dialoghi. Questo aspetto verrà analizzato nel paragrafo seguente, insieme agli altri tipi di ripetizioni.

Si conclude questo paragrafo analizzando i casi in cui la modalità con cui è riportato il discorso diretto o indiretto ha causato dei problemi a mantenere la punteggiatura o la struttura della frase. Le strategie utilizzate in questi casi non sono state univoche.

慧芬提到她在威士礼的时代，总要冠上：当我是 Sophomore 的时候。后两年，她是不大要提的。(p. 113)

Quando parlava dei tempi di Wellesley, Huifen sottolineava sempre “quando ero *sophomore*”. I due anni successivi, invece, non li menzionava spesso. (p. 32)

In questo caso i due punti introducono chiaramente un discorso diretto, che però non è stato segnalato dalle virgolette. Si è comunque ritenuto opportuno aggiungerle. Se il paragrafo si fosse concluso con quel discorso diretto, si sarebbe anche potuto pensare di non metterle, ma si è ritenuto che, essendoci poi un'altra frase, sarebbe stato troppo inusuale per la lingua italiana.

张嘉行和雷芷苓两人都一齐争嚷着：李彤为什么死？李彤为什么死？两个人吵着声音都变得有点愤慨起来，好像李彤自杀把她们两人都欺瞒了一番似的。(p. 126)

Zhang Jiaying e Lei Zhiling discutevano: perché era morta Li Tong? Perché? La voce delle due che schiamazzavano era diventata un po' indignata, come se Li Tong si fosse suicidata per raggirarle. (p. 44)

In questo caso, anche se i due punti introducono effettivamente un discorso diretto, non si è ritenuto necessario esplicitarlo con le virgolette. Farlo avrebbe spezzato il ritmo del testo. Inoltre la struttura del prototesto, che è stata ricalcata nel metatesto, è assolutamente accettabile nella lingua di arrivo. La parte problematica della frase era la ripetizione di *Li Tong weishenme si* 李彤为什么死 ma, come già accennato, questa questione verrà affrontata nel prossimo paragrafo.

“我劝过她多少次：正正经经去嫁一个人。她却一直和我嬉皮笑脸，从来不把我的话当话听。”雷芷苓说道。(p. 126)

“Io sul serio le avevo suggerito molte volte di sposarsi, ma lei mi rispondeva sempre ridacchiando, senza ascoltarmi” disse Lei Zhiling. (p. 45)

Si è ritenuto che anche qui i due punti introducessero il discorso diretto, ma in questo caso la locutorə è sempre Lei Zhiling, riporta un discorso fatto da lei stessa. In questa circostanza si è deciso di eliminare i due punti. Una possibile traduzione per mantenerli sarebbe potuta essere “Io le avevo suggerito molte volte: sposati seriamente qualcuno. Ma lei mi rispondeva sempre ridacchiando, [...]”. Non era una soluzione completamente inaccettabile, ciò nonostante si è deciso di rivedere la struttura della frase al fine di renderla più naturale per unə parlante italianə, in accordo con la strategia utilizzate per il resto dei dialoghi.

莉莉五岁进幼稚园的时候，慧芬警告我说：如果我再在 Buffalo 呆住下去，她便一个人带莉莉回纽约，仍旧去上班。(p. 122)

Quando a cinque anni iniziò l’asilo, Huifen mi ammonì: se fossi ancora rimasto ad abitare a Buffalo, lei avrebbe preso Lili e sarebbe tornata da sola a New York, sarebbe andata a lavorare come prima. (p. 41)

Come si può notare in questo esempio, i due punti sono stati utilizzati anche per introdurre il discorso indiretto. Si è deciso di mantenerli, in quanto il verbo “ammonire” si presta bene ad introdurre dichiarazioni lapidarie. Si è ritenuto che i due punti aiutassero a sottolineare il tono.

她和我结了婚这些年经常还是有意无意地要提醒我：她在学校里晚上下餐厅时，一径是穿着晚礼服的。(p. 111)

In questi anni di matrimonio, mi ricordava spesso, sia di proposito che involontariamente, che ai tempi della scuola scendeva in mensa per cena direttamente in abito da sera. (p. 30)

Questo esempio invece è stato riportato per mostrare come le strategie utilizzate non siano univoche, ma che è necessario valutare caso per caso. Nel caso si fosse voluta mantenere la

punteggiatura, sarebbe stato necessario anticipare con un pronome ciò che veniva detto prima: “In questi anni di matrimonio, me lo ricordava spesso, sia di proposito che involontariamente: ai tempi della scuola scendeva in mensa per cena direttamente in abito da sera”. Questa soluzione è sicuramente grammaticale, ma risulta poco naturale. Si è dunque deciso di modificare e riportare il discorso diretto tramite una proposizione relativa, come viene più automatico fare in italiano.

### 3.5.2.7 Ripetizioni

L’italiano, nella percezione comune, aborre le ripetizioni. Questo può essere considerato tendenzialmente vero, ma è importante fare attenzione. Lo traduttore tende sempre a evitare le ripetizioni e cercare un sinonimo, ma in alcuni casi queste ripetizioni fanno parte dello stile dell’autore, e per questo motivo vanno mantenute.

可是她坐在我身旁的这一刻，我却感到有一股极深沉而又极空洞的悲哀，从她哭泣声里，一阵阵向我侵袭过来。她的两个肩膀隔不了一会儿便猛烈地抽搐一下，接着她的喉腔便响起一阵暗哑的呜咽，都是那么单调，那么平抑，没有激动，也没有起伏。顷刻间，我感到我非常能够体会慧芬那股深沉而空洞的悲哀，我觉得慧芬那份悲哀是无法用话语慰藉的，这一刻她所需要的是孤独与尊重。(p. 129)

Ma in questo momento, mentre sedeva accanto a me, percepì che c’era **un’afflizione profonda e vuota**, e il suono dei suoi singhiozzi, uno dopo l’altro, mi colpiva come una coltellata. Le sue spalle avevano violenti spasmi di tanto in tanto, e subito dopo dalla sua gola usciva un singhiozzo roco. Tutto era così monotono, così stabile, non c’era agitazione, né tumulto. In un istante, sentii di poter comprendere appieno **l’afflizione profonda e vuota** di Huifen. Pensai che non ci fosse modo di consolare a parole quella sua **afflizione**, che quello di cui avesse bisogno in quel momento fossero solitudine e rispetto. (p. 48)

In questo esempio, la parola *bei'ai* 悲哀 “afflizione” è usata tre volte di fila, due delle quali con quasi lo stesso determinante, fra l’altro relativamente lungo. In questo caso, si è ritenuto importante mantenere la stessa parola, anche se si sarebbe potuto scegliere di utilizzare un sinonimo, ad esempio “tristezza”. Si pensa che in questo punto l’autore abbia ripetuto a stessa parola e la stessa espressione per rendere più impattante la descrizione, si è dunque deciso di mantenere la ripetizione anche in italiano. Questo approccio è stato utilizzato soprattutto nelle sezioni descrittive.

Ci sono però dei punti in cui è stato necessario intervenire, ovvero nelle sezioni dialogiche. Infatti in cinese è assolutamente accettabile ripetere la frase citante neutra col verbo *shuo(dao)* 说(道), come in inglese è accettabile la ripetizione del verbo *to say*. In italiano purtroppo il verbo *dire*

non può essere utilizzato allo stesso modo, costringendo le traduttrici a ricorrere a degli stratagemmi.<sup>117</sup>

“自己牌不行，就不要乱赖别人！”张嘉行说道。

“李彤顶没有 Sportsmanship。”雷芷苓说。

“陈寅，”李彤凑近我指着张嘉行她们说道，“我先给你一个警告：[...]” (p. 114)

“Se le tue tessere non sono buone, non puoi incolpare a caso l3 altr3!” disse Zhang Jiaying.

“Li Tong non ha proprio spirito sportivo” aggiunse Lei Zhiling.

“Chen Yin,” Li Tong mi si avvicinò indicando Zhang Jiaying e le altre, “voglio darti subito un avvertimento: [...]” (p. 33)

In questo esempio ci si è trovati di fronte a tre *shuo(dao)* 说(道) di fila. Le prime due volte è l'unico elemento della frase citante, insieme al nome dell'locutor. In questi casi si può provare a sostituirlo con altri verbi, che però sono tutti semanticamente qualificati. Bisogna quindi prestare attenzione a quali utilizzare ed essere sicuri che l'atteggiamento dell'locutor sia effettivamente quello suggerito dal verbo.<sup>118</sup> In questo caso si è ritenuto che il verbo “aggiungere” potesse essere adeguato, in quanto Lei Zhiling e Zhang Jiaying stanno entrambe criticando Li Tong. Per quanto riguarda la terza ricorrenza invece si è deciso di eliderlo. La frase citante riporta altre azioni compiute dall'locutor, che quindi viene comunque menzionato. Anche senza il verbo *dire* non appare, è chiaro che a parlare è Li Tong. Questa strategia è stata usata spesso in altri casi in cui la frase citante riportava anche altre azioni.

Solo in una evenienza la frase citante è stata eliminata *in toto*.

李彤翻着赛马名单指给邓茂昌道：“我要买 Bold Lad。”

“Lucky 一定会赢钱的，李彤。”邓茂昌说。

“我要买 Bold Lad，他的名字好玩，你替我下五十块。”

“李彤，那是一匹坏马啊！”邓茂昌叫道。(p. 119)

Li Tong girandosi verso il tabellone gli rispose: “Voglio comprare Bold Lad.”

---

<sup>117</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 150.

“Lucky sicuramente vince, Li Tong.”

“Voglio comprare Bold Lad, ha un nome divertente, vai a puntare cinquanta dollari per me.”

“Li Tong, quello è un cattivo cavallo!” urlò Deng Maochang. (p. 38)

Si tratta di un acceso scambio di battute fra due personaggi, si è dunque ritenuto che l’eliminazione non andasse a ledere alla comprensione, ma anzi rendesse il dialogo ancora più scorrevole.

Un altro tipo di ripetizioni su cui si è ritenuto necessario intervenire sono quelle inerenti i nomi propri. In cinese infatti, sia nella lingua scritta che in quella parlata, è molto comune ripetere sempre nome e cognome delle persone coinvolte. Per quanto riguarda la questione del cognome si è deciso di lasciarlo sempre. Si è ritenuto che passare da “Li Tong” a “Tong” o da “Zhang Jiaying” a “Jiaying” sarebbe stato non solo diverso dal testo cinese, ma sarebbe anche andato ad inficiare sulla comprensione. Infatti lo lettore modello, non abituato ai nomi cinesi, sta già compiendo uno sforzo nel leggerli e memorizzarli. Non avrebbe avuto alcun senso far compiere l’ulteriore sforzo di capire quale fosse il nome proprio e il cognome, anzi si è ritenuto potesse solo creare confusione. Tuttavia i nomi vengono spesso ripetuti troppe volte per essere accettabile in italiano, in quei casi si è deciso di sostituirli con un pronome o, quando possibile, lasciarli sottintesi.

李彤自以为长得漂亮，对男孩子傲慢异常。有一个念哈佛法学院叫王珏的男学生，人品学问都是第一流，对李彤万分倾心，可是李彤表面总是淡淡的，王珏失了望便不去找她了。慧芬说她知道李彤心里是喜欢王珏的，可是李彤装腔装惯了，一下子不愿迁就，所以才没有和王珏好起来。慧芬说她敢打赌李彤一定难过了好一阵子，只是李彤嘴硬，不肯承认罢了。(pp. 112-113)

**Li Tong** si considerava una bella ragazza e con i ragazzi era estremamente arrogante. C’era un certo Wang Jue, studente di legge ad Harvard, con un carattere adorabile e di ottima educazione, a cui [lei] piaceva da morire, ma lei si mostrava sempre così indifferente che lui perse le speranze e non tornò più a cercarla. Huifen diceva di sapere che sotto sotto a lei piaceva Wang Jue, ma [lei] era una ragazza falsa e viziata, non voleva scendere neppure un po’ a compromessi, e così non era riuscita ad andare d’accordo con lui. Huifen ci poteva scommettere che **Li Tong** ci era rimasta male per un bel po’, solo che [lei] era cocciuta e non lo avrebbe mai ammesso. (p. 31)

In questo paragrafo il nome di Li Tong 李彤 torna ben sette volte in quattro periodi, mentre quello di Wang Jue 王珏 viene ripetuto quattro volte. In italiano si è deciso che non poteva essere

assolutamente accettabile. Il nome di Li Tong verrà quindi menzionato solo due volte, viene sostituito dal pronome in due occasioni, ed è stato sottinteso per altre tre (qui riportate fra parentesi quadre). Anche le ricorrenze di “Wang Jue” sono state dimezzate, sostituendole con un pronome due volte.

C’è un ultimo uso della ripetizione che vale la pena analizzare. Nei dialoghi spesso viene ripetuta un’intera frase per creare enfasi. In italiano è possibile mantenere questa struttura solamente nel caso di frasi brevi.

“我真的送给莉莉的，”李彤抬起头满面认真地对我说道，然后俯下身亲了莉莉一下说道，“Good girl，给你做陪嫁，将来嫁个好女婿好吗？去，去，拿去给你爸爸替你收着。” (p. 124)

“Lo regalo davvero a Lili” mi disse alzando la testa con una faccia seria, poi si chinò diede un bacio sul viso a Lili e disse: “*Good girl*, te lo do in dote, in futuro sposa un bravo genero, va bene? **Vai, vai**, dallo al tuo papà che te lo metta da parte.” (p. 43)

雷芷苓惊立起来叫道：“打牌！打牌！今天是我们宝宝的好日子，不要谈这些事了。” (p. 127)

Lei Zhiling allarmata si alzò in piedi e gridò: “**Giocate! Giocate!** Oggi è il giorno felice del mio bimbo, non dobbiamo parlare di queste cose.” (p. 46)

Anche se in questi due casi è stato possibile mantenere la ripetizione a causa della brevità, in altre occasioni, seppur le frasi fossero corte, si è ritenuto opportuno non ripeterle.

“欢迎！欢迎！幸亏你会打牌，要不然我们便不准黄慧芬嫁给你了。我们当初约好，不会打牌的男士，我们的会员是不许嫁的。” (p. 114)

“**Sei il benvenuto!** Per fortuna sai giocare, altrimenti non ti avremmo permesso di sposare Huang Huifen. Sin dall’inizio abbiamo fatto un patto: un uomo che non sa giocare i nostri membri non lo possono sposare!” (p. 33)

“是吗？是吗？”李彤亢奋地叫了起来，伸出手跟我重重地握了一下，“这下我可找到对手了！过几天我们来较量较量。” (p. 115)

“**Veramente?**” Li Tong strillò eccitata, tese la mano e mi prese saldamente. “Questa volta posso trovare un avversario! Tra qualche giorno veniamo a sfidarti.” (p. 34)

In questi casi si è optato semplicemente per eliminare la ripetizione, sostituendola con un’espressione leggermente più lunga. Immaginando il dialogo, quel *Huanying! Huanying!* 欢迎!

欢迎! verrà sicuramente pronunciato molto velocemente, e lo stesso vale per *Shima? Shima? 是吗? 是吗?*. Si è ritenuto che, utilizzando un'espressione leggermente più lunga invece che una breve e veloce ripetuta due volte, si andasse a mantenere il ritmo del dialogo.

Per le frasi più lunghe non è stato possibile mantenere la ripetizione. Semplicemente eliminare la seconda frase però avrebbe fatto perdere l'enfasi.

张嘉行和雷芷苓两人都一齐争嚷着: **李彤为什么死? 李彤为什么死?** (p. 126)

Zhang Jiaying e Lei Zhiling discutevano: **perché era morta Li Tong? Perché?** (p. 44)

“我为什么要听你的话? 我为什么要听你的话?”李彤放下筷子朝着邓茂昌道, 她那露光的眼睛闪得好像要跳出来了似的。(p. 120)

“**Perché dovrei ascoltarti? Eh?**” gli disse lei appoggiando le bacchette, i suoi occhi brillanti come rugiada balenavano come se volessero saltare fuori. (p. 39)

In entrambi questi casi si è deciso di sottolineare l'enfasi in altro modo. Nel primo caso la domanda è stata ripetuta, ma limitando la frase a solo l'interrogativa. Nel secondo caso si sarebbe potuto fare altrettanto, ma si sarebbe creato un problema di enfasi. Infatti mentre nel primo esempio si tratta di una domanda effettiva – i due personaggi si stanno effettivamente chiedendo il motivo della morte di Li Tong – nel secondo esempio si tratta di una domanda retorica, quindi sarebbe stato scorretto far ricadere l'enfasi sulla parola “perché”. Si è dunque deciso di sostituirla con un'interiezione.

### 3.5.2.8 Altre scelte

Si segnala infine un'ultima frase problematica dal punto di vista lessicale.

李彤对于麻将失去了兴趣, 她说麻将太温吞。(p. 118)

Lei aveva perso interesse per il mahjong, diceva che era **insipido**. (p. 37)

La parola *wentun* 温吞 significa “tiepido”. In italiano, rendere questa frase come “aveva perso interesse per il mahjong, diceva che era troppo tiepido” sarebbe stato eccessivamente straniante. Il significato generale dell'affermazione sarebbe stato intuito, ma la ricorrenza di “tiepido” in questo contesto risulta davvero inusuale. Per questo motivo, si è deciso di sostituirlo con “insipido”. Si cambia così la sfera sensoriale – nel prototesto si fa riferimento al tatto, nel metatesto al gusto – ma l'immagine è mantenuta. Si è deciso di eliminare troppo in quanto in italiano “insipido” non è percepito valutabile con un grado.



### 3.5.3 Fattori grammaticali

#### 3.5.3.1 Verbi

Tradurre dal cinese verso lingue morfologicamente più ricche può risultare problematico per lo traduttore. Le lingue occidentali infatti aiutano lo lettore, attraverso la coniugazione del verbo, a capire facilmente quando l'autore colloca l'azione nel tempo. In cinese questo non accade, tanto da diventare a volte addirittura fuorviante, soprattutto in un testo letterario.<sup>119</sup> I verbi in cinese non presentano nessun contrassegno che specifichi persona, numero, tempo e modo. Per evincere tali informazioni, bisogna necessariamente fare riferimento al contesto e all'economia complessiva del discorso.<sup>120</sup>

Il testo in esame è un racconto, si tratta dunque di un testo letterario di narrativa. I tempi che di norma vengono utilizzati per la narrazione sono il passato oppure il presente. Il presente crea un effetto di immediatezza, molto utile nel caso sia importante sottolineare la partecipazione emotiva dello narratore o dell'autore.<sup>121</sup> Questa opzione è stata scartata in quanto il narratore è sì parte della storia, ma non è particolarmente coinvolto a livello emotivo. Egli infatti narra la storia di Li Tong e dà voce alle emozioni della moglie Huifen, mentre i sentimenti del narratore stesso non sono una parte determinante all'interno del racconto. Si è dunque deciso di optare per il passato.

La scelta poteva dunque ricadere sul passato remoto o sul passato prossimo. Questi due tempi non sono completamente intercambiabili, in quanto denotano una diversa distanza temporale dal momento in cui lo locutore parla.<sup>122</sup> Nel caso in esame, entrambe le possibilità erano plausibili, soprattutto il luce della parola *ji 记* (nei titoli spesso “memorie” o “storia”, ma anche “diario” o “appunti”). Nel caso di una traduzione come “diario” o “appunti”, si sarebbe potuto pensare anche ad una narrazione al passato prossimo. Come spiegato però nella scelta del titolo, questa opzione è stata scartata. Di conseguenza, si è optato per il passato remoto, che è anche il tempo di più comune utilizzo nei testi narrativi.

#### 3.5.3.2 Punteggiatura

La punteggiatura è un aspetto stilistico molto importante, soprattutto se si parla di testi espressivi. Un testo, che al contrario del parlato non può sfruttare l'intonazione, ha bisogno della punteggiatura per stabilire un rapporto gerarchico fra i vari enunciati. Inoltre l'uso varia non solo a

---

<sup>119</sup> Fiorenzo Lafireza, “There's a 'tense' for every activity under heaven: strategies for choosing verbal tenses in literary translation from Chinese into Italian”, in *Annali di Ca' Foscari*, vol. XLIX, 3, 2010, p. 227.

<sup>120</sup> Magda Abbiati, *op. cit.*, p. 81.

<sup>121</sup> Paola Faini, *op. cit.*, p. 121.

<sup>122</sup> *Idem*, pp. 112-113.

seconda del genere testuale, ma anche dall'autore.<sup>123</sup> È bene sottolineare anche che ogni lingua fa un uso diverso dei vari caratteri di interpunzione, quindi è fondamentale cercare di capire quali siano effettivamente importanti da mantenere e quali siano caratteristica non riproducibile nella lingua di arrivo.

È bene tenere a mente che la frase cinese ha una struttura tema-commento, del tutto estranea alla lingua italiana. Il tema è spesso separato dal commento attraverso una virgola (*douhao* 逗号).<sup>124</sup> Tuttavia Bai Xianyong fa spesso un uso della punteggiatura relativamente simile a quello delle lingue occidentali. Questo ha reso il mantenimento della struttura più fattibile.

有一个星期六，李彤提议去赌马，于是我们一行八人便到了 Yonkers 跑马场。(p. 118)

Un sabato, propose di andare a scommettere sui cavalli, così noi otto andammo tutti insieme all'ippodromo Yonkers. (p. 37)

Come si può notare da questo esempio, nonostante la struttura si possa analizzare come tema-commento, il tema comprende solo una locuzione temporale, e questo rende possibile mantenere una punteggiatura simile in italiano. Questo accade la maggior parte delle volte. Il problema si ha nel momento in cui il tema è anche il soggetto del commento, visto che in italiano non è accettabile separare il soggetto dal predicato con una virgola.<sup>125</sup>

In generale comunque la virgola, come in italiano, denota una pausa breve. Anche il punto (*juhao* 句号) e il punto e virgola (*fenhao* 分号) segnalano delle pause di lunghezza diversa.<sup>126</sup> In entrambe le lingue il punto e virgola è in realtà usato in maniera abbastanza limitata. Tuttavia è stato necessario aggiungerlo, in un solo caso, nel metatesto, in quanto ci si è trovati di fronte ad un'enumerazione nella quale gli elementi non avevano una struttura omogenea.<sup>127</sup>

那天请了张嘉行和雷芷苓两对夫妇，李彤是一个人来的，此外还有王医生带来的几个朋友。(p. 122)

Quel giorno c'erano Zhang Jiaying e Lei Zhiling con i rispettivi mariti, mentre Li Tong venne da sola; c'erano inoltre anche alcuni amici portati dal dottor Wang. (p. 41)

---

<sup>123</sup> *Idem*, pp. 66-67.

<sup>124</sup> Magda Abbiati, *op. cit.*, p. 193.

<sup>125</sup> Luca Serianni, *Italiani scritti*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 51.

<sup>126</sup> Magda Abbiati, *op. cit.*, p. 193.

<sup>127</sup> Luca Serianni, *op. cit.*, p. 52.

Se la punteggiatura presa in esame fino ad ora ha un utilizzo simile all'italiano, lo stesso non si può sempre dire per i due punti (*maohao* 冒号). Nella maggior parte dei casi, come si è visto nel paragrafo 3.5.2.6, introducono il discorso diretto e indiretto, e alcune volte è stato necessario modificarli. Si riportano altri due esempi, di diversa natura, in cui è stata necessaria la modifica.

“我来告诉你：上星期我一个人去 Yonkers 押了一匹叫 Gallant Knight 的马。爆出了冷门！独得了四百五。陈寅，这就算是我一生最得意的一件事了。你还记得邓茂昌呀，那个跑马专家滚回香港结婚去了。没有那个家伙在这里瞎纠缠，我赌马的运气从此好转，每押必中。” (p. 122)

“Ora ti racconto. La scorsa settimana sono andata allo Yonkers a puntare su un cavallo chiamato Gallant Knight. All'improvviso è successa una cosa incredibile! Da sola ho vinto quattrocentocinquanta. Chen Yin, questa è da sempre una delle cose che mi dà più soddisfazione. Ti ricordi ancora Deng Maochang? Quell'esperto di corse di cavalli se ne è tornato a Hong Kong a sposarsi. Senza quel tipo a importunarmi stupidamente, la mia fortuna con le corse da quella volta è girata, ogni volta che scommetto vinco.” (pp. 40-41)

In questo caso, tradurre “Ora ti racconto:” è sembrato piuttosto innaturale. Come già spiegato, si è ritenuto che, soprattutto nelle parti dialogiche, la cosa più importante fosse mantenere la naturalezza della lingua, in modo da riuscire a rendere i dialoghi credibili affinché lo lettore potesse percepirla come verosimili. In questo caso dunque i due punti sono stati sostituiti con un punto.

亲爱的英美苏：

这是比萨斜塔

中国

一九六〇年十月 (p. 126)

*Care Gran Bretagna, America  
e Unione Sovietica,*

*Questa è la torre pendente di  
Pisa*

*Cina, luglio 1960 (p. 45)*

In questo caso si tratta dell'impostazione classica per le lettere in cinese: l'intestataria viene seguito dai due punti, invece che dalla virgola come accade nelle lingue occidentali. Per prassi, si è dovuto modificare. Per lo stesso motivo anche la firma e la data sono state riportate sulla stessa riga e allineate a destra.

In altre occasioni invece è stato necessario aggiungere i due punti. Questa scelta è stata dettata dal fatto che in cinese l'uso della virgola, nonostante sia simile all'italiano, sia usata molto spesso per indicare la coordinazione. Tuttavia in italiano non è prassi avere lunghe stringhe di frasi coordinate, quindi talvolta la punteggiatura è stata necessariamente modificata.

她的头发似乎留长了许多，覆过她的左面，大绺大绺地堆在胸前，插在她发上的那枚大蜘蛛，一团银光十分生猛地伏在她的腮上。(p. 123)

I suoi capelli sembrava che posandosi fossero cresciuti molto: coprendo il lato sinistro del suo corpo si erano impilati sul petto, e da quel grande ragno conficcato nei suoi capelli partiva un raggio argenteo e guizzante che si proiettava sulla sua guancia. (pp. 41-42)

La problematica di periodo molto lunghi formati per coordinazione è stata risolta spesso in questo modo, ma talvolta anche spezzando il periodo, come si vedrà nel prossimo paragrafo.

È necessario infine fare una breve parentesi sull'uso della lineetta. Questo segno di interpunzione non è usato spessissimo nella lingua italiana, e la maggior parte delle volte segnala un inciso, sostituendo le più comuni virgole.<sup>128</sup> Nel metatesto è stato usato una volta in sostituzione al tratto di divisione (*pozhehao* 破折号), che viene usato spesso per introdurre una spiegazione o un commento.<sup>129</sup>

李彤说她们是“四强”——二次大战后中美英俄同被列为“四强”。(p. 111)

Li Tong disse che erano le “Quattro Potenze” – la stessa espressione con cui erano state chiamate Cina, Stati Uniti, Gran Bretagna e Russia dopo la Seconda Guerra Mondiale. (p. 30)

### 3.5.3.3 Separazione e unione di frasi

Nonostante lo stile del testo originale sia semplice e scorrevole, con un uso della punteggiatura piuttosto simile a quello occidentale, in certi casi si è comunque sentita la necessità di spezzare frasi molto lunghe, principalmente tramite la sostituzione di una virgola con un punto. Questa evenienza si è verificata soprattutto nelle parti descrittive, in cui comparivano frasi di lunghezza maggiore.

起先李彤还将就着周大庆的步子，跳了一会儿，她便十分忘形地自己舞动起来。她的身子忽起忽落，愈转圈子愈大，步子愈踏愈颠蹶，那一阵“恰恰”的旋律好像一流狂风，吹得李彤的长发飘带一起扬起，她发上那枚晶光四射的大蜘蛛衔住她的发尾横飞起来。她飘带上那朵蝴蝶兰被她抖落了，像一团紫绣球似的滚到地上，遭她踩得稀烂。李彤仰起头，垂着眼，眉头皱起，身子急切地左右摆动，好像一条受魔笛制住了的眼镜蛇，不由己在痛苦地舞动着，舞得要解体了一般。(p. 117)

---

<sup>128</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>129</sup> Magda Abbiati, *op. cit.*, p. 195.

All'inizio lei cercava ancora di adeguarsi al passo di lui, ma dopo un po' ballava da sola con grande trasporto. **Il suo corpo** andava su e giù, roteava in cerchi sempre più grandi, il passo sempre più barcollante. **Quella melodia del cha cha cha** sembrava una tempesta forza dieci, soffiava fino ad alzare i lunghi capelli e il nastro di Li Tong. **La punta dei capelli**, tenuta in bocca dal grande ragno che brillava in ogni direzione, volava tutto intorno. **Sul suo nastro, quell'orchidea** veniva scrollata, sembrava un'ortensia, rotolava fino a terra e incappava nei suoi passi che la sbriciolavano. **Li Tong** alzò la testa, con gli occhi chiusi, le sopracciglia aggrottate. **Il suo corpo** oscillava in fretta a destra e a sinistra, sembrava un cobra sotto il controllo di un flauto magico, che non poteva smettere di ballare, sofferente, fino a disgregarsi. (p. 36)

Si riporta questo esempio, il quale riassume bene la strategia utilizzata in generale. In cinese in questo paragrafo ci sono soltanto quattro punti, mentre in italiano si è deciso di metterne ben tre in più. Il motivo, come si è accennato, è la scorrevolezza del testo. Era infatti chiaro che dovessero essere spezzate le frasi, ma era necessario decidere dove andasse fatto. Si è deciso di mettere un punto quando si notava un cambio di soggetto o di tema della frase. Ad esempio, all'inizio si parla del corpo di Li Tong ma poi, all'interno della stessa frase, si inizia a parlare della melodia del *cha cha cha*. Si è dunque deciso di spezzare in quel punto. Questa strategia è stata adottata in tutte le parti descrittive in cui si sentisse il bisogno di rendere più brevi le frasi.

Talvolta, al contrario, si è sentita la necessità di compiere una scelta opposta: si è deciso di unire due o più frasi. Questa scelta è stata dettata dalla necessità di rendere il metatesto più fluido e spesso, come nel caso seguente, evitare di esplicitare troppe volte il soggetto della frase se esso era già stato riportato in quella precedente.

她说她那时候的行头虽然比不上李彤，可是比起张嘉行和雷芷苓来，又略胜了一筹。她们四个人都是上海贵族中学中西女中的同班同学。(p. 111)

Diceva che il suo guardaroba, sebbene non fosse ai livelli di quello di Li Tong, era comunque leggermente migliore di quelli di Zhang Jiaying e Lei Zhiling, le sue compagne di classe alla McTyeire School di Shanghai. (p. 30)

#### 3.5.3.4 Esplicitazione dei nessi sintattici

I due sistemi linguistici presi in esame prediligono costruzioni diverse. Il cinese fa spesso uso di paratassi, mentre l'italiano predilige l'ipotassi. Inoltre le relazioni fra le varie frasi in italiano vengono quasi sempre esplicitate, per esempio attraverso l'uso di congiunzioni. Questo in cinese viene talvolta a mancare, in quanto non ritenuto necessario.

我们去把李彤接到了 Central Park, 她穿了一袭云红纱的晚礼服, [...] (p. 115)

**Quando** andammo a prendere Li Tong a Central Park, indossava un leggero abito da sera rosso come le nuvole del tramonto, [...] (p. 34)

我们有牌局, 她也不大来参加了。(pp. 124-125)

**Quando** giocavamo, non si univa più così spesso. (p. 43)

In questo testo in particolare non c'è stata una necessità continua di esplicitare in quanto, come si è detto, la struttura tende ad essere simile a quella della letteratura occidentale. Ciononostante, come mostrato dai due esempi, talvolta si è ritenuto necessario esplicitare la relazione sintattica. Nel primo caso non ci sono dubbi, è indubbiamente una relazione temporale. Nel secondo, sarebbe potuta essere sia temporale che avversativa, o addirittura ipotetica. Siccome però all'interno del testo i legami sintattici in strutture ipotetiche e avversative sono stati tendenzialmente riportati in maniera esplicita, si è ritenuto più idoneo interpretarla come una relazione temporale.

Un altro tipo di legame che in cinese spesso non viene esplicitato è quello causale. Come si vedrà dagli esempi qui riportati, le frasi vengono semplicemente accostate, separate da un segno di interpunzione.

四个人的家世都差不多地显赫, 其中却以李彤家里最有钱, 李彤的父亲官做得最大。(p. 111)

Le loro origini familiari erano similmente illustri, ma la famiglia più ricca era quella di Li Tong, **poiché** suo padre era il funzionario di grado più alto. (p. 30)

我去和慧芬商量时, 慧芬却说关于李彤的事情我最好不要管, 李彤太过任性。(p. 115)

Quando ne parlai con Huifen, lei mi disse che facevo meglio a non immischiarmi negli affari di Li Tong, **perché** era troppo capricciosa. (p. 34)

Entrambi gli esempi sono periodi formati da tre proposizioni. Le prime due sono, entrambe le volte legate in maniera esplicita (nel primo caso si tratta di una avversativa, nel secondo di una relazione temporale), mentre l'ultima proposizione non ha nessuna congiunzione che segnali il rapporto con le altre. Tuttavia, dal contesto, appare chiaro che si tratta di proposizioni causali e sono state dunque riportate come tali nel metatesto, aggiungendo "perché" e "poiché".

### 3.5.4 Fattori culturali: il mahjong

Il gioco del mahjong ricorre spesso nei racconti di Bai Xianyong. Lo troviamo spesso anche in *Taibeiren*, in particolare anche nel primo racconto, ma anche in molti altri anche se in maniera meno massiccia. Sicuramente per un lettore italiano può essere interessante e aiuta a creare l'atmosfera, oltre a ricordare che ci si trova di fronte ad un testo tradotto. Può però creare alcune problematiche a livello di comprensione, oltre che di traduzione.

In *Zhexianji* il mahjong torna più volte, è il gioco di cui le protagoniste del racconto erano appassionate da giovani. Troviamo infatti un dialogo in cui i personaggi si prendono in giro a vicenda per la loro strategia di gioco.

“还提这个呢？”李彤嚷着答道，“我这个‘中国’逢打必输，输得一塌糊涂。碰见这几个专和小牌的人，我只有吃败仗的份。你去问问张嘉行，我的薪水倒有一半是替她赚的呢！” [...]

“陈寅，”李彤凑近我指着张嘉行她们说道，“我先给你一个警告：和这几个人打牌——包括你的新娘子在内——千万不要做大牌。她们都是小和大王，我这个人打牌要就和辣子，要不就宁愿不和牌！” (pp. 114-115)

“Ancora con questa storia?”, rispose Li Tong urlando, “in quanto ‘Cina’ ogni volta che gioco perdo, e perdo disastrosamente. Mi sono imbattuta solo in **gente che vince poco ma spesso**, non ho fatto altro che perdere. Chiedete a Zhang Jiaying, metà del mio stipendio l’ho guadagnato per lei.” [...]

“Chen Yin,” Li Tong mi si avvicinò indicando Zhang Jiaying e le altre, “voglio darti subito un avvertimento: se giocherai con queste persone... compresa la tua sposa... non devi assolutamente **puntare a grosse vincite**, tutte **chiudono sempre velocemente e vincendo poco per volta**. Quando gioco con loro o **faccio il colpaccio**, o preferisco **non vincere**.” (p. 33)

In casi come questi, durante il lavoro di traduzione, ci si trova davanti ad un dilemma. Bisogna interrogarsi su quanto sia importante che il lettore capisca tutto. Si valuta se abbia senso cercare di tradurre precisamente, aggiungendo note dell' traduttore o altri accorgimenti per far capire esattamente di cosa stanno parlando i personaggi.

In luce delle scelte operate anche quando si parla di poker, in cui vengono utilizzate parole inglesi, si è optato per appiattire il contenuto del prototesto in favore di una maggiore scorrevolezza del metatesto. Questa non è certo l'unica scelta traduttiva possibile. Infatti nella versione inglese di

*Taibei ren* lo traduttore hanno deciso di tradurre i vari nomi delle strategie di gioco e delle combinazioni delle tessere in inglese. Si troveranno dunque termini come “Four Happiness at the Gate” oppure “Garden Full of Flowers”, per citarne alcuni.

Nel caso preso in esame, vista la macrostrategia utilizzata, si è ritenuto più consono adottare una soluzione differente. Tentare di riprodurre in italiano, lingua fra l’altro molto meno elastica dell’inglese, i termini avrebbe reso il metatesto assai meno scorrevole, soprattutto nel caso dell’aggiunta di note dello traduttore, che avrebbero interrotto il rimo della narrazione. Si è ritenuto che la rottura del ritmo sarebbe stata troppo fastidiosa per lo lettore, in particolare in quel punto, ovvero il primo dialogo del racconto, che è anche la prima occasione in cui ci si interfaccia “direttamente” coi personaggi, che fino ad allora aveva conosciuto solo attraverso le descrizioni del narratore.

Un’altra ragione di questa scelta è il fatto che ciò che lo lettore deve comprendere dal dialogo in questione non sono le strategie di gioco di ogni personaggio, ma piuttosto il rapporto che intercorre fra di loro. Questo, anche senza capire precisamente di cosa stiano parlando, appare comunque lampante: le ragazze stanno prendendo in giro Li Tong la quale, come si capirà poi, fa sempre di tutto per andare controcorrente. Ciò che lo traduttore si deve porre come priorità è dunque questo concetto, piuttosto che spiegare minuziosamente come funzioni il mahjong.

Ci sono altre due occorrenze in cui tornano termini specifici del mahjong. Una è sempre all’interno dello stesso dialogo.

“我也是专喜和大牌的。”我觉得李彤在三个女孩子的围攻下显得有点孤单，便附和地说道。(p. 115)

“Anche io **gioco come te**.” Pensai che Li Tong, sotto l’assedio delle tre ragazze, sembrasse un po’ sola, per questo concordai con lei. (p. 34)

Anche in questo caso si è optato per un appiattimento. Si è ritenuto che, vista la supposizione che lo lettore modello non sappia giocare a mahjong, avesse più senso semplicemente far capire che Chen Yi concorda con Li Tong.

L’ultima istanza in cui si fa riferimento al mahjong è stata la più semplice con cui trattare.

“大概张大姊又在摸清一色了。”李彤摇了一摇头笑道。(p. 123)

“Probabilmente la sorellona Zhang **farà** di nuovo **colore**.” Li Tong scosse la testa sorridendo. (p. 42)



Rendere “摸清一色” con “colore” è parsa immediatamente la scelta più appropriata. Non si tratta di un termine specifico del mahjong ma piuttosto del poker, ma si avvicina piuttosto bene al concetto, cosa che si intuisce anche dal carattere *se* 色.

### 3.6 Confronto con traduzione inglese

Come si è già accennato, esiste una traduzione inglese di *Zhexian ji* all'interno dell'antologia *Twentieth-Century Chinese Stories* edita da C.T. Hsia, pubblicata nel 1971. Questa raccolta comprende nove racconti di otto autori diversi, mai pubblicati prima in inglese ad eccezione di uno. Questi sono tutti autori che Hsia ritiene importanti per lo sviluppo del racconto cinese moderno, ma che sono ancora sconosciuti al pubblico occidentale.<sup>130</sup>

Tra i tre autori dei racconti selezionati ci sono tre taiwanesi, fra cui Bai Xianyong. C.T. Hsia è stato professore di Bai Xianyong, e ha anche collaborato alla realizzazione della rivista *Xiandai Wenxue*. La traduzione qui presentata infatti è un co-traduzione tra l'autore e C.T. Hsia. Nell'introduzione al racconto, Hsia dichiara che il titolo è stato modificato in “Li T'ung: A Chinese Girl in New York” per volere dell'autore, che si è opposto alla traduzione come “A Celestial in Mundane Exile”.<sup>131</sup>

Durante il lavoro di traduzione verso l'italiano la versione inglese non è stata consultata, se non in fase finale per redigere questo raffronto e per comprendere le strategie utilizzate per la resa dei passaggi più problematici. Si è notato che le due versioni presentano alcune differenze anche notevoli in alcuni punti, ma si tratta soprattutto di fattori lessicali, scelte di organizzazione sintattica e alcune aggiunte che verranno analizzate nel dettaglio.

#### 3.6.1 Macrostrategia traduttiva

In *Twentieth-century Chinese Stories* è presente una prefazione dell'editore, ovvero C.T. Hsia, che è anche il co-traduttore del racconto di Bai Xianyong. In quella sede egli dichiara le sue intenzioni: creare un'antologia, indirizza agli lettori occidentali, che trasmetta il valore e la forza della letteratura cinese moderna. La sua scelta è dunque ricaduta sempre su opere che, pur essendo un numero limitato, potessero rappresentare al meglio lo sviluppo del racconto cinese moderno.<sup>132</sup> Inoltre Hsia dichiara, in relazione a *Zhexianji*, che alcune aggiunte e modifiche sono state fatte da lui, oltre a dei piccoli

---

<sup>130</sup> C.T. Hsia, *op. cit.*, p. ix.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>132</sup> *Idem*, p. ix.

tagli operati dall'autore stesso nel lavoro di co-traduzione. Si tratta in ogni caso di modifiche che non vanno a inficiare il senso generale del testo.<sup>133</sup>

La scelta di questo testo rispetto ad altri – si ricorda che era il 1971 – è stata fatta dall'autore, che ha ritenuto che questo fosse il più adatto ad essere tradotto e apprezzato da un pubblico occidentale, grazie al suo linguaggio semplice e con meno allusioni a cultura e letteratura di origine, soprattutto se confrontato con i racconti di *Taibeiren*.<sup>134</sup> Ciononostante Hsia considera *Zhexianji* uno dei suoi racconti meglio riusciti, in particolare per il *pathos* della scena finale.<sup>135</sup>

La strategia dunque non si discosta in maniera netta da quella adottata in questa tesi. Sussiste però una fondamentale differenza, ovvero la possibilità di confrontarsi con l'autore. Questa è sicuramente la causa di alcune di quelle che possono sembrare delle eccessive “libertà” nella traduzione. Inoltre va sottolineato che si tratta di una traduzione ormai molto datata e che sicuramente non si era prefissata la stessa inclusività con la quale si è intrapresa quella italiana.

### 3.6.2 Fattori lessicali

Fra le differenze relative ai fattori lessicali troviamo la resa delle parole inglesi presenti nel testo. Questo, traducendo verso l'inglese, risulta chiaramente più problematico rispetto ad una traduzione in qualsiasi altra lingua.

“李彤顶没有 **Sportsmanship**。”雷芷苓说。(p. 114)

“Come on, Li T'ung, be **a good sport**,” Lei Chih-ling joined Chang. (p. 224)

[...] “**Good girl**, 给你做陪嫁, 将来嫁个好女婿好吗? 去, 去, 拿去给你爸爸替你收着。” (p. 124)

“**Be a good girl**. The ring is for your dowry. Get yourself a good husband in the future. Go all now and let Daddy keep it for you.” (p. 234)

张嘉行捞起袖子, 大声喊着: “**Show hand! Show hand!**” (p. 127)

Chang Chia-hsing was heard repeatedly shouting, “**Show your hand! Show your hand!**” (p. 237)

Come vediamo anche dagli esempi qui riportati, la maggior parte delle volte infatti la questione è stata semplicemente ignorata o addirittura modificata. Solamente in un'occasione è stata

---

<sup>133</sup> *Idem*, xii.

<sup>134</sup> *Idem*, 219.

<sup>135</sup> *Ibid.*

riportata una nota, ovvero nel caso di “Come on, my boy! Come on!”, indicando che è riportata in inglese nel testo originale.<sup>136</sup>

Un'altra differenza di approccio è stata utilizzata per la resa dei nomi cinesi. In entrambi i casi sono state usate le traslitterazioni, anche se in inglese è stato usato il sistema Wade-Giles al posto del *pinyin*, scelta che però ci si aspettava in quanto molto più utilizzato dalli studiosi americani, soprattutto in quegli anni. Oltre a questo, in inglese è stato deciso di abbreviare i nomi quando venivano ripetuti, riportando solamente il cognome. Questo avviene principalmente coi nomi più lunghi ovvero “Chang Chia-hsing” spesso sarà citata come “Chang” e “Lei Chih-ling” come “Lei”.

Una differenza che invece si è ritenuta piuttosto impattante è stata la resa delle similitudini e metafore presenti nel prototesto. Si ritiene infatti che riuscire a renderle nella maniera più adeguata sia rilevante ai fini di far trasparire, nonostante si tratti di una traduzione rivolta ad un pubblico non esperto di Cina, lo stile dell'autore.

李彤看上去又消瘦了些，两腮微微地削了下去，可是她那双露光的眼睛，还是闪烁得那么厉害。(p. 123)

She looked even thinner than last time I had seen her, her cheeks sunken a little, but her **dark eyes** flashed as brightly as before. (p. 233)

Si riporta qui l'esempio nel quale si è ritenuto ci fosse una perdita maggiore. Si è già sottolineato come la metafora degli occhi ritorni più volte all'interno del testo. In inglese, questa è stata completamente eliminata, sottolineando solo – ad ogni ricorrenza – che gli occhi erano scuri. In questo modo però viene perso il riferimento alla poesia classica.

她的身子忽起忽落，愈转圈子愈大，步子愈踏愈颠蹶，那一阵“恰恰”的旋律好像一流狂风，吹得李彤的长发飘带一起扬起，她发上那枚晶光四射的大蜘蛛衔住她的发尾横飞起来。她飘带上那朵蝴蝶兰被她抖落了，像一团紫绣球似的滚到地上，遭她踩得稀烂。李彤仰起头，垂着眼，眉头皱起，身子急切地左右摆动，好像一条受魔笛制住了的眼镜蛇，不由己在痛苦地舞动着，舞得要解体了一般。(p. 117)

Her body surged up and down, whirling in wider and wider circles, her steps getting almost frantic. The Cha Cha rhythm became, as it were, **a whirlwind of noise**, blowing out her long rippling hair and the sash around her waist. The diamond spider was flung into the air, clinging tenaciously to her mane, but the purple orchid flew off the sash, swirled sown to

---

<sup>136</sup> *Idem*, p. 229.

the floor, and was trodden to a pulp by her feet. She held up her head, her eyelids lowered, her brows closely knit, her long supple waist swaying urgently. **She was like a cobra mesmerized by a magic flute**, whirling agonizingly even to the point of allowing its body to disintegrate. (p. 227)

In questo caso invece la perdita di una delle tre similitudini che troviamo nel paragrafo sembra ben giustificata se si ritiene che la priorità sia la scorrevolezza del metatesto. La similitudine eliminata infatti è quella più problematica – ovvero quella tra due fiori – mentre le altre due sono state entrambe rese, anche se una è stata trasformata in una metafora.

那辆金色车子像**一丸流星**，一眨眼，便把她的身影牵走了。(p. 125)

The convertible shot forward **like a golden dart** and carried Li T'ung with it. (p. 235)

In altri casi, come quello qui riportato, la similitudine è stata modificata con una più comune nella lingua del metatesto. Quella che in cinese e in italiano era una “meteora” è stata sostituita con un “dart” (“dardo”). In altri casi invece il testo è stato leggermente modificato nel suo contenuto, ma comunque riportando una similitudine:

“关起窗子，听见没有？”我突然厉声喝道，我觉得胸口有一阵按捺不住的烦躁，**被这阵冷风吹得涌了上来似的**。(p. 128)

“Close the window, did you hear me?” I suddenly found myself shouting at her in a fit of annoyance. It was as if the cold wind had pumped up some suppressed irritation inside me, **like stomach acid**. (p. 238)

Un altro aspetto su cui si voleva porre l'attenzione è come sono state rese le ripetizioni, questione su cui si è riflettuto parecchio durante il lavoro di traduzione verso l'italiano. Per prima cosa si vuole sottolineare come il verbo *to say* non crei gli stessi problemi di ripetizione legati al verbo *dire* in italiano; la ripetizione della frase citante neutra in inglese è infatti tutt'altro che problematica. Per quanto riguarda le frasi più brevi, quindi come *Huanying! Huanying!* 欢迎! 欢迎! , ma anche *Shima? Shima?* 是吗? 是吗? , in inglese è stato scelto di tradurle “Welcome, welcome” e “Really? Really?”, quindi mantenendo una struttura parallela al cinese. Questo approccio però non è stato seguito nel caso di frasi più lunghe.

张嘉行和雷芷苓两人都一齐争嚷着：**李彤为什么死？李彤为什么死？** [...] (p. 126)

Chang Chia-hsing and Lei Chih-ling started arguing over why Li T'ung had killed herself. **Why? Why?** [...] (p. 235)

“我为什么要听你的话？我为什么要听你的话？”李彤放下筷子朝着邓茂昌道，她那露光的眼睛闪得好像要跳出来了似的。(p. 120)

“**Why should have I listened to you?** Who gave you the right to boss us around anyway?”  
Li T’ung flipped her chopsticks down on the table and retorted, her eyes flashing. (p. 230)

Sono stati qui riportati i due casi in cui vengono ripetute intere frasi, sulle quali si è ragionato in 3.5.2.7. Come si può notare nel primo caso la strategia traduttiva è stata simile: ripetere l’intera frase sarebbe risultato molto pesante, e così si è deciso di tradurre solamente “why?” entrambe le volte, mantenendo così al meglio anche la ripetizione; in italiano si è accorciata solamente la seconda frase, ma si può dire che l’approccio di fondo sia simile. Per quanto riguarda invece il secondo esempio, quello della domanda retorica, il traduttore inglese ha invece usato uno stratagemma differente. Mentre in italiano si è preferito rimanere più neutro e quindi sostituire la seconda domanda con un’interiezione, in inglese il traduttore – probabilmente in accordo con l’autore – l’ha sostituita con un’altra domanda, diversa ma che comunque fa bene intuire il tono con cui sta parlando il personaggio.

L’ultimo aspetto lessicale che si vuole analizzare è la resa del *chengyu* che si è ritenuto facesse riferimento al titolo. Nel racconto inglese il titolo però è stato modificato, come dichiara C.T. Hsia, perché troppo connotato culturalmente.<sup>137</sup>

“我晓得了，”张嘉行突然拍了一下手说道，“李彤就是不该去欧洲！中国人也去学那些美国人，一个人到欧洲乱跑一顿。这下在那儿可不真成了孤魂野鬼了？她就该留在纽约，至少有我们这几个人和她混，打打牌闹闹，她便没有工夫去死了。”  
(p. 126)

“I know,” Chang Chia-hsing suddenly broke out, shaking her head as if something had dawned upon her. “Li T’ung shouldn’t have gone to Europe by herself. A Chinese should never do that, running around in Europe by herself like the Americans. **Her ghost will now be wandering there all alone.** She ought to have stayed in New York; at least we could have kept her busy with cards or something. Then she wouldn’t have had the time to die.”  
(pp. 236-237)

Questo passaggio, ormai già citato più volte, è fondamentale per lo sviluppo della scena finale, oltre a sottolineare il tema dell’esilio dalla madrepatria. In questo caso il traduttore inglese sceglie di

---

<sup>137</sup> *Idem*, pp. 218-219.

perdere il fatto che si tratti di un'espressione idiomatica e di privilegiare un'interpretazione più letterale.

Un'ultima nota lessicale riguarda i *realia* presenti nel testo, in particolare il *qipao* 旗袍 per il quale si è ritenuta necessaria l'aggiunta di una nota. In inglese invece è stato deciso di tradurlo con "Chinese gown", anche se viene normalmente tradotto con "cheongsham". Probabilmente è un termine che nel 1971 non era ancora entrato nel linguaggio comune e per questo non è stato utilizzato in questa traduzione, mentre ritorna spesso nella versione inglese, più recente, di *Taibeiren*.

### 3.6.3 Organizzazione sintattica

Per quanto riguarda l'organizzazione sintattica, bisogna sottolineare che il traduttore inglese si è sentito molto libero di modificarla anche in maniera massiccia. In particolare i capoversi, che vengono tendenzialmente sempre rispettati dalli traduttori, sono stati molto spesso accorciati o allungati. Non si andrà ad analizzare nello specifico questa questione in quanto in italiano si è seguito un approccio differente. Si è invece interessato a verificare come il traduttore inglese si sia comportato in alcuni casi in merito alla punteggiatura.

慧芬提到她在威士礼的时代，总要冠上：当我是 Sophomore 的时候。后两年，她是不大要提的。(p. 113)

When Hui-fen referred to her Wellesley period, she always began her recital with "When I was a sophomore". The junior and senior years she mentioned very seldom. (p. 222)

Nel caso del discorso diretto non contrassegnato dalle virgolette, sia in inglese che in italiano è stato scelto di aggiungerle. Per quanto riguarda invece la punteggiatura nelle descrizioni, vale la pena riportare un esempio, per andare a vedere se in italiano e in inglese sono state usate strategie simili.

纱廊里的光线暗淡，只点着一盏昏黄的吊灯。李彤半仰着面，头却差不多歪跌到右肩上来。她的两只手挂在扶手上，几根修长的手指好像脱了节一般，十分软疲地悬着。她那一袭绛红的长裙，差不多拖跌在地上，在灯光下，颜色陈暗，好像裹着一张褪了色的旧绒毯似的。她的头发似乎留长了许多，覆过她的左面，大绺大绺地堆在胸前，插在她发上的那枚大蜘蛛，一团银光十分生猛地伏在她的腮上。(pp. 122-123)

The porch was dimly lit by a small yellow lamp hanging down from the ceiling. Li T'ung's head inclined to her right shoulder, her hands were on the armrest, her long slender fingers dangling limply. Her long dark red skirt almost touched the floor; in the dim light it

appeared dingy, as if it were an old blanket of faded color. Her hair seemed to have grown much longer, covering the whole of her left cheek, flowing down to her chest. The diamond spider was still there, squatting on her left cheek, fierce, shimmering. (p. 233)

Il primo fattore da sottolineare è in realtà lessicale: una delle due similitudini presenti è stata eliminata. Questo ha inevitabilmente creato dei cambiamenti anche della punteggiatura. Si vuole qui sottolineare l'aggiunta di un punto e virgola al posto di una virgola, oltre all'aggiunta di un punto per spezzare la frase nel momento in cui si cambia soggetto, o meglio quando si cambia tema, ovvero fra la descrizione dei capelli e quella del ragno. La strategia utilizzata è stata dunque, in linea di massima, simile a quella della traduzione verso l'italiano.

### 3.6.4 Aggiunte e modifiche

Una volta concluso il lavoro di traduzione e confrontandolo con quello inglese, ciò che è più saltato all'occhio sono state indubbiamente le modifiche e aggiunte apportate da C.T. Hsia, molto probabilmente in accordo con Bai Xianyong. Sono stati infatti aggiunti alcuni dettagli non presenti all'interno del prototesto. L'aspetto singolare di questa scelta è che non aggiungono nulla di effettivamente significativo per la comprensione della trama, dello stile, o del contesto.

Le aggiunte apportate in maniera più sistematica riguardano la specificazione dei luoghi. Per esempio l'appartamento delle quattro ragazze è “on West End Avenue” (p. 224), la sala da gioco che Li Tong vuole aprire con Chen Yin sarà “in Chinatown” (p. 226), l'ultimo appartamento di Li Tong invece “on Fifth Avenue” (p. 235). Queste sono state aggiunte, mentre altre sono state modificate. La più curiosa di queste modifiche riguarda una similitudine.

我和慧芬在纽约头一两年过得像曼哈顿的地下车那么闹忙那么急促。(p. 118)

Our first two years in New York were as busy as **the Lexington Avenue Express**. (p. 228)

Il prototesto riporta *Manhadun de xiache* 曼哈顿的地下车 ovvero “la metropolitana di Manhattan”. Questa modifica però può essere comprensibile in quanto la metropolitana in questione è effettivamente la Lexington Avenue Express. Lo stesso vale per la macchina in cui vedono Li Tong per l'ultima volta: in cinese troviamo *jinse de changpeng Linken* 金色的敞篷林肯 “una Lincoln decapottabile color oro”, mentre in inglese viene chiamata “golden Continental convertible” (p. 235). Si tratta però in effetti dello stesso modello di macchina, dunque sarà stato scelto il nome con cui veniva chiamata più comunemente in inglese.

Le modifiche delle quali è difficile cogliere la motivazione sono quelle che riguardano i drink che i personaggi bevono nel racconto. Se escludiamo il Manhattan e lo champagne, quasi tutti sono

stati modificati. In particolare il *weishiji suda* 威士忌苏打 “whisky soda” che Chen Yin prepara per Li Tong diventerà un “burbon on the rocks”.

我们走到 Tavern on the Green 的酒吧间，我替李彤要了一杯 Manhattan，我自己要了一杯威士忌。李彤喝着酒和我聊了起来。她说她又换了工作，原来的公司把她的薪水加到一千五一个月，她不干，因为她和她的主任吵了一架。现在的薪水升高，她升成了服装设计部门的副主任，不过她不喜欢她的老板，恐怕也做不长。我问她是不是还住在 Village 里，她说已经搬了三次家了。谈笑间，李彤已经喝下去三杯 Manhattan。(p. 121)

I walked Li T'ung to the Tavern-on-the-Green and ordered a Manhattan for her and a **Scotch on the rocks** for myself. She chatted gaily while drinking. She said she had changed her job. **Originala** had raised her pay to fifteen hundred a month, but she had quit because she had had a fight with her boss. Now she worked **for Vogue** where she got even higher pay as the second in command in the Design Department. Not happy with her new job, either, she shrugged her shoulders, **since her new boss was an unbearable crank who had rheumatism all year round**. I asked her if she still lived **on Lexington Avenue**. She laughed and said she had moved three times since I had last seen her. She had already gulped down three drinks during our talk and her face was beginning to turn red. (p.231)

Questo paragrafo riporta non solo due tipi di modifiche già segnalate, ma anche delle aggiunte piuttosto importanti. Prima di tutto si segnalano le modifiche relative ai luoghi e alle bevande: viene specificato con più precisione dove abita Li Tong, entrambi i luoghi di lavoro vengono esplicitati, il drink del narratore diventa uno Scotch on the rocks. Inoltre, quando parla della sua capø, viene aggiunta una descrizione, ovvero “her new boss was an unbearable crank who had rheumatism all year round” che non è assolutamente presente nel prototesto. Un'altra aggiunta di questo tipo si trova a pagina 228, in cui descrivendo Li Tong viene aggiunto “[...] exposing a rakish wisp of her lavender neckerchief”.

Si trovano anche altre aggiunte di questo tipo all'interno del testo inglese, alcune di cui si comprende il motivo, altre meno. In particolare ad un certo punto viene aggiunta la frase “She went to New York and became a fashion designer at Originala, making a big salary, [...]” (pp. 222-223). Oltre al fatto che la ditta per cui lavora Li Tong non viene in realtà mai nominata, tutti gli altri dati verranno poi intuiti dalla lettorea man mano che il racconto prosegue.

Si riporta infine un ultimo esempio in cui compaiono varie tipologie di aggiunte.



“我来告诉你：上星期我一个人去 Yonkers 押了一匹叫 Gallant Knight 的马。爆出了冷门！独得了四百五。陈寅，这就算是我一生最得意的一件事了。你还记得邓茂昌呀，那个跑马专家滚回香港结婚去了。没有那个家伙在这里瞎纠缠，我赌马的运气从此好转，每押必中。” (p. 122)

“Tell you what, last Saturday I went to Yorkers, all by myself. I picked Gallant Knight – isn't that a cute name? Guess what, I won four hundred and fifty on that. **Four hundred and fifty on a single bet!** That was my greatest accomplishment in my whole damn life, Ch'en Yin. You remember Teng Mao-Ch'ang, don't you, the self-appointed expert on horse racing. He went back to Hong Kong and married someone **of Chinese and Portuguese blood**. Well, anyway, I suddenly became lucky on horses since he left. I've won every single bet **for the last three months.**” (p. 232)

L'aggiunta di “*Four hundred and fifty on a single bet!*” è giustificabile al fine di sottolineare l'enfasi e l'entusiasmo del personaggio, ma le altre due risultano abbastanza strane. L'indicazione temporale potrebbe essere stata aggiunta in accordo con l'autore al fine di sottolineare che il personaggio scommette spesso. La specifica invece su chi si è sposato Deng Maochang lascia quantomeno di stucco.

## Conclusioni

Bai Xianyong è un ottimo autore per far avvicinare il pubblico italiano alla letteratura taiwanese. Inserito nella corrente modernista, ha uno stile evocativo ma scorrevole allo stesso tempo, che si avvicina in maniera piuttosto naturale allo stile a cui sono abituati i lettori italiani, senza quindi la necessità di stravolgere eccessivamente il testo in sede di traduzione. Questo probabilmente avviene – come si è visto nel primo capitolo – anche a causa delle teorie letterarie occidentali del Novecento con cui l'autore è venuto a contatto e che hanno influenzato enormemente la sua scrittura. Tuttavia durante il lavoro di traduzione, come si è visto in maniera dettagliata nel terzo capitolo, è stato necessario compiere delle scelte che, talvolta, hanno portato a delle perdite. La priorità è infatti sempre stata quella di tradurre *Zhexianji* in modo da renderlo fruibile e soprattutto godibile per un lettore italiano, al fine di incuriosirlo e farlo entrare in contatto con una realtà nuova.

Sempre tenendo a mente la fruibilità e la godibilità del testo, si ritiene che l'esperimento di traduzione con la proposta dell'*Italiano Inclusivo* abbia avuto un esito positivo. Come si era immaginato, le istanze in cui è stato necessario usare la *schwa* e la *schwa lunga* non sono troppo numerose, e anche graficamente non risultano particolarmente intrusive. Per quanto riguarda l'utilizzo di questo approccio durante il lavoro di traduzione, si è visto che, seppur non sia stato sempre immediato, la maggior parte delle volte non ha causato problemi di resa del testo, anzi talvolta ha addirittura risolto alcuni problemi traduttologici. Si ritiene dunque che questa proposta potrebbe essere adottata anche per testi letterari senza risultare particolarmente ostica per il lettore e l'eventuale traduttore.

## Bibliografia

- Abbiati, Magda. *Grammatica di cinese moderno*. Venezia: Cafoscarina, 1998.
- Arcodia, Giorgio Francesco e Bianca Basciano. *Letteratura cinese*. Bologna: Pàtron, 2016.
- Bai, Xianyong 白先勇. *Bai Xianyong Zi Xuanji* 白先勇自选集. Guangzhou: Hua Cheng Chubanshe, 1996.
- Bai, Xianyong. *Il maestro della notte*. Torino: Einaudi, 2005.
- Berry, Michael. "Taiwan Literature in the Post-Martial Law Era" in Kirk A. Denton (a cura di). *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia UP, 2016, pp. 422-430.
- Casacchia, Giorgio e Bai Yukun. *Dizionario cinese-italiano*. Venezia: Cafoscarina, 2013.
- Chang, Kang-i Sun and Stephen Owen (a cura di). *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume 2: From 1375*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Chang, Shi-kuo. "Realism in Taiwan Fiction: Two Directions". In Jeannette L. Faurot (a cura di). *Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives*. Bloomington: Indiana UP, 1980, pp. 31-42.
- Chang, Sung-sheng Yvonne, Michelle Yeh e Ming-ju Fan (a cura di). *The Columbia Sourcebook of Literary Taiwan*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Chang, Sung-sheng Yvonne. "Literature in Post-1949 Taiwan, 1950 to 1980s" in Rubinstein, Murray A. (a cura di). *Taiwan: A New History*. New York: M.E. Sharpe, Inc., 2007, pp. 403-418.
- Chang, Sung-sheng Yvonne. *Modernism and the Nativist Resistance*. London: Duke University Press, 1993.
- Chang, Sung-sheng Yvonne. "Taiwanese New Literature and the Colonial Context: A Historical Survey" in Rubinstein, Murray A. (a cura di). *Taiwan: A New History*. New York: M.E. Sharpe, Inc., 2007, pp. 261-274.
- Cheung, Wai Lam. *The Jaded Garden: A Cross-Cultural Comparison of Nostalgic Female Characters by Pai Hsien-yung and Tennessee Williams*.

- Chi, Pang-yuan. "Taiwan Literature, 1945-1999" in Chi, Pang-yuan e David er-wei Wang (a cura di). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University press, 2000, pp. 14-30.
- Chi, Pang-yuan, e altri (a cura di). *An Anthology of Contemporary Chinese Literature: Taiwan 1949-1974, 2: Short Stories*. Taipei: National institute for compilation and translation, 1975.
- Chien, Cheng-chen. *The Exile Motif in Modern Chinese Literature in Taiwan*. Ripr. xerogr., Ph.D. The University of Texas at Austin, 1982.
- Cheung, Wai Lam. *The Jaded Garden: a cross-cultural comparison of nostalgic female characters by Pai Hsien-yung and Tennessee Williams*. University of British Columbia, 2007.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.
- Faini, Paola. *Tradurre Dalla Teoria Alla Pratica*. Roma: Carocci, 2008.
- Fontanella, Laura. *Il corpo del testo: Elementi di traduzione transfemminista queer*. Milano: Asterisco Edizioni, 2019.
- Gheno, Vera. *Femminili singolari*. Firenze: Effequ, 2019.
- Hsia, C. T. *Twentieth-Century Chinese Stories*. New York: Columbia University Press, 1971.
- Huang, Hans Tao-ming, *Queer Politics and Sexual Modernity in Taiwan*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.
- Hung, Chien-chao. *A history of Taiwan*. Rimini: il Cerchio, 2000.
- Ji Dawei 紀大偉, "A Queer Invention in Taiwan" *Tongzhi wenxue shi Taiwan de faming* 同志文學史台灣的發明, Taipei: Lian jing, 2017.
- Ko, Ch'ing-ming. "Modernism and its Discontents: Taiwan Literature in the 1970s and 1980s" in Chi, Pang-yuan e David er-wei Wang (a cura di). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University press, 2000, pp. 76-95.
- Kong, Shuyu. "Diaspora in Modern Chinese Literature" in Kirk A. Denton (a cura di). *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia UP, 2016, pp. 62-71.

- Lafirenza, Fiorenzo. "There's a 'tense' for every activity under heaven: strategies for choosing verbal tenses in literary translation from Chinese into Italian" in *Annali di Ca' Foscari*, vol. XLIX, 3, 2010, pp. 227-236.
- Lau, Joseph S.M. "Celestials and Commoners: Exiles in Pai Hsien-yung's Stories." in *Monumenta Serica* 36 (1984-85), pp. 409-23.
- Lee, Leo Ou-fan. "Modernism and Romanticism in Taiwan Literature". In Jeannette L. Faurot (a cura di). *Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives*. Bloomington: Indiana UP, 1980, pp. 6-30.
- Lupke, Christopher. "Cold war fiction from Taiwan and the modernist" in Kirk A. Denton (a cura di). *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia UP, 2016, pp. 250-257.
- Newmark, Peter, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988.
- Osimo, Bruno. *Il manuale del traduttore*. Milano: Hoepli, 2011.
- Ou-yang, Tzu. "The Fictional World of Pai Hsien-yung." In Jeannette L. Faurot (a cura di). *Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives*. Bloomington: Indiana UP, 1980, pp. 166-78.
- Pai, Hsien-Yung. "The Wandering Chinese: The Theme of Exile in Taiwan Fiction." In *The Iowa Review* 7.2, 1976, pp. 205-212.
- Pai, Hsien-Yung. *Taipei people*. Hong Kong: The Chinese University Press, 2019.
- Passi, Federica. *Letteratura Taiwanese: Un Profilo Storico*. Venezia: Cafoscarina, 2007.
- Passi, Federica. "Il movimento per una nuova letteratura di Taiwan: lo sviluppo del «4 maggio» taiwanese, le influenze e le peculiarità" in *Annali di Ca' Foscari*, XXXVIII, 3, 1999, pp. 345-372.
- Passi, Federica. "Taibei, 1949: l'esilio dalla terraferma in alcuni personaggi femminili di Bai Xianyong" in *DEP. Deportate, Esuli, Profughe*, vol. 8, 2008, pp. 91-99.

- Passi, Federica. “The role and importance of indigenous peoples in the ‘creation’ of Taiwanese literature” in Abbiati, Magda e Federico Greselin (a cura di). *Il liuto e i libri: studi in onore di Mario Sabattini*. Venezia: Ca’ Foscari - Digital Publishing, 2014, pp. 663-644.
- Pedone, Valentina e Serena Zuccheri. *Letteratura Cinese Contemporanea Correnti, Autori e Testi Dal 1949 a Oggi*. Milano: Hoepli, 2015.
- Perng, Ching-Hsi 彭鏡禧, ed altr3 (a cura di). *Huishou chenhuan: Ershi Shiji Taiwan Duanpianxiaoshuo Jingxuan* 回首塵寰：二十世紀臺灣短篇小說精選 (Grand Impression: A Selection of 20<sup>th</sup>-century Taiwan Shorto Stories). Taipei: The National Academy for Educational Research, 2011.
- Pesaro, Nicoletta, eds. *The Ways of Translation: Constraints and Liberties of Translating Chinese*. Venezia: Cafoscarina, 2013.
- Ross, Claudia e Jing-heng Sheng Ma. *Modern Mandarin Chinese Grammar: A Practical Guide*. New York: Routledge, 2014.
- Sabatini, Alma. *Il sessismo nella lingua italiana*. Roma: Presidenza del Consiglio dei ministri - Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1987.
- Sabbatini, Mario e Paolo Santangelo (a cura di). *Il pennello di lacca: la narrativa cinese dalla dinastia Ming ai giorni nostri*. Roma: Laterza, 1997.
- Sabbatini, Mario e Paolo Santangelo. *Storia della Cina*. Roma: Laterza, 2005.
- Samarani, Guido. *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero a oggi*. Torino: Einaudi, 2008.
- Serianni, Luca. *Italiani scritti*. Bologna: Il Mulino, 2003.
- Tu, Kuo-ch'ing and Terence Russel (a cura di). *Taiwan Literature: English Translation Series*, No. 40, Santa Barbara: Forum for the study of world literatures in Chinese, University of California, 2017.
- Wang, David Der-wei. “Reinventing National History: Communist and Anti-Communist Diction of the Mid-Twentieth Century” in Chi, Pang-yuan e David er-wei Wang (a cura di). *Chinese*

*Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University press, 2000, pp. 39-64.

Yang, Chao. “Beyond ‘Nativist Realism’: Taiwan Fiction in the 1970s and 1980s” in Chi, Pang-yuan e David er-wei Wang (a cura di). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University press, 2000, pp. 96-109.

Yang, Jiaying 楊家興 (a cura di). *Jimo de shiqi sui* 寂寞的十七歲. Taipei: Yunxu Wenhua, 2000.

### **Sitografia**

Italiano Inclusivo, <https://www.italianoinclusivo.it/>, consultato il 11/12/20