



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Interpretariato e
Traduzione Editoriale,
Settoriale

Tesi di Laurea

**"La guerra di
una persona
sola" di Lin Bai**

Proposta di traduzione

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Federica Passi

Correlatrice

Ch.ma. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureanda

Cinzia Trudda

Matricola: 871853

Anno Accademico

2019 / 2020

摘要

本论文的目标是对林白 1997 年出版的小说《一个人的战争》进行意大利语翻译。本书的女主角是多米，她通过回忆和梦叙述了她自己从小到大的成长历程。这本小说属于 20 世纪九十年代女性文学。本论文共分三章。

第一章是绪论。我们首先对 20 世纪文学景观作了简略概述，然后介绍了 20 世纪九十年代女性文学的相关背景。根据关注角度的不同，九十年代女性文学的作品为评论家们分为“个人化写作”、“私人化写作”、“女性化写作”、“身体写作”。这一时期的女性文学女作家不仅代表女性意识的觉醒，还代表一个新的观察世界的视角。她们的小说存在很多争议，争议的内容包含：身体的暴露、同性情谊、自恋行为等等。最后对女作家林白和《一个人的战争》的故事梗概作了简短介绍。小说中，林白叙述了多米的生活的孤独。多米在男权社会里的成长，她没有父母或者其他人的陪伴，因此多米成长的过程中是非常孤独的。然后，我们论述了《一个人的战争》中男性形象的表现、自指的因素、婚外性行为，以及小说受到审查的原因。

第二章节是《一个人的战争》第一章第一部分的意大利语翻译。

第三章重点是由翻译评论。我们进行了文本分析，介绍了翻译过程我们采用的翻译理论。我首先解释我选择宏观翻译策略的原因，然后介绍了一些翻译问题，并且举例论述了汉语与意大利语之间在表达方面的区别、翻译过程中的问题，以及微观策略的应用。

Abstract

The aim of this thesis is to propose an Italian translation for “A one person’s war” (*Yigeren de zhanzheng* 一个人的战争) written by Lin Bai (林白), and published as a novel in 1997. The work is composed of three chapters.

The first one consists of an introduction that aims to give a brief account on Twentieth Century literary scene for an overall understanding. then to present the definitions of “Nineties Female Literature”, and finally, to explain why critics put labels such as “Individualize Writing”, “Private Writing”, “Feminist Writing” and “Body Writing” on these works. The female authors of this period not only gave a new vision of the world in a female perspective, but also demonstrated the awakening of the female consciousness. The works of these authors have been the subjects of controversial discourses for their contents, which include, among others: body exposure, homosexuality and autoeroticism episodes. In the last part of this chapter, I briefly present the author Lin Bai and the story in her novel “A One Person’s War”. Then I analyze more specifics topics in her work: I talk about the representation of the male images in it, the self-referential elements, the topic of sexuality and why and how this novel has been subjected to censorship.

In the second chapter I present an Italian translation for the very first part of the first chapter of “A One Person’s War”.

The third chapter is about the translation-oriented analysis of the text which leads to the identification of the dominant elements in the prototext and permits to determine the dominant for the metatext. I introduce which translation theory I prefer to adopt in the process of translation, and I justify the macro-translation strategy I have chosen. Secondly, I introduce some translation problems related to

the textual analysis. Through the use of examples, I show the differences between Chinese and Italian languages on the morphosyntactics and the sentences' structures aspects. I show some of the problems I encountered, and the micro-strategies I adopted to solve them. At last, I present an account on some significant lexical aspects of text and clarify my translation solutions.

Prefazione	7
1. La scrittura femminile	11
1.1 <i>Contesto storico - letterario</i>	11
1.2 <i>Letteratura femminile degli anni Novanta.....</i>	17
1.3 <i>Lin Bai.....</i>	23
1.4 <i>La guerra di una persona sola.....</i>	26
1.4.1 <i>La figura maschile.....</i>	30
1.4.2 <i>I riferimenti auto-referenziali.....</i>	34
1.4.3 <i>Il tema della sessualità</i>	36
1.4.4 <i>La censura</i>	38
2. LA GUERRA DI UNA PERSONA SOLA	44
3. COMMENTO TRADUTTOLOGICO	73
3.1 <i>Analisi traduttologica.....</i>	73
3.1.1 <i>La traduzione letteraria.....</i>	74
3.1.3 <i>La dominante</i>	76
3.1.4. <i>Il lettore modello.....</i>	77
3.1.5 <i>La macrostrategia traduttiva.....</i>	79
3.2 <i>Analisi testuale.....</i>	80
3.2.1 <i>Coerenza</i>	80
3.2.2 <i>Coesione.....</i>	83
3.2.3 <i>Paratassi e Ipotassi.....</i>	86
3.2.4 <i>Morfosintassi</i>	91
3.3 <i>Analisi lessicale</i>	94

3.2.1	I realia.....	94
3.3.2	Nomi propri.....	106
3.3.3	Fattori fonologici.....	109
3.4	<i>Intertestualità</i>	111
Bibliografia		118
	<i>Fonti bibliografiche</i>	118
	<i>Articoli in rivista</i>	121
	<i>Sitografia</i>	122

Prefazione

Il presente lavoro di tesi nasce con l'intento di offrire una proposta di traduzione per la parte iniziale del romanzo *Yigeren de zhanzheng* di Lin Bai, conosciuto in Italia con il titolo di "La guerra di una persona sola", benché inedito. La curiosità verso l'autrice è stata mossa dalla lettura dell'opera tradotta *Huilang zhiyi* "La panca nel loggiato" e dallo stupore nello scoprire che era l'unica fruibile da un pubblico italiano.

Nel primo capitolo della tesi presenterò inizialmente una breve sintesi del panorama letterario contemporaneo moderno, per arrivare poi a chiarire meglio il contesto in cui quest'opera è stata scritta. Questo periodo coincide con gli anni successivi all'apertura della Cina, dalla fine degli anni Settanta. È importante per qualsiasi lavoro artistico, collocarlo nel contesto in cui nasce per apprezzarne novità e poterne comprendere motivazioni e significato. Un'analisi più approfondita verterà dunque sul filone letterario in cui il romanzo viene inglobato: quello della "letteratura femminile degli anni Novanta". In quegli anni vengono create opere, tutte da autrici di genere femminile, che sono state accomunate per le varie tematiche proposte e lo stile di scrittura. La partecipazione a questo genere letterario non è voluta o cosciente da parte di queste autrici che, in maniera indipendente, sentono la necessità di creare dei testi in cui viene mostrato l'Io interiore delle protagoniste e la loro sfera privata. Questo genere si sviluppa circa un decennio dopo la fine dell'era maoista, da autrici la cui infanzia e crescita però sono state condizionate dalle riforme comuniste e dalla Rivoluzione culturale degli anni '60, le cui ripercussioni segnarono profondamente tutta l'epoca. In questo clima, si venne ad intensificare una chiusura della Cina, e la privazione della libertà del singolo individuo con assoluta censura verso tutto ciò che non era conforme alle

linee di partito. Furono anni duri in cui la corruzione e l'abuso di potere portarono a innumerevoli vittime innocenti, e in cui la proprietà privata e anche la sfera personale dovettero lasciare spazio alla collettivizzazione. La vita di tutti i cittadini era decisa in conformità alle linee comuniste del partito e quest'ultimo, grazie alle comuni popolari, alle unità di lavoro e al controllo capillare che ogni singolo era tenuto a svolgere nei confronti del prossimo, decentrava il proprio potere arrivando a decidere per ogni aspetto della vita dei cinesi. Auto-critiche, detenzioni e vessazioni erano all'ordine del giorno. Se si veniva bollati come contro-rivoluzionari, si diveniva vittime dei gruppi "rossi", formati in quegli anni con lo scopo nominale di far rispettare la rivoluzione, ma la cui azione era forse più atta a sfogare la rabbia e la noia, fomentate da un'idolatria insana verso il presidente Mao e la Rivoluzione, che ai tempi costituivano il fulcro imprescindibile della vita dei cinesi. I giovani figli di famiglie appartenenti ad un buon rango sociale, e quindi istruiti, venivano mandati nelle campagne per poter imparare dai contadini che, assieme agli operai, costituivano la colonna portante della Rivoluzione e il cui benessere era il motivo per cui la stessa era nata. Questi venivano chiamati "giovani istruiti" e l'autrice Lin Bai fu una di loro. Nel 1978, con la morte di Mao e poi con il passaggio del potere nelle mani di Deng Xiaoping, si cercò di mettere un freno alle politiche disastrose precedenti ed avvenne la grande riapertura della Cina verso l'Occidente. In questo nuovo clima si poté assistere ad un rinnovato interesse per la letteratura, che poteva ora spogliarsi dal suo ruolo ideologico e permettersi una nuova libertà creativa. Si parla di questo periodo come soggetto a "febbre culturale" per i numerosi esperimenti e la vasta produzione artistica che avvenne, su di essa fu ingente l'influenza delle opere Occidentali, prima vietate dalla censura del Partito. Tra queste, che incisero sulla letteratura femminile degli anni Novanta, possiamo annoverare l'influenza che ebbero gli studi di Freud sulla psicologia e sui

sogni, le teorie di Foucault, le opere di donne come Virginia Woolf e degli altri grandi scrittori del Novecento, che per temi e stile influenzarono la nuova letteratura cinese. Diverse sono le etichette che vengono assegnate alle opere di queste autrici, date dalla focalizzazione maggiore o minore su una o su un'altra tematica all'interno dei romanzi, ma che vedremo nell'analisi successiva essere intrinsecamente collegate. Nel primo capitolo vengono presentate quattro nomenclature: "letteratura individualista", "letteratura del privato", "letteratura femminista" ed infine "letteratura del corpo". Con "letteratura individualista" si pone l'accento sulla natura individuale dei romanzi, intesa come narrazione vertente sulla singolarità delle protagoniste in quanto individui e di come queste cerchino il loro posto nel mondo. La narrazione si presenta come apolitica e a storica. La specificità dei personaggi e la loro sfera privata si scontrano con la società tradizionale, che non accetta ciò che si discosta dalla morale collettiva, e che crea un senso di solitudine negli individui che vedranno come unica soluzione di tranquillità personale il rinchiudersi in sé stessi. Questo scontro tra sfera pubblica e personale, porta direttamente alla definizione di "letteratura del privato". L'introspezione tipica di questo genere, ci è data dalle protagoniste grazie all'accesso che ci consentono al loro mondo interiore e intimo. Data la centralità della figura femminile e la critica, più o meno velata, della società maschilista e patriarcale e del ruolo della donna all'interno di essa, questo filone verrà definito come "letteratura femminista". Ricercando uno spazio nel mondo come individui, ed essendo donne, questa ricerca viene estesa dalla critica ad un'analisi di tutto il genere femminile, benché non in linea con gli intenti originali delle autrici. L'interesse a temi quali la riscoperta della femminilità e dei desideri che queste donne hanno in quanto individui, l'autoerotismo fine a sé stesso e la riappropriazione del proprio corpo, farà sì che a queste opere venga accostata anche

l'etichetta di "scrittura del corpo". Sempre nel primo capitolo presenterò brevemente l'autrice Lin bai e la trama del romanzo *Yigeren de zhanzheng*, per arrivare ad analizzare tre tra le tematiche da me ritenute più importanti all'interno dell'opera. In primo luogo, la figura maschile e la rappresentazione di questa nel romanzo; successivamente dimostrerò come i riferimenti auto-referenziali nell'opera abbiano portato a fraintendimenti sulla concezione autobiografica del testo; analizzerò poi il tema della sessualità per arrivare infine a parlare della censura di cui il romanzo è stato oggetto.

Nel secondo capitolo presenterò la mia proposta di traduzione delle prime pagine del primo capitolo di "La guerra di una persona sola", ovvero quello che è l'argomento principale del mio lavoro e sul quale si basa la tesi.

Nel terzo capitolo, infine, esaminerò l'opera da una prospettiva traduttiva, fornendo un'analisi traduttologica, testuale e lessicale. Metterò in risalto i maggiori problemi traduttivi riscontrati in sede di traduzione e le diverse strategie a cui ho fatto riferimento nelle varie occasioni, nell'intento complessivo di fornire un lavoro il più possibile fedele all'originale, ma che permettesse una facile fruibilità al mio lettore modello. Nello specifico, riporterò inizialmente la riflessione sulla tipologia testuale, la dominante e il lettore modello su cui mi baserò per ricercare la macro-strategia più adatta alla traduzione. Seguirà l'analisi sull'importanza del rispetto di coerenza e coesione nel testo, e infine presenterò i problemi traduttivi specifici dati dalla resa dei realia, dei nomi propri, dei fattori fonologici e della componente intertestuale.

1. La scrittura femminile

1.1 Contesto storico - letterario

Con “scrittura femminile” si intende qui la tendenza letteraria degli anni Novanta del ventesimo secolo in Cina e di cui potremmo indicare Chen Ran¹ e Lin Bai come le autrici maggiormente rappresentative.²

È doveroso, prima di entrare più nello specifico della letteratura femminile, dare un inquadramento storico, seppur in maniera molto generale di quello che è il panorama letterario cinese fino ad allora, così da poter cogliere il punto di svolta che c'è stato grazie a queste autrici e le innovazioni che hanno portato.³

Nella Cina imperiale la letteratura era sempre stata una faccenda maschile; fortemente legata alla vita burocratica e politica, lo studio dei classici e le prove di composizione scritta facevano parte degli esami imperiali⁴, superati i quali si

1 Chen Ran 陈染 (1962), il suo romanzo più conosciuto è *Siren shenghuo* 私人生活 “Vita privata” (1996): storia di una ragazza che attraversa il divorzio dei genitori e la perdita di persone care mentre ricerca la propria identità sessuale. Si rifugia in sé stessa fino ad arrivare alla follia.

2 MITRA Sabaree, *Activism of Chinese Women Writers during Reform and Globalization*. Conference paper, New Delhi
URL: http://www.asianscholarship.org/asf/ejournal/articles/sabaree_m1.pdf

3 Non è tuttavia possibile, in questa sede, poter rendere un quadro esaustivo di secoli di storia della letteratura, per la quale si rimanda ai numerosi studi in materia. Per un'analisi approfondita: WILT Idema, Lloyd Haft, *A Guide to Chinese Literature*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1997. E in: Kirk A. Denton, *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2016.

4 Gli esami imperiali *keju* 科举 (595-1905) erano il sistema con cui venivano selezionati i funzionari dell'impero. Le prove erano essenzialmente basate sui classici confuciani e sulla composizione scritta. La conquista di un posto nella pubblica amministrazione era condizione indispensabile per la conquista del prestigio sociale e politico.

entrava a far parte dell'*élite* burocratica del Regno di Mezzo. Nella società tradizionale, basata sulla morale confuciana e profondamente permeata sul patriarcato, questa posizione era esclusivo appannaggio maschile, mentre le donne subirono per secoli oppressioni fisiche e psicologiche. Considerate inferiori e lodate se obbedienti, gentili, servili e sottomesse, unico scopo della loro esistenza era obbedire al padre, soddisfare il proprio marito e procreare per ottenere un erede maschio, pena il disonore. Escludendo la lettura e la scrittura per diletto, attività comunque svolte esclusivamente dalle donne appartenenti a famiglie di alto rango, non era consentito loro produrre letteratura. Nel 1912, grazie a Sun Yat-Sen e la Rivolta di Wuchang, cadde la monarchia e da qui inizierà il cambiamento radicale della Cina, attraverso quasi un secolo di sanguinose lotte, rivoluzioni e riforme che caratterizzeranno la storia del Paese.

Una svolta importante si verificò con le azioni del Movimento del 4 maggio⁵, grazie al quale la popolazione cinese si iniziò ad impegnare nello scopo di far progredire il Paese, restato indietro a causa del dominio imperiale e della sua società feudale ed ancorata al passato. Il termine “Movimento del 4 Maggio” fa riferimento sia alle dimostrazioni che avvennero il giorno da cui prende il nome, e sia agli sviluppi politici e culturali che lo precedettero e lo seguirono. In campo culturale il cambiamento più importante fu la scelta da parte degli intellettuali di abbandonare il tradizionale linguaggio letterario, il *wenyan* 文言, per dar via alla *xin wenxue* 新文学 “nuova letteratura” in *baihua* 白话 “cinese vernacolare”. I letterati riformisti sostenevano un rinnovamento a tutto tondo, affermando la necessità

⁵ Il Movimento del 4 Maggio del 1919 avvenne in conseguenza dei trattati di Versailles, che vedevano assegnata la provincia dello Shangdong al Giappone. Il Movimento era formato da intellettuali che volevano un rinnovamento della Cina e in generale l'abbandono della tradizione confuciana, vista come maggior motivo dell'arretratezza cinese.

dell'introduzione e dell'utilizzo della lingua parlata negli scritti letterari, come anche l'importanza di distaccarsi dai temi della letteratura classica dando priorità ai contenuti ed alla comunicazione di idee, di emozioni e di riflessioni. Fino al 1923 le tematiche narrative che vennero affrontate maggiormente furono quindi per lo più autobiografiche, ma si inizia a sentire la necessità di uscire dalla sfera strettamente personale e di scrivere di temi più legati alla società coeva. In questo periodo è doveroso menzionare Lu Xun⁶, considerato il più grande scrittore cinese moderno, grazie al quale si sviluppa il filone *xiangtu* 乡土 “terra natia”, che spostava l'interesse dall'individuo al villaggio, inteso come cronotopo culturale della Cina tradizionale.⁷

Gli anni '30 furono poi caratterizzati dalla guerra sino-giapponese e dalla guerra civile campeggiata da Chiang Kai-Shek⁸ e Mao Tze Dong⁹, che si esaurì con la vittoria di quest'ultimo e la fondazione il 1° ottobre 1949 della Repubblica Popolare Cinese¹⁰.

Da quell'anno il comunismo prese ad influenzare ogni aspetto della vita, compresa l'arte e la letteratura, di cui erano state fornite le nuove direttive politiche da Mao durante i famosi discorsi di Yan'an del 1942 e che servivano a disciplinare forma e contenuto delle opere d'arte. L'ideologia di partito doveva essere alla base

⁶ Lu Xun 鲁迅 (1881-1936). Il suo *Kuangren riji* 狂人日记 “Diario di un pazzo” (1918) viene considerato come il primo lavoro importante della letteratura cinese moderna.

⁷ PESARO Nicoletta “Semantica del modo narrativo: echi dell'Impero e voce dell'io nella narrativa cinese della ‘terra natia’ (1920-1930)”, in Ferrari, Fiorani, Passi e Ruperti (a cura di), *Semantiche dell'Impero*, Napoli, Scriptaweb, 2009, pp. 121-137.

⁸ Jiang Jieshi 蒋介石 (1887-1975). Comandante in capo del Kuomintang e presidente della Repubblica di Cina.

⁹ Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976). Presidente del Partito Comunista Cinese e della Repubblica Popolare Cinese.

¹⁰ Il 1° Ottobre 1949, Mao Zedong proclama la nascita della Repubblica Popolare Cinese; la rivoluzione passò dalla lotta armata ai movimenti politici che videro come apice il Grande Balzo in Avanti e la Rivoluzione Culturale.

di tutta la produzione, anche di quella artistica, e non vi era libertà di espressione o di pensiero; l'arte venne svuotata da ogni sentimento che non fosse votato all'incitamento alla causa politica e la produzione letteraria venne adoperata come puro mezzo della lotta di classe¹¹. Con l'avvento del comunismo, la figura della donna subì una svolta epocale, le fu infatti affidato il compito di “reggere l'altra metà del Cielo”. Al pari degli uomini dovevano quindi lavorare, in tutti i settori, anche quelli fisicamente più pesanti, e immolare ogni aspetto della loro vita per l'ideale rivoluzionario, passò quindi, almeno nella sfera pubblica, ad essere considerata uguale all'uomo. Questa uguaglianza non è sinonimo di equità, in quanto la figura della donna venne “mascolinizzata”: ogni genere di femminilità, dai vestiti, al trucco, ai gioielli o ai capelli, venivano bollati come borghesi e quindi controrivoluzionari. Nella letteratura capeggiata dal partito la donna veniva rappresentata come un'eroina che lottava per il proletariato, un'operaia o contadina instancabile, in lotta con la tradizione per la creazione della “Nuova Cina”. Tutti gli aspetti personali della vita dell'individuo erano sacrificabili per il bene collettivo e se la figura della donna andava sviluppandosi prima attraverso il suo rapporto con l'uomo, adesso la sua evoluzione girava attorno al partito.

La letteratura come produzione individuale tornò una volta conclusasi la Rivoluzione Culturale, che ebbe definitivamente fine nel 1976 con la morte del presidente Mao Zedong. Nel periodo post-Mao¹², infatti, si rifiutò il romanticismo rivoluzionario della propaganda a favore di un dibattito e di una produzione talmente ricchi e vari da far parlare di “febbre culturale”.

¹¹ Le opere prima di poter essere pubblicate venivano esaminate dal Partito, ciò che non era conforme all'ideologia vigente era bollato come “erba velenosa”. Chi veniva trovato in possesso di opere non permesse, veniva accusato di essere antirivoluzionario e poteva subire svariate punizioni che nei casi peggiori potevano portare alla morte.

¹² A due anni dalla sua morte, sotto il comando di Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997), la Cina godette di una politica di apertura e riforme.

Nell'era post-maoista, quindi, in termini di contenuti si passa da un ideale rivoluzionario all'analisi della sfera personale, e in termini di formulazione espressiva ci si allontana dal *Mao Wenti* 毛文体 “stile di Mao” a favore di sperimentazioni individuali, influenzate anche dalle opere straniere occidentali che ridiventava ora consentito leggere. Lo stile si rinnova, tendendo al modernismo, e quindi sperimentando nuovi modi di narrare che optavano per l'uso di monologhi interiori, di analessi e prolessi, di flussi di coscienza e di altre forme espressive che meglio si confacevano a portare sulla carta l'analisi introspettiva in atto. Gli anni Novanta furono quindi terreno fertile per l'apertura all'occidente, con una forte spinta verso la modernizzazione da parte del governo ed una conseguente commercializzazione anche della letteratura. Sono questi gli anni in cui si attesterà prima un largo uso del *zhongpian* 中篇 “formato medio” e a cui seguirà l'attestarsi del primato del formato *xiaoshuo* 小说 “romanzo”.

Volendo brevemente dare una panoramica della produzione letteraria del periodo, cercando di categorizzarla per le tematiche trattate, potremmo accomunare numerose opere alla tendenza di scrivere riguardo l'esperienza appena passata della Rivoluzione Culturale, delle vessazioni e della brutalità che caratterizzarono gli ultimi trent'anni della storia cinese. Questa “narrativa delle ferite” fu un primo processo di denuncia e di riflessione sull'individuo nella società, in cui il popolo poté riconoscersi.

L'aprirsi alla modernità e il confronto con “l'altro” ebbe anche la conseguenza di una maggior consapevolezza del proprio, dal quale nacque il filone della “ricerca delle radici”. Venne riscoperto il valore della società tradizionale cinese, ed in particolare venne usato il rapporto con la campagna e con una natura idealizzata, come controparte della moderna città, alienante e corrotta. La

rievocazione del passato venne attuata anche nell'intento di ritrovare la cultura tradizionale cinese, che aveva visto un disfacimento totale in conseguenza del periodo maoista. Qui la critica alla società attuale è resa in maniera satirica e grottesca, l'idealismo dei personaggi delle opere maoiste viene perso, in favore dei racconti di gente comune.

Parallela è la corrente della "narrativa d'avanguardia" che deve molto ai modelli narrativi occidentali, caratterizzato da una forte sperimentazione linguistica e da una visione distopica della realtà, in cui il racconto si dispiega per immagini, memorie e ricordi.

A cavallo degli anni Ottanta e Novanta si torna ad un certo "neorealismo", usato per raccontare storie di quotidianità della vita moderna, e della ricerca continua della soddisfazione dei bisogni materiali che si erano andati a creare in seguito alla nascita della nuova società cittadina.

È qui che si viene a formare il filone formato da scrittrici cresciute durante la rivoluzione, che in seguito al rilassamento delle politiche interne, ripresero a far sentire la loro voce in maniera piuttosto uniforme e che possiamo includere sotto l'etichetta di "letteratura femminile degli anni Novanta". Fu un tratto comune nella rappresentazione della donna, fino ad allora privata della bellezza fisica e desessualizzata da puritanesimo e dogmatismo politico, porre l'enfasi sull'individualità e sulla realizzazione personale; è qui che l'identità femminile, da sempre schiacciata dalla società maschilista, assume una nuova importanza. Dalle immagini fornite nei racconti delle autrici degli anni Novanta, si distinguono la frustrazione e la sofferenza derivata dalla società in cui vivono. Queste donne sono accomunate dalla volontà di scrivere riguardo la loro interiorità e i loro desideri in una società in rapida evoluzione ma che rimane ancora ancorata alla struttura patriarcale. Non a caso furono anche gli anni dove la questione della condizione

della donna acquisì sempre più visibilità. Nel 1995 si svolse a Pechino la Quarta Conferenza Mondiale sulla Donna¹³ che mise in luce problemi di inclusività ed uguaglianza, ponendo l'attenzione sulla questione femminile e provocando la formazione di dibattiti e convegni che hanno reso una generazione di donne più consapevole dei propri diritti e della propria specificità.

1.2 Letteratura femminile degli anni Novanta

Per inquadrare la *jiushiniandai nuxing wenxue* 九十年代女性文学 “letteratura femminile degli anni Novanta”, che racchiude un po’ quella che è stata la produzione d’avanguardia femminile di fine secolo, sono stati proposti più termini dalla critica, a seconda che l’attenzione all’analisi dell’opera sia rivolta maggiormente ad una tematica piuttosto che ad un'altra, ma che poi a ben vedere, si riferiscono a caratteristiche che coesistono all’interno dei romanzi e che si intersecano tra loro.

Per prime Chen Ran e Lin Bai affrontano i temi che possono essere considerati parte di questa corrente e che vengono in seguito ripresi da altre scrittrici come Hai Nan, Hong Ying, Xu Kun, e Xu Xiaobin, generalmente considerate parte del gruppo.

L’etichetta che probabilmente ha avuto più fortuna è quella di *gerenhua xiezuo* 个人化写作 “letteratura individualista”. Questa definizione rimanda alla tematica principale delle opere di questa corrente: l’individualità. In primo luogo, si noti che tutte queste opere hanno in comune il punto di vista del racconto, che coincide con

¹³ Tenutasi dall’ONU, è la quarta dopo Messico (1975), Copenhagen (1980) e Nairobi (1985). Il risultato è stato la Piattaforma di Azione di Pechino, che identifica dodici aree critiche che vengono sistematicamente implementate.

quello della protagonista, e le storie vertono sulla vita di questa unica persona, e sulle sensazioni che il contatto con il mondo esterno le fa provare. La prospettiva è data da un'angolazione interna al singolo individuo, che si propone come narratrice e che coincide con la protagonista: attraverso i ricordi, i pensieri, le paure e i desideri ci racconta il mondo visto dai suoi occhi. Come spiega il critico letterario Chen Xiaoming¹⁴ la *gerenhuaxiezu* è una tematica narrativa, un ideale di individualismo, in cui la narrazione di ricordi e l'introspezione sono il punto focale, e la storia e la società, traspaiono solo in relazione a questi. L'individualismo è quindi legato al distaccarsi nel racconto dalla Storia collettiva e da quello che accade nel mondo esterno a favore degli aspetti più personali dei personaggi. La novità in queste opere risiede nell'aver cambiato il punto di vista, mostrando un nuovo modo di vedere le cose, che coincide con quello personale della donna protagonista delle varie opere. Tradizionalmente viste dall'esterno, ora ci vengono presentate nell'interiorità della psicologia e nei racconti delle loro esperienze personali. Le autrici, presentandoci i personaggi da questa nuova prospettiva, li vogliono esentare da funzioni politiche o storiche, essi non sono donne simbolo o modello per le altre, ma individui dai comportamenti non necessariamente positivi, che in quanto individui ricercano il loro posto nel mondo. In quanto donne si presentano per come realmente sono e non per come dovrebbero essere agli occhi della società, con l'intento di mostrare l'unicità del personaggio, non di farne un modello di donna moderna. L'analisi che deve venire fuori dalla lettura di queste opere è di riflessione introspettiva da parte del lettore, anche in contrasto con la specificità dei personaggi narrati.

¹⁴ POZZI Silvia, *Gerenhua xiezu: una scrittura individualistica?* Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai, Xu Kun, Xu Xiaobin e la letteratura femminile cinese degli anni '90, Tesi di dottorato Università Ca' Foscari Venezia, 2004, pp.105-107

Le storie di queste autrici girano attorno all'esistenza delle loro protagoniste, soggetti autonomi e non creati in relazione alla società o al genere maschile. Ciò porta ad un contrasto tra il la sfera privata e quella pubblica, tra l'autenticità delle protagoniste e il loro desiderio di essere accettate, ma per esaudire questo loro desiderio dovrebbero piegarsi alla società maschilista nella quale non si ritrovano. Si discostano dal pubblico anche nel senso che non permettono alla sfera pubblica di influenzare le loro opere, che scrivono a modo loro e parlano di quello che vogliono loro, benché questo vada contro il buonsenso del tempo.

Questa prima definizione è per diversi aspetti sovrapponibile a quella che procura a queste opere la designazione di *sirenhua xiezuo* 私人化写作 “scrittura del privato” di cui l'analizzare il lato più intimo dei personaggi è la caratteristica principale, e sta ad indicare l'intimità di ciò che viene raccontato: le esperienze private, i segreti, i pensieri e i sentimenti delle protagoniste. Sono loro in prima persona che dall'interno ci portano nella loro analisi introspettiva e che ci svelano i loro segreti, le loro frustrazioni e i loro desideri, mostrandosi a noi in quei lati che lasciano celati nella vita pubblica. Sovversive, le autrici trattano di temi considerati indecenti e tabù, come la sessualità e il lesbismo, rivelandoci i loro pensieri reconditi che tengono nascosti al mondo. Nella narrazione del privato, queste autrici trovano uno spazio per sé stesse, uno spazio dove non cedere alla società e uno spazio di cui sono loro a decidere in che misura permetterne l'accesso. Questa tendenza è riscontrabile, come già detto, nella sovversione del canone letterario dalla sfera pubblica della propaganda di partito, le cui opere giravano intorno alla perdita dell'individualità a favore del collettivo, inteso come personaggi la cui aspirazione di vita era il partito e la rivoluzione comunista, e che quindi sacrificavano ogni altro aspetto della loro esistenza a favore di quello. Il privato si

esprime in queste opere grazie alla narrazione dei ricordi, che fanno parte della sfera personale di un individuo.

Questa individualità e questa narrazione del privato nelle opere, poiché scritto da donne che si scontrano con la società maschilista, porta, seppur non intenzionalmente, a poter considerare le protagoniste dei romanzi come portavoce di tutte le altre donne che si ritrovano a fronteggiare la stessa situazione. Perciò, diversi critici hanno voluto associare alle opere di queste autrici il termine *nuxingzhuyi* 女性主义 “femminismo” ma la maggior parte di loro se ne discosta, talune non sentendosi attivamente parte quel tipo di pensiero e altre anche ritenendo che un’etichetta riguardante il genere risulti denigratoria rispetto al loro talento di scrittrici. A tal proposito Lin Bai afferma che ammira le femministe e i loro ideali ma non si sente abbastanza forte o combattiva da aver diritto ad acquisire questo titolo.¹⁵ Nonostante il rifiuto delle autrici, l’appellativo gli viene affibbiato per la centralità della figura femminile, in queste opere, infatti, le protagoniste sono unicamente donne. In realtà è proprio il tratto individualista e personale che le caratterizza e lo spazio e l’attenzione che danno alla specificità femminile nei loro racconti a farle poi risultare femministe. La donna grazie a queste autrici riacquista la sua voce, di cui in letteratura il maschio si era sempre appropriato, e con essa il suo punto di vista sul mondo, passando dalla tradizionale oggettificazione femminile, ad essere il soggetto dei romanzi di queste autrici. Un femminismo dato dalla centralità della donna che prende coscienza di sé, riacquista femminilità e bellezza, si riappropria del suo corpo e con esso della sua mente, processo a cui abbiamo accesso quando ci vengono presentati i pensieri, i sentimenti e le pulsioni

¹⁵ LIN Bai, *Qianshi de huangjin* 前世的黄金 “Ricchezze dall’incarnazione precedente”, Shidai wenyi chubanshe, 2006, p. 192.

delle protagoniste. Con questo loro parlare di donne, da donne, analizzare la figura femminile nell'interiorità e nella psicologia, il toccare anche argomenti privati, e il loro indagare a fondo il genere femminile, concedendosi l'attenzione che si meritano le rende capaci di riappropriarsi dello spazio che nella letteratura gli era sempre stato a lungo negato. Le storie qui narrate sono di donne che resistono alle convenzioni della società in cui vivono, il cui scopo è la ricerca di sé e di uno spazio nel mondo. Non incarnano la tradizionale figura di moglie e madre, e la loro esistenza non viene definita da un uomo nella loro vita: non è in relazione all'uomo che si sviluppa la loro storia, in quanto questi appaiono solo come figure di passaggio. Infatti, il rapporto con il genere maschile che ci viene presentato è di non indispensabilità, ed inoltre, i rapporti etero mettono in luce le disuguaglianze fra i due sessi. La società patriarcale in cui vivono e di cui non si sentono parte, il non omologarsi alla società maschilista porterà i personaggi ad essere schiacciati da essa e conseguentemente a rinchiudersi nel loro spazio privato.

Un'altra denominazione che gli è stata data è quella di *shentihua xiezu* "scrittura del corpo". Le protagoniste diventano consapevoli del loro corpo e della loro, ed altrui, femminilità. Sotto questo aspetto la scrittura di Chen Ran e Lin Bai, che potremmo considerare autrici piuttosto radicali¹⁶, si fa più estrema. Vengono infatti riportate dalle protagoniste le loro pulsioni sessuali, etero e lesbiche e atti di autoerotismo. I loro personaggi si prendono il tempo di osservarsi allo specchio o di osservare le altre donne, di sperimentare e acquisire così la consapevolezza delle loro peculiarità e della loro femminilità. La donna riprende anche il possesso del proprio corpo, in una società che la vuole casta e sottomessa, oggetto di ammirazione e del piacere altrui, queste autrici riscoprono la loro sessualità come

¹⁶ *Ibid.*

momento di piacere personale e si affermano come individui pensanti e aventi delle pulsioni, al pari degli uomini.

Da questa breve presentazione si può notare come queste classificazioni abbiano in realtà labili confini, che le opere poi oltrepassano sfociando in quella o questa definizione. A prescindere da come vengano etichettate dai critici, i punti comuni che caratterizzano queste opere sono di avere come tematica principale l'individuo, sempre donna; il dedicarsi alla ricerca di loro stesse e della loro interiorità, come espediente per rifuggire nel loro "Io" interiore; le caratteristiche di astoricità e apoliticità, per le quali i riferimenti legati alla situazione storica e politica che vengono fatti sono solo accenni legati alle situazioni personali delle protagoniste.

Queste opere risentono anche degli influssi dalle traduzioni di testi occidentali di scritti di autrici femministe come H el ene Cixous, Simone De Beauvoir e Margherite Duras¹⁷ e di psicologia e psicanalisi di inizio Novecento. La scrittura di queste autrici   ricca di immagini e metafore, di situazioni oniriche e a volte fantastiche, in contrasto con la piattezza e freddezza della realt  in cui vivono, creando una commistione di realt  e immaginazione che fa perdere al lettore il confine tra la verit  e la finzione interna all'opera. Gli influssi delle traduzioni di opere occidentali sono rinvenibili anche nel tipo di scrittura e nelle sperimentazioni stilistiche caratteristiche di queste opere, dove l'uso di analessi e i flussi di coscienza ne rendono il ritmo frammentato. Altro importante punto in comune   il carattere auto-referenziale, rinvenibile in misura differente nelle varie opere, ma

¹⁷ CARPINELLI Cristina, Il contributo delle scrittrici allo sviluppo della letteratura nella Cina contemporanea, in Noidonne.org, 11/10/2010 URL: <http://www.noidonne.org/articoli/il-contributo-delle-scrittrici-allo-sviluppo-della-letteratura-nella-cina-contemporanea-03263.php>

sempre in parte presente, per ambientazioni geografiche, riferimenti ad esperienze familiari e personali di vario genere.

1.3 Lin Bai

Lin Bai, il cui nome di nascita è Lin Baiwei, nasce nel 1958 a Beiliu, una piccola cittadina della provincia del Guangxi, nel sud della Cina. La zona è conosciuta per i suoi magnifici paesaggi naturali, tra specchi d'acqua e lunghe formazioni di roccia carsica, che rendono l'atmosfera incantata. Inizia la sua carriera letteraria dall'età di 19 anni cimentandosi nella scrittura di poesie, alcune delle quali vengono scelte per la pubblicazione di una prestigiosa rivista di arte e letteratura del Guangxi, la *Guangxi wenyi* 广西文艺. Grazie a questo suo piccolo successo guadagna l'opportunità di fare esperienza come sceneggiatrice negli studi cinematografici locali, ma perde l'occasione a causa della scoperta di un plagio nel suo lavoro. Questo accadimento segnerà Lin Bai per lungo tempo finché, come lei stessa affermerà, riuscirà a superarlo grazie all'avvicinamento alla scrittura in prosa nei suoi romanzi. All'età di vent'anni inizia i suoi studi universitari a Wuhan, dove si laureerà quattro anni dopo, nel 1982. Nel 1985 trova lavoro come bibliotecaria a Nanning e successivamente riesce ad ottenere il posto che aveva perduto anni prima come sceneggiatrice, negli studi cinematografici del Guangxi. Nel 1990 diventa giornalista presso una rivista di Pechino, dove si trasferisce e tutt'ora risiede. Fa parte come membro della Lega degli Scrittori di Cina. Dal 1993 si conferma come una delle più importanti scrittrici dell'epoca, con romanzi ben noti come *Pingzhong*

zhi shui 瓶中之水 “L’acqua nella bottiglia”¹⁸, *Zhiming de feixiang* 致命的飞翔, “Il volo del destino”¹⁹ e il più recente *Funu xianliaolu* 妇女闲聊录 “Registrazioni di chiacchiere femminili”²⁰.

Il rapporto tra Lin Bai e la scrittura è molto stretto, dopo un’infanzia solitaria data dalla morte prematura del padre e dall’assenza della madre per motivi di lavoro, crescerà con la quasi totale mancanza delle figure genitoriali e troverà nella scrittura un suo modo per aprirsi al mondo ed esternare i suoi sentimenti, nonché un metodo di introspezione personale. Proiettandosi nelle protagoniste dei suoi racconti, i quali partono, nella quasi totalità dei casi, da una base auto-referenziale, avrà modo di romanzare anche la sua vita e poterla osservare con un occhio esterno, per analizzarla e processarla da un punto di vista più distaccato. Partire dai fatti reali della sua esistenza, come spunto su cui poi ricamare le storie fittizie dei suoi romanzi, è un metodo di evasione dalla realtà e un atto dato dall’ispirazione. Lin Bai affermerà che nella scrittura si lascia guidare dall’impulso e dall’estro, senza riflettere troppo sull’atto in sé o sulle sue caratteristiche narrativo-stilistiche. Tutto ciò è in linea con la componente individualistica che caratterizza le opere della scrittrice, che nel suo presentare la vita dall’angolazione della protagonista spesso si sovrappone a essa.

Un tratto peculiare nella produzione di Lin Bai è una forte intertestualità interna che collegai suoi testi: non solo i nomi, i luoghi, le tematiche e gli avvenimenti dei personaggi vengono riproposti, ma interi segmenti di narrazione vengono riportati

¹⁸LIN Bai, *Pingzhong zhi shui*, 瓶中之水 “L’acqua nella bottiglia”, in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996.

¹⁹LIN Bai, *Zhiming de feixiang*, 致命的飞翔, “Il volo del destino”, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996.

²⁰LIN Bai, *Funu xianliaolu* 妇女闲聊录 “Registrazioni di chiacchiere femminili”, Pechino, Xinxing chubanshe, 2005.

in più opere, creando una rete che unisce buona parte della sua produzione. Un esempio, attinente al testo tradotto in questa sede, riguarda l'episodio dell'orologio regalato alla protagonista da un fidanzato, il cui riflesso le fa tornare alla mente il sogno di un arcobaleno che faceva quando si ammalava da bambina, che si rivelerà un presagio nefasto. Questo evento è riportato quasi alla lettera in *Tongxin aizhe buneng fenshou* 同心爱者不能分手 “Gli innamorati non si possono separare”²¹, nel capitolo intitolato *heizhong* 黑钟 “L'orologio nero”. Un altro riferimento intertestuale e contemporaneamente auto-referenziale è la menzione diretta, nel terzo capitolo di *Yigeren de zhanzheng*, di un'altra sua opera, *Huilang zhiyi* 回廊之—— “La panca nel loggiato”, quando racconta di aver conosciuto una donna su cui scriverà appunto il romanzo menzionato.

Nell'ottica di Lin Bai, comunque, la poesia mantiene il primato come più alta forma di espressione. Nei suoi romanzi le influenze poetiche sono numerose nella forma del linguaggio, nell'uso di metafore e di immagini evocative che assieme ad ambientazioni a tratti magiche donano un'aurea di misticismo all'opera. Il suo stile e la forma delle sue opere non si basano su convenzioni artistiche o letterarie ma scaturiscono dall'interno, andando anche contro le convenzioni e con il fine unico di esprimersi pienamente, concetto che per lei coincide con la funzione della letteratura. Ognuno deve quindi avere la possibilità di esprimersi a modo suo e ritagliarsi quindi un proprio spazio personale.

²¹ LIN Bai, *Tongxin aizhe buneng fenshou* 同心爱者不能分手 “Gli innamorati non si possono separare”, Zhejiang renmin meishu chubanshe, 1989.

1.4 *La guerra di una persona sola*²²

Yigeren de zhanzheng 一个人的战争 “La guerra di una persona sola” è il romanzo di Lin Bai considerato più controverso e su cui si è a lungo dibattuto. Dopo una storia editoriale travagliata e il marchio di oscenità che gli valsero la censura, viene pubblicato nel 1997. L’opera è composta da quattro capitoli: *Jingzhong de guang* 镜中的光 “Il riflesso nello specchio”²³, *Dongfeng chui* 东风吹 “Il vento dell’est”, *Manyou* 漫游 “In viaggio”, *Ai bi si cankui* 爱比死残酷 “L’amore è più crudele della morte” ed un epilogo. Lungo il romanzo si dispiega la vita della protagonista Duomi, dall’infanzia fino all’età adulta. Attraverso le sue memorie ripercorriamo con lei circa trent’anni della sua vita, passando dalla solitudine della giovinezza, per le vicissitudini della maturità, fino ad arrivare ad una rinnovato senso di solitudine nella fine del romanzo. La storia non si sviluppa seguendo l’ordine cronologico degli eventi ma attraverso salti nei ricordi, visioni oniriche e atmosfere surreali.

È già dal titolo del romanzo “La guerra di una persona sola” che possiamo ricavare una duplice chiave di lettura dell’opera. Il conflitto a cui si fa riferimento è da leggere sia come quello tra il singolo e il collettivo, il privato e il pubblico, che rimanda alla solitudine della protagonista e alla ricerca di un’identità in una società che ormai inizia a starle stretta; e sia alla lotta interna del personaggio, che la accompagnerà per tutta la sua vita, tra accettazione personale e soddisfacimento delle proprie pulsioni. È proprio Lin Bai a volerci dare una spiegazione sul

²² LIN Bai *Yigeren de zhanzheng*, 一个人的战争, “La guerra di una persona sola”, in Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997.

²³ Le traduzioni dei titoli, come anche delle citazioni, dal cinese all’italiano sono ad opera dell’autrice della presente tesi.

significato del titolo annettendo un'introduzione al romanzo, tratta da un'altra sua opera *Tongxin aizhe buneng fenshou*:

一个人的战争意味着一个巴掌自己拍自己，一面墙自己挡住自己，一朵花自己毁灭自己。一个人的战争意味着一个女人自己嫁给自己。

女人在镜子里看自己，既充满自恋的爱意，又怀有隐隐的自虐之心。任何一个自己嫁给自己的女人都十足地拥有不可调和的两面性，就像一匹双头的怪兽。

她觉得自己在水里游动，她的手在身体上起伏，体内深处的泉水源源不断地奔流，透明的液体渗透了她，她拼命挣扎，嘴唇半开，发出致命的呻吟。她的手寻找着，犹豫着固执地推进，终于到达那湿漉漉蓬乱的地方，她的中指触着了这杂乱中心的潮湿柔软的进口，她触电般地惊叫了一声，她自己把自己吞没了。她觉得自己变成了水，她的手变成了鱼。²⁴

La guerra di una persona sola è un palmo che si colpisce da solo, un muro che blocca sé stesso, un fiore che si auto danneggia. La guerra di una persona sola è una donna che sposa sé stessa.

La donna che si guarda allo specchio è pervasa da un intenso narcisismo e da un fioco masochismo. Ogni donna sposata a sé stessa possiede queste due nature inconciliabili tra loro, come un mostro a due teste.

Sentiva muover sé stessa nell'acqua, la mano ondeggiava sulle curve del suo corpo, una sorgente che in un flusso costante scorreva fino in profondità. Quel liquido trasparente si era insinuato in lei, che in una lotta disperata, con la bocca semi aperta, emise un gemito straziato. La sua mano cercava, esitante, e si inoltrava ostinatamente, fino a raggiungere quel posto umido e incolto. Il

²⁴ LIN Bai, *Tongxin aizhe buneng fenshou* 同心爱者不能分手 “Gli innamorati non si possono separare”, Zhejiang renmin meishu chubanshe, 1989.

suo dito medio toccò il centro caotico di quell'ingresso bagnato e morbido, avvertì una scossa e cacciò un grido di paura, sprofondando in sé stessa. Sentiva di essere diventata acqua, e la sua mano un pesce.

Il romanzo si apre con la protagonista, Lin Duomi, che all'età di cinque o sei anni scopre precocemente l'autoerotismo, sotto la zanzariera del suo letto della scuola materna. La narrazione arriverà fino ai trent'anni della protagonista, passando le fasi dell'infanzia e dell'adolescenza per arrivare alla maturità. Da subito si fa presente nel romanzo il tema della solitudine. Duomi è orfana di padre dall'età di tre anni e la madre, lavoratrice presso l'unità che si occupa della maternità del villaggio, non è presente, né durante le notti, né durante le malattie della figlia, che sente da lei un forte distacco emotivo. Ci viene raccontato infatti che, anche nei pochi momenti che passavano assieme, in casa o per la strada, Duomi cerca di mantenere una distanza fisica, sentendosi a disagio ad averla vicina. La figura della madre è in contrasto con la figura tradizionale, dedita al sacrificio per i figli e l'assenza si estende a quella di tutto il nucleo familiare e del senso di protezione che questo dovrebbe trasmettere. Già da queste prime pagine si nota che la figura della donna, che dovrebbe incarnare la figura della madre, è stravolta nel suo ruolo tradizionale e che la mancanza di un soggetto genitoriale rende Duomi una persona fragile e introversa, che si rinchiude in sé stessa nella ricerca di tranquillità e che riesce a trovare un senso di protezione solo quando si ritrova in una stanza chiusa, a letto e sotto le coperte.

Trascorre un'infanzia solitaria e infelice in una piccola città, di cui ci viene riferita solo l'iniziale "B", ma che sappiamo corrispondere a Beiliu, cittadina che diede i natali anche a Lin Bai. Si trasferisce nella città "W", indicante Wuhan per studiare all'università dove ha effettivamente studiato anche l'autrice. Diventa poi scenografa, ma, di nuovo come accadde anche all'autrice Lin Bai, perde il lavoro

per un'accusa di plagio. Bibliotecaria a Nanning prima e giornalista dopo, si trasferisce a Pechino in una casa di proprietà di Meiju, una donna più grande di lei, che aveva tappezzato le stanze di specchi e apposto scure tende alle finestre. Meiju era stata un'attrice da giovane, ma si era ritirata dalle scene quanto dalla vita sociale, Duomi si riferirà a lei come "maestra". I riferimenti allo specchio sono tutt'altro che casuali; l'immagine dello specchio è una figura ricorrente nelle opere di Lin Bai. Se tradizionalmente ci si può riferire a quest'oggetto come strumento usato dalle donne per agghindarsi in vista dello sguardo maschile, dal quale la donna non poteva rifuggire, qui avviene il contrario: con la riappropriazione della propria immagine e del proprio corpo, diventa un dispositivo non più per camuffarsi sotto trucco e ornamenti per piacere agli uomini, ma è strumento per spogliarsi e conoscersi. Attraverso lo specchio le protagoniste si osservano e scoprono sé stesse, si scrutano con occhio critico e si ammirano in quanto donne, facendone uno strumento dell'autocoscienza e dell'analisi personale. Attraverso l'immagine della casa con gli specchi e le tende alle finestre, l'autrice descrive la necessità delle donne di rinchiudersi in sé stesse come unico mezzo di sopravvivenza alla società maschilista e al pensiero dominante del tempo, portatori, questi due, di turbamenti e dolori per chi non si omologhi a loro. Le donne che resistono alla società, mostrandosi nella loro autenticità di individui, vengono giudicate e demonizzate. Non essendo libere di essere loro stesse trovano come unico espediente di serenità quello di rinchiudersi ed estraniarsi dagli altri per riuscire a ritagliarsi un piccolo spazio nel mondo. Analogamente allo specchio, le tende alle finestre servono per bloccare gli sguardi esterni e ripararsi dagli occhi critici della gente. Ritornando alla figura di Meiju è in questo senso che la si deve intendere "maestra", per l'insegnamento di distacco dal mondo esterno e scoperta di conforto nell'intimità che Duomi apprende da lei.

Lo stile dell'autrice è piuttosto sperimentale in quanto possiamo notare che non segue gli standard classici; per esempio, alterna la prima persona alla terza, fa ampio uso di flussi di coscienza e monologhi interiori. Tutta l'opera è fortemente frammentaria, la narrazione non è lineare ma avviene attraverso i ricordi e i racconti onirici, e soprattutto di incubi, che sono una costante nell'intero corpus di opere dell'autrice e che rendono a volte difficile tracciare una linea netta tra cosa avvenga realmente nel racconto e cosa no. È la protagonista stessa ad esporci i suoi dubbi su quali fatti e quali personaggi siano effettivamente esistiti e quali solo frutto della sua immaginazione; a queste domande non sempre trova risposta. L'atmosfera del romanzo potremmo avvicinarla a quella del realismo magico, dato che la narrazione realista è costellata da episodi soprannaturali e inspiegabili. A questi eventi sono spesso collegate le figure femminili, descritte come magiche, misteriose e affascinanti, controparte delle figure maschili, rappresentate da tratti terreni, materiali e semplici, mancanti di quell'aura di mistero riservata alle donne. Inoltre, non vengono mai rappresentati come figure positive, anzi, possiamo trovare tra le pagine dell'opera chi tenta di stuprarla, chi di ingannarla e chi di sfruttarla, per poi abbandonarla. Alla fine del romanzo, per disperazione, Duomi sposerà un vecchio per cui non prova alcun affetto, restando di fatto sola.

1.4.1 La figura maschile

Il rifiuto verso il genere maschile, che è parte del motivo per cui si può annoverare l'opera tra gli scritti femministi, oltre alla totale centralità della figura femminile, è creato nel romanzo dalla marginalità delle figure degli uomini, che si va a concretizzare con la presentazione di personaggi che non durano nella storia del racconto, sono solo di passaggio e vengono poi dimenticati. Sono tre le figure maschili principali che possiamo rinvenire nell'opera: un certo Wang Guoqing o

Wang Jianguo, Shicun (un soprannome) e N. Il fatto che Duomi non ricordi chiaramente il nome del primo, che il secondo non sia il nome reale dell'uomo, e che del terzo venga data solo l'iniziale sono espedienti per rendere questi personaggi simboli di tutto il genere maschile. I contatti che Duomi avrà con i tre porteranno tutti a situazioni spiacevoli o dolorose. Il primo tenterà di violentarla, il secondo sarà l'uomo con il quale avrà il suo primo rapporto sessuale, che non provocherà alcun piacere a Duomi ma solo dolore fisico, e il terzo rappresenterà per la protagonista il primo grande amore. Shicun, incontrato in viaggio, si presenterà come figura gentile all'inizio per sedurla in seguito e mentirà sulla sua identità e sulla sua vita per ottenere quello una notte con Duomi, da qui lei si renderà conto quanto il rapporto eterosessuale sia doloroso per lei sia psicologicamente che fisicamente, e di come questa sofferenza femminile non serva a fermare l'uomo dall'arrivare al suo scopo. Infine, N, che conoscerà a lavoro negli studi cinematografici, e di cui si innamorerà perdutamente, la lascerà quando lei scoprirà di essere rimasta incinta e gli comunicherà la sua volontà di tenere il bambino. N minaccerà di lasciarla portandola così ad abortire, una volta interrotta la gravidanza però, N l'abbandonerà ugualmente e si sposerà con un'altra donna. Duomi sarà devastata da questo comportamento e giurerà di non amare mai più un uomo. Un'altra figura maschile influente nonostante la sua assenza è quella del padre, morto di malattia quando lei era piccola. Viene presentato attraverso le parole della nonna di una Duomi ancora bambina, come colui che avrebbe reso la sua infanzia più "dolce" e quindi migliore, dicendole che se lui fosse stato ancora in vita avrebbe avuto dolcetti in quantità.

Essendo mancante la figura paterna, il primo approccio che Duomi avrà con il sesso opposto, con il ragazzo di cui non ricorda chiaramente il nome, sarà piuttosto tardivo, durante il quarto anno di università. L'episodio, che è compreso

nella traduzione da me proposta, avviene in una nebbiosa giornata in cui la protagonista si reca su di una collina nelle prossimità del dormitorio, come era solita fare per rifuggire i compagni e le persone che frequentavano il suo campus. Mentre era intenta a scrivere poesie, le si avvicina un ragazzo, che non riesce ad identificare subito per via della nebbia, per chiederle un'informazione. Una volta che Duomi risponde alla domanda che le era stata posta, il ragazzo la aggredisce, mettendole le mani al collo fino a quasi strangolarla. Mollata la presa la trascina in un rifugio antiaereo che si trovava lì vicino con l'intenzione di stuprarla. Alla fine, la violenza sessuale non accadrà per l'inesperienza e l'incapacità del ragazzo. Successivamente i due si metteranno a chiacchierare quasi come se l'accaduto non abbia poi tutta questa importanza, e il ragazzo chiederà addirittura a Duomi di fidanzarsi con lui. Oltre alla presentazione ovviamente negativa del ragazzo, dovuta alla violenza subita da Duomi, possiamo trovare anche una critica più generale alla società in cui vive, quando lei, entusiasmata dall'episodio appena vissuto, che aveva scosso la monotonia della sua vita, non si frena dal confessare al ragazzo di voler scrivere dell'accaduto in un ipotetico futuro romanzo; la risposta che ottiene è che se l'avesse fatto, ne sarebbe andato della sua reputazione e nella futura difficoltà che avrebbe avuto nel trovare marito. Ritengo che dalle parole del quasi-stupratore si possa risalire al pensiero della società, dove la donna sarebbe stata effettivamente la persona ad essere punita, nonostante vittima, e dove mantenere la facciata pubblica era più importante della sostanza reale dei fatti, soprattutto in vista di quello che doveva essere il fine ultimo e l'aspirazione suprema della donna: il matrimonio. Il fatto che Duomi, poi, sia estasiata da questo avvenimento in realtà scioccante e penoso, porta il lettore a riflettere di più sull'argomento stesso. Poiché presentato come eccitante e positivo ci fa arrivare a pensare il contrario autonomamente, non venendo presentato per la violenza che è realmente agli occhi

di Duomi, permette al lettore un passo di riflessione ulteriore, che da all'avvenimento una connotazione maggiore. L'autrice, presentando il pensiero della protagonista come contrario a quello che comunemente assoceremmo a un evento simile, ci fa rendere conto meglio della situazione e l'immagine rimane impressa nel lettore con più forza. Ci viene presentato un diverso punto di vista da quello condivisibile, ci mostra il punto di vista di una sola donna che non è allegoria di tutto il genere femminile. Le protagoniste non sono eroine simbolo della liberazione femminile, ma personaggi dotati di individualità, i quali comportamenti non sono sempre encomiabili o condivisibili, e che anche grazie a ciò acquisiscono autenticità individuale.

Duomi si presenta dunque come un personaggio *sui generis*, un *individuo* che non si conforma al pensiero comune, già dall'infanzia: non rispetta le convenzioni di genere rigettando il matrimonio, il cui avvenimento appariva spesso nei suoi incubi, terrificandola; non condivide la voglia di essere protetta che dice appartenere a tutto il genere femminile; non sembra ricercare amici o popolarità, vede ma non guarda le persone che la circondano, tenendosi a distanza; rifugge i rapporti sociali preferendo l'intimità e la tranquillità. Nella guerra solitaria che porta avanti contro la società, combatte tra il desiderio di essere accettata, la ricerca dell'amore e della felicità. Alla fine, cederà alle convenzioni sociali e si sposerà, ma sarà un rapporto di tipo superficiale e nominale.

Possiamo definire il romanzo dalla composizione circolare: nella scena iniziale e in quella finale troviamo l'autoerotismo della protagonista, che ci dimostra come, in una rinnovata solitudine interiore, sposi sé stessa.

1.4.2 I riferimenti auto-referenziali

I riferimenti alla vita dell'autrice sono numerosi. A partire dal nome della protagonista: "Lin Duomi", che condivide il cognome "Lin" con l'autrice; come già detto la perdita del padre in giovanissima età è elemento comune all'autrice e alla protagonista; la coincidenza geografica, quella accademica e poi occupazionale sono altri elementi della vita dell'autrice; e inoltre Duomi è lei stessa una scrittrice che si rivelerà essere anche l'autrice del romanzo stesso. Le esperienze di vita dell'autrice, i fatti della sua vita che hanno avuto una certa incidenza sono il punto di partenza della sua scrittura e le sue opere sono quindi fortemente influenzate dagli avvenimenti realmente accaduti. Questo fattore dà un tocco ancora più personale all'opera, ancora più privato, nella ricerca che l'autrice fa nel cercare di ritagliarsi un posto nel mondo, ma che spesso ha creato un fraintendimento sulla natura autobiografica del romanzo. Lin Bai, in varie interviste e discussioni sulla letteratura, ripete a più riprese di come questa sia un suo modo personale di affrontare la vita, in cui ritrovarsi. Ha spesso affermato che per lei la scrittura è un atto istintivo, che compie senza pensare troppo agli artifici stilistici o narrativi. L'elemento autobiografico nei racconti che scrive può essere inteso come il suo modo di "romanzare" la sua vita. Partendo dalla sua realtà e aggiungendo la finzione del romanzo, ricrea prima per lei, e poi anche per i suoi lettori, lo spazio che nel mondo reale non riesce a trovare. Le sue opere, che come già detto non hanno volontà politiche o vogliono essere parte di un progetto di lotta di genere, non nascono nemmeno con intenti puramente letterari, quanto da esigenze personali; sono semplicemente il frutto del suo estro artistico, che non può fare a meno di riportare sulla carta, come ci spiega l'autrice stessa:

[For people like me] writing is not a choice, but rather a kind of predestination. Very early on I started to keep a diary. Words like my dead father and faraway mother, and also like my thick blankets which allow me to block out the world appear from my pen and return to my heart; they become rays of light in my dark inner being. Reality is promptly forgotten, and in my delusion I become big and powerful. [...] Proceeding from my own inner self, they pass through words and change into petals falling on my shoulders. They start in my diaries and reach my poetry, and from my poetry reach my fiction. For more than twenty years now writing has already become my way of life.²⁵

Nonostante ciò, è lei stessa ad affermare che le sue opere non siano autobiografiche. I riferimenti personali sono quasi un passaggio automatico nella sua produzione, in linea con la visione della letteratura fondata sui sentimenti e le sensazioni della vita. L'opera rimane comunque una creazione artistica, dovuta alla fantasia dell'autrice e bisogna essere consapevoli che quello che si ha davanti è un romanzo e in quanto tale un racconto fittizio. Questi riferimenti personali possono creare confusione tra quello che è la realtà dell'autrice e quello che è la finzione del romanzo, e portare ritenere le opere, seppur erroneamente, autobiografiche o semi-autobiografiche; il che a sua volta porta ad un'esposizione della vita privata di Lin Bai rendendola, assieme alle altre scrittrici degli anni Novanta, facile bersaglio di critiche personali. È però anche grazie a questo loro esporsi in prima persona che donano all'opera autenticità, rendendo più reale la rappresentazione della donna. A tal proposito, in molti si sono interrogati sul perché l'omosessualità sia uno dei suoi temi fondamentali e su come una donna eterosessuale riesca in modo così convincente a riportare una realtà omosessuale, in risposta a questa domanda Lin Bai risponderà:

²⁵ TUFT Bryna Meredith, *This Is Not a Woman: Literary Bodies and Private Selves in the Works of the Chinese Avant-Garde Women Writers*, Tesi di dottorato, Department of East Asian Languages and Literatures, University of Oregon, 2012, p. 126.

Me lo sono chiesto anch'io. Sembra che le donne omosessuali abbiano una propensione nei miei confronti. Spesso accade che io diventi l'oggetto del loro desiderio. Non riesco ad immaginare cosa sia ad attrarle o cosa sia ad innescare il loro interesse.²⁶

L'autrice nega che nelle sue opere il dato lesbico si riferisca effettivamente al suo orientamento sessuale e che ciò sia vero o meno non ci è dato saperlo, ma non deve nemmeno interessarci. Non sono le tendenze personali dell'autrice ma le insicurezze, i dubbi e le paure nella ricerca di sé stessa, il timore di non essere in linea con gli *standard* della società in cui si vive, la paura di essere considerati diversi, visti dalla prospettiva interna della protagonista, ciò che deve catturare l'attenzione di chi legge. Essendo una produzione artistica lo scopo è quello di esprimere i sentimenti dell'animo umano e permettere, attraverso i personaggi, di riflettere su noi stessi. Il romanzo è un mezzo che rende possibile rispecchiarsi ed interpretare a proprio modo le parole altrui, l'arte trasmette emozioni e il modo poco ortodosso di Lin Bai di raccontarci le sue, riesce a lasciare sul lettore un'impressione ancora maggiore.

1.4.3 Il tema della sessualità

Nell'era comunista, dal 1949 agli anni Ottanta circa, in tutta la produzione, letteraria o meno, non viene fatta menzione dell'omosessualità, se non per additarla come perversione in testi medici. Fino a quegli anni, chi veniva scoperto in un atto omosessuale veniva punito, nonostante non ci fossero leggi specifiche al riguardo.

²⁶ *Ibid.*

Un omosessuale veniva etichettato come *huai feizi* “componente marcia”, e solo nel 2001 l’omosessualità viene ufficialmente tolta dalla lista delle malattie mentali dall’Associazione degli Psichiatri Cinesi. Il toccare questi temi non era una cosa usuale o ben vista dalla società.

Per Lin Duomi il manifestarsi delle sue sensazioni erotiche avviene precocemente nell’infanzia, durante la sua crescita nell’era maoista, come ci viene raccontato nelle primissime battute del romanzo. Scopre prima l’autoerotismo, poi si ritrova a giocare con Lili, vicina di casa poco più piccola di lei, con delle riproduzioni di organi genitali, maschili e femminili, che le loro madri avevano conservato in soffitta in quanto impegnate nella campagna di prevenzione delle nascite. Momento cruciale per il personaggio è quando, assistendo Yaoqiong, la prima ballerina del balletto rivoluzionario *Baimaonu* 白毛女 “La ragazza dai capelli bianchi”, che si cambiava nel backstage, e vedendone il corpo nudo, Duomi viene scossa intimamente tra piacere e ansietà. I desideri omosessuali vengono presentati sotto forma di sogni o giochi infantili, i rapporti tra lo stesso sesso provocano in lei timore, dato l’indottrinamento esercitato dalla società, che considera l’omosessualità come una malattia. Questo suo frenarsi la porterà ad affrontare una costante guerra interna, e il rifuggire una possibile omosessualità la condurrà alla rinuncia della felicità ed inevitabilmente alla solitudine. Duomi non arriva mai a soddisfare i suoi desideri omosessuali; per quanto si avvicini ad un’altra donna, non è mai chiaramente riportato un rapporto lesbico nelle pagine di *Yigeren de zhanzheng*. Il timore dato dalla società in cui vive, la sua paura di avere qualcosa che non va, come una malattia mentale, la frena dal soddisfare le proprie pulsioni, in una lotta interna che va a finire con la condanna alla solitudine e all’infelicità. Un personaggio influente riguardo il tema dell’omosessualità nell’opera è senz’altro Nandan, una studentessa universitaria che sarà la prima persona con cui

Duomi riuscirà ad aprirsi e ad avere un rapporto umano. Sarà grazie a Nandan che Duomi deciderà di aprirsi di più anche alle esperienze del mondo. Le due instaureranno un rapporto molto stretto, fino a quando Nandan non scriverà una lettera a Duomi confessandole il suo amore per lei. Duomi si dissocerà completamente, preoccupata di cosa avrebbero potuto pensare di lei, brucerà la lettera e non vorrà più avere niente a che fare con la studentessa.

La sessualità è sicuramente una delle tematiche principali dell'opera, ma la cui presentazione non avviene con intenti erotici o provocatori per chi legge, bensì come riflessioni sulla sessualità della protagonista, che nella sua analisi introspettiva non può ignorare questo importante aspetto della vita. L'analisi su sé stessa la porta necessariamente ad analizzare anche la sua femminilità e la sua sessualità, che viene appunto presentata, come da intento dell'opera, sotto una nuova prospettiva individuale e femminile, e che risulta differente da quella collettivamente accettata dalla società maschilista e a cui il pubblico è abituato. Ciò creerà attorno all'opera un'aura di scandalo e sdegno e le pesanti critiche porteranno alla censura della stessa.

1.4.4 La censura

Il rifiuto per i temi sessuali presentati creò non pochi problemi nella storia editoriale dell'opera²⁷.

Il romanzo era stato già completato nel 1993 ma venne rifiutato da diversi giornali letterari, fino ad essere accettato dalla rivista di avanguardia *Huacheng* 花城, che lo pubblicò a puntate nel 1994. Successivamente venne pubblicato in volume dalla

²⁷ SANG Tze-Lan D., *The emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, 175-199.

Gangsu chubanshe 甘肃出版社 che usò come immagine di copertina la foto di una donna nuda; il risultato fu che venne immediatamente denunciato per *Chungong* 春宫 “pornografia” e bollato come *Huangse* 黄色 “osceno”. Allontanandosi da quell’editore, che aveva presentato l’opera come sessualmente stimolante, l’autrice ne cercò altri, ma ormai l’accaduto aveva avuto visibilità e, per timore di ledere alla propria immagine, nessuna casa editrice accettava più di pubblicarla. Nel 1996 venne proposto a Lin Bai di apportare le dovute modifiche al suo romanzo, eliminando il primo capitolo e adeguando altri elementi del testo, per rimuovere l’inappropriato contenuto sessuale e vedere così la sua opera pubblicata. L’autrice, arresasi alle pressioni puritane rivoltale dalla critica, preparò una versione modificata del suo romanzo. Altri libri, come *Feidu* 废都 “La capitale abbandonata” di Jia Pingwa²⁸, che all’inizio degli anni Novanta ebbe un enorme successo, erano stati accettati, nonostante fossero presenti numerosi riferimenti sessuali. Come chiarisce la stessa autrice, in un’intervista del 1998²⁹, ad infastidire era la scomposizione dell’ordine gerarchico dei sessi messa in atto nell’opera, così come il fatto che l’autrice fosse di genere femminile. I riferimenti sessuali lesbici, o autoerotici femminili e la prima persona narrante non vennero accettati, come era invece avvenuto per le opere in cui la sessualità presentata era eterosessuale e il narratore non era una donna in prima persona. A peggiorare il tutto i riferimenti autobiografici presenti, che resero ancora più scandalosa l’opera agli occhi della critica. Con il suo romanzo, Lin Bai andava ad intaccare tutta la società maschilista:

²⁸ Jia Pingwa 贾平凹 (1952-) molto noto per i suoi romanzi della “Letteratura delle radici” e della “Letteratura della terra natia”, è conosciuto soprattutto per la tematica sessuale nelle sue opere. Nel 1993 pubblica *Feidu* 废都 che nel 1997 gli fa guadagnare il Prix Femina Étranger. Nonostante la popolarità dell’opera, ne venne vietata la pubblicazione per 17 anni dallo Stato.

²⁹ SANG, *op.cit.* p.177.

una donna che non ha bisogno dell'uomo e che presenta una sessualità autonoma dal matrimonio o dalle esigenze riproduttive, non si allineava alle norme sociali. Al genere femminile è richiesto un carattere docile, modesto e passivo, la donna non deve direttamente mettere in mostra i propri desideri, men che meno quelli sessuali. Le figure maschili vengono relegate ai margini del racconto, se non eliminate del tutto; il maschio sentendosi escluso e non ritrovando all'interno del romanzo una sua rappresentanza, se non dai tratti negativi, critica l'opera e le pone l'etichetta di *narcisismo femminile*. Non c'è posto per una sessualità femminile che sia fine a sé stessa e non costituita per la fantasia maschile. La sessualità femminile autonoma, con esclusione dell'uomo, non è accettata in una società maschilista e viene interpretata come un attacco di genere. Le donne, ed in particolare le scrittrici, sentono la pressione data dalla cultura patriarcale che vuole che si omologhino ai propri canoni³⁰.

Negli anni Novanta i media non davano alle donne gay l'importanza che era data agli uomini, non si sentiva una presenza pubblica e l'unico mezzo con cui questa realtà venne portata alla luce fu appunto la tematica lesbica nei romanzi, le uniche portavoce del lesbismo erano le protagoniste dei racconti.

Negli anni successivi alle prime pubblicazioni di questo genere, si riscontrarono due tendenze: la morale che voleva censurare e chi voleva trarne guadagno, caricando queste opere di un significato non loro per renderle fruibile ad un certo pubblico. Tra chi si schierava contro i contenuti sessuali dell'opera, vi erano anche donne, che obiettavano che una sessualizzazione del genere, avrebbe leso a tutta

³⁰ TUFT, *op.cit.*, p.127.

la scrittura femminile, accostandola a quella erotica. Coloro invece che volevano trarne guadagno erano gli editori, e lo facevano aggiungendo immagini ambigue se non esplicitamente pornografiche alle opere pubblicate, nonostante non fossero collegate al testo in alcuna maniera, così da attirare un pubblico a cui le opere non erano in realtà destinate e rendendo nuovamente le figure dei racconti da soggetti a oggetti. A tal proposito, la critica Dai Jinhua afferma:

They bravely write “my body” and “my self”, narrate their gender and sexual experiences, and record their fear of and lodging for sisterhood and lesbian relationships. [...] However, patriarchal culture, especially patriarchal commercial culture, has at the same time started an operation in order to use and then sacrifice this rich resource of women’s culture. Brave and frank confessions of women are constantly dug up and invested with commercial valence. Male publishers and male critics time and again repackage women writers’ candid expositions of the female body, female desire, and their self-inquiry into a marketing formula: “My body, my self, and my monster.” By means of repackaging, male publishers and critics transform women’s self-narrative and self-questioning into the lustful gaze of the male voyeur.³¹

Che si trattasse di critica o che si trattasse di strumentalizzazione, risulta chiaro che i temi profondi delle opere di tutta questa tendenza vennero equivocati. Quella che nasceva come una scrittura di introspezione e messa in discussione personale, originariamente era stata pensata senza oggettivazione del desiderio femminile e senza provocazioni, in particolare, per lo sguardo maschile. È quindi da ritenersi erroneo il punto di osservazione, non quello dell’esposizione e della narrazione. Questo lo si evince dalla necessità di espressione delle narratrici, a più

³¹ DAI Jinhua, “*Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties*”, in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p.204.

riprese sottolineata dalle stesse. In una delle tante riflessioni sulla scrittura che ha fatto, vediamo Lin Bai toccare proprio questo punto:

In all reality, I am a frail person. I don't beat myself to pieces, and even if I don't do battle I am still defeated. For this kind of person, writing is not a choice, but rather a kind of predestination. Very early on I started to keep a diary. Words like my dead father and faraway mother, and also like my thick blankets which allow me to block out the world appear from my pen and return to my heart; they become rays of light in my dark inner being. Reality is promptly forgotten, and in my delusion I become big and powerful. Every word holds a sword or halberd in its hand; skillfully, bravely they march forward. How many ferocious enemies have had their throats closed with those swords, how many more will never again receive tender feelings? Proceeding from my own inner self, they pass through words and change into petals falling on my shoulders. They start in my diaries and reach my poetry, and from my poetry reach my fiction. For more than twenty years now writing has already become my way of life.³²

Con la pubblicazione del romanzo dalla *Jiangsuechubanshe* 江苏出版社 nel 1997, all'interno di un volume con la raccolta di altre tre opere dell'autrice, finalmente si tiene conto della valenza artistica del romanzo, rendendolo un articolo innovativo per professionisti e studiosi che ne danno nuove interpretazioni critiche e accademiche. Negli anni a seguire, come viene notato dalla scrittrice e critica Xu Kun³³, si poté assistere ad una proliferazione di interpretazioni critiche riguardo l'opera di Lin Bai³⁴. In queste analisi la produzione artistica di Lin Bai viene trattata come prodotto di ricerca introspettiva, quale dal principio era, e gli elementi di lesbismo e autoerotismo vengono inclusi nella definizione di letteratura femminista.

³² LIN Bai, *Neixin de guxiang* 内心的故乡 "The Birthplace of My Inner Self," in *op.cit.*, pp.63-64.

³³ Xu Kun 徐坤 (1965-)

³⁴ SANG, *op.cit.* p.182.

A *Yigeren de zhanzheng*, che prima veniva giudicato come poco più che pornografia, viene finalmente riconosciuto il suo valore artistico.

2. LA GUERRA DI UNA PERSONA SOLA

Quel modo di osservare e toccare me stessa iniziò presto, incredibilmente presto; durante la scuola materna, a cinque, sei anni.

Sapevo che era una cosa che non andava bene e che non dovevo farmi vedere da nessuno, perciò, quando la maestra di turno che faceva la ronda tra i lettini era quasi arrivata al mio, al rumore dei suoi passi mi trattenevo, chiudevo gli occhi e fingevo di dormire.

Nei lunghi pomeriggi estivi non venivano abbassate le zanzariere sui lettini e quindi niente ostruiva la vista tra l'uno e l'altro, così come non c'era niente che impedisse alla maestra di tenere tutto sott'occhio. La mia era una voglia ricorrente a tal punto da aspettare con pazienza che tutti si addormentassero e poi, quando per ultima anche la maestra andava a dormire, potevo iniziare serenamente.

Il suo letto, leggermente più alto rispetto al mio e a quello dei miei compagni, era accostato alla finestra e da coricata, superando con lo sguardo i diversi lettini che lo separavano dal mio, riuscivo a vederlo. Sopra potevo distinguere i vestiti che vi erano appoggiati: una veste e dei pantaloni, talvolta una gonna di seta azzurra o nera di seta e cotone, e una veste a maniche corte bianche, sempre di seta con ricamato un fiore sul petto.

Durante i pisolini pomeridiani l'aria era pesante e densa d'umidità, d'estate si sentivano le cicale cantare, ma a parte loro tutto il resto rimaneva appiccaticcio ed agonizzante. La maestra Huang era miope ma non portava gli occhiali, così quando guardava qualcuno doveva strizzare gli occhi; con lei di turno potevo stare tranquilla: non aveva mai sgridato né alzato la voce con nessuno. L'afa di quei pomeriggi riempiva il dormitorio, rendendo tutti appiccaticci, e l'aria pareva acqua che mi faceva galleggiare.

Tra i raggi del sole talmente forti da avere l'impressione che gli occhi fossero aperti anche se chiusi, i miei compagni che si rigiravano nel letto, digrignavano i denti o facevano baccano e il suono dei passi che rimbombava fortissimo, era impossibile trascorrere il pomeriggio in maniera piacevole.

Poi arrivava la notte.

Verso sera facevamo dei giochi, la maestra ci raccontava una storia, cantavamo tutti insieme o risolvevamo degli indovinelli e poi mangiavamo. Non sono una persona golosa però non rifiuto mai del cibo. Delle volte ci davano un paio di *yangmei*, una caramella alla frutta o una banana *baijiao*, più grande rispetto alle banane comuni ma più piccola del platano, che viene chiamata "banana di Saigon", ma non so se con Saigon abbia veramente qualche relazione. Altre volte ci davano una carambola o una guava, ma il migliore era il litchi, frutto squisito di cui la nostra terra è ricca. Molte sere mangiavamo la papaya, uno alla volta andavamo a prenderne una fetta, dal colore rosso dorato e dalla polpa dolce e spessa, i cui semi sembrano pietre di agata nera e il cui albero dalla forma bizzarra lo rende uno dei più belli della zona subtropicale. Poi, in fila indiana, andavamo a lavarci le mani e a fare la pipì; ognuno metteva le mani sulle spalle del compagno di fronte e, formando un trenino, avanzavamo facendo "ciuf ciuf". Questo trenino si muoveva dal lavandino al bagno e poi tornava nel dormitorio; sulla soglia della camera c'era una maestra che toccava la fronte ad ogni bambino poiché la febbre era cosa comune. Procedendo sempre in fila indiana e in silenzio, ci toglievamo le scarpe e ci mettevamo a letto; la maestra con un gesto della mano abbassava le zanzariere sui lettini che diventavano piccole stanze con un soffitto e una porta, a cui nessuno aveva accesso. A luci spente le pareti si inspessivano e non si riusciva più a vedere niente, a quel punto potevo senza preoccupazione diventare acqua, la mano un

pesce; silenziosa, come un pesce in acqua o un uccello in volo, se non avessi fatto rumore, i passi non si sarebbero avvicinati.

Quest'abitudine la porto avanti tutt'ora. Nelle lunghe giornate, la zanzariera è mia complice, solo lei mi riesce a isolare completamente, tenendomi al sicuro.

Mi piacciono gli specchi e mi piace guardarmi in quei punti più nascosti del mio corpo. L'estate nella zona subtropicale scorreva lenta, e io, sola nell'intimità del bagno, ero solita farmi delle lunghe docce rinfrescanti, durante le quali mi osservavo a e mi toccavo.

Da piccola feci giochi che in qualche modo c'entravano col sesso; su quest'argomento si può trovare nei libri: "Bambini e bambine giocano a simulare rapporti sessuali, ma questo non deve preoccupare, dato che la loro anatomia non ha raggiunto la maturità, questi rapporti non possono realizzarsi completamente". Giochi di questo tipo mi capitava di farli in compagnia di Lili, quando io avevo sei anni e lei sette. Lili era la mia vicina di casa e la mamma era di Pechino. La ragione per cui passavamo così il tempo era che le nostre madri lavoravano assieme e, dato che promuovevano la Pianificazione delle Nascite, in soffitta si erano venuti ad accumulare poster sul parto e vari modellini anatomici. Tra questi strani e misteriosi oggetti, buttati alla rinfusa, ce n'erano color carne, di plastica e di gesso, ed avevano la forma di genitali, sia maschili che femminili. Nei pomeriggi di noia, salivamo in soffitta di nascosto: certi modellini erano stati aperti in sezioni e, spaventosi, rivelavano un color sangue, ma la maggior parte era color carne e ce n'erano di morbidi e di duri. Al minimo rumore sudavamo freddo dalla paura, ma se intorno c'era silenzio prendevamo coraggio e li osservavamo. Senza nessuno nei paraggi, con gli adulti al villaggio, potevamo incominciare. All'inizio Lili se ne restava ferma impalata, e la scena che ne risultava era quella, piuttosto singolare, di una

bambina ferma in piedi davanti ad un caotico mucchio di modellini di genitali. Chi altro al mondo, a parte Duomi, ha avuto un'infanzia del genere?

Quando ripenso alla mia infanzia, l'immagine di quei modellini in soffitta, simili a fiori color carne che sbocciano dal pavimento, e una bambina che rimane a fissarli con gli occhi sgranati, mi torna spesso in mente.

Assistere ad un parto è una cosa sconvolgente. La clinica di ostetricia e ginecologia era un edificio di un solo piano, con tende blu scuro alla finestra della sala parto. Il davanzale era piuttosto alto e occorreva che mi arrampicassi per riuscire a scorgere l'interno della stanza. Dato che non ci arrivavo nemmeno in punta di piedi, mi posizionavo poco distante e saltavo con tutte le mie forze, ma anche così non riuscivo a vedere niente: sarebbe stato necessario che nel mentre che saltavo il vento spostasse la tenda, coincidenza che non avvenne mai. C'era un'altra finestra che risultava proprio davanti al letto da parto, ma per arrivarci bisognava girare attorno all'edificio, passare attraverso un recinto formato da un cespuglio di gigli dalle foglie spinose e superare un'area ricoperta di schegge di vetro, per di più c'era anche il rischio di essere scoperta. Era quindi pericoloso e complicato e, per giunta, bisognava imbattersi in qualcuno che stesse partorendo proprio in quel momento. Un giorno finalmente riuscii in quell'ardua impresa ed arrivai alla finestra. Le tende non erano state tirate e una donna stava sdraiata nel letto da parto a gambe divaricate, lasciando scoperta una vera vagina su un corpo reale, uguale a quella dei modellini in soffitta, e che era ormai al culmine della dilatazione. Fu la scena più terrificante che vidi in vita mia. Sembrava che quello strano poster che già avevo visto sul muro e che conoscevo, dalla sua apparenza immobile, un giorno, all'improvviso, si fosse animato e fosse venuto giù dalla parete per spaventare a morte le persone. Appesa a quella pericolosa finestra, persi improvvisamente la

forza nelle mani e nei piedi e cascai giù. Quando mi riarrampicai le tende erano state chiuse e non riuscii a vedere più niente; sentii il clamore delle voci, il tintinnio degli arnesi di ferro che sbattevano e il rumore dell'acqua, ma non riuscii ad assistere al parto.

Ma era veramente questo il modo in cui nascono i bambini? Era una domanda da tener segreta. Ci fu una volta in cui sentii che qualcuno aveva partorito per strada. Ormai in travaglio, una donna attraversava con fatica un parchetto, quando il bambino venne fuori. Tutti i presenti accorsero numerosi attorno alla panchina di pietra sulla quale la donna si era posata, formando un nugolo di gente che mi impedì la vista. Dopo che la madre e il bambino vennero portati via, e che anche la folla si fu dispersa, mi avvicinai a quella panchina e quello che vidi fu una pozza di sangue, di un rosso scuro e lucente. Il parto è un evento estremamente pericoloso; se c'è sangue a volte c'è un morto, questo lo imparai presto. Le cose pericolose hanno sempre esercitato un potere attrattivo su di me, come una sorta di fascino. In un misto di timore ed eccitamento, giorno dopo giorno, attendo che accada qualcosa di pericoloso nella stessa maniera in cui si aspetta una ricorrenza felice.

Potrebbe darsi che sia una potenziale masochista?

Non lontano dal nostro alloggio, all'ombra di un nespolo, si trovava l'ingresso della clinica di ostetricia e ginecologia, nella quale uno dopo l'altro nascevano i bambini. Mia madre diceva che venivano fuori a gruppi, dei giorni tutti maschi e altri giorni tutte femmine, combinati in anticipo come bouquet di fiori. In tranquille giornate poteva succedere che venissero fuori feti malformati, corpi con due teste o senza testa alcuna, che venivano avvolti in grossi fogli di carta giallo brillante e portati dagli inservienti in tuta bianca sulla montagna dietro l'ospedale, per essere seppelliti. La fossa scavata non era profonda e di notte veniva dissotterrata dai cani

randagi. Anche chi moriva in età adulta veniva sepolto lì, non si poteva andare oltre perché più in là le montagne erano fatte di roccia. Il paesaggio pareva quello di Guilin, unico e meraviglioso, a tal punto da dare l'impressione che si trattasse di luogo incantato; ma seppellire i morti lì era impossibile. Il monte dove venivano portati i defunti si chiama Luoling ed è un luogo misterioso e spaventoso. Proprio lì, più avanti nel tempo, venne creato un rifugio antiaereo e con gli scavi venne trovata una notevole quantità di ossa umane che, dato il passare degli anni, era ormai impossibile risalire a chi appartenessero. Di giorno i bambini venivano accompagnati lì per dare un'occhiata: la fossa era piuttosto profonda, arrivava alla vita degli adulti e non oltre la testa dei più piccoli, e l'intenso odore della terra e il fresco che questa emanava si percepivano su tutto il corpo. Certe notti il suono della sirena delle esercitazioni antiaereo rimbombava nell'aria della cittadina *B* e tutti, grandi e piccoli, dovevano uscire da sotto le coperte, indossare vestiti neri o di colori scuri e dirigersi velocemente nel rifugio antiaereo. Non era consentito usare torce o fiammiferi e non era permesso piangere o urlare. Ogni volta era solo un'esercitazione ma ogni volta pareva fosse vero.

L'ingresso di casa mia dava sull'unica strada che portava a quel monte, tutti i cortei funebri dovevano quindi inevitabilmente sfilare davanti alla mia porta. Alle volte procedevano a gruppi di sei o sette persone, tra uomini, donne, vecchi e giovani, con ai piedi scarpe di stoffa bianca e in testa fasce dello stesso colore; singhiozzavano disperatamente, piangendo e parlando allo stesso tempo. Questo avveniva quando morivano gli anziani di *B*. Altre volte il gruppo di passaggio era formato da persone con al braccio una fascia nera, che portavano corone di fiori, e questo accadeva nel caso in cui a morire fosse stato un membro dell'Unità di Lavoro. Superavano il mio ingresso per arrivare alla camera mortuaria, ne aprivano la porta e riuscivano fuori con la bara, che era di colore nero o rosso scuro, e insieme

salivano per la montagna. Lì su era pieno di alberi maleodoranti, dai fiori color crema e dalle foglie lunghe e sottili, di cui però non so il nome. Tutte le corone di fiori di *B* venivano composte usando le foglie e i rami di quegli alberi. La camera mortuaria e i bagni degli alloggi della clinica erano quasi attaccati, a separarli vi era solo un cortile, nel quale l'erba era particolarmente rigogliosa, rigogliosa ma incolta. Quando mi trovavo in bagno, riuscivo solo a pensare che l'obitorio si trovava proprio dietro di me. Nelle giornate più cupe, o durante la notte, immaginavo gli spiriti fluttuare dietro al muro divisorio. Ma che aspetto potevano avere i fantasmi?

Ci fu un periodo in cui pensavo alla morte ogni sera.

La nonna mi disse: «Se tuo padre fosse vivo potresti mangiare caramelle e biscotti in grande quantità.»

Le chiesi cosa fosse la morte e lei mi rispose: «La morte è come tuo padre, non lo si può più vedere.»

«Perché è morto?» le domandai.

«Era malato.»

«Se non si fosse ammalato non sarebbe morto?»

«Tutti dobbiamo morire.»

«E io quando morirò?»

La nonna mi rispose: «Duomi, sei ancora piccola e devi diventare grande, dovranno passare decine di anni.»

«E tu quando morirai?»

«Presto, la nonna è ormai vecchia»

«Lo so, prima morirà la nonna, poi la mamma e dopo la mamma, io.» le dissi, ed aggiunsi: «Nonna, tu hai paura della morte?»

«Ormai sono vecchia, non mi fa più paura.»

Ogni notte facevo numerosi sogni nei quali vedevo i miei cari morire, delle volte la nonna e più spesso mia madre. La sua morte era come quella di Jiangjie e Hangying, le eroine rivoluzionarie comuniste che avevo visto sacrificarsi nei film. In alcuni sogni risuonava il tintinnio delle catene di ferro che tenevano mia madre legata; in altri veniva colpita da una pallottola vagante e si accasciava al suolo; in altri ancora, dalle sue carni straziate sgorgava sangue che colava copiosamente. Nel sogno ero lucida e cosciente che stava morendo, e che allora sarei diventata completamente orfana. Avevo solo otto anni, come avrei fatto a sostentarmi da sola? Quando mi risvegliavo spesso mi ritrovavo madida di sudore, ma capivo di essere tornata da quel posto spaventoso, capivo che alla fine ero fuggita via da lì. Realizzavo che mia madre non era morta ma soltanto era a lavoro al villaggio, che non ero diventata orfana ma semplicemente ero sola in casa a dormire; anche la nonna infatti era andata al villaggio. In quelle notti, sebbene sapessi di non essere orfana, mi sentivo comunque terribilmente impaurita: a parte la coperta non c'era niente che mi proteggesse e non mi lasciasse cadere nei miei sogni nel momento in cui avrei chiuso gli occhi.

In seguito, sognai la mia stessa morte.

Nel mio sogno c'era sempre qualcuno che mi inseguiva e non importava quanto corressi veloce o mi nascondessi, riuscivano ad acciuffarmi e a portarmi davanti ad un alto muro, con un'arma puntata addosso. In quel momento pensavo che sarei morta davvero, che mai più sarei tornata alla vita; in un istante, un lampo di luce rossa mi balenava davanti e un bruciore ardente si diffondeva per il mio stomaco: in quel sogno, estremamente realistico, ero appena morta.

Oltre ai sogni sulla morte, il più spaventoso e ricorrente che facevo era quello sul matrimonio; non so come potessi sognarlo ad una così tenera età. Per me anche il matrimonio era una cosa spaventosa, e in cuor mio speravo di non dovermi sposare

mai, sono un altro tipo di persona. Nel sogno venivo comandata da una forza che mi costringeva a sposarmi contro il mio volere. Ogni volta si svolgeva la cerimonia, che era come quella degli adulti a cui avevo assistito tante volte. Non mi capacitavo del perché, senza spiegazione alcuna, venivo messa di fronte ad un tavolo e qualcuno mi diceva “questo è il tuo matrimonio”. Lo sposo che mi trovavo al fianco, se non era il peggiore ragazzino della mia classe, allora era il più brutto di tutta *B*. All’improvviso mi risvegliavo sudando freddo. Mezzo sveglia e ancora mezzo addormentata, era difficile distinguere cosa fosse reale e cosa no e disperata pensavo “è tutto finito”.

Facevo anche un altro sogno ricorrente, prima degli otto anni si ripresentava puntualmente ogni volta che avevo la febbre. Era astratto e non aveva alcuna trama da seguire; ancora oggi non riesco ad afferrare quale significato celasse. Date le numerose volte che lo feci, ne avevo un’immagine nitida e chiara: vedevo uno spettro di luce dai colori vermiglio, arancione, giallo, verde, azzurro, blu, viola, o solo alcuni tra questi, che formavano una lunga striscia, simile ad un arcobaleno ma non ricurvo e nella quale i colori, che erano corti e spessi, rimanevano accostati uno di fianco all’altro, susseguendosi tra loro. Arrivando da un punto indefinito del mio sogno, questo arcobaleno senza una fine, invadeva completamente tutto lo spazio. A volte si infiltrava velocemente e altre volte si insinuava lento. Quando era veloce i colori si univano tra loro, mescolandosi in una maniera che mi dava il voltastomaco; da lenti, invece, rimanevano separati creando lunghe linee, una rossa, una gialla e così via, che venivano avanti senza fretta, facendomi sentire bene. Certe volte l’arcobaleno incombeva minacciosamente su di me, e quando la testa era sul punto di spaccarsi, improvvisamente rallentava e mi faceva sentire come se stessi per morire annegata ma riuscissi ad ultimo a tornare a galla. Poteva capitarmi di fare questo sogno anche se non mi sentivo bene, benché non avessi la febbre. A

quei tempi ero di salute cagionevole, in uno stato di semi-malattia permanente, perciò si ripresentava costantemente.

Ma questi colori da dove venivano?

Il sogno dell'arcobaleno che indugiava nell'aria mi capitava di farlo sempre quando ero da sola, mia madre non badava a me quando mi ammalavo, e all'anno erano pochi i giorni in cui stava a casa. Quando mi ammalavo, da sola mi mettevo a letto e bevevo acqua calda, e poi l'arcobaleno invadeva i miei sogni. Non prendevo mai medicine, sapevo già da piccola che prenderle avrebbe aumentato la mia resistenza alla loro azione e che una volta che mi fossi ammalata seriamente non avrebbero fatto effetto. Al tempo non avevo vicini di casa, tutti stavano al Centro di Prevenzione mentre mia madre era entrata in una nuova Unità di Lavoro, al Centro di Cura per le Donne e i Bambini, in cui lavoravano in quattro contando anche il responsabile del centro. Tutti gli adulti erano stati inviati a lavorare nelle zone rurali e il nostro alloggio era in un edificio lungo e stretto, di tre piani: il piano terra era occupato da una vecchia balia e io dormivo da sola al secondo piano. Era una casa strana perché in ogni piano c'erano solo due stanze piccole e lunghe. A ripensarci ora, probabilmente in passato era stata una pensione. La stanza affianco alla nostra era stata adibita a magazzino di sale e strati di muffa bianca ricoprivano la base del muro. Insomma, io dormivo da sola al secondo piano, senza nessuno vicino e al buio; da un altro luogo altrettanto buio proveniva l'arcobaleno che inesorabilmente entrava nei miei sogni.

Dopo gli otto anni questo sogno svanì per sempre, anche quando capitò che mi venisse la febbre, l'arcobaleno non tornò più. A distanza di più di vent'anni, l'anno dei miei trenta, il mio ragazzo dell'epoca mi regalò un orologio nero, poco più piccolo del palmo di una mano e dalla forma quadrata. Una sera mi resi conto che irradiava uno spettro di colori che, riflettendosi sulla superficie lucida del tavolo,

creava un leggero arcobaleno. Il riflettersi a vicenda delle luci dell'orologio e del tavolo creavano un motivo molto particolare. All'improvviso mi tornò in mente il sogno della mia infanzia. Ai tempi non avevo capito quale relazione misteriosa ci fosse, fu dopo che si ruppe il mio rapporto con quel ragazzo che di colpo lo realizzai: quell'orologio era un simbolo spaventoso. La lancetta bianca e lo sfondo nero rappresentavano un gatto nero dai baffi bianchi, segno nefasto dello scorrere del tempo.

Nei miei sogni morivo ogni volta e al mio risveglio tornavo alla vita. D'estate le mie notti iniziavano alle cinque e mezza della sera. Per la cena, che iniziava alle quattro e mezza, mi univo al Centro di Prevenzione e una volta finito di mangiare non avevo più niente da fare. A volte andavo al parco a raccogliere fagioli rossi, e in quel caso mi addormentavo verso le otto e qualcosa, ma se non ci andavo alle cinque e mezza ero già a letto, senza nessuno che badasse a me e senza nessun altro posto dove poter andare. Stare a casa da sola mi spaventava e il letto era l'unico posto in cui mi sentissi al sicuro. Me ne stavo coricata con la zanzariera abbassata, non dormivo ma era l'unico luogo riparato che avevo dove mi potessi mettere. Se mi capitava di dovermi coricare quando si era già fatto buio, venivo assalita dal panico. Quando rientravo a casa, per arrivare alla mia camera, dovevo passare per un corridoio, che era completamente al buio, l'illuminazione si trovava solamente in fondo al terzo cortile della casa, ma io non dovevo arrivare fino a lì, io dovevo prendere le scale al lato del primo cortile. Da sola, il rumore dei miei passi nel silenzio e nell'oscurità, risuonava in una strana maniera, come se avessi qualcuno dietro, e ogni due passi mi dovevo voltare a controllare. C'era una luce nel pianerottolo, ma era fioca e non illuminava molto, una volta superato, però, potevo vedere il cielo del cortile interno, dove splendeva la debole luce delle stelle e dove

il rumore dei passi si diffondeva nell'aria, attutendone il suono. Andavo dritta su per le scale, arrivata al terzo piano aprivo la porta, accendevo la luce, controllavo dietro la porta e sotto il letto, tiravo i due chiavistelli di legno e mi tranquillizzavo. Il bagno era lontano, alla fine del terzo cortile, e per non doverlo usare, la sera non bevevo mai.

Se alle cinque e mezza riuscivo ad essere già a letto, in cuor mio mi sentivo un po' più tranquilla.

Quando mi mettevo a letto il sole stava tramontando e i suoi raggi luminosi illuminavano la parete di fianco a me, allora tiravo giù la zanzariera e mi sentivo al sicuro circondata dalla luce. Cercavo sempre di fare il prima possibile per far sì che nel momento in cui faceva buio io fossi già rintanata nel letto, spalle al muro, immobile e con la schiena gelata. In quei momenti potevo vedere il sole cambiare colore, passare dal giallo al bianco e a volte anche al grigio, un grigio nebbioso che mi trasmetteva calma; poi solo il buio. Con l'oscurità tiravo un sospiro di sollievo; quando mi addormentavo che ancora era luce, mi capitava di svegliarmi nel mezzo della notte, convinta di essere morta, di trovarmi in un lungo tunnel buio, nel quale mi perdevo senza riuscire più a tornare indietro.

Per anni ebbi un pallino per la testa: immaginavo che una volta morta non sarei stata seppellita né cremata, ma scagliata nello spazio da una navicella e lì avrei fluttuato con la moltitudine di stelle, senza mai decompormi, d'altronde tutto ciò che sapevo sullo spazio veniva dai libri di scienza per bambini. Avrei galleggiato nell'oscurità senza atmosfera, né leggera né pesante. I raggi dell'universo, come l'arcobaleno nei miei sogni, sarebbero passati attraverso il mio corpo e in un momento mistico, già scritto nel mio destino, sarei stata inghiottita da un buco nero o dal bagliore di una stella ardente, e lì sarei morta di nuovo.

Avevo stimato che sarei morta all'età che aveva mia nonna. Supponevo che il ventunesimo secolo sarebbe stato un'epoca di alto sviluppo scientifico e tecnologico, e così fu. A otto anni avevo piena fiducia nel futuro del genere umano, non avevo ancora la diffidenza che si acquisisce una volta cresciuti. Quando avevo ventun anni, parlando con una singolare donna che di anni ne aveva trentotto, le dissi che sarei morta massimo a quaranta. Lei era scura di pelle, aveva occhi profondi, belli e penetranti; a quel tempo lavorava come operaia ma aveva studiato Plechanov e aveva un talento per la calligrafia, i suoi caratteri erano di una bellezza imparagonabile a quelli di tutte le donne che conoscevo. Anche il nome era piuttosto singolare, si chiamava Beinuo.

Beinuo non era del posto, parlava il cinese standard e lavorava temporaneamente in un calzificio, cosa che non riuscivo a spiegarmi. Non parlava mai con nessuno della sua vita, tutto ciò che sapevo era che non aveva né una casa né un lavoro fisso, ma avevo come una vaga impressione che potesse avere un figlio. Era molto abile e anche con la stoffa più scadente riusciva a creare abiti graziosi ed eleganti. A città *N* alloggiava a casa di un lontano parente; avevano arrangiato un minuscolo lettino in corridoio, alla testa del quale c'era un davanzale con sopra delle magnolie, che lei stessa aveva raccolto e messo ad essiccare e alcune delle quali erano già diventate scure; mi disse che i petali così essiccati li usava per fare del tè. Mi disse anche che la mia aspettativa di vivere solo fino ai quarant'anni era troppo pessimistica. Quando l'anno seguente andai a *N* durante le vacanze estive, Beinuo si era già dileguata, aveva lasciato il lavoro al calzificio e nemmeno il suo parente dove aveva alloggiato sapeva dire con certezza dove fosse andata.

In un attimo si era volatilizzata. Dove poteva essere andata quella donna così particolare? Che cosa avrebbe fatto? Per quanto provassi, non riuscivo proprio ad immaginarlo.

Donne belle e misteriose sono sempre apparse in certi periodi della mia vita per poi sparire all'improvviso, facendo sì che non riuscissi a comprendere la realtà fino in fondo. La vita è proprio come un sogno, una miriade di immagini ci passano davanti agli occhi e poi svaniscono, per non tornare mai più, senza lasciarci la certezza di aver vissuto realmente certi momenti.

Spesso penso che solo attraverso la scrittura possa riuscire a trattenere gli avvenimenti della mia vita; attraverso le parole, liberandole sul foglio bianco, acquistano concretezza. Non mi fido nemmeno dei computer. Non ho una stampante e quando scrivo a tastiera il mio lavoro rimane salvato nella memoria dei dischi, ma una volta spento non rimane più niente. Scrivere è come sognare e spegnere il computer è come svegliarsi, non ho la certezza che ciò che ho appena scritto compaia di nuovo, perché non lo posso tenere sott'occhio costantemente. Ogni volta che finisco di scrivere un romanzo, non faccio mai in tempo a rivederlo e correggerlo ma, con un'urgenza pari a quella di chi deve spegnere un incendio, cerco un posto per stampare e far così fuoriuscire le parole, riuscendo a tranquillizzarmi solo una volta guardati i caratteri stampati. Ritrovarmi ogni volta a scrivere in questa situazione di agitazione mi faceva sentire tremendamente a disagio, perciò ho abbandonato il computer e ho riacquisito la mia indipendenza.

Non so se Beino fosse un sogno o meno, son trascorsi dieci anni da quelle vicende. Prima potevo controllare i miei diari, testimoni fidati dei miei ricordi, ma quando mi trasferii a Pechino feci tutto di fretta e furia e non ebbi modo di portare con me le decine di diari che avevo scritto. Avevo intenzione di aspettare di trovare una sistemazione stabile per poi tornare a *N* e trasferire tutte le mie cose. Quando stavo a *N* alloggiavo nel dormitorio degli studi cinematografici, edificio che si trovava di fianco al capannone degli oggetti di scena; tutto intorno al capannone cresceva alta dell'erba di cui nessuno si prendeva mai cura. Avevo il presentimento

che un giorno o l'altro avrebbe potuto causare un incidente, tant'è che più di una volta mi capitò di sognare fiamme danzanti. Non mi ero trasferita a Pechino da molto tempo quando il capannone venne realmente devastato da un incendio e con quello vennero ridotti in cenere anche i miei diari conservati nel dormitorio. Tutta la testimonianza scritta delle mie esperienze prima dei trent'anni era svanita in una nuvola di fumo e persa irrimediabilmente. Forse è stato proprio quell'incendio a portare a questo romanzo, all'intenzione di rievocare la prima metà della mia vita e di prendere i ricordi confusi degli avvenimenti passati per metterli al sicuro sulla carta.

Ma proprio a conseguenza di quell'incendio i ricordi e l'immaginazione sono andati confondendosi e non sono più certa che ci fosse realmente una Beinuo, a meno che lei, leggendo il mio romanzo, non me lo venga a confermare personalmente.

Ora è giunto il momento di raccontare un avvenimento che mi capitò l'estate scorsa. Era il mese di giugno, in un giorno con il "nove". Questo numero ha una qualche connessione misteriosa con me, ogni volta che arriva un giorno con il "nove" mi ritrovo inquieta, sempre pronta che accada qualcosa di straordinario da un momento all'altro. La sera uscii di casa, e senza una meta precisa passeggiavo per il secondo anello, tra le piante della zona settentrionale che ai miei occhi risultavano monotone e non familiari. Tutto intorno era tranquillo, c'erano solo alcuni passanti indistinti in lontananza. Sentii che dietro di me c'era qualcuno che camminava con passo leggero, producendo un flebile rumore, il che mi fece pensare si trattasse di una ragazza molto giovane e fuori dall'ordinario. Mi girai e, a quattro o cinque passi da me, come mi aspettavo, vidi un'incantevole giovane, con lunghi capelli che ondeggiavano liberamente e le cadevano fino alla vita. Indossava qualcosa di largo

e lungo, che pareva una veste o una giacca a vento, difficile da definire come la ragazza in sé. Mi parlò e mi disse che da piccola viveva a B.

«Com'è possibile che non ti conosca?» le chiesi.

«Non è che non mi conosci, piuttosto lo hai ignorato.»

Mi raccontò di quando era piccola. Sosteneva di abitare nella via dove abitavo io, e di andare sempre a dormire per le cinque e mezza della sera, più presto di Proust. Mi raccontò della sua situazione, dei sogni che faceva e la sua storia risultò identica alla mia.

Le sue parole mi gelarono il sangue e farfugliando le chiesi: «Tu chi sei? Sei il mio riflesso o sei uno dei miei personaggi di fantasia?»

Mi rispose ambiguamente: «Se sapessi la verità non saresti in grado di sopportarla».

«Ti prego devi dirmelo, dimmi, chi sei? Sei la mia immaginazione?» replicai con un fil di voce.

Guardandomi negli occhi e scandendo bene le parole disse: «È esattamente il contrario. Sei tu ad esserlo.»

Senza più forze in corpo la stavo a fissare. «Come puoi provare che lo sia?»

Mi diede un'occhiata e disse: «Le prove si possono sempre ottenere.»

Continuammo a camminare verso nord, lungo il fiume. Distanti da noi alcune persone si godevano il fresco, ma stranamente nessuno si muoveva; le macchine che passavano gli facevano scivolare addosso fasci di luce, per la durata di un solo istante, e poi ripiombavano nel buio. Sembravano come pietre tombali che si ergevano sulla riva del fiume.

La ragazza mi chiese: «Sai perché siamo arrivate qui?»

«No.»

«Non hai capito, stai aspettando qualcosa di misterioso, molte volte hai fatto menzione ai fiumi nei tuoi romanzi come l'ingresso per l'oltretomba, ma non sai

che c'è un preciso momento in cui è possibile connettersi con l'altro mondo». E continuò: «Ho ricevuto le indicazioni da un monaco, secondo i suoi calcoli, in questo fiume davanti a noi, l'acqua che scorre dal corso superiore, alle 03:03 sarà connessa all'oltretomba. Questa connessione durerà solo mezzo minuto, ma sarà sufficiente. Se hai qualcosa da offrire all'altro mondo, non devi fare altro che prendere parte al rituale.»

Pensai subito a mia madre, che se ne andò quando avevo trent'anni. Ma cosa le avrei potuto donare? Avrei voluto darle una rosa, una gardenia oppure una foglia di platano, che peccato che al nord non se ne trovassero.

La ragazza mi disse: «Aspettiamo insieme, ti terrò compagnia, non appena avrai finito il tuo rituale me ne andrò. Se avrai bisogno di me, potrai tornare qui il prossimo anno alla stessa ora.»

Nel mezzo della notte, sulla tenebrosa superficie del lago, apparirono dei pallidi raggi, flebili come quelli delle prime luci del mattino, vacui ma palpabili, che portarono in riva un fiato rinfrescante. Questi deboli raggi si estendevano lungo tutto l'orizzonte, ci scorrevano a fianco, separandoci dal resto del mondo e trasmettendoci una sensazione di solennità remota.

Dissi che avrei voluto mettere nel fiume delle rose e la ragazza mi rispose: «Mettile col pensiero, ad una ad una. Il pensiero deve essere estremamente chiaro. Una per una. Stai attenta che non si inclinino, che non affondino e che non si immergano nell'acqua, devono rimanere a galla sulla superficie. Riempi col pensiero il fiume di rose, finché non sentirai il loro profumo aleggiare nell'aria e allora il rituale sarà completato.»

Feci come mi aveva detto e mi concentrai intensamente sul mio pensiero, come si fa nella pratica del *qigong*. Sentii realmente un profumo particolare e un'ondata di rose riempì il fiume davanti a me.

Finito il rituale, la donna misteriosa se ne andò, come aveva annunciato. Le persone sulla riva erano rimaste lì senza muoversi, indossavano vesti bianche e sotto i raggi della luna apparivano come pietre tombali, scena che mi ricordò un film di Alain Robbe-Grillet.

Su quest'esperienza scrissi un romanzo, nella speranza di mettere a conoscenza dell'accaduto più persone possibile e di non dimenticarmi io stessa di andare al fiume l'anno seguente, ad aspettare la donna misteriosa.

L'occorrenza era proprio ieri. La mattina il cielo era nuvoloso, stavo partecipando ad una conferenza stampa quando iniziò a piovere ma con me non avevo niente per ripararmi dalla pioggia. Un'amica molto cortese invitò me e un altro paio di persone ad andare a casa sua. Lì trovammo un grande e bellissimo gatto bianco, con un occhio blu e uno giallo, della cui compagnia godemmo per tutto il pomeriggio. La pioggia però non smise, anzi, verso sera, si alzò anche il vento, creando una bufera che rendeva impossibile uscire di casa. La nostra ospite, quindi, ci offrì di rimanere in salotto a guardare videocassette o dormire e noi passammo il tempo guardando un concorso di bellezza femminile internazionale, un film d'azione, un horror e un poliziesco. Nel mezzo della notte guardai casualmente l'orologio da polso e vidi che le lancette segnavano le 03:03. Leggere quell'orario mi terrificò. Diedi un'occhiata fuori dalla finestra, il vento e la pioggia erano ancora forti, accompagnati da lampi in lontananza. Non sapevo se, anche in una notte del genere, quella misteriosa donna si sarebbe presentata ugualmente all'appuntamento e il solo pensiero mi turbava molto. Capii che avrei perso per sempre quest'occasione. La donna mi aveva detto che, se avessi voluto trovarla, l'avrei potuto fare quest'anno, a quell'ora e in quel luogo. Non aveva specificato se l'anno dopo, quello seguente o addirittura per tutti gli anni a venire si sarebbe presentata all'appuntamento.

Quella era la seconda volta in cui perdevo l'occasione di avere a che fare con il paranormale. Non so perché queste entità misteriose venissero a cercare proprio me; avevo sfiorato l'imbocco di quel tunnel misterioso di cui la maggior parte delle persone non ha nemmeno coscienza. La prima opportunità che avevo perso era di poter comprendere i misteri per predire l'avvenire, la seconda era quando mi ero lasciata sfuggire la ragazza in contatto con l'oltretomba. Alla fine, io non sceglievo di seguire queste entità misteriose e anche loro non sceglievano me.

Nelle notti solitarie, in cui andavo a letto alle cinque e mezza, capitava poi che mi svegliassi nel bel mezzo della notte, immaginando la morte. Nell'oscurità, terrorizzata, aspettavo che apparissero degli spiriti.

B è un luogo strettamente connesso ai fantasmi. Nel dizionario "Cihai" se si cerca la voce Guimenguan "Porta degli inferi", si legge: "Guimenguan, nella regione dell'attuale Guangxi, a 8km a sud est della città contea di Beiliu". *B* si trova proprio lì. A otto anni andai con la scuola a vedere una grotta di roccia carsica lì vicino, la grotta è famosa e ben più nota rispetto a Guimenguan: lì il monaco Ge Hong del periodo *Jin* preparò l'elisir di lunga vita e Xu Xianke, scrittore di epoca *Ming*, ci passò nei suoi viaggi e ne scrisse al riguardo. Nella grotta c'è un fiume sotterraneo, tetro e dall'aria pesante, un luogo remoto ed estremamente mistico. Non vi è illuminazione alcuna ed accendendo le torce di legno, un vento sinistro fa tremolare le fiamme, come se fossero i fantasmi che vengono fuori dal fiume a generarlo. Questo fiume sotterraneo si trova esattamente nell'area della grotta di Guimenguan. Che questo corso d'acqua abbia a che fare con l'ingresso per l'inferno lo si capisce nel momento in cui ci si mette piede. I letterati di *B* hanno chiamato le tre cave dove scorre il fiume sotterraneo "Goulou", "Taoyuan" e "Baisha". All'esterno di questa grotta si trovano le montagne tipiche del paesaggio di Guilin,

ricoperte di erba verde come l'acqua, che non sembrano avere niente a che fare con l'inferno, quanto piuttosto con il paradiso.

“La porta degli inferi” è sulla via per raggiungere la grotta. Uno a destra e uno a sinistra sulla via si ergono alti due pilastri di pietra che pendono verso il centro del passaggio, quasi a formare un gigantesco arco naturale. Sulla parete di pietra sono incisi i tre caratteri *gui-men-guan* e il loro colore rosso scarlatto è senza dubbio prova di veridicità della scritta, che si dice risalga all'epoca *Tang*.

Da bambina nata a Guimenguan, ho sempre avuto una propensione naturale a fantasticare sugli spiriti. Nella casa vuota, a poco a poco calavano le tenebre della notte, passando di cortile in cortile. Gli spiriti fuoriuscivano dal muschio, impregnati di verde e umidità, ondeggiando le loro lunghe maniche dal colore esattamente uguale a quello del muschio, identici a tal punto da non poter distinguere l'uno dall'altro. Per scorgerli bisognava trattenere il fiato, concentrarsi a fondo e fissare lo sguardo, senza battere ciglio, emettere un suono o chiudere gli occhi e aspettare che si rendessero visibili improvvisamente. Bisognava provare e riprovare numerose volte per riuscire a vederli, indefinibili come l'umidità e leggeri come una piuma. Allo stesso tempo dei fantasmi stavano anche in soffitta. Lì c'era un pezzo in ombra nel quale non sono mai state installate luci, in quel luogo così buio gli spiriti erano più audaci e mormoravano, iniziando al crepuscolo e smettendo solo alle prime luci del giorno. Di loro mi dicevo che non avevo assolutamente paura, che non ne dovevo avere una cattiva considerazione; è una cosa che mi insegnò la nonna e io presi le sue parole e le incisi nella mia mente: “l'unica cosa di cui bisogna aver timore sono i malvagi in vita, non gli spiriti dei morti”.

Quando i mormorii si propagavano per la soffitta mi veniva la curiosità di andare a vedere. Stando ferma sull'imbocco delle scale, li immaginavo differenti

da quelli del cortile, con una forma diversa. Quelli della soffitta avevano larghe vesti nere, ed erano neri proprio come l'oscurità in cui fluttuavano, leggeri come l'aria. Chi erano? Le persone che prima abitavano qui? L'edificio sembrava un alberghetto, non so quante persone ci avessero alloggiato tra maschi, femmine, vecchi e giovani. Avrei preferito riuscire a vedere fantasmi di donne belle e di buon cuore. Shao Ruoyu, la mia maestra delle elementari, ed anche Yao Qiong, del gruppo di arte e letteratura del distretto, erano le donne più belle di tutta *B*. Entrambe si erano tolte la vita, argomento che fu per lungo tempo difficile da chetare. I loro visi giovani e belli alleggiavano nell'aria della cittadina come la luna luminosa. Erano episodi avvenuti negli anni Sessanta, proprio gli anni in cui quella ragazzina di *B* stava sulle scale che portavano alla soffitta, immaginando quelle due giovani e belle donne diventate fantasmi fluttuare nell'aria, senza una forma ma ancora bellissime, senza colore ed ancora bellissime. Salivo un passo dopo l'altro fino ad arrivare a metà della scala dove sempre mi fermavo, incuriosita ma anche spaventata, perché che non avevo paura non era affatto vero. Alla sera non entravo mai in soffitta, ma di giorno ne perlustravo ogni angolo senza però riuscire mai a scoprire da dove provenissero i mormorii della notte, rimanendo sempre a mani vuote.

Secondo la leggenda i fantasmi provengono da un fiume. Questo fiume scorre attraverso la *B* e ha uno strano nome, si chiama "Gui". Adesso mi pare immediatamente ovvio che il carattere "gui" del fiume e quello "gui" che significa "fantasma" sono omofoni, sia in cinese standard che nel dialetto parlato a *B*, ma negli anni passati non ci feci proprio caso. I tratti del fiume Gui che bagnano le altre contee non vengono chiamati alla stessa maniera; inoltre, il fiume scorre calmo verso est, ma quando arriva a *B* svolta improvvisamente verso nord e una volta superata la cittadina, riprende il suo corso. Il motivo per cui ciò avvenga lo

conoscono solo gli spiriti. Il quattordicesimo giorno del settimo mese lunare è la Festa degli Spiriti e il fiume Gui di *B* ne ha sempre dato una prova tangibile. Ogni anno in quella data e senza eccezioni, almeno due bambini morivano annegati nelle sue acque. A scuola avevamo sempre ricevuto un'educazione atea, perciò noi bambini riflettevamo profondamente su una questione: se al mondo non esistono i fantasmi, perché il quattordicesimo giorno del settimo mese annegavano sempre dei bambini? Con estrema serietà ponevamo questo quesito inspiegabile ai maestri, e loro, corrugando le sopracciglia rispondevano: «Il quattordici del settimo mese l'autunno è ormai alle porte, l'acqua è fredda e sono più facili i crampi». Ma noi bambini, non soddisfatti, incalzavamo: «ma perché sempre il quattordici del settimo mese?». Sempre più accigliati ci rispondevano: «È una coincidenza!» Ancora insoddisfatti, ogni giorno dopo scuola passavamo per il fiume e ci fermavamo sulla riva a guardare l'acqua. Le piante acquatiche si attorcigliavano in mezzo al fiume e spesso i bambini morti ci si impigliavano, convincendoci che i fantasmi marini si nascondessero tra quelle alghe.

E qui finiscono le mie storie sui fantasmi.

Le notti in casa senza mia madre ormai erano diventate un'abitudine, e da lì in poi ci allontanammo sempre di più. Quando era a casa mi sentivo a disagio; se uscivamo assieme, facevo di tutto per non starle affianco e la seguivo a distanza; se andavamo a vedere un film mi appoggiavo al bracciolo dalla parte opposta alla sua; quando era in stanza trovavo un pretesto per uscire. Dormendo da sola nelle interminabili notti della mia infanzia, il mio corpo rimaneva come sospeso nel buio, e la mia pelle, solitaria ed affamata di contatto, non aveva nessuna persona cara ad accarezzarla; corpo e pelle si abbandonavano sul letto, senza niente da fare.

Non mi rendevo conto della fame che la mia pelle provava. Fu solo molti anni dopo, mentre tenevo in braccio il mio bambino e gli accarezzavo il viso e il corpo, che realizzai quanto sia grande per i piccoli il bisogno delle carezze di chi li ama. Se queste mancano, è inevitabile bramarle. Vivere un'infanzia con questa brama, può forse portare ad una tendenza al masochismo?

Era conseguenza delle lunghe e tenebrose notti e della solitudine, che Duomi fantasticava di essere violentata? Questa strana fantasia era forse un sintomo di inclinazione autolesionista? Immaginava di essere inseguita e di scappare disperatamente, fino a trovarsi davanti a un precipizio, senza più via d'uscita. L'inseguitore l'afferrava, le strappava i vestiti di dosso, la violentava e la frustava. Un enorme ombra nera premeva pesantemente sul suo corpo, facendole provare contemporaneamente dolore e piacere. In mezzo al dolore precipitava in un baratro, nel quale cadeva volteggiando. Questa scena che Duomi immaginava quando era piccola, ed anche i sogni che le capitava di fare, una volta cresciuta trovarono spesso corrispondenze nella realtà; la fantasia di essere violentata divenne un evento reale durante l'adolescenza, ma dalla tinta tragicomica.

Immaginazione e realtà sono come uno specchio e Duomi, stando nel mezzo, osserva le due immagini di sé stessa.

La sé stessa della realtà, la sé stessa dello specchio.

Le due si riflettono a vicenda e mutano imprevedibilmente, come in un caleidoscopio.

Lasciate che vi racconti brevemente di quell'avvenimento. Il periodo universitario di Duomi fu piuttosto piatto, se non stava sotto la zanzariera della branda di su nel letto a castello di Wang, a raccontarle del suo passato, prendeva un libro e andava a leggerlo su di una collinetta. Là c'era una piccola stradina appartata e silenziosa, fino alla quale, siccome era lontana dal dormitorio e per arrivarci era

necessario scalare un po', ben poche persone vi si addentravano. Allontanarsi dalla folla faceva sentire Duomi al sicuro e soddisfatta. All'inizio stava molto attenta che non ci fosse effettivamente nessuno o qualche altro tipo di pericolo: spalancava gli occhi e guardava e riguardava ogni pietra ed ogni albero della collinetta. Dopo aver ispezionato attentamente, tenendo tutto a portata di sguardo, si sistemava in un punto in un punto che le permettesse una visuale completa, così che niente le poteva rimanere nascosto; che pericoli poteva mai correre? Ben presto familiarizzò con quel luogo. Per tutti i quattro anni di università non c'era un pomeriggio in cui non avesse lezione dove non si recava lì. Era più comodo di stare sotto la zanzariera, che era come un piccolo giardinetto, mentre quella collina era un grande giardino. Come sono fortunati quelli che hanno un giardino in casa, così liberi, e tra gli alberi e l'erba del giardino l'atmosfera è così intima. Così, in un giorno molto nebbioso, Duomi se ne stava sulla collinetta e scriveva poesie. Un uomo, che non riusciva a vedere chiaramente per via della nebbia, le si avvicinò. «Dove si trova il dormitorio degli impiegati dell'università W?». La voce era molto giovane. Duomi si voltò ad indicare un complesso di case, ma come finì di parlare il giovane, di cui non riusciva ad avere un'immagine chiara, fece un balzo in avanti, spingendo Duomi contro la terra. Le strinse il collo energicamente, facendo forza nelle mani con tutto il peso del suo corpo. Duomi, con gli occhi sbarrati guardava il cielo, che si faceva rapidamente sempre più scuro, e respirava a fatica, non riusciva a far entrare abbastanza aria. Davanti agli occhi solo buio, come se stesse cadendo nell'abisso. «È finita» pensò. Per un solo istante credette di essere in un sogno, ma rapidamente si smentì: «Questo non è un sogno. Questa volta è veramente la fine». Mentre sentiva che stava per esalare il suo ultimo respiro l'uomo allentò la presa. Duomi sentì il petto rilassarsi e l'aria riuscire ad accedere senza più ostacoli. Debolmente aprì gli occhi e vide che in cielo c'era ancora luce. Sopra di lei la pallida nebbia

aleggiava nell'aria, e sotto di lei la pietra dura le premeva fastidiosamente contro il corpo, causandole dolore; immaginò che doveva avere sicuramente la testa in mezzo al fango. «Voglio fare sesso con te» disse l'uomo ansimando, e nel dirlo iniziò a tirare Duomi che, stratonata, fece con difficoltà una decina di passi e poi disse: «Basta. Cammino da sola o tirandomi mi rovinerai le scarpe». Quell'uomo, ostentando spavalderia, rispose: «Non provare a urlare, altrimenti ti stacco il naso a morsi».

La storia del morso al naso era una storia di vendetta passionale che quell'anno si era diffusa enormemente, analoga all'attuale caso di Pei Ping, la ragazza sfigurata con dell'acido. Tutti, innamorati e non, sapevano che riguardava un giovane che, dopo una delusione d'amore e in preda ad un attacco d'ira, strappò via il naso della fidanzata a morsi. Dopo che la storia si diffuse ottenne non pochi emulanti; per un periodo, in tutte le parti del Paese, una dopo l'altra emersero storie di nasi strappati, diventando un motivo di turbamento per le ragazze. Duomi pensò "Se lo dice vuol dire che lo farà". Tenendole saldamente i polsi con una mano le disse: «Andiamo nel rifugio antiaereo». Duomi camminava obbediente, riusciva a riflettere con estrema chiarezza e lei stessa si straniò di questa sua lucidità e remissività. Con consapevolezza pensava "Chiedere aiuto non servirebbe a niente, qui non c'è nessuno". Avrebbe sopportato quest'avvenimento, l'avrebbe considerato alla stregua di un sogno; se nessuno ne fosse venuto al corrente, allora sarebbe stato come se non fosse mai avvenuto, sarebbe proprio stato solo un sogno. Se sfortunatamente si sarebbero presentate delle conseguenze spiacevoli, se ne sarebbe occupata da sola.

Quando la vista di Duomi si fu abituata alla luce del rifugio, scoprì con sorpresa che quel violentatore era un ragazzo aggraziato, dalla pelle chiara e delicata, che lasciava trapelare un leggero strato di rossore. Le sue labbra, rosse e

sporgenti come quelle di una giovane ragazza, attirarono particolarmente l'attenzione di Duomi, che pensò che nella sua classe non c'erano ragazzi con delle labbra così, e sopra di esse notò una sottile striscia di peluria bionda. Non sapendo dove mettere le mani, il ragazzo tastava a tentoni il corpo di Duomi finché ad un certo punto disse deluso: «Sei troppo magra».

Mentre armeggiava con i suoi pantaloni si rese conto che Duomi lo stava osservando e, tolto dalla tasca un fazzoletto, le coprì gli occhi dicendo: «Non mi devi guardare». Poi nervosamente si mise in un angolo, sempre con la mano nei pantaloni, ma dopo poco, scoraggiato, annunciò: «Basta così. Oggi devo essere troppo stanco». Tolsse il fazzoletto dal viso di Duomi e per un attimo si guardarono, poi disse: «Sei troppo magra, sicuramente non mangi abbastanza. Lasciamo stare, vattene.»

«Il mio quaderno di poesie è ancora sulla collinetta. Devi venire ad aiutarmi a trovarlo.»

«Sei una studentessa dell'università *W*?»

«Sì.»

«Io adoro gli universitari! Diventiamo amici!»

Risalirono per la collinetta. Duomi trovò il quaderno capovolto nello stesso punto in cui si trovava lei prima, con la copertina un po' graffiata dalla pietra e sporco di fango. Raccogliendolo come se avesse scoperto un tesoro, disse: «Non credevo che sarei riuscita a ritrovarlo!». Scelta una pietra ci si sedette sopra e il ragazzo andò a sedersi a fianco a lei.

«Mi piacciono tantissimo gli universitari!» disse lui.

«Quanti anni hai?» gli chiese Duomi.

«Ventuno.»

«Sei più piccolo di me di tre anni!»

«Hai un ragazzo?»

«No.»

«Posso venire a trovarti spesso.»

«Poco fa mi stavi per strangolare a morte.»

«Ho avuto tanta paura in quel momento, volevo provare ancora un altro po' ma poi ho visto che stavi diventando viola e ho mollato la presa.»

«Era la prima volta che facevi una cosa del genere?»

«Sì.»

«Come ti chiami?»

«Tu come ti chiami?» rispose il ragazzo.

Si scambiarono i rispettivi nomi. Sono ormai passati molti anni da quella vicenda e non riesco più a ricordare bene il nome di quel ragazzo, ricordo che il cognome era Wang e che il nome era qualcosa che si assomigliava a Guoqing o Jianguo. Mi spiegò dettagliatamente come trovare la fabbrica in cui lavorava perché desiderava che gli andassi a far visita. Disse che suo nonno materno aveva studiato in Giappone e che sua mamma voleva che andasse all'università ma per tre volte non aveva superato l'esame.

Seduti sulla pietra, mentre ascoltava il ragazzo raccontarle di sé, Duomi si ritrovò a pensare: per la sua monotona vita fatta di studio, che contrariamente alle sue aspettative aveva riempito i quattro anni della sua vita universitaria, senza una gloria o un qualche tipo di stimolo, quell'incontro fortuito era un fatto eccezionale ed estremamente prezioso, come un arcobaleno nel cielo. Non riuscendo a trattenersi disse: «Su questo ci scriverò un romanzo». Sentite quelle parole il ragazzo si fece immediatamente serio: «Assolutamente no! Non puoi scriverne o le persone che hai attorno penseranno male di te». Non riuscendo a capacitarsi di quello che aveva appena sentito le chiese: «Come ti viene in mente di scrivere di

questa cosa?» Determinato nel dissuaderla dalla sua idea ripeté: «Se scrivessi una cosa del genere poi non sarai ben vista da tuo marito».

Al ritorno trovarono un negozietto per la strada, il ragazzo ci fece un salto e uscì con dei paninetti e dell'acqua gasata. Era già mezzogiorno passato e al momento di separarsi il ragazzo disse di nuovo: «Vorresti che fossi il tuo ragazzo?» Quella frase, detta in un sussurro, prese alla sprovvista Duomi: sentire una frase del genere uscire dalla bocca di un violentatore era veramente una cosa assurda.

Un ragazzo bello, dagli occhi neri e le labbra rosse, tanti anni fa passò per la piccola stradina dietro il dormitorio, avvolto da una fitta nebbia, con il viso che affiorava in mezzo alla foschia, come un bellissimo fiore sospeso nell'aria in uno smorto giorno all'università *W*, evento raro e meraviglioso.

Nessuno era al corrente della vicenda, nemmeno Wang, alla quale, quando mi chiese come mai non fossi tornata per pranzo, risposi dicendole la verità, che avevo mangiato un panino, ma le tenni nascosta la storia che c'era dietro e non feci menzione del ragazzo con le labbra rosse. Gli altri compagni non li lasciavo entrare nel mio mondo, loro andavano e venivano davanti ai miei occhi ma con loro non avevo niente a che fare; mentre mi muovevo tra le loro sagome potevo sentire l'odore che quel segreto della collina diffondeva nell'aria, come una leggera nebbia.

Passò una settimana e il tempo migliorò, ero in camera a sfogliare dei libri quando una ragazza di rientro al dormitorio mi disse: «Duomi, c'è un ragazzo che ti sta cercando».

Al tempo era inverno, per il nostro corso che era iniziato in primavera in quel periodo era prevista la laurea, stavamo quindi tutti per ricevere il nostro diploma, avevamo finito gli esami e stavamo aspettando che venissero pubblicati gli esiti delle assegnazioni del lavoro da parte dello stato. Non avremmo dovuto sostenere più esami per tutta la vita e quindi ci sentivamo felici e rilassati come non mai. Gli

amori tenuti segreti uscirono allo scoperto, e i promessi sposi e le promesse spose che abitavano lontani arrivavano al campus uno dopo l'altro, smistandosi tra il dormitorio maschile e quello femminile. Chi arrivava riceveva un'accoglienza entusiasta e il dormitorio era pieno di vita come mai prima, come se fossero in corso i festeggiamenti di qualche festività. Tutti si riversavano nelle strade ed andavano a svagarsi in posti che non si erano mai goduti fino ad allora. Nell'edificio deserto sentii la voce di una mia compagna di stanza che diceva: «Duomi, c'è un ragazzo che ti aspetta al piano di sotto».

Scesi, e con uno sguardo vidi quel ragazzo dalle labbra rosse che, tenendo una grande cesta di frutta tra le mani, stava rivolto verso le scale si guardava nervosamente intorno. Il vedermi lo mise ancora più a disagio; nel campus universitario, quel ragazzo che faceva l'operaio, non aveva idea di come comportarsi. Teneva la testa bassa, in lui non c'era nemmeno una briciola dell'audacia dello stupratore di quel giorno. Alla fine, mi chiese se sarei potuta rimanere a *W* città ma dissi che probabilmente non avrei potuto e anzi, forse, sarei andata in qualche posto lontano. Lui sospirò, abbassò la testa e non disse più nulla. Gli promisi che una volta usciti gli esiti delle assegnazioni gli avrei scritto per informarlo.

Trascorsi alcuni giorni, i risultati furono pubblicati e tornai a *N*. Gli ormai ex-studenti impacchettavano libri, spedivano i bagagli e uno dopo l'altro abbandonavano il campus, lasciandosi dietro stanze ora sgombre. Da lì in poi non ebbi più niente a che fare con *W* città. Mi chiedo quel Wang Jiangguo o Wang Guoqing oggi dove sarà. [...]

3. COMMENTO TRADUTTOLOGICO

3.1 *Analisi traduttologica*

The Chinese word for ‘translation’ is fan, which means “turn over, reverse” (as in the Latin word *vertere*) and also “search, rummage”. A third meaning is “to multiply”. Translating a Chinese text, whether a classical or a modern one, a technical or a literary one, means on the one hand to “search” among one’s linguistic and extralinguistic resources; on the other hand it means sometimes to “turn over” the text in order to produce an adequate translation. It may happen that to “betray” a text is the only way to be “faithful” to it: in Hunter’s words: “There is little point in translating the text “faithfully” if its message is not communicated to the readers. And translation is, of course, communication, but not at all costs” (1991: 627). Translating is often a hard and audacious task to be accomplished, according to George Steiner: “To move between languages, to translate, even with restrictions of totality, is to experience the almost bewildering bias of the human spirit towards freedom” (1998: 497). The question is: which problems of commensurability and translatability between Chinese and European languages are translators confronted with? Is there any or necessary to transmit it coherently into the metatext?³⁵

Per traduzione si intende un processo che trasforma un “testo di partenza” detto *prototesto* in un “testo di arrivo” chiamato *metatesto*.³⁶

La traduzione presa in esame in questa sede riguarda la riproduzione di un testo da una lingua ad un’altra, quella che Jakobson, all’interno del suo famoso

³⁵ PESARO Nicoletta, (a cura di), *The Ways of Translation: Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Venezia, Cafoscarina, 2013.

³⁶ Una prima definizione è data da Popovič in POPOVIČ Anton, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo, Hoepli, 2006. Il concetto è ripreso e allargato da Torop in TOROP Peeter, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di, Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2010. È bene precisare che con il termine *metatesto* ci si può riferire anche all’apparato paratestuale di un’opera.

saggio “On Linguistic Aspects of Translation”, definisce traduzione *interlinguistica*, o traduzione *vera e propria*; distinguendola dalla traduzione *intra-linguistica* o *riformulazione*, che avviene all’interno della stessa lingua, e dalla traduzione *intersemiotica* o *trasmutazione*, in cui un testo passa da segni verbali a non verbali.³⁷

Quando ci si trova davanti ad un testo da tradurre, la prima operazione da compiere è un’approfondita analisi del *prototesto*. Da questa, il traduttore potrà giungere a riconoscere fattori discriminanti per la stesura di un *metatesto* che rispetti l’originale. Nell’analisi traduttologica è indispensabile rilevare elementi quali: la tipologia di testo, la funzione testuale, la dominante e il lettore modello; grazie ai quali è possibile delineare una strategia generale detta *macrostrategia*. Su di essa si baserà tutto il processo traduttivo e a questa ci si atterrà per le varie scelte puntuali in cui ci si imbatte in sede di traduzione.

È altresì imprescindibile non solo un’ottima conoscenza delle lingue di partenza e di arrivo, come appare chiaro quando ci si riferisce ad una traduzione *intra-linguistica*, ma anche la familiarità con il contesto storico e culturale dell’opera.

3.1.1 La traduzione letteraria

Il testo considerato preso in esame è la prima parte del primo capitolo, intitolato *Jingzhongdeguang* 镜中的光 “Il riflesso nello specchio”, del romanzo di Lin Bai: *Yi ge ren de zhanzheng* 一个人的战争 “La guerra di una persona sola”³⁸.

³⁷ JAKOBSON Roman, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Reuben A. Browe (a cura di), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, p. 233.

³⁸ LIN Bai, *op.cit.*

Essendo parte di un romanzo possiamo affermare che si tratta di un testo narrativo³⁹. Un testo narrativo è una produzione artistica dell'autore e per sua natura è *aperto*⁴⁰, ovvero lascia volutamente al lettore spazio interpretativo. In questa tipologia la centralità del contenuto e del tempo della narrazione rappresentano i criteri di organizzazione del testo e per la creazione dello stesso.

La fabula non deve tuttavia necessariamente coincidere con l'intreccio della storia. Come avviene in quest'opera di Lin Bai (e nella maggior parte della sua produzione) l'ordine cronologico non viene rispettato nel racconto, ma la narrazione viene assemblata con un susseguirsi di ricordi ed esperienze vissute, di sogni e sensazioni provate della protagonista. La voce narrante che ci espone i suoi ricordi, e che passa bruscamente dalla prima persona alla terza persona, è quella della protagonista che si racconta, e funge così da cornice per le numerose microstorie che formano il romanzo.

Ci sono varie convenzioni utili per inquadrare i vari generi testuali⁴¹ ma nella letteratura lo stile è da collegare per lo più a quello personale dei singoli autori. La prosa narrativa svolge principalmente una funzione testuale *espressiva*, basata sullo stile dell'autore o dell'autrice. Detta anche funzione *emotiva* si realizza nella capacità di esprimersi e saper parlar di sé.⁴²

³⁹ Werlich ci propone una suddivisione delle tipologie testuali sulla base di un'analisi funzionale e al contempo cognitiva, orientata sia allo scopo che all'emittente. Divide i testi in cinque tipologie fondamentali: descrittiva, narrativa, espositiva, argomentativa, istruzionale (o prescrittiva). WERLICH Egon, *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1976.

⁴⁰ È detto *aperto* un testo artistico, è detto *chiuso* un testo non considerato artistico (manuali, elenco telefonico, etc.). OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004, p.46.

⁴¹ Ad esempio, convenzioni stilistiche, formali, linguistiche e lessicali.

⁴² OSIMO, *op.cit.*, p.38.

Nel caso di Lin Bai, la sua scrittura è ricca di immagini oniriche, simbolismi e allusioni e i numerosi rimandi ad avvenimenti soprannaturali conferiscono all'opera un'aura di mistero. Questi eventi mistici sono situati però all'interno di un contesto realista, con una linea di divisione tra accadimenti realistici e fatti sovranaturali molto labile, che lasciano al lettore un ampio margine di interpretazione nel distinguere quando gli episodi narrati sono reali nella storia, e quando frutto dell'immaginazione della protagonista. La mancanza di linearità nel racconto rende lo stile dell'opera fortemente frammentario: la narratrice che ci racconta della sua vita, lo fa saltando da un ricordo ad un altro, non tenendo conto dell'ordine cronologico degli eventi. La scrittura è ricca di anafissi, metafore e similitudini.

3.1.3 *La dominante*

“La funzione dell'analisi traduttologica è l'individuazione della dominante, di quel livello o elemento al quale prima di tutto si consegue l'unità del testo.”⁴³

Quando ci si riferisce al concetto di dominante si intende la componente nodale di un testo, quella che governa, determina e trasforma gli altri costituenti, e che garantisce l'integrità della struttura.⁴⁴ È quindi tassativa la sua individuazione per dare coerenza a tutto il testo e gestire i residui traduttivi, cioè quegli elementi che, quando necessario, possono essere sacrificati in traduzione, poiché ritenuti meno importanti rispetto alla dominante.

⁴³ TOROP, *op.cit.* p.47.

⁴⁴ JAKOBSON Roman, “The Dominant”, in Ken Newton (a cura di), *Twentieth-Century Literary Theory*, Palgrave, London, 1997, p.6.

La dominante riscontrata nel *prototesto* è data al contenuto emozionale ed emotivo del romanzo ed è la stessa dominante che si è scelto di perseguire nel *metatesto*. Questa scelta ha portato ad una focalizzazione primaria sui contenuti dell'opera, e di conseguenza a porre in secondo piano gli elementi stilistici e linguistici, come la brevità delle frasi e la loro giustapposizione, preferendo uno stile discorsivo più vicino alle consuetudini della lingua italiana. Per quanto riguarda i richiami culturali e storici, quando possibile si è scelto di spiegare intratestualmente, con brevi esplicazioni, eventuali ambiguità, diversamente si è optato per l'elisione degli stessi, in modo da non appesantire la lettura. Si è trovato fondamentale dare all'opera una leggibilità scorrevole, senza apporre note o altro apparato paratestuale, per non sovraccaricare il testo. Solo i riferimenti necessari per il senso del racconto sono stati esplicitati o spiegati, gli altri sono stati lasciati invariati, per dare la possibilità di approfondimenti autonomi da parte del lettore, quando si è trovato il reperimento dei referenti essere una facile operazione, altrimenti sono stati adattati alla cultura di arrivo e quindi eliminati nella loro forma originale. Si può quindi parlare di residuo traduttivo in relazione a quegli elementi non ritenuti essenziali per la chiarezza della narrazione e che per il lettore modello del testo di arrivo non sarebbero risultati chiari, se non perfino fuorvianti, rispetto al messaggio dominante.

3.1.4. Il lettore modello

Il lettore modello è un destinatario ideale ed immaginario a cui si indirizza l'opera, va distinto dal lettore empirico, vale a dire quello che sarà il concreto fruitore del libro. L'autore, durante la stesura del testo, si prefigge un lettore modello per cui mette in atto certe particolari strategie e presuppone varie conoscenze possedute dal ricevente. A tal proposito Eco afferma che "possiamo dire meglio che un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del

proprio meccanismo generativo”.⁴⁵ Durante un’intervista, venne chiesto a Lin Bai se durante la stesura del romanzo, avesse in mente dei lettori precisi:

No, I didn’t have a particular readership in mind. The need to write came from within me. I imagine that my readers are a group of people who have an inner emotional life and who love life. Also, I write for my friends and all those who have spiritual, rather than simply material needs.⁴⁶

Il lettore modello del testo originario non deve necessariamente coincidere con il lettore modello del testo tradotto, è compito del traduttore identificarlo e compiere delle scelte traduttive consone ad esso. Prefigurando un lettore modello per il *metatesto*, ho tenuto conto di quelle che erano le intenzioni dell’autrice, immaginando un lettore interessato all’analisi introspettiva che Lin Bai ci presenta, alla storia che ci racconta, dove il spirituale e il concreto si fondono insieme. Per la produzione del *metatesto*, tuttavia, ho dovuto tener conto della distanza geografica e culturale presente, immaginando il mio lettore modello come un individuo parlante italiano, mediamente colto, senza particolari conoscenze riguardo la Cina e la sua cultura; un lettore modello però consapevole che quello che legge è una traduzione e che luoghi, nomi e riferimenti non saranno quelli tipici del suo bagaglio linguistico e culturale, ma di una lingua altra e che si impegna perciò ad immaginare come esotico lo sfondo della storia narrata.

⁴⁵ ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1991, p.54.

⁴⁶ GUPTA Suman, *Li Rui, Mo Yan, Yan Lianke and Lin Bai: Four Contemporary Chinese Writers Interviewed*, Wasafiri, 01 September 2008, Vol.23(3), pp.28-36.

3.1.5 *La macrostrategia traduttiva*

Date le premesse rilevate grazie all'analisi traduttologica eseguita sul testo, e riportate precedentemente, ho ritenuto più consono adottare una macrostrategia che fosse una via di mezzo tra quella che è la dicotomia storica di traduzione letterale e traduzione libera. La differenza è stata analizzata a più riprese nel corso degli anni dai traduttologi.

Toury, nella sua teoria, riconosce due principi fondamentali che chiama *fattore di adeguatezza e fattore di accettabilità*.⁴⁷ Il primo fattore vede il testo di partenza, (inclusi lingua, stile ed elementi culturali) trasportato nel testo di arrivo, viceversa il secondo fattore vuole il testo di partenza assimilato alla cultura ricevente.

Christiane Nord distingue tra *traduzione documentaria* e *traduzione strumentale*.⁴⁸ La prima è esotizzante, il testo di arrivo si presenta come traduzione e permette al lettore di avere accesso alle informazioni del testo originale. La seconda è letta dal lettore di arrivo come se fosse un'originale nella sua lingua.

Ho quindi deciso di usare una strategia che fosse una via di mezzo tra queste distinzioni. Ed ho fatto riferimento anche alle strategie che Venuti chiama *straniamento* e *addomesticazione*⁴⁹ quando parla di invisibilità del traduttore. Concordo, in questa specifica circostanza, con la visione di Venuti che si schiera contro una traduzione che non sia riconoscibile come tale. Nel *metatesto*, perciò, ho cercato di restare sempre più vicino possibile al *prototesto*, mantenendo i

⁴⁷ TOURY Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1995, p.72.

⁴⁸ NORD Christiane, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1997, p.47.

⁴⁹ VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York, Routledge, 1995, p. 20.

riferimenti culturali relativi alla lingua di partenza ed anche ho cercato di avvicinarmi alla scansione ritmica originale, preferendo periodi più brevi a lunghe ed articolate proposizioni. Tuttavia, conformemente alla *dominante* rilevata, per favorire la comprensione del testo, ho deciso di adattare la sintassi a quella italiana, concentrandomi sul significato a discapito della forma originaria. In linea con quanto detto, prestiti, elementi culturali alieni e brevi esplicazioni all'interno del testo evidenziano l'azione traduttiva, mentre ho deciso di non adottare note esplicative a piè di pagina, che avrebbero inevitabilmente rallentato la lettura e distolto l'attenzione del lettore.

3.2 *Analisi testuale*

3.2.1 *Coerenza*

“La coerenza riguarda il significato di un testo o delle sue parti. In gioco è [...] la tenuta logica del discorso.”⁵⁰

Per poter parlare di testo come un insieme, è necessaria una continuità di senso che si ottiene rispettando i requisiti fondamentali della coerenza. È importante rilevare il contesto in cui il testo si trova, poiché la coerenza può riguardare: aspetti stilistici, che devono essere conformi alle convenzioni del genere di appartenenza; aspetti geografici e storici, che devono corrispondere all'ambiente o all'epoca che si vuole ricostruire, e in questo senso bisogna prestare attenzione anche a possibili neologismi e ad anacronismi incongruenti⁵¹; e soprattutto aspetti semantici, in modo

⁵⁰ SERIANNI Luca, *Prima lezione di grammatica*, Laterza, 2006, p.71.

⁵¹ *Ibid.* p.78.

che il destinatario riesca a valutare il testo come chiaro e appropriato alla circostanza in cui è stato prodotto.⁵² Nel rispetto della coerenza anche il registro deve essere adeguato, in questo caso il registro informale e colloquiale del romanzo originale è stato mantenuto nel testo di arrivo, nel tentativo di rendere la traduzione più fedele possibile al testo di partenza. È infatti la natura stessa del romanzo in questione, che è formato dalla reminiscenza della vita della protagonista tramite i suoi ricordi, e da qui il permesso che essa ci accorda nell'entrare nella sua sfera intima e privata, che rendono l'opera un testo alla stregua di un racconto in via confidenziale. Un registro informale e colloquiale permette quindi un maggior coinvolgimento del lettore, che sarà trasportato con più facilità all'interno della storia, mentre un registro formale avrebbe avuto l'effetto di favorire un certo distacco. Rispettare la coerenza significa quindi rispettare il senso del *prototesto* nel *metatesto*,

Per far sì che il testo scorresse senza ambiguità o impacci per il lettore, ho preferito aggiungere esplicitazioni in passi che, secondo la mia opinione, risultavano poco chiari, si veda l'esempio seguente:

我在电影厂的宿舍在道具车间旁边的房子里，车间周围长着很高的草，从来没有清理过，我隐隐感觉到，有一天它们会带来灾难，火焰飞舞的情景不止一次在我梦中出现。

Quando stavo a N alloggiavo nel dormitorio degli studi cinematografici, edificio che si trovava di fianco al capannone degli oggetti di scena; tutto intorno al capannone cresceva alta dell'erba di cui nessuno si prendeva mai cura. Avevo il presentimento che un giorno o l'altro avrebbe potuto causare

⁵² SERIANNI Luca, *Italiani scritti*, Bologna, Mulino, 2003, pp.38-39.

un incidente, tant'è che più di una volta mi capitò di sognare fiamme danzanti.⁵³

In questo esempio si può notare il mio intervento sia sulla struttura frastica, dividendo la proposizione ed esplicitando i nessi logici tra le frasi per mantenere il testo coeso, di cui parlerò successivamente, sia sulla tenuta logica del discorso. Per rispettare la coerenza del testo, ho trovato utile esplicitare «Quando stavo a *N*» senza il quale, a mio avviso, la frase non sarebbe stata immediatamente comprensibile. Poco più avanti, lo stesso ragionamento mi porta ad effettuare una scelta analoga:

我走后不久，道具车间果然就被一场大火毁坏了，我宿舍中的日记本也在这场大火中化为灰烬，我三十岁以前全部经历的文字记录灰飞烟灭，无处可寻。

Non mi ero trasferita a **Pechino** da molto tempo quando il capannone venne realmente devastato da un incendio e con quello vennero ridotti in cenere anche i miei diari conservati nel dormitorio.⁵⁴

Nel testo originale non vi è menzione diretta a Pechino ma il riferimento dato è limitato al trasferimento della protagonista.

Un'altra modifica che ho apportato è stata alla suddivisione del testo in paragrafi. La funzione di un paragrafo in un testo non è di minore importanza rispetto alle altre componenti, in quanto è fondamentale per il lettore in termini di ricezione dell'organizzazione logica e di sopportabilità durante la lettura. Un paragrafo ben organizzato dovrebbe iniziare presentando l'argomento che verrà

⁵³ Trad. p. 59.

⁵⁴ Trad. p. 59.

trattato, svilupparlo, per poi finire con una conclusione logica o accompagnando il lettore al paragrafo successivo. Un paragrafo troppo lungo può risultare pesante per un lettore e, viceversa, paragrafi troppo corti possono frammentare la storia al punto da distrarre e confondere, perciò si danno casi in cui una riorganizzazione della struttura testuale da parte del traduttore sia giustificata⁵⁵. Nella mia riorganizzazione strutturale del testo, ho mantenuto la suddivisione dei paragrafi originale andando a capo, e per la suddivisione dei paragrafi del *metatesto* ho cercato di tenere conto delle tematiche che vengono espone, così da presentare il testo con una segmentazione basata sulla tenuta logica.

3.2.2 *Coessione*

Assieme alla coerenza, anche l'attenzione alla coesione del testo è di primaria importanza. La coesione "consiste nel rispetto dei rapporti grammaticali e della connessione sintattica tra le varie parti."⁵⁶ Potremmo dunque intenderla come la connessione superficiale del testo, che prevede il rispetto delle norme grammaticali della lingua in uso. Riguarda gli accordi di numero e genere, l'ordine della sintassi, le solidarietà grammaticali e gli altri aspetti delle regole formali del codice linguistico. Se la coesione viene rispettata, il *metatesto* risulterà fruibile al destinatario di una data lingua in maniera naturale, e il contenuto dello stesso sarà accessibile in maniera facile e scorrevole. Per rendere un testo coeso ed assicurare le relazioni semantiche tra le frasi, nelle varie lingue ci si serve di particolari strumenti. Tra questi, in italiano possiamo annoverare i coesivi, di cui ci serviamo

⁵⁵ PELLATT Valerie, LIU Eric T, *Thinking Chinese Translation*, London, Routledge, 2010, p.34.

⁵⁶ *Ibid.*, p.30.

per richiamare i vari elementi all'interno del testo. Con un uso anaforico, e quindi per richiamare un elemento già espresso nel testo, sia il cinese che l'italiano fanno un largo uso di pronomi, tuttavia differiscono significativamente nella quantità in cui si servono degli stessi. Ad esempio, il pronome di prima persona singolare *wo* 我 viene usato nel testo in esame per 243 volte, mentre in traduzione utilizzo il pronome italiano "io" solo in 10 occasioni. Il motivo di tale disparità è da ricercare sia nella natura morfologica delle due lingue, l'italiano infatti, essendo una lingua flessiva, mi ha permesso di minimizzare l'uso del pronome; ma anche nella differenza delle abitudini legate allo stile. Nel cinese l'utilizzo ingente di ripetizioni è ben accettato, e conferisce anche una certa chiarezza al discorso, rimarcando elementi considerati importanti. In italiano, al contrario, numerose ripetizioni appesantiscono il testo e lo rendono poco piacevole alla lettura. Di seguito riporto un estratto in cui le occorrenze di *wo* 我 "io", in funzione di soggetto, sono dieci per quanto riguarda il *prototesto*, mentre in traduzione ho evitato del tutto di ricorrere al pronome:

我在梦中清醒地意识到，我的母亲一旦死了，我就成为真正的孤儿，
我只有八岁，我怎么养活自己呢？我从梦中惊醒的时候常常是一身冷汗，
但我知道，我从梦中回来了，梦中那样一个可怕的地方我终于逃脱了
出来，我知道，母亲并没有死，她只是下乡了，我并没有成为孤儿，
我只是一个人睡在家里，外婆回乡下去了。

Nel sogno ero lucida e cosciente che stava morendo, e che allora sarei diventata completamente orfana. Avevo solo otto anni, come avrei fatto a sostentarmi da sola? Quando mi risvegliavo spesso mi ritrovavo madida di sudore, ma capivo di essere tornata da quel posto spaventoso, capivo che alla fine ero fuggita via da lì. Realizzavo che mia madre non era morta ma soltanto

era a lavoro al villaggio, che non ero diventata orfana ma semplicemente ero sola in casa a dormire; anche la nonna, infatti, era andata al villaggio.⁵⁷

In altre occasioni ho fatto ricorso a vari coesivi per evitare le ripetizioni. Nel seguente esempio, si può vedere come l'autrice ripeta per tre volte, a distanza ravvicinata, il termine *diannaο* 电脑 “computer” che in italiano sarebbe risultato ridondante. Ho mantenuto la prima occorrenza, elidendo la seconda e riformulando la frase, e infine ho usato “tastiera” per sostituire la terza occorrenza:

我甚至不相信电脑，我的电脑不带打印机，我在电脑上写作，存在硬盘和软盘里 [...]

Non mi fido nemmeno dei **computer**. Non ho una stampante e quando scrivo **a tastiera** il mio lavoro rimane salvato nella memoria dei dischi [...]⁵⁸

Un ultimo esempio di utilizzo di sinonimi si può osservare nella resa dei verbi *shuncong* 顺从 “obbedire, sottomettersi” e *qingxing* 清醒 “essere lucido, cosciente”, nella frase:

多米顺从地走着，她脑子十分清醒，她奇怪自己这种清醒和顺从，她清醒地想 [...]

Duomi camminava **obbediente**, riusciva a **riflettere** con estrema **chiarezza** e lei stessa si strani di questa sua **lucidità** e **remissività**. Con **consapevolezza** pensava [...]⁵⁹

⁵⁷ Trad. P.52.

⁵⁸ Trad. P.58.

⁵⁹ Trad. P.69.

Oltre i coesivi, per rispettare la coesione di un testo, ci si avvale anche dell'uso dei connettivi, che garantiscono i rapporti logici e sintattici, di cui parlerò nel seguente paragrafo, che sarà incentrato sull'analisi delle strutture frastiche della lingua cinese e di quella italiana.

3.2.3 *Paratassi e Ipotassi*

Riguardo ai rapporti sintattici tra le proposizioni, la lingua italiana e quella cinese differiscono in maniera evidente. L'italiano è una lingua dalla struttura fortemente ipotattica, in cui le frasi sono connesse in rapporti di reggenza e subordinazione a più livelli, questi rapporti sono esplicitati dall'uso dei connettivi, tra i quali possiamo nominare le congiunzioni, gli avverbi e i pronomi. Il cinese, al contrario, è una lingua dalla struttura altamente paratattica, nella quale le frasi sono coordinate tra loro ed indipendenti semanticamente; l'uso di elementi che manifestano i nessi logici è esiguo e la semplice giustapposizione è consuetudine.

Alla luce di queste differenze si è reso necessario l'uso di connettivi, tramite i quali si sono resi espliciti i nessi logici. Riguardo questo aspetto, il lavoro del traduttore è stato ingente, ne riporto qualche esempio esplicativo:

黄老师是近视眼，她不戴眼镜，她看人时把眼睛眯起来，
如果值班的大床上是她，我就会放心，黄老师从不骂人，从来不出人洋相。

La maestra Huang era miope **ma** non portava gli occhiali, **così quando** guardava qualcuno doveva strizzare gli occhi; **con** lei di turno potevo stare tranquilla: non aveva mai sgridato **né** alzato la voce con nessuno.⁶⁰

⁶⁰ Trad. P.45.

La frase riportata è un perfetto esempio della struttura paratattica del cinese e di come questa lingua formi il periodo giustapponendo frasi coordinate, semplicemente separate dalla virgola. In traduzione, per esplicitare i nessi logici tra le frasi e rendere il periodo meno frammentario e più scorrevole, ho fatto ricorso a diverse congiunzioni, preposizioni e segni d'interpunzione. Nell'esempio riportato sopra si può notare come al posto della prima virgola abbia preferito apporre la congiunzione avversativa “ma”, per rendere manifesta l'opposizione logica tra la prima e la seconda coordinata del *prototesto*. Successivamente ho deciso di aggiungere la congiunzione conclusiva “così”, per sottolineare che quella che si sta per leggere è la conclusione logica della frase precedente. Ho inserito poi il punto e virgola per non chiudere il periodo con un punto fermo, ma per creare comunque una pausa e per separare le due frasi, nelle quali avviene anche un cambio di soggetto. Successivamente ho eliminato la subordinata condizionale introdotta in cinese da *ruguo* “如果” e l'ho sostituita con un complemento di tempo determinato, introdotto da “con”. Ho deciso inoltre di usare i due punti per rendere chiara la funzione esplicativa della seconda frase rispetto alla prima e segnalarne il rapporto causale. L'ultima virgola del periodo cinese è stata resa unendo le due coordinate negative con la congiunzione “né”.

Un altro breve esempio di come le due lingue differiscono può essere trovato nella frase:

她从不跟人说她的身世，我只知道她没有家，没有固定工作，隐隐感到她可能有一个孩子。

Non parlava mai con nessuno della sua vita, tutto ciò che sapevo era che non aveva **né** una casa **né** un lavoro fisso, **ma** avevo come una vaga impressione che potesse avere un figlio.⁶¹

Anche qui si può notare l'utilizzo di proposizioni giustapposte e separate dalla virgola, coordinate ed indipendenti tra loro. In traduzione ho adoperato le congiunzioni copulative “né” e quella avversativa “ma”.

Nel seguente esempio si può rilevare come sia presente l'esplicitazione della causale introdotta da *yinwei* “因为”, mentre a fine periodo ho voluto rendere il rapporto con una finale:

也许正是因为这场大火导致了我的这部小说，我打算回忆我的前半生，把模糊的往事放在安全的纸上。

Forse è stato proprio quell'incendio a portare a questo romanzo, all'intenzione di rievocare la prima metà della mia vita e di prendere i ricordi confusi degli avvenimenti passati per metterli al sicuro sulla carta.⁶²

Riporto un ultimo esempio di connettivo che ho adoperato per esplicitare il nesso logico tra le frasi:

妇产科的平房，产房垂挂着深蓝色的布窗帘，窗台很高，要爬上去才能看清里面，我没有爬过，踮起脚尖也不行，站在稍远处，使劲往上跳跃，身体上升，眼睛对着窗子还是看不见，必须在跃起的同时，有风将窗帘吹开。从来没有这样的巧事。

La clinica di ostetricia e ginecologia era un edificio di un solo piano, con tende blu scuro alla finestra della sala parto. Il davanzale era piuttosto alto e

⁶¹ Trad. P.57.

⁶² Trad. P.59.

occorreva che mi arrampicassi per riuscire a scorgere l'interno della stanza. **Dato che** non ci arrivavo nemmeno in punta di piedi, mi posizionavo poco distante e saltavo con tutte le mie forze, ma anche così non riuscivo a vedere niente: sarebbe stato necessario che nel mentre che saltavo il vento spostasse la tenda, coincidenza che non avvenne mai.⁶³

Anche in questo esempio è sostanziale il grado del mio intervento. Ho scomposto il periodo in 3 distinte proposizioni ed ho aggiunto una subordinata causale, introdotta da “dato che”, non presente nel *prototesto*. Ho unito l'ultima frase con la seguente utilizzando una virgola, mentre nel *prototesto* era presente un punto fermo, ritenendo che una pausa così decisa non fosse adatta al *metatesto*, reputando questa soluzione come più scorrevole alla lettura.

Anche la punteggiatura gioca un ruolo fondamentale nel comunicare i rapporti logici tra le frasi, i segni di interpunzione sono parte integrante del testo e vanno quindi tradotti o aggiunti quando necessario⁶⁴. Oltre all'aggiunta o all'elisione dei diversi segni interpuntivi che si possono vedere negli esempi sopra riportati, ho sistematicamente cambiato la punteggiatura per il discorso diretto. Nel *prototesto* l'autrice introduce il discorso diretto usando i due punti e la virgola mentre in alcuni casi non segnala con la punteggiatura il dialogo, ma adopera solamente vari *verba dicendi*, *shuo* 说 “dire” o *wen* 问 “chiedere” e li fa seguire dall'uso della seconda persona singolare:

外婆说，要是你爸不死，你就可以吃上很多糖果和饼干。我问什么是死，外婆说：死就是像你爸一样，再也见不着了。

⁶³ Trad. P.48.

⁶⁴ PELLATT, LIU, *op.cit.*, p. 33.

我问:他为什么要死呢?外婆说:他病死了。我问:不病就不死吗?外婆说:人都要死的。

La nonna mi disse: «Se tuo padre fosse vivo potresti mangiare caramelle e biscotti in grande quantità.»

Le chiesi cosa fosse la morte e lei mi rispose: «La morte è come tuo padre, non lo si può più vedere.»

«Perché è morto?» le domandai.

«Era malato.»

«Se non si fosse ammalato non sarebbe morto?»

«Tutti dobbiamo morire.»⁶⁵

Fatta eccezione per la prima battuta di Duomi, che ho preferito rendere con il discorso indiretto, ho aggiunto le virgolette caporali per il discorso diretto, e ho preferito andare a capo per le diverse battute. In linea con la *dominante* da me individuata per il *prototesto*, che vede prediligere la comunicazione della componente espressiva del romanzo e la sua fruibilità per il *lettore modello*, anche a spese dello stile originale, ho deciso di mantenere la coerenza con questa scelta per tutte le occorrenze del discorso diretto. Nonostante ciò non sia presente nel testo originale, ho voluto rispettare le convenzioni stilistiche della lingua italiana, ritenendo così di poter rendere la lettura più veloce per il mio lettore, che, aiutato visivamente da punteggiatura e a capo, dovrà fare uno sforzo minore per seguire il

⁶⁵ Trad. P.51.

discorso, che potrà scorrere così ad un ritmo più chiaro e spedito. In questa maniera, inoltre, ho potuto ridurre agevolmente l'uso continuato dei *verba dicendi*.

3.2.4 *Morfosintassi*

La lingua cinese e quella italiana si discostano notevolmente per quanto riguarda l'aspetto morfologico.

Nel caso dell'italiano, lingua fortemente “grammaticalizzata” da un apparato morfologico assai sviluppato, l'obbligo di contrassegnare in modo esplicito tutta una serie di categorie e modalità grammaticali è compensato da una certa libertà per quanto riguarda l'ordine di successione dei costituenti e l'assetto complessivo della frase. La lingua cinese è invece una lingua assai povera di contrassegni ed indicatori formali.⁶⁶

L'italiano, essendo una lingua flessiva, è mutando la forma delle sue parole che ci segnala le categorie grammaticali come caso, numero, tempo e modo⁶⁷. Al contrario il cinese è un tipico esempio di lingua isolante, in cui le unità lessicali sono invariabili. Mancando di flessioni morfologiche, per rendere le relazioni sintattiche e semantiche nelle frasi, il cinese fa sovente ricorso all'uso di avverbi, di verbi che perdono la loro valenza semantica primaria e divengono ausiliari, o lessemi grammaticali, privi di significato ma funzionali grammaticalmente; se questi indicatori sono assenti, è l'ordine di successione degli elementi il più importante indice delle relazioni sintattiche tra i costituenti della frase per identificare le funzioni grammaticali⁶⁸, ed è alla luce del contesto che si vanno a chiarire le possibili ambiguità. Il verbo cinese non ci indica la

⁶⁶ ABBIATI, Magda, *La lingua cinese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1992, p.139.

⁶⁷ ABBIATI, *op.cit.* p.109.

⁶⁸ *Ibid*, p.130.

persona e il numero o il tempo e il modo, che vanno ricercati tenendo conto dell'insieme globale della frase.

当时是冬天，我们那一届在春天入学，在冬天毕业，我们快要毕业了，我们已经考过了试，正在等待分配，我们一辈子都不用考试了[...]

Al tempo era inverno, per il nostro corso che era iniziato in primavera, in quel periodo era prevista la laurea, stavamo quindi tutti per ricevere il nostro diploma, avevamo finito gli esami e stavamo aspettando che venissero pubblicati gli esiti delle assegnazioni del lavoro da parte dello stato. Non avremmo dovuto sostenere più esami per tutta la vita [...]⁶⁹

In questa frase si possono notare diversi esempi di come la lingua cinese fornisce le indicazioni temporali: la presenza di *dangshi* 当时 “a quel tempo” ci permette di interpretare il verbo *shi* 是 “essere” che lo seguente come passato, e l’ho dunque reso con l’imperfetto; grazie a *kuaiyao...le* 快要 “essere in procinto di” viene esplicitato l’aspetto del verbo, di imminente compimento e la particella modale *le* 了, ci indica un cambiamento di stato che il compirsi dell’azione porterà, il tempo passato però ci è dato solo dal contesto più ampio; l’avverbio *yijing* 已经 “già” che va a rafforzare la presenza del *le* 了, che qui non assolve la funzione di particella modale ma quella di particella aspettuale, che serve ad indicare l’aspetto compiuto del verbo, e che in traduzione ho reso con il trapassato prossimo; *zhengzai* 正在 è il contrassegno dell’aspetto puntuale che ci informa che l’azione espressa è in fase di svolgimento nel momento in cui viene collocata dal parlante, e che ho reso con

⁶⁹ Trad. P.72.

un gerundio; per l'ultimo possiamo vedere la presenza di un ulteriore *le* 了 in funzione di particella modale ed indice della dinamicità dell'enunciato e del cambiamento.

Oltre al tempo, al modo e all'aspetto, anche la concordanza di genere e numero, non sono insiti nel verbo cinese. Ne deriva che lo stesso morfema deve essere tradotto adattandolo al contesto, in relazione al soggetto della frase.

Esistono in cinese dei morfemi che servono a specificare appartenenza, caratteristiche e modalità degli elementi sia nominali che verbali e prendono il nome di *particelle strutturali*. Assenti nella lingua italiana, danno forma alle costruzioni tipiche del rapporto di determinazione.

Quando un elemento specifica attributi e caratteristiche di un altro elemento, si parla di determinante e determinato. Il primo precede sempre il secondo, ne deriva che l'ordine sintattico interno alla frase cinese sarà l'inverso di quello della frase italiana e che in sede di traduzione, in accordo con le regole della grammatica, è stato necessario riordinare le frasi.

Il seguente è un esempio di riassetto della frase contenente la determinazione nominale, caratterizzata dalla particella *de* 的 posta tra l'elemento determinante e quello determinato. Si noti come sempre le strutture del cinese e italiano siano speculari e invece i metodi di resa in traduzione possano essere differenti:

[...] 在大学的校园里，当工人的男孩有些手足无措，他低着头，全没有了强暴者的勇猛。

nel campus **universitario**, quel ragazzo **che faceva l'operaio**, non aveva idea di come comportarsi. Teneva la testa bassa, in lui non c'era nemmeno una briciola dell'audacia dello stupratore di quel giorno.⁷⁰

Il primo rapporto di determinazione è stato reso in italiano rendendo il determinante *daxue* 大学 “università” trasformandolo in aggettivo “universitario”; il secondo determinante *danggongren* 当工人 “fare l'operaio” l'ho riportato con la relativa “che faceva l'operaio”; il terzo determinante *qiangbaozhe* 强抱着 “stupratore” ho trovato consono renderlo con un complemento di specificazione attributivo “dello stupratore”.

3.3 *Analisi lessicale*

3.2.1 *I realia*

Il termine «realia» deriva dal latino medievale e significa «le cose reali» e quindi concrete; in scienza della traduzione il termine sta ad indicare le parole, quindi entità astratte, che denotano cose materiali tipiche di una certa cultura.⁷¹

Una prima definizione di *realia* in traduttologia ci è data dagli studiosi bulgari Vlahov e Florin nel 1980, e di cui possiamo trovare la traduzione in Osimo:⁷²

[...] 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,

⁷⁰ Trad. P.73.

⁷¹ OSIMO, *op.cit.*, p.111.

⁷² VLAHOV S., FLORIN S., *La traduzione dei realia: Come gestire le parole culturospecifiche in traduzione*, (a cura di) B. Osimo, Edizione del Kindle, 2019.

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.⁷³

Con *realia* si intende quindi quei termini culturo-specifici di un dato gruppo di parlanti, che denotano oggetti reali ma che non trovano una corrispondenza presso le altre lingue. Sono perciò elementi in cui è manifesta la specificità culturale della società di cui sono espressione, in quanto indicano fenomeni o oggetti che a tale cultura appartengono ma che non hanno equivalenti al di fuori di quel gruppo.

Osimo ci presenta una suddivisione dei *realia* in tre grandi gruppi, in base alla tipologia degli oggetti, su parametri di luogo e di tempo: *i realia geografici, i realia etnografici e i realia politici e sociali*.⁷⁴ Successivamente riporta le strategie proposte da Vlahov e Florin per la resa in traduzione, ponendo alla base di queste la distinzione tra trascrizione e traduzione. Mi son servita dei loro studi per analizzare i *realia* presenti nel *prototesto*, verso i quali ho usato approcci diversi per la resa in traduzione, non solo per categorie diverse ma anche all'interno della stessa categoria, a seconda delle varie necessità richieste dal contesto. Ho prediletto scelte che permettessero una narrazione scorrevole ma che, per quanto possibile, consentissero al mio lettore modello di poter ricreare delle immagini mentali che si avvicinino quanto più a quelle del lettore originario.

Ogni volta i *realia* pongono il traduttore dinnanzi a una scelta: trascrivere o tradurre? Sarà la trascrizione o la traduzione a portare a una migliore percezione del testo e del suo colorito? Sarà la trascrizione o la traduzione a permettere in modo più blando e discreto di rivelare al lettore un nuovo concetto, senza strappare il canovaccio narrativo? E ancora, sarà la

⁷³ OSIMO, *op.cit.*, p.112.

⁷⁴ *Ibid.*

trascrizione o la traduzione a condurre a perdite minimali e a possibilità massimali di compensarle, ovvero a essere il minore dei due mali?⁷⁵

Realia etnografici

Dei *realia etnografici* possono far parte le parole che denotano elementi riguardanti la vita di tutti i giorni, la religione, la tradizione e le usanze specifiche di una data cultura. Un esempio nel testo in esame è il riferimento al «*qigong*»:

我按照她的指引，像做**气功**一样坚守这个意念。

Feci come mi aveva detto e mi concentravi intensamente sul mio pensiero, come si fa nella pratica del *qigong*.⁷⁶

Il «*qigong*» è una pratica di origini taoiste, ben nota in Cina, che comprende esercizi fisici, di respirazione, di meditazione e di concentrazione mentale. Una pratica così antica e così nota è subito riconoscibile dalla maggior parte dei lettori cinesi, mentre un lettore medio italiano è più probabile che sia più ignorante in materia. Il *realia* è proprio della cultura emittente e quindi non causa straniamento nel lettore originario che non ci si sofferma più di tanto. Nella mia traduzione ho voluto traslitterare il nome, mantenendone il suono originale e creando dunque un esotismo non presente nel *prototesto*. In aggiunta ho inserito il sostantivo «pratica» per permettere al mio lettore modello di avere quanto meno una vaga idea del significato del referente originario, pur con la perdita delle connotazioni riguardanti lo svolgimento dello stesso, che risultano più automatiche ad un lettore cinese. Ho

⁷⁵ VLAHOV S., FLORIN S., *op.cit.*, p.55.

⁷⁶ Trad. P.61.

quindi in sintesi cercato di mantenere l'elemento originale per un effetto straniante ma ho anche cercato di aiutare il lettore ad una comprensione più rapida.

Un altro esempio lo possiamo trovare nella frase:

七月十四鬼节，B镇的圭河总是给人特别深刻的启示[...]

Il quattordicesimo giorno del settimo mese lunare è la Festa degli Spiriti e il fiume Gui di B ne ha sempre dato una prova tangibile.⁷⁷

In questa frase possiamo trovare tre esempi che rientrano nel ventaglio dei *realia etnografici*:

1. «七月», «Settimo mese lunare». La traduzione letterale è “il mese numero sette”, per un parlante italiano l'associazione è immediata: si tratta di luglio. Nel 1912, con la nascita della Repubblica Cinese, venne adottato il calendario gregoriano al posto del calendario lunare, in uso nell' Impero Cinese fino a quell'anno. Ciò nonostante, per le occasioni non ufficiali o di lavoro, e quindi per festività e rituali legati alla tradizione cinese, si fa tutt'ora affidamento al calendario lunare basato appunto sui cicli delle fasi lunari.

Il settimo mese è quindi da intendersi qui come il settimo mese lunare, che cade grossomodo tra agosto e settembre, mese tradizionalmente dedicato agli spiriti dei morti. Una traduzione letterale sarebbe stata qui inopportuna e fuorviante, la narratrice poco più avanti fa riferimento al fatto che l'autunno fosse alle porte in quel periodo, cosa impossibile nel mese di luglio. Ho quindi deciso di adottare quella che Vlahov e Florin chiamano *traduzione approssimativa*, aggiungendo

⁷⁷ Trad. P.65.

l'aggettivo «lunare», per rendere chiaro che il calendario in questione non è quello a cui il parlante italiano è solito fare riferimento.

2. «鬼节», «La Festa degli Spiriti». Come ci viene detto in narrazione, cade a metà del settimo mese lunare. In questo caso ho trovato la traduzione letterale essere la strategia migliore. Non esiste un equivalente nella lingua italiana per questa festività e quindi mi sono servita di un calco che espliciti il significato del nome; traducendo il *realia* alla lettera ho potuto creare una traduzione dal contenuto abbastanza trasparente e dal significato che non dovrebbe dare adito a fraintendimenti.

Realia geografici

Tra i *realia geografici* possiamo comprendere gli elementi che si rifanno alla geografia, al meteo e alla botanica di una data regione.

In un racconto detengono una posizione fondamentale per quanto riguarda la descrizione dell'ambiente, poiché permettono al lettore di avere riferimenti precisi per poter riprodurre mentalmente il mondo e l'atmosfera che vengono presentati nel testo originale. È quindi importante cercare di mantenere queste specificità locali e gli esotismi che ne derivano. Le piante e i frutti riportati dall'autrice Lin Bai nella parte del romanzo presa in esame, sono tutti tipici della zona subtropicale della Cina, e più esattamente della regione del Guangxi.

Quando si traducono nomi relativi alla sfera vegetale, come anche a quella animale, bisogna tener conto del fatto che a seconda del luogo possono essere presenti diverse varianti relative al linguaggio comune. In traduzione, soprattutto nel caso

della combinazione cinese-italiano, vista la considerevole distanza geografica, non tutti i referenti presentano un equivalente nella lingua di arrivo. Per venire a capo del problema e non rischiare di riportare un riferimento scorretto e presentare quindi una traduzione erronea, è bene risalire sempre alla nomenclatura scientifica latina, unica per tutte le lingue, in quanto soggetta a convenzione internazionale.

La mia scelta è quindi ricaduta sul mantenimento dei *realia geografici*, ad eccezione di quelli per cui esiste un equivalente italiano. Nel testo possiamo trovare una piccola lista di frutti che vengono dati alla protagonista bambina dalle maestre della sua scuola:

有时是两颗杨梅，有时是一颗水果糖，或是一只芭蕉，比香蕉大，比大蕉小，叫“西贡蕉”，不知跟西贡有什么关系。有时是一只杨桃或者番石榴，最好是荔枝，这是我们这里盛产的佳果。大量的夜晚是吃木瓜，金红色，肉甜而厚，核像黑色的玛瑙，木瓜树树形奇异，是亚热带真正美丽的果树。

Delle volte ci davano un paio di bacche di *yangmei*, una caramella alla frutta o una banana *baijiao*, più grande rispetto alle banane comuni ma più piccola del platano, che viene chiamata “banana di Saigon”, ma non so se con Saigon abbia veramente qualche relazione. Altre volte ci davano una carambola o una guava, ma il migliore era il litchi, frutto squisito di cui la nostra terra è ricca. Molte sere mangiavamo la papaya: uno alla volta andavamo a prenderne una fetta, dal colore rosso dorato e dalla polpa dolce e spessa, i cui semi sembrano di pietra di agata nera e il cui albero dalla forma bizzarra lo rende uno dei più belli della zona subtropicale.⁷⁸

In questa frase sono presenti diversi riferimenti a frutti esotici, per la resa dei quali ho adottato strategie diverse:

⁷⁸ Trad. P.46.

1. «杨桃»,«番石榴»,«荔枝» e «木瓜»: «carambola», «guava», «litchi» e «papaya».

Questi quattro elementi sono stati resi con l'equivalente italiano, in quanto frutti noti anche in Italia, e i cui nomi fanno parte del linguaggio corrente. Sono automaticamente riconoscibili dai più o comunque presenti nel dizionario italiano e quindi facilmente reperibili.

2. «杨梅» e «芭蕉»: «bacca di *yangmei*» e «banana *bajiao*».

Per «杨梅» ho preferito effettuare una traslitterazione dal cinese originale aggiungendo quella che Aixelà definisce *glossa intratestuale*⁷⁹, cioè aggiungendo un'esplicitazione direttamente nel testo, e rendendolo così con «bacca di *yangmei*». Il frutto può essere chiamato in Italia, erroneamente, “corbezzolo cinese” o “Chinese bayberry”, con un prestito dall'inglese, in ogni caso è quasi sconosciuto in Italia. Proporre una di queste due alternative a mio avviso non avrebbe ricreato nel lettore italiano la stessa immagine a cui ha accesso il lettore originario, ed in più avrebbe aggiunto una connotazione esotica alla voce di chi parla, data la presenza dell'aggettivo “cinese”, specificazione geografica piuttosto insolita per coloro che parlano di prodotti tipici della propria terra. Ho preferito perciò riportare il nome originale, e con esso il suo suono, attraverso la traslitterazione, creando un esotismo non presente nel

⁷⁹AIXELA Javier F., “Culture-Specific Items in Translation”, in R. Alvarez, C. A. Vidal, *Translation, Power, Subversion*, Frankfurt, Multilingual matters, 1996, p.62.

testo di partenza, ma il cui referente è facilmente rintracciabile da un lettore più curioso. Ho trovato però di dover aggiungere “bacche” per poter dare un’idea, seppur vaga, al mio lettore riguardo al frutto in questione, senza bisogno che approfondisca autonomamente, dovendo interrompere lo scorrimento della lettura.

Per « 芭蕉 » ho usato la stessa strategia, ho riportato una traslitterazione ed aggiunto la specificazione “banana” per far capire al lettore che è un tipo di banana, che si distingue da quella comune, come spiega anche il testo immediatamente dopo.

3. « 香蕉 », « 大蕉 » e « 西贡蕉 »: «banane comuni», «platano» e «banana di Saigon».

Per questi tre elementi ho ritenuto più appropriato effettuare una traduzione. «香蕉» è il nome generico e comune per le banane, perciò l’ho reso con “banane comuni”. «大蕉» è stato tradotto con “platano” ed anche per «西贡蕉» “banana di Saigon” mi sono attenuta ad una traduzione letterale, fondamentale per la comprensione della frase successiva.

Un nome botanico che mi è stato particolarmente ostico per il reperimento del referente è stato «勒鲁» (*lelu*).

[...] 穿过勒鲁（一种叶子带刺的植物）围成的篱笆 [...]

[...] passare attraverso il recinto formato da un cespuglio di gigli dalle foglie spinose [...] ⁸⁰

⁸⁰ Trad. P.48.

La parola presente nel testo originale è un calco dal nome latino *lilium* che in italiano si riferisce al *giglio*. Le specie di giglio sono effettivamente molto numerose, con diverse caratteristiche, tra cui l'essere spinose, e sono ampiamente diffuse nella Cina meridionale. Ho tradotto quindi usando una generalizzazione.

Realia politici e sociali

Si possono considerare *realia politico-sociali* quelle parole che riguardano entità amministrative, territoriali, istituzioni e organismi presenti in un certo luogo.

Esaminando la frase, già precedentemente presa in esame, possiamo ritrovare anche un esempio di questo tipo di *realia*:

七月十四鬼节, **B镇**的圭河总是给人特别深刻的启示[...]

Il quattordicesimo giorno del settimo mese lunare è la Festa degli Spiriti e il fiume Gui di *B* ne ha sempre dato una prova tangibile.⁸¹

«B镇», «la cittadina *B*», poi semplicemente «*B*». Si tratta di Beiliu, nel Guangxi, sotto l'amministrazione dell'omonima città contea. È il luogo di nascita e dell'infanzia della protagonista del romanzo, nonché dell'autrice stessa, è quindi un elemento autobiografico del testo. Viene nominato in narrazione con l'uso della sola iniziale «B». Analogamente ciò avviene anche per «N城» riferito a «Nanning», per «W城» «Wuhan» e per «W大» per intendere «università di Wuhan»; nella mia traduzione diventano rispettivamente «città *N*», «città *W*» e « Università *W*».

⁸¹ Trad. P.65.

La suddivisione amministrativa cinese è differente da quella italiana, perciò le due lingue non hanno equivalenti esatti per tali ripartizioni. Nel mio lavoro ho scelto di tradurre «cittadina» e «città» e di mantenere l'abbreviazione del nome alla sola iniziale. La parola «镇» è traducibile in italiano con «borgo» che per definizione è un “centro abitato di media grandezza e importanza” ed anche “estensione della città fuori dalle antiche mura”⁸². La traduzione a mio avviso non è corretta ma fuorviante. La definizione di «镇» è infatti “divisione amministrativa cinese, sotto la giurisdizione della città di contea.[...] Città estesa e densamente popolata, dall'economia piuttosto sviluppata e maggiormente non agricola”.⁸³ L'immagine a cui viene rimandato un lettore cinese non è certamente la medesima immagine a cui viene rimandato il lettore italiano, che con molta probabilità figurerà una realtà più contenuta e più rurale. Per attenermi maggiormente all'immagine che il riferimento dovrebbe suscitare, la soluzione migliore mi è sembrata quella di differenziare le due entità di «镇» e «城», specificando che una realtà è più ristretta e meno evoluta, anche economicamente, dell'altra.

Un altro esempio di *realia* che possiamo definire di tipo *politico e sociale* lo possiamo trovare nella frase:

有时是戴着黑袖章的队伍，抬着花圈，这是机关单位的人死了。

Questo accadeva nel caso in cui a morire fosse stato un membro dell'Unità di Lavoro.⁸⁴

⁸² Borgo, in www.treccani.it.

URL:

<https://web.archive.org/web/20191027161031/http://www.treccani.it/vocabolario/borgo/>

⁸³ Zhen 镇, in baike.baidu.com. URL: <https://baike.baidu.com/item/镇/5922313>

⁸⁴ Trad. P.50.

Il *realia* è formato da «单位», «Unità di Lavoro». Le unità di lavoro, come ben sa chi ha una qualche conoscenza della Cina sotto Mao Zedong, erano unità amministrative a livello locale, che esercitavano un controllo sociale, politico e ideologico sui singoli cittadini, che alla propria unità di appartenenza dovevano fare riferimento per tutte le questioni pubbliche e private. Presero ad essere in atto con la collettivizzazione dei primi anni Cinquanta del Novecento ed erano lo strumento di controllo attivo e mirato sul singolo che il Partito Comunista aveva sulla popolazione.⁸⁵ Questo organismo non è dato per conosciuto dal mio *lettore modello*. Non ho voluto fornire un'esplicazione intratestuale o aggiungere una nota per non appesantire il testo e ho preferito quindi avere un residuo traduttivo legato alla specificità del riferimento, anche in virtù del fatto che un lettore più appassionato possa con semplicità risalire alla spiegazione sul significato della locuzione. Come gli studiosi bulgari ci fanno notare, nella resa dei *realia* anche la laconicità è un fattore da non sottovalutare in quanto, dilungandosi, si darebbe più spazio e quindi attenzione ad un elemento al quale, nell'originale, tutto questo accento non viene posto.⁸⁶

Ho perciò riportato la traduzione comunemente accettata, ma con le iniziali in lettere maiuscole, per attirare l'attenzione sulla parola e sul fatto che si tratti di un organismo specifico, ma anche come strumento di disambiguazione dall'omonima accezione in campo economico.

⁸⁵ SAMARANI G., “*La Cina contemporanea. Dalla fine dell’Impero a oggi*”, Torino, Einaudi, 2017, p.506.

⁸⁶ VLAHOV S., FLORIN S., *op.cit.*, p.81.

Quelli sopracitati sono solo alcuni dei numerosi casi in cui i *realia* hanno costituito un problema traduttivo e la conseguente ricerca della strategia più adatta alle varie occasioni. In generale, quando ho ritenuto possibile farlo, ho cercato di preservare i *realia* con la traslitterazione, riportando quindi un termine non immediatamente comprensibile dal lettore, ma la cui presenza gli desse la possibilità di approfondire ed apprendere un qualcosa sulla realtà della cultura emittente, che ancora non conosce. Ho ritenuto giusto dare particolare attenzione alla cultura di partenza e mantenere i riferimenti geografici ed etnografici nella loro forma originale, in quanto parte integrante della descrizione dell'ambiente fisico e culturale in cui la protagonista vive e che sono in buona parte denotatori di aspetti autobiografici dell'autrice del romanzo. Per i *realia politico-culturali*, ho usato un approccio più vicino alla lingua di arrivo, favorendo una comprensione più immediata dei riferimenti originali, praticando delle traduzioni e quindi ricercando una comprensione più rapida dell'elemento in questione, volendo porre un'importanza maggiore sull'acquisizione del senso che sulla precisione linguistica del referente. La scelta di non riportare il nome originale ma di tradurlo ha l'intento di non far soffermare troppo il mio lettore su quei *realia* che ho ritenuto più utili per la collocazione temporale della storia che per lo sviluppo narrativo e logico della stessa. Questa scelta è stata dettata anche dalla ricerca di fedeltà all'opera originale e gli intenti dell'autrice che dà più importanza ai luoghi e alle sensazioni che questi le evocano, piuttosto che alla situazione storico-politica del suo tempo, su cui non ha interesse a soffermarsi, ma solo ci presenta con brevi accenni.

3.3.2 *Nomi propri*

Un'analisi dei problemi di resa dei nomi propri in traduzione la possiamo trovare in Hermans, che distingue tra *Loaded Names* e *Conventional Names*⁸⁷. I primi hanno una qualche carica semantica che può dare indizi al lettore sulle caratteristiche del personaggio o sul suo destino nella narrazione, mentre lo scopo dei secondi è essenzialmente identificativo. La connotazione delle parole, e quindi il colorito, fa parte del contenuto semantico e come tale andrebbe trasferito dal traduttore per trasmettere la parola nella sua interezza. La perdita del colorito si esprime nella parziale comprensione dell'immagine originale e nel suo travisamento.⁸⁸ Confrontando il cinese con l'italiano si può notare una differenza intrinseca nelle due lingue: i nomi propri di persona della lingua cinese son formati da caratteri che la maggior parte delle volte sono portatori di significato, mentre in italiano, a parte l'etimologia a cui si potrebbe risalire, i nomi propri non presentano una connotazione semantica. Ad esempio, i caratteri del nome della protagonista del romanzo «多米» *Duomi* possono venir tradotti letteralmente con «molto riso», interpretabile come augurio di prosperità; «莉莉» *Lili*, il nome dell'amica vicina di casa, ricorda il gelsomino ed ha una connotazione di «carina, dolce»; il nome della compagna di università «王» *Wang* significa «re, regina» e così via. Non ho ritenuto essere cruciale nel testo d'origine la componente semantica dei nomi, stimando la sua importanza per il *metatesto* inferiore a quella svolta dalla funzione di marchio geografico: i nomi non denotano uno status, un tratto del carattere o una peculiarità fisica (come spesso accade nell'onomastica cinese) che sia necessario riportare per

⁸⁷ HERMANS, T., "On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar", in M.J. Wintle, *Modern Dutch Studies*, London, Athlone, 1988, p.11.

⁸⁸ OSIMO, *op.cit.*, p.116.

lo sviluppo della narrazione, ma ci danno un'informazione sulla provenienza dei personaggi. La mia scelta per la resa dei nomi propri di persona è caduta sulla traslitterazione degli stessi, trattandoli quindi nel *metatesto* come *Conventional Names*. Questa scelta, che pone l'accento sui suoni originali, consente di trasportare il lettore in territorio straniero, ricordandogli che quella che ha davanti è una traduzione. Ciò ha tuttavia comportato una perdita parziale relativa alla connotazione che i nomi portano con sé.

Riguardo alla resa dei toponimi la scelta della strategia di resa non è stata unica ma pertinente alle singole occorrenze.

Per la resa di «北京» *Beijing* ho perseguito un criterio di identificazione facilitata del referente per il fruitore del testo tradotto ed ho quindi preferito usare l'esonimo «Pechino», immediatamente riconoscibile dal parlante italiano, in quanto toponimo stabile e radicato nella tradizione della lingua di arrivo, mentre una traslitterazione dell'endonimo avrebbe potuto creare delle perplessità.

Per i toponimi che non hanno un corrispettivo nella lingua italiana, come «广西» *Guangxi* e «北流» *Beiliu*, ho optato per la loro conservazione tramite l'adattamento ortografico e sono stati riportati con la traslitterazione dei loro endonimi.

L'autrice nomina poi «B镇» *B zhen*, «N城» *N cheng* e «W大» *W cheng*, le cui iniziali si riferiscono rispettivamente a Beiliu, Nanning e Wuhan, che in traduzione diventano «cittadina *B*», «città *N*» e «Università *W*». Il problema della resa di queste entità amministrative è già stato analizzato precedentemente con le osservazioni sui *realia socio-politici*; qui tengo a precisare però che la scelta di non esplicitare il nome dei luoghi, ma mantenere le iniziali come nel testo di origine, è giustificata dai vari riferimenti al Guangxi presenti nel testo, tra cui l'esplicita geo-

localizzazione della «cittadina B», quando l'autrice riporta la definizione di «鬼门关» *Guimenguan* dal dizionario «辞海» *Cihai*:

B 镇是一个与鬼最接近的地方，这一点，甚至可以在《辞海》里查到，查“鬼门关”的辞条，就有：鬼门关，在今广西北流县城东南八公里处，B 镇就是在这个县里。

B è un luogo strettamente connesso ai fantasmi. Nel dizionario “Cihai” se si cerca la voce *Guimenguan* “Porta degli inferi”, si legge: “*Guimenguan*, nella regione dell’attuale Guangxi, a 8km a sud est della città contea di Beiliu”. Il borgo *B* si trova proprio lì.⁸⁹

Anche «鬼门关» *Guimenguan* è un toponimo, che si differenzia da quelli precedentemente citati per la sua forte valenza semantica, che non può essere persa in traduzione. Ho trovato necessario in questo caso chiarire il significato del nome, tramite una *traduzione esplicativa*.⁹⁰ A questa traduzione ho però affiancato anche la traslitterazione del nome originale, fondamentale assieme al significato in quanto referente del reale riferimento geografico. Giudicando scorretta la perdita in traduzione di entrambe queste caratteristiche, ho preferito affiancarle, rendendo palese il mio intervento traduttivo.

Nonostante il mio lettore modello non abbia una spiccata conoscenza geografica della Cina, come si presuppone invece la abbia il lettore originale, ha in mano gli strumenti necessari per approfondire e magari apprendere nuove conoscenze riguardo il Paese. In ogni caso ho ritenuto sufficienti le descrizioni del clima, le citazioni di frutti tropicali, oltre che i riferimenti specifici ai luoghi, perché

⁸⁹ Trad. P.63.

⁹⁰ VLAHOV S., FLORIN S., *op.cit.*, p.59.

il mio lettore modello fosse in grado di stimare l'ambientazione come appartenente alla Cina meridionale, pur non avendone una conoscenza diretta.

3.3.3 *Fattori fonologici*

Tra i fattori fonologici possiamo annoverare l'uso di voci *onomatopeiche*, figure retoriche che tramite l'uso di parole o locuzioni invariabili, riproducono o evocano un suono. Le espressioni onomatopeiche possono essere divise in *onomatopee primarie* (le più semplici come *miao*, *cip cip*) o *onomatopee secondarie* (modulate sulla morfologia della lingua, come *miagolare*, *cinguettare*).⁹¹ Non sono quindi riferibili a semplici riproduzioni di suoni ma seguono delle convenzioni proprie di ogni lingua, che si basano su schemi arbitrari nella resa scritta. Il risultato è che ci si riferisce allo stesso suono in maniera anche significativamente diversa nelle varie lingue. Tra suono e senso il rapporto non è dunque diretto ma mediato da lingua e cultura. Anche la classe grammaticale di appartenenza non è unica nelle varie lingue, il che comporta un ulteriore adattamento in sede di traduzione.

Ne è un esempio l'onomatopea *wuwu*«呜呜» che riproduce un lungo suono, e che troviamo nel testo due volte, per le quali ho usato due differenti strategie.

La prima occorrenza si trova nella frase:

每个人双手搭在别人的双肩上，就成了火车，嘴里呜呜地叫着行进。

⁹¹ NOBILE Luca, *Onomatopee e fonosimboli in italiano*, in www.hal.archives-ouvertes.fr, URL:<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01382993>

[...] ognuno metteva le mani sulle spalle del compagno di fronte e, formando un trenino, avanzavamo facendo “**ciuf ciuf**”.⁹²

Si può notare immediatamente che nella traduzione ho riportato l’onomatopea tra virgolette, per rispettare le convenzioni della lingua italiana. La posizione è stata modificata da avverbiale e antecedente il verbo in cinese, a locuzione posta a fine frase in italiano. Per la resa la scelta è ricaduta sull’equivalente italiano omologo per il fischio del treno, equivalente anche nel contesto in cui si trova, essendo le due onomatopее entrambe tipicamente usate in situazioni relative all’infanzia.

La stessa onomatopea cinese la ritroviamo nella frase:

某些夜晚，防空演习的警报在 B 镇的上空**呜呜**鸣响, [...]

Certe notti **il suono** della sirena delle esercitazioni antiaereo **rimbombava** nell’aria della cittadina *B*.⁹³

Anche qui l’onomatopea risulta in posizione avverbiale, ma è stata resa in italiano con una perifrasi e dando una maggior connotazione semantica al verbo *mingxiang* 鸣响 “emettere un suono” traducendolo con il verbo onomatopeico “rimbombare”.

Si può dire che per la resa in traduzione mi sono avvalsa di un atteggiamento localizzante, trasformando le onomatopее con equivalenti italiani e adattandole alle classi grammaticali più adatte nel contesto.

⁹² Trad. P.46.

⁹³ Trad. P.50.

3.4 Intertestualità

Il termine *intertestualità* viene usato per la prima volta nella sua accezione letteraria nel 1967 dalla critica e psicoanalista Julia Kristeva, in un saggio⁹⁴ per la rivista *Critique*. Riprendendo la nozione di *dialogismo* di Bachtin,⁹⁵ di cui era allieva, sviluppa l'idea di *intertestualità*, alla base della quale pone il concetto che ogni testo sia formato dalla commistione di più testi, e che quindi all'interno di ogni opera avvenga un dialogo di più scritture,⁹⁶ provenienti dalla "biblioteca" personale dell'autore. Ciò implica l'inserimento in ogni testo della storia e della cultura di cui fa parte, e viceversa del testo nella storia e nella cultura in cui si colloca.⁹⁷

Dopo il "battesimo" da parte di Kristeva, molti altri studiosi hanno ripreso il termine dandogli diverse interpretazioni.⁹⁸

Ad oggi si possono raggruppare sotto questo termine un po' tutti quegli elementi che all'interno di un'opera ne richiamano un'altra, e che fanno in modo che tra i testi si formi un rapporto, che può manifestarsi in diversi modi: dalle citazioni più esplicite alle meno palesi allusioni, dalla parodia al commentario e così via.

⁹⁴ KRISTEVA Julia, "La parola, il dialogo e il romanzo" in, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.

⁹⁵ Michail M. Bachtin (1895-1975), filosofo e critico letterario russo, autore di significative opere di teoria letteraria. Tra queste, sul dialogismo bachtiniano: BACHTIN M. Dostoevskij. Poetica e stilistica, Giuseppe Garritano (a cura di), Torino, Einaudi, 1968. *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* (1975), Clara Strada Janovič (a cura di), Torino, Einaudi, 1979.

⁹⁶ KRISTEVA, *op.cit.*, p. 119.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁸ Il concetto di intertestualità viene ripreso e analizzato da vari studiosi diverse volte, dopo la prima comparsa nel saggio di Kristeva. Tra questi: Barthes R., *Il brusio della lingua*, (1984), Bruno Bellotto (a cura di), Einaudi, Torino, 1988; Riffaterre M., *La produzione del testo*, (1979), Giorgio Zanetti (a cura di), Bologna, Il Mulino, 1989; Genette G., *Palinsesti*, (1982), Raffaella Novità (a cura di), Torino, Einaudi, 1997; Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

Gli scrittori, sotto l'influenza delle opere a cui sono stati esposti⁹⁹, compongono produzioni spesso ricche di riferimenti intertestuali, anche in maniera involontaria, derivanti dalla forza esercitata dalla personale "enciclopedia letteraria". Il funzionamento di questo fenomeno si può spiegare con il concetto che Lotman chiama *semiosfera*,¹⁰⁰ ovvero un insieme di sistemi in continua interazione tra loro, i quali, presi separatamente, non sono in grado di funzionare, e che lo studioso definisce come un insieme di testi e di linguaggi da intendere come un unico organismo. In conformità al suo pensiero, il testo di un individuo che fa parte di una certa *semiosfera* va considerato sia come creazione originale ma anche in relazione al macrosistema di cui fa parte.¹⁰¹

L'inserimento di rimandi intertestuali offre una maggiore letterarietà al testo, può sostenerne le tesi ed in generale arricchirlo con le implicazioni di senso che il rimando porta con sé. Per poter cogliere queste implicazioni di senso aggiuntive, il lettore deve possedere una certa cultura in comune con l'autore, che gli permetta di capire il rimando nelle sue sfaccettature semantiche. Il grado di riconoscibilità di un rimando intertestuale può essere esplicito quando segnalato graficamente, o implicito se si confonde col testo. Una volta individuato un rimando intertestuale al traduttore spetta il compito di trovare la strategia migliore per trasmetterlo nel *metatesto*, tenendo conto del *residuo* traduttivo che ne deriverà.

Nel testo di Lin Bai possiamo trovare come esempio di elemento intertestuale il riferimento alla Lunga Marcia nella frase:

⁹⁹ OSIMO, *op.cit.*, pp. 84.

¹⁰⁰ LOTMAN Jurij M., *La semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Simonetta Salvestroni (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 1985, p. 56.

¹⁰¹ OSIMO, *op.cit.*, pp. 86.

终于有一次，二万五千里长征，到达了那个窗口[...]

Un giorno finalmente riuscii in quell'ardua impresa ed arrivai alla finestra.¹⁰²

«二万五千里长征» “la Lunga Marcia di 250.000 li” vide, dal 1934 al 1936, la ritirata delle Guardie Rosse guidate da Mao, per sfuggire all'accerchiamento del Kuomintang di Chiang Kai-shek. Nel percorso dal Jiangxi fino al Shaanxi settentrionale, l'esercito comunista si trovò ad attraversare terreni tra i più impervi della Cina per una distanza di 12.500 km. La Lunga Marcia è sentita come uno dei momenti più alti della storia comunista cinese e parte dell'identità popolare; un'impresa eroica senza pari in termini di orgoglio ed un viaggio talmente radicato nell'ideologia da acquistare carattere semi-legendario.

Nella ricerca della fonte originaria per la stringa «二万五千里长征，到达了» ho potuto constatare che si tratta di una frase usata soprattutto in campo giornalistico per riferirsi all'impresa, e che ha assunto anche l'accezione di “un giorno da ricordare”, “una data importante” che si usa per indicare la riuscita di un'impresa nonostante le grandi difficoltà trovate lungo il cammino, e per sottolineare le difficoltà che si sono dovute superare per riuscire nello scopo.

Il rapporto intertestuale non è da intendere come rapporto diadico fra due opere bensì triadico, in cui bisogna comprendere anche l'enciclopedia culturale¹⁰³ dove i testi si posizionano, la loro *semiosfera*. L'autrice in questa occorrenza attinge ad un patrimonio espressivo ormai stabile nella memoria collettiva, derivato dalla tradizione comunicativa comunista, le cui formule e i cui slogan sono andati a

¹⁰² Trad. P.48.

¹⁰³ BERNARDELLI Andrea, “Il concetto di intertestualità”, in A. Bernardelli (a cura di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, 2010, p. 40.

radicarsi nel linguaggio comune. Nella lingua di arrivo non è detto che esista un omologo locale o che una traduzione possa essere sufficiente a comprendere il rimando, perciò per la resa di un elemento intertestuale è bene cogliere la funzione dello stesso per il *prototesto* e cercare così di riportarla nel *metatesto*. La prima scelta da effettuare è quella tra due poli: inserire l'altrui nel proprio o appropriarsi dell'altrui¹⁰⁴. Osimo¹⁰⁵ propone tre metodi di resa: tradurre il rimando con l'aggiunta di note o un apparato paratestuale, riportare l'elemento lasciando che il lettore attento colga il rimando autonomamente, o modificare il testo senza avvertire il lettore.

In questo caso specifico ho ritenuto che una traduzione non avrebbe assolto la funzione denotativa che l'occorrenza ha nel *prototesto* e, non solo non avrebbe arricchito il *metatesto*, ma al contrario sarebbe risultata incomprensibile al mio lettore modello; una nota invece avrebbe solo rallentato la lettura. Non esistendo in italiano il rimando appropriato e non ritenendo corretto sostituirlo con un omologo culturale locale, che potrebbe essere immediatamente comprensibile al parlante italiano, ma lontano dalla cultura d'origine, e che avrebbe causato un trasferimento geografico e storico della frase, nella mia traduzione ho trovato più adatto eliminare il rimando diretto alla Lunga Marcia. Ho adottato quindi quello che Osimo definisce un atteggiamento centrifugo,¹⁰⁶ aggirando il confronto con l'altra cultura e facendo passare come locale un elemento che non lo è, preferendo riportare il senso che l'intertesto portava, all'intertesto in sé. Ho quindi reso «二万五千里长征» con «riuscire nell'ardua impresa».

¹⁰⁴ OSIMO, *op.cit.*, p.86.

¹⁰⁵ OSIMO Bruno, *Citazioni e intertestualità*, in Logos.it
URL:http://courses.logos.it/IT/4_34.html

¹⁰⁶ OSIMO, *op.cit.*, p. 87.

Nel testo preso in esame sono presenti anche riferimenti ad altre opere e personaggi, anche stranieri, il cui nome è sempre riportato con la traslitterazione in caratteri.

È il caso di:

她说她住在我所住的街道，她也总是五点半就上床睡觉，比普鲁斯特还早。

Sosteneva di abitare nella via dove abitavo io, e di andare sempre a dormire per le cinque e mezza della sera, più presto di Proust.¹⁰⁷

Il riferimento è all'opera di Proust "Alla ricerca del tempo perduto" (1913-1927) il cui incipit si apre con "Per molto tempo sono andato a letto presto la sera."¹⁰⁸ Questo riferimento intertestuale, si basa senz'altro sulla biblioteca personale dell'autrice, ma non essendo legata alla cultura cinese, trattandosi un'opera di fondamentale importanza per tutta la letteratura mondiale, ho deciso di riportarlo con la trascrizione originale del nome. È infatti un riferimento letterario che potrà essere colto tanto da un lettore cinese quanto - e forse anche più data la vicinanza geografica e culturale con lo scrittore francese- dal lettore italiano. Ho ritenuto quindi che il grado di accessibilità fosse pari nei due testi e non creasse problemi al mio lettore modello. È anche interessante notare la vicinanza che le due opere hanno sotto certi aspetti, come il tema della reminiscenza e come anche la volontà di racchiudere i pensieri e ricordi, a partire dalla fanciullezza, in un libro: entrambi i protagonisti delle due opere, finiranno con lo scrivere il libro appena letto.

¹⁰⁷ Trad. P.60.

¹⁰⁸ Nella traduzione di Natalia Ginzburg del 1946.

Nel romanzo possiamo trovare altri riferimenti a personaggi stranieri, ad esempio quello a Plechanov (1856-1918), politico e filosofo russo considerato uno dei padri del marxismo:

[...] 她当时是个工人，但她读过普列汉诺夫，写得一手好字 [...]

[...] a quel tempo lavorava come operaia ma aveva studiato Plechanov e aveva un talento per la calligrafia [...]¹⁰⁹

Questi rimandi sono indicatori del tempo in cui è vissuta la protagonista del romanzo, periodo che coincide con quello in cui ha vissuto anche l'autrice, ovvero la Cina di Mao dagli anni '60. I rimandi temporali sono rilevabili unicamente da questi cenni storici e culturali lasciati impliciti, non vengono infatti esplicitamente esposte le coordinate temporali in cui si dispiegano le vicende. Inoltre, servono a darci informazioni sulla cultura dei personaggi e, indirettamente, anche su quella di Lin Bai.

Per queste ragioni, ho deciso di spiegare ulteriormente i rimandi puramente cinesi, meno accessibili al mio lettore modello, piuttosto che quelli riferibili ad un paese terzo. È il caso della frase in cui vengono citati due personaggi dei film di propaganda comunista degli anni '60:

[...] 她像电影里的革命者，江姐，或者韩英。

La sua morte era come quella di Jiangjie e Hangying, le eroine rivoluzionarie comuniste che avevo visto sacrificarsi nei film.¹¹⁰

¹⁰⁹ Trad. P.57.

¹¹⁰ Trad. P.52.

La traduzione letterale “come le rivoluzionarie dei film, Jiangjie o Hangying” l’ho ritenuta insufficiente per il mio lettore modello e per la scorrevolezza del testo, in quanto in pochi potrebbero essere a conoscenza dei film in questione. Ho cercato di aggirare il problema di comprensibilità fornendo qualche informazione in più al lettore del *metatesto*.

In conclusione, per i rimandi intertestuali di una cultura terza ho preferito riportare il riferimento così come nel *prototesto*, mentre per quelli che in linea di massima risultano più vicini al lettore originario, poiché propri della cultura e della storia cinese, ho scelto di aggiungere delle esplicazioni intratestuali che aiutassero il mio lettore modello a cogliere il rimando, per poter proseguire la lettura senza dover approfondire ciò che non conosce.

Bibliografia

Fonti bibliografiche

ABBIATI Magda, *La lingua cinese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1992.

ABBIATI Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1998.

AIXELA Javier F., “Culture-Specific Items in Translation”, in R. Alvarez, C. A. Vidal, *Translation, Power, Subversion*, Frankfurt, Multilingual matters, 1996, p.52-78.

BERNARDELLI Andrea, “Il concetto di intertestualità”, in A. Bernardelli (a cura di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, 2010, pp. 9-62.

CASACCHIA Giorgio, BAI Yukun, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2013.

DAI Jinhua, “Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties”, in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 191-206.

DIADORI Pierangela, *Teoria e Tecnica della Traduzioni. Strategie, testi e contesti*, Milano, Mondadori, 2012.

DUKE Michael, *Modern Chinese Women Writers: Critical Appraisals*, New York, M.E. Sharpe, 1989.

HERMANS Theo, “On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar”, in M.J. Wintle, *Modern Dutch Studies*, London, Athlone, 1988, p.11-13.

KRISTEVA Giulia, “La parola, il dialogo e il romanzo”, in *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.

JAKOBSON Roman, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Reuben A. Browe (a cura di) *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 233-239.

JAKOBSON Roman, “The Dominant”, in Ken Newton (a cura di), *Twentieth-Century Literary Theory*, Palgrave, London, 1997, pp. 6-10.

JIN Ce, HU Zhanggui, JIN Zhenghua, *Practical Chinese Qigong for Home Health Care*, Beijing, Foreign Languages press, 1996.

Lao Tzu, *The Dao de Jing a Qigong Interpretation*, YANG Jwing-Ming (a cura di), Wolfeboro, 2018.

LEE Lily Xiao Hong, *Biographical Dictionary of Chinese Women, Vol. 2*, Routledge, 2002.

LIN Bai 林白, *Huilang zhiyi*, 回廊之一 (La panca nel loggiato), Silvia Pozzi (a cura di), Matelica, Hacca, 2006.

LIN Bai 林白, *Funu xianliaolu* 妇女闲聊录 (Registrazioni di chiacchiere femminili), Pechino, Xinxing chubanshe, 2005.

LIN Bai 林白, *Qianshi de huangjin* 前世的黄金 (Ricchezze della vita precedente), Shidai wenyi chubanshe, 2006.

LIN Bai 林白, *Tongxin aizhe buneng fenshou* 同心爱者不能分手 (Gli innamorati non si possono separare), Zhejiang renmin meishu chubanshe, 1989.

LIN Bai 林白, *Pingzhong zhi shui*, 瓶中之水 (L'acqua nella bottiglia), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996.

LIN Bai 林白, *Yigeren de zhanzheng*, 一个人的战争 “La guerra di una persona sola”, in *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997.

LIN Bai 林白, *Zhiming de feixiang*, 致命的飞翔, “Il volo del destino”, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996.

LOTMAN Jurij M., *La semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Simonetta Salvestroni (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 1985.

NORD Christiane, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1997.

OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004.

PELLATT Valerie, LIU Eric T, *Thinking Chinese Translation*, London, Routledge, 2010.

PESARO Nicoletta “Semantica del modo narrativo: echi dell’Impero e voce dell’io nella narrativa cinese della ‘terra natia’ (1920-1930)”, in Ferrari, Fiorani, Passi e Ruperti (a cura di), *Semantiche dell’Impero*, Napoli, Scriptaweb, 2009.

PESARO Nicoletta (a cura di), *The Ways of Translation: Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Venezia, Cafoscarina, 2013.

POPOVIČ Anton, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Bruno Osimo (a cura di), Hoepli, 2006.

POZZI Silvia, *Gerenhua xiezuo: una scrittura individualistica? Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai, Xu Kun, Xu Xiaobin e la letteratura femminile cinese degli anni '90*, Tesi di dottorato Università Ca' Foscari Venezia, 2004.

SAMARANI G., *La Cina contemporanea. Dalla fine dell’Impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2017.

SANG Tze-Lan D., *The emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

SERIANNI Luca, *Italiani scritti*, Bologna, Mulino, 2003

SERIANNI Luca, *Prima lezione di grammatica*, Bari, Laterza, 2006.

- TOROP Peeter, *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, Bruno Osimo (a cura di), Milano, Hoepli, 2010.
- TOURY Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1995.
- TUFT Bryna Meredith, *This Is Not a Woman: Literary Bodies and Private Selves in the Works of the Chinese Avant-Garde Women Writers*, Tesi di dottorato, Department of East Asian Languages and Literatures, University of Oregon, 2012.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility*, New York, Routledge, 1995.
- VLAHOV S., FLORIN S., *La traduzione dei realia: Come gestire le parole culturospecifiche in traduzione*, Bruno Osimo (a cura di), Edizione del Kindle, 2019.
- YING Li-Hua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Lanham, Scarecrow Press, 2010, p.108.
- YU Hua, *Shigecihuil de Zhongguo* 十个词汇里的中国, “La Cina in dieci parole”, (a cura di) Silvia Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2012.
- WERLICH Egon, *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1976.
- WILT Idema, Lloyd Haft, *A Guide to Chinese Literature*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1997.

Articoli in rivista

- DENG Min 邓敏, “Quexi de shenpan——Qianxi ‘Yigeren de zhanzheng’ zhong de nanxing xingxiang” 缺席的审判——浅析《一个人的战争》中的男性形象 (Studio sull’assenza: breve analisi della figura maschile in “La Guerra di una persona sola”), *Mingzuo xinshang*, 2011, Vol. 33, pp. 20-21+39.

GUPTA Suman, “Li Rui, Mo Yan, Yan Lianke and Lin Bai: Four Contemporary Chinese Writers Interviewed”, *Wasafiri*, Settembre 2008, Vol.23(3), pp.28-36.

HANG Trieu Thu, “Translating Proper Names in a Literary Text: A Case of Harry Potter Novel in Vietnam”, *VNU Journal of Foreign Studies*, Marzo 2018, Vol.34(2), pp. 39-50.

NORD Christiane, “Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point”, *Meta*, Maggio 2003, Vl. 48 (1-2), pp. 182-196.

WONG Dongfeng & SHEN Dan, “Factors Influencing the Process of Translating”, *Meta*, Marzo 1999 Vol.44(1), pp. 78-100.

YANG LUJIA, “Lin Bai xiaoshuozhong de nuxing gudu —— yi ‘Yigeren de zhanzheng’ weili” 林白小说中的女性孤独 ——以《一个人的战争》为例 (La solitudine del genere femminile nei romanzi di Lin Bai: “La guerra di una persona sola” come esempio), *Heilongjiang jiaoyu xueyuan xuebao*, 2019, Vol. 38 (8), pp.109-111.

Sitografia

“Borgo”, Treccani.it,

URL:<https://web.archive.org/web/20191027161031/http://www.treccani.it/vocabolario/borgo/>

CARPINELLI Cristina, “Scrittrici contemporanee in un nuovo clima”,

Noidonne.org, 15 /11/2010 URL: <http://www.noidonne.org/articoli/scrittrici-contemporanee-in-un-nuovo-clima-03314.php>

CARPINELLI Cristina, “Il contributo delle scrittrici allo sviluppo della letteratura nella Cina contemporanea,” in Noidonne.org, 11/10/2010 URL:

<http://www.noidonne.org/articoli/il-contributo-delle-scrittrici-allo-sviluppo-della-letteratura-nella-cina-contemporanea-03263.php>

CICCOTELLI Olimpia, “Lo scrittore Jia Pingwa: Vita e opere più importanti”, Saporedicina.com, 29/12/2019 URL: <https://www.saporedicina.com/jia-pingwa-scrittore/>

COLARIZI Alessandra, “Quel 4 Maggio 1919”, China-Files.com, URL: <https://www.china-files.com/quel-4-maggio-1919/>

“Fourth World Conference on Women”, in Un.org, URL: <https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/dpibrochure.html>

MITRA Sabaree, “Activism of Chinese Women Writers during Reform and Globalization” Conference paper, New Delhi URL: http://www.asianscholarship.org/asf/ejournal/articles/sabaree_m1.pdf

MORATTO Riccardo, “Lin Bai e le registrazioni di chiacchiere femminili”, Il Manifesto.it, URL: <https://ilmanifesto.it/lin-bai-e-le-registrazioni-di-chiacchiere-femminili/?registrazione=ok>

NOBILE Luca, “Onomatopée e fonosimboli in italiano”, hal.archives-ouvertes.fr, URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01382993>

“Nongli (zhongguo chuantong lifa)” 农历（中国传统历法）(Calendario agricolo 'calendario tradizionale cinese'), in Baidubaike.com, URL: https://baike.baidu.com/item/农历/67925-2_2

ORLANDI Romeo, “L'altra metà del cielo in movimento”, Pianoinclinato.it, 18/11/ 2014, URL: <http://www.pianoinclinato.it/donne-in-movimento/>

OSIMO Bruno, “Citazioni e intertestualità”, Logos.it. URL: http://courses.logos.it/IT/4_34.html

PESARO Nicoletta, “La narrativa cinese degli ultimi trent'anni”, Unibo.it. 24/04/2014 URL: <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letterature-del-mondo/nicoletta-pesaro-narrativa-cinese-ultimi-trenta-anni>

“Zhen” 镇, in baike.baidu.com. URL: <https://baike.baidu.com/item/镇/5922313>

“Zhongguo guijiedelaiyuan” 中国鬼节的来源(Le origini della festa dei fantasmi cinese), Huaxia.com.

URL:<http://www.huaxia.com/ly/fsmq/dl/2010/06/1917168.html>