



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa
mediterranea

Tesi di Laurea

Nuove voci, generazioni e sensibilità:

proposta di traduzione e commento traduttologico di un racconto breve
tratto dalla raccolta *Il vaso di Pandora* di Tang Chengnan

Relatrice

Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Correlatore

Dott. Federico Picerni

Laureanda

Federica Benigno
Matricola 866593

Anno Accademico

2022 / 2023

*A mia nonna Anna, una donna incapace di arrendersi;
quella stessa donna che vorrei poter riabbracciare un'ultima
volta e la quale, seppur lontana,
ho sentito sempre vicina.*

让那些看不见的看见，让那些听不见的听见
张莉

Indice

Abstract	3
摘要	5
Introduzione	6
1. Una Cina debole e retrograda: l'evoluzione della figura della scrittrice dal Movimento di Nuova Cultura ad oggi	10
1.1. <i>Nan zhu wai, nü zhunei</i> 男主外, 女主内 e l'emergere del femminismo cinese.....	10
1.2. Dal Quattro maggio alla fine degli anni Venti.....	17
1.3. Un pendolo che oscilla fra amore e rivoluzione	36
1.4. Il tempo vacuo (o quasi): dal 1950 al 1970.....	44
1.5. Dalla Politica della porta aperta all'era contemporanea	51
2. Una nuova voce fra architettura, illustrazioni e racconti: la contemplazione e la riflessione sulla vita	54
2.1. <i>Qingnian xiezuo</i> 青年写作 ai confini della realtà quotidiana.....	54
2.2. Sull'autrice Tang Chengnan.....	61
2.3. Architettura spirituale e scrittura delle genti: le strategie narrative	67
2.4. Uno sfondo straziante di solitudine: i temi e lo stile.....	80
2.5. "Un fiore che sboccia fra la polvere": la critica.....	86
3. Il testo originale del racconto breve "L'albero che riuscirà a volare" (<i>Yi ke da shu xiang yao fei</i> 一棵大树想要飞)	89
3.1. 一棵大树想要飞.....	89
4. La proposta di traduzione	102
4.1. L'albero che riuscirà a volare.....	102
5. Commento traduttologico	126
5.1. L'atto del tradurre e l'invisibilità del traduttore	126
5.2. La tipologia testuale	129
5.3. La dominante e la sottodominante	132
5.4. Il lettore modello e la macrostrategia traduttiva	134
5.5. Le microstrategie traduttive	135
5.5.1. I fattori linguistici: il livello della parola	135
5.5.1.1. I fattori fonologici	135
5.5.1.1.1. Le onomatopee	135

5.5.1.1.2. Aspetti ritmici.....	136
5.5.1.2. I fattori lessicali	137
5.5.1.2.1. Il titolo e i nomi di persona.....	137
5.5.1.2.2. I toponimi.....	139
5.5.1.2.3. Le espressioni idiomatiche.....	141
5.5.2. I fattori linguistici: il livello della frase e del testo	144
5.5.2.1. I fattori grammaticali	144
5.5.2.1.1. L'organizzazione sintattica e la punteggiatura	144
5.5.2.1.2. Il discorso diretto	146
5.5.2.1.3. I tempi verbali	148
5.5.2.2. I fattori testuali.....	149
5.5.2.2.1. La coesione testuale.....	149
5.5.2.2.2. L'organizzazione tematica	150
5.5.2.2.3. La forma attiva e passiva.....	151
5.5.2.3. I fattori culturali.....	152
5.5.2.3.1. I <i>realia</i>	152
Conclusioni	156
Appendice - Dall'intervista con Tang Chengnan	158
Illustrazioni.....	175
Bibliografia	184
Sitografia.....	195
Ringraziamenti	197

Abstract

Il presente elaborato si concentra sulla proposta di traduzione di un racconto breve dal titolo “*Yi ke da shu xiang yao fei*” 一棵大树想要飞 (*L'albero che riuscirà a volare*, 2016) tratto dalla raccolta *Yueguang bao he* 月光宝盒 (*Il vaso di Pandora*, 2022) contenente diciassette racconti prodotti in diversi anni dalla scrittrice contemporanea emergente Tang Chengnan.

Tang Chengnan 汤成难 nasce fra le povere campagne di Yangzhou nel 1979, consegue la laurea in architettura presso l'Università di Jiangnan e, a seguito della sua decisione di dover concentrarsi su di una sola arte, è da pochi anni entrata a far parte dell'Associazione degli scrittori e ad oggi è scrittrice a tempo pieno. I suoi racconti, in quanto ritratti del mondo, dipingono l'umiltà della vita quotidiana, della gente comune e dei bassifondi della società, fra gioie, dolori, speranze ed illusioni adombrati da una caligine di malinconia. Le intemperie della vita reale che racconta, ambientate nei loghi immaginari della città di Xiancheng e del villaggio di Xiaowang, fra le note dolci di una poesia romantica, il grido della solitudine e la cruda realtà propria dello stile di scrittura a cui fa appello Tang Chengnan, trasportano il lettore a pensare a significati sempre più abissali e profondi.

L'elaborato si divide in cinque capitoli. Il primo capitolo consiste in una panoramica sui quattro periodi distinti della letteratura femminile dal Movimento di Nuova Cultura del 1919 all'era contemporanea, cercando di delineare gli eventi e le figure più importanti che hanno contribuito allo sviluppo della concezione della *nüxing wenxue* 女性文学 e della rispettiva *nüxing xiezu* 女性写作 (scrittura femminile).

Il secondo capitolo si concentra sull'autrice Tang Chengnan definendone la vita, le opere, gli elogi, le critiche, le personalità, i temi e le strategie narrative; concetti che, data la scarsità di analisi e studi approfonditi sulla scrittrice, sono desunti in parte da un'intervista da me condotta contenuta nell'appendice del presente elaborato e che insieme al quarto capitolo considero nucleo dell'intero lavoro di ricerca e di traduzione.

Il terzo capitolo riporterà il racconto breve in lingua originale in quanto, a mio parere, è importante mostrare l'opera di partenza, rendendolo parte della tesi. Senza di esso, il presente elaborato non sarebbe mai potuto nascere e il suo inserimento è cruciale anche per comprendere la duplice identità di Tang Chengnan come conseguenza dei suoi studi pregressi. La scrittrice non si limita a usare le parole: all'interno dei suoi racconti compaiono illustrazioni a penna realistiche e ricche di dettagli. Sono parte integrante della narrazione e permettono al lettore di inoltrarsi più in profondità nei meandri della vicenda raccontata.

Il quarto capitolo consiste nella proposta di traduzione e si è cercato di mantenere la suddivisione dei paragrafi del testo originale. Non di rado nella resa è stato necessario intervenire a livello di punteggiatura e sulle strutture delle frasi per rendere la traduzione scorrevole e comprensibile nella lingua di arrivo.

Il quinto capitolo si apre con il commento traduttologico e spiega le scelte traduttive adottate, i problemi incontrati durante questo processo e le loro possibili soluzioni. Verranno riportati esempi esplicativi direttamente dal testo di partenza in modo da poter avere un confronto diretto fra la proposta di traduzione e il testo originale.

La bibliografia, così come la sitografia, i ringraziamenti, l'intervista e alcune fra le illustrazioni gentilmente concesse dall'autrice, possono essere trovate nell'appendice del presente elaborato.

摘要

本论重点讨论了拟对当代新锐女性作家汤成难的2016年短篇小说“一棵大树想要飞”的翻译，收集在2022年《月光宝盒》的短篇小说集。这篇小说集包含汤成难几年来创作的17个短篇小说。

汤成难1979年出生于扬州的贫困农村，毕业于江南大学建筑系，在决定专注于一种艺术之后，几年前加入了作家协会。她的故事作为世界的肖像画，描绘了日常生活的谦逊，普通人和人的生活，在被忧郁的阴霾笼罩的欢乐、悲伤、希望中。她的中篇小说或者短篇小说以虚构的县城和小王庄为背景，在强烈的孤独感和典型的严酷现实中，她的写作风格被评论家称为平民化写作，让读者思考更深层次的意义。

本论文分为五章。第一章概述了从1919年的新文化运动到当代的四个不同时期的女性文学，试图勾勒出对女文学概念的发展和相应的女性写作做出贡献的最重要事件和人物。

第二章重点介绍了作者汤成难，界定了她的生平、作品、赞誉、批评、个性、主题和叙事策略；鉴于对这位作家的深入分析和研究很少，这些概念部分来自我的一次访谈，与第四第五章一起，我认为这是整个研究和翻译工作的核心。

第三章展示了短篇小说的原文，因为在我看来，展示源头作品很重要，因为它也是论文的一部分。没有它，本论就不可能诞生，而它的加入对于理解汤成难因之前的研究而产生的双重身份也至关重要。这位作家不只是使用文字：在她的故事中出现了逼真和详细的钢笔画。它们是叙事的一个组成部分，使读者能够更深入地了解所讲述的故事的事实。

第三部分是“一棵大树想要飞”从中文到意大利文的翻译。我试图保持了原文的所有段落的结构。为了使译文在目标语言中流畅易懂，有必要经常改变了标点符号和句子结构。

第五章以翻译评论开篇，解释了所做的翻译选择，在此过程中遇到的问题及其可能的解决方案。解释的例子直接来自源文，以便在翻译建议和原文之间进行直接比较。

最后，本论文的参考书目、参考网站、与汤成难善意授予的访谈和她的一些钢笔画，都可以在本论的附录中找到。

Introduzione

L'idea del presente elaborato nasce da una passione maturata nei confronti della giovane scrittrice Tang Chengnan 汤成难 (1979-), scoperta tre anni fa. Da quel momento in poi, la lettura dei suoi racconti è diventata gradualmente una sfida personale. Se inizialmente il tutto è cominciato quasi per gioco, poco dopo ne ho capito l'importanza e il grande aiuto che la sua scrittura mi stava apportando nell'impossibilità di viaggiare oltreoceano in un periodo scandito dalle severe restrizioni. Più che una fuga da una brutta realtà, è stato un modo per mantenere viva la lingua cinese e per non perdere stimoli che progressivamente vedevo affievolirsi in un tempo di sole incertezze.

Tang Chengnan nasce nelle campagne di Yangzhou, sulla scia della politica sul controllo delle nascite e nel contesto della globalizzazione e consegue la laurea in architettura presso l'Università di Jiangnan a Wuxi nella provincia del Jiangsu. Dalle povere campagne della sua città natale sarà quindi costretta a spostarsi nella città di Wuxi, poco distante da Shanghai. La realtà cittadina con la quale verrà a contatto in quegli anni genererà in lei un forte senso di malinconia e la scrittura diventerà ben presto un modo per redimere il ricordo di una triste infanzia e l'impossibilità di esprimersi a causa della balbuzie. Avvalendosi dello stile di scrittura che i critici hanno etichettato con *pingmin hua xiezuo* 平民化写作 (scrittura delle genti) racconta di problemi che potrebbero capitare a ciascun individuo. Il messaggio e il significato delle sue storie invita il lettore ad abbracciare la sofferenza, vista da Tang Chengnan come parte integrante della vita di ognuno: un invito ad accettare il dolore e ad apprezzare ogni istante della nostra esistenza. La scrittrice appartiene al panorama letterario della letteratura giovanile (*qingnian wenxue* 青年文学) e, sebbene la sua notorietà in terra cinese appaia ridotta, ha vinto numerosi premi letterari e i suoi racconti sono comparsi all'interno delle più importanti riviste letterarie quali *Renmin wenxue* 人民文学, *Shanghai wenxue* 上海文学, *Shouhuo* 收获 e *Yuhua* 雨花 e inserita nell'*Antologia della letteratura femminile cinese dell'anno (2021 nian Zhongguo nüxing xiezu wenxue xuan* 2021 年中国女性写作文学选) della professoressa di letteratura dell'Università Normale di Pechino Zhang Li 张莉.

La scrittrice presta particolare attenzione alle persone emarginate della società contemporanea, come una moglie trascurata dal marito frustrato o una madre che lavora in una fabbrica di pesticidi con turni di lavoro massacranti. Nonostante ancora oggi non sia certa del valore e del contributo che possa apportare la sua scrittura e nonostante non sappia ancora quante persone vorranno leggere i suoi racconti, non ha intenzione di smettere di dare voce ai suoi pensieri e alle sue preoccupazioni. In una continua ricerca di sé stessa e del suo talento, ha ammesso di aver iniziato parlando di sé e di aver attinto alla sua esperienza personale soprattutto nei suoi unici due romanzi

pubblicati, per poi riporre lo sguardo più in profondità. Il parlare della propria esperienza è, secondo Tang Chengnan, il primo passo che uno scrittore deve affrontare, per poi, come lei stessa ha detto, romanzare.

Il racconto tradotto all'interno di questa tesi dal titolo “*Yi ke da shu xiang yao fei* 一棵大树想要飞” (*L'albero che riuscirà a volare*, 2016) contenuto nella raccolta di racconti brevi *Yueguang baohe* 月光宝盒 (*Il vaso di Pandora* del 2022), narra di un calzolaio di nome Zhang, il quale finirà per perdere ogni cosa a lui cara, a cominciare dal figlio Zhang Guoqing, perso di vista al centro commerciale della città. Sullo sfondo della città di Xiancheng in fase di cambiamento, realmente ispirata a Yangzhou e il villaggio immaginario di Xiaowang, la vicenda si apre con l'immediato arresto per stupro nel 1996 di Li Dabao, il flagello, la rovina della città e il compagno di classe della voce narrante. Al tempo, aveva solo quattordici anni ed era già considerato da tutti gli abitanti della città la persona più temibile che fosse mai esistita. L'arresto non era l'unico pettegolezzo che circolava per le strade di Xiancheng in quella calda estate. Anche l'arrivo del protagonista, il calzolaio Zhang, alle porte dei grandi magazzini della città era oramai argomento sulle bocche di tutti i suoi abitanti.

Il racconto segue le tappe del viaggio del calzolaio nella disperata e assidua ricerca del figlio perduto: dalle città di Liuji, Xiji ai villaggi nei pressi di Xiancheng e Xiaowang; dalle terre a lui sconosciute del Sichuan fino al Fujian. Successivamente, il protagonista Zhang affonderà le sue radici nel suolo dei grandi magazzini di Xiancheng con la speranza che un giorno Guoqing vi avrebbe fatto ritorno. I palloncini appesi alla sua bancarella che anni prima avevano richiamato l'attenzione del figlio e causato la sua scomparsa, diventano presto il simbolo della sua speranza e risolutezza.

La tesi è divisa in cinque capitoli. Il primo capitolo consiste in una panoramica storica dell'evoluzione della figura della scrittrice e della letteratura femminile a partire dal Movimento del Quattro maggio del 1919 fino all'era contemporanea nel tentativo di delinearne figure ed eventi più importanti che hanno contribuito alla nascita e allo sviluppo di una letteratura al femminile. La scelta di iniziare da questa precisa data mi è sembrata fondamentale per riuscire a trovare delle similitudini o delle dissomiglianze con la scrittrice oggetto dell'elaborato e per aiutarmi ad avere una visione più ampia di quella che viene chiamata letteratura femminile (*nüxing wenxue* 女性文学). Partendo dagli importanti saggi di Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) sulla questione femminile, si arriverà a toccare scrittrici come Bing Xin, Lu Yin, Ding Ling, Xiao Hong, Zhang Ailing specificandone i temi e gli stili per giungere alle autrici contemporanee come Zhang Yiwei 张怡微 (1987-) e Ma Jinlian 马金莲 (1982-) le quali, nelle vesti delle scrittrici del Quattro maggio, trattano di problemi che infliggono la contemporaneità.

Il secondo capitolo si concentra principalmente sull'autrice Tang Chengnan definendone la vita, la produzione letteraria, gli elogi, le critiche, le personalità, i temi e le strategie narrative sulla base dei concetti ricavati dai pochi ma esaustivi studi e analisi sull'autrice, dall'intervista da me condotta e dai confronti con le scrittrici analizzate nel primo capitolo della ricerca. All'inizio di questo secondo capitolo vi sarà una breve panoramica riguardante le giovani scrittrici emergenti del panorama contemporaneo che, come Tang Chengnan, rivolgono uno sguardo attento alle persone più sfortunate e trascurate della società in cui vivono. Successivamente, verrà trattata nello specifico la scrittrice in questione partendo dall'analisi del suo processo di creazione di romanzi e racconti e le influenze della sua esperienza pregressa di architetta impresse nella sua scrittura e produzione letteraria. Molte delle informazioni ottenute dall'intervista non saranno riportate all'interno del capitolo, ma potranno essere consultate nell'appendice insieme alle sue illustrazioni a penna (*gangbi hua* 钢笔画) gentilmente concesse dalla stessa. Ritengo che questo capitolo, allo stesso modo dei successivi quarto e quinto, sia il nucleo centrale dell'intero studio sull'autrice. L'opportunità di un confronto diretto con l'autrice ha giocato un ruolo cruciale nel definire i punti chiave del suo lavoro, rendendo questa esperienza fondamentale per la comprensione dell'insieme della sua produzione.

Il terzo capitolo riporta il testo originale del racconto, in quanto, a mio parere, è importante mostrare l'opera di partenza, rendendola parte della tesi. “*Yi ke da shu xiang yao fei*” 一棵大树想要飞 (*L'albero che riuscirà a volare*) è stato il racconto che mi ha fatto scoprire Tang Chengnan, nonché primo racconto che compare all'interno della raccolta *Il vaso di Pandora*.

Il quarto capitolo consiste nella proposta di traduzione del racconto di Tang Chengnan. Non di rado nella resa è stato necessario intervenire a livello di punteggiatura e sulle strutture delle frasi del prototesto per rendere la traduzione scorrevole e comprensibile nella lingua del metatesto. Nonostante ciò, la suddivisione nei paragrafi è rimasta uguale a quella riportata nel testo originale. Qui, dunque, si è deciso, nel limite del possibile, di rimanere fedeli al testo di partenza sfruttando al contempo le possibilità linguistiche dell'italiano.

Il quinto e ultimo capitolo della tesi è dedicato al commento traduttologico della proposta di traduzione. Si apre con una spiegazione della teoria della traduzione desunta dagli importanti studi e ricerche condotte da numerosi studiosi e traduttori delineandone gli aspetti principali e fondamentali che mi hanno portato durante il processo a delle continue scelte e negoziazioni. La prima sezione del commento racchiude l'individuazione della tipologia testuale, della dominante e della sottodominante, del lettore modello e della macrostrategia traduttiva adottata. Nella sezione successiva sono riportati alcuni esempi testuali significativi e vengono evidenziate le microstrategie traduttive adottate in fase di traduzione per la risoluzione di vari problemi riscontrati durante il processo.

A conclusione dell'elaborato è stata inserita in appendice l'intervista con Tang Chengnan, insieme ad alcuni dei suoi disegni a penna che compaiono nei suoi racconti, gentilmente concessi dalla stessa. Seguono bibliografia, sitografia e i ringraziamenti.

1. Una Cina debole e retrograda: l'evoluzione della figura della scrittrice dal Movimento di Nuova Cultura ad oggi

1.1. *Nan zhu wai, nü zhunei* 男主外，女主内 e l'emergere del femminismo cinese

L'impatto dirompente delle religioni in Cina ha lasciato nei secoli uno spazio ristretto alla figura della donna. Buddismo, Confucianesimo e Taoismo, pilastri portanti della cultura cinese, condividono l'espressione *nan zhuwai, nü zhu nei* 男主外女主内 una massima che ridusse la donna a restare in uno spazio chiuso, ovvero a dedicarsi alla mera cura della casa e della famiglia. All'uomo, invece, spettarono le problematiche al di fuori delle mura domestiche e, dunque, l'interesse alle attività sociali. La concezione della donna dipende dall'equilibrio e dall'interazione tra i tre sistemi di pensiero.¹

Al giorno d'oggi le donne godono di maggiore libertà, eppure non vengono totalmente riconosciuti loro pari diritti ed opportunità. La salda visione patriarcale dell'ideologia confuciana ha creato una società caratterizzata da un forte divario tra i due sessi. Ciò è accaduto a causa della preferenza di un figlio maschio che ha generato a sua volta, nella maggior parte dei casi, la brutalità della sterilizzazione forzata o dell'aborto selettivo qualora fosse femmina. Proprio per colpa della Politica del figlio unico che la Cina “vanta” oggi il titolo diffamatorio di paese con il maggiore squilibrio di genere al mondo. Secondo Malcolm Potts, la politica del figlio unico è stata unica nella storia del mondo e fonte di grande dolore, eppure è stata in grado di apportare alla generazione successiva svariati benefici economici.² Le donne in Cina sono discriminate ancor prima di nascere e molte sono le “donne mancanti”, ovvero quelle donne che non hanno potuto vedere la luce, o quelle donne che non sono state registrate alla nascita.

Per meglio comprendere la gerarchia di genere al tempo del Maestro (551 a.c. – 479 a.c.), può risultare interessante una breve analisi di ciò che segue “le donne e l'uomo meschino sono le due categorie di persone con le quali è difficile intendersi: se li avvicini, non stanno più sottomessi; se li tieni a distanza, se ne risentono”.³ Per molto tempo si è pensato che Confucio stesse affermando l'inferiorità della donna e vi era la convinzione che questa fosse al tempo considerata alla stessa stregua dell'uomo dappoco. Al contrario, Confucio con questa frase intendeva che con alcune donne

¹ Cfr. SHIH Edna Wang, “Chinese Women”, in *Pi Lambda Theta Journal*, vol. 27, no. 3, 1949, pp. 145–50.

² POTTS Malcolm, “China's One Child Policy”, in *BMJ: British Medical Journal*, vol. 333, no. 7564, 2006, p. 361.

³ In cinese: 《子曰：“唯女子与小人为难养也，近之则不孙，远之则怨。”》 cit. in TIAN Xiao 田晓, “Kongzi de nüxing guan —— jian lun ‘wei nüzi yu xiao ren nan yang ye’ ” 孔子的女性观——兼论“唯女子与小人难养也”(Il punto di vista di Confucio sulle donne: le donne e l'uomo meschino sono le due categorie di persone con le quali è difficile intendersi), in *Huaihua xueyuan xuebao*, vol. 37, no. 2, 2018, p. 58.

è difficile intendersi e andare d'accordo, riferendosi principalmente a una categoria di donne, quelle lussuose e prive di virtù. In questo senso, generalizzare risulta sbagliato ed è bene ricordare che le riflessioni del Maestro si collocavano in un'epoca assai diversa dalla nostra.⁴ Ogni donna era, dunque, subordinata all'uomo secondo lo schema delle Tre obbedienze (*san cong* 三从) che prevedevano la sottomissione al padre prima del matrimonio (*wei jia cong fu* 未嫁从父), al marito una volta sposate (*ji jia cong fu* 既嫁从夫) e ai loro figli maschi durante la loro vedovanza (*fu si cong zi* 夫死从子). Il nucleo familiare è di fondamentale importanza nella società cinese, le cui basi poggiano sui precetti dell'obbedienza e del rispetto per gli anziani. Ordine e gerarchia riassumono così l'essenza del pensiero confuciano: l'uomo deve obbedire al suo principe, il figlio al padre, la donna al marito, il povero al ricco. Se la morale confuciana sostiene idealmente la benevolenza verso gli inferiori e la gentilezza come riconoscimento dell'obbedienza, gli inferiori sono comunque soggetti alle decisioni di coloro ai quali sono subordinati. L'obbedienza è richiesta all'interno della famiglia al fine, per estensione, di governare la società nel suo insieme.

La dignità della figura femminile è stata dunque per molto tempo trascurata da un assetto sociale profondamente maschilista e patriarcale. L'idea di inferiorità e di sottomissione della donna è stata poi portata avanti con il neoconfucianesimo di Zhu Xi 朱熹 in epoca Song (960-1279).⁵ Come afferma Jacques Gernet “[...] A partire dall’XI-XII secolo, si è esercitata una più forte pressione sociale sulle donne, sui giovani e, in senso generale, sui subordinati”.⁶ Tuttavia, la donna ideale dell'élite in epoca Song doveva essere una moglie autosufficiente e alfabetizzata abbastanza per fornire insegnamenti di base ai figli. Le riforme economiche e l'espansione delle aree urbane crearono ruoli sempre più ampi per le donne, facendo sì che i loro prodotti tessili e alimentari venissero distribuiti non solo nelle case, ma anche sul mercato.⁷

Agli inizi del diciassettesimo secolo, un numero significativo di famiglie nobiliari diede alle loro figlie la stessa educazione dei figli maschi e fu proprio per questo motivo che molte nobili iniziarono a scrivere soprattutto poesie. Innumerevoli studiosi hanno notato l'enorme talento delle donne nella stesura di componimenti poetici, caratterizzati dalla contemplazione dei sentimenti e delle emozioni interiori. Le poetesse di epoca Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911) si concentravano su temi relativi alla vita di ogni giorno, questioni familiari, matrimonio, nascita e morte delle persone a

⁴ *Ivi*, p. 61.

⁵ Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), fu un filosofo cinese di ispirazione confuciana a capo della Scuola dei principi durante il neoconfucianesimo Song. Contribuì enormemente alla sintetizzazione dei precetti confuciani più importanti. Figura fondamentale che codificò i Classici cinesi che si dividono nei Quattro libri e nei Cinque classici.

⁶ GERNET Jacques, *L'intelligence de la Chine: le social e le mental*, Parigi, Gallimard, 1994, p. 260.

⁷ Cfr. MOLONY Barbara, THEISS Janet e CHOI Hyae-weol, *Gender in Modern East Asia: An Integrated History*, Boulder, Westview Press, 2016, pp. 15-18.

loro care. Documentando i paradossi e le complessità della vita più privata, al contempo, le loro poesie rivelavano la ricchezza insita nella cultura femminile.

Tutto ciò si sintetizza come l'espressione per eccellenza del *qing* 情, un termine comunemente tradotto in "sentimento", "emozione" o "desiderio".⁸ Il *qing*, in un discorso filosofico più ampio, era spesso concepito in relazione all'altro concetto fondamentale di *xing* 性 (sesso o natura innata dell'uomo). Pensatori e filosofi cinesi l'hanno imbevuto di significati distinti, ma quasi tutti hanno concordato sulla sua importanza e positività nella poesia e critica poetica nonostante le possibili controversie sulle sue implicazioni.⁹ Il termine *qing* è infatti rimasto al centro del pensiero cinese dall'antichità fino ai tempi moderni e la mappatura della complessa storia lessicale-concettuale del carattere nel corso delle epoche è cruciale per lo studio del pensiero letterario cinese premoderno e moderno.¹⁰

I componimenti poetici, oltre ad esprimere le emozioni più profonde delle donne, erano anche importanti mezzi di comunicazione fra loro e i membri familiari che abitavano distanti. A seguito del matrimonio, le mogli traslocavano permanentemente nella casa dei mariti e solitamente le visite alla famiglia avvenivano di rado. Il matrimonio era un periodo arduo nella vita di ogni donna cinese di quel tempo e molti componimenti ne attestano il dolore, la tristezza e la malinconia. Tuttavia, esistono esempi di matrimoni felici nella letteratura, basti pensare alla poetessa della dinastia Song Li Qingzhao 李清照 (1084-1155) la cui poesia assunse toni tristi e malinconici dopo la morte del marito con il quale pare avesse un'ottima intesa.¹¹

Nel frattempo, più cresceva il numero di donne che avevano acquisito una certa notorietà e presenza nella rete sociale grazie alla pubblicazione delle loro opere poetiche, più aumentavano i dibattiti. La letteratura fu, per secoli in tutto il mondo, un'attività prettamente maschile. L'universalismo maschile è un tratto condiviso da innumerevoli culture, e la cultura cinese, patriarcale e patrilineare, non fa eccezione. Scrivere componimenti era o non era una passione illecita? Era o non era sinonimo di negligenza e trascuratezza delle responsabilità domestiche? Il diciottesimo e il diciannovesimo secolo furono tempi floridi per l'economia, il commercio e l'espansione con conseguenti cambiamenti all'interno delle gerarchie sociali. L'arrivo di nuove opportunità per le donne talentuose e impegnate nella scrittura di poesie, offrì loro occasione di sovvertire il sistema. Il

⁸ Cfr. PESARO Nicoletta e PIRAZZOLI Melinda, *La narrativa cinese del Novecento*, Roma, Carocci Editore s.p.a, 2019, p. 121.

⁹ HUANG Martin W., "Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of Qing in Ming-Qing Literature" in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 20, 1998, pp. 153-155.

¹⁰ Cfr. CAI Zong-qi 蔡宗齊, "A Study of Early Chinese Concepts of Qing 情 and a Dialogue with Western Emotion Studies" in *Prism: Theory and Modern Chinese Literature*, 2020, pp. 399-401.

¹¹ Nonostante ciò, il tema della donna affranta e avvilita da lei affrontati nei suoi componimenti anche dopo la morte dello stesso rientravano perfettamente nei canoni estetici della poesia della dinastia Song.

paradigma che aveva da sempre ridotto le donne in uno spazio prettamente chiuso doveva cambiare. Molti lavori “femminili” venivano svolti più frequentemente al di fuori delle quattro mura e così la donna iniziò gradualmente ad appropriarsi di quello spazio esterno (*wai 外*) egoisticamente detenuto dal sesso maschile.

Sebbene alcuni uomini persistessero nel ritenere inaccettabile il solo atto di scrittura delle donne, le opere di queste ultime trovarono l'apprezzamento di molti altri. Fu grazie alla rivolta dei Taiping (1850-1864) che la situazione della donna vide un ulteriore spiraglio di luce. Essa si presentò come una sfida senza precedenti che mise in estremo pericolo l'ordine di genere dettato dal Confucianesimo. Stanziatisi a Nanchino, i Taiping supportavano l'uguaglianza di genere, si opponevano all'isolamento, alla reclusione della donna e alla famiglia di stampo patriarcale. Abolirono la prostituzione e costrinsero le donne al servizio militare e molte di loro dovettero arrendersi al suicidio per sfuggire allo stupro durante i combattimenti. Il periodo di guerra terminò in povertà, in un aumento della prostituzione e in tratta di donne o giovani ragazze. Shanghai città portuale che subì una rapida ascesa commerciale e culturale, nel frattempo ospitò un numero via via maggiore di residenti occidentali e trovò nel mercato del sesso una consistente fonte di reddito. Successivamente alla rivolta dei Taiping, la seconda guerra dell'oppio (1856-1860) costrinse il popolo cinese a scontrarsi ancora una volta con le potenze occidentali e si affermò la consapevolezza di una Cina arretrata e debole, che necessitava di un cambiamento radicale verso la modernità. Inoltre, quando la potenza cinese venne sconfitta dai giapponesi nel 1895, venne a crearsi una presa di coscienza generale che interessò intellettuali e politici.¹²

L'ennesima battaglia persa contro un popolo considerato da sempre inferiore provocò nei cinesi un'umiliazione che segnalò la necessità di rinnovamento e di un saldo approccio alla modernizzazione. Dopo aver adottato la scienza e la tecnologia occidentale, il Giappone aveva acquistato una potenza militare in grado di sconfiggere il non più grande impero Qing. In queste circostanze, gli intellettuali ormai avviliti cominciarono a reagire ed a proporre una serie di riforme. Tutti parlavano di riforma e tutti volevano riformare, ma ciò che non era chiaro era come farlo. Le scuole femminili, a partire da questo periodo, fra il giugno e il settembre 1898, divennero un luogo significativo in cui le giovani donne, come insegnanti e studentesse, potevano iniziare a esplorare l'attivismo sociale e una graduale separazione dalla supervisione familiare.¹³

Le idee della Riforma dei Cento Giorni (1898) sostenute dall'Imperatore Guangxu 光绪 (1871-1908) come tentativo di modernizzare l'apparato economico, politico e sociale cinese, diedero

¹² MOLONY B., THEISS J., e CHOI H., *op.cit.*, pp. 163-164.

¹³ HERSHATTER Gail, *Women in China's Long Twentieth Century*, Oakland, University of California Press, 2007, p. 86.

modo all'ala più riformista della corte di varare una successione di riforme riguardanti il sistema educativo. L'obiettivo fu quello di dar vita ad una generazione di giovani istruiti che dovettero appellarsi ai principi occidentali per poter far fronte alle minacce delle terre straniere.

Venne fondata la prima scuola cinese destinata alle giovani donne che prese il nome di *Nü xuetaang* 女学堂, la *Chinese Girls' School*. I riformisti istituirono per di più la prima associazione femminile cinese, la *Women's Study Society*, in cinese *Nü xuehui* 女学会 fondata il 6 dicembre 1897 con portavoce il primo giornale femminile cinese *Journal of Women's Studies*, *Nü xuebao* 女学报 che vide pubblicazione solo nell'anno 1898.¹⁴

Secondo una stima del 1907 vi furono circa ben cento ragazze formalmente registrate nelle scuole femminili, altre che studiarono al di fuori degli appena nati centri educativi ed altre ancora che vollero imparare la lingua giapponese prima di far ingresso nelle scuole.¹⁵

Una delle tante voci maschili cruciali in questo periodo proto-femminista fu Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), la più importante figura fra i fondatori della Scuola femminile che fu in grado di ricevere il sostegno e l'appoggio di molti nella sua causa. Autore de *Sull'Educazione delle donne* (*Lun nüxue* 论女学) Liang rifiutò gli assurdi concetti del tempo che riducevano la donna all'essere meno intelligente dell'uomo e consideravano la sua mancanza di talento una virtù, un bene. Affermò, al contrario, che l'istruzione delle donne fosse favorevole alla prosperità del Paese e che l'arretratezza e debolezza cinese derivassero dalla "disoccupazione" femminile, conseguenza della non educazione delle donne. Esse dovevano ora più che mai contribuire alla crescita economica della macchina statale cinese e ciò trapela chiaramente dalle seguenti parole di Liang Qichao

Perché il Paese è forte? Se le persone sono ricche, allora il Paese può considerarsi forte. Come si può diventare ricchi? Se lasciamo che tutti possano avere la possibilità di mantenersi, invece di permettere ad una sola persona di sfamare più bocche, allora solo così potrai dire di essere ricco.¹⁶

Oltre alle riforme in ambito educativo portate avanti da Liang Qichao che innalzarono la figura della donna al pari dell'uomo, il femminismo cinese *nüquan zhuyi* 女权主义 poté svilupparsi sulla

¹⁴ QIAN Nanxiu 钱南秀, "Revitalizing the Xianyuan (Worthy Ladies) Tradition: Women in the 1898 Reforms", in *Modern China*, vol. 29, no. 4, 2003, pp. 399-402.

¹⁵ BEAHAN Charlotte L., "Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1911", in *Modern China*, vol. 1, no. 4, 1975, p. 381.

¹⁶ Tutte le traduzioni, se non diversamente, indicato sono mie.

Il testo originale in cinese: 《国何以强? 民富斯国强矣。民何以富? 使人人足以自养, 而不必以一人养数人, 斯民富矣。》 cit. in TANG Suling 唐素玲, "Lun Liang Qichao de nüzi jiaoyu sixiang —— yi 'Lun nüxue' wei li" 论梁启超的女子教育思想——以《论女学》为例 (Sui pensieri di Liang Qichao sull'educazione delle donne: prendendo come esempio 'Sull'educazione delle donne'), in *Hetian shifan xhuanke xuexiao xuebao*, vol. 35, no. 5, 2016, p. 12.

scia di un'ulteriore ribellione.¹⁷ La rivolta dei Boxer (1899-1901) che si impegnò a debellare l'inquinamento occidentale, fu determinante per l'affermazione di donne desiderose di iniziare il percorso di studi. Per loro, la possibilità di far parte all'edificazione di una nuova Cina fu un'opportunità straordinaria e con la conseguente abolizione del sistema degli esami imperiali¹⁸ nel 1905 da parte di Cixi e il rilascio di borse di studio statali, molte di loro poterono partire verso il Giappone per studiare in scuole di stampo occidentale. Una volta tornate in terra cinese, cominciarono ben presto a pubblicare periodici ed a contribuire alla nascita della prima generazione di femministe, attive nella ricerca di soluzioni a problemi in ambito sia politico che sociale. Eppure, quello che innumerevoli storici considerano il manifesto femminista per eccellenza venne alla luce nel 1903 e non fu redatto da una donna, bensì da un attivista politico cinese di nome Jin Tianhe 金天翮 (1873-1947). Nella prefazione di *nüjie zhong* 女界钟 (*La campana delle donne*), l'autore contrappone la propria patetica e infima esistenza a quella di una controparte immaginaria occidentale

The muggy rainy season with its endless drizzles is stifling. Lotuses droop in the torpid hot breeze. The trees are listless and the distant hills dormant. On the eastern end of the continent of Asia, in a country that knows no freedom, in a small room that knows no freedom, my breathing is heavy, my mind gone sluggish. I want to let in the fresh air of European civilization, draw it in to restore my body. I dream of a young, white European man. On this day, at this hour, with a rolled cigarette in his mouth, walking stick in hand, his wife and children by him, he strolls with his head held up high and arms swinging by his sides through the promenades of London, Paris, Washington. Such happiness and ease! I wish I could go there myself.¹⁹

Come critica a ciò, l'anarchica e femminista He Yin-Zhen 何殷震 (1884-1920) che fu tra le tante donne che ebbero la fortuna di studiare in terra giapponese, rispose in *Nuzi jiefang wenti* 女子解放问题 (*Sulla questione della liberazione delle donne*, 1907) "I am inclined to think that these men act purely out of a selfish desire to claim women as private property."²⁰ Quello che He Zhen considerò

¹⁷ All'inizio del ventesimo secolo, il termine "femminismo", un chiaro prestito linguistico, venne tradotto in *nüquan zhuyi* 女权主义 (che letteralmente significa "potere femminile/destra-ismo"). Fu solo negli anni '80 che cambiò nell'attuale termine comunemente in uso *nüxing zhuyi* 女性主义 ("femminismo" o genderismo femminile) (Cfr. WU Hui (a cura di), *Once Iron Girls: Essays on Gender by Post-Mao Chinese Literary Women*, Lanham, Lexington Books, 2009, p. 2).

¹⁸ Il sistema degli esami imperiali (in cinese *keju zhidu* 科举制度) era un sistema meritocratico di esami per il reclutamento di abili funzionari nella Cina imperiale. Istituito nel 587 d.C. dall'Imperatore Wen della dinastia Sui (581-618), apportò un profondo impatto in terra cinese. Il sistema divenne dominante durante la dinastia Song (960-1279) e durò per quasi un millennio fino alla sua abolizione nelle riforme della tarda dinastia Qing nel 1905. Gli esami consistevano nell'ampia conoscenza dei Classici confuciani e nella dimostrazione di considerevoli abilità letterarie.

¹⁹ Cfr. LIU H. Lydia, KARL E. Rebecca e KO Dorothy (a cura di), *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 1.

²⁰ *Ivi*, p. 2.

sempre come “parità dei sessi” non fu solo che gli uomini non opprimevano più le donne, ma volle anche che gli uomini non fossero più oppressi da altri uomini e che le donne non fossero più oppresse da altre donne. Il non dipendere da altre persone e l’acquisire una propria indipendenza erano i punti cruciali dell’ideologia di He Zhen. Ella guardò a tutte le donne, alle donne di qualsiasi classe sociale, ricche o povere, credendo fermamente che anche una donna ricca potesse essere oppressa dalla famiglia e dal marito. Come Liang Qichao, anche He Yin-Zhen sostenne che l’oppressione delle donne non trovasse le sue radici solo nell’assetto patriarcale confuciano, ma che queste fossero da ricercarsi anche nel sistema economico retrogrado e limitante.

Una figura altrettanto importante che operò nel panorama proto-femminista e che fu il punto di riferimento delle studentesse cinesi fu Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907). Ella esemplifica l’emergere di questa nuova generazione di donne attiviste. Femminista ante-litteram per eccellenza, fu una scrittrice premoderna impegnata nella lotta contro la dinastia Qing. Fu il punto di partenza delle scrittrici del Movimento di Nuova Cultura (1919) e trattò temi quali matrimoni combinati, la disuguaglianza nell’accesso alle scuole, il rifiuto della pratica della fasciatura dei piedi, la denuncia alla disparità di genere e la rinegoziazione del ruolo femminile nella società - temi, questi, che verranno riaffrontati nella letteratura del Quattro maggio.²¹ Qiu, nelle sue opere rappresentò la contraddizione esistente fra la causa femminile e la causa della rivoluzione che le costò la morte nel 1907. Grazie ai loro studi portati avanti in Giappone, He Zhen, Qiu Jin e Bai Wei (che verrà trattata successivamente) furono agenti essenziali nell’immaginare la Cina come nazione e nel riconfigurare il posto delle donne al suo interno.²²

Dagli studi di Charlotte L. Beahan pare chiara la netta distinzione fra la visione dell’indipendenza economica di Qiu Jin e quella di Liang Qichao espressa dieci anni prima. Come visto in precedenza, secondo la visione di Liang Qichao le donne autosufficienti sollevarebbero gli uomini da un peso fisico e psicologico e diventerebbero mezzi efficaci di un possibile arricchimento della Cina. In netto contrasto, Qiu Jin non espresse le sue argomentazioni in termini di interesse nazionale. In *Chinese Women’s Journal*²³ nell’anno 1907 Qiu Jin discusse circa la situazione delle

²¹ Il movimento di Nuova Cultura o movimento del Quattro maggio 1919, fu un movimento studentesco contro la flebile risposta del governo cinese verso il Trattato di Versailles. La Cina si sentì umiliata anche in questa occasione. Quelli che furono i possedimenti tedeschi in Cina (specialmente nello Shandong), vennero passati nelle mani dei giapponesi. Il governo cinese non venne minimamente considerato e nemmeno i suoi territori, poiché spartiti fra le varie potenze vincenti occidentali. Il movimento sposò la completa occidentalizzazione vedendola come l’unica soluzione alla trasformazione e modernizzazione del Paese. La tradizione e, di conseguenza, tutto ciò che fu confuciano iniziò ad essere attaccato incessantemente. Lu Xun ebbe un ruolo fondamentale in questo panorama rivoluzionario e il primo a scrivere e pubblicare in lingua vernacolare (in cinese *baihua* 白话). In questo senso, la letteratura dovette fungere da punto di partenza per riformare la nazione e educare le masse.

²² HERSHATTER G., *op cit.*, p.83.

²³ In cinese *Nūzi shijie* 女子世界 venne pubblicato a Shanghai tra il 1904 e il 1907 dalla *Women’s World Society* di Changshu *Changshu nūzi shijie she* 常熟女子世界社 sotto la direzione di Ding Chuwo 丁初我 (1871-1930), studiosa ed educatrice della città di Changshu (Jiangsu).

donne in Cina in un saggio intitolato *Jinggao zimeimen* 敬告姊妹们 (*Un annuncio urgente alle mie sorelle*), nel quale mise in luce il contrasto fra la condizione nettamente migliore degli uomini cinesi ottenuta dalla pubblicazione di nuovi libri e periodici con la continua dipendenza delle donne, che rimanevano inconsapevoli della propria orribile sorte. Senza il diritto all'autodeterminazione personale non avrebbero potuto ambire all'acquisizione di una natura indipendente e sarebbero rimaste costrette nella schiavitù ai loro mariti. Più importanti per la femminista *ante-litteram* furono i benefici ottenuti dalla donna, il rispetto del sé e il miglioramento della propria posizione all'interno della famiglia e della società stessa.²⁴

Il movimento delle donne cinesi che i giornali rappresentarono fu fondamentale per la costituzione del legame fra l'emancipazione femminile e il nazionalismo. Ciò accadde per un semplice motivo: i diritti delle donne divennero causa indissolubilmente legata, tuttavia subordinata, agli interessi nazionali. Nelle loro lotte per i diritti politici, le femministe cinesi si accorsero ben presto di far parte di un fenomeno e movimento di interesse globale. Durante gli ultimi decenni del diciannovesimo secolo molte di loro compresero che i cambiamenti ideologici, religiosi, sociali e culturali che le nazioni occidentali avevano adottato a inizio secolo sarebbero stati cruciali per la loro emancipazione nella ormai Repubblica di Cina.²⁵

1.2. Dal Quattro maggio alla fine degli anni Venti

我若出了牢笼,
Se uscissi dalla mia gabbia,
不管他天西地东,
non importa quanto la meta sia lontana,
也不管他恶雨狂风,
nemmeno importa quanto forti siano pioggia e vento,

²⁴ BEHAN C. L., *op. cit.*, pp. 400-401.

²⁵ L'impero Qing cadde nel 1911, grazie alla rivolta di Wuchang che diede il via alla rivolta Xinhai, una guerra civile che vide poi Sun-Yat-sen il fondatore del partito nazionalista cinese, emergere come guida del paese. L'era repubblicana (1911-1949) fu un periodo di grandi cambiamenti sociali in Cina. Ufficialmente conclusi con la caduta del sistema imperiale e dalla fondazione della Repubblica popolare cinese nel 1949, i decenni repubblicani videro una politica tumultuosa, il partito nazionalista da una parte, il Partito Comunista che crebbe di importanza dall'altra. I signori della guerra detennero il potere nelle zone periferiche e nel 1937 la potenza giapponese invase la Cina. I decenni tra le due guerre furono un periodo in cui la Cina passò in secondo piano agli occhi delle forze straniere e ciò destò grandi preoccupazioni fra gli intellettuali cinesi del tempo. Alla fine della Prima guerra mondiale, il Trattato di Versailles cedette al Giappone gli ex possedimenti tedeschi in Cina, invece di restituire i territori alla Cina stessa. Tale trattamento ingiusto innescò nel 1919 una diffusa rivolta ideologica nota come Movimento del quattro maggio. Concentrandosi sulla necessità di forza nazionale e modernizzazione, questo movimento comprendeva anche una diffusa innovazione culturale e letteraria. Il periodo tra le due guerre terminò presto in Cina con un altro trauma, l'invasione giapponese della Cina costiera nel 1937.

我定要飞他一个海阔天空!

Voglio volare nell'immensità del mare e del firmamento!

直飞到精疲力竭, 水尽山穷,

Fino all'esaurimento fisico, fino all'esaurimento delle mie risorse

我便请那狂风,

Allora invito l'uragano,

把我的羽毛肌骨,

ad afferrare le mie piume e la mia esile ossatura,

一丝丝的都吹散在自由的空气中!

E lascerò che come fili vengano dispersi uno ad uno nell'aria della libertà.²⁶

L'emergere delle figure di scrittrici nei primi decenni del Ventesimo secolo in Cina segnò una tappa significativa nell'emancipazione delle donne cinesi²⁷ le quali, rendendosi presto conto delle difficoltà che le intrappolavano nei paradigmi del passato,²⁸ espressero la loro sollecitudine e preoccupazione circa il loro status e la loro posizione in seno alla società cinese.

Intellettuali come Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942), Liang Qichao 梁启超, Hu Shi 胡适 (1891-1962), Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) e altri si impegnarono assiduamente nella ricerca di una ricetta per modernizzare il paese in modo efficace. Perciò, tali tentativi di dare "forma" all'identità delle donne durante le prime fasi della modernizzazione della Cina non furono comuni solo nelle opere di scrittrici come Ding Ling, ma ancor più, seppur talvolta in modo meno evidente, nelle opere di importanti scrittori come Lu Xun, Yu Dafu 郁達夫(1896-1945) e Mao Dun 矛盾 (1896-1981). Il risultato creò un avvicinamento verso (l'altro) sé, in un tentativo di impersonificare la soggettività femminile, una tendenza che risale alla produzione letteraria dei letterati in epoca classica ove la figura della donna triste e malinconica era vista come metafora del letterato abbandonato dall'Imperatore.²⁹

Dal 1917 apparirono i primi saggi sulla necessità di rivoluzionare e riformare la letteratura cinese. Il *wenyan* 文言 venne così soppiantato da una lingua ancora acerba e goffa, il *baihua* 白话,

²⁶ Cfr. JIN Siyan 金丝燕, *L'écriture féminine Chinoise du Xxe siècle à nos jours: trame des souvenirs et de l'imaginaire*, Paris, Éditions You Feng, 2008, pp. 66-67. Proposta di traduzione della poesia *Niao* 鸟 (*L'uccello*) di Chen Hengzhe 陈衡哲 pubblicata nel 1919 sulla rivista *Gioventù Nuova*. Ella in questo componimento rifiutò il destino tragico delle donne, appropriandosi di una soggettività tutta al femminile. Il suo "io" si rifiutò di credere all'idea predominante di un destino ineluttabile in quanto essere donne.

²⁷ FENG Jin, *New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*, Purdue University Press, 2004, p. 126.

²⁸ LARSON Wendy, *Women and writing in modern China*, Stanford, Stanford University Press. 1998, p. 132.

²⁹ CHAN Ching-kiu Stephen, "The Language of Despair: Ideological Representations of the New Women' by May Fourth Writers", in *Modern Chinese Literature*, vol. 4, no. 1/2, 1988, pp. 19-20.

che diverrà la forma espressiva per eccellenza della nuova narrativa.³⁰ Il movimento della Nuova letteratura (*Xin wenxue yundong* 新文学运动) anche chiamato Rivoluzione letteraria (*wenxue geming* 文学革命) fu lanciato da Liang Qichao sulle pagine della rivista *Xin xiaoshuo* 新小说. Fu così che dal 1902 il romanzo fu diffuso fra le masse con il compito di educare la nazione.³¹ La narrativa, *xiaoshuo* 小说, dapprima considerata una forma letteraria di minore importanza, da sempre subordinata all'intimidatoria mole della poesia classica Tang e Song, divenne il genere più rappresentativo della nuova Cina. Il *baihua* divenne quindi, soprattutto negli anni Venti, un campo aperto alla sperimentazione

La narrativa, sia sul piano teorico sia su quello artistico e creativo, è stata forse il genere che più ha rappresentato l'ingresso della millenaria civiltà cinese nella modernità, una modernità il cui significato e la cui natura sono tuttora fonte di discussione e in fase di rielaborazione, e che senza dubbio presenta caratteristiche peculiari e non sempre assimilabili al modello occidentale, il quale giocò un ruolo decisivo nel sospingere la società e la cultura cinese verso una profonda reinvenzione di sé stessa.³²

Nel 1915 il rivoluzionario Chen Duxiu fondò la rivista Gioventù nuova (*Xin qingnian* 新青年) che divenne uno dei più influenti veicoli per la promozione di idee progressiste riguardanti questioni di genere e per evidenziare la necessità di una riforma da attuare anche in ambito familiare, accusando gli ideali confuciani dell'arretratezza della Cina. Il Movimento di Nuova Cultura (*xin wenhua yundong* 新文化运动) poté prendere piede in questo contesto, rendendo arte e letteratura strumenti essenziali di una rivoluzione tanto ambita. Nonostante la maggior parte degli intellettuali fossero uomini, essi capirono come la “questione femminile” (*Funü wenti* 妇女问题) fosse uno dei capisaldi per la ricerca della modernità e che la parità dei sessi era sinonimo di progresso e di forza nazionale nei paesi occidentali che fecero loro da perfetto esempio da emulare. Tuttavia, fu nel 1917 che la questione della donna iniziò ad essere trattata in modo specifico grazie all'apparizione di testi all'interno della rivista di Chen Duxiu, scritti da donne e riguardanti gli stessi temi introdotti dalla femminista *ante-litteram* Qiu Jin. L'operato di Qiu Jin fu dunque imprescindibile per l'evoluzione e la nascita di una letteratura “al femminile” (in cinese *nüxing wenxue* 女性文学 o *funü wenxue* 妇女文学), scritta da donne e caratterizzata da temi prettamente legati alla donna.

³⁰ Per *wenyan* si intende la lingua cinese classica scritta in caratteri tradizionali non semplificati. È la forma del cinese scritto usato tra la fine della dinastia Han (206 a.c.- 220 d.c.) fino all'inizio del Ventesimo secolo. Dal 1917 il *wenyan* venne gradualmente soppiantato dal *baihua*, la lingua vernacolare degli intellettuali del Quattro maggio. (Cfr. ABBIATI Magda, “Il dibattito del '34 su *wenyan*, *baihua*, lingua di massa” in *Cina*, no. 15, 1979, pp. 269–81).

³¹ PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op cit.*, pp. 15-16.

³² *Ivi*, p. 15.

All'infuori di Qiu Jin e He Zhen, ad incarnare pienamente la condizione della donna nel periodo della prima metà del ventesimo secolo fu la figura di Bai Wei 百薇 (1893-1987), sebbene il suo lavoro si inserisca nel periodo successivo al Quattro maggio. Come molti intellettuali, fu perseguitata durante la Rivoluzione Culturale. La sua vita e le sue opere ancora oggi vengono considerate una premessa necessaria per poter portare avanti il discorso sulla questione femminile di allora, e un prerequisito essenziale per concentrarsi sulla questione della donna nella Cina contemporanea. Scrittrice cinese moderna, come Qiu Jin e He Zhen, trovò nel Giappone una via di fuga dal giogo del padre e da una Cina bisognosa di ammodernamento. Nonostante la sua fu un'esistenza in bilico fra il desiderio di riformare e la malattia, Bai Wei non si arrese. Con le sue parole e azioni tentò di rovesciare il vecchio sistema feudale e creare una nuova Cina, dove la donna trovasse più libertà e più diritti. Grazie all'appoggio di Lu Xun, fu fra le prime figure ad entrare a far parte della Lega degli scrittori di sinistra e, dunque, poté presto divenire esempio per molte donne, nonostante fosse criticata per uno stile di scrittura che si discostava dal realismo della lega degli anni Venti.³³

Una fra le opere più famose di Bai Wei del 1936, intitolata *Vita tragica* (*Beiju shengya* 悲剧生涯), non venne ben accolta dalla critica moderna che la vide come una mera raccolta di esperienze personali. Tuttavia, il romanzo autobiografico dell'autrice potrebbe essere paragonato a *Diario di un pazzo* (*Kuangren riji* 狂人日记, 1918) di Lu Xun, padre della letteratura cinese moderna. Il protagonista dell'opera di Lu Xun del 1918, rappresenta la critica dello scrittore contro il vecchio sistema di valori, per lo più basato su un'interpretazione ripetitiva e anacronistica del pensiero confuciano, ovvero un sistema profondamente gerarchico, un modello relazionale incapace di permettere all'individuo una sua emancipazione al di fuori di tale sistema di relazioni. Lu Xun cercò di imprimere ai suoi coevi l'idea di pensare diversamente dal pensiero tradizionale, perché questo non avrebbe permesso di portare avanti nessun tipo di cambiamento radicale. Quale figura, se non quella di un pazzo o di un cannibale, avrebbe potuto farsi portavoce d'una riflessione tanto profonda, intrisa di grida al cambiamento contro un vecchio sistema di valori che doveva essere prontamente soppiantato? La cultura cinese covava, secondo Lu Xun, un germe che continuava a propagare un'idea cannibale, un atteggiamento autodistruttivo. Quella che dipinge Lu Xun, è una cultura cannibale che soffoca i giovani, li distrugge, li reprime e li sottovaluta.³⁴

³³ LU Yanjuan 卢燕娟, "20 Shiji shang ban ye Zhongguo wenxue zhong de 'funü jiefang' wenti" 20 世纪上半叶中国文学中的“妇女解放”问题 (La 'liberazione delle donne' nella letteratura cinese della prima metà del Ventesimo secolo), in *Guangzhou daxue xuebao*, no. 5, 2022, pp. 85-88.

³⁴ PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op cit.*, pp. 21-27.

Se Lu Xun utilizzò la figura del pazzo per denunciare la malattia della nazione, Bai Wei utilizzò tramite l'isteria e una scrittura nevrotica il pretesto della malattia con lo stesso scopo. La protagonista Huang Biwei, intrappolata da una parte dalla malattia e dall'altra dal sistema feudale, si ribella al retaggio culturale lasciato dal Confucianesimo. Ella, come l'autrice stessa, contrasse la gonorrea. Bai Wei utilizzò la malattia come metafora di quanto il patriarcato provochi conseguenze distruttive sulle donne e di come intralci la strada del destino di ognuna. Ella vide nella sua opera un riflesso non solo di se stessa, ma di tutte le voci delle donne oppresse.³⁵ Come gli intellettuali a lei contemporanei, l'autrice sottolineò la sua vicinanza alle idee occidentali di modernità e rivoluzione, servendosi della letteratura alla stregua di un'arma tagliente, abbastanza affilata da poter sovvertire il vecchio sistema feudale cinese e della sua malattia come denuncia del retaggio culturale del confucianesimo. Il suo desiderio di rivoluzione fu incontrollabile, ma si rese presto conto che una donna malata nonostante il suo impegno e la sua devozione alla causa politica sarebbe sempre stata abbandonata e respinta.³⁶

Ogni giorno è costretta a cercare qualcosa da mangiare nonostante la malattia; ogni giorno è torturata dalla malattia e da una vita malata...

Eppure lei ride sempre, non importa dove si trovi. Ride! Ride! Non può fare a meno di ridere. Ride! Ride!³⁷

Nella prefazione l'autrice sottolinea l'autobiograficità dell'opera e l'importanza di averla scritta durante la sua malattia. Scrivere in tali condizioni, fu l'unico modo per sentirsi viva e alleviare il proprio dolore.³⁸ Solamente attraverso l'isteria poté riguadagnarsi il titolo di *New Woman* (*xin nüxing* 新女性 o, espressione raramente utilizzata, *xin nüzi* 新女子),³⁹ un concetto paragonato ad ogni aspetto positivo della modernità. Dapprima donna arretrata o borghese, la *New Woman* si rivelò rappresentazione di una necessaria trasformazione della nazione cinese e speranza di una futura Cina

³⁵ DOOLING Amy D., "Desire and Disease: Bai Wei and the Literary Left of the 1930s", in LAUGHLIN Charles (ed.), *Contested Modernities in Chinese Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 53.

³⁶ LIU Jianmei 刘剑梅, "Feminizing politics: reading Bai Wei and Lu Yin", in *Journal of Modern Literature in Chinese*, vol. 2, no. 5, 2002, pp.58-67.

³⁷ *Ivi*, pp. 59-60.

³⁸ WANG Jing M., *When "I" Was Born: Women's Autobiography in Modern China*, Madison, University of Wisconsin Press, 2008, p. 145.

³⁹ Durante questi decenni i centri urbani furono sede principale di un nuovo tipo di cosmopolitismo che vide in luoghi come Shanghai, giovani radunarsi nei cinema, nelle sale da ballo e nei caffè caratterizzati da uno stile squisitamente occidentale. Riviste come *Liangyou* 良友 (*Il giovane compagno*) vendettero al pubblico cinese uno stile di vita moderno che consisteva nelle ultime mode occidentali (trucchi, prodotti di marca occidentali, immagini delle star del cinema hollywoodiano e cinese). Allo stesso tempo, le rappresentazioni di queste donne hanno dato origine a due archetipi distinti rispettivamente denominati *New Woman* (*Xin nüxing* 新女性) prima e *Modern Woman* (*Modeng nüxing* 摩登女性) poi.

forte e prospera.⁴⁰ E, come continua Feng Jin, le *New Women* dovettero, secondo il discorso dominante del Quattro maggio, sostituire la donna tradizionale nel processo della modernizzazione della Cina.⁴¹

La scrittura di Bai Wei, come quella di altre scrittrici, si trova in netto contrasto con la rappresentazione delle donne e dal linguaggio narrativo di scrittori che cercano invano di appropriarsi di una voce femminile. La donna qui è soggetto della narrazione e può trovare la propria verità unicamente in questa tradizione letteraria al femminile che presenta le donne come soggetti che osservano sé stesse, la propria voce, le proprie emozioni e pensieri che vengono espressi in tutta la loro complessità.

Eppure, scrittrici come la stessa Bai Wei, ma anche Bing Xin e Lu Yin, non furono le sole ad occuparsi delle tematiche a loro care. Gli scrittori del Quattro maggio si videro come salvatori, e la loro idea era quella di liberare la figura della donna da tempo succube del costruito *nan zhu wai, nü zhu nei* 男主外, 女主内. L'emancipazione femminile, infatti, fu uno dei temi preferiti del Movimento di Nuova Cultura e, non di rado, gli scrittori del Quattro maggio fecero ricorso alla figura femminile nei loro racconti come metafora in parte di sé stessi, come rappresentazione della condizione di marginalità e sfruttamento dopo l'abolizione degli esami imperiali. Anche gli uomini si sentirono rinnegati ogni qualvolta che si ribellavano alla tradizione confuciana e, in generale, la questione femminile venne trattata per tutto il Novecento seppur permase un'ambiguità di fondo. Moglie e procreatrice, colei che dovette dedicarsi unicamente alla cura della famiglia: questo retaggio patriarcale e tradizionalista della figura della donna fu il punto di incontro di molti intellettuali, i quali sentirono il bisogno di denunciare i mali e l'arretratezza culturali. Tuttavia, allo stesso tempo, vi fu una mentalità di fondo desiderosa di liberare le donne perché viste come causa di una Cina debole e che continuava a rimanere tale per la sua visione misogina e retrograda della società.

La Cina cercò di divincolarsi dalla morsa del vecchiume cinese tradizionale e la rivolta contro tutto ciò che venne considerato vecchio, debole e retrogrado era già in corso quando intellettuali come Hu Shi e Lu Xun⁴² scoprirono l'opera teatrale di Henrik Ibsen intitolata *Casa di bambola* (*Wan'ou zhijia* 玩偶之家) del 1879.⁴³ Dopo diciassette anni, nel 1935 la stessa opera apparve sulla scena del

⁴⁰ STEVENS Sarah E., "Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Girl in Republican China" in *NWSA Journal*, vol. 14, no. 3, 2003, pp. 82-83.

⁴¹ FENG Jin, *op. cit.*, p. 5.

⁴² Entrambi, insieme al fratello minore di Lu Xun, Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) furono impegnati nel 1918 in un ulteriore dibattito circa l'impossibilità da parte della donna di vivere la propria sessualità liberamente. Denunciarono di conseguenza, partendo dalla traduzione di un trattato giapponese, l'obbligo della castità femminile prima del matrimonio e durante la vedovanza. Altri importanti saggi che trattarono della posizione della donna nella società furono *Nüzi jiefang lun* 女子解放论 di Li Da 李达 (1890-1966), *Jiefang de funü yu funü de jiefang* 解放的妇女与妇女的解放 di Mao Dun 茅盾 (1896-1981) e *Funüwenti yu shehuizhuyi* 妇女问题与社会主义 di Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942).

⁴³ L'opera teatrale divisa in tre atti di Henrik Ibsen (1828-1906) drammaturgo norvegese e padre della drammaturgia moderna, intitolata *Casa di bambola* segue il tortuoso destino di Nora. Nora è una donna borghese sposata e con figli,

teatro cinese.⁴⁴ Nora, protagonista dell'opera, ormai bambola soggiogata dall'autorità del marito decide di lasciare la gabbia matrimoniale e familiare con lo scopo di ritrovare se stessa, sottraendosi dal suo status di proprietà del marito per raggiungere la propria indipendenza e ritrovare le proprie radici. Il terzo e ultimo atto si chiude con il rimbombo di una porta che sbatte violentemente

[...] NORA Bene. Sì, ora dunque è finita. Io metto qui le chiavi. Per tutte le questioni della casa, le domestiche sono al corrente meglio di me. Domani quando sarò partita, Kristine verrà qui per impacchettare le cose che sono di mia proprietà da quando ero ragazza. Me le farò spedire. [...]⁴⁵

Così come Ibsen aveva criticato nella sua opera i ruoli dell'uomo e della donna in epoca vittoriana, anche la coscienza del popolo cinese degli anni Venti iniziò a cambiare. I nuovi intellettuali abbracciarono Ibsen perché fu specchio delle loro speranze e lo videro come un modello nel loro sforzo di rompere i costumi preesistenti. Il termine "Ibsenismo" (*Yi bo sheng zhuyi* 易卜生主义) divenne così un termine ricorrente fra gli intellettuali del Quattro maggio, indicante i bisogni spirituali della rivoluzione cinese.⁴⁶ A tal proposito, Hu Shi nel 1918 scrisse un saggio dal titolo *Yi bo sheng zhuyi* 易卜生主义 (*Ibsenismo*) fondamentale per la definizione di individualismo

[...]易卜生的戏剧中，有一条极显而易见的学说，是说社会与个人互相损害。社会最爱专制，往往用强力摧折个人的个性 (*individuality*)，压制个人自由独立的精神。等到个人的个性都消灭了，等到自由独立的精神都完了，社会自身也没有生气了，也不会进步了。 [...]⁴⁷

[...] Guardando alle opere di Ibsen traspare un concetto più che ovvio: la società e l'individuo si danneggiano inevitabilmente a vicenda. Proprio perché ciò che più ama è l'autocrazia, la società spesso si ritrova ad usare la forza come strumento atto a distruggere l'individualità e sopprimere lo spirito di libertà e indipendenza di ciascun individuo. La società non si arrabbierà, tuttavia, non potrà progredire qualora l'individualità, lo spirito di libertà e d'indipendenza verranno distrutti o, addirittura, eliminati.

perennemente frustrata perché costretta a vivere in un mondo ove il potere è detenuto da soli uomini, fuggirà dalla prigionia della famiglia e della società borghese alla quale appartiene. Negli anni Venti, Nora divenne un simbolo di liberazione dell'immagine della donna che non mancò di suscitare critiche e offese, sebbene Ibsen si astenne dallo scrivere un'opera di stampo femminista. Il personaggio di Nora rimane tutt'oggi la più eloquente affermazione dell'urgenza dell'emancipazione femminile ed ha ispirato innumerevoli donne nel corso della storia nella loro lotta per la liberazione, nonché pensatori e scrittori come nel presente caso, come sinonimo di modernità e metafora della *New Woman*.

⁴⁴ JIN Siyan 金丝燕, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁵ IBSEN Henrik, ALONGE Roberto (a cura di), *Drammi moderni*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 228.

⁴⁶ SCHWARCZ Vera, Ibsen's Nora: The promise and the trap, in *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, vol.1, no. 7, 1975, p. 3.

⁴⁷ Consultare il seguente link per la versione completa in lingua originale <http://www.aisixiang.com/data/40965.html> (ultima consultazione in data 18\10\2022).

Uomini e donne, tutti videro nell'esempio di Nora il simbolo di un'ineluttabile rivoluzione e veicolo per esprimere il malcontento e il rifiuto generale di conformarsi alla moralità confuciana. Hu Shi rappresentò, dunque, l'individuo che ha il coraggio di fuggire dai dettami che la società gli impone.

Anche Lu Xun, cinque anni dopo, aveva fatto appello alla figura di Nora come metafora del forte grido che auspicava un doveroso cambiamento della condizione della donna all'interno della società cinese. Rivolgendosi specificatamente alle donne, chiese: "Cos'è successo dopo che Nora se n'è andata?".⁴⁸ Alla sua stessa domanda, rispose che Nora avrebbe avuto due opzioni, diventare una prostituta o tornare a casa.⁴⁹ Il rimbombo del portone che si richiude non era sufficiente per Lu Xun. Egli si interrogò, con pessimismo realista, sul futuro di Nora dopo la sua fuga e ciò si tradusse in un famoso discorso tenutosi il 26 dicembre 1923 alla Conferenza sull'Arte e Letteratura presso la Scuola superiore femminile Normale di Pechino (*Beijing shifan nüzi zhongxue* 北京师范大学女子中学).⁵⁰ Ormai allontanatasi dalla sicurezza familiare e dai valori considerati tradizionalmente sacri quali matrimonio e maternità, quello di Nora risulta un futuro incerto. Partendo dalla figura di una donna che incarnò e tuttora incarna l'alternativa individualista, Lu Xun si pose la questione di quali aspetti della società dovessero essere modificati al fine del raggiungimento di un'autosufficienza e autorealizzazione femminile

[...] 钱这个字很难听，或者要被高尚的君子们所非笑，但我总觉得人们的议论是不但昨天和今天，即使饭前和饭后，也往往有些差别。凡承认饭需钱买，而以说钱为卑鄙者，倘能按一按他的胃，那里面怕总还有鱼肉没有消化完，须得饿他一天之后，再来听他发议论。所以为娜拉计，钱，——高雅的说罢，就是经济，是最要紧的了。自由固不是钱所能买到的，但能够为钱而卖掉。人类有一个大缺点，就是常常要饥饿。为补救这缺点起见，为准备不做傀儡起见，在目下的社会里，经济权就见得最要紧了。第一，在家应该先获得男女平均的分配；第二，在社会应该获得男女相等的势力。可惜我不知道这权柄如何取得，单知道仍然要战斗；或者也许比要求参政权更要用剧烈的战斗。

[...]

可惜中国太难改变了，即使搬动一张桌子，改装一个火炉，几乎也要血；而且即使有了血，也未必一定能搬动，能改装。不是很大的鞭子打在背上，中国自己是不肯动弹

⁴⁸ SCHWARCZ V., *op. cit.*, p. 4.

⁴⁹ MOLONY B., THEISS J. e CHOI H., *op. cit.*, p. 253.

⁵⁰ LU Xun 鲁迅, "Na la zou hou zenyang" 娜拉走后怎样 (Cos'è successo dopo che Nora se n'è andata?), in *Ketang neiwai*, no.11, 2021, p. 60.

的。我想这鞭子总要来，好坏是别一问题，然而总要打到的。但是从那里来，怎么地来，我也是不能确切地知道。我这讲演也就此完结了。⁵¹

[...] La parola “soldi”, è difficile da dover ascoltare, o derisa dai più ricchi. Eppure, credo fermamente che i commenti e le critiche delle persone non si debbano sentire solo ieri e oggi, ma anche prima e dopo i pasti. In tutti i casi, vi saranno sempre delle differenze. Chi ammette di aver bisogno di soldi per comprare da mangiare e considera spregevole solo pronunciarne la parola, se riesci a premergli la pancia, significa che ancora c'è del pesce o della carne che aspettano di essere digeriti. Dunque, lascio a digiuno per un giorno e solo dopo riascolta cos'avrà da dire. Perciò, per Nora, i “soldi”, o se vogliamo esprimerci in un modo più elegante, l'“economia” è la cosa più importante. La libertà non è un qualcosa che il denaro può comprare, ma per soldi, può essere sì venduta. Tutti gli uomini hanno un grosso difetto: sono spesso affamati. Per evitare di morire di fame e diventare il burattino di qualcun altro, il potere economico è la cosa più importante all'interno della nostra società.⁵² Per prima cosa bisogna ottenere in ambito domestico uguaglianza tra uomo e donna; bisogna, inoltre, lottare strenuamente per ottenere la parità dei sessi in ambito sociale. Peccato che io non abbia ancora una voce così autorevole per ottenere ciò, ma lotterò strenuamente. Magari, per ottenere questi diritti civili e politici, bisognerà lottare ancora più strenuamente.

[...] Sfortunatamente, la Cina è un paese troppo difficile da cambiare. Ti costerà quasi del sangue solo spostare un tavolo o riparare una stufa. E anche se vi saranno dei rivoli di sangue, l'intento potrebbe essere stato vano. La Cina si desterà solo con una grossa frustata sulla schiena. Io credo che questa frustata, presto o tardi, arriverà. Che sia cosa buona oppure no, questa è un'altra questione. Cosa certa è che la frustata arriverà, ma non saprò esattamente da dove e come. Questa, è la conclusione del mio discorso.

Lu Xun, inoltre, sulla scia del discorso portato avanti da He Zhen nel 1907 ne *Nuzi jiefang wenti* 女子解放问题 (*Sulla questione della liberazione delle donne*), si chiese se la libertà e l'indipendenza economica fossero abbastanza per eliminare l'oppressione fra i vari membri della società del tempo. Egli vide che l'obiettivo del potere economico rappresentava un passo intermedio e capì che solo nella rivoluzione si potesse trovare la vera risposta all'oppressione e il giusto mezzo per raggiungere l'uguaglianza economica. Nora divenne il simbolo per eccellenza dell'emancipazione femminile perché le donne erano e si sentirono, ancora una volta, invisibili. Ciononostante, il dibattito andò oltre la questione della liberazione della donna, e tale svolta fu

⁵¹ Per ulteriori approfondimenti si veda il testo completo originale al seguente link <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/luxun/01/018.htm> (ultima consultazione in data 18\10\2022).

⁵² Il termine “burattini” fa riferimento alla figura di Nora considerata la marionetta del marito.

fondamentale per comprendere una profonda critica all'emancipazione individualistica senza una profonda riforma sociale. Per questo motivo, gli intellettuali ne furono i portavoce.

Lu Xun non fu il solo ad interrogarsi sul futuro di Nora. Bai Wei seguì ancora una volta le sue orme. Trovò nell'opera autobiografica *Beiju shengya* 悲劇生涯 (*Vita tragica*) l'opportunità per far fronte a quello che lei considerava essere la più urgente preoccupazione per la donna, ovvero l'indipendenza. Il futuro della protagonista oscilla fra ottimismo e pessimismo, e la visione più ottimistica la vede porre fine alla sua relazione, proprio come la Nora di Ibsen.

Grazie agli sforzi degli intellettuali citati poc'anzi, la figura della scrittrice nella Cina repubblicana (1911-1949) fu riconosciuta ufficialmente come tale. La nuova narrativa cinese si formò, quindi, dal sentimento soggettivo della consapevolezza femminile che riguardò contemporaneamente la condizione umana e i tempi moderni. Nell'ottobre del 1918 comparve all'interno della rivista *Gioventù Nuova*, "Lao fuqi" 老夫妻 (*La vecchia coppia*) un racconto di meno di mille caratteri della scrittrice Chen Hengzhe 陈衡哲 (1890-1976)⁵³ che marcò l'inizio della scrittura femminile cinese moderna facendo risuonare il grido del "piccolo io" delle scrittrici. La scrittrice mostrò attraverso il dialogo fra Henry Warren (*Hengli Hua Lun* 亨利华伦) e la Signora Warren (*Hua Lun tai tai* 华伦太太) la banale vita quotidiana di una coppia straniera di anziani e riuscì a creare un'atmosfera affettuosa e una visione amorevole dell'Altro, nonostante le avversità di un ambiente critico e i problemi della vita di coppia. Il racconto si apre con le lamentele della Signora Warren che, dopo aver stirato per tutto il giorno, vede il marito tornare a casa con i vestiti inzuppati.⁵⁴

Se Lu Xun in concomitanza portò avanti una dura critica nei confronti delle potenze straniere che avevano umiliato la Cina, Chen Hengzhe, al contrario, si appropriò dello stesso mondo criticato da Lu Xun. Tramite la scrittura di immagini "esotiche", diede dunque vita ad un nuovo luogo di desiderio, riconoscendo così l'esistenza di altre grandi culture oltre alla propria. Ella si concentrò sullo spazio *nei* 内 (interno) piuttosto che su quello esterno, e fece della famiglia il proprio campo d'osservazione principale. Ciò di cui scrisse non fu un elogio alla potenza straniera americana, né

⁵³ Chen Hengzhe è considerata da molti la prima scrittrice donna della Nuova narrativa del quattro maggio. Ebbe una personalità unica e fu in grado di mostrare un'atmosfera nuova e razionale. I suoi romanzi, sebbene di numero limitato, riflettono la connotazione del pensiero umanistico della Cina del Ventesimo secolo. Studiò storia occidentale presso il Vassa College di New York e nel 1920, invitata dal rettore dell'Università di Pechino Cai Yuanpei, ritornò in Cina per insegnare in qualità di professoressa di storia nella stessa università. Fu la prima donna cinese ad aver ottenuto la cattedra di insegnante.

⁵⁴ Per ulteriori approfondimenti, si veda il testo originale in cinese al seguente link: https://www.sohu.com/a/513791403_121124623 (ultima consultazione in data 20\10\2022).

volle evidenziare i benefici che potessero apportare le relazioni interpersonali nella società capitalista. L'attenzione principale fu rivolta verso l'aiuto reciproco, l'osservazione e l'amore di una famiglia.⁵⁵

La ricerca di una soggettività, trovata all'interno del lavoro di Ibsen, e la traduzione di *Casa di bambole* in lingua cinese spianarono la strada alla nuova narrativa. La *wenti xiaoshuo* 问题小说 (Narrativa dei problemi), prese piede proprio grazie all'introduzione del termine "Ibsenismo". Non a caso, il significato del termine consiste nell'inserire gli innumerevoli problemi della società all'interno della letteratura e molti scrittori come Lu Xun, o scrittrici, come Bing Xin e Lu Yin riuscirono nell'intento. Questa narrativa prese, però, due strade distinte. Alcuni scrittrici e scrittori si concentrarono sulla fragilità, debolezza e insignificanza dell'individuo all'interno della società cinese; altri svilupparono i loro scritti sulla base della presa di coscienza dell'impotenza di fronte ad un destino già scritto.

Le scrittrici cinesi vollero appropriarsi di uno spazio ove gli uomini non avessero voce, uno spazio silenzioso, ove solo la voce femminile potesse essere sentita. Eppure, la volontà di procurarsi una "no man's land" non fu la prima preoccupazione delle scrittrici del tempo.⁵⁶ A partire dal "piccolo io" di Hu Shi (*xiao wo* 小我) si arrivò all'appropriazione dell'"io" (*zi wo* 自我) da parte sia della figura della donna che dell'uomo.

Fu grazie a Chen Hengzhe, che in precedenza aveva avuto scambi di idee con Hu Shi (il quale nel frattempo contribuiva alla rivoluzione letteraria dagli Stati Uniti), che venne inaugurata la scrittura femminile del Ventesimo secolo con la pubblicazione della raccolta di racconti brevi *Xiao yu dian* 小雨点 (*Goccioline di pioggia*) nel 1920.⁵⁷ L'opera fu, infatti, una risposta alla difesa del movimento vernacolare portata avanti da Hu Shi in terra americana⁵⁸ e dalla riproduzione dinamica e vivace dell'Altro prese forma l'immaginazione del mondo esotico statunitense nella letteratura cinese moderna.⁵⁹

Fu però con Bing Xin 冰心 (1900-1999) che la scrittura femminile fece scoprire ai suoi lettori un mondo altro e peculiare attraverso i suoi scritti. Guardando a questi ultimi, traspare l'insofferenza dell'individuo posto dinnanzi agli innumerevoli problemi di una società retrograda. Impegnata nella

⁵⁵ HU Rong 胡蓉, "Chen Hengzhe duanpian xiaoshuoji 'Xiao yu dian' de xingxiang xue fenxi" 陈衡哲短篇小说集《小雨点》的形象学分析 (Un'analisi sull'imagologia all'interno della raccolta di racconti di Chen Hengzhe "Goccioline di pioggia"), in Mudanjiang Daxue xuebao, vol. 25, no. 11, 2016, pp. 72-73.

⁵⁶ JIN Siyan 金丝燕, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁷ *Ivi*, p. 67.

⁵⁸ LIN Jiangang 林建刚, "Hu Shi yu Chen Hengzhe" 胡适与陈衡哲 (Hu Shi e Chen Hengzhe), in *Tongzhou gongjin*, no. 7, 2021, p. 58.

⁵⁹ HU Rong 胡蓉, *op. cit.*, p. 73.

“narrativa dei problemi” all’interno dell’Associazione per gli studi letterari⁶⁰ patrocinata da Lu Xun, Bing Xin si rivolse ad un pubblico infantile, alle donne scarsamente istruite e alla gente comune piuttosto che alla gente colta.⁶¹ Nelle sue numerose opere, Bing Xin mostrò il puro mondo spirituale dei bambini con pennellate poetiche e affettuose, riflettendo in questo modo circa il "mondo degli adulti". Nel 1931, Huang Ying all’interno del volume *Xiandai Zhongguo nü zuojia* 现代中国女作家 (*Scrittrici cinesi moderne*) condannò la scrittrice ed il suo lavoro denunciandola come un’“anomalia” fra gli altri scrittori più progressisti del Quattro maggio. Le sue opere si concentravano, secondo l’autore, sull’amore materno e ricordi d’infanzia sicuramente temi che si discostavano dai principi della corrente della vita umana. Continuando, l’autore sostenne che Bing Xin aveva creato un’inutile filosofia dell’“amore universale” (*ai de zhexue* 爱的哲学) che proprio come l’“amore materno” diviene rifugio dell’individuo non disposto a confrontarsi direttamente con gli ostacoli che la società gli pone dinnanzi. Bing Xin venne incolpata di non essere stata in grado di far ricorso ad una visione più ampia alla società che la circondò.⁶² Il desiderio di riforma è evidente nelle opere di Bing Xin quali *Liang ge jiating* 两个家庭 (*Due famiglie*, 1919) e *Zui hou de anxi* 最后的安息 (*L’ultimo riposo*, 1921). Ad ogni modo, ciò che prevale non è il forte grido di denuncia dei mali del tempo, ma piuttosto un linguaggio sentimentale, emotivo e lirico, il che fu spesso motivo di critiche rivolte all’autrice.⁶³

Tuttavia, *Disuguaglianza* (*Fen fen*) del 1931 rappresentò un punto di svolta nel lavoro di Bing Xin. Nonostante lo stile ingenuo, l’opera introdusse il tema della disparità sociale e della discriminazione fin dalla nascita – quest’ultima veniva infatti caratterizzata come evento comune a tutti noi, evento dopo il quale le discriminazioni sociali divengono inevitabili. Ne consegue, quindi, che i bambini sono gli unici a disporre d’una natura ancora pura e innocente. L’attenzione alla natura umana e l’affermazione del valore dell’essere umano furono le premesse per l’idea di Bing Xin

⁶⁰ La rivoluzione sia ideologica che emotiva del Movimento di Nuova Cultura, un movimento che sosteneva la rivoluzione letteraria *wenxue geming* 文学革命 sollevata già nei primissimi del Novecento, ha portato alla formazione di associazioni letterarie. Alcune dichiararono, inoltre, il ruolo politico dello scrittore. L’Associazione per gli studi letterari *wenxue yanjiu hui* 文学研究会 patrocinata da Lu Xun mise al centro della sua discussione la creazione, la traduzione e lo studio teorico della narrativa. Zhou Zuoren, fratello di Lu Xun, introdusse da qui il concetto di “letteratura umana” ovvero l’insieme di quei testi che descrivono i problemi della vita umana, dando così impulso alla prima corrente della narrativa cinese moderna 问题小说 “la narrativa dei problemi”. Questo filone fu la prima narrativa prodotta dall’Associazione ed ha avuto un’importanza fondamentale anche per plasmare la letteratura successiva. I più importanti esponenti furono, oltre a Zhou Zuoren, la stessa Bing Xin, Lu Yin, Xu Dishan, Ye Shengtao e Wang Tongzhao. Erano definiti all’epoca “corrente della vita umana”, le loro opere erano in *baihua* e sottostavano ai principi etici e morali di letteratura come veicolo del *Dao*. In questo senso, la letteratura doveva avere un valore morale o di critica sociale rispetto al popolo e alla società.

⁶¹ Cfr. DESPEUX Catherine e NGUYEN TRI Christine, *Education et instruction en Chine*, Paris, Louvain, Peeters, 2003, p. 169.

⁶² LARSON Wendy, “The End of ‘Funü Wenxue’: Women’s Literature from 1925 to 1935”, in *Modern Chinese Literature*, vol. 4, no. 1/2, 1988, pp. 45-47.

⁶³ PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op. cit.*, p. 43.

secondo la quale si poteva migliorare la società attraverso l'amore, tanto criticata all'epoca, ma che mantiene il suo peculiare significato tutt'oggi.⁶⁴

Seppur criticata per il suo stile di scrittura *naïf* dal quale alle volte non traspariva la critica antitradizionalista cui puntava la maggior parte degli intellettuali del Quattro maggio, Bing Xin è considerata una fra le più importanti scrittrici appartenenti al movimento di Nuova Cultura, e molti studiosi e critici dividono il suo lavoro in due fasi distinte. Tali fasi sono segnate dal cambiamento delle opere della scrittrice negli anni '30, considerandole come storie appartenenti ad un'epoca differente, riflesso di una Bing Xin più consapevole dei problemi della società cinese del tempo, che insieme a Chen Hengzhe, rappresentò un'idea nuova di scrittura, talvolta complessa e disordinata, dell'"io" femminile.⁶⁵

Sostenitrice del movimento di emancipazione delle donne, Lu Yin 庐隐 (1898-1934), nome di penna di Huang Ying, si inserì nella riflessione relativa alla piccolezza ed alla fragilità dell'essere umano nei confronti del fato. La sua esperienza personale e le sfide che la vita le pose dinnanzi, influenzarono enormemente la sua scrittura e la sua visione della società. Ciò che considerò veramente importante non fu tanto l'essere riconosciuta in quanto donna, ma l'essere considerata un individuo e parte integrante della società. Diversamente da Bing Xin, si impegnò nell'andare oltre la descrizione dell'"io" femminile. Unendo i ricordi autobiografici e la memoria immaginaria, definì la soggettività femminile a partire dalla vita di ogni giorno.⁶⁶ Jin Siyan divide i tredici anni di scrittura di Lu Yin in tre fasi differenti a seconda di stili e temi discostanti. È al primo periodo denominato della tristezza a cui appartiene l'opera *Haibin guren* 海滨故人 (*Amiche in riva al mare*, 1923).⁶⁷

L'opera intera è pervasa da un incombente senso di tristezza, una profonda tristezza che non è solo il prodotto della letteratura romantica del periodo del Quattro maggio, ma è anche collegata alla sofferenza personale di Lu Yin.⁶⁸

In questo preciso estratto, trapela l'incertezza di Wei Ran nei confronti del suo futuro. Pervasa dai dubbi, si sente come se stesse navigando nel buio della notte, senza sapere quale sia la meta finale

⁶⁴ QU Yan Xia 区艳霞, 'Ai de zhexue' yu jieji zhi 'fen' —— ertong shijiao xia Bing Xin xiaoshuo 'Fen' de jiedu" "爱的哲学"与阶级之"分"——儿童视角下冰心小说《分》的解读 ("La filosofia dell'amore" e la "disuguaglianza" di classe: un'interpretazione del romanzo di Bing Xin "Disuguaglianza" dal punto di vista dei bambini), in *Sanwen bai jia*, no. 8, 2020, p. 20.

⁶⁵ JIN Siyan 金丝燕, *op. cit.*, pp. 74-75.

⁶⁶ PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op. cit.* p. 43.

⁶⁷ JIN Siyan 金丝燕, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁸ CHEN Keying 陈柯颖, "Qian xi minguo qingchun nüxing de langman qinghuai —— yi Lu Yin 'Haibin guren' weili" 陈柯颖, 浅析民国青春女性的浪漫情怀——以庐隐《海滨故人》为例 (Un'analisi dei sentimenti romantici delle giovani donne nella Repubblica di Cina — Prendendo come esempio "Amiche in riva al mare" di Lu Yin), in *Anyang shi zhuan xuebao*, no. 4, 2021, p. 97.

露沙君：

不见数月了！我近来很忙，没有写信给你，抱歉得很！你近状如何？念书有得吗？我最近心绪十分恶劣，事事都感到无聊的痛苦，一身一心都觉无所着落，好像黑夜中，独驾扁舟，漂泊于四无涯际，深不见底的大海汪洋里，彷徨到底点了呵！日前所云事，曾否进行，有效否，极盼望早得结果，慰我不定的心。别的再谈

蔚然

Cara Lu Sha,

Sono mesi che non ci vediamo! Sono stata molto impegnata ultimamente e non ho avuto tempo di scriverti...mi dispiace! Come stai? Vale davvero la pena studiare? Recentemente sono stata davvero di pessimo umore. Mi sento annoiata e triste per qualsiasi cosa, grande o piccola che sia. Mi sento come se non avessi un posto dove andare; come se stessi guidando una barca nell'oscurità della notte verso la deriva nell'oceano sconfinato, chiedendomi quale sia la sua fine. Quanto allo studio, sono solo ansiosa di ottenere presto una risposta, il che conforta la mia mente dubbiosa in questo periodo recente. Varrà la pena? Porterà a dei risultati? Ti prego, parlami di qualcos'altro!

Wei Ran⁶⁹

Nella breve inserzione testuale compaiono frasi quali che fanno ben intendere il senso di inadeguatezza, tristezza e, forse, sconfitta al cospetto della sorte certa. Le cinque ragazze del romanzo perseguono un amore libero, incapaci di soddisfare il *qing*, bramano una vita ideale sullo sfondo delle loro emozioni che fluiscono insieme alle onde e le loro gioie e dolori, come la natura stessa dell'onda, cambiano rapidamente. Il mare diventa il simbolo di uno stato transitorio, incompiuto, nel quale sembra indugiare la generazione di questi giovani scrittori del Quattro maggio.⁷⁰ Consapevoli del fatto che i loro ideali non potevano essere realizzati, le cinque ragazze riflettono la visione di Lu Yin cosciente dell'impossibilità di cambiare il proprio destino dettato dal pesante retaggio confuciano e la riva del mare, in un senso più ampio, si riferisce ad un mondo utopico spogliato dagli stessi valori tradizionali. La scrittrice fonde l'impotenza delle cinque ragazze innanzi al fato inevitabile con lo splendore e la malinconia della giovinezza e li cela in un lirismo puramente poetico.⁷¹ Comparirà con

⁶⁹ LU Yin 庐隐, *Haibin guren* 海滨故人 (Amiche in riva al mare), in *Xiangya jiezhi* 象牙戒指 (L'anello d'avorio), Beijing, Jingji ribao chubanshe, 2002, p. 18.

⁷⁰ PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op. cit.*, p. 56.

⁷¹ *Ibid.*

Lu Sha, una delle cinque ragazze nonché alter-ego della scrittrice, il tema del suicidio conseguente all'impossibilità di scegliere, cambiare e autodeterminarsi. In una lettera a Zi Qing, Lu Sha esprime la sua sofferenza affermando la severità della società in cui vivono, sommersa dalle etichette e dai pettegolezzi che impediscono l'amore libero e la tranquillità di una vita serena, in riva al mare.⁷²

L'idea dell'"amore romantico" o "libero" fu per Lu Yin sinonimo di modernità, arma ideologica e simbolo della libertà individuale, sostituendolo le regole e i costumi confuciani dettati dall'etichetta del *Li* 礼.⁷³ Proprio come la Nora di Ibsen, Lu Yin (Lu Sha) sogna un mondo utopico sulla spiaggia, ove gli uomini non esistono e, perciò, non hanno voce. Educate a una nuova cultura, le giovani parlano di ideali, esprimono liberamente le loro opinioni e cercano di replicare quel mondo utopico e ardentemente desiderato all'interno del mondo reale.

La creazione letteraria di Lu Yin e Bing Xin è stata a lungo oggetto di attenzione da parte del mondo letterario, ed è diventata per alcuni studiosi un vero e proprio fenomeno: venivano entrambe dalla stessa epoca ed erano entrambe scrittrici, ma con stili creativi distinti e le loro immagini, nonché le modalità di esprimere le problematiche sociali, differivano in modo significativo. A causa di vite diverse e personalità diverse, se le opere di Lu Yin sono pervase da una nuvola grigia di profonda tristezza e malinconia, quelle di Bing Xin trasudano un senso d'amore vivace e saturo di colore.⁷⁴ Lu Yin, tramite la rappresentazione di personaggi sfortunati e tragici nel palcoscenico della vita, crea un tono cupo e triste ed è ciò che fece in *Amiche in riva al mare*.⁷⁵

L'ultima fase della scrittrice si manifestò mediante una riflessione più profonda riguardante le sensibilità e le esperienze interiori della donna. Il romanzo *Nüren de xīn* 女人的心 (*Cuore di donna*, 1933) può essere considerato alla stregua di un grido femminista ove i due matrimoni della protagonista finiscono entrambi in un divorzio, andando contro i dettami imposti dalla società.⁷⁶

In the May Fourth era, the subject of marriage and love was still recognised as an intimate feeling experienced as an essential sign of women's literature. Love was not only a normal feeling for a human being, but a spiritual motivation to realise female intellectuals' self-identity.⁷⁷

⁷² Il testo originale in cinese : 不过世人太苛毒了! 对于我们这种行径, 排斥不遗余力, 以为这便是大逆不道, 含沙射影, 使人难堪。Ivi, p. 36.

⁷³ LIU Yixin, "Feminine Consciousness in the Works of Lu Yin", in *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 10, no. 9, 2020, p.758.

⁷⁴ Un elemento che accomuna la scrittura di Lu Yin e Bing Xin è l'inserzione testuale come lettere e diari che compare spesso nei romanzi di entrambe le scrittrici. Anche Ding Ling si inserirà in questo stesso discorso. (Cfr. PESARO N. e PIAZZOLI M., *op. cit.*, p. 53).

⁷⁵ LI Quanhua 李全华 e GAO Jianhui 高建辉, "Lu Yin yu Bing Xin xianxiang xin tan" 庐隐与冰心现象新探 (Una nuova esplorazione del fenomeno Lu Yin e Bing Xin), in *Chuxiong shi zhuan xuebao*, vol. 32, no. 5, 2017, pp. 41-42.

⁷⁶ JIN Siyan 金丝燕, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁷ LIU Yixin, *op. cit.*, p.756.

Il rifiuto dei dettami del matrimonio combinato permise la formazione delle “donne ribelli” del Quattro maggio, in cinese *pannü* 叛女, che sfidarono il sistema feudale autocratico e romanticizzarono l'amore portandolo all'estrema libertà negando le norme convenzionali. Lu Yin si impegnò nel rappresentare il dolore e la miseria dell'essere umano e nel riflettere sulle loro vite. Tentò di interpretare una “*feminine consciousness*” avvalendosi della sua esperienza personale. La comprensione delle donne, nonché la speculazione sul loro destino insieme alla loro agonia e sfortuna in quanto donne, costituiscono la modernità nei romanzi di Lu Yin.⁷⁸

Lu Yin è stata ampiamente considerata una figura di spicco per lo sviluppo del concetto della *New Woman* e come una delle più importanti scrittrici della Cina moderna.⁷⁹ Sebbene Lu Yin e le sue protagoniste non siano state totalmente apprezzate e approvate dalla critica del tempo, avendo quest'ultima frainteso l'espressione della coscienza femminile come specchio dell'indifferenza per le questioni sociali, la sua voce rappresentò il risveglio di quella stessa coscienza.

In questa prima fase si è vista l'attenzione delle scrittrici ai problemi sociali tramite la manifestazione della soggettività romantica e lirica dell'“io” femminile, facendo intendere l'inesauribile desiderio nella ricerca di una vita differente per le Nuove donne della Cina del Quattro maggio. Bing Xin, Lu Yin e Chen Hengzhe non furono le sole. Scrittrici quali Shi Pingmei 石评梅 (1902-1928) e Ling Shuhua 凌叔华 (1900-1990) furono fondamentali per la continuazione in chiave lirica, poetica e armoniosa del discorso della volontà di un amore libero, passionale e slegato dai vincoli sociali. Le loro opere riguardano varie questioni femminili e furono scritte da donne per le donne e ciò consentì alle autrici stesse di esprimere i loro pensieri e sentimenti più intimi. Da qui, grazie anche al considerevole contributo di Ding Ling, nacque una battaglia intima che diede vita, alcuni decenni dopo, a quella che oggi definiamo *shenti xiezu* 身体写作 (*Body writing*) e nella quale vengono collocate alcune scrittrici cinesi contemporanee quali Wei Hui, Mian Mian, Chen Ran e Lin Bai.⁸⁰

A posteriori, pare quasi che le scrittrici del Quattro maggio, in un certo senso, avessero sfruttato la teoria femminista dell'*écriture féminine* elaborata da Hélène Cixous (1937-) nel saggio “*La risata della Medusa*” del 1975

Woman must write herself; must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with

⁷⁸ Ivi, pp. 751-756.

⁷⁹ Cfr. DOOLING A. D. e Torgeson, K. M. (a cura di), *Writing women in modern China: An anthology of women's literature from the early twentieth century*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 135.

⁸⁰ Cfr. MI Rui Xin 宓瑞新, “‘Shenti xiezu’ zai Zhongguo de lüxing ji fansi” “身体写作” 在中国的旅行及反思 (L'evoluzione e le riflessioni riguardo al “*Body Writing*” in Cina), in *Fünü yanjiu lun cong*, no.4, ser. no. 100, 2010, pp. 73-79.

the same fatal goal. Woman must put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement. [...] But who are the men who give women blindly yield to them? Why so few texts? Because so few women have as yet won back their body. Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes [...].⁸¹

Da questo estratto, il punto di vista di Cixous pare chiaro e affine alle idee e agli scopi delle scrittrici del Quattro maggio. Ad ogni modo, è bene non generalizzare, non tutte le scrittrici donne cinesi furono in grado di scrivere di donne e per le donne o di fornire loro una voce, una soggettività ed incarnare la positività del concetto di *New Woman*. Molte di loro seguirono temi simili a quelli portati avanti dagli intellettuali, però raccontati e visti da una diversa prospettiva; altre ancora, come la figura peculiare di Ding Ling che pur non trattando gli stessi temi di Lu Yin e Bing Xin, riuscirono a coniare l'evoluzione di un nuovo termine, il termine di “*Modern Girl*” (*Modeng nüxing* 摩登女性).

La *New Woman* del Quattro maggio differisce dalla *Modern Girl* di Ding Ling. Se la prima rappresentò la visione positiva di una Cina verso la modernità e verso un futuro prospero, la seconda si manifestò a partire dal 1930 come donna egocentrica alla ricerca della soggettività e come pericolosa *femme fatale*, divoratrice di uomini. La *Modern Girl* fece ricorso all'immagine della donna per rappresentare le paure della nazione moderna e gli inconvenienti che la modernità avrebbe potuto provocare. La modernità venne intesa come un pericolo che sarebbe stato capace di arrecare l'alienazione individuale e contribuire alla graduale perdita della cultura cinese.⁸²

Ding Ling 丁玲 (1904-1986), il cui vero nome fu Jiang Bingzhi 蒋冰之, considerata una delle voci principali all'interno della prospettiva femminile, fece parte di quella prima generazione di donne che ricevettero un'educazione presso le scuole femminili istituite in tarda epoca Qing. Fuggendo dal triste fato di un matrimonio combinato, si inserì nel panorama del Movimento di Nuova cultura come sostenitrice dell'indipendenza economica della donna e della libertà di esprimere la propria sessualità.⁸³ I primi lavori di Ding Ling, come *Shafei nüshi de riji* 莎菲女士的日记 (*Il diario di Miss Sofia*, 1928) e *Mengke* 梦珂 (*Mon cœur*, 1927) appartengono a questo primo periodo e come Bing Xin e Lu Yin viene studiata in fasi distinte.

⁸¹ CIXOUS Hélène, COHEN Keith e COHEN Paula (a cura di), “The Laugh of the Medusa” in *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875–886.

⁸² STEVENS S. E., *op. cit.*, pp. 83-84.

⁸³ MOLONY B., THEISS J., e CHOI H., *op.cit.*, pp. 255-256.

La prima fase negli anni '20 vide una Ding Ling romantica facente parte della Società Creazione (*Chuangzao she* 创造社)⁸⁴ e riflesso per eccellenza della “*Modern Girl*”. Fu una scrittrice che rappresentò gli ideali, le passioni, i turbamenti e le contraddizioni romantiche delle giovani donne cinesi occidentalizzate e acculturate. La seconda fase diede spazio ad una Ding Ling militante entrata a far parte del Partito comunista e la terza ed ultima fase presenta una Ding Ling che, seppur anziana, rimase fedele al Partito nonostante i dubbi. Ding Ling non trattò spesso degli argomenti e temi delle altre scrittrici, per lei la cosa più importante fu l'intento di appropriazione da parte della donna dello spazio da sempre riservato all'uomo, uno spazio sia politico che pubblico. Ding Ling fu la prima grande scrittrice che riuscì a creare questo connubio tra scrivere letteratura ed esprimere un suo pensiero politico.⁸⁵

Sebbene avesse iniziato come le altre scrittrici concentrandosi sulle preoccupazioni soggettive delle giovani donne, presto si spostò oltre per scrivere del loro mondo sociale e politico. *Il Diario di Miss Sofia*, opera che segnò la sua notorietà, esplose nella Cina del tempo al pari di una bomba. L'opera sconvolse la critica nella quiete del panorama letterario data l'irriverenza, la carnalità e l'indifferenza di Sofia simbolo della donna moderna. Nessuno nella letteratura cinese aveva mai osato descrivere in termini così diretti e passionali le fantasie sessuali di una giovane donna. Più volte l'autrice venne considerata durante le campagne politiche successive, per colpa del sentore comune del tempo che vedeva gli autori come i responsabili delle azioni che i loro personaggi compivano, come “l'incarnazione di Sofia”.⁸⁶ Nella forma del diario l'autrice esprime con estrema vivacità il desiderio di appropriazione del sé come individuo e come donna e rifiutando qualsiasi tipo di relazione sociale esistente, elogiando un io asociale, attaccò l'idea secondo la quale la donna veniva vista come niente più che un corpo.⁸⁷

Il diario venne visto da molti come un nuovo ritratto dell'interiorità tumultuosa della donna moderna, esponendo la psiche di Sofia, una ventenne cinese moderna tormentata da pensieri erotici nei confronti di Ling Jishi, uomo di Singapore inconsapevole del suo irresistibile fascino. Genere e sessualità sono temi chiave all'interno dell'opera e Sofia, ormai nelle morsa di un'epidemia quale la tubercolosi, è ritratto di una donna divenuta solitaria la cui materialità corporea sta al centro della scena. La malattia di Sofia possiede una dimensione sociale: è il riflesso e la metafora della donna

⁸⁴ La Società Creazione si impegnò in una letteratura incentrata sull'aspetto estetico, ma non per questo disimpegnata e per questo motivo in forte contrapposizione con l'Associazione per gli studi letterari patrocinata da Lu Xun. I suoi membri fecero dell'autobiografismo la materia prima dei loro racconti. Gli esponenti principali furono Yu Dafu, Guo Moruo, Tao Jingsun, Zhang Ziping, Ding Ling, Ye Dingluo, Jiang Guangci (che passò successivamente alla narrativa rivoluzionaria, considerato forse il “primo scrittore rivoluzionario” e fondatore della Società Sole), Ba Jin (pur non facendone parte).

⁸⁵ Cfr. PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op. cit.*, pp. 83-88.

⁸⁶ FEUREWERKER Yi-Tsi Mei, “In Quest of the Writer Ding Ling”, in *Feminist Studies*, vol. 10, no. 1, 1984, p. 70.

⁸⁷ Cfr. JIN Siyan 金丝燕, *op. cit.*, p. 83.

moderna intrappolata in una struttura coercitiva, in cui il suo corpo in crisi sta intraprendendo un "recupero" per ripristinare il sano "sé".

Fin dall'inizio, la protagonista è raffigurata come una giovane donna di stampo "occidentale", sia nel suo nome straniero⁸⁸ che nell'appropriazione di uno spazio al di fuori della famiglia tradizionale cinese. Sofia vive da sola ed ha ottenuto una propria indipendenza. In questo, il personaggio creato da Ding Ling differisce estremamente dai personaggi femminili dipinti da Lu Yin e Bing Xin, spesso vittime di una vita segnata a priori dalla tragicità.

Sofia, nonostante sia donna moderna e indipendente, alterna la malattia alle frustrazioni sessuali, anch'esse causate dalla sua posizione sociale di donna vincolata da secoli di etichette ed è consapevole di non poter placare il suo desiderio sessuale per colpa di una società che non vuole progredire. L'ossessione di Sofia per questo uomo "altro" è dovuta alla sua volontà di appropriazione del sé e di una ricerca del sé moderno.

Ling Jishi è visto come un cavaliere medievale europeo, sotto la cui armatura nasconde una gentilezza squisitamente orientale. Egli è visto come mero oggetto di desiderio sessuale femminilizzato dalla protagonista nel suo tentativo di appropriazione di un'identità moderna.⁸⁹ Ling è, per Sofia, un uomo dai lineamenti dolci e dal viso candido, dalle labbra fini e sottili e dai capelli soffici e setosi

将怎样去形容他的美呢？固然，他的颀长的身躯，白嫩的面庞，薄薄的小嘴唇，柔软的头
发，都足以闪耀人的眼睛，但他还另外有一种说不出，捉不到的丰仪来煽动你的心。比如，当我
请 问他的名字时，他会用那种我想不到的不急遽的 态度递过那只擎有名片的手来。 ...
「凌吉士，新加坡...」

Come posso descrivere la bellezza di quest'uomo? Ovviamente, il suo corpo esile, i lineamenti bianchi e delicati, le labbra fini e sottili, così come i capelli morbidi sono abbastanza per abbagliare gli occhi. Ma vi fu un'eleganza in lui, difficile da descrivere, una qualità sfuggente, che mi scosse profondamente. Quando gli chiesi il suo nome, mi porse il suo biglietto da visita con pacatezza e grazia ...

"Ling Jishi, Singapore..."⁹⁰

⁸⁸ Sofia è stata ampiamente riconosciuta come un simbolo rivoluzionario e icona culturale all'inizio del Ventesimo secolo, grazie alla figura dell'anarchica russa Sophia Perovskaya, conosciuta per il suo assassinio dello zar Alessandro II, nella narrativa popolare cinese.

⁸⁹ WONG Ka. F., "Modernity, Sexuality, and Colonial Fantasy in Ding Ling's 'Miss Sophia Diary' (1928)", in *Studies on Asia*, serie IV, vo. 4, no. 2, 2014, p.136.

⁹⁰ *Ivi*, p. 115.

Sofia realizza di essere una donna in grado di agire e cambiare il proprio destino e che riesce, tramite i suoi soli sforzi, a conquistare l'“altro”. È Sofia che corteggia, è Sofia che lo conquista ed è Sofia che pone fine alla relazione. Ling Jinshi incarna sotto vari aspetti le due figure di Kang Youwei 康有为 (1858-1927) e Liang Qichao, quegli intellettuali che vollero a tutti i costi modernizzare la Cina tramite la fusione di due culture distinte. Entrambi richiesero un insegnamento di stampo occidentale, pur mantenendo una “cinesità” di fondo. Sofia sceglie di rimanere sola, non più ossessionata dal fascino di Ling Jinshi conquistando così la propria indipendenza.

Anche *Mengke* 梦柯 e *Amao guniang* 阿毛姑娘 (*La signorina Ah Mao*, 1928) mantengono lo stile lirico e romantico di una Ding Ling ancora impegnata nella Società Creazione, eppure trapela un senso di ribellione, di critica e di insoddisfazione rispetto alla condizione della donna. Il primo romanzo vede la protagonista venire allontanata dalla scuola per essersi ribellata al professore di disegno, avviarsi verso la carriera d'attrice che si conclude in modo tragico e malinconico, con la caduta nella degradazione di vendere sé stessa, un concetto già anticipato da Lu Xun. Il secondo romanzo è ambientato in campagna e la protagonista Ah Mao è una giovane contadina che va a vivere nella famiglia del marito. È sfruttata, ma vede arrivare accanto alla casa dove abita una nuova coppia di città e comincia a sognare ad occhi aperti. Inseguirà ben presto un mondo che non è il suo, un mondo che le è stato da sempre negato e finirà per scegliere la strada del suicidio, proprio come Lu Sha alter-ego di Lu Yin.⁹¹

Yijiusanling nianchun Shanghai 一九三零年春上海 (*Primavera degli anni '30 a Shanghai*, 1930) opera che si avvicina all'autobiografia di Ding Ling, corrisponde alla fine della prima fase creativa della scrittrice. Se prima si era concentrata sull'appropriazione dell'identità moderna tramite il personaggio di Sofia, ora la scrittrice comprende che il “piccolo io” femminile poteva esistere solo in unione con il grande “io” collettivo.⁹²

1.3. Un pendolo che oscilla fra amore e rivoluzione

A partire dal secondo periodo (1930-1940), la presa di coscienza delle scrittrici si orientò verso l'impegno politico e ideologico. In particolare, fu l'invasione della Manciuria nel 1931 da parte delle forze giapponesi che portò un ulteriore imperativo alla composizione di una letteratura politicamente impegnata. Tuttavia, sarebbe sbagliato dire che tutta la letteratura si radicalizzò

⁹¹ Cfr. PESARO N. e PIRAZZOLI M. *op. cit.*, pp. 80-81; Cfr. ZHAO Ailing 赵爱玲, “‘Wusi’ nüxing ziwo de jiannan juexing —— du Ding Ling ‘Mengke’ ‘Shafei nüshi riji’ ‘Amao guniang’” “五四”女性自我意识的艰难觉醒——读丁玲《梦柯》《莎飞女士日记》《阿毛姑娘》, in *Jincheng zhiye jishu xueyuan xuebao*, no. 2, 2015, pp. 82-85.

⁹² JIN Siyan 金丝燕, *op. cit.*, p. 112.

politicamente e ideologicamente. Gli scrittori e le scrittrici si ramificarono così in strade distinte, tra quelle dell'adesione e quelle del dissenso. Mentre alcuni scrittori furono coinvolti, altri più semplicemente divennero testimoni letterari di questo periodo travagliato. Gli appelli al patriottismo e le storie incentrate sulla realtà sociale costituirono così i due grandi temi letterari dell'epoca.

In questa fase la soggettività dell'“io” femminile venne soppiantata dal desiderio di convogliare le masse e dalla pluralità del “noi” e le donne (così come gli uomini) furono costrette a scegliere se sacrificare l'amore per la rivoluzione, o la rivoluzione per amare. La narrazione lirica delle opere risalenti al periodo del Quattro maggio dovette lasciar spazio alla narrazione epica, impegnata e rivoluzionaria come conseguenza della coscienza dell'esistenza di classi sociali antagoniste. Ding Ling che da *Modern girl* divenne attivista politica, ne è un esempio eclatante riuscendo in questa sua seconda fase a superare le barriere delle classi sociali subalterne.⁹³

Xie Bingying 谢冰莹 (1906-2000), scrittrice del Quattro maggio, come la Ding Ling militante è il perfetto esempio di donna che sposò la causa politica a tutti gli effetti ed è famosa anche per essere stata una delle prime donne soldato e per aver sfidato le convenzioni. Jin Siyan riporta una citazione della scrittrice “Vivant à cette grande époque, j'oublie que je suis femme, je ne pense plus du tout à mes affaires personnelles, mon seul désir est de consacrer mon existence à la révolution.”⁹⁴ Questa affermazione, che conferma la natura antitetica delle preoccupazioni individuali e collettive, illustra perfettamente la correlazione tra coesione nazionale e sentimento rivoluzionario. Tuttavia, colpisce per il fatto che, associando inevitabilmente femminilità e individualità, conferma ancora una volta la negazione del carattere universale del femminile, in quanto le aspirazioni femminili non sono necessariamente e intrinsecamente personali e prive di una portata collettiva.

Xiao Hong e Zhang Ailing si inseriscono in questo stesso panorama, seppur diverse fra loro. Nora, negli anni 1934-35 (anche chiamati da Vera Schwartz gli anni della “*Nora compulsion*”) fu la figura che innescò un forte e importante dibattito di critica sull'abbandono da parte della donna della famiglia e degli affari domestici. Questo discorso di genere fu in parte scatenato dal nuovo Codice civile varato dal Partito Nazionalista nel 1930 le cui disposizioni legali, apparentemente, si impegnarono a proteggere i diritti coniugali e di proprietà delle donne. I sostenitori del *Xin shenghuo yundong* 新生说运动 (Movimento Vita Nuova) di Chiang Kai-shek promossero il ruolo originario

⁹³ Ding Ling nel 1930 aderì alla Lega degli scrittori di sinistra e due anni dopo si iscrisse al Partito comunista cinese. Prese parte insieme alla scrittrice Bai Wei alla *Chinese Writers' Antiaggression Association* fondata nel 1938 ad Hankou. Nell'opera *Quando ero al villaggio Xia* (*Wo zai Xia cun de shihou* 我在下村的时候, 1941) denunciò l'uso del sesso come strumento di sfruttamento e controllo del corpo femminile anche da parte del Partito. Anche in *Impressioni dell'8 marzo* (*Sanba jie de you gan* 三八节的有感, 1942) criticò l'atteggiamento discriminatorio e giudicante del PCC nei confronti di quelle donne militanti che, dopo aver trovato marito, abbandonarono la causa politica. Ding Ling venne, dunque, accusata di ambiguità per aver criticato il Partito. Pur non avendo approvato certe accuse a lei mosse, ritenne che rimanere al suo interno fosse l'unico modo per combattere gli stessi aspetti che lei critica.

⁹⁴ Cit. in JIN Siyan 金丝燕, *op cit.*, p. 43.

della donna di brava madre e moglie, a seguito del conseguimento dei diritti che tutte le donne richiedevano. L'invenzione conseguente del “*Good Mother's Day*” diede vita ad un'accesa discussione nel 1936 all'interno della rivista *Funü shenghuo* 妇女生活 (*La vita delle donne*), ove un gruppo di intellettuali difese la figura della *Modern Girl*, colei che rifiutava i ruoli convenzionali a lei imposti dalla società. Nel 1930 le scrittrici appartenenti alla Lega degli scrittori di sinistra grazie all'influenza dell'ideologia Marxista estesero la loro critica “to the class dimensions of women's subjugation”.⁹⁵

Xiao Hong 萧红 (1911-1942), il cui vero nome era Zhang Naiying 张乃莹, si avvale del realismo psicologico di Hu Feng⁹⁶ per evadere dalle mura domestiche non limitandosi a descrivere la cerchia ristretta della famiglia come aveva fatto Chen Hengzhe anni prima. Passò la sua infanzia ad Harbin, nell'estremo nord della Cina, e scappò di casa fuggendo al matrimonio che suo padre le voleva imporre.⁹⁷

Xiao Hong creò un “io” femminile attento alle classi inferiori della società, come piccoli personaggi quali paesani e figlie provenienti da famiglie povere in risposta perenne alla domanda di Lu Xun del 1924 (*Cos'è successo dopo che Nora se n'è andata?*). Da qui, la scrittura del realismo rivoluzionario (in questo caso psicologico) divenne uno spazio letterario che permise la creazione di un punto di vista estremamente peculiare sulla scrittura femminile cinese. La sua scrittura fu “socialmente soggettiva” ove l’“io” femminile dovette esprimersi unicamente per la società al fine di descrivere il mondo delle piccole genti per mostrare come i fattori economici aggravassero ulteriormente il loro sfruttamento.

L'infanzia segnata dalla povertà e dalle ingiustizie fu per la scrittrice una fonte d'ispirazione inesauribile. Nell'opera *Qi'er* 弃儿 (*Il figlio abbandonato*, 1933) espose in maniera franca il rifiuto della maternità, un tema straniante e decisamente anticonformista che compare in molte delle opere della scrittrice. Xiao Hong stessa abbandonò suo figlio a seguito della sua prima gravidanza; in *Shou* 手 (*Mani*, 1935), al pari di Bing Xin in *Diseguaglianza*, tratta della disparità, diseguaglianze sociali

⁹⁵ DOOLING Amy D., *Writing Women in Modern China: The Revolutionary Years, 1936-1976*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 9.

⁹⁶ Hu Feng 胡风 (1902-1985) fu un critico letterario molto importante e membro del Partito. Con Ding Ling, fortemente criticato dagli stessi membri. Fu protagonista di una delle campagne più spietate contro un oppositore al regime (1957). Il suo stile potrebbe ricordare quello di Lu Xun, molto soggettivo, un realismo soggettivo imbevuto di elementi individuali, simbolismi e allegorie. Grande sostenitore dell'estetica nella letteratura e arte. La bellezza, l'ingegnosità e il valore intrinseco e indipendente della letteratura sono elementi che non possono essere eliminati. La letteratura non è un mezzo, né uno strumento. Non si può scrivere la letteratura nello stesso modo in cui si scriverebbe un testo concreto o pragmatico che deve dare informazioni di carattere politico o sociale, contrapponendosi così alla linea di Yan'an (1944). La fusione tra oggettivo e soggettivo è il cuore della sua teoria. (Cfr. KIRK A. Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 78.)

⁹⁷ Xiao Hong, insieme a Xiao Jun 萧军 (1907-1988), giornalista del *Guoji xiebao* 国际协报 di Harbin e Duanmu Hongliang 端木蕻良 (1912-1996), entrambi suoi mariti, è classificata fra gli scrittori del Nordest della Cina. Entrambi gli pseudonimi di Xiao Hong e Xiao Jun (*hong* 红 e *jun* 军) sono chiari indicatori della loro militanza nel partito.

e discriminazione. La scrittura di Xiao Hong risulta meno *naïf*, grazie in parte ad un *baihua* più sviluppato e meno acerbo. La bambina, proveniente da una famiglia di tessitori, viene discriminata per le sue mani perennemente sporche di tintura per tessuti, diventando così un simbolo e metafora di marginalità.⁹⁸

L'opera che la rese famosa nei circoli letterari di Shanghai fu *Shengsi chang* 生死场 (I campi della vita e della morte, 1935): ambientato nella povera Manciuria, racconta le storie della miseria di più generazioni di contadini. Fra la descrizione di una campagna debilitata dalla guerra sino-giapponese e dalle ingiustizie sociali, Xiao Hong descrive una realtà che va oltre l'ideologia. L'elemento politico viene sostituito dalla denuncia della scrittrice della condizione d'inferiorità delle classi contadine in una Cina rurale, una denuncia della condizione umana e tragicità di tali sfortunati destini. Il romanzo di Xiao Hong è il perfetto esempio del passaggio dal piccolo io di Hu Shi al grande noi della collettività. Nella rappresentazione della soggettività dei contadini, fra sensibilità poetica e crudo realismo, Xiao Hong osserva la realtà con scrupolosità e sincerità.

Il romanzo si apre con una descrizione meticolosa della fredda realtà mancese e si chiude con un'immagine cruda e realistica dei corpi caduti dei contadini. La scrittura di Xiao Hong è ben segnata dal peso della memoria dell'evento e dalla continuità narrativa nel tempo presente e le sue opere sono infatti abitate dal tempo presente, in questo modo, la relazione della narratrice con la storia è estremamente stretta. Hu Feng, all'interno della raccolta *Xiao Hong quanji* 萧红全集 nella sezione *Du hou ij* 读后记 (Note dopo la lettura) del 1935, parlò di un dramma collettivo dalla tematica rivoluzionaria. Lu Xun, mentore di Xiao Hong, vide l'opera come un'osservazione dettagliata della realtà tramite una scrittura trasgressiva, brillante e innovativa.⁹⁹

Come accadeva nelle opere di Ding Ling, il corpo dei personaggi di Xiao Hong diventa strumento di resistenza e metafora della condizione umana. Se da una parte la figura della donna è marcata da un destino tragico e crudele, oppressa dai dettami patriarcali, la figura dell'uomo è pervasa dal machismo e dalla brutalità. L'immagine dell'uomo nei romanzi di Xiao Hong è estremamente negativa indice di un grido femminista. Un grido femminista che incontrò però il patriottismo, non trattandosi di sole donne. La scrittura fu per lei un mezzo di lotta contro una società corrotta e manifestò quell'aspetto impegnato appartenente alla letteratura fatta di sangue e di lacrime decantata da Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958) nel 1921 (*xuelei wenxue* 血泪文学) \

⁹⁸ JIN Siyan 金丝燕, *op cit.*, p. 119.

⁹⁹ Cfr. XU Yang 徐阳, "Xiao Hong de liang du miankong — yi 'Shengsi chang' pingjia wei zhongxin" 萧红的两副面孔——以《生死场》评价为中心 (I due volti di Xiao Hong: sulla critica e valutazione di "I campi della vita e della morte"), in *Mingzuo xinshang*, no. 20, 2022, p. 75.

La sua militanza all'interno del Partito e l'adesione alla Lega degli scrittori di sinistra non fu sinonimo di accettazione da parte della scrittrice dell'ideologia politica comunista. Per questo stesso motivo venne criticata ed esclusa dal canone letterario della Repubblica Popolare Cinese fino agli anni '80.¹⁰⁰

Con Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995), perfetta incarnazione della *Modern girl* di Ding Ling, la narrazione si spostò dalle terre fredde della Manciuria alla moderna Shanghai, temibile rivale delle altre grandi metropoli di tutto il mondo. Riviste e giornali dal gusto tipicamente occidentale circolarono nella Shanghai del tempo. Le tendenze moderniste europee, americane e giapponesi apparvero ben presto all'interno di riviste quali *Les Contemporains* (*Xiandai* 现代). Se da una parte, le opere degli scrittori e scrittrici di sinistra diedero vita a una narrazione ambientata in luoghi prettamente rurali, dall'altra parte gli abbaglianti scenari urbani che presero vita sulle pagine degli scrittori cosmopoliti di questa generazione non possono essere trascurati.¹⁰¹

È nel contesto della Shanghai occupata dalla potenza giapponese a partire dal 1937 che si colloca il lavoro di Zhang Ailing, considerata ancora oggi una delle voci più originali e influenti della letteratura cinese moderna, nonché importante icona culturale ed erede dello stile della corrente *Haipai*.¹⁰² Il suo universo letterario è quello della metropoli di Shanghai e dei suoi abitanti, le famiglie e le tradizioni borghesi che in quella città più di ogni altra si erano ormai radicate. L'umanità che rappresenta la scrittrice, proprio come gli scrittori della *Haipai*, è un'umanità viziata, annebbiata dai desideri, dalle perdizioni di una metropoli come la Shanghai del tempo, piegata e pervasa dalle potenze coloniali. A quel tempo la metropoli di Shanghai, insieme a Pechino, venne temporaneamente esclusa dal resto della nazione. Questo periodo segnò uno dei momenti più floridi della moderna tradizione letteraria femminile. L'occupazione da parte dei giapponesi diede adito ad una sospensione transitoria dei discorsi maschilisti di salvezza e rivoluzione nazionale che così spesso operarono contro il discorso di genere delle scrittrici.

¹⁰⁰ Cfr. PESARO Nicoletta, "Xiao Hong: corpi in fuga", in GIACHINO Monica e MANCINI Adriana (a cura di), *Donne in fuga*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2018, pp. 97-107.

¹⁰¹ DOOLING A. D., *Writing women in modern China: The Revolutionary Years*, cit. p. 9.

¹⁰² La corrente *Haipai* 海派 o Scuola di Shanghai riflette la frenesia del mondo degli affari. La narrazione si sviluppa sullo sfondo della Shanghai del tempo, considerata la Parigi d'oriente. Fra i maggiori esponenti vi furono Liu Na'ou e Mu Shiyong. Quella prodotta dalla *Haipai* è una letteratura influenzata dal pensiero freudiano, soprattutto se si guarda alle opere di Shi Zhecun e Zhang Ailing (pur non facendone parte). È anche chiamata la corrente della Nuova Sensazione (*Xin ganjue pai* 新感觉派) caratterizzata da una letteratura ricca di stimoli sensoriali, contraddistinta da molti influssi del modernismo occidentale come la psicanalisi (ricorre ad un ampio uso delle tecniche freudiane, dello *Stream of consciousness*, *yishi liu* 意识流 o flusso di coscienza e delle tecniche del montaggio cinematografiche. Il tutto scandito da un ritmo jazz e raccontato quasi con effetti impressionistici. I membri della corrente non si schierarono politicamente, a differenza dei membri della Lega degli scrittori di sinistra, però esistono forme di critica nascosta e implicite, di osservazione e di analisi sociale. Non è una letteratura ignara della realtà sociale, ma dipinge in maniera artistica il tutto con una grande enfasi sulla sensazione. Quello che caratterizza la narrativa della corrente è un senso tragico dell'esistenza, una vita effimera il tutto sullo sfondo della capitale decadente Shanghai con i suoi vizi e la sua mescolanza fra oriente e occidente.

Nata a Shanghai con il nome di Zhang Ying 张焯 in una famiglia borghese, Zhang Ailing, nota anche con il nome di Eileen Chang, ricevette un'educazione di stampo occidentale e passò la sua infanzia nell'ombra del divorzio dei genitori. Iniziò a scrivere in tenera età pubblicando racconti sulla rivista della sua scuola. All'età di ventitré anni fu notata dall'editore Zhou Shoujuan 周瘦鹃, che si fece carico della sua carriera letteraria. L'anno successivo, nel 1943, pubblicò le sue due opere più rappresentative *Jinsuo ji* 金锁记 (*La storia del giogo d'oro*) e *Qingcheng zhi lian* 倾城之恋 (*Amore in una città decaduta*).

Le sue storie, incentrate sulla psicologia dei personaggi e sui rapporti tra uomini e donne, paragonabili spesso a quelle di Jane Austen per la precisione delle descrizioni psicologiche, contrastarono non poco con la scena letteraria in gran parte politicizzata dell'epoca. Difetti maschili e miserie femminili formano il tessuto dei suoi romanzi e racconti, su cui aleggiano elementi della sua esperienza familiare e sentimentale (conservò brutti ricordi della sua infanzia trascorsa sotto il controllo di un padre violento, ed è stata segnata dall'infedeltà del suo primo marito).

La scrittrice si spostò a Hong Kong nel 1952 e successivamente nel 1955 si recò a New York per non fare più ritorno. Nella Cina continentale rimase nell'anonimato dal 1950 al 1980, mentre a Hong Kong e Taiwan le sue opere furono edite e riedite in continuazione. *La storia del giogo d'oro* dovette aspettare più di trent'anni dall'esilio in America della scrittrice per vedere la pubblicazione in Cina.¹⁰³

La lunga permanenza in città come Hong Kong, Los Angeles e Shanghai rende la scrittura di Zhang Ailing molto affine a quella della *Haipai*, pur non facendo ella parte di questa cerchia. Il suo genere di scrittura fa appello alla sensualità, alla materialità dei corpi come quello di Ding Ling e Xiao Hong. Possiede e mantiene un'idea borghese dello scrittore, libero nella sua creazione, rifiutando qualsiasi tipologia di coinvolgimento politico e ideologico. Nelle sue opere decanta il fascino dell'occidente, sebbene ne dia una critica ai vizi e alle perdizioni. Zhang Ailing mostra il desiderio, potere e denaro come uniche dinamiche della società mantenendo una visione pessimista e una forte critica dell'umanità come valori universali della sua opera letteraria.¹⁰⁴ Per la scrittrice, tuttavia, è la microstoria a dare il senso alla Storia. La sua attenzione si sposta verso la vita sentimentale delle eroine della sua narrativa.¹⁰⁵

Nell'opera *La storia del giogo d'oro* la figura dell'uomo come in Xiao Hong è ricolma di negatività e vi è una regressione della sua condizione che Jin Siyan chiama "absence du père". Questa tendenza ad "uccidere il padre" si manifestò fin dai primi scritti di Zhang Ailing (*Niu* 牛, *Il bue*). In

¹⁰³ JIN Siyan 金丝燕, *op cit.*, pp. 128-131.

¹⁰⁴ Secondo la visione di Liu Zaifu in "Eileen Chang's Fiction and C. T. Hsia's A History of Modern Chinese Fiction" disponibile al link <https://u.osu.edu/mclc/online-series/liuzaifu/> (ultima consultazione in data 26/10/2022).

¹⁰⁵ PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op. cit.*, p. 161.

Niu, Lu Xing dipende totalmente dalla madre, da sua moglie e dall'oppio. L'uomo dipendente e debole di Zhang Ailing è presente in tutta la narrativa della scrittrice. Il personaggio di Lu Xing, in una modalità ancor più negativa, compare in *Jinsuo ji* riflettendosi in Jiang Jizhe e Jiang Changbai. L'"io" femminile si sbarazza così dell'uomo conferendogli le caratteristiche più spregevoli "toutes les figures masculines se retrouvent-elles handicapées, physiquement ou mentalement".¹⁰⁶

Zhang Ailing vede la figura maschile come la causa dell'alienazione della donna. L'alienazione sociale è una delle costanti nell'opera di Zhang Ailing, i cui personaggi femminili non sfuggono mai alle leggi del patriarcato che impediscono loro di vivere, di essere pienamente soggetti della propria esistenza. Ad ogni modo, essendo l'uomo colui che emana le norme e le regole sociali, l'evidenziazione di relazioni insoddisfacenti o conflittuali tra uomini e donne all'interno della letteratura rientra in una profonda riflessione sulle possibilità che potrebbero essere socialmente disponibili per una donna in un mondo dominato dal patriarcato.

Il tono dei racconti di Zhang Ailing è spesso pessimista, poiché la condizione delle donne che li descrive sistematicamente appare come una prigione da cui non si può scappare. Il matrimonio come concetto irremovibile perseguito da molti protagonisti assume quindi accenti particolarmente dolorosi per l'autrice, in quanto il bisogno sociale di trovare un marito spiazza la spontaneità dei sentimenti e delle aspirazioni individuali a favore di necessari calcoli sul futuro. L'amore romantico è infatti quasi sempre integrato dall'istituzione, dalla moralità e dalle convenzioni che subordinano l'essere al sistema di valori dominante.¹⁰⁷

Nel romanzo, Cao Qiqiao viene venduta in moglie da suo fratello Danian a un ragazzo invalido di una famiglia molto ricca. Lei si concentrerà talmente sulla gestione delle risorse economiche della famiglia che dimenticherà ogni forma di umanità nei confronti di tutti quelli che la circondano. Ciò che interessa a Zhang Ailing sono i limiti dell'umanità stessa, un'"umanità viziata" che la scrittrice traduce in termini di "crudeltà". Ossessionata dalla ricchezza e dal suo mondo fatto di odio, la protagonista si vendicherà del cognato e finirà per sgretolare la vita dei suoi stessi figli. Il denaro e l'opulenza sono quasi un'ossessione per tutta l'opera, rappresentati dalla descrizione di oggetti che sommergono l'abitazione di Cao Qiqiao che da vittima diviene colonizzatrice.¹⁰⁸

Le donne di Zhang Ailing, prima ancora di essere individui, come nel caso di Qiqiao, sono spesso merce che viene scambiata e venduta per ottenere l'indipendenza economica, corollario dell'impossibilità per la maggior parte di loro di ottenere l'indipendenza economica. La figura della

¹⁰⁶ JIN Siyan 金丝燕, *op cit.*, p. 133.

¹⁰⁷ Cfr. LI Xiao hua 李晓花, "Lun Zhang Ailing xiaoshuo dui nüxing yishi he hunyin de tansuo" 论张爱玲小说对女性意识和婚姻的探索 (Un'esplorazione della coscienza femminile e del matrimonio nei romanzi di Zhang Ailing), in *Jiangxi jiaoyu xueyuan xuebao*, vol. 28, no. 2, 2007, pp. 85-88.

¹⁰⁸ PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op. cit.*, pp. 165-168.

protagonista Qiqiao costretta a sacrificare le sue aspirazioni personali per gli altri, è una donna oggetto condannata a lasciare la sua famiglia per inseguire quella di suo marito, il quale non fa altro che procurarle un matrimonio frustrante. Destinata a preoccuparsi più degli altri che di se stessa, Qiqiao si ribella al fato, riducendo la propria esistenza all'avidità di un mondo fatto di opulenza e odio, al termine di un'eterna peregrinazione verso una casa non sua dove rimane simile ad un oggetto estraneo ricordando forse la fuga perenne di Xiao Hong.

Ciò che rappresenta Zhang Ailing non è da limitare al contesto moderno cinese, perché non è esistito solo nella Cina del tempo, ma in tutto il resto del mondo. Secondo Liu Zaifu appare quindi più corretto considerare *La storia del giogo d'oro* come un'allegoria filosofica delle società ossessionate dal potere.¹⁰⁹

Se la scrittura di Xiao Hong appare segnata dal peso della memoria dell'evento tramite una continuità narrativa nel tempo presente,¹¹⁰ quella di Zhang Ailing risulta estremamente frammentaria e discontinua. Le strategie narrative della scrittrice provocano una dislocazione della narrazione tramite il tempo, il ritmo e giocando sulle diverse tipologie di discorso (indiretto, diretto e monologhi) che rappresentano gli elementi fondamentali costituenti lo spazio narrativo della scrittrice. I monologhi, in particolare, sono flussi di coscienza legati al discorso interiore diretto "libero" ove non di rado compaiono forme interrogative come nell'estratto che segue

Dopo il pasto, ricevette un asciugamano caldo, si lavò il viso, camminò lentamente, entrò nella camera da letto e accese la luce. Uno scarabeo strisciò da un angolo all'altro della stanza, era a metà strada quando si fece luce, fuggì poi costretto a restare per terra, immobile. Stava fingendo di essere morto? Se ne stava lì a pensare? Passando tutto il giorno a gattonare, forse gli mancava il tempo per pensare? Eppure, pensare è una sofferenza [...].¹¹¹

La scrittura di Zhang Ailing è considerata "moderna" non tanto per la sua estrema vicinanza alla Scuola di Shanghai, quanto per l'etimologia del termine stesso dal latino *modernus*, derivato dall'avverbio di modo 'or ora, recentemente'. Zhang Ailing, una "*Modern girl*" che vive nella modernità e la racconta facendo appello ad una scrittura originale ed unica.

Tuttavia, appare curioso come in Zhang Ailing la denuncia dei mali radicati nella società (sia cinese che umana) è altrettanto forte che nei testi più politici e schierati, sebbene lei si tenga fuori da qualsiasi coinvolgimento politico. Il perfetto esempio di questa tendenza è da ricercarsi in *Xiao Ai* 小

¹⁰⁹ Per ulteriori informazioni sulla visione di Liu Zaifu visitare il link segnalato nella pagina precedente.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 127.

¹¹¹ *Ivi*, p. 155.

艾 del 1950 dove la condanna contro i maltrattamenti e le discriminazioni sociali e di genere è dirompente.

1.4. Il tempo vacuo (o quasi): dal 1950 al 1970

Come anticipato in precedenza, la narrativa dovette gradualmente piegarsi alle direttive ideologiche diventando canto epico delle masse e denuncia di un passato oscuro. Già a partire dai testi delle giovani scrittrici trattate poc'anzi si denota uno spostamento verso il linguaggio che Mao richiese nei Discorsi di Yan'an sull'arte e letteratura nel 1942.

La presenza della folla, per esempio, che vediamo in Ding Ling nel romanzo *Shui* 水 (*Acqua*, 1931) ne è un esempio. Le voci non sono più univoche, Ding Ling mette in scena una specie di coro, un'opera corale i cui protagonisti sono i contadini. La scrittrice si impegnò nel tentativo di dare voce ai contadini dall'interno e dalla realtà stessa. Questa è la grande differenza ed è anche ciò che chiese Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) alla Conferenza su arte e letteratura del 1942. Allora più che mai si doveva raccontare la realtà dal punto di vista di chi la viveva, da una prospettiva che non poteva più essere individuale e soggettiva. Lo scrittore dovette allora cancellare sé stesso, ma non sempre ci riuscì. Un altro esempio dell'avvicinamento ai dettami del *Mao wenti* 毛文体 è sicuramente il romanzo *Campi della vita e della morte* di Xiao Hong¹¹² ed il modo di narrare si spostò dunque gradualmente verso un'oggettivizzazione che poi si concretizzò nel 1942. A partire da questa data, ove Mao diede delle indicazioni ben precise sui contenuti, forma e finalità dell'arte e della letteratura, si impose l'artificio di una narrativa del tutto oggettiva, un'assoluta oggettività che non fu possibile per tutti, in cui in realtà si fece ben presto strada una visione edulcorata e ideale del reale.

Con il capillare diffondersi ora delle teorie marxiste nella società e cultura cinesi, l'individuo iniziò a non essere più concepito come un'entità autonoma e separata dalla società e ogni persona dovette essere identificata dalla sua classe di appartenenza che ne determinava carattere e destino.

Le masse di contadini, soldati e operai dovettero divenire lo specchio, il fine della letteratura, ma anche i fruitori veri di quella produzione letteraria e culturale che Mao richiedeva. Ora più che mai era necessario essere sì osservatori sul posto, ma soprattutto esperire la realtà che si intendeva raccontare. L'immergersi nelle masse di contadini, soldati e operai fu l'unico modo per portar avanti il processo creativo dettato da Mao ed in quegli anni, si diffuse inoltre l'idea del *xin wenyan* 新文言

¹¹² Anche se la rappresentazione pessimistica del negativo e dei mali della realtà messa in atto dalla scrittrice si scontrava nettamente con la visione incoraggiante e positiva che la letteratura, da Yan'an in poi, doveva inculcare nei lettori.

(ossia una lingua troppo elitaria e difficile) e la maggior parte delle opere che erano state prodotte nell'epoca del Quattro maggio subì forti critiche.

L'adesione a uno stile piatto, senza opinioni né sentimentalismi e che si uniformasse al modello del parlato contadino, impose alla creazione letteraria di limitare quella variazione linguistica che, di fatto, la plasma. Il modello di Yan'an divenne ben presto il vero modello della letteratura maoista e trovò la sua massima espressione durante il decennio della Rivoluzione Culturale (1966-1976) ove la letteratura si limitò in forme univoche, ma si svilupparono nello stesso tempo le prime volontà di una produzione poetica clandestina che portò a risultati linguistici talvolta sbalorditivi. Questo periodo di anarchia, pur causando sofferenze e sprechi, ha consentito agli scrittori di ampliare la propria esperienza.¹¹³ La proposta di Mao a Yan'an fu quella di elaborare un realismo idealizzato che andasse oltre la realtà in cui la tipicità (*dianxing* 典型) e l'idealità dovevano prevalere sul contenuto reale. Realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario (rispettivamente *shehuizhuyi xianshizhuyi* 社会主义现实主义 e *geming langmanzhuyi* 革命浪漫主义) furono i concetti che si svilupparono negli anni che seguirono i Discorsi. Scrittori e scrittrici dovettero porre molta attenzione all'aspetto formale, stilistico e ai contenuti che trattavano nei loro cosiddetti "Classici rossi" (*hong jingdian* 红经典).¹¹⁴

Da qui, i rapporti fra politica e letteratura vennero rigidamente codificate dal Grande Timoniere e dopo Yan'an fu difficile per molti scrittori non attenersi alle regole rigide da poco imposte. Secondo alcuni studiosi cinesi, si può parlare di tre tipologie di scrittori dopo i Discorsi e dopo la proclamazione della Repubblica Popolare cinese (RPC) nel 1949: gli aderenti, gli incerti come Ding Ling e coloro che rinunciarono del tutto a scrivere come Shen Congwen 沈从文 (1902-1988) e Mao Dun 矛盾 (1896-1981), pur aderendo quest'ultimo al Partito.

Nel 1956 Mao diede inizio alla Campagna dei Cento fiori (*baihua yundong* 百花运动) dove vi fu una sorta di liberalizzazione della letteratura. I "cento fiori" significarono varietà di stili, testi e una parvenza di libertà nella scrittura. Successivamente, tra il 1957 e il 1958, prese vita la Campagna contro gli elementi di Destra che mise duramente a tacere ogni forma alternativa di scrittura e costituì il simbolo della fine della speranza degli intellettuali. Mao tese la trappola della Campagna dei Cento fiori in modo da far emergere il dissenso nascosto e malcelato, anche e soprattutto all'interno del Partito e le figure di Ding Ling e di Hu Feng costituirono due grandi esempi di scrittori che vennero colpiti duramente dalle campagne di repressione del Grande Timoniere. La maggior parte dei poeti e

¹¹³ APTER David E., "Yan'an and the Narrative Reconstruction of Reality", in *Daedalus*, vol. 122, no. 2, 1993, pp. 207-211.

¹¹⁴ Cfr. PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op. cit.*, pp. 219-223.

degli scrittori, dunque, venne messa a tacere e le loro riviste, così come le loro pubblicazioni, interrotte.

L'obiettivo economico della Cina di Mao fu la trasformazione della produttività agricola che da vecchio sistema agricolo feudale dovette divenire un nuovo sistema di proprietà e lavoro collettivi. Il Partito raggiunse le comunità locali attraverso organizzazioni di massa sponsorizzate dallo stato, il cui compito fu quello di mobilitare l'intera popolazione a partecipare a campagne per portare avanti le nuove politiche. Una di queste nuove organizzazioni, fondata nel 1949, fu la Federazione delle donne cinesi (*Fulian* 妇联) un'organizzazione ombrello che inglobò tutti i gruppi esistenti di sole donne e nello stesso anno la Federazione contava circa tredici scrittrici donne, una cifra che crebbe enormemente a partire dal 1966. Mentre la scrittura femminile del Quattro maggio servì come mezzo chiave per criticare la condizione delle donne nella società cinese patriarcale, la dottrina letteraria socialista rese questa funzione vitale della letteratura più o meno obsoleta nel 1949. Nel 1950 venne emanata una nuova legge matrimoniale che pose fine ai matrimoni combinati, alla vendita delle donne come merce di scambio e alla poligamia e nel 1957 il nuovo regime dichiarò pubblicamente la liberazione e l'emancipazione della figura della donna considerata da Mao colei che potesse sorreggere "l'altra metà del cielo".¹¹⁵ Tuttavia, come si evince dagli studi di Amy D. Dooling, la funzione ideologica della figura femminile può essere intesa non tanto come promotrice della consapevolezza delle attuali disuguaglianze di genere, quanto come mero rafforzamento dell'immagine e dell'autorità del partito.¹¹⁶

Con la fondazione della RPC il termine *nüren* 女人 (donna), privilegiante il genere piuttosto che la classe e la codifica politica delle donne, venne sostituito dal termine *funü* 妇女. La creazione della categoria *funü* non fu solo un evento linguistico, bensì aiutò il consolidarsi della Giornata internazionale della donna (*funüjie* 妇女节), annunciata nel dicembre 1949 subito dopo l'edificazione della RPC. Fu un importante evento simbolico che venne creato per diffondere l'importanza del ruolo della donna nella costruzione sociale, politica ed economica della nuova nazione. Mao non si fermò ai cambiamenti linguistici, introdusse una nuova potente legislazione che permise alle donne di sconvolgere ulteriormente i confini di genere presenti in quel momento. Le donne cinesi sotto Mao crearono sicuramente un ambiente più fertile, in modo che i semi dell'uguaglianza possano continuare ancora oggi a crescere, forse portando i frutti della piena uguaglianza di genere in un futuro non troppo lontano.¹¹⁷

¹¹⁵ HERSHATTER G., *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶ DOOLING A. D., *Writing women in modern China: The Revolutionary Years*, cit. p. 25.

¹¹⁷ Cfr. MOLONY B., THEISS J., e CHOI H., *op.cit.*, pp. 380-388.

La figura della donna emancipata dell'era maoista venne mascolinizzata al punto di arrivare a cancellare qualsiasi differenza sessuale. Quella che venne promossa fu l'immagine di operaie coraggiose dai capelli corti, uniformi desessualizzanti, “*iron girls*” operose devote al Partito e alla famiglia. Il tema della condizione femminile servì ancora una volta, per gli autori della Cina di Mao, sia come solido terreno di critica all'era pre-maoista, sia come pretesto per denunciare la vecchia società e le sofferenze che essa inflisse alle donne, e luogo di espressione dei profondi mutamenti ideologici avvenuti con l'avvento del marxismo. La ricorrenza di questo tema testimonia così l'importanza che il Partito attribuì al cambiamento della condizione femminile e all'educazione delle masse.

Il trentennio maoista deve essere analizzato nelle sue luci ed ombre e come una fase in cui la letteratura interagì con la politica, spesso non ad armi pari, ma con risultati non univoci e a volte sorprendenti. Sono poche le opere di scrittrici che spiccarono in questo panorama e ciò accadde perché le regole a cui venne sottoposta la letteratura neutralizzarono l'espressione dei temi fino ad allora predominanti nella letteratura femminile quali aspirazioni individuali e difficoltà incontrate in una società prettamente patriarcale. Quanto all'espressione della soggettività, già minata dalla situazione del Paese in preda all'invasione giapponese, il socialismo l'annientò ulteriormente facendo del collettivo l'unica via autorizzata. È in questo contesto che vanno inserite le opere delle scrittrici Yang Mo, Zong Pu e Ru Zhijuan dai cui testi emerge una coscienza femminile “in sordina”, meno evidente e più sfocata rispetto alle opere anteriori all'era socialista, ma comunque presente.

Yang Mo 杨沫 (1914-1995) scrisse *Qingchun zhige* 青春之歌 (*La canzone della giovinezza*, 1958) che durante l'era maoista venne considerato il classico romanzo di formazione per eccellenza in quanto i personaggi e la produzione della scrittrice sono pervasi da un forte idealismo espresso con quel romanticismo rivoluzionario che richiese Mao, quel lirismo politico che nacque nel 1958 come nuovo filone letterario.

Ispirato alle esperienze personali dell'autrice, al suo coinvolgimento nella lotta rivoluzionaria e al suo impegno marxista, il romanzo si svolge negli anni Trenta e narra l'emergere della coscienza rivoluzionaria di Lin Daojing, una giovane ragazza di origine borghese a contatto con giovani comunisti coinvolti in attività patriottiche anti-giapponesi. La vicenda, pur glorificando il marxismo e l'avvento di un mondo nuovo, è un pretesto per mettere in luce la triste condizione delle donne indotta dal mondo feudale. Vi è una sorta di risposta alla questione dell'emancipazione femminile che, tuttavia, si traduce nel desiderio di Lin di divenire donna rivoluzionaria, prima che una donna libera. Le tre relazioni della protagonista con Yu Yongze, Lu Jiachuan e Jiang Hua segnalano anche le fasi della sua militanza, del suo impegno politico e propone percorsi formativi positivi dall'oscurità alla luce avvalendosi del romanticismo rivoluzionario.

Superate le incertezze delle eroine precedenti come la Nora di Ibsen criticata da Lu Xun o i personaggi della prima narrativa di Ding Ling, arrivò questo romanzo dalla formula ambivalente amore e rivoluzione. La giovinezza altro non è che la metafora della nuova Cina e l'emancipazione femminile è sinonimo della liberazione della Cina stessa. La storia di Lin Daojing è la storia della Cina moderna.¹¹⁸

Il romanzo di Yang Mo descrive il lento risveglio di una giovane donna alla rivoluzione che ha successo in amore grazie al suo impegno politico e rivoluzionario. Si tratta di un'alternativa originale agli stereotipi femminili privi di soggettività che si trovano solitamente nella letteratura socialista maschile (la donna come vittima dei vecchi costumi o come borghese che non si interessa alla rivoluzione).

Dopo la sua pubblicazione, il romanzo venne considerato troppo sentimentale e Yang Mo venne criticata per aver dato maggior importanza agli amori della protagonista anziché all'impegno politico della stessa e, per questo, venne riadattato e modificato. È intriso di una soggettività femminile rara per l'epoca, tuttavia è interessante notare che le modifiche apportate al romanzo sotto l'impulso della critica ne hanno rimosso questa soggettività originaria, una soggettività che nell'era del Grande Timoniere non poté trovar spazio. Ciò accadde perché Yang Mo, come altri, riformò il proprio io tramite il concetto di *ziwo gaizao* 自我改造 (rieducazione, riforma del sé), un processo di autoriforma fortemente promosso da Mao che vide gli intellettuali spostarsi gradualmente nelle campagne per poter imparare il linguaggio colloquiale contadino.

Tutta la sottigliezza della storia è dovuta all'equilibrio tra soggettività, sentimenti e rivoluzione, che conferisce al romanzo una certa dimensione psicologica e non elude in alcun modo il lato umano a favore della macchina rivoluzionaria. Talvolta, l'idea di *ziwo gaizao* 自我改造 imposta agli intellettuali permise loro di riuscire, nonostante le regole imposte dal partito, a far trapelare la loro soggettività nei loro testi cercando di aggirare i rigidi dettami di Yan'an. È il caso di Zong Pu e Ru Zhijuan.

Ru Zhijuan 茹志鹃 (1925-1998), madre di Wang Anyi 王安忆 (1954-) importante e nota scrittrice contemporanea. Influenzata dal concetto della "New Woman" elaborato da Lu Yin e dalle teorie di Lu Xun, scrisse un racconto sull'equazione amore e rivoluzione intitolato *Bai hehua* 百合花 (*I gigli*, 1958). Come Ding Ling nell'opera *Wo zai Xia cun de shihou* 我在下村的时候 (*Quand'ero al villaggio Xia*, 1941), l'autrice racconta un'esperienza autobiografica che traduce in *Bai hehua*. Orfana in tenera età, venne affidata ad un orfanotrofio a Shanghai e poté iniziare la scuola elementare

¹¹⁸ KNIGHT Sabina, *The Heart of Time: Moral Agency in Twentieth-Century Chinese Fiction*, vol. 274, Harvard University Asia Center, 2006, pp. 141-151.

solo all'età di undici anni. Nel 1943 si arruolò alla Nuova quarta armata ove svolse attività di propaganda e nel 1947, iscriltasi formalmente al partito, inaugurò la sua carriera di scrittrice nello stesso anno. Lei stessa fu operatrice culturale in compagnie teatrali inviate al fronte durante la guerra civile. Come si evince dagli studi di Gisa Casarubea "le sue opere sviluppano con vivacità temi interessanti e realistici. Il suo stile è agile e delicato, la psicologia dei suoi personaggi profonda e affascinante".¹¹⁹

Per il suo stile aggraziato e il tema amoroso il racconto suscitò polemiche ma, fortunatamente, ricevette lodi dallo scrittore Mao Dun ormai Ministro della Cultura. Il tema del racconto è la guerra civile fra nazionalisti e comunisti (1927-1950) e la novità è da ricercarsi nell'angolo sentimentale e nel simbolismo adottati dalla scrittrice. Nel racconto la protagonista è un'operatrice culturale che si reca in prima linea durante i combattimenti della guerra civile. È un racconto pregno di simbolismo eppure l'autrice riesce, seppur in sordina, a proporre un suo punto di vista. L'io narrante è un intellettuale e l'autrice crea un'apparente armonia fra le classi, rivendicando una comunanza fra i sentimenti di intellettuali, contadini e soldati. Il dialogo sofferto e stentato fra la protagonista e il soldato contadino che l'accompagna è un elemento che sottolinea la difficoltà di comunicazione. Qui, sono i simboli e gli oggetti a descrivere qualità umane e morali, stati d'animo e sentimenti. Ru Zhijuan cerca attraverso il simbolismo di trasmettere il disagio della classe degli intellettuali. I gigli, simbolo di purezza, insieme alla coperta che la contadina del racconto regala alla protagonista per coprire il corpo del soldato contadino esanime, rimandano alla Campagna dei Cento fiori che colpì lo stesso marito di Ru Zhijuan secondo gli studi di Robert E. Hegel.¹²⁰

La scrittrice avvalorava il suo racconto con alcune riflessioni sulla condizione delle donne rivoluzionarie che lei stessa visse ed evoca anche il pudore delle donne che accolgono i feriti quando devono spogliarli e pulirli

我不能解除他们任何痛苦，只得带着那些妇女，给他们拭脸洗手，能吃的喂他们吃一点儿，带着背包的，就给他们换一件干净衣裳，有些还得解开他们的衣服，给他们拭洗身上的污泥血迹。

做这种工作，我当然没什么，可那些妇女又羞又怕，就是放不开手来，大家都要抢着去烧锅，特别是那新媳妇。我跟她说了半天，她才红了脸，同意了。不过只答应做我的下手。

¹¹⁹ CASARUBEA Gisa, *Sette scrittrici della Cina d'oggi*, Beijing, Casa editrice in lingue estere, 1989, p. 9.

¹²⁰ PESARO N. e PIRAZZOLI M., *op.cit.* p. 235.

Non potevo alleviare la loro sofferenza. Io e le altre donne altro non potevamo fare nulla se non fasciare le loro ferite, asciugargli il viso, lavargli le mani e dar loro da mangiare. Abbiamo cambiato quelli che avevano ancora qualche vestito nei loro zaini, li abbiamo spogliati e gli abbiamo fatto indossare abiti puliti; abbiamo lavato via il fango e il sangue dai loro corpi. Questi compiti non mi ponevano alcun problema, ma le altre donne, forse un po' per vergogna e un po' per paura, si rifiutavano di farlo. Tutti si sono precipitati a occuparsi della stufa, soprattutto la giovane sposa. Dopo aver parlato con lei per un bel po', è arrossita e alla fine ha accettato di aiutarmi. Tuttavia, ha promesso solo di farmi da spalla.¹²¹

Qui si nota come il pudore, la fragilità e la debolezza, caratteristiche proprie delle donne, diventano un ostacolo. Ru Zhijuan, come Yang Mo prima di lei, mostra che le donne hanno un posto nella lotta, un posto difficile da conquistare.

Apparentemente il racconto è semplice e banale, eppure il simbolismo che permea l'intero racconto permette alla scrittrice di esprimersi per vie traverse. I personaggi e i sentimenti interiori vengono esteriorizzati tramite il dialogo e le azioni.

Nonostante l'ampio ricorso a simbolismi, Ru Zhijuan riuscì a rimanere conforme alle linee guida del Partito e seppur lasciando elementi di perplessità, rivendicò il diritto d'espressività dell'intellettuale nell'originalità e nella scaltrezza.

Dopo la morte di Mao, i suoi testi iniziarono a incentrarsi in temi differenti. Nonostante fosse membro del Partito, cominciò a criticare le recenti riforme economiche e sociali attuate dal PCC. Invitata agli Stati Uniti a prendere parte al prestigioso laboratorio per scrittori provenienti da tutto il mondo dell'Università dell'Iowa, rimane tutt'oggi una fra le più importanti scrittrici che diedero un grande contributo al panorama letterario cinese moderno.¹²²

Zong Pu 宗璞 (1928-) ricevette nel 2005 il Premio letterario Mao Dun, figlia del filosofo neoconfuciano Feng Youlan 冯友兰 (1895 – 1990) è da considerarsi ancora oggi una fra le tante figure di spicco nel panorama letterario cinese sia moderno che contemporaneo. La sua opera più recente è intitolata *Dong cang ji* 东藏记 (*Hiding in the East*, 2001), mentre *Hong dou* 红豆 (*Fagioli rossi*, 1957) è sicuramente la sua opera più rappresentativa. Una storia controversa che subì innumerevoli critiche per aver visto pubblicazione al culmine della Campagna dei Cento fiori. A seguito delle numerose critiche, venne spostata nella provincia dello Hebei per sostenere il processo di rieducazione tanto acclamato da Mao. *Fagioli rossi* rappresenta la lotta interiore degli intellettuali

¹²¹ RU Zhijuan 茹志鹃, *Baihe hua: Ru Zhijuan xiaoshuo ji* 百合花: 茹志鹃小说选 (I gigli: opere selezionate dei romanzi di Ru Zhijuan), Pechino, Renmin wenxue chubanshe, 2021. Versione online disponibile in 微信读书 al seguente link: <https://wepread.qq.com/web/bookDetail/8a132fc07277e1668a1eec1> (ultima cons. in data 15\11\2022).

¹²² DOOLING A. D., *Writing women in modern China: An anthology of women's literature*, cit. p. 276.

e la forzata rinuncia del proprio io in favore della lotta politica. Sebbene la formula sia sempre come in Yang Mo e Ru Zhijuan quella del conflitto o sublimazione tra amore e rivoluzione, Zong Pu meno facilmente o meno abilmente riuscì a mascherare i suoi dubbi e le sue perplessità.

Anche qui come ne *I gigli* di Ru Zhijuan, vi è una sorta di simbolismo in quanto i fagioli rossi del racconto rappresentano un simbolo di coppia e di amore coniugale. È la storia di una giovane militante di nome Jiang Mei che negli anni Quaranta dovrà scegliere se sacrificare il matrimonio per la rivoluzione o la rivoluzione per amare. Alla fine del racconto deciderà di non seguire il fidanzato verso gli Stati Uniti, rimanendo così in patria per sposare la causa politica e, nonostante ciò, la scrittrice venne criticata per essersi permessa di manifestare il dubbio seppur impercettibile.

Zong Pu ha dato voce alla sofferenza di una scelta di vita faticosa che ha comportato una grande contraddizione interiore, eppure le ultime pagine del racconto fanno ben intendere che Jiang Mei non si pentirà della sua scelta

“No, non posso.”

“Ne sei certa? Non faresti nulla per salvare una persona che sta morendo davanti ai tuoi occhi? Una volta morta, non potrà più tornare indietro; una volta che io me ne sarò andato, non tornerò. Te ne pentirai. Oh Mei, mia Mei.” disse afferrandola per le spalle e scuotendola veementemente.

“No, sono certa che non me ne pentirò”.¹²³

1.5. Dalla Politica della porta aperta all'era contemporanea

Dalla morte di Mao, dalle conseguenti politiche di apertura di Deng Xiaoping fino ai giorni nostri nacque quella che viene comunemente chiamata *xin shiqi* 新时期 (Nuova Era), un'era di fervore culturale che vide l'esigenza della ricomparsa della soggettività dell'io. Nascerà in questo contesto la figura della superdonna (*nüqiang ren* 女强人), una donna che non vive più per la rivoluzione e, dunque, disimpegnata rispetto alle lotte ideologiche nel nome della patria. Impegnate unicamente in loro stesse queste figure femminili non chiedono nient'altro se non l'essere ascoltate, vincere il proprio posto all'interno della società, una società che deve essere ugualitaria.

I temi della scrittura femminile della Nuova Era non si distanziano molto dalla soggettività romantica del Quattro maggio, ma la soggettività che esprimono non si limita al circolo romantico dell'io. Ora il mondo dell'io appare segreto, frammentato e complesso. Nella *xin shiqi* l'“io” non affronta semplicemente i temi della prima narrativa, al contrario, tratta di tabù sociali. Zhang Jie 张

¹²³Ivi, p. 273.

洁 (1937-2022) e Zhang Kangkang 张抗抗 (1950-) affrontano i problemi delle donne contemporanee quali la libertà di scegliere chi amare, la libertà del divorzio e richiedono indipendenza, aggiungendo una nuova dimensione alle tematiche trattate nella prima metà del Ventesimo secolo.

I modelli da seguire non sono più la volontà di acquisire l'indipendenza della signorina Sofia di Ding Ling o la donna in fuga di Xiao Hong. Le scrittrici della Nuova Era si confrontano tanto con sé stesse quanto con la società ed esigono uno spazio sociale eguale, al pari di quello occupato dal sesso maschile. La superdonna, l'eroina decantata dalle scrittrici poc'anzi citate è consapevole del suo valore in quanto donna e conscia della sua intelligenza.

L'era di fervore culturale che prese il nome di febbre culturale *wenhua re* 文化热, grazie all'allentamento dell'assiduo controllo sugli scrittori, fu una reazione all'assoggettamento di arte e letteratura ai dettami imposti da Mao e permise la fioritura di nuove narrative e nuove ideologie affiancate da una pleora di opere e correnti di pensiero occidentali. Poté dunque vedere la luce una nuova narrativa che partì dalla rivendicazione della soggettività, le cui prime tracce sono da ricercarsi nei componimenti poetici di quegli intellettuali che non volevano sottostare al giogo del *Mao wenti* che aveva limitato enormemente la produzione letteraria annullandone la creatività.

La denuncia dei mali della Rivoluzione Culturale da poco terminata si tradusse nella letteratura delle ferite ove scrittori e scrittrici si impegnarono a reclamare la propria soggettività, sentendosi liberi dal vincolo maoista e sentendosi portavoce in grado di legittimare la nuova epoca di Deng. Successivamente, venne a formarsi una narrativa che si interrogava sul destino dell'individuo all'interno di una nuova società nella quale fra politica e mercato, l'intellettuale si sentì relegato ai margini della stessa. La relazione fra intellettuale, politica e mercato ha permesso la conseguente nascita di quei generi letterari in grado di soddisfare le richieste del pubblico.

Alla fine degli anni Settanta, l'"io" più intimo trova espressione anche nella cosiddetta letteratura dell'esilio. Scrittrici come Liu Suola 刘索拉 (1955-), Fang Fang 方方 (1955-), Zhang Jie, Hong Ying 虹影 (1962-) e Yan Geling 严歌苓 (1958-) si spostarono verso un mondo altro e traducono così nelle loro opere un doppio esilio che viene riportato anche sul piano interiore.

L'esigenza del ritorno della soggettività è da ricercarsi anche all'interno della letteratura delle radici, ispirata al realismo magico della letteratura sudamericana, nella quale autori e autrici di questa corrente come Wang Anyi 王安忆 (1954-), figlia di Ru Zhijuan, vogliono valorizzare la cultura cinese e la sua tradizione che era stata boicottata durante il maoismo, mantenendo uno sguardo distaccato e disincantato dalla modernità. Si vuole riscoprire quella tradizione persa dagli aspetti folkloristici a quelli religiosi, filosofici e superstiziosi ricercando il valore della civiltà cinese. Concomitante al fenomeno della "ricerca delle radici", è la sperimentazione avanguardista che rompe ulteriormente le convenzioni. È il caso delle opere della scrittrice Can Xue 残雪 (1953-) che con il loro linguaggio

infestato dal maoismo e popolato da insetti, immagini sgradevoli, malattie, mostri, sensazioni di disagio e di violenza in terra cinese hanno provocato straniamento, quanto in occidente ammirazione e sorpresa. A partire dai racconti avanguardisti e brutali come quelli di Can Xue, la narrativa cinese si spostò agli inizi degli anni Novanta, a seguito della protesta di Tian'an men, verso uno stile più ordinario e disincantato che affonda le sue radici, come sostengono Jin Siyan e Phillip Liddel, nella *zero writing* (*ling du xiezu* 零度写作) o neorealismo delle scrittrici contemporanee Fang Fang, Bi Shumin 毕淑敏 (1952-) e Chi Li 池莉 (1957-).¹²⁴

Gli anni Novanta in Cina hanno visto l'emergere di una prosperità senza precedenti nella produzione letteraria delle scrittrici, impegnate in un processo di graduale raggiungimento dell'autocoscienza. Secondo la critica, la "*personalized writing*" di quegli anni è da considerarsi come estensione della sperimentazione narrativa avanguardista di Can Xue. La nascita di nuovi generi e nuovi stili di scrittura nella Nuova Era è il risultato del desiderio delle scrittrici di differenziarsi e liberare sé stesse da un passato meramente oscuro. Le scrittrici della "*New, New Generation*" o "*Glam Lit*" si differenziano dalle narrative precedenti per il tentativo di separare la letteratura dal retaggio culturale, sia moderno che tradizionale, rappresentando unicamente sé stesse nella "*personalized writing*", una scrittura spesso interpretata da molti come "stilistica del corpo". Wang Anyi può essere considerata pioniera di una scrittura intima ed erotica ed ha aperto un nuovo terreno di sperimentazione alle scrittrici dell'era post-Maoista.¹²⁵

Nonostante le critiche che hanno ridotto parte della letteratura femminile degli ultimi trent'anni ai termini denigratori di "letteratura delle belle donne" (*meinü zuojia* 美女作家), "*bad-girls writing*" o "*Body writing*" (*shenti xiezu* 身体写作) le opere di Lin Bai 林白 (1958-), Chen Ran 陈染 (1962-), Wei Hui 卫慧 (1973-) e Mian Mian 棉棉 (1970-) incarnano novità, ribellione e ulteriori rotture con la tradizione. Amori omosessuali e forte erotismo, tabù sociali di cui si fanno portavoce queste scrittrici nei loro romanzi innovativi, altro non sono che l'inevitabile reazione all'incombenza di una concezione della figura della donna estremamente sessualizzata dai media della società dei consumi.¹²⁶ Come si evince dagli studi di Lu Jie, le molteplici strategie innovative delle scrittrici della fine degli anni Settanta e inizi Ottanta "were just reacting to just that formal tyranny of mainstream

¹²⁴ JIN Siyan 金丝燕 e LIDDELL Philip, "Women's Writing in Present-Day China", in *China Perspectives*, no. 45, 2003, p. 45.

¹²⁵ CHAN Shelley W., "Sex for Sex's Sake? The 'Genital Writings' of the Chinese Bad-Girl Writers", in WILLIAMS Philip F. (a cura di), *Asian Literary Voices: From Marginal to Mainstream*, Amsterdam University Press, 2010, pp. 53-54.

¹²⁶ Cfr. FERRY M. Megan, "Marketing Chinese women writers in the 1990s, or the politics of self-fashioning", in *Journal of Contemporary China*, vol.37, no. 12, 2003, pp. 655-657; Cfr. LU Jie, *Dismantling time. Chinese literature in the age of globalization*, Singapore 2004.

literature in their original use of transgressive aesthetics of narrative innovation and ‘language of rupture’”.¹²⁷

Si è visto il modo in cui i quattro periodi distinti della scrittura femminile hanno dato enfasi allo sviluppo della soggettività nella letteratura cinese. Durante il periodo del Quattro maggio, il risveglio dell'io avvenne tramite la scrittura dedicata ai problemi sociali e qui, scrittori e scrittrici, si interrogarono entrambi sulla condizione delle donne all'interno di una società soggiogata dai rigidi dettami imposti dalle tre ideologie che plasmarono la cultura millenaria cinese. L'io" ormai risvegliato si impegnò allora nella rivoluzione dagli anni 1930 al 1970, perdendo la sua soggettività insita, o quasi, al fine di unirsi al coro rivoluzionario. A partire dalla morte del Grande Timoniere, la voce degli scrittori e delle scrittrici recuperò gradualmente la sua soggettività e si addentrò nell'esplorazione del luogo più profondo dell'io, un'esplorazione che persiste tutt'oggi nell'era contemporanea.

Le scrittrici delle ultime generazioni, nate fra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta, sono riuscite a creare degli ambienti nuovi e individualistici rompendo le convenzioni, tralasciando quella letteratura impegnata e pedagogica propria dell'intellettuale del Novecento puntando a creare dimensioni letterarie innovative in continua evoluzione e cambiamento come la società in cui vivono. Queste stesse scrittrici sono riuscite a creare delle fratture che hanno permesso alla letteratura di mantenersi viva e apportare risultati inesauribili, talvolta strabilianti, nella contemporaneità rivendicando la loro soggettività e la loro voce che vale la pena essere ascoltata.

L'autrice Tang Chengnan 汤成难 (1979-), oggetto di questa tesi, si colloca in questo panorama letterario che pareva inimmaginabile solo pochi anni fa e i suoi racconti seguono le complicate, ma affascinanti traiettorie del destino. Pervasi da uno stile malinconico descrivono le paure, i dolori, le gioie, le incertezze, la solitudine e i desideri della gente comune permettendo al lettore di immedesimarvisi e riflettere su di un qualcosa di più profondo e celato.

2. Una nuova voce fra architettura, illustrazioni e racconti: la contemplazione e la riflessione sulla vita

2.1. *Qingnian xiezu* 青年写作 ai confini della realtà quotidiana

Le giovani scrittrici attive oggi sono, come visto poc'anzi, figlie degli anni Novanta e delle riforme promosse da Deng Xiaoping e desiderose di adattarsi ai tempi in cui vivono, vagano in realtà distinte, ma indissolubilmente legate fra il mondo urbano, il mondo della famiglia, il mondo liceale e

¹²⁷ LU Jie, *op.cit.* p. 3.

universitario e il mondo online in un perenne mutamento. Vittime della Politica del figlio unico hanno maturato ego e personalità assordanti e hanno fatto della creazione letteraria il pretesto per poter placare i loro animi tormentati e alleviare un sentimento di solitudine incombente.

In un clima di delusione e disillusione dopo i fatti di Tian'an men, scrittori e scrittrici hanno sentito il bisogno di scrivere, di appropriarsi di una voce sincera e hanno trasportato le loro innumerevoli realtà su carta, piantando i semi di un nuovo genere che prende il nome di letteratura giovanile o letteratura per giovani (*qingchun wenxue* 青春文学), scritta da e per giovani dai 14 ai 20 anni circa, emersa all'inizio del ventunesimo secolo, ormai affermata significativamente presentando contenuti nuovi talvolta illusori, sentimentali ed emotivi ed è solo una piccola onda che si increspa e confluisce nel vasto oceano della letteratura cinese in risposta alla società del tempo. Questi elementi sono stati poi ulteriormente rafforzati dal fiorire di Internet¹²⁸ e la definizione della letteratura giovanile si è ormai estesa etichettando qualsiasi opera che possa attirare l'interesse di un pubblico di giovani lettori.

L'inizio del nostro secolo segna la crescita di una distinta generazione di giovani, nutrita in gran parte da una cultura del consumo basata sulla tecnologia. Questa generazione attinge a icone, pluralità di stili, immagini e valori dell'industria dell'intrattenimento coltivando un desiderio molto più forte di un'identità culturale distinta, marcando le proprie differenze individuali rispetto ai loro genitori, i cosiddetti figli di Mao, nati negli anni Cinquanta. Rispetto a loro, scrittori e scrittrici della prima generazione della politica del figlio unico sono molto meno interessati alle questioni politiche e sociali e si preoccupano di più della realizzazione dei desideri personali e individuali. Le scrittrici Wei Hui e Mian Mian appartengono a questa *Newer New Humanity* e hanno guadagnato fama e popolarità per la loro rappresentazione grafica e presumibilmente pornografica di temi quali sesso, lussuria e droga delle giovani ricche donne di Shanghai. I siti letterari hanno svolto un ruolo attivo nella promozione delle *body writers* pubblicando in rete tutte le loro opere, alcune delle quali, come *Shanghai Baby*, sono state censurate pubblicamente a causa della loro presunta oscenità. Pertanto, l'arrivo di Internet in Cina è sintomatico di una cultura e di una società in fase di cambiamento nella quale entrambe cercano di ridefinire le proprie identità, soggettività, temporalità e spazi in una rete globale enormemente complessa e profondamente intricata dominata dal capitalismo globale.¹²⁹

A seguito del successo commerciale della *Body writing* delle scrittrici Wei Hui e Mian Mian, l'editoria cinese si è vista impegnata nell'assidua ricerca di un nuovo genere che potesse essere

¹²⁸ Internet ha drammaticamente accelerato la pluralità dei media in Cina a partire dagli anni Novanta. La Cina ha iniziato ad affrettare lo sviluppo di Internet nel 1994 per la costruzione di "un'autostrada dell'informazione". All'inizio del 1996 lo sviluppo di Internet in Cina è salito vertiginosamente e, nel dicembre 2000, il numero di utenti Internet in Cina è salito a oltre 20 milioni, una crescita fenomenale sotto ogni punto di vista. (Cfr. LIU Kang, *Globalization and cultural trends in China*, Hawaii, Honolulu, University of Hawaii press, 2004, pp. 130-131).

¹²⁹ *Ivi*, pp.149-161.

appetibile ad un pubblico esigente e l'ha trovata nella letteratura giovanile in cui la cosiddetta gioventù o giovinezza è da considerarsi come una sorta di vitalità, una tendenza a cercare costantemente innovazione e cambiamento.

Un'ulteriore spinta che ha consentito alla letteratura per giovani di affondare le sue radici in terra cinese è da ricercarsi nel Concorso di scrittura di nuovi concetti (*xin gainian zuowen dasai* 新概念作文大赛), lanciato per la prima volta nel 1999 a Shanghai dalla rivista *Mengya* 萌芽 (*Germogli*), una rivista letteraria rivolta ad un pubblico giovanile. *Mengya* stava attraversando una grave crisi finanziaria e, allo stesso tempo, criticità e questioni sulla riforma del sistema educativo avevano ormai raggiunto l'interesse nazionale. La critica stava nel carattere limitante dell'educazione cinese contestata per essersi concentrata fino a quel momento sui meri voti accademici a scapito dell'originalità e della creatività degli studenti. In questo contesto, *Mengya* ha organizzato la competizione della scrittura di nuovi concetti con lo scopo specifico di sfidare e sovvertire il metodo d'insegnamento della scrittura letteraria nelle scuole cinesi. La scrittura doveva essere creativa, libera e spontanea in netto contrasto con la scrittura piatta e priva di sfumature con la quale gli studenti cinesi erano costretti a eccellere negli esami di letteratura. Come rivista sponsorizzata dall'Associazione degli scrittori, *Mengya* è riuscita a invitare alla partecipazione della competizione un numero considerevole di giovani scrittori e scrittrici emergenti. Importante è stato anche il sostegno ottenuto da dieci prestigiose università cinesi le quali avrebbero offerto al vincitore del premio l'accesso libero e gratuito nelle scuole future, un grande incentivo che non interessava più solo i giovani, ma insegnanti e genitori, diventando rapidamente oggetto di discussione dei media e della Nazione in un senso sempre più ampio.¹³⁰ Il concorso è stato e risulta tutt'oggi di fondamentale valore per l'affermazione di nuovi stili di scrittura e di espressione innovativi e singolari, nonché il punto di partenza della dura critica contro il sistema scolastico cinese che reprime e soffoca la creatività individuale.¹³¹

Inaugurata dal noto scrittore e blogger Han Han 韩寒 (1982-) che inizia a scrivere all'età di diciott'anni e pubblica *San cong men* 三门门 (*Le tre porte*, 2000), una trasposizione di testi tratti dal suo blog, oppure iniziata a seguito della pubblicazione delle due opere delle giovani scrittrici al tempo liceali Yu Xiu 郁秀 (1974-) e Xu Jia 许佳 (1980-) quali *Huaji • yuji* 花季 • 雨季 (*Le stagioni della fioritura e della pioggia*, 1996) e *Wo ai yangguang* 我爱阳光 (*Amo la luce del sole*, 2004), la penna e l'inchiostro della letteratura giovanile si concentrano nella resa dei temi quali dolore, solitudine,

¹³⁰ ZHAO Changtian 赵长天, "Jue chu feng sheng shuo 'Mengya'" 绝处逢生说《萌芽》 (*Mengya*: sopravvissuta alla crisi), in *Bianji xuekan*, no. 3, 2004, pp. 60-61.

¹³¹ FANG Huiling 方慧玲, "Lun qingchun zuojia de tuibian yu qingchun wenxue de keneng xing" 论青春作家的蜕变与青春文学的可能性 (Sulla trasformazione dei giovani scrittori e le possibilità della *Youth-literature*), in *Zhejiang wanli xueyuan xuebao*, vol. 34, no. 5, 2021, pp. 77-78.

ribellione, narcisismo e crescita, al fine di soddisfare falsamente l'immaginazione dei lettori sul mondo adulto ed esprimere il loro desiderio di una vita migliore.

Ispirata dal miracolo che Han Han aveva creato, l'editoria cinese iniziò ben presto a cercare potenziali giovani scrittori e scrittrici e la pubblicazione del genere dirompente divenne un fenomeno ben noto al pubblico a causa sia dell'enorme successo editoriale ottenuto, sia dei dibattiti e degli scandali che autori controversi e media scatenarono, convinti fosse un chiaro inizio del declino della letteratura.¹³²

Coloro che hanno interesse a sfogliare i libri della letteratura per giovani cercano le esperienze di crescita uniche e senza precedenti degli autori, vedendoli come la prima documentazione semi-autobiografica della generazione della politica del figlio unico.¹³³ La maggior parte dei personaggi sono bambini che si rifiutano di crescere, le loro vite sono fissate nello stato della giovinezza e la narrazione è solitamente ambientata e concentrata in spazi chiusi come scuole, appartamenti e caffè. Ciò si traduce in un linguaggio pervaso e scandito da un uso esagerato di aggettivi, parole inventate o, semplicemente, imbevute di altri significati creando così un carnevale del linguaggio dove quello che viene mostrato non è un piccolo angolo del mondo reale, ma un'espansione dell'esperienza personale dell'autore o dell'autrice.

I lettori, adolescenti e confusi, vedono in questa letteratura un riparo sicuro dalla loro routine liceale o universitaria, un rifugio che possa aiutarli a delineare l'immaginario del loro futuro non troppo lontano. Non solo leggono opere, ma partecipano attivamente all'interno di forum o social network come Sina Weibo (*Xinlang Weibo* 新浪微博) condividendo opinioni e favorendo enormemente la potenziale notorietà delle opere in questione.

Intenti nella speranza di alleviare la solitudine attraverso carta e penna le giovani scrittrici contemporanee hanno senza dubbio trovato un modo per distinguersi, ma alcuni come Yang Qingxiang credono che gli autori e le autrici di questo filone non sempre siano riusciti a riflettere sui cambiamenti in atto o a trasmettere lo spirito dei tempi in cui vivono e operano. Non giocando un ruolo preciso e fondamentale nel processo storico e sentendosi isolati dal mondo circostante che hanno espresso sottoforma di catarsi emotiva, secondo lo studioso, più volte non hanno fornito nuovi modi per comprendere il mondo e la loro scrittura è risultata essere una mera evasione dalla vita di ogni giorno.¹³⁴

¹³² WEN Zhen 文珍, "Zai tan Qingchun wenzue" 再谈青春文学 (Riparlando della *Youth-literature*), in *Changjian wenyi*, no. 15, 2018, p. 132.

¹³³ Si veda appendice (p. 158).

¹³⁴ HUANG Lu 黄璐, "Xiaofei zhuyi de weilai——yu Yang Qingxiang tongzhi shangque" 消费主义的未來——与杨庆祥同志商榷 (Il futuro del consumismo: un confronto con Yang Qingxiang), in *Yin dou xue kan*, no. 4, 2010, p. 101.

Negli ultimi dieci anni, giovani scrittori e scrittrici hanno iniziato a ripensare all'influenza che i tempi hanno esercitato e tutt'ora esercitano su di loro, facendo ricorso a delle prospettive più aperte e diversificate atte ad esprimere e a riflettere i cambiamenti sconvolgenti avvenuti in Cina e che non si esauriscono di certo al giorno d'oggi nella Cina di Xi Jinping. Recentemente, la loro produzione letteraria ha cercato in tutti i modi di uscire dagli spazi chiusi, proiettandosi sulle strade, campagne e fabbriche per scoprire e indagare sui dolori e desideri della gente comune e degli emarginati in un armonioso dialogo fra vita e letteratura. Lo sguardo sulla distruzione e lo smantellamento delle aree rurali per la costruzione di nuovi villaggi operai della scrittrice Zhang Yiwei 张怡微 (1987-) riflette sulla loro futura direzione di sviluppo in *Laizi gongren xincun de Shanghai biaoqing* 来自工人新村的上海表情 (*Impressioni di Shanghai sui nuovi villaggi operai*, 2022); la vivacità, i colori e le luci nell'immaginario di Pingle nella raccolta di racconti *Pingle zhen shangxin gushi ji* 平乐镇伤心故事集 (*Una raccolta di storie tristi a Pingle*, 2015) dell'autrice Yan Ge 颜歌 (1984-) percorre le storie di donne di diverse fasce di età che non abitano nelle grandi metropoli come Pechino, Shanghai o Canton, ma nella piccola e insignificante Pingle; oppure ancora la distanza, il rapporto fra l'uomo e la natura, la solitudine e il tema della ricerca nelle storie di Tang Chengnan nei racconti della raccolta *Yueguang bao he* 月光宝盒 (*Il vaso di Pandora*, 2022) nei quali la preoccupazione da parte della scrittrice nei confronti delle persone emarginate è assordante.

Nel divario temporale causato dalla mancanza del senso della storia, le giovani scrittrici hanno iniziato a prestare maggiore attenzione alla creazione del senso dello spazio e a descriverne l'impatto sui loro personaggi. Negli anni Novanta in Cina si è verificata una migrazione della popolazione su larga scala e, con il trasferimento della forza lavoro, un gran numero di persone ha lasciato le piccole città e le aree rurali per cercare opportunità nelle grandi metropoli cinesi. I lavoratori migranti sono ormai diventati i protagonisti (o gli autori stessi)¹³⁵ dei romanzi di giovani scrittori e scrittrici che rivelano la loro oppressione, la loro ansia e il loro senso di straniamento, come fossero polvere che fluttua nei grandi contesti urbani a loro ignoti. Anche le minoranze etniche, le loro condizioni e i cambiamenti in atto nelle campagne cinesi sono fonte di preoccupazione per le giovani scrittrici contemporanee e un chiaro esempio lo si ritrova nelle opere di Ma Jinlian 马金莲 (1982-), la cui opera più recente *Baiyi xiushi* 白衣秀士 (*Uno studioso in abiti bianchi*, 2021), una raccolta di racconti che mostra la vita quotidiana della gente comune nella calda terra di Xihaigu e, come Tang Chengnan, esplora le loro preoccupazioni, incertezze e drammi interiori.

¹³⁵ Fan Yusu 范雨素 (1973-) lavoratrice domestica e migrante, pubblica online all'interno della piattaforma Noonstory nel 2017 un memoir sulla sua vita e le difficoltà che ha dovuto affrontare in quanto tale intitolato *Wo shi Fan Yusu* 我是范雨素 (*I Am Fan Yusu*). La sua storia è diventata ben presto virale e ha attirato l'attenzione dei media nazionali e internazionali, nonché oggetto di accessi dibattiti.

Dagli anni Novanta la Cina si trova continuamente impegnata in una lotta darwiniana per stare al passo delle potenze occidentali, una rincorsa contro il tempo, un'accelerazione del processo di modernizzazione presto diventata motivo di turbamenti da parte delle scrittrici come Zhang Yueran 张悦然 (1982-). La Cina è come un treno ad alta velocità che sempre raggiunge la sua meta d'arrivo e, non soddisfatto, riparte verso una corsa interminabile senza sosta, talvolta bruciando qualche tappa importante che si traduce nella favola della giovane scrittrice intitolata *Lao lang, lao lang ji dian le* 老狼,老狼几点了 (*Che ore sono signor Lupo?*, 2013). Il tempo per Zhang Yueran è come un virus che si diffonde nel corpo o come un buco nero che divora la volontà di ogni individuo e mette a tacere ogni speranza e desiderio.

Come verrà trattato più avanti nel caso di Tang Chengnan, i nuovi media e la possibilità oggi di poter accedere a qualsiasi informazione in rete influenzano significativamente la produzione letteraria delle giovani scrittrici; tuttavia, l'attenzione rivolta alle persone comuni, o ai bassifondi della società rappresenta un altro aspetto che confluisce all'interno della *Youth-literature* contemporanea, nonché sinonimo di ribellione, un modo per emergere e distinguersi e conseguenza delle accuse da parte della società sulla mancanza di responsabilità sociale delle giovani generazioni di scrittrici.

Zhang Li sulla scia di questo discorso sottolinea

因为，女性文学不是女人文学，它所关注的是所有边缘的和弱势的生存。真正优秀的女作家的艺术专注力并不是个人的和单一维度的，她的作品最终要有更多的社会责任和更少的对个人化生活的沉溺。而事实上，在中国现代以来的文学史上，丁玲、萧红、张爱玲、铁凝、王安忆、林白、迟子建等，也早已摆脱那支性别的火把——当我们浏览 1919 年以后的文学路标时，会很容易看到她们的身影，因为，她们早已经成为火把或路标本身，无需性别的标记。

Poiché la letteratura femminile non è la letteratura unicamente delle donne, ma si concentra su tutti i componenti marginali e vulnerabili della società in cui anch'esse vivono, l'arte di una scrittrice non può affidarsi e concentrarsi sulle sole esperienze personali. Infatti, nella storia della letteratura cinese moderna, Ding Ling, Xiao Hong, Zhang Ailing, Tie Ning, Wang Anyi, Lin Bai, Chi Zijian e altre si erano già sbarazzate della fiaccola del genere. Quando guardiamo alla segnaletica stradale della letteratura dopo il 1919, è facile vedere la loro immagine, perché le scrittrici di oggi sono ormai diventate la fiaccola o i cartelli stradali stessi, senza alcun marcatore di genere.¹³⁶

¹³⁶ ZHANG Li 张莉 (a cura di), 2021 *nian Zhongguo nüxing xiezuowenxue xuan* 2021 年中国女性写作文学选 (Antologia della letteratura femminile cinese dell'anno 2021) Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2022, p. viii.

Se la storia della letteratura cinese viene paragonata da Zhang Li a una strada senza fine, allora scrittori e scrittrici sono i suoi segnali stradali e negli ultimi anni la loro scrittura è progressivamente maturata al punto di rivolgere uno sguardo sempre più vigile sulla realtà e sui problemi sociali nel tentativo di ridefinire il ruolo della letteratura all'interno del contesto contemporaneo. Se la letteratura giovanile di dieci anni fa si concentrava sull'esagerazione di uno stato di confusione adolescenziale come prodotto delle forti e incessanti trasformazioni di un paese agli albori del processo di globalizzazione, la *qingnian xiezu* 青年写作 (scrittura giovanile) evidenzia al meglio come la nuova generazione di scrittori e scrittrici fornisca nuovi modi e prospettive innovative di vedere il mondo, rompendo le tradizioni e perseguendo il loro "io" più celato.¹³⁷

Tang Chengnan, nonostante abbia studiato presso il dipartimento di Architettura, scienza e tecnologia dell'Università di Jiangnan, ha maturato durante il suo percorso di studi un profondo interesse per le parole e la letteratura diventando presidentessa del club letterario dell'Università. Dopo essersi laureata, impegnata nell'architettura da una parte e nella scrittura dall'altra, capisce ben presto l'estrema e insostenibile difficoltà nel concentrarsi contemporaneamente su due arti, di fatto, distinte. Perciò, scrittrice contemporanea ha deciso di ascoltare il suo cuore e di seguire un solo ed unico percorso; una vita dal futuro incerto, ma da considerarsi allo stesso tempo fonte di infinite soddisfazioni e speranze. Disposta a cambiare e a perseguire i suoi sogni, l'autrice si colloca all'interno della prima generazione degli eredi della politica del figlio unico desiderosa di essere ascoltata ed esprimere il suo "io" fra innovazione, originalità e, tramite lo sposalizio di arte e parole, nei suoi racconti affronta i temi della solitudine, della ricerca e della crescita.

¹³⁷ XI Zhiying 奚志英 e Xu Qianrong 许干荣, "Guanyu dangdai qingchun wenxue deshi de lixing sikao" 关于当代青春文学得失的理性思考 (Una riflessione su perdite e tornaconti della Youth-literature), in *Zuojia tiandi*, no. 8, 2020, pp. 8-9.

2.2. Sull'autrice Tang Chengnan



Figura 1: Fotografia personale di Tang Chengnan (gentile concessione da parte della scrittrice).

Tang Chengnan 汤成难 nasce nel 1979 fra le povere campagne di Yangzhou 扬州 (Jiangsu 江苏省), cresce in quella Nuova Era successiva al maoismo, sulla scia della politica sul controllo delle nascite e nel contesto della globalizzazione. Da pochi anni membro dell' Associazione degli scrittori (*Zhongguo zuojia xiehui* 中国作家协会) pubblica il suo primo romanzo intitolato *Yige ren de kanzhan* 一个人的抗战 (*La propria guerra*) nel 2011 all'età di trentadue anni e dal 2021 è classificata all'interno della rivista *Jiangnan* 江南 nel capitolo intitolato "Rivoluzione letteraria" (*Xiaoshuo geming* 小说革命) come autrice appartenente al gruppo delle scrittrici emergenti avanguardiste della generazione post-anni Settanta.

I suoi due romanzi *La propria guerra* (2011) e *Zhiyou yige rufang de nüren* 只有一个乳房的女人 (*La donna da un solo seno*, 2013), insieme ai racconti "J xiansheng" J先生 (*Mr. J*, 2019), "Yi ke da shu xiang yao fei" 一棵大树想要飞 (*L'albero che riuscirà a volare*, 2016) e la sua ultima raccolta di racconti brevi *Il vaso di Pandora* mostrano un'inenarrabile creatività, una *personalized writing* distintiva che le ha permesso di coltivare un campo letterario unico e distinguibile dalle altre giovani scrittrici per la sua duplice identità.

In questi dodici anni d'impegno nella scrittura è riuscita a crescere significativamente apportando così al panorama letterario cinese contemporaneo un fenomeno creativo dalle inesauste nuances. Un tempo architetta, ora illustratrice e scrittrice, Tang Chengnan è una donna dalle mille risorse che trova nei suoi racconti la via di fuga per eccellenza dalla faticosa realtà contemporanea occupata in un incessante mutamento e, talvolta, inesauroibile deterioramento che sente al contempo bisogno di denunciare; quella stessa realtà contemporanea dalla quale attinge i personaggi fittizi protagonisti delle sue grandi storie riecheggianti l'aspro strido di una critica non sempre velata. Scrive principalmente racconti brevi (*duanpian xiaoshuo* 短篇小说), piccole canzoni di vita dalle note dolci, talora violente e amare che si stagliano sullo sfondo dei problemi che soffocano la società contemporanea. Come una pittrice impressionista, la scrittrice osserva la realtà più vera e più autentica e, senza ricorrere a inutili menzogne, sviluppa una visione unica del mondo attraverso pennellate sincere, severe, alle volte calme e avvolte da un senso incombente di tragicità malcelato. Tang Chengnan trasporta il lettore in un viaggio nei meandri più abissali dell'anima delle persone emarginate che popolano i suoi racconti nel milieu immaginario dei luoghi di Xiancheng, Xiaoguan e Xiaowang.

In una certa misura, la carriera di architetta e illustratrice ha influito sul processo di creazione dei romanzi di Tang Chengnan. Grazie alle sue conoscenze in campo architettonico e nel disegno è riuscita a dar vita a quella che molti studiosi chiamano "architettura spirituale" che scava a fondo nella vita mondana mostrando la tenerezza o la violenza della società cinese odierna tramite la fusione di arte e letteratura.¹³⁸ Infatti, fra le pagine dei suoi racconti compaiono illustrazioni che, seppur semplici, presentano una meticolosità straordinaria e trasportano il lettore in un viaggio verso riflessioni più profonde attraverso storie che non nascono da una mera sperimentazione letteraria e linguistica, ma da un processo di creazione artistico come causa degli studi pregressi di Tang Chengnan.

Fin da piccola, l'autrice è consapevole del disagio apportato all'interno della sua famiglia solo per l'essere nata donna e i sentimenti di inferiorità, codardia e impotenza hanno oscurato tutta la sua infanzia come una cupa nube insistente. È nata nell'era della pianificazione familiare e la scelta dei genitori nell'attribuzione del carattere *nan* 难 (difficile) al nome della figlia, riecheggia nelle difficoltà che la scrittrice e la sua famiglia hanno dovuto affrontare in quella precisa epoca di cambiamenti forzati. All'età di quattro anni Tang Chengnan non riusciva ancora a parlare per colpa della balbuzie¹³⁹ e spesso derisa e umiliata dai genitori, si sforzava giorno dopo giorno nella speranza

¹³⁸ Cfr. HAN Songgang 韩松刚, "Jingshen de jianzhu (pinglun) —— Tang Chengnan de xiaoshuo guan" 精神的建筑 (评论) ——汤成难的小说和小说观 (Architettura spirituale -recensione-: narrativa e opinioni sui romanzi di Tang Chengnan), in *Yalujiang shang banyue ban*, no. 22, 2020, pp. 61-66.

¹³⁹ Si veda appendice (p. 158).

di sormontare uno scomodo ostacolo. All'età di dieci anni, ha trovato nella solitudine una fedele compagna e così, fra le campagne di Yangzhou vagava osservando le espressioni dei contadini, alcuni dei quali avrebbe poi racchiuso fra le pagine delle sue storie.

Pertanto, la maggior parte dei personaggi dei suoi racconti sono desunti dalla sua infanzia e dalla sua esperienza personale, fatta eccezione per i personaggi del racconto breve *Il vaso di Pandora*, che dona il titolo alla recente raccolta. Come Xiao Hong in *Campi della vita e della morte*, o Lu Yin in “*Yi mu*” 一幕 (*L'atto*, 1931) e in “*Shidai de xisheng zhe*” 时代的牺牲者 (*Vittime dei tempi*, 1931), Tang Chengnan non racconta le gesta di persone leggendarie e straordinarie, ma racchiude e descrive nelle sue storie le persone più sfortunate, emarginate ed abbandonate dalla società ai margini di una realtà tragica e intrappolate in destini malcapitati dai quali tentano in tutti i modi di scappare.

L'idea di scrivere il racconto breve *Yueguang baohe* è arrivata grazie a un caro amico della scrittrice che le ha inoltrato una notizia del 2014 sull'arresto per il trasporto illegale di animali di quattro incantatori di scimmie dell'Heilongjiang.¹⁴⁰ Dopo svariate ricerche, Tang Chengnan si è imbattuta in una fotografia di uno di questi incantatori che vaga nella neve con una piccola scimmia sulle spalle.¹⁴¹ Le sopracciglia corrugate e lo sguardo vuoto e annebbiato dell'incantatore hanno destato nella scrittrice un senso di profonda tristezza che le ha permesso di scrivere una storia commovente sulla crescita, solitudine e sofferenza dal punto di vista di un bambino cresciuto da un branco di animali quasi a richiamare il cucciolo d'uomo ne *Il libro della giungla* di Rudyard Kipling (1894), con la differenza che ne *Il vaso di Pandora* il bambino viene affidato alle scimmie. La peculiarità sta nell'inesistenza della parola *yueguang bao he* fra le pagine del racconto e il tesoriere è un chiaro riferimento al vaso di Pandora del personaggio Zhi Zunbao 至尊宝 della celebre trilogia hongkonghese *Dahua xiyou* 大话西游 (*Un'odissea cinese*) una commedia fantasy diretta da Jeffrey Lau e interpretata da Stephen Chow.¹⁴² Tang Chengnan si è lasciata ispirare dalla prima parte della trilogia intitolata, per l'appunto, *Yueguang bao he* (1995) ed il vaso di Pandora che utilizza ripetutamente il personaggio di Zhi Zunbao gli permette di tornare indietro nel tempo, ma mai di arrivare al punto esatto che desidera cambiare e che, nell'opera della scrittrice, si traduce nel non poter tornare indietro nel tentativo di cambiare la sua triste infanzia.

¹⁴⁰ In cinese *houxi* 猴戏 si riferisce alle scimmie che vengono appositamente addestrate nell'imitare varie azioni umane da eseguire. È una delle antiche arti di spettacolo cinese molto popolare durante la dinastia Jin (265-420).

¹⁴¹ Per ulteriori informazioni consultare il seguente link: <http://news.sina.com.cn/o/2014-11-21/063931179864.shtml> (ultima consultazione il 26/11/2022).

¹⁴² La commedia fantasy poc'anzi citata trae a sua volta ispirazione dal celebre classico cinese *Xiyou ji* 西游记 (*Viaggio in Occidente*, 1590) opera anonima tradizionalmente attribuita all'erudito Wu Cheng'en 吴承恩 (1504-1582). La trama ruota attorno al monaco buddhista Xuanzang che viaggia a ovest verso l'India con i suoi quattro discepoli, tra cui il famoso re scimmia Sun Wukong, alla ricerca delle sacre scritture.

Da sempre grande osservatrice della realtà, Tang Chengnan non avrebbe mai pensato che la sua infanzia solitaria e la sua inesauribile curiosità sarebbero diventate le fonti principali dalle quali attingere personaggi e luoghi dei suoi racconti toccanti e sinceri. Il romanzo d'esordio della scrittrice *La propria guerra*¹⁴³ è chiaramente segnato dalle esperienze personali e dai suoi ricordi giovanili, un romanzo di formazione il quale lei stessa considera come documentazione del suo processo di crescita nel quale racconta la sua giovinezza sui toni confusi adolescenziali al liceo, all'università e durante i primi anni di carriera come architetta.

Innumerevoli scrittori e scrittrici facenti parte della stessa generazione di Tang Chengnan e di coloro nati nel decennio successivo hanno vissuto la loro adolescenza in una fase turbolenta in cui il Paese stava affrontando cambiamenti epocali e hanno espresso tramite la loro scrittura una ricca comprensione della vita in una tonalità nostalgica contrassegnata dalle loro esperienze personali passate e dai mutamenti sociali del tempo. Molte delle loro prime opere sono apparse alla critica contemporanea semplici nel contenuto e, alle volte, arrugginite nella tecnica, ma risultano il punto chiaro di partenza dell'originalità, della sperimentazione e contengono tracce indelebili della loro individualità e rivolgere uno sguardo verso i primi lavori di Tang Chengnan, appare in questo senso un passo importante per comprenderne la crescita e la maturazione.

All'inizio del suo romanzo, l'autrice fa rivivere con sincerità la sua esuberanza giovanile, la purezza dell'amicizia, il groviglio di emozioni e la confusione della crescita sulle note affettuose e nostalgiche dei ricordi di una giovane ragazza di nome Wang Dahua. La narrazione si svolge in tre livelli differenti che seguono le vicende della protagonista nel suo mondo universitario, nell'ambiente familiare e nella società. L'io narrante guarda non di rado al passato e mantiene un linguaggio calmo e freddo, tratto distintivo e caratteristica che si ritrova in tutti i racconti successivi di Tang Chengnan e la complessità del tempo e dello spazio è dettata dalle molteplici prospettive della narrazione. L'io narrante principale è infatti seguito da "mio padre" (*wo ba* 我爸) e da "mia sorella" (*wo jie* 我姐) narratori delle esperienze antecedenti di Wang Dahua, partecipanti e testimoni del processo di crescita della protagonista, i quali aiutano quest'ultima a rievocare il passato riesaminando e confrontando la sua maturazione nelle epoche precedenti e presenti come nel passaggio che segue

我姐说我的眼里总是会放出一种光芒，这种光芒像聚光炮一样，像探照灯一样，像夜空明月一样，仿佛随时在搜寻一切稀奇古怪的东西。她说我就是用这样的光芒找到了她藏在枕芯里的零花钱，她日记里的隐私，还有她书包里男同学的信。现在的我低头看着自己的眼睛，那光芒随着酒波荡漾，我却不知道现在我该搜寻什么。

¹⁴³ Il titolo del romanzo d'esordio di Tang Chengnan *La propria guerra* fa pensare al romanzo intitolato *Yige ren de zhanzheng* 一个人的战争 di Lin Bai 林白 (1965-).

我姐常感叹，她说我能活到现在，就是一个奇迹，或者说我的存在本身就是一个奇迹。首先，她跟我爸一样感叹着我这么多年没少胳膊没断腿；其次，她认为我应该跟小狼一样，浪迹野地，与一群公狗或母狗生活在一起。我姐说我多次离家出走，未遂，最小的一次是七岁，那年我刚上一年级，我想应该是看了飞机、轮船和火车的那幅插图之后，我从自己的储蓄罐里取走我的私人巨款，七元人民币，然后像小狼一样的头也不回地走出村庄。

Mia sorella diceva sempre di vedermi con un certo bagliore negli occhi, quasi come un luccichio di un riflettore, un faro o come la luminosa luna che si staglia nel cielo buio della notte; un bagliore che faceva sembrare che stessi sempre cercando qualcosa di strano o di bizzarro ed è con questa luce negli occhi, questa curiosità che ho trovato la sua paghetta nascosta nella federa del cuscino, l'intimità del suo diario e le lettere dei suoi compagni di scuola nel suo zaino. Ora guardo il bagliore nei miei occhi che si riflette e ondeggia insieme al vino rosso e mi chiedo cosa dovrei cercare adesso.¹⁴⁴

Mia sorella, lamentandosi, mi diceva spesso che era davvero un miracolo che io fossi sopravvissuta così a lungo o che la mia stessa esistenza fosse un miracolo. Come mio padre, si chiedeva come non avessi perso nel corso degli anni almeno un braccio o una gamba ed entrambi mi vedevano come un coyote selvaggio che vagava per la natura in compagnia del suo branco. Stando a quanto mi raccontava mia sorella, sono scappata di casa molte volte e il primo tentativo fu quando avevo sette anni, in prima elementare. Dopo aver visto in classe delle illustrazioni e disegni di aerei, navi e treni, mi recai verso il mio salvadanaio una volta arrivata a casa, afferrai sette yuan e uscii dal villaggio senza voltarmi, proprio come farebbe un coyote.¹⁴⁵

Una donna con un solo seno è il secondo ed a tutt'oggi ultimo romanzo di Tang Chengnan e può essere visto come il primo tentativo da parte della scrittrice di volgere la narrazione sulle persone più sfortunate della società rivelando il suo impegno umanistico e preoccupazione sociale che permeeranno successivamente l'intera produzione letteraria dell'autrice.

Le prime opere della scrittrice si distinguono da quelle degli anni successivi e più recenti per la chiara maturazione della struttura, dei personaggi, dei temi e l'abbandono di un linguaggio carnevalesco – *kuanghuan hua* 狂欢化, così chiamato dagli studiosi nelle poche analisi pervenute che caratterizza i primi due romanzi di Tang Chengnan.¹⁴⁶ La raccolta *Il vaso di Pandora* racchiude diciassette racconti brevi scritti in diversi anni e che si tratti del calzolaio Zhang ne *L'albero che*

¹⁴⁴ TANG Chengnan 汤成难, *Yige ren de kangzhan* 一个人的抗战 (La propria guerra), Pechino, Beijing dazhong wenyi chuban she, 2011, p. 100.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 138.

¹⁴⁶ Si veda appendice (p. 159).

riuscirà a volare, il quale perde il figlio alle porte dei grandi magazzini e dedica tutta la sua vita a cercarlo; o del padre contadino ne “*Benpao de daotia*” 奔跑的稻田 (*La corsa delle risaie*, 2019), un sognatore disilluso; oppure di Huji nel racconto intitolato “*Lao Hu ji*” 老胡记 (*Il vecchio Huji*, 2018) che trova nel raccontare storie sugli altri la perfetta cura per alleviare temporaneamente il sovrastante senso di depressione, così come il giovane erudito in “*Women zheli hai you yu*” 我们这里还有鱼 (*Ci sono ancora dei pesci da prendere*, 2016) incapace di agire perché spaventato dall’incertezza e dall’imprevedibilità della vita; tutti i personaggi che abitano le storie della raccolta *Il vaso di Pandora* non possono non generare nel lettore compassione, sgomento e commozione e Tang Chengnan stessa, quando scrive i suoi racconti, confessa di lasciare che qualche lacrima le righi il volto, ma ancora oggi non sa se quando scrive si commuove per i difficili destini dei suoi personaggi o per sé stessa.

Ora i temi affrontati da Tang Chengnan sono cambiati, simbolo di una vita migliore e uno stato d’animo meno tormentato; tuttavia, la sua coscienza pare essere adombrata da pensieri più illusori, vani e sognanti e da una sincerità che la scrittrice ha sempre visto come un lusso per poche persone

这些年，我习惯情感或思想掩藏在小说人物之中，好比我越来越害怕说话。我还有了更多虚无缥缈的想法。我想在辽阔的草原放羊，一整天都不要说话，即使那些对牛羊的吆喝，也被草原的风吹得四处飘散。

Nel corso degli anni sono sempre stata abituata a celare le mie emozioni o i miei pensieri tra i personaggi dei miei romanzi, come se avessi sempre più paura di parlare. Ora ho pensieri più illusori. Vorrei pascolare le pecore nella vasta prateria e non poter parlare per tutto il giorno e anche se urlassi, quelle urla al bestiame verrebbero comunque spazzate via dal vento.¹⁴⁷

Sebbene abbia ottenuto svariati riconoscimenti, sia stata selezionata nelle classifiche di premi letterari e abbia preso parte a innumerevoli conferenze e simposi letterari sponsorizzati dalla provincia del Jiangsu, la sua notorietà in terra cinese risulta ancora in parte limitata e frenata. Inoltre, la ricerca sulla sua produzione letteraria è ancora agli albori ed esistono solo saggi concentrati in un’analisi e in discussioni dettagliate sul processo di creazione di singoli racconti.¹⁴⁸

¹⁴⁷ TANG Chengnan 汤成难, *Yueguang bao he* 月光宝盒 (Il vaso di Pandora), Shanghai, Shanghai wenyi chuban she, 2022, p. 410. Per ulteriori approfondimenti si veda appendice (p. 160).

¹⁴⁸ Cfr. DAI Xun 戴洵, “*Tang Chengnan ‘Motian lun’ zhuti yiyun tanjiu*” 汤成难《摩天轮》主题意蕴探究 (Esplorando il tema del racconto ‘Ruota panoramica’ di Tang Chengnan), in *Hanzi wenhua*, no. 11, 2022, pp. 128-130; CHEN Jinwu 陈进武, “*Qingsu yu qudu de shuangchong bei lun — Tang Chengnan ‘Benpao de daotian’ ‘Jingguang shanshuo’ du zha*” 倾诉与孤独的双重悖论——汤成难《奔跑的稻田》《金光闪烁》读札 (Il doppio paradosso della fiducia in sé stessi e della solitudine: note di lettura dei racconti ‘La corsa delle risaie’ e ‘Luccichio’ di Tang Chengnan), in *Yu hua*, no.

Quando le luci sono accese ed il sipario ormai si è chiuso, stupito dall'immaginazione toccante dell'autrice, il lettore si starà sfregando gli occhi annebbiati da lacrime sincere. Tuttavia, il talento di Tang Chengnan forse in un futuro non troppo lontano porterà innumerevoli sorprese e risultati affascinanti che metteranno a tacere anche il pubblico più esigente e, forse, la sua letteratura potrà ben presto dialogare con il resto del mondo.

2.3. Architettura spirituale e scrittura delle genti: le strategie narrative

Wang Anyi considera i romanzi come il riflesso dell'anima di ogni scrittore o scrittrice. Pertanto, la loro produzione letteraria altro non è che un processo di costruzione del proprio mondo spirituale e, nel mezzo di questo stesso processo, l'importanza della visione, del retroterra culturale, delle esperienze di vita di ogni autore o autrice corrisponde al punto di partenza per comprenderne il significato e il valore delle loro opere.¹⁴⁹

L'eleganza in architettura spesso nasce dal far sembrare semplice un compito difficile e, al giorno d'oggi, l'essenzialità di un edificio è spesso sinonimo di buongusto, classe e ricercatezza, un principio che può essere applicato alla scrittura, nella quale la semplicità è apprezzata a danno della ridondanza.¹⁵⁰ La metafora "scrivere un romanzo è come costruire una casa" non è nuova, già in un'intervista del 2010 Alai 阿来 (1959-), famoso scrittore contemporaneo, associa la creazione di un romanzo a quella di un'architettura spirituale, solenne ed elegante, concetto che si adatta e che può risultare funzionale per la comprensione del processo adottato da Tang Chengnan nella creazione delle sue opere letterarie.¹⁵¹ Il percorso di studi in architettura e i molti anni d'esperienza diretta hanno senza dubbio avuto un profondo impatto sul processo di creazione dei due romanzi e racconti della scrittrice, nei quali la connessione e il connubio fra le due arti figura inscindibile ed è proprio grazie alla duplice identità dell'autrice se può essere considerata un fenomeno unico nel suo genere e inconsueto qualora venga messo a confronto con le scrittrici analizzate fino ad ora.

I racconti di Tang Chengnan nascono dal cosiddetto impulso dell'architettura o istinto di un'architetta che sottolinea, ancora una volta, l'importanza dell'esperienza personale e motivo per

01, 2021, pp. 73-76; ZHU Jun 朱军, "Duanpian xiaoshuo Tang Chengnan 'Banjia' ('dangdai xiaoshuo' 2017 nian di 5 qi) 短篇小说汤成难《搬家》(《当代小说》2017年第5期), (Racconto breve di Tang Chengnan 'Traslocare' 'Contemporary Fiction' Numero 5, 2017), in *Jiangsu wenxue lanpishu*, 2018, pp. 225-226.

¹⁴⁹ CHEN Mingzhu 陈明珠, "Goujian tong wang xinling shijie zhi jing —— lun Wang Anyi de xiaoshuo guan" 构建通往心灵世界之径——论王安忆的小说观 (Costruire un percorso verso il mondo spirituale: il punto di vista di Wang Anyi sulla creazione dei romanzi), in *Zhenjiang gao zhuan xuebao*, vol. 35, no.2, 2022, p. 12.

¹⁵⁰ Cfr. BOTTON Alain de, *Architettura e felicità*, Milano, Guanda Editore, 2006.; Cfr. HAN Songgang 韩松刚, *op.cit.*, p. 66.

¹⁵¹ LIANG Hai 梁海, "'Xiaoshuo shi zheyang yi zhong zhuangzhong dianya de jingshen jianzhu' —— zuojia Alai fangtan lu" 小说是这样一种庄重典雅的精神建筑"——作家阿来访谈录 ('Il romanzo è un'architettura spirituale così solenne ed elegante' - Intervista allo scrittore Alai), in *Dangdai wentan*, no.2, 2010, p. 25.

ricordare chi si è veramente durante l'intero processo creativo. La responsabilità di un architetto sta nel soppesare attentamente vantaggi e svantaggi, saper prendere decisioni, saper scendere a compromessi e avere la lucida consapevolezza di distinguere ciò che risulta fattibile da ciò che deve essere abbandonato. La buona narrativa, come la buona architettura, è un'arte piuttosto che una scienza, ma quali devono essere le caratteristiche affinché un edificio o un romanzo possano essere considerati impeccabili? Senza quella copertura spirituale e creativa, il romanzo è come un edificio muto e incapace di esprimere qualsiasi significato estetico e, allo stesso modo, un racconto o un romanzo può non essere apprezzato per la vaghezza del linguaggio o per la sua estetica poco attraente.

Secondo Tang Chengnan l'aura spirituale e la luce abbagliante che può emanare l'eleganza di un edificio o di un buon romanzo rappresentano la loro maggiore forza interiore per sopravvivere nel tempo. I romanzi, una chiesa o una casa richiamano l'attenzione di chi legge o di chi guarda attraverso il linguaggio, le sfumature poetiche, le immagini, i materiali, i colori e le forme. Diventare un simbolo di cultura per poter raggiungere l'eternità e non essere dimenticato in futuro è uno degli obiettivi e delle sfide che Tang Chengnan ha certamente ereditato dalla sua esperienza d'architetta e che le permette di donare alle sue opere significati sempre più profondi.

Nel suo articolo “*Yige nü jianzhu shi de xiaoshuo ren zhi*” 一个女建筑师的小说认知 (*La percezione della narrativa da parte di un'architetta*, 2020),¹⁵² la scrittrice spiega la sua particolare comprensione del rapporto tra narrativa e architettura, discutendo l'interazione tra le proprie esperienze architettoniche e creative in termini di selezione, raccolta, lavorazione e uso dei materiali. La stretta connessione tra architettura e narrativa è ben evidente nel discorso di Tang Chengnan e la ricchezza e l'autenticità delle sue esperienze insieme rendono la sua esposizione risonante che va ben oltre la portata di discorsi generici e frivoli.

È facile capire da questo breve, ma chiaro intervento che l'autrice si serve delle sue esperienze e studi pregressi per la creazione dei suoi racconti e romanzi, nei quali il costrutto “*xie xiaoshuo jiu xiang zao fangzi* 写小说就像造房子” (scrivere un romanzo è come costruire una casa), sulla scia delle riflessioni di Alai, plasma un'abile immagine artistica e univoca. Al pari di un romanzo, anche costruire una casa richiede materiali ed il primo passo per scrivere un'opera letteraria è procurarsi i materiali che provengono, secondo la scrittrice, dall'esperienza personale dell'autore, dove per esperienza personale si intendono sia gli eventi realmente esperiti, sia fatti immaginati, studiati, sentiti o osservati indirettamente.

¹⁵² Disponibile al seguente link: https://mp.weixin.qq.com/s/Xux2Oa5rDDsIR0_Vi1CBcQ (ultima consultazione in data 07/12/2022).

Si è visto in precedenza come molte scrittrici abbiano utilizzato le proprie esperienze personali come base delle loro opere letterarie ed è anche il caso di Tang Chengnan, il cui romanzo d'esordio *La propria guerra* si basa sulle sue esperienze di vita adolescenziali e universitarie della scrittrice.

Pur riconoscendo le analogie fra lo scrivere un romanzo e il costruire un edificio (raccolta, selezione, cernita e lavorazione del materiale) è consapevole di una differenza fondamentale, una differenza che non può essere ignorata da uno scrittore. In architettura, il valore principale si traduce nella praticità: l'uomo costruisce edifici principalmente per procurare riparo, rifugio, stabilità e sicurezza e la loro qualità dipende fondamentalmente dal valore insito dei materiali utilizzati, al contrario, quanto al materiale di un romanzo, non esistono parametri univoci, uniformi e rigorosi per giudicarne il pregio.

Se importanti avvenimenti storici possono essere usati come oggetto di un romanzo, anche le banalità quotidiane, quelle stesse banalità che Tang Chengnan racconta, non essendoci parametri che ne screditino la qualità, possono divenire la fonte primaria dalla quale attingere il materiale per la produzione e creazione di un'opera letteraria. In architettura se si confrontano due materiali diversi, come della pietra pece e del marmo di carrara, si saprà con immediatezza quale fra i due presuppone qualità migliori, un processo che in narrativa non risulta poter essere applicato.

Al di sotto del materiale vi è, inoltre, la questione dell'accuratezza e delle abilità dello scrittore, poiché anche il miglior materiale se cadesse in mani sbagliate perderebbe immediatamente il suo valore. Dunque, per Tang Chengnan la gestione del materiale è la fase fondamentale del processo di creazione di un romanzo o di un racconto. Il saper gestire e lavorare con la dovuta maestria anche il materiale più scadente o un bassofondo della società può portare a risultati sorprendenti e strabilianti.

Tuttalpiù, una volta che un edificio prende forma, appare complicato cambiarne o modificarne facilmente la sua natura in fase di costruzione, a differenza del romanzo che prima e durante il suo processo di creazione subisce innumerevoli modifiche, aggiustamenti o scarti. Un altro tema che affronta Tang Chengnan durante questo processo è la tensione *zhangli* 张力 che in narrativa si produce attraverso le relazioni dei personaggi in continuo mutamento e che conducono l'intera vicenda e lo sviluppo dell'intreccio.¹⁵³ Le tensioni, secondo la scrittrice, si suddividono in superficiali, nelle quali rientrano i rapporti di interesse e desiderio dei personaggi e in tensioni nascoste da ricercarsi più in profondità come la sensualità, la razionalità, la solitudine, l'amore, la morte, l'"io" e l'ego.

I racconti di Tang Chengnan mostrano una visione che secondo l'autrice accomuna ogni individuo: per evitare che il vero sé vada perduto, egli ha bisogno della bellezza insista di arte e letteratura nel desiderio di compensare la sua fragilità e debolezza. Ricordando la scrittrice

¹⁵³ Si veda appendice (p. 166).

contemporanea canadese Alice Mann Munro (1931-) la quale esplora le relazioni umane nella quotidianità, Tang Chengnan è impegnata in una continua ricerca delle crepe e fratture della vita nel mondo mediocre contemporaneo appuntandosi nelle note del suo cellulare le persone o gli eventi con cui entra a contatto e da quei pochi e semplici appunti, nascono delle storie incredibili.

Le sue storie sono sempre adombrate da una caligine di malinconia propria di un'esistenza che l'autrice trova imperfetta e nella descrizione di tale imperfezione e umiltà della vita, osserva la mediocrità e l'ottusità del mondo circostante lasciando trasparire barlumi di speranza. La scrittura di Tang Chengnan supera le difficoltà della vita e le molteplici complessità della natura umana catturando le ombre nascoste nel profondo del cuore delle persone comuni e i loro desideri più celati. Nonostante i suoi racconti siano stati considerati dalla critica come fiori che sbocciano fra la polvere, la loro struttura, secondo Han Songgang, non appare complessa e, se il processo creativo è da considerarsi originale, non vale lo stesso per la forma che appare semplice e chiara.

Tutto ciò è perfettamente in linea con la sua visione nella quale ordine, rigore e semplicità sono le cifre essenziali del processo creativo di un'opera letteraria, sfatando quell'idea comune che fa della complessità e ridondanza in architettura, arte e letteratura sinonimo d'importanza e pregio. Secondo Han Songgang in un'epoca in cui la scrittura è continuamente impegnata nella ricerca di nuove idee, i racconti di Tang Chengnan, nonostante la semplicità del linguaggio, producono nuovi arrangiamenti ed emozioni attraverso un processo in continua fermentazione.¹⁵⁴ L'aspetto più affascinante di romanzi o di racconti sta nelle complessità e nelle contraddizioni nascoste al di sotto dell'ordine e del rigore del linguaggio e, come sullo sfondo dell'apparente semplicità della vita, al di sotto delle storie di Tang Chengnan si celano felicità, gioie e dolori nella promessa di far comprendere al lettore il significato più profondo dell'esistenza.

Semplicità, purezza, complessità e contraddizioni interiori sono le caratteristiche della vera essenza dei racconti della giovane scrittrice contemporanea in un perenne equilibrio e tensione estetica tra ordine e mutamento. Dipinge l'umiltà della vita quotidiana in un'alternanza fra speranze ed illusioni in racconti che possono essere percepiti come autentici ritratti del mondo e tramite una resa semplice della complessità della vita scandita dal ritmo assillante di una realtà frenetica, le storie di Tang Chengnan sono abitate da personaggi freschi e vivaci e l'inserimento d'illustrazioni fra le parole, permette al lettore di inoltrarsi ancor più in profondità nei grovigli delle vicende raccontate e accresce ulteriormente l'unicità della scrittrice.

L'architettura, il disegno, le campagne di Yangzhou, Jiangnan e le terre sconfinite del Tibet, quei luoghi dove l'ispirazione può espandersi e lo spirito può volare, hanno donato all'autrice la chiave misteriosa per poter mostrare la tenerezza e la violenza del destino incerto della gente comune

¹⁵⁴ HAN Songgang 韩松刚, *op.cit.*, p. 65.

immerso in un torrente di pensieri che ondeggiavano fra solitudine, amore e, nel peggiore dei casi, morte, l'unico modo secondo la scrittrice di evitare le difficoltà della vita, ma fonte al contempo di un'inesauribile sofferenza.¹⁵⁵



Figura 2

¹⁵⁵ Cfr. TONG Xin 童欣, “Cong ‘ruozhe rentong’ dao ‘xiubu fuqin’: du Tang Chngnan zhong duanpian xiaoshuo” 从“弱者认同”到“修补父亲”读汤成难中短篇小说 (Dall’ ‘Identificazione dei deboli’ a ‘Riparare mio padre’: leggendo i racconti di Tang Chengnan), in *Shanghai Wenhua*, no.11, 2021, pp. 38-39.

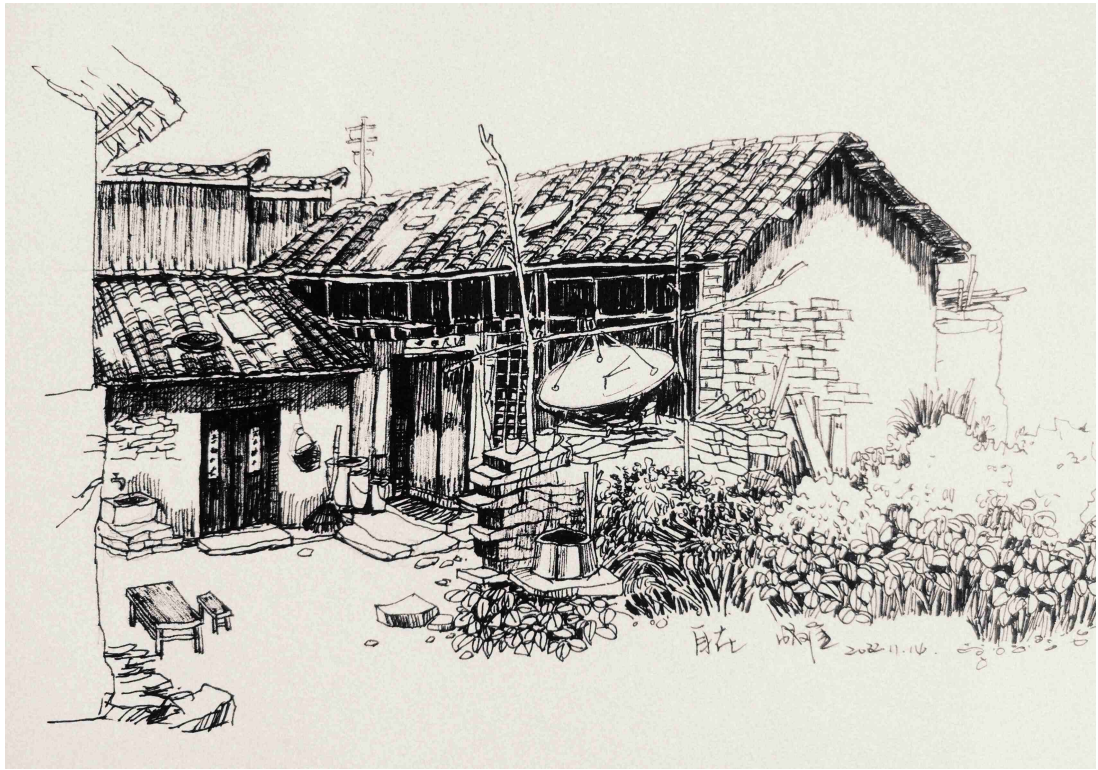


Figura 3

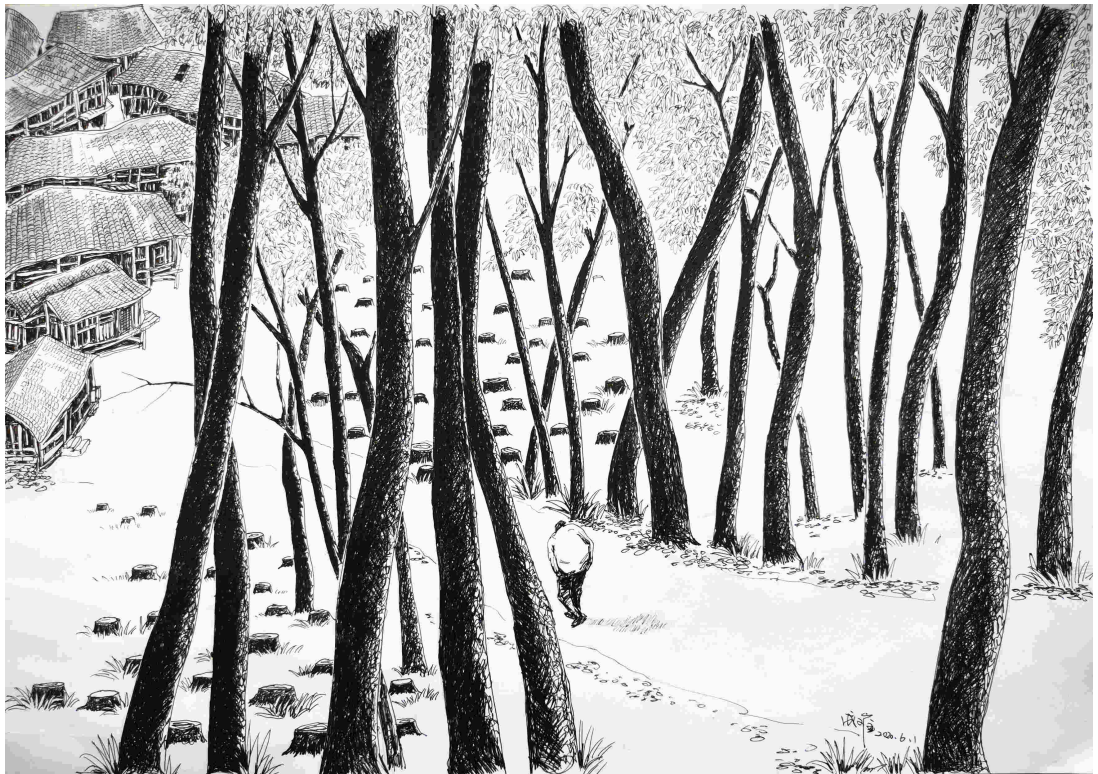


Figura 4

Disegno e narrativa sono due arti distinte a vedersi, ma pur sempre complementari e sono in grado di esprimere le emozioni più intime di chi le produce. L'inserimento di immagini all'interno di un romanzo o di un racconto prende il nome di *wen zhong you hua* 文中有画 e Zhang Ailing è il chiaro esempio della combinazione delle due arti in alcune delle sue opere e, dunque, anche lei come Tang Chengnan, padrona di una duplice identità. Nella prima raccolta di saggi *Liuyan* 流言 (*Gossip*, 1944) i disegni sono in bianco e nero e raffigurano con estrema essenzialità i personaggi maschili e femminili e, talvolta, oggetti che compaiono nella narrazione.¹⁵⁶ Secondo gli studi di Zheng Shilin le rappresentazioni di Zhang Ailing corrispondono tutt'oggi ad un'area di studi piuttosto trascurata.¹⁵⁷

A differenza dell'autrice contemporanea, le illustrazioni di Zhang Ailing non si preoccupano dei dettagli, ma creano senza dubbio un'atmosfera che sia in linea con il significato del testo, in altre parole, sono da considerarsi estensione ed espressione dello stato d'animo espresso all'interno della storia. Seguendo le orme di Zhang Ailing, Tang Chengnan continua l'interessante coesistenza di due arti complementari, tuttavia, le sue illustrazioni a penna si concentrano sulla resa meticolosa della realtà, trasmettono appieno lo stato d'animo malinconico e solitario della scrittrice ed il loro significato è sempre nascosto fra i dettagli della scena rappresentata. Da questi, è facile capire che le case appartengono al passato e sono segnate dal tempo: le loro pareti sono scrostate, le tegole dei tetti rotte e le erbacce invadono egoisticamente le abitazioni producendo un senso di decadenza che si traduce nella mancanza di sostegno e cura da parte dell'uomo. Ciò che l'autrice vuole esprimere tramite le sue illustrazioni altro non è che il mero riflesso delle sue storie, nelle quali la maggior parte dei personaggi non ha nessuno a cui rivolgersi e, mossa dalla solitudine, trova nella fuga verso mondi sconosciuti l'opportunità per ritrovare il vero sé. L'approccio utilizzato dapprima da Zhang Ailing e da Tang Chengnan poi, permette lo studio di entrambe le scrittrici su due piani che, seppur differenti, risultano strettamente correlati e si completano a vicenda.

Le illustrazioni a penna di Tang Chengnan sono principalmente paesaggi architettonici raffiguranti in particolare vecchi casolari delle zone rurali del Jiangsu settentrionale, alberi, strade e scorci di paesaggio dai quali trapela un chiaro realismo che produce al contempo un'atmosfera segreta e profonda ispirando l'infinita immaginazione dello spettatore. In questo modo, il lettore o guardante entra involontariamente nell'immagine, esperisce la vera campagna del Jiangsu e, di conseguenza, diviene parte integrante della narrazione.¹⁵⁸

¹⁵⁶ ZHOU Binbin 周斌斌, "Zhang Ailing yu huihua yishu qian xi" 张爱玲与绘画艺术浅析 (Analisi sull'arte pittorica di Zhang Ailing), in *Huainan shifan xueyuan xuebao*, vol. 23, no. 3, 2021, p. 117.

¹⁵⁷ Cfr. ZHENG Shilin 郑世琳, "Hua zhong hua —— Zhang Ailing chahua xiao yi" 画中话——张爱玲插画小议 (Parlare fra immagini: breve discussione sulle illustrazioni di Zhang Ailing), in *Mingzuo xinshang*, pp. 93-99.

¹⁵⁸ Il 2006 è stato un anno fondamentale per l'affermazione e il riconoscimento dei disegni a penna a seguito dell'introduzione del termine *Zhongguo xin ganbi hua* 中国新钢笔画 nel quale il carattere *xin* (nuovo) fa riferimento ad una nuova fase, assumendo di conseguenza una nuova connotazione, più specifica e più ricca. Il 9 settembre del 2006 su

Le intemperie della vita raccontate fra il grido della solitudine, la cruda realtà propria dello stile di scrittura a cui fa appello e i componimenti poetici che compaiono in alcuni racconti, trasportano il lettore a pensare a significati sempre più abissali e profondi

圆天盖着大海，

Il cielo cupo offusca il vasto mare，

黑水托着孤舟，

le cui acque sostengono una barchetta solitaria，

也看不见山，

invisibili le alte vette delle montagne，

那天边只有云头。

mentre le nubi oscure avanzano。

也看不见树，

Gli alberi non si scorgono，

那水上只有海鸥……

solo si vedono i gabbiani appoggiati sulle scure acque del vasto mare.¹⁵⁹

Il componimento compare all'interno delle note tristi del racconto “*Xiaowang zhuang wangshi*” 小王庄往事 (*C'era una volta al villaggio Xiaowang*, 2014), una poesia che torna alla mente della giovane Wang Caihong mentre si trova a molti chilometri di distanza da casa, proprietaria di un piccolo negozio di alimentari nel villaggio di Xiaowang e desiderosa di poter ottenere la possibilità di continuare gli studi. Sfinita e quasi senza forze, quando ormai la strada verso il villaggio di Xiaowang le sembra infinita e il buio della notte adombra i campi di grano, si ricorda di una poesia che aveva studiato al primo anno di liceo. Mai era stata capace di capirne il significato, ma in quella situazione tutto le sembra più chiaro. Si sente come se stesse camminando nelle profonde acque di un mare nero che copre i campi fino ad arrivare al villaggio tanto lontano. Eppure, già può intravedere i gabbiani. Il giorno prima, Wang Caihong ha avuto il coraggio di lasciare la sua attività per perseguire i suoi sogni e i gabbiani che compaiono alla fine della poesia rappresentano la speranza della giovane di poter ben presto tornare a studiare, un sogno ora più nitido di un tempo.

iniziativa di Li Yuji si è tenuta con enorme successo a Changsha la prima mostra nazionale dei disegni a penna come ulteriore indizio di un capitolo rivoluzionario per quest'arte da sempre screditata e considerata inferiore rispetto alla pittura tradizionale. Da quel momento, è stata riconosciuta come una forma d'arte indipendente. (Cfr. WU Weizhong 吴伟忠, “Xin gangbi hua: cong xiao zhong xinshang dao dazhong shoucang” 新钢笔画: 从小众欣赏到大众收藏 (Nuovi disegni a penna: dal piccolo apprezzamento alla collezione popolare), in *Shoucang jie*, no. 12, 2012, pp. 113-115).

¹⁵⁹ TANG Chengnan 汤成难, *Yueguang bao he.*, cit. p. 367.

Gli studiosi e i critici concordano nell'etichettare la produzione letteraria dell'autrice allo stile *pingmin hua xiezu* 平民化写作 (scrittura del popolo o delle genti comuni), una nuova narrativa formatasi negli ultimi venti o trent'anni che mostra la reale vita quotidiana della gente comune e percorre i loro drammi interiori. Le vicende di Tang Chengnan ruotano attorno ai cittadini dei luoghi immaginari della città di Xiancheng e agli abitanti dei villaggi di Xiaowu, Xiaoguan e Xiaowang i quali, sebbene siano frutto dell'immaginazione della scrittrice, risultano essere i prototipi della città di Yangzhou e dei distretti di Jiangdu e Lixia he, terre nelle quali passò la sua infanzia e adolescenza. I personaggi che abitano i territori fittizi dell'attuale provincia del Jiangsu sono fondamentalmente persone comuni, talvolta emarginate, le quali senza alcun potere vivono una vita segnata dal duro lavoro in un perenne limbo di speranze e delusioni, soddisfazioni e scoraggiamenti.

Facendo spesso ricorso alla prima persona in una narrazione che alterna il lirismo alla prosa, gli spaccati di vita della scrittrice seguono le vicende di Wang Caihong, un personaggio femminile che appare di frequente nei suoi racconti. Per esempio, i racconti *C'era una volta al villaggio Xiaowang*, “*Kai wang chuntian de dianti*” 开往春天的电梯 (*Ascensore per la primavera*, 2016), “*Gonghe lu de dongtian*” 共和路的冬天 (*Inverni sulla strada Gonghe*, 2019), “*Banjia*” 搬家 (*Traslocare*, 2017), *Il vecchio Huji* e “*Yi ke xuanlingmu*” 一棵悬铃木 (*Un platano*, 2016) sono tutti popolati dalla figura di Wang Caihong, una donna che cambia le sue caratteristiche, età, identità e personalità in ogni racconto in cui compare.

Wang Caihong in *Ascensore per la primavera* è una giovane donna della città che si è appena trasferita da una grande metropoli a un piccolo villaggio rurale insieme al marito. Un altro personaggio che compare non di rado fra le pagine delle opere di Tang Chengnan è Li Dayong, marito di Wang Caihong in *Ascensore per la primavera* e tassista frustrato e scorbutico per aver perso l'uso della parte inferiore del corpo in *Inverni sulla strada Gonghe*. Le Wang Caihong di Tang Chengnan sono tutte donne introversive, timide e bramosi di perseguire i loro sogni più audaci le quali potrebbero ricordare le donne incapaci di agire di Lu Yin e di Bing Xin. La maggior parte dei protagonisti maschili sono silenziosi, stoici, tolleranti e forti e compaiono con i nomi di Lin Cheng, Li Dayong, Li Dabao. All'interno dei racconti *Ascensore per la primavera* e *Inverni sulla strada Gonghe* l'autrice dona ai due Li Dayong un'immagine estremamente negativa, quasi a ricordare i personaggi maschili di Xiao Hong o i personaggi di Jiang Jizhe e Jiang Changbai di Zhang Ailing ne *La Storia del giogo d'oro*. Entrambe le scrittrici hanno descritto gli uomini delle loro storie con le più deprecabili qualità al pari dei Li Dayong di Tang Chengnan. Li Dabao, un altro nome ricorrente, compare all'interno del primo racconto breve della raccolta *Il vaso di Pandora* intitolato *L'albero che riuscirà a volare* e per tutto il racconto il ragazzo appare come un criminale, uno stupratore, un usurpatore e la rovina della città immaginaria di Xiancheng. Tuttavia, il suo personaggio risulta in forte contrapposizione con

quello del protagonista del racconto, Zhang, un umile calzolaio incapace di fermarsi innanzi alle difficoltà della vita di ogni giorno.

La scelta dei nomi dei personaggi non è casuale, in quanto quello che l'autrice vuole evidenziare è il loro essere persone comuni che, sebbene estranee al lettore, gli permettono di trovarvi una certa familiarità e, alle volte, similitudini. Tuttavia, Tang Chengnan pone la sua attenzione alle azioni, agli incontri, alle parole dei personaggi e agli avvenimenti, volendo trasmettere al lettore che tutto ciò può accadere a chiunque e in qualsiasi luogo.

Secondo gli studi di Sun Dexi e Wu Zhouwen, Tang Chengnan offusca lo sfondo della narrazione dei suoi racconti esagerando nella meticolosità in descrizioni di dettagli.¹⁶⁰ “*Biling er ju*” 比邻而居 (*Vivere fianco a fianco*, 2012) non rivela alcun retroscena e dai dettagli specifici traspare solamente lo svolgersi della storia nell'era contemporanea e la vicenda inizia con il protagonista che per errore si reca davanti alla porta d'ingresso del vicino al piano di sopra, mentre ne *Il passato di Xiaowang*, ambientato durante le politiche di apertura di Deng Xiaoping, il contesto è debolmente rivelato dalle descrizioni dell'ambiente circostante e ricompare Wang Caihong che si innamora segretamente di un giovane insegnante appena arrivato nel piccolo villaggio di campagna. Privo di scenario appare “*Dongzhi*” 冬至 (*Solstizio invernale*, 2017) perché impegnato a descrivere i fatti e le vicende vissute dai personaggi; eventi insignificanti per la società nella quale abitano, ma cruciali per determinare il loro destino. Questo è il significato più profondo e l'obiettivo ultimo della *pingmin hua xiezu* 平民化写作. In altre parole, la storia di una nazione o l'esistenza di un'epoca si riflette molte volte nelle vite più comuni e umili, e la vita quotidiana della gente comune può riflettere maggiormente la vera essenza del mondo rispetto alla grande storia e ai grandi eventi sociali.¹⁶¹

La poesia “soggettiva” (*zhuguan shiyi* ‘主观’诗意) di Tang Chengnan è capace di raccontare la tragicità degli eventi in maniera romantica e come Shen Congwen¹⁶² elogia la semplicità della vita e delle persone servendosi di un approccio lirico. La complessità del mondo degli adulti fa desiderare all’“io” narrante un mondo innocente, fiabesco e puro così come i rapporti fra le persone che lo popolano. In *Ci sono ancora dei pesci da prendere* il narratore mostra il suo lirismo interiore tramite

¹⁶⁰ SUN Dexi 孙德喜 e WU Zhouwen 吴周文, “Xiang shisu shenghuo de shenceng juejin —— Tang Chengnan duanpian xiaoshuo san lun” 向世俗生活的深层掘进——汤成难短篇小说散论 (Scavare più a fondo nella vita mondana—— Un saggio sui racconti di Tang Chengnan), in *Nanjing xiao zhuang xueyuan xuebao*, no. 4, 2020, p. 77.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Shen Congwen 沈从文 (1902-1988) era un prolifico autore di racconti e novelle alla ricerca di una visione neo-tradizionalista della Cina. Di origine Miao, ha proposto una letteratura anticonformista perché credeva che non per forza la letteratura doveva essere vincolata da temi politici e sociali come quella della narrativa dei problemi. Il suo capolavoro *Biancheng* 边城 (*Città di confine*, 1934) mantiene un approccio lirico, pastorale e bucolico. Si racconta di una cittadina isolata dal resto del mondo che ha come protagonista una famiglia molto umile, una storia tradizionale molto classica raccontata in maniera semplice. Un'altra faccia molto nota di Shen Congwen è la sua critica contro i vizi degli Han, satira della borghesia cittadina e critica degli intellettuali del suo tempo.

l'elogio dell'amore per la vita e la sua bellezza insita nonostante le difficoltà e gli ostacoli da dover sormontare. Suonare la chitarra, l'armonica, pescare sulla riva del fiume e coltivare bonsai sono tutte azioni semplici e in netto contrasto con il fine ultimo di una società utilitaristica che il narratore disprezza, cercando di riempire le sue giornate di gioia e trovando così la felicità nei gesti più futili e piccoli dell'esistenza, ma che per il protagonista sono il modo principale d'espressione dell'amore incondizionato per la vita. Anche il personaggio della madre in "Xunzhao yi duo yun" 寻找一朵云 (*Cercando una nuvola*, 2016) è estremamente romantico. Insoddisfatta della vita e del duro lavoro come operaia in una fabbrica di pesticidi, abbandona la famiglia per andare nel remoto altopiano del Qinghai-Tibet. Quasi a 5.000 metri di altitudine sulla catena montuosa dei monti Kunlun è finalmente felice, perché si sente un po' più vicino alle nuvole senza preoccuparsi della pericolosa mancanza di ossigeno. Ciò che sembrerebbe di fatto una ricerca illusoria e vana è per *mama* 妈妈 (madre), protagonista del racconto, un'occasione perfetta per raggiungere l'autoaffermazione del sé. Il suo personaggio è quello che più si avvicina alla figura di Nora del Quattro maggio e alla Sofia di Ding Ling che tenterà in ogni modo di recuperare il suo sé, la quale differisce dai personaggi femminili in balia del proprio fato dipinti da Bing Xin e da Lu Yin o dalle succubi Wang Caihong di Tang Chengnan come si evince dal passaggio che segue

后来，王彩虹改成晚班了，两人见面的机会少之又少，王彩虹看不到李大勇像举重运动员那样咬牙切齿的模样了，但常常回家的时候被吓了一跳，地上狼藉一片，王彩虹会坐在沙发上哭上一阵，然后再拿起笤帚扫地去。

再后来，王彩虹也习惯了，连坐在沙发上哭泣的环节都不需要了，直接拿起笤帚扫地去。扫完地，躺在床上歇一阵，一觉醒来，太阳也暗淡了下去。

Wang Caihong si fece spostare al turno serale e, con il passare del tempo, le opportunità di incontrare suo marito a casa divennero sempre più rare. Per sua fortuna, non era più costretta a vedere quella sua espressione accigliata e imbronciata di sempre, tale da sembrare un atleta di sollevamento pesi. Eppure, quando tornava a casa da lavoro nella tarda notte, sussultava alla vista del disordine lasciato da suo marito e, sconsolata, si sedeva sul divano, chiudeva gli occhi e scoppiava in un disperato pianto prima di pulire il disastro.

Giorno dopo giorno, Wang Caihong ormai abituata, capì che sarebbe stata la stessa storia e anziché sedersi sul divano per sfogare la sua frustrazione, si metteva subito a pulire. Solo dopo si concedeva un po' di riposo e si svegliava nel buio della notte.¹⁶³

Com'è stato per le scrittrici del Movimento di Nuova Cultura, anche per Tang Chengnan la fuga della madre in *Cercando una nuvola* è inevitabile e sinonimo di ribellione in un tentativo di ritrovare sé stessa, nonché speranza di un domani migliore, diversamente dalla figura di Wang Caihong in *Inverni sulla strada Gonghe* la quale invece di fuggire, sopporta e subisce.

A Li Ziyang in “*Qu Emeishan*” 去峨眉山 (*Al monte Emei*, 2016) piacciono le fionde, le armoniche e le pietre e, quando i suoi amati oggetti vengono gettati dalla moglie Tian Shufen, decide di scappare verso il monte Emei nella provincia del Sichuan.¹⁶⁴ Questa volontà romantica di una fuga verso luoghi altri imbeve il personaggio di un lirismo che lo porterà a trovare la poesia non più sull'alta vetta della montagna, bensì nella vita quotidiana e nelle azioni più semplici. Agli occhi di molte persone, un piccolo fiume è così ordinario che la gente quasi ne ignora l'esistenza, ma agli occhi dell'“io” narrante quel piccolo fiume è una scoperta sorprendente. Li Ziyang trova nel fiume il suo angolo di pace, dove può pensare, dormire e godersi la tranquillità immerso nella natura e cullato dalla piacevole brezza e dai profumi della flora circostante. L'“io” scova così la sua poesia nell'ordinarietà delle cose e nell'incontro con un estraneo insieme al quale ammirerà i girini che nuotano indaffarati nello specchio d'acqua.

Al fine di scovare la poesia nella vita quotidiana, così come la poesia nelle genti comuni, lo scrittore deve saper guardare il mondo con occhi poetici e romantici e Tang Chengnan possiede senza dubbio queste qualità necessarie.¹⁶⁵ Come la protagonista in *Cercando una nuvola*, l'aura poetica della scrittrice l'ha portata più volte a vagare fra le montagne, i laghi sacri e i fiumi del Tibet per trovare l'ispirazione e purificare la sua anima. La scrittrice possiede in sé una natura poetica e romantica che traduce nel ricercare il sapore poetico in quelle semplici azioni che agli occhi di molti apparirebbero futili ed insignificanti, ma che equivalgono alla sua principale fonte creativa all'altezza di donare ai suoi racconti un bagliore iridescente.

¹⁶³ TANG Chengnan 汤成难, *Yueguang baohe*, cit. p. 377.

¹⁶⁴ Il monte Emei, anche chiamato Montagna del Sopracciglio Delicato, è considerato uno dei quattro monti sacri del buddhismo insieme ai monti Wutai, Jiuhua e Putuo (in cinese *si da fojiao ming shan* 四大佛教名山). È un monte legato sia alla religione buddhista che taoista e il suo patrono prende il nome di Puxian.

¹⁶⁵ Nel 2015 la scrittrice ha aperto un negozio chiamato *Ge shang hua* 格桑花 a Yangzhou. Questo negozio trasporta i visitatori in Tibet con dipinti di paesaggi tibetani, libri, riviste letterarie, bevande e cibi tipici. È un luogo che la scrittrice ha creato per far riunire gli scrittori, i critici e qualsiasi amante della letteratura che fra un sorso di tè e un morso alle prelibatezze tibetane, discutono insieme su arte e letteratura creando un vero e proprio circolo letterario. Tang Chengnan, quale amante della cultura e mossa da sentimenti puramente romantici allo stesso modo dei suoi personaggi, è stata in grado di fornire un habitat spirituale a tutte le persone appassionate d'arte, di letteratura e delle terre sconfinite del Tibet.

Pertanto, il rapporto fra uomo e natura è un altro aspetto interessante dei racconti della scrittrice e l'elemento naturale è presente in ogni sua opera. Basti pensare ancora alla madre ne *Cercando una nuvola*, a Li Ziyang ne *Al monte Emei*, a Wang Caihong ne *C'era una volta a Xiaowang*; questi personaggi trovano nella bellezza insita della natura il loro angolo di beatitudine, rifugio sicuro e fonte di un'eterna speranza. Sulle orme lasciate da Bing Xin nella sua raccolta di componimenti poetici intitolata *Fanxing • chunshui* 繁星 • 春水 (*Un labirinto di stelle e acqua di sorgente*, 2014), Tang Chengnan celebra la bellezza della natura e sottolinea l'importanza della relazione armoniosa fra uomo e natura per il benessere dell'individuo e dell'intera società e per questo deve essere rispettata. Ne *L'albero che riuscirà a volare* traspare la sincera preoccupazione dell'autrice nei confronti del rapido fenomeno di urbanizzazione che vede gradualmente distruggere e smantellare la tranquilla città immaginaria di Xiancheng. Il *tongqing* 同情, un altro elemento importante e argomento di discussione fra gli intellettuali del Quattro maggio, è il sentimento di compassione e l'emozione che l'autore genera nel pubblico, perciò il fine ultimo della letteratura non è solo suscitare la compassione del lettore, ma cambiarne gli atteggiamenti.

Quando scrivo, non voglio essere pessimista. Al contrario, spero sempre che le cose possano migliorare e che la mia scrittura possa contribuire a questo cambiamento positivo. Per questo motivo, dedico tutti i miei sforzi a descrivere i reali problemi della società, nella speranza che le persone, presto o tardi, possano diventare più consapevoli e cerchino di migliorare la situazione.¹⁶⁶

In letteratura, il pessimismo spesso si esprime attraverso il ritratto di una realtà cupa e disperata, dove le speranze e i sogni dei personaggi vengono spesso delusi o distrutti. Un autore pessimista mostra sostanzialmente il lato negativo della vita e della società, evidenziandone le ingiustizie, le sofferenze e le tragedie che affliggono l'umanità. Tuttavia, spesso viene utilizzato anche come modo per esprimere sfida e critica nei confronti della realtà e incoraggiare dei miglioramenti. Nonostante le storie di Tang Chengnan risultino pervase dal pessimismo, quest'ultimo è visto dall'autrice stessa come l'antidoto perfetto per perseguire una vita accecata dall'ottimismo, nonché unico modo possibile per superare le incertezze e una primavera colma di speranza.

¹⁶⁶ BING Xin 冰心, *Jishi zhu* 记事珠 (Impressioni di ricordi passati), Pechino, Beijing renmin wenzue chubanshe, 1982, p. 243.

2.4. Uno sfondo straziante di solitudine: i temi e lo stile

Il tema della solitudine nel mondo contemporaneo, in una società mutevole e crudele dove l'economia capitalista porta ciascun individuo ad essere visto come un mero singolo o, come afferma György Lukács una particella isolata e abbandonata in un luogo estraneo¹⁶⁷, riflette per Tang Chengnan la vera essenza dell'esistenza umana. Dal Movimento di Nuova Cultura, la solitudine è stata una parte importante della nuova creazione letteraria nonché una delle emozioni principali e forza motrice di scrittori e scrittrici. Basti pensare a scrittori quali Lu Xun, Ba Jin e Lao She i quali hanno rappresentato nelle loro opere personaggi solitari, alienati dalla società e occupati in una continua lotta per trovare il proprio posto nel mondo e affermare la propria individualità.

Il racconto “*Gudu zhe*” 孤独者 di Lu Xun (*Il solitario*, 1925), segue la storia di un giovane impiegato governativo cinese che vive una vita isolata e solitaria. Il protagonista, che viene chiamato "il solitario" nell'opera, è un uomo timido e introverso che non riesce ad adattarsi alla vita sociale della sua città. Se si guarda al personaggio di Mei del romanzo *Jia* 家 (*Famiglia*, 2018) di Ba Jin figlia di un padre debole e una madre egoista e autoritaria, è facile notare il sentimento di solitudine che consuma la giovane ragazza, costretta a sottostare alla volontà degli altri. Oppure, se si considerano i due romanzi *Luotuo Xiangzi* 骆驼祥子 (*Il ragazzo del riscio*, 2019) e *Mao cheng ji* 猫城记 (*Città di gatti*, 1986) di Lao She, i rispettivi personaggi di Wang Lifa e Xiao Hong null'altro desiderano se non l'essere accettati dalla società nella quale abitano, ma entrambi finiranno per fallire.

Inoltre, le scrittrici Ding Ling, Xiao Hong e Zhang Ailing hanno trattato il tema della solitudine attraverso le figure di Sofia, di Wang Qiyao ne *I campi della vita e della morte* e di Bai Liusu ne *Amore in una città decaduta*. Entrambe le donne, sole e abbandonate, si vedono affrontare le sfide emotive e psicologiche che la vita pone loro innanzi, come il dover lasciare per sempre la propria casa e la propria famiglia o l'inutile tentativo di colmare un profondo vuoto nel cuore. L'esplorazione della solitudine è inoltre ben evidente nelle immagini evocative dei componimenti di Bing Xin ne *Un labirinto di stelle e acqua di sorgente*, la quale in un flusso di pensieri frammentati affronta oltre al rapporto fra uomo e natura, i temi della solitudine e dell'amore in modo poetico e delicato. Secondo Bing Xin, la solitudine è una lama a doppio taglio, alle volte è descritta come un luogo di riparo e di rifugio dove potersi ritirare per trovare pace e tranquillità e, altre volte, è rappresentata come una sorta di prigione, una condizione dolorosa in grado di impedire alle persone di connettersi con l'altro e il mondo circostante.

¹⁶⁷ Cfr. LUKÁCS György, PIANA Giovanni (a cura di), *Storia e coscienza di classe*, Milano, Mondadori, 1973, p. 117.

La caratteristica più evidente della narrativa di Tang Chengnan è il sentimento di solitudine che perseguita ininterrottamente i suoi personaggi e non è esagerato affermare che questo senso di solitudine permea tutti i racconti della scrittrice in modo esplicito e, alle volte, implicito. Questo sentimento emerge naturalmente in concomitanza allo sviluppo dei personaggi e della narrazione della vicenda, riflettendosi nella separazione e nel confronto tra gli individui e l'ambiente in cui abitano, ma la sua essenza più profonda deriva per di più dalla divisione e dalla mancanza di comprensione tra le persone. Quanto detto è evidente soprattutto all'interno delle relazioni di sangue e familiari dei personaggi dei racconti, basti pensare al rapporto fra Li Ziyang e la moglie Tian Shufen ne *Al monte Emei*. Quest'ultima, materialista e intollerante non comprende e non condivide i sentimenti romantici e illusori del marito per la bellezza delle piccole cose.

Il personaggio della madre in *Cercando una nuvola* lascia la famiglia e il lavoro perché insoddisfatta e non capita da chi la circonda, per perseguire il suo sogno di vagare per le terre infinite del Tibet vendendolo come l'unico mezzo efficace per nutrire la sua anima insoddisfatta e colmare un vuoto doloroso. Tuttavia, i luoghi lontani come il monte Emei o gli altopiani del Tibet non possono alleviare la profonda solitudine nel cuore dei personaggi, a farlo sono le lettere che la madre scrive ai figli durante il suo viaggio alla ricerca del vero sé o la naturale bellezza dello specchio d'acqua e l'incontro con uno sconosciuto sulla riva del fiume per Li Ziyang.

In *Ascensore per la primavera* Wang Caihong, intrappolata in un matrimonio alienante, si sente succube e trascurata dal marito e in uno stato di tormentata solitudine che allevierà solo attraverso l'abbraccio di uno sconosciuto in ascensore sentendo un calore che non aveva mai provato prima. La compassione di Tang Chengnan per la figura di Wang Caihong e la critica alla figura di un marito totalmente assente potrebbe ricordare i due racconti di Lu Yin precedentemente citati dal titolo *L'atto e Vittime dei tempi* del 1931, nei quali la scrittrice si avvale delle figure maschili di Ling Fen e Zhang Daohuai, per esprimere la sua empatia e preoccupazione per le sofferenze di numerose donne cinesi della sua epoca, la cui vita dipendeva unicamente dai loro mariti. In questi due racconti entrambe le donne protagoniste vengono abbandonate dai propri mariti, non capite e non ascoltate allo stesso modo di Wang Caihong di Tang Chengnan, la quale, sebbene non venga abbandonata, si sente comunque sola e costretta a trovare conforto in uno sconosciuto incontrato casualmente. Il comportamento dei personaggi romantici creati da Tang Chengnan è difficile da comprendere e da accettare dalla società profondamente materialista nella quale vivono, e i loro pensieri illusori uniti alla loro ricerca non utilitaristica della vita appare intollerabile agli occhi della società dei consumi.

Nonostante le lotte per uscire dall'isolamento, i personaggi finiscono tutti per fallire, incapaci di sfuggire alla rete inevitabile della solitudine.¹⁶⁸ In “*Ni you bingli ma*” 你有病历吗 (*Hai una*

¹⁶⁸ SUN Dexi 孙德喜 e WU Zhouwen 吴周文, *op. cit.*, pp. 79-80.

cartella clinica?, 2016) è contenuta la metafora dell'ineluttabile solitudine di ogni individuo nelle metropoli e racconta il forte sentimento di straniamento generato dalle grandi città, ovvero riflesso dell'esperienza che la stessa Tang Chengnan ha vissuto negli anni della sua formazione all'Università di Jiangnan a Wuxi, nei pressi di Shanghai. La maggior parte dei racconti e romanzi dell'autrice sono adombrati da questo senso di solitudine, materia in cui lei si sente appassionata e si vede eccellere, e presentano al lettore la cruda verità dell'esistenza umana. Se per Bai Wei scrivere era un modo per alleviare il dolore causato dalla malattia, per Tang Chengnan risulta essere l'unico modo per non sentirsi sola.

L'autrice considera la sua scrittura come un'estensione della sua triste infanzia, pertanto, la tragicità è uno dei fulcri dei suoi racconti e domina il tono e lo stile della sua produzione letteraria nascondendosi al di sotto della superficie della vita quotidiana. Lu Xun in un saggio intitolato "*Lun lei feng ta de dao diao*" 论雷峰塔的倒掉 ('Sulla caduta della pagoda di Leifeng', 1925) afferma che la tragedia distrugge ciò che è realmente prezioso nella vita di ognuno e che quelle opere letterarie che si limitano a presentare la sofferenza non hanno alcun significato o valore reale.¹⁶⁹ Tang Chengnan ne comprende l'importanza e nei suoi romanzi non glorifica la sofferenza né la esagera, e la tragicità delle storie dei suoi personaggi emerge naturalmente con il progredire della trama mantenendo uno stile calmo e freddo. Anche tramite la narrazione in prima persona, i suoi personaggi non mostrano una forte emotività, al contrario, il dolore straziante quale caratteristica della maggior parte delle tragedie lascia spazio ad una cupa e fredda disperazione.¹⁷⁰

L'origine delle tragedie nelle opere della giovane scrittrice deriva spesso dall'alienazione emotiva e dal dilemma esistenziale dei personaggi causato dai drammatici cambiamenti e trasformazioni sociali dei tempi. Nel racconto "*Shiyu zhe*" 失语者 (*Afasia*, 2019), il protagonista Yang Quanshui è un'abile e noto artigiano proveniente dalle campagne che viene colpito e messo duramente alla prova negli anni Ottanta dai cambiamenti incessanti e dall'incombente meccanicizzazione. Ben presto i suoi mobili fatti a mano vengono sostituiti da quelli prodotti in lotti dalle industrie e i boschi dove ricavava il legno per la sua arte pregiata, abbattuti e rasi al suolo. Yang Quanshui non ha scelta e si reca in città per cercare di guadagnarsi da vivere, tuttavia, non riuscendo a stare al passo con i tempi, diventa un uomo emarginato ed impotente dinnanzi alla modernizzazione e al suo destino. *Afasia* è tematicamente simile al racconto breve di Lao She intitolato "*Duan hun qiang*" 断魂枪 (*La pistola che spezza le anime*, 1935) anch'esso espressione dell'impotenza e dello

¹⁶⁹ LIU Tianyu 刘天宇, "Lun lei feng ta de dao diao —— 20 shiji 20 niandai xinjiu wenxue de yi chang 'tong ti jing zuo'" 论雷峰塔的倒掉——20世纪20年代新旧文学的一场“同题竞作” (Sulla caduta della pagoda di Leifeng: un 'concorso sullo stesso titolo' nella nuova e vecchia letteratura negli anni '20), in *Wenxue pinglun*, no. 4, 2021, p. 180.

¹⁷⁰ SUN Dexi 孙德喜 e WU Zhouwen 吴周文, *op. cit.*, p. 80.

smarrimento degli individui di fronte ai drastici cambiamenti della società.¹⁷¹ Il protagonista Sha Zilong al pari di Yang Quanshui cerca di stare al passo con i tempi, ma finisce per essere abbandonato ed emarginato dalla società stessa. Inoltre, *Afasia* riflette il fenomeno dello spostamento degli abitanti delle zone rurali della Cina verso le grandi metropoli in fase di modernizzazione e, come afferma lo studioso Xu Deming, i cambiamenti di mentalità e comportamento di queste popolazioni presentati nei romanzi e racconti del Ventunesimo secolo sono un aspetto inestimabile del legame fra la narrativa contemporanea e il rapido e temibile processo di modernizzazione che vede gli scrittori contemporanei nelle vesti degli intellettuali del Quattro maggio.¹⁷²

Nel racconto *L'albero che riuscirà a volare* una svista cambierà il destino della famiglia e porterà alla sua conseguente distruzione. Il figlio del calzolaio Zhang viene rapito ai grandi magazzini affascinato dalla vista di un palloncino e, dopo la sua scomparsa, la madre cadrà in una depressione tale da portarla sull'orlo della pazzia¹⁷³ e, quanto a Zhang, egli sarà costretto a lasciare la famiglia e dedicare la sua vita alla ricerca del figlio.

“*Xiwang de tianye*” 希望的田野 (*Il campo della speranza*, 2014) racconta la vita di Guixi fra desolazione e solitudine paragonabile alla figura di Fugui, personaggio che compare nel romanzo neorealista e di formazione *Vivere!* di Yu Hua che dopo essersi dedicato al gioco d'azzardo perderà tutto e sarà costretto al duro lavoro nei campi sullo sfondo della Rivoluzione Culturale e degli imminenti cambiamenti che questa comporta. La tragedia di Guixi è molto simile, tuttavia, lo sfondo non è più il decennio di terrore, ma la contemporaneità ed è legata alle inarrivabili trasformazioni della società rivelando la condizione psicologica dell'umanità sulla scia dei rapidi cambiamenti che provocano alienazione, smarrimento e discussione dei valori tradizionali cinesi.

Le storie tragiche di Tang Chengnan sono essenzialmente un'espressione della sua esperienza personale e il suo sguardo attento alla condizione dell'esistenza umana unito ad uno stile calmo e freddo rivelano lo stato d'animo dei suoi personaggi colpiti da disgrazie inevitabili. Da un lato, questa tragicità rivela la tristezza delle persone che lottano senza speranza di fronte alle avversità e ad un destino già deciso; dall'altro, mostra la perseveranza e la risolutezza di chi non si lascia intimorire innanzi alle svariate avversità e che cerca di fuggire al proprio triste fato.

¹⁷¹ Cfr. AN Rujie 安汝, “Jie qiang kefou duan hun —— you Lao She ‘duan hun qiang’ kan chuantong wushu de ‘chouxiang jicheng’” 杰枪可否断魂——由老舍《断魂枪》看传统武术的“抽象继承” (Può una pistola uccidere l'anima——Uno sguardo all'"eredità astratta" delle arti marziali tradizionali dall'analisi de “La pistola che spezza le anime” di Lao She), in *Xinan jiaotong daxue xuebao*, vol. 22, no. 2, 2021, pp. 26-32.

¹⁷² XU Deming 徐德明, “‘Xiangxia re jin cheng’ de wenzue xushu” “乡下人进城”的文学叙述 (La narrazione dei ‘contadini in città’), in *Wenzue pinglun*, no. 1, 2005, pp. 106-107.

¹⁷³ Come Lu Sha in *Amiche in riva al mare* di Lu Yin oppure come la Amao di Ding Ling, il personaggio di Li Hongying appare per tutto il racconto una donna incapace di agire e di sfuggire al suo tragico destino e, per questo, sceglierà la via del suicidio.

Nonostante i ripetuti e inevitabili fallimenti dei suoi personaggi immersi nella solitudine e nella sofferenza, i racconti di Tang Chengnan si concludono sempre con un tocco di calore e un barlume di speranza. Come se si sentisse in dovere di promettere al lettore che il domani sarà certamente un giorno migliore, alla fine del racconto *Vecchio Huji* che si conclude nella tragedia della morte del figlio dopo svariati anni in coma, le parole “Penso che quando ci sveglieremo al mattino, il sole dorato starà brillando attraverso il vetro” lasciano trasparire un velo di ottimismo.¹⁷⁴

La produzione letteraria di Tang Chengnan si concentra indubbiamente sulle persone; tuttavia, ciò che l'autrice vuole evidenziare nei suoi racconti è il loro stato d'animo e, per poter raccontare di ciò, scava più in profondità nella loro anima e, attraverso le sue parole colme di una sincera preoccupazione umanistica, crea una letteratura sensibile alla vita sulle note calme della sua scrittura.

Come sottolinea il critico letterario Xie Youshun ogni scrittore possiede una percezione diversa della vita e dell'umanità e chi si avvale della scrittura sulle genti deve essere in grado di inoltrarsi nella profondità dell'anima di ogni personaggio, uno per uno, opponendosi ad un'unica conclusione morale. Xie Youshun continua affermando che la letteratura cinese contemporanea ha urgente bisogno di ricostruire quest'etica narrativa che porta alla comprensione dell'uomo nelle sue infinite sfumature e questa letteratura non si deve limitare alla mera rappresentazione della sofferenza, concetto anticipato da Lu Xun; deve saper andare oltre, saper raccontare oggi più che mai l'anima delle persone, il rumore dei tempi, la solitudine di ogni individuo e saper far ascoltare quelle voci soffocate dalla società.¹⁷⁵

La visione di Tang Chengnan non si discosta da quella proposta dal critico Xie Youshun e, nonostante sia consapevole del carattere inevitabile della sofferenza, si spinge ben oltre la sua rappresentazione. Come suggerisce il filosofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) bisogna saper abbracciare il dolore e saper vivere la sofferenza in tutte le sue essenze e solo così si potrà raggiungere la strada per la felicità. Una volta caduti nella trappola maligna dell'angoscia, questa non deve essere tale da offuscare la mente, al contrario, deve divenire un'occasione di risveglio, di rinascita e d'inesauribile speranza.¹⁷⁶

Lo sguardo di Tang Chengnan è sempre rivolto verso gli individui più sfortunati impegnati in tragedie che potrebbero colpire chiunque, eppure il calore e la speranza che trapelano dalla sua produzione letteraria sono malcelati nei più piccoli dettagli come una stella che brilla nell'oscurità

¹⁷⁴ “我想，当明早醒来，金色的阳光一定会穿过玻璃 照在我们身上。” (TANG Chengnan 汤成难, *Yueguang bao he*, p. 148).

¹⁷⁵ WAN Mimi 万咪咪, “Changdao yi zhong shengming lixiang —— lun Xie Youshunde wenxue piping ji qi wenxue piping gua” 倡导一种生命理想——论谢有顺的文学批评及其文学批评观 (Sostenere un ideale di vita: sulla critica letteraria di Xie Youshun), in *Hechi xueyuan xuebao*, no. 1, 2021, pp. 23-24.

¹⁷⁶ VENTURELLI Davide, *Nobiltà e sofferenza. Musica, religione, filosofia in F. Nietzsche*, Genova, Il Melangolo, 2006, p. 31.

della notte, come il calore del sole nella stanza dell'ospedale ne *Il vecchio Huji* o come un fuoco che arde nell'inverno tibetano. Il racconto “*Huxi*” 呼吸 (*Respirare*, 2017) è avvolto da miseria e tristezza, in quanto la protagonista Su Xiaohong perderà gradualmente tutti i componenti della sua famiglia e, alla fine del racconto, anche la sua posizione da operaia. La vicenda allude a due periodi importanti: la riforma delle imprese statali negli anni Novanta e la polmonite che ha colpito il Paese all'inizio del nuovo secolo, ma non sarà la malattia ad affannare il respiro di Xiaohong. La giovane ragazza faticherà a respirare giorno dopo giorno a causa delle insormontabili difficoltà dei tempi che avanzano e per colpa di una società che opprime e soffoca gli individui che la abitano. Proprio quando la narrazione diviene ancora più tragica e pesante, mentre sembra che la protagonista stia per essere inghiottita dal dolore e dalla disperazione, l'autrice lascia anche qui uno spiraglio di luce, facendo intendere al lettore che vi è speranza anche quando sembra tutto ormai vano

苏小红突然感觉到一种柔软而温暖的东西，是毛衣和鼻腔里均匀的呼吸，它带着轻微热气，平缓地，有节奏地拂在她的脸上。苏小红抿着嘴，眼泪从眼角溢出来，她把脸紧靠在毛衣上，感受着一个人平静而均匀的呼吸，然后，轻轻闭上眼睛。

Su Xiaohong percepì improvvisamente qualcosa di morbido e caldo: un maglione. Sentì il suo respiro uscire dalle sue narici e, con calma e regolarità le sfiorò il viso regalándole calore. Su Xiaohong si strinse allora le labbra e, quando fu sul punto di scoppiare in pianto, premette il suo volto contro il maglione di quello sconosciuto e chiuse gli occhi dolcemente.¹⁷⁷

La protagonista è in autobus e si sta recando all'ospedale per completare le procedure a seguito della morte del padre. In preda ad un dolore inspiegabile, trova nel maglione di uno sconosciuto un calore insolito e avvolgente, allo stesso modo dell'abbraccio di un estraneo di Wang Caihong ne *Ascensore per la primavera*, che potrebbe darle la forza di continuare a stringere i denti e andare avanti. Le lacrime che Xiaohong versa alla fine del racconto esprimono il dolore e l'impotenza degli individui di fronte ai loro destini, una tendenza da ricercarsi nel perfetto esempio di Lu Yin, ma simboleggia anche la resilienza e la tenacia che caratterizza tutti i personaggi di Tang Chengnan.

Pertanto, sullo sfondo di tragedia e sofferenza, la scrittrice si concentra più sulle qualità e la forza di ogni individuo a fronte di quelli che possono sembrare degli ostacoli insuperabili presentando la realtà più autentica fra un abbraccio al dolore e l'eco di eterne speranze.

¹⁷⁷ TANG Chengnan 汤成难, *Yueguang baohe*, cit. pp. 307-308.

2.5. “Un fiore che sboccia fra la polvere”: la critica

Tang Chengnan ha ricevuto molteplici elogi dal pubblico cinese entusiasta e nel Dicembre 2020 ha vinto il Settimo Premio Letterario della Montagna Purpurea (*di qi zijin shan wenxue jiang* 第七紫金山文学奖) per il miglior racconto breve con *La corsa delle risaie* il 16 gennaio 2021; a seguito della pubblicazione del racconto breve *Il vaso di Pandora* è stata inserita annoverandosi l’ottavo posto all’interno della classifica contenuta nella recensione della letteratura sul fiume Yangzte (*Yangzijiang wenxue pinglun, 2020 niandu wenxue paihang bang* 扬子江文学评论, 2020 年度文学排行榜); nel luglio 2021, grazie ancora a *Il vaso di Pandora*, è stata selezionata fra i partecipanti per il Premio biennale di racconti brevi (*duanpian xiaoshuo shuangnian jiang* 短篇小说双年奖) classificandosi al primo posto in classifica e nel settembre 2021 è stata qualificata per il Sesto premio per giovani scrittori cinesi (*di liu jie huayu qingnian zuojia jiang* 第六届华语青年作家奖) all’interno del terzo numero dell’anno 2020 della rivista *Shanghai wenxue* 上海文学 e classificata quest’anno per il Primo Premio Letterario giovanile Liang Xiaosheng (*shoujie liangxiaosheng qingnian wenxue jiang banjiang* 首届梁晓声青年文学奖颁奖). Nell’agosto di quest’anno il racconto *Xunzhao Zhang San* 寻找张三 (*Alla ricerca di Zhang San, 2020*) contenuto ne *Il vaso di Pandora* ha vinto il Diciassettesimo Premio Letterario Wang Zengqi per il miglior racconto breve (*di qi jie wangcengqi wenxue jiang • duanpian xiaoshuo jiang* 第七届汪曾祺文学奖 • 短篇小说奖).

Le sue opere sono spesso apparse nelle grandi riviste letterarie quali *Renmin wenxue* 人民文学, *Shanghai wenxue* 上海文学, *Shouhuo* 收获, *Zuojia* 作家, *Qingming* 清明, *Zhong shan* 钟山, *Yu hua* 雨花 ed è stata inserita recentemente dalla professoressa di letteratura cinese Zhang Li¹⁷⁸,

¹⁷⁸ Zhang Li 张莉 nata a Baoding (Hebei), è scrittrice, ricercatrice, professoressa di letteratura cinese presso l’Università Normale di Pechino, membro del Comitato Teorico dell’Associazione degli Scrittori Cinesi e figura di spicco nelle veci di giudice in innumerevoli e prestigiosi concorsi letterari. Gli studi sulle prospettive di genere in letteratura da lei condotti sono intrisi di un grande valore letterario e risultano di fondamentale importanza per la comprensione dei cambiamenti e dei progressi della letteratura femminile dal 1919 alla contemporaneità e ciò si traduce in particolare in tre interessanti questionari nei quali, a partire dal 2018, vengono indagate le impressioni degli scrittori nati nell’era delle riforme di apertura nei confronti della produzione letteraria delle scrittrici contemporanee. Nel 2020 pubblica il volume *Zhongguo xiandai nüxing xiezuo de fa sheng* 中国现代女性写作的发生 1898-1925 (*L’occorrenza della scrittura femminile cinese moderna: 1898-1925*) che racconta la scena letteraria di oltre cento anni fa e ricrea il processo di crescita e sviluppo delle prime scrittrici cinesi moderne dai primi accessi alle scuole fino alla creazione della loro inestimabile produzione letteraria tracciando le figure femminili più importanti del panorama letterario cinese moderno. Se dapprima concentrata sul passato, ora Zhang Li volge il suo sguardo al presente ed alla letteratura femminile dei tempi contemporanei che non può essere dimenticata. La professoressa appare, dunque, una figura essenziale ed indispensabile per la promozione delle nuove scrittrici emergenti e le sue antologie sono l’esempio eclatante dell’ambizione di far conoscere alla Cina contemporanea nuove voci che devono essere lette e ascoltate. (Cfr. CHEN Wanqin 陈婉琴, “Zhongguo dangdai zuojia ruhe lijie nüxing xiezuo——cong Zhang Li dui dangdai zuojia jinxing xingbie quan tiaocha de san fen wenjuan shuoqi” 中国当代作家如何理解女性写作——从张莉对当代作家进行性别观调查的三份问卷说起 (In che modo gli scrittori

insieme all'aiuto di alcune delle sue studentesse dell'Università Normale di Pechino, all'interno di un ambizioso progetto iniziato nel 2019, un lavoro che si suddivide in tre antologie contenenti alcuni racconti brevi delle giovani scrittrici contemporanee cinesi emergenti elogiati dalle migliori riviste letterarie. Con queste tre antologie di cui l'ultima del 2021 dal titolo *2021 nian Zhongguo dangdai nüxing wenxue xuan* 2021 年中国当代女性文学选 (*Antologia della letteratura femminile cinese contemporanea del 2021*) dov'è contenuto nella sezione *yuanfang* 远方 il racconto "Qu lihua cun" 去梨花村 (*Al villaggio dei fiori di pero*, 2021) di Tang Chengnan, Zhang Li incoraggia le giovani scrittrici, promuovendo le loro opere e le loro identità in modo tale da non poter essere dimenticate con facilità e immediatezza nel corso della storia perché imprescindibili per l'arricchimento del panorama letterario cinese contemporaneo. Inoltre, le tre rispettive antologie sono da considerarsi specchio dei cambiamenti nello spirito e nel temperamento della letteratura femminile di oggi e, al contempo, simbolo delle infinite sfumature della vita delle donne cinesi contemporanee.

Non si tratta solo di un'opera in senso letterario, il lavoro di Zhang Li si spinge oltre fino all'elaborazione di considerazioni antropologiche e sociologiche: i venti racconti brevi selezionati all'interno delle antologie sono da considerarsi tesori dell'inesauribile diversità di ogni scrittrice, ma soprattutto di ogni donna. L'opera pubblicata lo scorso anno è divisa in tre parti secondo i rispettivi temi di *ai* 爱 (amori), *mimi* 秘密 (segreti) e *yuanfang* 远方 (distanze) ed i venti racconti ivi contenuti sono il frutto della penna di scrittrici dai 20 ai 60 anni d'età che si differenziano fra loro per stili, temi e generi letterari lasciando così un vestigio ormai indelebile e prezioso. La suddivisione nei temi di amori, segreti e distanze rappresentano la concezione di Zhang Li nei confronti della letteratura femminile con l'intento di eliminare qualsiasi connotazione di genere nel notare che i tre rispettivi temi sono, di fatto, comuni a ciascun individuo, tuttavia, si differenziano nella dissomiglianza delle esperienze e prospettive secondo le quali vengono affrontati.

Il lirismo intrinseco della produzione letteraria di Tang Chengnan ha trovato spazio non solo nell'antologia redatta dalla professoressa Zhang, ma è stato argomento di un'accesa e interessante discussione di un importante simposio letterario tenutosi il 22 dicembre 2021 a Nanchino, nel quale le opere della stessa, insieme a quelle di due giovani scrittrici Da Touma 大头马 (1989-) e Pang Yu 庞羽 (1993-) sono state elogiate o hanno subito svariate critiche costruttive. Wu Yiqin, vicepresidente e segretario dell'Associazione degli scrittori cinesi, vede nell'eccellenza delle tre scrittrici emergenti l'importante lascito apportato negli anni recenti e l'arricchimento delle sfumature di colori tramite diverse personalità ed esperienze nel mondo letterario del Jiangsu.

contemporanei cinesi comprendono la scrittura femminile: partendo dai tre questionari di Zhang Li sull'indagine sulla visione di genere degli scrittori contemporanei), in *Huaibei zhiye jishu xueyuan xuebao*, vol. 19, no. 5, 2020, pp. 67-71).

Indipendenti, sensibili, toccanti, poliedriche, ma pur semplici nella loro rappresentazione del quotidiano, sono riuscite secondo la critica a creare una preziosa produzione letteraria che si sposta fra i problemi della contemporaneità segnati dall'eco delle loro esperienze personali fra innovazione e vicinanza alle tradizioni letterarie ed il loro ricorso alla letteratura come mezzo per poter affrontare e superare le difficoltà della generazione a cui fanno parte produce così infinite possibilità e guida i lettori nell'immensità dell'oceano letterario cinese. Zhang Lime, professore dell'Università Normale di Pechino, vede ne *La corsa delle risaie* un metodo nuovo e sconosciuto di scrittura che prende vita dall'evocazione di luoghi lontani e inesplorati che creano a loro volta una sorta di memoria in forte contrasto con il mondo urbano di oggi ed emanano un forte senso di nostalgia che, secondo Zhang, permea l'intera produzione letteraria di Tang Chengnan.

Huang Fayou, presidente dell'Associazione provinciale degli scrittori dello Shandong, percepisce come la scrittrice sia riuscita a donare un valore inestimabile e grande dignità alle persone più insignificanti, trascurate e abbandonate che affrontano i normali problemi della vita dando modo al lettore di immedesimarvisi e provare compassione nonostante i barlumi di speranza irrinunciabili per Tang Chengnan. Critici e studiosi concordano sull'importanza del tema della solitudine per la scrittrice, un triste velo che avvolge le sue opere nonché riflesso dell'alienazione e dello straniamento generati dall'era della globalizzazione in cui è nata e, secondo Fang Yan vicedirettore dell'antologia Sinan, viene affrontato con una bontà e un affetto imperscrutabili. La quotidianità, la poesia, i drammi interiori e le emozioni costituiscono gli indizi più chiari per poter comprendere e cogliere il mondo letterario di Tang Chengnan, un mondo segnato da racconti che sbocciano come fiori nella polvere.¹⁷⁹

Un'interessante indagine sostenuta da Song Yaoliang mostra come uno scrittore abbia bisogno di dieci anni di esperienza e sperimentazioni prima di raggiungere l'apice e l'età dell'oro della sua creatività¹⁸⁰, un concetto preso in prestito dalla lontana dinastia Tang e racchiuso in una poesia di Jia Dao¹⁸¹

Dopo dieci anni di duro lavoro, ho affilato una spada tagliente dalla lama fredda e lucente, ma non l'ho ancora provata. Ora vi mostrerò ciò che questa lama può fare e chiunque abbia da ridire può forse osare farsi avanti.¹⁸²

¹⁷⁹ Cfr. il seguente link: <https://www.jszjw.com/wap/topnews/20211223/1640329532314.shtml> (ultima consultazione in data 18\12\2022).

¹⁸⁰ Cfr. DING Qi 丁琪, "Dui ziwo jingyan de milian yu zhengtuo —— lue lun '90 hou' wenxue de 'jingyan hua' xiezuo" 对自己经验的迷恋与挣脱——略论“90后”文学的“经验化”写作 (Il fascino e la liberazione dell'autoesperienza: una breve discussione sulla scrittura 'esperienziale' della letteratura 'post anni '90'), in *Chuangzuo ping tan*, no.1, 2021, pp. 36-39.

¹⁸¹ Jia Dao 贾岛 (779-843) fu un poeta della dinastia Tang che divenne monaco in giovane età e fu conosciuto come Wu Ben e successivamente venne istruito da Han Yu 韩愈 (768-824) che riconobbe in lui talento. Nei suoi componimenti prevalgono i temi di desolazione e abbandono.

¹⁸² “十年磨一剑，霜刃未曾试。今日把示君，谁有不平事？” (Cfr. SHI Shulu 施树禄, *Xingshu Tangshi sanbai shou* 行书唐诗三百首 (Trecento poesie Tang in *xingshu*), Pechino, Zhongguo yan shi chuban she, 2017, pp. 224-225).

La spada affilata è usata dal poeta Tang in senso metaforico e simbolico per esprimere i dieci anni di duro lavoro, affinamento dei suoi talenti e desiderio di raggiungere le sue ambizioni e la spada di Tang Chengnan, dopo dodici anni dal suo romanzo d'esordio, oggi appare alla critica contemporanea più tagliente di un tempo. Tuttavia, anche se la strada da percorrere è ancora tortuosa, lunga e imperfetta, lei non ha mai smesso di cercare sforzandosi di superare i limiti.

3. Il testo originale del racconto breve “L'albero che riuscirà a volare” (*Yi ke da shu xiang yao fei* 一棵大树想要飞)

3.1. 一棵大树想要飞

1

1996年的夏天，如果你恰巧住在我们仙城，一定听说过两件事，一件是我的同学李大宝成了少年犯，在一个大雨瓢泼的晚上被一辆警车带走了，据说现场很有点大片的味道；还有一件就是百货大厦的门口突然来了个修鞋匠，安寨扎营似的，锅，铲子，棉衣都带来了。这两件事并没有什么联系，只是在那个夏天里，给我们的仙城增添了很多新奇陌生的未知元素。

先说我的同学李大宝吧（我甚至不愿承认和一个坏学生是同学），记不清他以前是不是就这样作恶多端，对，作恶多端，除了杀人，不知道还有什么坏事没干过。这次被警车带走，就是因为强奸了一个小女孩。小女孩八岁，仙城的人骂道，真是个畜生。其实被李大宝强奸的不止这一个，报警的那天，很多女孩都说到了这个事，疼，下面，她们告诉家里人。对于这一点，我的母亲是不允许我和这种人一起玩的，某一年冬天，李大宝也叫我们几个女孩把衣服脱下来给他“找一找”，看看和他有什么不同。可是天太冷了，我们都不愿脱。

打电话报警的是马三爷，这些天只要说到这事，马三爷的牙齿还能颤抖起来。畜生，马三爷说。他一边摇摇晃晃往百货大厦的鞋摊走去，一边骂着。

修鞋的是个四十来岁的男人，胡子没刮，看起来有些邋邋。他在百货大厦门口好多天了仙城的人还没有来修过鞋。他们只是站在远处朝这边指指望望，或者慢慢往这边晃过来，可晃到一半了，又折回去。大概我们仙城的人都是这样羞涩和内敛的。百货大厦门前有几十级台阶，鞋摊原本在台阶的上面，后来百货大厦的人出来把他往下赶了赶，一直赶到这个平台上，这样站在百货大厦门口朝这里看，就有点居高临下的意思了。

马三爷把一只皮鞋递过去，说这鞋能修吧？修鞋的赶紧说，能修能修。他把鞋套在一只楦头上，夹在两腿之间。马三爷说现在人变修了，鞋帮跟鞋底竟然也不上线，用胶刷一刷就算完事了。修鞋的点点头，说是的呢是的呢。马三爷问修鞋的姓啥呢？对方说姓张。马三爷说老张是哪里人呢？老张说，小王庄的。哦，马三爷指指北边的方向，说，是那里的小王庄哦。

鞋修了五毛钱，修好后马三爷也不着急离开，而是坐在鞋摊旁说着话。他问小王庄还有哪些人呢？老张说，没得人了。马三爷愣了一下，才说，哦，没得人了——那个下午他们并没有聊太多话，大多时候坐在风里，看街上被吹起的塑料袋。天快要黑的时候，马三爷才站起来摇摇晃晃离开，走出几步，又转过身来，说，城西的李大宝成了少年犯，被抓走了——

2

往后的日子马三爷每天来鞋摊，有时手上拎一只鞋，鞋张嘴了，或是鞋帮断了，他把鞋放在地上，“嗒”地一声，鞋代替他问候了，凳子在旁边放着，挪过来，坐下。老张忙完手里的活就把马三爷的鞋拿起来，也不需看，穿了线一针针地扎着。

马三爷点起烟，盯着系在鞋摊上的一串气球，看一会儿，又说起被抓走的李大宝，他说早就该抓走了，那个李大宝，十四岁就恶到骨子里去了——老张抬起头，问，十四了？马三爷说，是的，十四。老张便把手中的活停下来，吁了口气，过半天，才说，我的儿子张国庆也十四了。

马三爷把烟灰弹了弹，转过头，说你家不是没得人了？老张也不回答，埋头把针往鞋里扎。

对于老张儿子张国庆的事，马三爷还是后来知道的。那个时候，他们已经很熟悉了，这个熟悉，倒不是交谈得多，而是马三爷每天风雨无阻地跑来鞋摊坐一坐。他用拐杖挑起挂在鞋摊上的小气球，说挂这个有甚用，还不如做个广告牌呢。老张便把脸拉下来，抢过马三爷的拐杖，说不许碰。后来，马三爷才知道，这个气球跟他的儿子张国庆有关。

国庆走丢的时候就是因为气球。

老张说要是老师不夸国庆将来有出息，他也不会带他到仙城来买书，要是不到仙城来就不会去百货大厦，要是不去百货大厦，国庆就不会走丢他说国庆那年正好七岁，他们骑车来的，国庆坐在后面，稳当当的。国庆说想要一本书，书名是什么也不知道，反正要一本书。

他和国庆在百货大厦里转了很久，问了两个人，才走到图书柜台来，国庆像模像样地看过去，最后挑了一本封面有很多葫芦的。他们在一楼逛了一会儿，又去了二楼，看了半天，又去了三楼，再从三楼下来，再回到一楼，每个柜台几乎都看过了，国庆也不愿走。他的手里抱着书，伸着脖子往琳琅满目处看，直到门口有个卖气球的才走了出去。国庆要买气球，老张没同意，一块五一个，想了想，还是拉着国庆走了。他带着国庆又在百货大厦里逛起来，太多稀奇古怪的东西了，等自己回过神来，发现国庆不见了。门口卖气球的早已走了，四处都没有国庆的身影，他从一楼跑到三楼，又从三楼跑到一楼，没有，出门问人，没看见，百货大厦周围的路都走遍了，也没发现国庆。

天快黑了，老张往家走，他想，说不定国庆自己走回去了呢。小王庄静谧无声，仿佛早已入睡，国庆的妈妈李红英打开门时，老张才痛哭起来。他知道国庆并没有回家。

那一晚，两个人都没有睡觉，坐在黑暗里小声地哭。天亮的时候，老张又去了仙城，他问百货大厦的人，有没有看见一个小男孩，这么高——他用手比划着。听的人不等他说完就摆摆手急忙离开了。他在仙城的大街小巷走了很多遍，问了很多，没有人看见国庆。他说他的儿子走丢了，在百货大厦，对方摇摇头，再摇摇头。有的时候，会有人耐心地听他说，男孩，七岁，手上拿着一本书——听的人撇撇嘴，说这么小就走丢了，也不知道认不认得家哦。他们劝这个男人去车站看看，说不定，能找着呢。

一连几天，老张都到车站来，车站上卖票的都认得他了，是个胖胖的女人，女人对老张说，要么买张票去别处找找看。老张就摸摸口袋，掏出几张毛票递过去。汽车把他带走的时候，老张突然感到很轻松，好像儿子张国庆正在远方等着他似的。

汽车去了刘集镇，又去了新集镇，周边的乡镇都去过了，每次坐上汽车的时候，老张都是欣慰的，心头不那么难过，好像有了希望。可是，当汽车又把他带回仙城的时候，他就很伤心，他从汽车上最后一个走下来，然后坐在车站的台阶上，呜呜地哭着。

那几年，老张几乎没有待在小王庄，他把仙城周围的乡镇都跑遍了，还去了福建，有人告诉他，小孩被拐走了一般都会送到那个地方去。他坐了两天车，才到达那里，那里跟仙城差不多，也有楼房和汽车，可是，他不知道在哪儿才能看到他的国庆。从福建回来，老张人老了一轮，李红英瘦得像个竿子。小王庄的人都说李红英得了精神病，一到晚上就像鬼似的呜呜哭。

那时离国庆走丢已经七年了，这七年里，地荒了，杂草枯了再荣，荣了再枯，李红英也没有力气收拾，她常常一个人去地里，拿一把镰刀，刚割两三把草，人就倒在地上昏过去了。小王庄的人看见了，赶紧把她扶起来，倚在一棵树上休息一阵。她不许老张帮忙，更不

许他停止找儿子。老张回来睡一晚就被她赶走了，只有在外面她才感到踏实，好像下一秒就能找到国庆似的。

最远的一次是去了四川，好像要找到似的，有人说四川的绵阳有个地方，很多小孩都被拐到那里去了，小王庄在四川打工的人也点头表示肯定。

他们决定去四川是在傍晚，李红英帮老张收拾了一些东西，然后两人匆匆吃了点晚饭，坐在床上傻等着，好像迫不及待等天亮似的。这时的李红英已经瘦得皮包骨头了，说起话来声音丝丝的，哑了。她说国庆一天不找到，她就一天快活不起来。屋子里黑黢黢的，她的哭声把老鼠惊动了，扑簌簌地从屋梁上掉下来一层灰。五年里，好像一切都朽了似的，屋梁，柱子，棉被，连人都开始朽烂了。他们一动不动地坐在黑暗里，听屋梁间隔发出“嘎”的一声。

老张是一个月后才从四川回来的，倒了四趟车，走了两天——好像不着急赶回来似的。当然，这次又是扑空。离开小王庄的时候还是秋天，回来时，都已经穿棉衣了。他坐在自家的矮板凳上，头低到桌肚下，李红英一句话也不说，眼睛呆呆地看着外面。

第二天早晨，李红英就死在自家的水井里了。被人七手八脚地打捞上来，已经没气了。

来年夏天，气候怪得很，一连下了十多天的雨，到处都吃饱了水，猪圈，房屋，树，都被涨得胖胖的，突然某一天，轰地一声，烟尘四起，房子倒了。老张坐在雨里哭了很久，也说不清自己究竟哭什么，哭他丢失的儿子，哭刚刚死去的女人，还是哭这眼前倒塌的房屋，他觉得一切都离开了，跑得远远地。那几个夜里，老张睡在村大队部的杂货间，几天里总是做同样的梦——他的儿子张国庆找到了，就在仙城的百货大厦。还和小时候一样，手里拿着一本书，从百货大厦的大门走出来。醒来后，老张几乎都没有思索，卷起铺盖直奔仙城来了。这一次，他也不想再走了，不管多少年，他要在这儿等他的儿子。

3

马三爷离开的时候，天已经黑透了，老张把鞋一一收进纸箱里，然后自己蜷在塑料布搭的三角棚里。前一阵老张是睡在百货大厦走廊里的，一次夜里大雨，浑身都淋湿了，后半夜老张也没睡，坐在台阶上等天亮。第二天，马三爷就找来几块塑料布，跟老张搭了这样一个小窝来。

马三爷往家走，脚重得很。他听到身后老张锅铲的声音。刚开始他劝老张睡他家，老张不表态，低着头忙着修鞋，马三爷知道老张的意思，他把自己像棵树似的扎根下来，一刻都不离开百货大厦了。

第二天，马三爷来鞋摊的时候，没有带鞋来，而是捧了一罐奶粉。奶粉是从国外寄来的，他远在美国的女儿寄的。马三爷把罐子递过去，说用水冲了喝。他说美国的东西真不好吃，不知道秀兰怎么就吃得惯呢。秀兰是马三爷的女儿，马三爷就这么一个女儿，几年前嫁到美国去了，先是说每年回来一次，后来也不回来了，说请不了假，孩子多，路程远，等等。秀兰偶尔往国内寄一些东西，皮鞋，旅行包，手表，奶粉……马三爷也不用，塞进衣橱里，看也不看。老张说，你家女儿还是挂念你的。马三爷就用鼻子哼气。他从不给美国打电话，美国那边来电话了，也不情愿去接。一次他问秀兰，他要是死了她回不回呢？秀兰立即回答说，肯定回去啊肯定回去啊。你说说看，马三爷对老张说，我死了她才回来呢。

那一个冬天，白天的光景马三爷都是坐在鞋摊旁度过的，跟老张谈一谈美国，也听老张说一说国庆。从国庆生下来一直到去百货大厦，老张记得清清楚楚，每个细节都说得仔仔细细。马三爷很喜欢听，一遍遍地听。老张说国庆小时候真是乖呢，他们去地里干活，国庆就躺在竹匾里，醒了就看看天，不哭不闹。后来大点了，还是躺在竹匾里，咿咿呀呀地自己跟自己说话，从不到处跑。

第二天，马三爷再来的时候，也不需提醒，老张就兀自说起来，接着前一晚的。一个慢慢地修着鞋，一个悠悠地抽着烟。

马三爷听到第八遍的时候，仙城老城区也快要拆迁了。仙城的南面据说要建一座大桥，跨过长江，一直连接对岸的理县。好多外地人呼啦啦地涌进来，挤在临时搭建的工棚里。鞋摊的生意比以往好多了，常有人来，都是些在工地上干活的，他们也像马三爷那样在鞋摊旁坐一坐，或抽支烟，然后再往百货大厦里走去。

李大宝回来的时候，正好赶上房子的拆迁。很多年前——也就是他蹲看守所前几年，他的父母双亡了，一场车祸，据说赔了不少钱。有了钱的李大宝在仙城就嚣张起来，他个子不高，身后却跟了一群小痞子。这次拆迁，有人说，李大宝快要成仙城的首富了。

李大宝仍然是在晚上回来的，一辆出租车把他送到仙城的人民广场前。下了车的李大宝没有直接回家，而是在广场上走了一圈，然后站在一片被推倒的废墟上大喊了一声：我回来了仙城！

这一声，把半个仙城都喊醒了。

马三爷摇摇晃晃地向鞋摊走来，和第一次一样，嘴里骂骂咧咧，他说那个畜生回来了，真不信看守所能把他调教好。他坐在小马扎上，把烟抽得噼噼啾啾响。这三年来，他和老张谈论最多的有三个人——从仙城离开的马秀兰；在仙城走丢的张国庆；还有这个臭名远扬的仙城恶棍李大宝。他们说到马秀兰时无奈，说到李大宝时咬牙切齿，说到国庆时的内心柔软而叹息。后两者同龄，便使得他们常常对比起来，一对比就更加柔软，更加咬牙切齿。

老张没有见过李大宝，但对他也是有过一丝同情的，他听老张说李大宝长到七八岁才被带到父母身边来，没几年亲人都死光了。他和外婆生活在一起，外婆是个瞎子，怎么能看得了他呢——

那一刻老张还是产生了同情，他说李大宝也很可怜的——

老张的话还没说完，马三爷就不高兴了，他是无法忍受任何人对李大宝进行包庇的，他站起来，小马扎被踢倒了，他说坏人就是坏人，不值得同情。他把老张批评了一顿，最后甚至跟老张说道，李大宝说不定就是你家走丢的国庆呢。马三爷话刚说完，老张就站起来了，他把鞋扔在地上，把工具都溅出来了，老张喊起来，不是不是，不可能是！老张几乎咆哮了，他说我家国庆那么乖，那么听话，你再说——老张喘着气，拳头紧紧捏着。

这是他们之间唯一一次吵架，一连几天老张都不理睬马三爷，马三爷来了，老张就把脸别过去。马三爷带来了一盒饼干，老张就用脚踢开。后来马三爷也不跟老张开这玩笑了，以后再说起李大宝时，马三爷都会缀一句，要是国庆一半好就好了。

李大宝回来后似乎没太多变化，只是个头疯长了不少，这样那些小痞子们跟在身后时，就有了老大的范儿了。几个月里李大宝也是进过几次派出所的，因为打架斗殴，但没有继续蹲看守所，而是赔了点钱。是的，李大宝有得是钱。房子拆除后，他没有再买新居，而是住在仙城的一个招待所里，他觉得这样真好，每天有人打扫卫生——还有什么比这更令人舒服的呢。他用拆迁的钱做了点生意，在百货大厦南面的广场上搁置了七八张台球桌。民工们常常跑来玩几局，尤其在下雨的时候，工地上干不了活了，台球的生意就会火爆。老张常常向那边看去，离他的鞋摊很近，百米远吧，隔着一道钢丝网墙。他看见那个叫李大宝的男孩，倚在一张桌子旁抽烟。他的头发剃光了，从看守所回来就一直保持着这个发型——大概看起来有点老大的意思。他从屁股口袋里掏出几张钱，差使一个男孩去百货大厦买几根冰棍，大多时候是买烟。

李大宝的烟瘾很大，几乎一刻不停。台球生意好的时候，李大宝把烟斜叼在嘴上，不可一世的样子；生意冷淡的时候，也是一个人坐在角落里默默抽烟。这是 2008 年的仙城，据说这一年外面发生了很多事情，但那些事情和我们仙城几乎没有关系。这是一座封闭而落

后的小县城，从商场里出售的货物便可得知，鞋，衣服，生活用品……还有，很多地方都有了收银机，说是商场里只要有几个收钱的就行，这在仙城人听来多么地不可思议。商城外面的马赛克已经掉落了很多，那些绿色的小方块会猛地砸在人们跟前，啪嗖一声，让人想起那些似水流年的岁月。但仙城人仍喜欢逛商场，一层层地爬上去，爬到最高处。楼梯还是水磨石的，踏面上嵌着钢条，鞋踩上去，踢踢踏踏作响。那些年仙城人都爱在鞋跟上钉副铁掌子，说是保护鞋跟，二来还能发出这样富有节奏的声音。他们从商场出来，也不着急走下去，而是站在台阶的最高处向远处看着，极目远舒之后，又会看看台阶下面老张的修鞋摊，当然，还有李大宝的台球桌，它们像是从百货商场生长出来的一样。

傍晚的时候，老张从鞋摊上走出来，慢悠悠地向商场走去，一级一级地爬到最高处，停下，然后向远处眺望着。他看见不远处车站灰色的屋脊，那些灰暗的线条在梧桐树后若隐若现；油漆斑驳的幼儿园墙面；生了锈的卷帘门……更远处，水泥路细小而逼仄，整个城市仿佛都沉没在一种灰色之中，他不知道多少次站在这里向远处看着，像第一次看它一样，仍感到惊异而陌生。

他从台阶上慢慢走下来，并没有回鞋摊，而是向着台球桌走去，隔着一道钢丝网，几张台球桌缄默着，李大宝在最里面的一张桌上睡觉，鼾声抑扬顿挫。如果没有这鼾声，这里将是多么死寂，是的，一副死气沉沉的样子，仿佛下一秒就要发生什么惨案一样。

老张把手扣进钢丝网里，脸贴着，绿色的台球面像他小王庄的麦田，一块一块地泾渭分明。他想起自己曾经那么多次地走在田埂上，看着近处或远处的麦田，像看见希望一样，他松开手，沿着钢丝网向绿色走去，傍晚的台球桌寂静，犹如空旷的田野，他围着桌子走着，像走在齐腰深的水里。水非常凉。他左手拾起一根杆子，像他看见的那些民工一样弯下腰。太阳快要落下去了，一些光芒斜刺过来，他看着球——这些圆滑而精小的球啊，他能拿它们怎么办呢？他把身子又俯下一些，瞄很久，才用杆子推出去，大理石球在前方相撞了，咔地一声，特别有弹性，好像一只球要从另一只球上带走点什么，而那声音听着使人牙齿颤抖，忍不住要咬住柔软的嘴唇。老张向李大宝那里看过去——最里边的那张球桌。李大宝并没有醒来，鼾声匀速而稳当。老张又俯下腰，对着一只红色的球，用力一推，红色球上路了，迅速向一只黑球奔去，像是要追击，又像是要奔走相告。红球在黑球旁边疾驰而去，仍然是“咔”地一声，像是简短的问候，便各奔东西了。黑球撞在桌沿上，又折回来，红球一路前进，一头栽进深洞里。老张鼻子一酸，有些想哭，他想起李红英了。

大理石球在台上跑了很久，每一次碰撞发出声音时，老张都往李大宝那处看一眼，但是没有变化，如果不是鼾声的抑扬顿挫，李大宝跟死人没什么区别。老张越打越用力了，球

和球碰撞的声音也越来越激烈，他好像在跟谁赌气似的，跟绿油油的田野？跟圆滑的球？还是跟怎么也唤不醒的李大宝？

天暗了一些，看不清球了，黑暗中仿佛只剩下一些弧线，李大宝的鼾声停顿了一下，但又接上去了。老张伏在球桌上，并不需要看见什么，而是在黑暗里推送杆子，他把嘴唇咬得紧紧的，都咬出血丝了，每一次推送都使尽力气，球与球相撞了，球与桌沿相撞了，球弹跳出去了，每一次响声都被黑暗放得无限大。

再也看不见了，黑暗像锅一样扣着，他伸手去摸，没有球，就连球都躲藏起来，跑得无影无踪。他把杆子放下，沿着田埂往回走，深一脚浅一脚的。从钢丝网出来，李大宝的鼾声又均匀了，那么近，又那么远。

李大宝最近谈恋爱了，和一个电厂的女孩，每天夜里都要在网吧或电影院消磨掉，白天的时候，就躺在台球桌上补觉。一连很多天，都没人来这里，那些民工们每天都要加班了，据说大桥要赶在明年通车。睡过这阵，李大宝就会去附近的面馆吃点东西，然后在电厂等他的女朋友。当然，这是指安然无事的时候。

李大宝的消夜是一天里最隆重的，一群跟在屁股后面的男孩们会在天黑以后出现在台球桌，叽叽喳喳地玩几局台球，就去一个叫做“大毛”的大排档喝酒。常常是李大宝给大家付钱，他站起来接受兄弟们一杯接一杯的敬酒，地上的螺蛳壳已堆得老高了，像海一样连在一起。吃到一半的时候，女朋友就要先走了，她明天还要上班，李大宝便差人去送一送，送的人一前一后走远了，李大宝又划起拳来。

那一晚的打架就在大毛饭店开始的，起先因为什么，谁都记不起来了，桌子被掀掉了，酒菜都撒在地上，有人跌倒，身体硌在空螺蛳壳上，嗷嗷叫着。有人捞起酒瓶砸过去了，玻璃破裂的声音使人惊悚。那场架持续了很久，一边打着一边追着，后来又在台球桌掀起了第二天。李大宝手臂上开始流血了，每一丝血的往外渗都使他愤怒，他从里间找出一根木棍——台球桌的断腿，向那些追来的人抡过去，灯光下飞起了一些物体，塑料袋和木屑，以及那些抡出去的东西。

老张并没有睡着，嚎叫声此起彼伏，他从凉席上坐起来，向台球桌这边看着，灯光摇晃，人影迷离。有好几次，他想起身走过去，劝一劝，或者说几句，可他没有，他总是想起白天马三爷说的话，马三爷说，李大宝就是仙城的祸害。对于他们的打架，仙城人早已习以为常了，街上孤零零的，除了这一群人，没有其他人出来。大概是打累了，两方人都坐在台球桌上歇着，不知谁报警了，远处依稀警笛声。人群做鸟兽散，有人向他这里逃来，脚步急促，越来越近。突然，黑暗里蚊帐被拉了一下，床猛地一沉，老张刚要说话，对方抢先说，

躲一下，警车走了就行。将近十来分钟，老张都没有说一句话，他的腿蜷着，一动不动。老张不知道躲在他床头的人是谁，是那些痞子之一，还是那个被马三爷唾弃不已的李大宝。

警车停在百货商场前，警灯旋转着，有人下车，在空地上走了几圈。老张呼吸重了，他感到脚步又往这边走来。果真，有人在外面说话了，一个说，是修鞋的。另一个说，问一问吧。然后其中之一便向三角棚里问起话来，他们问刚才谁打的电话，那些打架斗殴的去哪里了……床动了一下，老张分明感到一只毛茸茸的东西碰到他的腿了，应该是那个人的胳膊。外面的人没有等到回答，就转身走了。突然，老张把灯拉亮了，昏黄的灯光猛地使几个人都感到眼睛一阵刺痛。

后来，李大宝怎么被带走的，派出所的人对他说了些什么，老张都想不起来，好像那个晚上昏昏沌沌的。

李大宝没有再蹲监狱，只是被带过去做了笔录，拘留了几个月。打架一共十三个人，没有重伤，更没有死亡。李大宝被拘留的几个里，老张总是向他的台球桌看去，这里打架之后就无人问津了，几张瘸腿的台球桌有点奄奄一息的意思，钢丝网耷拉下来，被一根桅杆压着，顶棚的彩钢板折射出一道蓝色的光，这道光和整个仙城都格格不入似的。尤其在下雨的时候，彩钢板就会发出噼里啪啦的声音，像是将雨声放大了无数倍。老张不想说话，心里说不出的隐隐难过，他觉得李大宝跟他一样，都和这个仙城格格不入着。



一连下了十多天的雨，到处都吃饱了水，猪圈，房屋，树，都被涨得胖胖的。突然某一天轰的一声，烟尘四起，房子倒了。

5

时间永不停息地向前流着，除了带给仙城人一种恍惚而麻木的感觉之外，似乎什么都没有留下。人们总是忙忙碌碌，忘记过去发生的事情，当他们回忆起往事时，总喜欢以这样的方式开头——李大宝把李阿贵打伤的那一年；李大宝在仙城中学打架的那一年……是的，仙城人总喜欢用这样的方式作为记年表，现在，仙城人又开始这样说了，他们说，李大宝掀掉马三爷大牙的那一年——

是的，那一次的拘留回来后，李大宝让人去掀了马三爷几个耳光，据说仅是几个耳光，马三爷的牙齿就掉光了。李大宝的意思是，警告，别多管闲事打电话报警。而对于那个晚上老张把他交出去，李大宝把仇恨一并记给了马三爷。

大桥竣工的时候，李大宝又被带走了，这一次的带走和之前的带走是有区别的，既不是强奸，也不是打架，而是抢劫。李大宝和他的几个兄弟去工程队的财务室进行了抢劫。财务室的门是不锈钢的，他们用一台切割机将其搞定，但财务室的保险柜却无法打开，当他们

合力抬着保险柜离开的时候，被工地上的几个民工看见了，他们认识李大宝，在他的球场玩过球，输掉了，所以他们十分憎恨他。民工们就地取材，用工地上的安全网三下五除二就把李大宝几个逮住了。李大宝再次被带走的时候，仙城人都长长吁了口气。

马三爷一直到傍晚的时候才来到鞋摊，他的嘴里已经没有牙齿了，他把奶粉冲在一只玻璃瓶里，嘴唇啜着吸了一口。马三爷说，外国的奶粉还是蛮好喝的，难怪马秀兰不肯回来。他把玻璃瓶放在地上，像想起什么似的，突然对老张说，别等了，回小王庄好好过日子吧。老张低着头，不看马三爷，也不说话，用左手搓着右手上的老皮。马三爷说，你就把自己像棵树似的栽在这个地方，也不见得能等得到——马三爷摇摇晃晃往回走，过会儿又走过来，手里抱着一卷东西。他把东西放下，说这些都是衣鞋之类的，他也用不上，带着回小王庄吧。那个晚上，马三爷这样来来回回很多趟，几乎把整个家都搬空了。那些东西都很新，有的还带着异国的气息。马三爷说，你看，都是马秀兰寄来的，她说，等我归天那天她就回来了。他对老张说，走吧，你走吧，别等了，我们都别等了——

马三爷慢慢往家走，背驼得厉害，两只手耷在拐杖上，身子摇摇晃晃的，他往黑暗中走去，再过一会儿，便看不见了。

第二天，马三爷没有来老张的鞋摊，第三天，仍然没有来。老张不停地向那条水泥路望去，空荡荡的，偶尔有一些自行车慢悠悠而过。有好几次老张想去看看，去马三爷家看一看，可走到一半，又回来了，他站在百货商场破败的台阶上，心里感到十分孤寂。

第四天的时候，老张憋不住了，他在中午的时候去了趟马三爷的家。铁门紧闭着，门框上锈迹斑斑，老张敲了一阵，铁锈嗖嗖往下掉，里面没人应答，静悄悄的，只有远处犬吠。这是一间老屋，早就说要拆迁了，却一直未动。老张用了用力，突然整个门框都掉了下来。屋里空荡荡的，只有一些桌椅整齐地立在一旁，往里屋走，灰尘被踢起，有苍蝇突兀地飞着。床上也没有人，竹席枕头安安静静地躺着，好像正等待什么。整个屋里明亮又黑暗，正午的阳光刺啦啦地从窗户外射进来，却又被什么遮挡住了似的，使得眼前十分黑暗。老张转过身，蓦地，倒抽了口凉气，他看见马三爷正在自己的头顶处，他的脸看向地面，四肢耷拉着——马三爷用一根麻绳把自己吊在了屋梁上。有苍蝇在他手上停下，还有肉色的蛆从嘴里爬出来。老张感到腿软了一下，他想起他的老婆李红英从井里被打捞上来的样子，和马三爷的眼睛一样，仿佛都在默默地看着他。

那个中午，老张一直站在烈日下，他感到冷，浑身的鸡皮疙瘩都起来了。街上没什么人，好像整个仙城都睡着了似的。他想给马三爷远在美国的女儿打电话，告诉她马三爷死了，

他想起马三爷整天唠叨的那句话——我死了她才回来呢。他坐在台阶上，汗从头发里一条条地爬出来，但还是冷。

6

冬天仿佛是一夜之间到来的，北风像哨子似的吹了一夜，早晨醒来，一切都变了，街上灰蒙蒙的，烟尘四起。这几年仙城的拆迁与建设，使得到处飞沙走石，菜场里的塑料袋跑了不知道多少条巷子，最后被一根电线拦腰劫住，又哀号一个上午。大桥通车了，仙城的汽车突然间多了很多，好像从四面八方涌来一样，这些车似乎并不喜欢这个县城，只是路过，他们把油门踩出刺耳的声音，一路呼啸而去。仙城中学要搬走了，百货大厦也要拆掉了，据说这里要建一座更大的超市。

老张坐在鞋摊前——他很少修鞋了，他的视力越来越差，只能看见一些物体的轮廓，就连挂在鞋摊上的红色气球也看得迷糊。气球不知道换过多少个了，蔫了，或者飞走了，又会换上新的。他有时帮人家擦鞋，仙城的灰尘太大了，使得那些鞋一副风尘仆仆的模样。

早晨他就给一个外地人擦了双鞋，那个人是理县的，来仙城办事，大概跟那个将要建设的超市有关。他把脚架在木凳上，掏出一支烟抽着。外地人和老张说话，说仙城太落后了。老张便点点头。他说这儿，就这儿——用烟头指指地面——要建一个大超市，最大的超市。老张停下来，心里突然有些难过。他把脑袋低着，一直低到鞋的位置，然后一刻不停地擦鞋。

外地人走后，老张一直呆呆坐着，他想，时间过得真快啊，一眨眼十多年过去了，他还记得自己第一天来这里的情形，好像就在昨天似的。他想起国庆走丢的那天，想起李红英自杀的那天，想起马三爷离开的那天，一切都像刚刚发生一样。他用手揉揉眼睛，才发现眼角有泪。

有人喊他，他抬起头，一只旅行包放在他跟前。来的人是李大宝。

李大宝何时从监狱出来的，仙城人已经不去关注了，这一次的回来似乎悄无声息，他没有再去经营台球场，也没有找他的兄弟们喝酒，而是从屋子里翻出一只空旅行包。我要走了，他说。他告诉老张，他要离开这里。是的，这里，李大宝用脚戳着地面。

带子断了，缝一下。他把旅行包踢过去，掏出一支烟，自己抽了。

我要走了，他吸了口烟，重复一遍。抽出一支烟，递给老张，老张摇头，李大宝便把烟收回去，指指不远处的台球场——现在快变成废墟了——我以前就在那里。他说。

这是一个风四处乱跑的早晨，仙城人似乎还没能从被窝里钻出来，街上冷冷清清。李大宝看着远处，半晌，说，我真的要走了，我要去看看外面的世界。他把目光收回来，落在旅行包上，然后长叹一声，我要离开仙城了——他又说道，仿佛在自言自语。

我对仙城没什么好印象，很多事情，都记不清了。小时候，对，小时候，我一点印象都没有。李大宝把烟掐灭，用另一只脚死劲搓着。我以前好像不是生活在这里的，我记不清了，山里，可能是山里，也有可能是海边，啊，反正，一定不是仙城，我知道他们不是我的亲生父母，真的，我知道，但我不想说，他们不知道我知道，他们对我好，可他们不是。他把头仰起来，好像此时需要深深呼吸一口气。我是不是早就该离开这里了，他问老张，又像自问自答，我早就该离开仙城了，我蹲了六年监狱。他把右手握起来，伸出大拇指和小拇指。六年，你知道吗，第一次四年，第二次两年，我就这么蹲大了。他又把头仰起来，对着灰暗的天空，我记不清小时候了，可我记得这个——他用手指指挂在竹竿上的气球——这个，我记得，老张突然看着他。李大宝说，可是——他停了停，老张也停下手中的活。我记得我去一个商场了，被一个人牵着，后来，我看见气球，就是这样的——他指给老张看——我就跟着气球跑，一直跑，真的，你信吗，我就跟着气球跑了。

李大宝发现这个修鞋的老头并不说话，好像被他的话感动似的。他掏出烟，抽出一支，刚要点上，后背被猛地一击。还没来得及回头，又是沉闷地一声。这是上次在网吧打架的家伙，几个人手上都拿着钢筋，为首的个头不高，胳膊上文了个深蓝色的“忍”字。李大宝刚摇摇晃晃站起来，就被抡过来的钢筋扑下了。他跌在旅行包上，空了。老张突然站起来，朝那个文身的男的抱上去，不许打他，不许打他——他几乎声嘶力竭，有人朝他抡了一棍，接着又是一棍，他趴在地上，看见李大宝正爬起来，又挡了过去，来的人斜嘴笑着，说，遇到一个不怕死的呢。

老张抱住其中一人的腿，死命抱着，他听到自己后背和脑袋上发出的声音，像大理石球相互撞击的响声，每一次撞击都要从另一个上面带走点什么，不容分说。有东西从头发里爬出来，在他脸上爬，热乎乎的。李大宝正和一个人扭打在一起，把鞋摊撞倒了，把他的三角棚也撞倒了。他们用脚踢着李大宝的脑袋，像电视上足球比赛一样。他刚扑上去，便有很多人跟着扑过来，他看不见那些钢筋是怎么抡过来的，像长了很多的腿，腿踢着他，踩着他，敲着他，他听到那些腿与腿碰撞的声音，还有落在他身上的声音，他的眼睛看不清了，有东西流了进去，他听见有人喊，不要打他，不要打他，你们不要打他——是谁说的呢，或许是他说的，是的，不要打他。他趴在地上，尘土软绵绵的，仙城的地上永远有扫不完的尘土，现在它们却那么柔软。他把脸贴着地面，耳朵里还有沉闷的声音，那些声音好像和他有关，

可是，一点都不疼。真的，他不感到疼痛，他睁开眼睛，看见满世界的红色，红色的人，红色的李大宝，红色的百货大厦，还有红色的气球。他趴在地上，一动也不动，感觉自己轻得就像一只气球，气球正离开地面，一点一点地向天上飞去。

4. La proposta di traduzione

4.1. L'albero che riuscirà a volare

1

Se nell'estate del 1996 aveste vissuto nella città di Xiancheng, avreste sicuramente sentito parlare di due pettegolezzi che giravano per le strade della mia città. Il primo riguardava l'arresto di un mio vecchio compagno di classe di nome Li Dabao, avvenuto in una notte uggiosa. Non aveva ancora compiuto diciott'anni quando venne portato via da una volante della polizia. Sapete, sembrò davvero di assistere ad una di quelle scene che si vedono solitamente nei film. Il secondo mormorio aveva come protagonista un calzolaio che, armato di pentole, mestoli e vestiti pesanti, arrivò davanti all'ingresso dei grandi magazzini della città, pronto ad affondarvi le sue radici. Questi due eventi che vi ho appena raccontato non avevano nulla a che fare l'uno con l'altro, ma donarono indubbiamente un tocco di colore bizzarro e un sapore sconosciuto all'estate del 1996 nella nostra città di Xiancheng.

Vorrei iniziare dal mio vecchio compagno di classe Li Dabao (credetemi, mi costa non poco ammettere di essere stata nella stessa classe di una persona del genere). Tuttavia, ancora oggi fatico a ricordare se fosse sempre stato un tale delinquente e, a parte l'ammazzare qualcuno, sinceramente non so cos'altro non abbia commesso. In quella notte piovosa, fu arrestato per aver stuprato una povera bambina di soli otto anni. Sì, aveva solo otto anni. Oramai, altro non era che un animale, una bestia ignobile agli occhi dei cittadini di Xiancheng. In realtà, quella non fu l'unica bambina violentata da Li Dabao e il giorno dell'arresto fu il pretesto per molte altre sfortunate ragazzine di farsi avanti. Seppur ancora traumatizzate, riuscirono a condividere la loro triste storia con le forze dell'ordine e, mosse da gran coraggio, ne parlarono perfino con i loro genitori. Immaginatevi la preoccupazione di mia madre, la quale chiaramente non mi permetteva di uscire a giocare con un tale malvivente, soprattutto dopo aver saputo dell'episodio che vi sto per raccontare. Un inverno, Li Dabao chiamò me e tre altre ragazzine della classe con la richiesta di spogliarci davanti a lui perché curioso di scoprire cosa ci fosse di tanto diverso da lui. Faceva troppo freddo e nessuna di noi quattro ebbe la minima intenzione di togliersi i vestiti.

A chiamare la polizia in quella notte d'estate fu il signor Ma. Ancora oggi, quando ne parla, digrigna i denti come se volesse trattenere l'ira di quel brutto ricordo.

“Carogna!”, imprecò Ma mentre si dirigeva arrancando verso la bancarella del calzolaio, un uomo sulla quarantina, dalla barba incolta e dall'aspetto trasandato.

Il ciabattino, il quale si trovava ai grandi magazzini da qualche giorno, non aveva ancora avuto clienti. Seduto impaziente sul suo sgabello, sperava che presto o tardi qualcuno si sarebbe avvicinato. Tuttavia, i passanti che si trovavano nei paraggi si limitavano a osservare o a indicare la bancarella senza avvicinarsi troppo e mantenevano una certa distanza, forse a causa della loro natura riservata e introversa. O meglio, questa è l'impressione che ho da sempre sugli abitanti della mia città. In quegli anni, davanti al centro commerciale, vi erano decine e decine di gradini e in origine la bancarella del calzolaio si trovava proprio in cima alla scalinata apparentemente interminabile. Poco dopo, venne spostata al di sotto della gradinata, rivolta verso l'ingresso dei grandi magazzini, ma pur rimanendo in una posizione strategica che le impediva di passare inosservata.

“Può essere riparata?”, domandò Ma porgendo una scarpa in cuoio al calzolaio.

“Sì, si può riparare”, rispose il calzolaio senza esitare.

Detto ciò, il calzolaio si mise subito al lavoro e infilò la scarpa nel tendiscarpe che teneva stretto stretto fra le gambe.

“Ormai le persone si sono reinventate, sai? Adesso basta solo una rapida pennellata di colla per realizzare una scarpa, senza nemmeno doverla cucire.”

“Sì, ha ragione”, disse il calzolaio annuendo.

“Come ti chiami?”, chiese Ma.

“Zhang”, rispose il ciabattino.

“Da dove vieni?”, continuò.

“Sono del villaggio di Xiaowang”, rispose Zhang.

“Oh, Xiaowang...certo! Si trova proprio lì!”, disse Ma indicando il Nord.

La scarpa venne riparata per soli cinque *mao*.¹⁸³ Il signor Ma, però, sembrava non avere alcuna fretta di andarsene e così si sedette accanto alla bancarella, desideroso di continuare la loro conversazione.

“Hai qualcuno che ti aspetta a Xiaowang?”, chiese Ma.

“No, purtroppo non ho più nessuno.”

“Oh, capisco...nessuno.”, continuò Ma dopo un breve attimo di esitazione.

¹⁸³ *Mao* 毛 si riferisce ad un'unità monetaria cinese (un decimo di *yuan*).

I due non parlarono molto quel pomeriggio. Rimasero seduti al riparo dal vento, osservando i sacchetti di plastica che volteggiavano per la strada davanti ai grandi magazzini di Xiancheng. Quando il sole cominciò a calare, Ma si alzò in piedi e si allontanò lentamente a fatica.

“Hai saputo di Li Dabao? Quel ragazzino che proviene dalla zona più ad ovest della città. Be’, è stato arrestato dalla polizia ieri sera e adesso è dietro le sbarre”, disse Ma voltandosi verso Zhang con un ghigno soddisfatto.

2

Da quel momento in poi, Ma non mancò di presentarsi alla bancarella di Zhang nemmeno una volta e nemmeno per errore. A volte arrivava già tenendo una scarpa fra le mani, sventolandola per mostrarne la suola staccata o completamente rotta e il suono che produceva sbattendola a terra divenne di lì a poco il suo saluto abituale. Il signor Ma si sedette sullo sgabello accanto a Zhang, il quale una volta terminato il lavoro, infilò i lacci nella scarpa senza nemmeno guardare.

Il signor Ma si accese una sigaretta mentre fissava con occhi curiosi alcuni palloncini appesi al palo di bambù a fianco della bancarella. Subito dopo, distolse in fretta lo sguardo e ricominciò a parlare dell’arresto di Li Dabao. Era convinto che quel delinquente avrebbe dovuto essere arrestato già da tempo. Come poteva un ragazzo di soli quattordici anni non avere alcuna pietà per niente e nessuno? Come poteva a quella tenera età essere così crudele con chiunque?

“Cosa? Hai detto quattordici anni?!”, chiese Zhang con espressione stupita.

“Sì, esatto. Hai sentito bene. Quattordici anni”, rispose Ma.

Zhang, tutto d’un tratto, si fermò. Smise di riparare la scarpa che teneva fra le mani e tirò un lungo sospiro misto a rassegnazione e malinconia.

“Anche mio figlio, Zhang Guoqing, ha quattordici anni”, rispose Zhang solo dopo qualche ora di silenzio.

“Non mi avevi detto che non era rimasto più nessuno della tua famiglia?”, chiese Ma guardando il calzolaio con espressione alquanto perplessa e facendo cadere con un colpo secco la cenere dalla sigaretta.

Zhang non rispose e, avvilito, rimase in silenzio limitandosi a chinare il capo e a infilare dolcemente il piccolo ago nella scarpa che stava riparando.

Ma, scopri solo più tardi della tragica sorte del figlio di Zhang, Zhang Guoqing. Nonostante non parlassero molto e le loro conversazioni fossero piene di silenzi sommessi e pause interminabili, i due oramai si conoscevano abbastanza bene. Questo fu possibile per la mirabile costanza di Ma, il quale anche tempo non permettendo, era solito recarsi ogni giorno alla bancarella del nuovo amico e subito si metteva a sedere senza perdere tempo. Quel giorno, mosse delicatamente i palloncini appesi

alla bancarella con il suo bastone da passeggio, gli stessi palloncini che giorni prima avevano attirato la sua attenzione.

“Perché tieni appesi questi palloncini?! Non servono assolutamente a niente. Non pensi sia meglio appendere, che ne so, un cartellone pubblicitario?”, consigliò Ma all’amico con un’espressione di totale disapprovazione dopo averli esaminati per qualche minuto.

“Non azzardarti a toccarli!”, lo minacciò Zhang, il quale non accettò il consiglio inopportuno e, senza esitare, agguantò il bastone di Ma con fare stizzito.

Solo dopo Ma capì il motivo di tale reazione inaspettata: Zhang Guoqing e i palloncini erano inspiegabilmente, ancora per poco, connessi.

Un palloncino, un oggetto così banale e insignificante, portò via Zhang Guoqing e segnò il tragico destino di un’intera famiglia per sempre.

Furono le lodi di un insegnante a convincere Zhang a portare il figlio ai grandi magazzini. Doveva pur premiarlo in un qualche modo e così, un tardo pomeriggio, decise di recarsi al centro commerciale di Xiancheng a comparare un libro insieme al figlio. Guoqing aveva esattamente sette anni all’epoca e se ne stava seduto tranquillo e al sicuro sul portapacchi della biciletta del padre. Una volta arrivati alle porte dei grandi magazzini, il piccoletto disse impaziente di volere un libro del quale non ne conosceva il titolo, ma sapeva di desiderare a tutti i costi. Se non fosse stato per quelle dannate lodi del professore, a Zhang mai gli sarebbe venuto in mente di portare il figlio in città e, certamente, Guoqing non sarebbe scomparso. Il calzolaio era arrivato già da tempo a questa conclusione, che altro non faceva se non alimentare il suo insanabile senso di colpa.

Prima ancora di arrivare alla bancarella dov’erano esposti i libri, girovagarono a lungo per i grandi magazzini di Xiancheng chiedendo indicazioni a chiunque incrociassero lungo la strada. Una volta arrivati, Guoqing esaminò ogni libro con occhi sognanti e attenti prima di sceglierne uno con delle simpatiche zucche da vino in copertina. Dopo l’acquisto, decisero di fermarsi al piano terra per vedere quali altre bancarelle interessanti ospitasse il centro commerciale della città, per poi salire al primo piano e rimanervi ore e ore. Non contenti, salirono al secondo e solo dopo aver percorso i lunghi corridoi svariate volte, tornarono al piano terra. Nonostante non fosse rimasto null’altro da guardare, avendo gironzolato per ogni piano dell’edificio accompagnati dai loro sguardi incantati dalla miriade di prodotti esposti, Guoqing non era ancora soddisfatto. Tenendo stretto a sé il suo libro, allungò il più possibile il suo esile collo nella speranza di riuscire a vedere meglio cosa ci fosse sul bancone della bancarella davanti a sé, fin quando inaspettatamente un venditore di palloncini

richiamò la sua attenzione. Doveva averli, ma il prezzo era di 1,5 *kuai* l'uno, secondo Zhang una cifra vergognosa per quello che erano e dunque, irremovibile, si rifiutò tassativamente di accontentarlo.¹⁸⁴ Per placare il nervosismo del figlio, fecero un'ultima passeggiata per il centro commerciale. Sì, quella fu proprio l'ultima. Bastò un attimo, un misero attimo di distrazione. Quell'attimo cambiò la sua vita per sempre. Se solo non si fosse lasciato incantare da tutta quella scelta, una varietà che di certo non era abituato a vedere nel piccolo villaggio di Xiaowang. Non appena l'incantesimo lanciato da quei bizzarri oggetti svanì e solo dopo esser tornato in sé, Zhang si accorse della scomparsa improvvisa del figlio. Con il cuore che gli batteva all'impazzata, si diresse immediatamente all'entrata dei grandi magazzini, proprio dove poco prima stava la bancarella del venditore di palloncini. L'uomo se n'era andato già da tempo. Allora, corse più veloce fino al secondo piano per poi riscendere e uscire dall'edificio nella speranza di trovare delle risposte. Chiese a chiunque si vedeva trovare davanti a sé, ma nessuno diceva di averlo visto. Perlustrò ogni strada vicina e ogni strada lontana, eppure tutto sembrava vano: di Guoqing non vi era l'ombra.

La notte stava calando quando Zhang, avvolto da un'aura di tristezza e rabbia, si decise a tornare a casa. Tuttavia, un lampo di speranza gli risuonava nel cuore: forse Guoqing era tornato a casa da solo, forse si era ricordato la strada e lo stava aspettando in compagnia della madre Li Hongying. Arrivato a Xiaowang, il silenzio era palpabile, come se il villaggio avesse assopito i suoi sensi da un'eternità. Li Hongying aprì la porta di casa e Zhang, che fino ad allora era riuscito a trattenere le lacrime, mosso da quel briciolo di speranza rimasto, scoppiò in un fragoroso pianto. Lui lo sapeva: il suo pianto era il lamento di un uomo dal destino beffardo e di un uomo che aveva perso per sempre la sua ragione di vivere, suo figlio Guoqing.

La notte fu un'agonia interminabile, il dolore che li consumava non li lasciava trovare pace. Seduti nell'oscurità, i loro singhiozzi si univano in un'unica voce disperata. Nonostante la notte insonne, al primo raggio di luce Zhang si incamminò con passo deciso verso la città e, giunto ai grandi magazzini, non smise di fare domande a chiunque gli capitasse davanti.

“Qualcuno ha per caso visto un bambino alto così?”, chiese Zhang in affanno a un passante facendo un segno con la mano.

Lo sconosciuto non gli diede nemmeno il tempo di finire di parlare e, spazientito, si allontanò in fretta. Non avendo trovato le risposte che cercava, percorse le strade di Xiancheng in lungo e in largo infinite volte e fermò ogni persona incrociasse il suo sguardo, ma ancora nessuna risposta. Nessuno diceva di averlo visto. Chiedeva di suo figlio scomparso il giorno precedente ai grandi magazzini della città, un bambino di sette anni, il quale quel tardo pomeriggio portava con sé un libro in mano. Vi era chi

¹⁸⁴ *Kuai* 块 è sinonimo di *yuan* 元 ed entrambi indicano il sistema monetario cinese. *Kuai* è la forma colloquiale del termine usata solitamente nel parlato.

si limitava a scuotere la testa; chi se ne stava ad ascoltare pazientemente le parole del calzolaio; altri ancora corrugavano il viso e, scettici, sottraevano ogni flebile barlume di speranza rispondendo che così piccolo, sicuramente non avrebbe saputo riconoscere la strada verso casa. Nel tentativo di rincuorare Zhang, alcuni gli suggerirono di recarsi presso la stazione degli autobus. Forse, lì, avrebbe potuto trovare suo figlio.

Il calzolaio, senza indugiare, ascoltò il consiglio e subito si recò alla stazione per diversi giorni, con la mente e il cuore ferventi di speranza alla ricerca di un segno, di un indizio. La bigliettaia, una donna dalle forme generose, lo riconobbe seduta stante. Era da giorni che lo teneva d'occhio e il suo sguardo incuriosito e confuso seguiva i passi di Zhang mentre era intento a cercare qualcosa che l'avrebbe riportato da suo figlio. Qualsiasi cosa.

“O compri un biglietto o sparisci”, si decise a urlargli la donna con un atteggiamento visibilmente irritato.

Zhang ravanò nervosamente nelle tasche dei pantaloni e le porse nella fretta le poche banconote che trovò. Eppure, una volta salito sull'autobus, la sua anima si sentì alleggerita, come se sapesse che Guoqing lo stesse aspettando a destinazione, come se la sua mente fosse inebriata dall'illusione.

Passò per le città di Liuji, Xiji fino ai villaggi e alle piccole contee circostanti. Mentre guardava fuori dal finestrino si sentiva diverso. Sì, si sentiva leggero, come se avesse lasciato i pensieri pesanti come macigni alle sue spalle, come se una ventata di freschezza avesse spazzato via ogni pensiero tetro e malinconico. Giunto a Xiancheng quella leggerezza svanì in un istante. Scese per ultimo a capo chino, con passi incerti e presto un'ombra di dolore si sedette al suo fianco sui gradini in cemento della stazione. In quel momento, la disperazione prese il sopravvento sommergendolo come un'impetuosa onda, lasciando che le lacrime gli rigassero il volto e un fragoroso pianto gli scuotesse il petto.

In quegli anni, Zhang trascorse poco tempo a Xiaowang. Vagabondò senza sosta, attraversando città e villaggi nei pressi di Xiancheng. Si addentrò perfino nelle terre sconosciute del Fujian dove, stando a quanto si sentiva da certe voci di paese, si diceva venissero portati i bambini rapiti. Arrivò dopo due giorni di viaggio e immediatamente notò la somiglianza con la città di Xiancheng. I giorni gli susseguirono come un labirinto di strade in una città immersa dalla modernità, eppure fra lo sfrecciare delle automobili e l'immensità dei grattacieli, di Guoqing non vi era traccia. Dopo un peregrinare senza fine, si decise a tornare dal Fujian e sulla sua pelle iniziarono a comparire i primi segni della vecchiaia. Li Hongying, consumata dalla sofferenza, era diventata esile come un chiodo. Gli abitanti del villaggio pensavano fosse impazzita e a rompere la quiete della campagna erano i suoi singhiozzi disperati, un lamento che si diceva sembrasse quello di un fantasma.

Passarono sette lunghi anni dal giorno della scomparsa di Guoqing. Sette lunghi anni passarono, come sette eternità dal giorno in cui il sorriso del figlio si dileguò come foschia. Durante quei lunghi anni, il loro piccolo appezzamento di terra, un tempo curato con amore e dedizione, era oramai invaso dalle erbacce che crescevano selvagge, simbolo della loro vita spezzata e delle speranze perdute. Li Hongying, devastata dall'angoscia, non aveva la forza di combattere contro quella vegetazione che sembrava volerla inghiottire da un momento all'altro. Le rare volte in cui tentava di affrontarla, cadeva a terra priva di coscienza, stremata dallo sforzo e dal peso della sofferenza. Chi fra gli abitanti del villaggio la notava accasciata al suolo, subito si precipitava ad aiutarla a rialzarsi e con premura l'accompagnava al di sotto delle folte chiome di alberi sicuri per farle recuperare le energie. Li Hongying detestava essere aiutata, soprattutto da suo marito, il cui unico compito doveva essere riportare a casa il loro figlio perduto. Non poteva permettersi di smettere di cercare, determinato a non riposare fino a quando non l'avesse trovato. Una tarda notte, dopo una lunga e faticosa ricerca, Zhang ritornò a casa. Hongying uscì sotto la luce argentea della luna con il viso rivolto verso il cielo e la mente in tumulto. La brezza notturna accarezzava delicatamente la sua pelle, come un conforto in quel momento di incertezza. Era solo lì, fuori dalle mura di casa e circondata dalla natura incontaminata, che la consapevolezza e il desiderio di ritrovare Guoqing diventavano più forti.

Il viaggio più lungo e più stancante fu quello verso Mianyang, nella provincia del Sichuan. Quella città non aveva nulla di particolare se non l'essere conosciuta dagli abitanti di Xiaowang che vi lavoravano come un altro luogo insieme al Fujian, dove si diceva venissero portati bambini rapiti.

Questa, poteva forse essere l'occasione del calzolaio, oramai deciso a partire il giorno seguente. La moglie lo aiutò a fare i bagagli e insieme cenarono in fretta evitando di incrociare i loro sguardi vacui. Quella notte mentre la casa era avvolta nel silenzio, non riuscirono a chiudere occhio e seduti sul ciglio del letto aspettarono l'alba con impazienza. D'un tratto, una voce flebile rimbombò nella stanza. A parlare fu Li Hongying che, con un fil di voce debole come il suo aspetto e affranta come l'espressione sul suo volto, disse di essere certa di non poter ritrovare la felicità se Guoqing non avesse mai più fatto ritorno. Era proprio così, l'assenza del figlio la stava uccidendo giorno dopo giorno. Sullo sfondo di una stanza buia e tetra, dove qualsiasi cosa sembrava aver perso la vitalità da tempo, il pianto e le grida di dolore di Hongying spaventarono i topi e, nel mentre, uno strato di polvere cadde improvvisamente dalle travi in legno del soffitto. In quei cinque estenuanti anni oramai tutto sembrava marcito e decadente, dal legno delle travi ai pilastri portanti, dalle trapunte logore alle persone. Sì, esatto, anche le persone sembravano invecchiate prima del tempo, consumate dalla pazzia e da un crudele destino. Zhang e la figura esile di Li Hongying sedevano immobili nelle tenebre della

notte. A far loro compagnia era solo lo scricchiolio delle travi lise di una casa in procinto di crollare, simbolo delle loro vite segnate dal tormento.

Decise di tornare solo dopo un lungo mese per le terre del Sichuan a lui sconosciute e inesplorate. Ripercorse le stesse strade più e più volte, segno della sua determinazione e di un'intrepida volontà che non si era mai piegata a fronte delle difficoltà. Come se non avesse fretta alcuna, dopo due interminabili e faticosi giorni di cammino, finalmente, giunse a Xiaowang e, per l'ennesima volta, percepì un senso di sconfitta. Il fato ineluttabile aveva trionfato ancora, imponendo la sua volontà sopra ogni altra cosa. L'inverno arrivò al villaggio di Xiaowang e, Zhang, con gli stessi abiti leggeri di quando era partito, entrò a casa al riparo dal vento. Non c'era nulla che potesse dire per confortare la moglie e così si sedette a capo chino in segno di rassegnazione. Hongying, con lo sguardo fermo e perso nel tempo, fissava fuori dalla finestra in cerca dell'unica cura che l'avrebbe potuta salvare.

Il mattino seguente, un'ombra scese su Xiaowang quando Li Hongying fu trovata esanime nel pozzo di casa sua. Il disperato tentativo di strapparla alla morte fu vano, gli abitanti del villaggio arrivarono troppo tardi e nient'altro avrebbe potuto salvarla. L'anima di Hongying aveva già lasciato il suo corpo minuto.

Fu una strana e insolita estate nel villaggio di Xiaowang. La pioggia scese copiosa per dieci giorni filati e i recinti dei maiali, le pareti delle case e gli alberi erano intrisi di acqua. Improvvisamente, si sentì il fragore di un tuono e la casa di Zhang crollò lasciando dietro di sé una nebbia di fumo e polvere che offuscava le macerie. Senza sapere con certezza il motivo delle sue lacrime, l'uomo pianse disperato seduto sotto la pioggia battente. Che stesse piangendo per il figlio perduto? Per la morte di sua moglie? Oppure, che stesse piangendo per la casa appena crollata davanti ai suoi occhi? Nelle notti a venire, trovò rifugio in una piccola stanza della drogheria del villaggio, ma notte dopo notte, i suoi sogni erano perseguitati dall'immagine di Guoqing tra le luci e i suoni dei grandi magazzini di Xiancheng. Il figlio ancora stringeva al petto il suo libro con le zucche da vino in copertina, ma poi lentamente svaniva dietro una foschia di brutti ricordi. Come un fantasma, il volto di Guoqing continuava a visitare i suoi pensieri, lasciando Zhang con una sensazione di vuoto e di un'inspiegabile tristezza. L'indomani, Zhang cercò in tutti i modi di allontanare il ricordo del triste sogno affrettandosi ad arrotolare la sua branda, pronto per dirigersi in città. Quanti anni ci sarebbero voluti, poco gli importava. Avrebbe aspettato suo figlio ai grandi magazzini di Xiancheng ad ogni costo e questa volta non se ne sarebbe mai andato.

Il signor Ma se ne andò solo verso sera. Zhang, esausto, ripose dolcemente le sue scarpe in una scatola di cartone per poi rannicchiarsi sotto una piccola capanna dalla forma triangolare creata con dei teli in plastica. Per diversi giorni, dormì nel vicoletto esterno dei grandi magazzini, ma una notte la pioggia pareva incessante e il calzolaio infreddolito e fradicio, faticò ad addormentarsi. Così, si sedette sui gradini dell'entrata dei grandi magazzini aspettando il sorgere del sole. Il giorno seguente, Ma trovò dei teli in plastica e aiutò Zhang a costruire un piccolo riparo dove poter passare le gelide notti piovose di quell'estate dal tempo imprevedibile.

Mentre si trascinava lungo il sentiero verso casa, Ma sentì la stanchezza prendere piano piano il sopravvento. Per un breve istante, gli parve perfino di udire dietro di sé l'eco del suono degli utensili da cucina di Zhang. Ripensò ai tanti momenti in cui tentò di convincere l'amico calzolaio a trascorrere le notti a casa sua, al riparo dalla pioggia e dal vento; tuttavia, le sue parole cadevano nel vuoto. Zhang, a testa bassa concentrato a riparare scarpe, non si curava delle parole di Ma, il quale comprendeva il suo silenzio. Zhang aveva affondato le sue radici nei meandri più profondi del suolo dei grandi magazzini e nulla e nessuno sarebbe stato in grado di smuoverlo di un solo millimetro.

Il giorno seguente, Ma si recò come suo solito alla bancarella di Zhang tenendo fra le mani un barattolo di latte in polvere inviatogli da sua figlia dalle terre lontane degli Stati Uniti. Disse all'amico che avrebbe dovuto diluirlo con dell'acqua prima di berlo, mentre espresse critiche al cibo di quel Paese che un po' disprezzava, un Paese che gli aveva rubato sua figlia per sempre. Non riusciva a immaginare come potesse essersi abituata al cibo americano, per lui disgustoso alla prima occhiata. La figlia di Ma si chiamava Xiulan e, oltre a lei, non aveva avuto altri figli. Anni prima si trasferì negli Stati Uniti, lasciando il padre abbandonato a sé stesso, con la promessa di tornare in Cina almeno una volta l'anno, ma ogni volta aveva sempre una scusa pronta: i figli, il lavoro, la lunga distanza e le interminabili ore di volo. Tutte scuse. Nel corso degli anni, Xiulan si limitava a spedirgli occasionalmente alcuni regali come scarpe in pelle, borse da viaggio, orologi o barattoli di latte in polvere, convinta che questo lo avrebbe colto di sorpresa. Suo padre, al contrario, non se ne faceva nulla di quelle cianfrusaglie. Così, deluso poiché sapeva che il vero regalo sarebbe stato riavere sua figlia a casa, ammassava gli oggetti nell'armadio senza nemmeno prima guardarli.

“Le manchi”, disse Zhang cercando di consolarlo.

Il signor Ma sbuffò. Nemmeno lui si sforzava troppo a mantenere i contatti, perché anche se gli doleva non poco ammetterlo, sapeva che una sua chiamata non avrebbe ottenuto risposta.

Solo una volta, armato di coraggio, toccò un tasto dolente domandando alla figlia se sarebbe tornata se le fosse giunta notizia della sua morte

“Certo che tornerai!”, rispose Xiulan senza esitare.

“Non hai ancora capito Zhang?! Lei tornerà solo quando sarò sul letto di morte!”, disse Ma, sopraffatto dall’emozione.

I due trascorsero le poche ore di luce di quel gelido inverno seduti l’uno accanto all’altro sulle note delle stranezze degli Stati Uniti e della tragica scomparsa di Guoqing. Zhang si ricordava tutto di suo figlio, ogni momento, lacrima e sorriso. Nei suoi racconti non dimenticava nessun dettaglio, dalla gioia della sua nascita fino al loro ultimo pomeriggio insieme ai grandi magazzini, e ognuno era raccontato con amore e precisione. Il signor Ma, compassionevole e attento, sapeva che non si sarebbe mai stancato di ascoltarlo e, oramai, aveva simpatizzato con l’immagine di un Guoqing ancora bambino, sempre descritto come tranquillo e obbediente. Zhang raccontò di quando si portava con sé il figlio mentre andava a lavorare nei campi di Xiaowang, un altro ricordo lontano, ma non per questo sfocato. Guoqing si intrufolava nel cesto di bambù che il padre utilizzava per raccogliere le erbacce e dormiva pacifico per lunghe ore e, al risveglio, i suoi occhi si aprivano incantati e felici, come se vedesse per la prima volta l’azzurro intenso del cielo. Anche quando iniziò a pronunciare le prime parole, a balbettare fra sé e sé e a compiere i primi passi, mai gli venne in mente di scappare e correre per gli immensi campi di grano di Xiaowang.

Il giorno seguente, non ci fu il bisogno di ricordare a Zhang in che punto della storia fosse arrivato la sera prima. Così, riprese il suo racconto entusiasta fra il fumo delle sigarette di Ma e la semplice felicità del suo lavoro da calzolaio.

Il signor Ma, senza mai interrompere o intromettersi nel discorso, lasciava parlare il calzolaio immerso nella sua narrazione. Quel giorno, mentre Ma ascoltava le melodie malinconiche di Zhang per l’ennesima volta, si vedeva più chiaramente una Xiancheng in fase di cambiamento, la cui parte più antica stava per essere presto rasa al suolo. Il vento portava con sé i rumori dei martelli e delle pale meccaniche che si preparavano a erigere un ponte sul fiume Yangtze, che avrebbe collegato il sud della città con la contea di Li, dall’altra parte della sponda del corso d’acqua. Xiancheng venne presto invasa da una valanga di persone provenienti da altre città che, accalcandosi, trovavano riparo e accoglienza nei capannoni da cantiere temporanei. Gli affari andavano a gonfie vele per Zhang e, giorno dopo giorno, vedeva arrivare volti nuovi che si sedevano spesso e volentieri sugli sgabelli in plastica a fianco della sua bancarella. Erano gli operai che lavoravano nel cantiere nei pressi del centro commerciale, i costruttori di una nuova Xiancheng al passo con i tempi e, come Ma, se ne stavano seduti a fianco del calzolaio tirando qualche boccata di sigaretta, oppure gironzolavano interessati e incuriositi per i grandi magazzini in cerca di nuove scoperte.

Li Dabao tornò giusto in tempo, proprio quando la sua casa stava per essere inghiottita dalle macerie insieme alla parte antica della città. Molti anni prima dal suo arresto, un destino crudele gli

aveva strappato via i genitori in un tragico incidente stradale. Quell'evento sfortunato sembrò costargli un prezzo insostenibile, così la sete di potere e di ricchezza aveva gradualmente accecato Li Dabao, trasformandolo in un uomo arrogante e altezzoso, sempre accompagnato dalla sua banda di giovani scagnozzi. Era un uomo piccolo di statura, ma la sua presenza intimidatoria e il suo denaro lo facevano sentire come se fosse il padrone della città. In quegli anni, si mormorava che la somma ricevuta dalla demolizione della sua abitazione lo avrebbe reso l'uomo più ricco di Xiancheng.

Il taxi lo lasciò in Piazza del Popolo nel cuore di una notte taciturna. Prima di dirigersi verso casa, vagò per la piazza a passo lento, come per catturare ogni cambiamento in quegli anni d'assenza. D'un tratto, vide in lontananza un calcinaccio e, nel salirvi sopra, volle far sapere a ogni abitante della città di Xiancheng che i loro giorni di tranquillità stavano per giungere al termine.

“Sono tornato, Xiancheng!”, urlò con veemenza.

Quel grido echeggiò nelle tenebre svegliando mezza città dormiente.

4

Il signor Ma, dopo essergli giunta all'orecchio la notizia del ritorno dell'essere che più odiava al mondo, subito si recò alla bancarella del calzolaio con passo claudicante e un'espressione accigliata, lasciando dietro di sé una scia di imprecazioni e sospiri carichi d'ira. Quella bestia, quel bruto, aveva fatto ritorno in città. Ne era certo: nemmeno i lunghi e duri anni in prigione avrebbero potuto cambiarlo. No, per quello ci sarebbe voluto un miracolo! Si sedette sullo sgabello e si accese una sigaretta, fumandola nervosamente. Negli ultimi tre anni, le storie dei due amici riguardavano principalmente tre persone e tutto ruotava attorno a Xiancheng: Ma Xiulan, che l'aveva lasciata per sempre; Zhang Guoqing, che vi si era perso e Li Dabao, il suo noto e fedele criminale. Le espressioni sui volti di Ma e dell'amico calzolaio cambiavano a seconda del protagonista del loro racconto quotidiano. Se avessero parlato di Xiulan, un velo di rassegnazione avrebbe avvolto i loro tristi volti; se si fosse parlato di Li Dabao, avrebbero cercato di tenere a freno la collera serrando i pugni con forza; e quando il protagonista delle loro storie era Guoqing, l'atmosfera si sarebbe colmata, al contrario, di tenerezza e compassione. Li Dabao e Guoqing avevano la stessa età e, per questo motivo, scattava alle volte un inevitabile e immediato confronto, il che faceva ancora più innervosire i due cantastorie.

Quando Ma parlava di Li Dabao, Zhang provava un'affettuosa e sincera compassione per il difficile passato del giovane, nonostante non l'avesse mai incontrato. Ascoltando i racconti dell'amico, il calzolaio scoprì che il giovane era stato dato in affidamento all'età di otto anni a seguito della tragica sorte dei genitori e aveva dovuto trascorrere la sua adolescenza sotto l'ala della nonna

cieca. Per questa ragione, con solo sé stesso come sostegno, Li Dabao aveva dovuto affrontare sfide impensabili durante la sua giovinezza.

Insomma, la vita non fu clemente con Dabao e Zhang, il quale non aveva avuto a sua volta un vissuto gioioso, ne comprendeva il dolore e le scelte sbagliate.

“Deve sentirsi terribilmente solo, poverino...”, commentò il calzolaio con un tono malinconico non appena Ma terminò il suo racconto.

A quel punto, Ma non lo lasciò nemmeno finire di parlare e in un impeto di rabbia si alzò e iniziò a prendere a calci lo sgabello sul quale sedeva. Non poteva sopportare una tale compassione rivolta a una persona così deplorabile. Li Dabao non meritava di essere difeso per nulla al mondo.

“Li Dabao è la crudeltà fatta a persona, non azzardarti a compatirlo!”, sbottò Ma su tutte le furie.

“Pensa un po’, potrebbe perfino essere il tuo amato perduto figliolo! Questa possibilità non è da escludere”, continuò rigirando il dito nella piaga.

“No, no e poi no! Sarebbe impossibile!”, urlò Zhang con tutte le sue forze dopo aver scaraventato con veemenza scarpe e attrezzi al suolo.

Zhang era furibondo ma cercò in ogni modo di difendere l’immagine di suo figlio.

“Guoqing è un ragazzo d’oro! Ripeti ciò che hai detto se hai le palle!”, ringhiò Zhang stringendo i pugni con tale forza che le unghie gli si conficcarono nei palmi delle mani.

Fu l’unica volta che litigarono. Nei giorni successivi Ma, con la coda fra le gambe, tentò di avvicinarsi alla bancarella sperando di poter risolvere e dimenticare dello stupido litigio. Zhang, riluttante, voltò la testa dell’altra parte ignorandolo. Tuttavia, Ma cercò in tutti i modi di risanare il loro rapporto e un giorno portò al calzolaio una scatola di biscotti il quale, non appena gliela porse, cominciò a prenderla a calci senza pietà. Quella fu la sola volta in cui Ma pronunciò tali ingiuste castronerie nei confronti di Guoqing e, da quel momento, imparò a pesare ogni singola parola e a fare attenzione qualora l’argomento Li Dabao venisse fuori.

“Se solo valesse almeno la metà di Guoqing!”, diceva Ma ogni qualvolta si parlasse di Li Dabao, sviolinando l’amico, per evitare allusioni sbagliate.

Li Dabao sembrava non essere cambiato affatto dall’ultima volta. Era sicuramente cresciuto e in mezzo a quel gruppo di giovani teppistelli aveva la stoffa del capo. Dopo il suo rilascio, nei mesi seguenti era stato richiamato alla stazione di polizia in non poche occasioni principalmente per risse e marachelle, grazie alle quali i poliziotti si erano intascati alte somme di denaro, lasciando così Dabao a piede libero per la sfortuna degli abitanti di Xiancheng. Sì, su questo non c’era alcun dubbio. Li Dabao era uno che di soldi ne aveva a palate. Con il denaro ricavato dalla demolizione della sua vecchia casa, aveva deciso di stanziarsi in una delle pensioni più lussuose della città. Non doveva nemmeno pulire, a farlo ci pensavano le governanti. In breve, Li Dabao era ogni giorno servito e

riverito e non avrebbe potuto chiedere nulla in più. Avviò inoltre un'attività in proprio aprendo una sala di medie dimensioni a sud dei grandi magazzini adibita a una sorta di sala giochi con ben otto tavoli da biliardo. Gli operai che lavoravano al cantiere vicino ai grandi magazzini erano soliti recarvisi per giocare qualche partitella; tuttavia, era nelle giornate piovose che la sala da biliardo brulicava di persone. Quasi a un centinaio di metri di distanza si trovava la bancarella di Zhang che spesso scrutava l'attività e le persone che vi entravano attraverso la rete metallica divisoria. Lo vide. Li Dabao se ne stava seduto, appoggiato a un tavolo e con in bocca una sigaretta. Era rasato, come quando era stato rilasciato dalla prigione, probabilmente convinto che la rasatura gli conferisse un aspetto più autoritario e temibile. Tirò fuori dalla tasca qualche banconota e mandò un ragazzino al centro commerciale a comprare dei ghiaccioli, ma il più delle volte il piccoletto era incaricato di comprargli le sigarette.

Dabao era un fumatore accanito. Fumava ininterrottamente come se non si stancasse mai dell'odore di sigaretta impresso sui vestiti e sulle dita della mano destra. Quando gli affari andavano bene, teneva una sigaretta in bocca, quasi per gioco, senza accenderla. Quella sigaretta gli donava un'aria invincibile, come se nulla e nessuno potesse distruggerlo. Era semplice capire quando gli affari non andavano come aveva sperato, bastava osservare l'espressione di superiorità svanire gradualmente dal suo volto e, isolato in un angolo, si accendeva una sigaretta in silenzio, assorto nei suoi pensieri. Era il 2008, un anno in cui si diceva che il mondo sarebbe cambiato, ma non si poteva dire lo stesso della nostra città. Xiancheng era una piccola contea, chiusa e, oserei dire, anche arretrata rispetto ad altri luoghi. Ciò si percepiva facilmente dai prodotti venduti nei grandi magazzini, come scarpe, vestiti e articoli per la casa, ma ancora di più dallo stupore di alcune persone quando vedevano un registratore di cassa. Increduli, non riuscivano a capacitarsi e ad accettare che il centro commerciale della loro città avesse bisogno di quello strano marchingegno. Poco rimaneva del mosaico delle pareti esterne dei grandi magazzini di Xiancheng, i cui tasselli verdi sbattevano ripetutamente contro i talloni dei passanti e il loro brusio ricordava il rumore dell'acqua che scorreva anni prima, proprio su quella parete fatiscente. La scalinata risuonava di un canto antico, con la pavimentazione alla veneziana e barre d'acciaio incastrate nei gradini che si incontravano sotto i passi degli abitanti di Xiancheng. La città si trasformava in una sinfonia di suoni e colori, dove il ticchettio delle scarpe con il tacco in metallo dei passanti risuonava lungo i corridoi dei grandi magazzini. I pomeriggi erano dedicati alla scoperta di ogni piano, fino a raggiungere la vetta dell'edificio, dove la vista dell'orizzonte si apriva come una melodia. Gli abitanti non si affrettavano mai a lasciare quei luoghi, ma si fermavano a contemplare il panorama, esattamente nel punto in cui si trovavano la bancarella del calzolaio e la piccola attività di Li Dabao.

Zhang si avviò verso i grandi magazzini al calar del sole, salendo fino al punto più alto dove si fermò ad ammirare la città. Il suo sguardo si posò sul tetto grigiastro della stazione degli autobus poco distante nascosto timidamente dietro le foglie verdeggianti dei sicomori. Le pareti colorate dell'asilo accanto si stagliavano contro il cielo, mostrando le tracce del tempo che aveva lasciato il suo segno sulle vecchie tapparelle delle finestre. In lontananza, una strada stretta e angusta si snodava tra i grigi edifici della città. Xiancheng era un mare di grigio, un grigiore che il calzolaio non aveva mai notato prima. Zhang si fermava spesso in quel punto panoramico, immobile, per osservare una città che sapeva ancora stupirlo dopo tanti anni, un luogo dal sapore sconosciuto ma affascinante.

Poco dopo, scese lentamente le scale e si avvicinò con passo esitante verso la sala giochi di Li Dabao, sentendo il cuore battere forte nel petto mentre si avvicinava alla rete metallica che divideva il centro commerciale dalla misteriosa attività del giovane teppista. La sala era immersa in un silenzio tombale, interrotto solo dal russare sommesso di Dabao, il quale dormiva beatamente sul tavolo da biliardo centrale. Sì, l'aggettivo tombale mi sembra più corretto per descrivere il silenzio della sala, quasi forse ad indicare l'imminente incombere di un'inevitabile tragedia.

Zhang infilò la mano fra la rete e vi premette il viso contro il gelido metallo. Riuscì a intravedere la superficie verde dei tavoli da biliardo della sala e, per un breve istante, gli sembrò di trovarsi nei suoi amati campi di grano di Xiaowang, ai suoi occhi chiaramente distinguibili da tutti gli altri. Gli tornò alla mente il chiaro ricordo di quando vagava per i solchi dei campi guardando quelli a lui vicini e quelli lontani e sentì un sussulto al cuore. Con occhi sognanti e colmi di speranza, superò la rete e si avvicinò ai prati verdi della sala da biliardo, silenziosa come un campo vuoto nella tarda notte. Camminò intorno al tavolo come se si stesse muovendo in acque fredde e profonde fino alla cinta, per poi afferrare placido con la mano sinistra una stecca da biliardo. Subito dopo si chinò, proprio come aveva visto fare dagli operai nelle giornate piovose. Nel frattempo, la flebile luce del sole calante rifletté contro le palle da biliardo, creando un'atmosfera surreale. Zhang rimase a fissarle perplesso, incantato dalla loro lucentezza, domandandosi fra sé e sé cosa avrebbe potuto farvici. Si chinò titubante e rimase immobile e concentrato in quella stessa posizione con la speranza di prendere la giusta mira e, qualche istante dopo, le sfere di marmo si scontrarono producendo uno schiocco sonoro. Era come se una palla di fuoco si scontrasse con l'altra, generando un rumore così intenso da far digrignare i denti. Zhang, incapace di resistere alla tentazione, si morse le labbra con forza e rivolse il suo sguardo verso Li Dabao, il quale continuò a russare con un respiro regolare e costante. Il calzolaio si chinò di nuovo sul tavolo da biliardo e colpì con decisione una palla rossa. La palla rossa raggiunse rapidamente la nera, come se volesse colpirla o sfuggirle. Un altro forte schiocco riecheggiò nella stanza, come se la palla rossa volesse salutare rapidamente la palla nera prima di prendere una strada diversa. La nera allora colpì il bordo del tavolo e rimbalzò indietro e, allo stesso

tempo, la rossa proseguì per il suo cammino tuffandosi a capofitto nella profonda buca del tavolo. Zhang avvertì tutto ad un tratto un insolito bruciore al naso e capì di essere sul punto di scoppiare in un disperato pianto al malinconico ricordo della tragica sorte di Li Hongying.

Il pensiero doloroso della morte della moglie non lo fermò dal continuare a giocare e lo schiocco deciso delle sfere che si toccavano riecheggiò ripetutamente nella sala mentre Li Dabao rimaneva immobile, fermo nella stessa posizione. Se non fosse stato per il suo russare sommesso, Zhang avrebbe pensato che fosse morto. Colpo dopo colpo, il suono dello scontro delle bilie marmoree diventava sempre più intenso, come se il calzolaio stesse giocando contro un invisibile avversario. Stava forse sfidando il silenzioso campo verde, le lucenti palle da biliardo o il sonno di Li Dabao?

Mentre l'oscurità calava piano piano nella stanza, Zhang tentò di individuare la sfera colorata fra i pochi spiragli di luce rimasti. L'incessante russare di Dabao si interruppe per un istante senza però distrarre il calzolaio, per poi riprendere nuovamente con vigore. Con il respiro sospeso mentre lottava per mantenere la concentrazione, il calzolaio si chinò un'ultima volta strizzando gli occhi per cercare di vedere meglio in quelle tenebre e riuscì con estrema sicurezza a colpire una bilia. L'istante subito dopo si morse il labbro inferiore fino a farlo sanguinare, come inebriato dal suono piacevole dello schiocco. La forza di quel colpo decisivo fu tale da scaraventare la bilia fuori dal campo verde e il rumore assordante echeggiò per tutta la sala amplificato dal buio che l'avvolgeva.

Nella sala da biliardo ormai immersa nel buio, Zhang faticò a trovare la bilia scomparsa e provò ad allungare un braccio sperando di poterla incontrare: anche lei era sparita senza lasciare traccia. Ripose la stecca e si avvicinò alla rete metallica, ripercorrendo passo dopo passo i solchi del verde campo. Nel frattempo, il russare regolare di Li Dabao gli giunse come una melodia lontana, ma al contempo ancora così vicina.

Li Dabao aveva da poco iniziato a frequentare una ragazza che lavorava alla centrale elettrica di Xiancheng e, invece di dormire, trascorreva le sue notti in un internet caffè oppure al cinema. Così, durante il giorno si addormentava sui tavoli da biliardo per recuperare le ore di sonno perse. Nel corso dei giorni successivi, gli operai lavoravano instancabilmente, dediti alla costruzione del ponte che sarebbe stato inaugurato l'anno successivo. Con una determinazione inflessibile, non si concedevano neppure un istante di riposo e la loro mente era concentrata esclusivamente sull'opera in costruzione. I pomeriggi trascorsi alla sala giochi di Dabao, prima luogo di svago e distrazione, divennero un ricordo lontano, come un'eco di un passato ormai svanito nell'aria del cantiere. Dopo il suo riposino pomeridiano, Li Dabao aveva l'abitudine di recarsi in un noodle bar lì vicino per mangiare qualcosa e poi di aspettare la sua ragazza alla centrale elettrica dove lavorava. Questi erano gli unici momenti in cui Li Dabao era sereno e tranquillo, e tutto sommato, non sembrava poi così male.

Il momento più atteso della giornata di Dabao era la notte, una sinfonia di risate e brindisi interminabili. Il punto di ritrovo era la sala da biliardo, dove i suoi giovani scagnozzi si riunivano al calar del sole, scambiandosi chiacchiere e sfidandosi in qualche partitella, prima di uscire insieme a godersi una birra fresca al chiosco Damao. Il ragazzo era solito pagare per tutti e accettava un brindisi dopo l'altro. Quella sera, generoso e spensierato, offrì da bere a tutti i suoi compagni e i brindisi della sua banda sembravano non finire mai. Nel frattempo, i gusci dei molluschi ammassati a terra formarono un vero e proprio mare di conchiglie, simbolo di una vita spensierata e di lunghe notti insonni. Non avevano ancora finito di mangiare quando la fidanzata di Dabao dovette andarsene perché doveva alzarsi presto per andare al lavoro la mattina seguente. Così, Dabao la fece accompagnare a casa da uno dei suoi compagni e non appena i due se ne andarono, si lasciò andare in una rissa scatenando una tempesta in un mare placido.

La rissa di quella sera iniziò al chiosco Damao, ma il motivo rimase un mistero. Tra i resti di un locale distrutto, dal suolo ricoperto da una poltiglia di alcol e cibo e nella confusione del momento, alcuni caddero al suolo in quel mare di conchiglie e le urla di dolore dei gusci che piano piano penetravano nella loro pelle fecero tremare le pareti. Il frastuono assordante dei cocci delle bottiglie di vetro lanciate in aria, alimentò il trambusto e il chiasso, facendo sobbalzare chiunque si trovasse nel locale. La zuffa si protrasse a lungo e i coinvolti si picchiarono senza pietà per poi inseguirsi pronti a ritornarle di santa ragione. Una volta usciti dal locale, si diressero verso la sala da biliardo di Dabao per finirla una volta per tutte. Dabao, non appena notò il suo braccio sanguinante, si infuriò per ogni goccia che vedeva cadere copiosa al suolo. Guardandosi attorno nervosamente e carico d'ira, trovò accanto a sé la gamba rotta di uno dei suoi tavoli e la scagliò con forza contro quei teppisti che lo stavano inseguendo. Nel frattempo, nella stanza sacchetti di plastica e schegge di legno volteggiavano sotto la luce fioca del lampadario, insieme a tutti gli altri oggetti colpiti con violenza da Li Dabao.

Quella notte, le grida e gli schiamazzi provenienti dalla sala giochi disturbarono il sonno del calzolaio il quale, incuriosito, si alzò rapidamente dalla stuoia ancora in dormiveglia per capire cosa stesse succedendo a pochi metri dal suo capanno in plastica. Immediatamente vide le figure sfocate dei teppisti che si scaraventavano l'uno contro l'altro nella luce incerta e tremolante e, mosso dalla curiosità, gli venne la tentazione di avvicinarsi al luogo della rissa nella speranza di riuscire a placare i loro animi iracundi. Tuttavia, subito si ricordò delle parole di Ma e decise di non rischiare. Li Dabao era la rovina, il flagello di quella città e gli abitanti di Xiancheng, abituati da tempo alle sue risse e alle bravate dei suoi uomini, sapevano di dover rimanere a casa durante la notte. Anche quella sera, non vi era anima viva per le strade della città se non quei teppisti che rompevano il silenzio e la tranquillità. Per solo un breve istante, non si sentì più alcun rumore e il mondo parve essersi congelato

nel tempo. Probabilmente stanchi di picchiarsi e inseguirsi, i rissosi si sedettero sui tavoli da biliardo per riprendere fiato, ma la breve pace del momento venne interrotta dal fastidioso suono della sirena della polizia in lontananza e dal rumore dei passi dei colpevoli che fuggivano nel buio della notte. Zhang, con l'orecchio teso, percepì il suono di qualcuno correre verso il suo piccolo riparo e, di punto in bianco, avvertì una scossa inaspettata. Una mano aveva agguantato la zanzariera sopra il suo letto scuotendo veementemente il capanno. Proprio quando Zhang stava per aprire bocca, l'uomo misterioso gli sussurrò di nascondersi e di aspettare che la volante della polizia se ne fosse andata. Il calzolaio rimase immobile per quasi dieci minuti, seduto a gambe incrociate senza dire una parola, chiedendosi fra sé e sé chi si celasse ai piedi del suo letto. Forse Li Dabao, il ragazzo tanto disprezzato dall'amico Ma? Oppure uno dei suoi giovani teppisti?

La volante si fermò davanti al centro commerciale e le luci blu della sirena continuavano a lampeggiare. Intanto, qualcuno scese dal veicolo per perlustrare i dintorni. Zhang sentì il suo respiro farsi pesante mentre percepì il suono dei passi di qualcuno avvicinarsi ancora una volta verso di lui. “Qui ci abita il calzolaio”, disse un uomo.

“Bene, chiedigli se ha visto qualcosa di sospetto”, ordinò il poliziotto al compagno.

Subito dopo, il giovane poliziotto chiese di poter entrare nel piccolo rifugio di Zhang, domandando chi avesse appena chiamato e dove fossero andati i coinvolti nella rissa. Il letto si mosse e il calzolaio sentì qualcosa toccargli la gamba: era il braccio peloso dell'uomo che si stava nascondendo. Il poliziotto, impaziente, non aspettò la risposta di Zhang e si allontanò frettolosamente. D'acchito, Zhang accese la luce e gli uomini fuori, accecati, si coprirono gli occhi.

Nella confusione della notte appena trascorsa e con la mente annebbiata da un turbinio di pensieri, Zhang faticava a ricostruire l'arresto di Li Dabao e a ricordare le domande postegli dai due poliziotti.

Dabao non tornò in carcere. Fu arrestato e portato alla stazione di polizia per rilasciare una breve dichiarazione e poi fu tenuto sotto sorveglianza per alcuni mesi. La rissa coinvolse tredici persone e, fortunatamente, non vi furono feriti gravi né morti. Durante i pochi mesi di assenza di Dabao, Zhang osservava la sua sala giochi, rimasta deserta e taciturna dopo la zuffa di quella fatidica notte. I tavoli da biliardo distrutti, la rete divisoria schiacciata da un pesante albero pendeva verso il basso sofferente e la copertura del tetto in acciaio colorato rifletteva una luce blu che stonava con il grigiore di Xiancheng. Nei giorni di pioggia, quelle lastre metalliche emettevano un suono fastidioso e tamburellante che amplificava il rumore delle gocce di pioggia. Zhang rimase in silenzio e sentì una strana fitta al petto: sapeva che anche Li Dabao, proprio come lui, si sentiva come un estraneo in quella città, come se entrambi non appartenessero veramente a Xiancheng. Il loro cuore era come un

motivo fuori sincrono con il ritmo della città, come due anime in preda alla solitudine in mezzo alla folla.



La pioggia scese copiosa per dieci giorni filati e i recinti dei maiali, le pareti delle case e gli alberi erano intrisi di acqua. Improvvisamente, si sentì il fragore di un tuono e la casa di Zhang crollò lasciando dietro di sé una nebbia di fumo e polvere che offuscava le macerie.

5

Era come se il tempo fosse un fiume impetuoso che scorreva veloce, trascinando con sé tutto ciò che incontrava senza lasciare traccia. Gli abitanti di Xiancheng percepivano questa velocità come una sensazione di intorpidimento, come se il loro mondo stesse sfuggendo loro di mano. Tutti volevano dimenticare i fatti del passato, ma a volte il passato riemergeva in modo inaspettato, come un fantasma che non vuole essere ignorato. Ed era in questi momenti che gli abitanti di Xiancheng amavano raccontare la storia del giorno in cui a Ma non rimase che qualche dente in bocca, tutto per colpa di Dabao.

Dopo qualche mese d'assenza, Li Dabao tornò libero di camminare per le strade di Xiancheng. Un giorno, ordinò a uno dei suoi uomini di suonarle di santa ragione a Ma, il quale dopo qualche

schiaffo, perse quasi tutti i suoi denti. Il messaggio di Dabao era chiaro: nessuno avrebbe dovuto interferire nei suoi affari. Ciò accadde non appena il giovane scoprì chi avesse chiamato la polizia la notte della rissa e, mentre venne portato via dalla volante della polizia per l'ennesima volta, iracondo, i sentimenti di odio e di vendetta nei confronti di Ma alimentarono ulteriormente la sua furia. A consegnarlo alla polizia fu Zhang, il quale nulla ancora ricordava di quella notte caotica.

Li Dabao fu arrestato di nuovo non appena il ponte che collegava Xiancheng alla contea di Li fu completato. Stavolta, però, non era coinvolto in stupri o risse, bensì in una rapina. Insieme all'aiuto dei suoi uomini, si recò all'ufficio finanziario della squadra di costruzione e rubò tutto quello che trovò. La porta era spessa e in acciaio inossidabile, quindi usarono una troncatrice per aprirla. Una volta all'interno, cercarono in ogni modo di aprire la cassaforte, ma non ci riuscirono e decisero di portarla via con loro. Sfortunatamente, vennero colti con le mani nel sacco da un paio di operai che lavoravano al cantiere, gli stessi che spesso si recavano alla sala giochi di Dabao e avevano perso molti soldi a causa sua. Quanto lo detestavano! I due colsero l'occasione al volo. Senza esitare, lo catturarono in quattro e quattr'otto con una rete di sicurezza del cantiere e lo consegnarono alla polizia. Tutto filò liscio come l'olio. Bene, almeno per gli operai e per tutta Xiancheng che tirò un lungo sospiro di sollievo quando venne a conoscenza dell'arresto.

Il signor Ma arrivò dal calzolaio solo a tarda sera. Era completamente sdentato. Preparò del latte in polvere e ne bevve un sorso.

“Devo ammettere che è buono... non mi stupisce che Xiulan non voglia più tornare in Cina”, disse posando la bottiglia in vetro a terra.

“Non lo aspettare. Torna al tuo villaggio e goditi la vita una volta tanto!”, continuò Ma improvvisamente, come se si fosse ricordato di dire una cosa molto importante.

Senza rivolgere né uno sguardo né una parola, Zhang rimase con gli occhi fissi a terra, sfregandosi le mani per rimuovere la pelle secca intorno ai calli.

“Ti sei messo in testa di dover rimanere qui immobile, come un albero che affonda le sue radici nel terreno. Ma stammi a sentire, non è detto che ciò che stai aspettando arrivi”, disse Ma senza tanti giri di parole andandosene con il suo passo claudicante.

Dopo poco, Zhang vide arrivare Ma con qualcosa fra le mani. Il signor Ma posò a terra vestiti e scarpe dicendo che non gli sarebbero serviti e che il calzolaio avrebbe potuto portarseli con sé a Xiaowang. Quella sera fece tantissimi viaggi avanti e indietro e finì per svuotare l'intera casa.

Tutte quelle cose erano nuove di pacca e alcune avevano ancora impresso l'odore esotico degli Stati Uniti.

“Dai un’occhiata... sono praticamente tutte le cose che mi ha spedito mia figlia, la stessa che mi disse che sarebbe tornata una volta morto. Vattene da questa città santo cielo! Non aspettare. Non siamo tutti in grado di farlo”.

Il signor Ma si incamminò lentamente verso casa, con la schiena ingobbita, il fare traballante con entrambe le mani appoggiate al suo bastone da passeggio e la sua immagine svanì gradualmente nell’oscurità.

Non si presentò alla bancarella per tre giorni consecutivi. Il calzolaio guardava costantemente la strada vuota e le biciclette che vi passavano lentamente. Preoccupato e insospettito, pensò più volte di andare a casa sua a cercarlo, ma ogni volta c’era qualcosa che lo frenava e quando era ormai già a metà strada, tornava sui suoi passi e si metteva a sedere sui gradini fatiscenti dei grandi magazzini. Così, assorto nei suoi pensieri e intrappolato in una tempesta di emozioni, il suo sentimento di solitudine si faceva più pesante, come un macigno sul petto, soffocando ogni suo respiro.

Il giorno seguente, Zhang, nonostante avesse cercato di resistere, cedette alle sue emozioni e non poté più sopportare di vivere nell’incertezza. Così, a mezzogiorno, si diresse verso casa di Ma. Bussò ripetutamente senza ottenere risposta, mentre i piccoli pezzi di ruggine del telaio della porta di ferro caddero al suolo. Era una casa vecchia, in uno stato di totale abbandono che doveva essere demolita già da tempo, eppure -non si sa come- era ancora in piedi. Con un po’ di forza la porta si aprì e il telaio tutto d’un tratto crollò. La casa era completamente vuota e vi erano solo pochi tavoli e qualche sedia disposti su di un lato in modo ordinato. Non appena il calzolaio entrò nella stanza sul retro, la polvere si sollevò accompagnata dal volo nervoso delle mosche. Non vi era traccia di Ma nemmeno a letto e i cuscini di bambù giacevano silenziosi e tranquilli, come se stessero aspettando qualcuno o qualcosa. La luce del mezzogiorno filtrava dalla finestra, illuminando la stanza, ma non riusciva ad allontanare un’ombra che aleggiava nell’aria; era bloccata da qualcosa che a tratti la incupiva. Ma cosa? Zhang si voltò e indietreggiò all’improvviso rabbrivendo alla vista dell’orribile spettacolo. L’amico Ma si trovava sopra di lui, proprio sopra la sua testa, si era impiccato usando una robusta corda di canapa ed era lì con lo sguardo rivolto verso terra e gli arti cedevoli che penzolavano al suolo. Le mosche si appoggiarono sulle sue mani e vi rimasero immobili sfregandosi le antenne, mentre vermi color carne si accalcarono uno sopra l’altro, strisciando adagio fuori dalla sua bocca spalancata.

Zhang, per un solo secondo, sentì di non riuscire a stare in piedi. Le gambe molli, quasi come fossero fatte di gelatina. Ripensò a Li Hongying, al modo terribile in cui era morta e sentì il suo sguardo gelido percorrerli il corpo insieme a quello di Ma, lì appeso sopra la sua testa.

L'inverno giunse in tutta fretta, senza che nessuno se ne accorgesse. Durante la notte, il vento del nord soffiò con forza, emettendo un fischio acuto e fastidioso e, quando mi svegliai, tutto era cambiato: le strade erano grigie e coperte di fuliggine. Xiancheng era avvolta da una caligine di sabbia e la ghiaia ricopriva ogni angolo della città a causa delle demolizioni e dei nuovi progetti di costruzione di quegli ultimi anni. Una busta di plastica del fruttivendolo, che si trovava all'altro capo della città, volò per chissà quanti vicoli prima di essere bloccata dal cavo della linea elettrica. Lottò con quel groviglio di fili per tutta la mattina, sperando di poter continuare a volteggiare liberamente. Finalmente, le macchine poterono circolare lungo il ponte sul fiume Yangtze. Xiancheng non si era mai vista così, immersa in un mare di macchine di diverso modello e colore. Ma chi arrivava in città non sembrava amarla, tutti sembravano preferire una rapida visita e poi andarsene in tutta fretta. Spingevano l'acceleratore e sfrecciavano via emettendo un suono stridente, come se avessero paura di rimanerci un secondo in più. Presto, le scuole medie di Xiancheng non si sarebbero più trovate nello stesso luogo e si diceva che l'edificio dei grandi magazzini sarebbe stato di lì a poco demolito per la costruzione di un supermercato ancora più grande.

Zhang sedeva davanti alla sua bancarella e si accorse che la sua vista stava peggiorando giorno dopo giorno. Riusciva a vedere soltanto i contorni sfocati degli oggetti, il che rendeva difficile il suo lavoro. Anche i palloncini che aveva appeso alla sua bancarella erano diventati quasi indistinguibili. Non era sicuro di quanti, fra questi, avesse sostituito perché sgonfi e appassiti o semplicemente perché volati via. Riusciva però, nonostante la poca vista, a lucidare le scarpe degli abitanti della grigia Xiancheng, ormai diventata una città di polvere e rovine.

Quella mattina, lustrò le scarpe di un uomo proveniente dalla vicina contea di Li, venuto a Xiancheng per affari. Probabilmente era un pezzo grosso arrivato in città per discutere del nuovo supermercato che avrebbe di lì a poco sostituito i grandi magazzini. L'uomo appoggiò un piede sullo sgabello del calzolaio e aspirò con calma il fumo di una sigaretta, mentre osservava con sguardo critico il centro commerciale.

“Questa città è troppo indietro”, disse rivolgendosi a Zhang il quale annuì.

“Qui, sì, proprio qui verrà costruito un supermercato ancora più grande, il più grande che sia mai esistito!”, aggiunse il forestiero indicando il terreno con la sigaretta.

Zhang smise per un attimo di lucidare le scarpe dell'uomo e improvvisamente sentì dentro di sé un velo di tristezza e malinconia. Cercando di non farsi sopraffare dalle emozioni, chinò il capo e continuò a lustrare le scarpe senza fermarsi, come se volesse evitare di pensare ad altro.

L'uomo se ne andò e Zhang, con lo sguardo totalmente assente, si sedette sul suo sgabello e si mise a riflettere.

“Come vola il tempo...saranno passati quanti anni? Almeno dieci. Eppure, ricordo ancora il mio primo giorno qui davanti all'entrata del centro commerciale come fosse ieri”, pensò.

Gli tornarono in mente i brutti ricordi di quando perse Guoqing; il giorno in cui Li Hongying fu trovata esanime nel pozzo di casa nel villaggio di Xiaowang; il giorno in cui Ma s'impiccò alle travi in legno del soffitto... ricordava ogni dettaglio così chiaramente, come se fosse tutto appena accaduto. Si sfregò gli occhi prima di rendersi conto che alcune lacrime gli avevano già rigato il volto.

Zhang alzò lo sguardo quando sentì qualcuno chiamarlo. Aveva ancora l'espressione assente e lo sguardo vacuo di qualche attimo prima, ma si compose non appena vide comparire ai suoi piedi un borsone da viaggio in pelle. Zhang non vedeva Li Dabao dal suo ultimo arresto per la rissa al locale Damao. Un brivido gli percorse la schiena non appena se lo trovò sull'attenti davanti a sé.

Quella volta non fu come tutte le altre. Quando Dabao uscì di prigione dopo il suo ultimo arresto, gli abitanti di Xiancheng non sembrarono preoccupati e non vi diedero troppo peso. Il suo ritorno sembrò essere stranamente silenzioso questa volta. Anziché cercare in tutti i modi di riappropriarsi della sua attività o cercare per la città i suoi scagnozzi per ubriacarsi, si diresse direttamente alla pensione, rovistò fra le sue cose e tirò fuori una borsa in pelle.

“Me ne voglio andare”, comunicò a Zhang.

Disse pestando con forza il suolo che se ne sarebbe voluto andare da Xiancheng e, una volta partito, non vi avrebbe fatto più ritorno.

“La cerniera è rotta. Sistemamela”, disse Li Dabao, dando un calcio alla borsa per poi accendersi una sigaretta.

“Me ne voglio andare”, ripeté il ragazzo dopo un tiro.

Prese un'altra sigaretta e la porse al calzolaio che prontamente scosse la testa rifiutandola.

“Là è dove stavo io”, disse Dabao riprendendo la sigaretta fra le mani e indicando la sala giochi poco distante, ormai sommersa dalla polvere del passato.

Quella mattina il vento invernale soffiava impetuoso per le fredde e sgombre strade della città. Tutta Xiancheng sembrava aver deciso di restare al caldo sotto le coperte di lana.

Dabao fissava l'orizzonte con aria sognante.

“Me ne voglio andare davvero questa volta. Voglio vedere cosa c'è là fuori, voglio vedere cosa offre il mondo al di là di questa città”, disse. Poi, con un sospiro, si voltò verso la sua borsa in pelle.

“Sì, è giunta l'ora di staccare le radici e di spiccare il volo verso nuove avventure. Addio, Xiancheng”, ripeté per l'ennesima volta, come se parlasse a sé stesso, come se ripetere le stesse parole lo aiutasse a convincersi.

“Non mi sono rimasti ricordi vividi di questa città. Molte cose con il tempo sono andate sbiadendo nella mia mente e della mia infanzia, non ricordo assolutamente nulla”, disse il ragazzo spegnendo la sigaretta e schiacciandola con violenza sotto il tacco della scarpa.

“Non credo di aver vissuto qui. Forse da piccolo ho vissuto in montagna, sì mi sembra in montagna. Forse al mare...ah, non lo so, non ne ho idea, ma sicuramente non era Xiancheng. Ho sempre saputo che i miei genitori non erano i miei veri genitori, l’ho sempre saputo, ma me ne sono sempre rimasto zitto. Non se lo meritavano”, esclamò sollevando la testa come se avesse bisogno di ispirare profondamente.

“Avrei dovuto lasciare questa città già da tempo?”, domandò a Zhang per poi risponderci da solo.

“Sì, avrei dovuto. Sei anni in prigione. Ho passato sei anni della mia vita in prigione”, proseguì contando con le dita.

“Sei anni sai? La prima volta per quattro anni e la seconda per due. Me la sono spassata alla grande”, rivolse il capo verso il cielo grigio e continuò a raccontare la sua storia.

“Non ho ricordi nitidi della mia infanzia, ma ricordo benissimo un episodio. Quello non me lo leverò mai dalla testa”, e così puntò il dito su di un palloncino, appeso al palo di bambù della bancarella del calzolaio.

“Questo... sì, questo palloncino me lo ricordo bene”, continuò.

Dopo aver sentito tali parole, Zhang lo guardò di colpo esterrefatto.

“Eppure...”, riprese Dabao per poi bloccarsi un istante.

L’esitazione di Dabao provocò un senso di agitazione in Zhang, che lo portò a smettere immediatamente di fare ciò che stava facendo.

“Ricordo che mi trovavo in un centro commerciale e di essere stato trascinato via da qualcuno di cui non ricordo il volto. Poco dopo vidi un palloncino e ho iniziato a inseguirlo... ecco guarda, proprio come questo”, disse indicando ancora una volta i palloncini appesi alla bancarella di Zhang.

“Ho corso per chilometri senza fermarmi mai. Tutto perché stavo inseguendo uno stupido palloncino. Roba da non credere...”.

Dabao si accorse che il calzolaio non aveva ancora fiatato ed era rimasto ad ascoltare in silenzio, che fosse rimasto commosso dalla sua triste storia? Tirò fuori il suo pacchetto di sigarette e stava per accendersene una quando ricevette un colpo secco sulla schiena. Non ebbe nemmeno il tempo di voltarsi che subito venne colpito con forza e rabbia di nuovo. Erano le stesse persone dell’ultima rissa al locale ed alcuni di loro tenevano fra le mani delle pesanti barre d’acciaio. Il capo era un uomo di bassa statura e aveva tatuato sul braccio il carattere “*ren*” in un blu notte.¹⁸⁵ Dabao si

¹⁸⁵ Si riferisce al carattere *ren* 忍 che significa tollerare o sopportare.

era appena rialzato a fatica quando sentì arrivare un altro colpo e fu scaraventato a terra, cadendo sulla sua borsa in pelle ancora vuota. Zhang si alzò senza esitare e si scagliò sull'uomo tatuato.

“Smettetela di colpirlo! Non picchiatelo!”, gridò il calzolaio con tutta la sua forza.

Qualcuno lo colpì una, poi due volte e Zhang cadde a terra dolorante, ma non aveva intenzione di arrendersi. Cercò con lo sguardo Dabao intento a rialzarsi e subito si precipitò davanti a lui tentando di proteggerlo.

“Ehi ragazzi, sembra proprio che abbiamo incontrato qualcuno che non ha paura di morire!”, disse uno della banda sorridendo maliziosamente.

Zhang si aggrappò disperatamente alla gamba di uno di loro, stringendola con una potenza che nemmeno sapeva di possedere. Dopo qualche istante, sentì un colpo sulla schiena, poi uno sul capo. Quel suono gli ricordò lo schiocco delle palle da biliardo quando si scontravano l'una con l'altra nella sala giochi di Li Dabao, dove ogni loro urto sembrava sottrarre qualcosa all'altra. Zhang sentì qualcosa di caldo rigargli il volto gelido di terrore. Dabao combatteva con furia contro un altro uomo ed entrambi finirono per scaraventare al suolo la bancarella e la tenda del calzolaio con la stessa violenza dei colpi sferrati. Gli uomini calciavano senza pietà la testa di Dabao steso al suolo: sembrava di stare davanti alla televisione a guardare una partita di calcio all'ultimo sangue. Zhang si scaraventò sopra di loro in preda alla collera, ma fu subito bloccato con una salda presa. Non riusciva a vedere da che parte gli arrivassero i colpi duri e secchi delle sbarre di ferro. Quelle sbarre ad un tratto gli sembrarono delle lunghe gambe, le stesse occupate a prenderlo a calci e a calpestarlo con rabbia e odio. Sentì chiaramente il rumore di quelle gambe che si scontravano l'una con l'altra mentre lo torturavano e il suono agghiacciante delle ossa spezzate quando ormai atterravano iraconde sulla sua schiena, sulla sua testa e su tutto il suo corpo contuso. Improvvisamente, non riusciva a vedere chiaramente, forse qualcosa gli era entrato negli occhi.

“Non picchiatelo! Basta, vi prego!”, sentì gridare.

Chi aveva parlato? Forse era lui stesso a parlare, sì, forse era stato Zhang. Si accasciò a terra: non aveva mai sentito la polvere così soffice, gli sembrava quasi di stare su una nuvola di cotone. Xiancheng, come sapete, era una città avvolta dalla polvere, ma quel giorno quella polvere tanto fastidiosa gli sembrava così setosa. Premette il viso contro il terreno e nelle orecchie gli giunsero suoni sommessi che sembravano preoccuparlo, ma sapeva di non sentire alcun dolore. Quando riuscì ad aprire gli occhi con l'ultimo barlume di forza, con il corpo esausto e la volontà spenta, vide un mondo di color rosso. Quelle persone accecate dall'ira, Li Dabao, i grandi magazzini e i palloncini: tutto si era colorato di un rosso intenso. Rimase lì, sdraiato al suolo senza muovere un muscolo. In quel preciso momento, si sentì così leggero. Leggero e sfuggente come un palloncino che si lascia

inghiottire dall'azzurro del cielo. Così, sentì il suo corpo staccarsi dalla nuvola di polvere e, proprio come un palloncino, si lasciò trasportare con dolcezza dal freddo vento invernale.

5. Commento traduttologico

5.1. L'atto del tradurre e l'invisibilità del traduttore

La traduzione è un'attività che richiede una comprensione profonda dell'opera originale e della cultura di partenza. Inoltre, richiede una buona comprensione della lingua in cui l'opera originale è scritta e della propria lingua e cultura per poter trasmettere efficacemente il significato e lo stile del prototesto nella lingua d'arrivo. È quindi un processo di scoperta, confronto e adattamento tra le diverse lingue e culture coinvolte;¹⁸⁶ è un processo flessibile che implica un continuo scambio tra due lingue e culture, una dinamica di superamento e ripresa tra una lingua e l'altra, mai una direzione univoca. La traduzione intesa come semplice sostituzione di parole o trasferimento linguistico da una lingua all'altra, nota come traduzione letterale, è un'idea fuorviante. Non basta sostituire le parole di una lingua con quelle di un'altra per garantire vicinanza all'originale. La vicinanza o efficacia di una traduzione dipende dalla capacità di catturare il significato e lo stile dell'opera originale e trasmetterlo efficacemente in una lingua altra. Il compito della traduzione è quindi quello di tradursi nel tradurre, ovvero di lasciarsi trasportare dal rapporto con il prototesto.

Quella della traduzione è un'arte molto antica, Cicerone fu, per l'appunto, uno fra i primi ad occuparsene e sulla scia di questo discorso individua una distinzione tra due modi diversi di tradurre: uno è quello letterale, che segue fedelmente parola per parola l'originale, l'altro è quello libero, che mira a trasmettere il significato e l'effetto espressivo delle parole. Questa contrapposizione tra i due metodi di traduzione rimarrà una costante nella storia della traduzione

Ho tradotto da oratore, non già da interprete di un testo con le espressioni stesse del pensiero, con gli stessi modi di rendere questo, con un lessico appropriato all'indole della nostra lingua. In essi non ho creduto di rendere parola con parola, ma ho mantenuto ogni carattere e ogni efficacia espressiva delle parole stesse.¹⁸⁷

¹⁸⁶ VENUTI Lawrence, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999, pp. 42-43.

¹⁸⁷ CICERONE Marco Tullio, "De optimo genere oratorum", in NERGAARD Siri, *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Bompiani, 1993, p. 57.

Il pensiero di Cicerone, dunque, è quello di creare una traduzione che sia in grado di trasmettere la forza espressiva delle parole del prototesto. Traduzione diventa per lui quasi il sinonimo di interpretare. Tuttavia, Bruni aggiunge argomentando che una traduzione efficace o adeguata come sottolinea spesso Lawrence Venuti, è quella che riesce a mantenere lo stile dell'opera originale senza sacrificare il significato delle parole e senza perdere l'eleganza e la bellezza del linguaggio. Il traduttore ideale, secondo Bruni, deve comprendere la potenza e la natura delle parole e deve essere affascinato dallo stile dell'autore che sta traducendo.¹⁸⁸

Per Ortega, al contrario, il traduttore è, di fatto, un traditore e un pusillanime. È solitamente un personaggio timido e prudente e, in quanto tale, potrebbe essere incline a tradurre un testo in modo conforme alle regole grammaticali e al linguaggio convenzionale, tradendo così facendo l'opera originale e perdendo lo stile di scrittura dell'autore costringendolo a rimanere nella "prigione del linguaggio normale".¹⁸⁹ Secondo il noto filosofo tedesco Schleiermacher, infatti, il traduttore doveva essere fedele al testo di partenza, dove per fedeltà si intende mantenere una traduzione ostica e complessa nella lingua d'arrivo conservando più elementi possibili dell'originale. Il lettore deve in questo senso faticare e fare uno sforzo immane nella lettura di una traduzione etnodeviante o estraniante che elimina il senso di adeguatezza e scorrevolezza nel testo della lingua d'arrivo.

Inoltre, Schleiermacher sosteneva anche che il compito del traduttore è complesso perché deve combinare le proprie facoltà con lo spirito della lingua, e più le lingue sono distanti, più sarà difficile trovare equivalenze. Infine, menziona due modi per aggirare le difficoltà della traduzione, ma che finiscono per sacrificare l'idea stessa del tradurre: la parafrasi e il rifacimento. Entrambi possiedono dei limiti e se la prima rende il contenuto ma perde l'effetto originale, la seconda ne crea un'imitazione che abbia lo stesso effetto dell'originale ma perde l'identità dell'opera stessa. Il traduttore si trova quindi costantemente di fronte a un bivio e a delle scelte distinte. La prima opzione è quella di mantenere il più possibile l'originalità del testo di partenza rimanendone fedeli e, in questo caso, traduttore e lettore devono uscire entrambi dal loro mondo per comprendere l'originale nella sua estraneità. Quanto alla seconda, la quale non richiede alcuno sforzo o fatica al lettore, l'originalità del testo di partenza viene meno per poter favorire una scrittura più familiare alla lingua e allo stile d'arrivo ingannando il lettore come se il traduttore stesso l'avesse scritta originariamente nella sua lingua. Schleiermacher considera quest'ultima alternativa come un'assurdità, poiché ciò significherebbe sacrificare l'essenza stessa dell'opera originale.¹⁹⁰

¹⁸⁸ BRUNI Leonardo, VITI Paolo (a cura di), *Opere letterarie e politiche*, Torino, UTET, 1996, pp. 152-159.

¹⁸⁹ ORTEGA y GASSET José, "Miseria y esplendor de la traducción" in *Obras completas*, vol. 5, Madrid, Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1983, pp. 431-452.

¹⁹⁰ SCHLEIERMACHER Friedrich, "Sui diversi modi del tradurre", in NERGAARD Siri, *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 167-168.

Venuti riprende il discorso di Schleiermacher menzionando il concetto dell'invisibilità del traduttore, il quale opera una manipolazione della lingua di partenza per rendere il testo tradotto più adeguato nella lingua d'arrivo, come se fosse stato scritto originariamente in quella lingua. Ciò rende difficile per i lettori riconoscere se si tratta di una traduzione e non dell'originale. E, continua Venuti, un effetto della scelta del traduttore di sottomettersi ai valori dominanti della lingua di arrivo adottando una strategia di addomesticamento può generare un atto di "violenza culturale". In caso contrario, opporsi a questi valori significherebbe valorizzare la diversità culturale e utilizzare una strategia di "estraniazione" per mantenere il più possibile l'originalità del testo di partenza e limitarne la violenza etnocentrica.

La parola "invisibilità" può avere diverse accezioni per un traduttore: può significare adattarsi al testo senza che la propria personalità lo influenzi, diventando un vero e proprio autore invisibile, ma anche scoprire che pochissimi lettori, quando leggono un libro tradotto, si rendono conto che le parole che hanno davanti agli occhi sono state scelte con cura da un traduttore, anche se in accordo con quelle dell'autore originale. Norman Shapiro afferma

Vedo la traduzione come il tentativo di produrre un testo così trasparente da non sembrare tradotto. Una buona traduzione è come una lastra di vetro. Si nota che c'è solamente quando ci sono delle imperfezioni: graffi, bolle. L'ideale è che non ce ne siano affatto. Non dovrebbe mai richiamare l'attenzione su di sé.¹⁹¹

Pare chiaro affermare che la trasparenza di cui parla Shapiro rischia di rendere il traduttore invisibile, un processo attraverso il quale il traduttore raggiunge la totale dissociazione della propria identità e la traduzione perde così la propria unicità, non riuscendo a distinguerla dal testo originale. Se il traduttore sparisce durante la lettura, se non lascia traccia alcuna del proprio lavoro, significa che la sua traduzione è ben riuscita perché indistinguibile dal testo nella lingua di partenza.

Come già anticipato, una traduzione non riguarda solamente il passaggio da una lingua all'altra, ma anche da bagagli culturali ampiamente diversi fra loro e, come sostiene Eco, "un traduttore non deve tenere solo conto di regole strettamente linguistiche, ma anche di elementi culturali, nel senso più ampio del termine".¹⁹² Bruno Osimo, introduce a questo proposito un concetto rilevante che prende il nome di "linguacultura"

In materia di traduzione, parlare di "lingua" non è sufficiente. Grammatica, lessico, punteggiatura, sono solo alcuni degli ostacoli che un traduttore si trova a dover affrontare al momento di tradurre da

¹⁹¹ VENUTI L., *op.cit.*, p. 21.

¹⁹² ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2018 (I ed. 2003), p. 162.

una lingua verso un'altra lingua. Consapevolmente o no, migliaia di altri fattori interferiscono e creano ostacoli che possono forse essere catalogati come culturali [...]. Questa differenza tra culture è la distanza che si interpone fra le stesse ed è esattamente il vuoto che un traduttore si propone di colmare al fine ultimo di rendere ogni cultura più accessibile all'altra.¹⁹³

La proposta di traduzione del racconto *L'albero che riuscirà a volare* si basa su due sistemi linguistici differenti appartenenti a due culture distinte e i concetti appena espressi sono stati funzionali per poter portare avanti le scelte adottate durante il processo traduttivo. Dov'è stato possibile, si è cercata di mantenere quella vicinanza al testo di partenza espressa da Schleiermacher o, in altre parole si è tentato di perseguire la teoria dell'estraniamento proposta da Venuti. Pagina per pagina, si stabilisce a cosa si vuole dare maggiore enfasi, ovvero, definire qual è la dominante in un esatto punto del racconto che si sta traducendo.¹⁹⁴

Talvolta, invece, è stato opportuno sacrificare e abbandonare alcuni aspetti in quanto si è cercato il più possibile di rendere il racconto comprensibile nella lingua d'arrivo, sostenendo la strategia dell'addomesticamento di Venuti. In molti casi per un traduttore, nonostante gli sforzi, non sarà possibile conservare la molteplicità di significati di alcune parole nella lingua originale durante il processo di traduzione. Infatti, Eco afferma che “ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre [...]. Ci sono infine casi in cui il traduttore perde qualcosa, per una svista, e tuttavia, per serendipità, perdendo guadagna qualcos'altro.”¹⁹⁵ La traduzione come affermano in molti fra cui Franca Cavagnoli, “costringe a scegliere” e a negoziare.¹⁹⁶

Di seguito, analizzerò le scelte traduttive adottate durante la traduzione del racconto, i principali problemi traduttivi riscontrati e le soluzioni impiegate.

5.2. La tipologia testuale

Prima di iniziare a tradurre, è importante eseguire una lettura iniziale del testo e, come suggerisce Roland Barthes, più importante è sottoporlo a ulteriori riletture per comprendere meglio lo stile e il lessico utilizzato dall'autore. Funzionale risulta anche l'aver una certa familiarità con la sua produzione letteraria e con il suo immaginario narrativo per meglio comprendere significati nascosti ed evitare mal interpretazioni. Perciò, anche l'aver un confronto diretto con l'autore dell'opera che si sta traducendo, come propone F. Cavagnoli, quando possibile, può aiutare a risolvere

¹⁹³ OSIMO Bruno, *Manuale del Traduttore. Guida pratica con glossario*, terza edizione, Milano, Hoepli Editore, 2011 (I ed. 1998), p. 36.

¹⁹⁴ CAVAGNOLI Franca, *La voce del testo*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 63.

¹⁹⁵ ECO U., *op. cit.*, pp. 95-116.

¹⁹⁶ CAVAGNOLI F., *op. cit.*, p. 18.

dubbi e incertezze, insieme a un'ampia conoscenza della sua esperienza personale e delle sue peculiarità.¹⁹⁷

Una prima analisi richiede di individuare la tipologia testuale del testo di partenza e comprendere se si tratta di un testo aperto o chiuso, una classificazione elaborata da Eco nel 1962 in *Opera aperta*, appare fondamentale. Il testo chiuso (non letterario) racchiude scarsi riferimenti alla cultura e all'ambiente, oppure rimanda ad alcune realtà culturali di nicchia e “per produrre un testo del genere, l'autore mette in atto una strategia comunicativa elementare, consistente nel convogliare informazioni precise a un lettore modello altrettanto preciso [...]”¹⁹⁸ Al contrario, il testo aperto (letterario) è ricco di riferimenti contestuali e permette infinite interpretazioni da parte di chi legge.

Da ciò ne consegue che il racconto *L'albero che riuscirà a volare* rientra nella categoria dei *duanpian xiaoshuo* 短篇小说 (racconti brevi) e, in quanto tale, testo aperto caratterizzato da uno stile narrativo.¹⁹⁹ Tuttavia, è importante ricordare che ogni testo contiene una combinazione di diversi stili. Al tempo stesso, ho trovato nel presente racconto di Tang Chengnan uno stile personale, poiché l'autrice ha più volte espresso il suo punto di vista sulla realtà nella quale vive, servendosi delle descrizioni di una città arretrata che gradualmente viene inghiottita da una modernità che avanza senza sosta. Il narratore del racconto, in prima persona, si trova in un perenne dialogo con il lettore, ma non è il protagonista della storia. Il lettore costruisce delle proprie supposizioni, interpretazioni e percezioni nel tentativo di aiutare il protagonista Zhang a seguire le tracce del figlio Guoqing e la scrittrice riesce a mantenere in lui la suspense per tutta la durata del racconto.

Del narratore traspare ben poco: è una donna, della stessa età e classe di Li Dabao, è attenta alle trasformazioni sociali in atto nel suo paese, descrive minuziosamente l'ambiente che la circonda e i personaggi che compaiono nella vicenda. Dunque, il narratore, oltre a seguire e a raccontare la storia del calzolaio Zhang, introduce altri personaggi fondamentali a costruire l'intreccio della vicenda come Li Dabao, il quale si rivela Guoqing solo alla fine del racconto, la moglie Li Hongying, l'amico Ma e la figlia di quest'ultimo. Il narratore presenta dei particolari di ogni personaggio definendone il carattere, alle volte l'aspetto fisico e, più di ogni altro elemento, le emozioni. Queste, svolgono un ruolo centrale per tutto il racconto; tuttavia, non sono presenti monologhi o flussi di coscienza come quelli riscontrati nelle opere di scrittrici quali Xiao Hong, Ding Ling o Zhang Ailing, se non un breve monologo riscontrato nelle ultime pagine del racconto, dove il silenzio di Zhang dà modo a Li Dabao di porsi domande a sé stesso e risponderci da solo.

¹⁹⁷ *Ivi*, pp. 13-15.

¹⁹⁸ OSIMO B., *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁹ Osimo riporta nel suo manuale alcune categorie di stili che caratterizzano un testo elaborati da František Miko. Gli stili individuati dal ricercatore svedese, oltre a quello narrativo sono: funzionali, colloquiale, scientifico, burocratico, giornalistico, retorico, saggistico, divulgativo, religioso, storico e personale. Lo stile narrativo si caratterizza da una “modalità espressiva basata sull'espressione di esperienze con un alto livello di cura per gli aspetti formali” (*Ivi.*, p.52).

Il racconto è pervaso da descrizioni dettagliate di spazi chiusi, aperti e oggetti e l'ambiente descritto include sia elementi del mondo naturale che dell'influenza dell'uomo su di esso. La descrizione minuziosa della scalinata del centro commerciale di Xiancheng e del ticchettio delle scarpe dei passanti che calpestanto la pedata, o delle pareti esterne dei grandi magazzini dove un tempo scorreva dell'acqua, oppure ancora delle pareti screziate dell'asilo accanto alla grigia stazione degli autobus, o della ruggine che invade il telaio della porta di Ma e l'utilizzo dei termini specifici quali "telaio" (*men kuang* 门框), "pavimentazione alla veneziana" (*shui mo shi* 水磨石), "vernice screziata" (*youqi banbo* 油漆斑驳) e l'attenzione ai materiali da costruzione sono chiaro simbolo dell'esperienza pregressa della scrittrice, il che apporta un valore aggiunto alla sua produzione letteraria. Gli eventi sono ambientati in luoghi e ambienti distinti e seguono la vicenda a distanza di diversi anni.

Facendo ricorso alla tecnica narrativa dell'analessi, Tang Chengnan racconta la storia di come Zhang perse Guoqing ai grandi magazzini, il viaggio verso terre lontane per ritrovarlo e le loro intere giornate passate nei campi di Xiaowang, memorie che ancora vivono nitide nella mente del calzolaio. Zhang e Ma sembrano per tutto il racconto due cantastorie che raccontano volta per volta al lettore piccoli elementi del loro passato e presente. Mirabile è sicuramente l'attenta descrizione della scena malinconica in cui Zhang sta giocando una partita solitaria nella sala giochi di Li Dabao e il verde campo del tavolo si trasforma in un istante nei campi di Xiaowang, insieme alla descrizione della rissa al chiosco Damao dove "un mare di conchiglie" dei molluschi ricopre l'intero suolo che presto diventa una "poltiglia di alcol e cibo". Inoltre, Tang Chengnan non si dimentica di descrivere le caratteristiche fisiche dei personaggi che compaiono nel racconto e ne traspare un Ma zoppo, claudicante, per poi essere descritto in maniera cruda al momento della sua morte, una Li Hongying magra come un chiodo e consumata dal dolore e dalla pazzia, un Zhang trasandato e sciatto e, infine, un Li Dabao dalla testa rasata e dall'aspetto temibile, seppur di bassa stazza.

La funzione emotiva o espressiva prevale sulle altre, pertanto, il narratore è un soggetto interno alla vicenda e ne racconta i fatti secondo il proprio punto di vista, dove "la descrizione degli eventi narrati può essere fredda e distaccata oppure dare l'impressione di un forte coinvolgimento del narratore incorporato [...]"²⁰⁰ Il narratore comunica con il lettore e grande importanza assume anche la funzione conativa in cui l'emittente cerca di persuadere o convincere il destinatario a fare qualcosa o ad avere un certo punto di vista attraverso l'uso del linguaggio.²⁰¹ Se quella emotiva si traduce nelle descrizioni minuziose di luoghi, personaggi e avvenimenti che si svolgono all'interno della vicenda,

²⁰⁰ *Ivi*, p. 42.

²⁰¹ *Ivi*, p. 38.

la conativa è da ricercarsi all'interno dei dialoghi in questo caso caratterizzati da un registro puramente informale, colloquiale e un ampio uso dell'imperativo vocativo.

Durante il processo di traduzione ho cercato di trasmettere le stesse emozioni di suspense e coinvolgimento del lettore del prototesto, rendendo il lettore un partecipante attivo del processo attraverso la conservazione degli aspetti chiave del testo originale anche nel metatesto. Tuttavia, chi traduce non può mai essere certo dell'intenzione esatta dell'autore del prototesto e, nonostante, come nel mio caso, abbia avuto la fortuna di poter parlare e confrontarsi direttamente con l'autrice in questione, non è detto che trovi risposta a incertezze.²⁰²

5.3. La dominante e la sottodominante

Individuare la dominante di un testo nel contenuto oppure nello stile della storia può far comprendere le scelte di traduzione assai diverse con esiti ben precisi. È la dominante, infatti, che garantisce l'integrità della struttura.²⁰³

La dominante è il fulcro attorno al quale si sviluppa un testo. Tradurre come leggere è, dunque, interpretare e il traduttore deve essere pronto a scommettere su quale fosse stata l'iniziale intenzione dell'autore del prototesto. Una volta individuata la dominante, il traduttore può decidere quali elementi sacrificare e quali mantenere ed enfatizzare durante l'intero processo traduttivo. In molti casi, la dominante del prototesto non corrisponde a quella del metatesto: è il traduttore che decide, interpretando il fine ultimo dell'autore, a quali elementi dare maggiore enfasi.²⁰⁴

Nel racconto *L'albero che riuscirà a volare* ho individuato lo stato d'animo di malinconia come dominante, che l'autrice ha utilizzato per creare un'atmosfera emotiva permeante nella narrazione. Questa dominante è stata enfatizzata attraverso l'uso di descrizioni evocative, simboli e metafore, che hanno contribuito a creare un senso di tristezza e nostalgia. Inoltre, la malinconia ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo della trama, generando continue tensioni e incertezze, che hanno poi portato a un cambiamento significativo nei personaggi e nella loro percezione del mondo.

马三爷把烟灰弹了弹，转过头，说你家不是没得人了？老张也不回答，埋头把针往鞋里扎。(p. 3)²⁰⁵

²⁰² CAVAGNOLI F., *op.cit.*, p. 55.

²⁰³ *Ivi*, p. 25.

²⁰⁴ JAKOBSON Roman, *Language in Literature*, USA, 1987, p.428

²⁰⁵ Da questo momento in poi, accanto a ogni esempio indicherò la pagina corrispondente sia del testo originale che della traduzione del presente elaborato, indicata tra parentesi.

“Non mi avevi detto che non era rimasto più nessuno della tua famiglia?”, chiese Ma guardando il calzolaio con espressione alquanto perplessa e facendo cadere con un colpo secco la cenere dalla sigaretta. Zhang non rispose e, avvilito, rimase in silenzio limitandosi a chinare il capo e a infilare dolcemente il piccolo ago nella scarpa che stava riparando. (p. 104)

那一个冬天，白天的光景马三爷都是坐在鞋摊旁度过的，跟老张谈一谈美国，也听老张说一说国庆。从国庆生下来一直到去百货大厦，老张记得清清楚楚，每个细节都说得仔仔细细。[...]。 (p. 8)

I due trascorsero le poche ore di luce di quel gelido inverno seduti l'uno accanto all'altro sulle note delle stranezze degli Stati Uniti e della tragica scomparsa di Guoqing. Zhang si ricordava tutto di suo figlio, ogni momento, lacrima e sorriso. Nei suoi racconti non dimenticava nessun dettaglio, dalla gioia della sua nascita fino al loro ultimo pomeriggio insieme ai grandi magazzini, e ognuno era raccontato con amore e precisione. (p.111)

In uno stesso testo possono coesistere più dominanti che prendono il nome di sottodominanti, elementi comunque importanti, ma meno rilevanti rispetto al tema centrale. Dopo aver individuato il velo di malinconia persistente, il narratore non perde occasione di allarmare il lettore del frettoloso cambiamento topografico di Xiancheng, descrivendo una città in costante cambiamento. Il sentimento di straniamento provocato dalle rapide e incessanti demolizioni e costruzioni corrisponde alla sottodominante del racconto.

马三爷听到第八遍的时候，仙城老城区也快要拆迁了。(p. 9)

Quel giorno, mentre Ma ascoltava le melodie malinconiche di Zhang per l'ennesima volta, si vedeva più chiaramente una Xiancheng in fase di cambiamento, la cui parte più antica stava per essere presto rasa al suolo. (p. 111)

冬天仿佛是一夜之间到来的，北风像哨子似的吹了一夜，早晨醒来，一切都变了，街上灰蒙蒙的，烟尘四起。这几年仙城的拆迁与建设，使得到处飞沙走石，[...]。 (p. 20)

L'inverno giunse in tutta fretta, senza che nessuno se ne accorgesse. Durante la notte, il vento del nord soffiò con forza, emettendo un fischio acuto e fastidioso e, quando mi svegliai, tutto era cambiato: le strade erano grigie e coperte di fuliggine. Xiancheng era avvolta da una caligine di sabbia e la ghiaia ricopriva ogni angolo della città a causa delle demolizioni e dei nuovi progetti di costruzione di quegli ultimi anni. (p. 122)

[...]外地人和老张说话，说仙城太落后了。老张便点点头。他说这儿，就这儿——用烟头指指地面——要建一个大超市，最大的超市。(p. 21)

[...] “Questa città è troppo indietro”, disse rivolgendosi a Zhang il quale annuì. “Qui, sì, proprio qui verrà costruito un supermercato ancora più grande, il più grande che sia mai esistito!”, aggiunse il forestiero indicando il terreno con la sigaretta [...]. (p. 122)

Durante la fase di traduzione ho cercato di rendere l'esperienza di lettura simile per entrambi i lettori del prototesto e del metatesto, mantenendo l'espressività e le stesse emozioni che Tang Chengnan avrebbe presumibilmente voluto esprimere. Tuttavia, al di sotto della malinconia e dei

grandi cambiamenti in atto, l'autrice ha confessato di voler sottolineare un qualcosa di più celato, un significato più profondo impossibile da notare in superficie.²⁰⁶

5.4. Il lettore modello e la macrostrategia traduttiva

Una volta individuate dominante e sottodominante, è opportuno identificare il lettore modello del metatesto, funzionale per ipotizzare prima e comprendere poi la serie di scelte che sono state adottate durante il processo di traduzione. Dunque, è importante avere una chiara comprensione del pubblico di destinazione, ovvero, a chi è destinato il testo tradotto, sia esso un romanzo o un racconto.²⁰⁷

Se il lettore modello del prototesto è da ricercarsi in un lettore cinese appassionato di racconti commoventi o che nutre una grande stima per l'autrice, oppure in chiunque voglia evadere dalla sua quotidianità, il lettore modello del metatesto è stato individuato in un lettore italiano che, nonostante non abbia una vasta conoscenza della cultura cinese, amante di letteratura, desidera scoprire un mondo altro e approcciarsi a una cultura dissimile dalla propria. Per questa ragione, molti termini sono stati volutamente lasciati in *pinyin* e seguiti da una nota esplicativa a piè di pagina (un segnale, secondo Eco, della resa del traduttore)²⁰⁸ per limitare la violenza etnocentrica del testo originale di cui parla Venuti.²⁰⁹ Questo perché si è voluto rendere il testo adeguato limitando la fatica nella lettura, cercando al contempo di aderire allo stile dell'autrice per quanto possibile. Alle volte, infatti, si è dovuto ricorrere alla strategia di addomesticamento per quei termini che ho ritenuto non indispensabili alla comprensione del testo. Per esempio, non è fondamentale che il lettore modello del metatesto sappia che *yi lou* 一楼 (primo piano) equivale al “piano terra” nella lingua d'arrivo perché il susseguirsi e l'evoluzione della vicenda rimane inalterato e comprensibile.

Il traduttore, come già ribadito più volte, si trova in un costante processo di negoziazione e scelte e, secondo Eco, un buon traduttore è colui che riesce a creare una sorta di armonia tra le due strategie proposte da Venuti di addomesticamento ed estraniamento (o, in altri termini, localizzazione e xenofilizzazione).²¹⁰ A tal proposito, la strategia a cui si è fatto ricorso nella fase di traduzione è stata prevalentemente addomesticante (*target oriented*) per quanto riguarda la sintassi e la

²⁰⁶ Si veda appendice (p. 167).

²⁰⁷ CAVAGNOLI F., *op.cit.*, pp. 24-25.

²⁰⁸ “[...] il traduttore ricorre all'ultima ratio, quella di riporre una nota a piè di pagina – e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta” in ECO U., *op. cit.*, p. 95.

²⁰⁹ Il *pinyin* è un sistema di trascrizione fonetica che consiste in un alfabeto latino utilizzato per rappresentare i suoni del cinese mandarino. Il *pinyin* viene utilizzato principalmente per insegnare la pronuncia corretta del cinese ai parlanti di altre lingue, per la digitazione in computer e per la geolocalizzazione. Inoltre, la trascrizione *pinyin* è utilizzata anche per indicare la pronuncia nei dizionari cinesi e nei testi per principianti.

²¹⁰ *Ivi*, p. 172.

grammatica, entrambe molto diverse fra i due sistemi linguistici italiano e cinese, ma anche estraniante (*source oriented*) per esempio nei nomi propri di persone e luoghi, nel tentativo di mantenere gli aspetti culturali della lingua di partenza, come spiegherò di seguito evidenziando le microstrategie utilizzate all'interno del metatesto. Nel prototesto, infatti, compaiono elementi unicamente propri alla cultura cinese e, di fatto, intraducibili nella lingua d'arrivo e per evitare un'eccessiva violenza culturale sono stati, come dapprima spiegato, mantenuti tali.

5.5. Le microstrategie traduttive

5.5.1. I fattori linguistici: il livello della parola

5.5.1.1. I fattori fonologici

5.5.1.1.1. Le onomatopee

Il racconto presenta una grande quantità di onomatopee, che ora verranno analizzate insieme alle scelte traduttive adottate. La prima onomatopea che compare è *ga* 嘎 indicante un “suono stridulo e graffiante”.²¹¹ In generale, per la traduzione delle onomatopee all'interno del racconto si è cercato di scegliere una parola o un'espressione che meglio descrivesse il suono o il movimento rappresentato dall'onomatopea cercando di essere fedeli al significato originale e alla connotazione del termine.

他们一动不动地坐在黑暗里，听屋梁间隔发出“嘎”的一声 [...]。 (p. 6)

Zhang e la figura esile di Li Hongying sedevano immobili nelle tenebre della notte. A far loro compagnia era solo lo scricchiolio delle travi lise di una casa in procinto di crollare [...]. (p. 108)

In questo breve estratto l'onomatopea *ga* 嘎 è stata tradotta con “scricchiolio”, immaginando il rumore delle travi di legno ormai consumate dal tempo.

好多外地人呼啦啦地涌进来，挤在临时搭建的工棚里。 (p. 9)

Xiancheng venne presto invasa da una valanga di persone provenienti da altre città che, accalcandosi, trovavano riparo e accoglienza nei capannoni da cantiere temporanei. (p. 111)

L'onomatopea *hula la* 呼啦啦 può indicare diversi suoni, come il rumore provocato dallo “sventolio delle bandiere”,²¹² lo scrosciare dell'acqua che scorre, l'ululato del vento oppure le ali degli uccelli

²¹¹ ZHAO Xiuying, *Il dizionario di cinese. Dizionario cinese italiano-italiano cinese*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 284.

²¹² *Ivi*, p. 365.

in volo. Tuttavia, nel contesto della frase in questione, il termine è utilizzato per descrivere il suono di molte persone che si affrettano a entrare in un luogo in modo disordinato e confusionario.

In questo caso, la scelta traduttiva è stata quella di utilizzare il verbo "accalcarsi" perché si è ritenuto che fosse il termine più adatto a descrivere il significato espresso nel prototesto.

楼梯还是水磨石的，踏面上嵌着钢条，鞋踩上去，踢踢踏踏作响。(p. 12)

La scalinata risuonava di un canto antico, con la pavimentazione alla veneziana e barre d'acciaio incastrate nei gradini che si incontravano sotto i passi degli abitanti di Xiancheng. La città si trasformava in una sinfonia di suoni e colori, dove il ticchettio delle scarpe con il tacco in metallo dei passanti risuonava lungo i corridoi dei grandi magazzini. (p. 114)

Qui compare l'onomatopea *ti ti ta ta* 踢踢踏踏 che indica il suono provocato dai passi di qualcuno che cammina su di una superficie ruvida e dura come una scala in marmo. Non si è deciso di tradurre come "scricchiolio" o "cigolio", sia per evitare ripetizioni sia perché si è pensato alle scarpe che indossavano a quel tempo, ovvero scarpe con tacco in metallo. Per tale ragione, si è pensato al rumore prodotto dalle stesse su di una superficie metallica decidendo così di tradurre con il termine "ticchettio".

那一晚的打架就在大毛饭店开始的，起先因为什么，谁都记不起来了，桌子被掀掉了，酒菜都撒在地上，有人跌倒，身体硌在空螺蛳壳上，嗷嗷叫着。(p. 15)

La rissa di quella sera iniziò al chiosco Damao, ma il motivo rimase un mistero. Tra i resti di un locale distrutto, dal suolo ricoperto da una poltiglia di alcol e cibo e nella confusione del momento, alcuni caddero al suolo in quel mare di conchiglie e le urla di dolore dei gusci che piano piano penetravano nella loro pelle fecero tremare le pareti. (p. 117)

Ao ao 嗷嗷 indica il suono di qualcuno o qualcosa che sta gridando o ululando con una voce acuta e stridula. Il suono potrebbe essere associato a un animale, come un lupo o un gufo, o una persona che urla o grida per il dolore. Si può optare per una traduzione letterale, per una traduzione creativa o per una combinazione delle due. In ogni caso, la scelta è stata fatta in modo da trasmettere al meglio il significato originale dell'onomatopea all'interno del prototesto. Pertanto, si è deciso di tradurre l'onomatopea in "urla di dolore".

5.5.1.1.2. Aspetti ritmici

Nel primo capitolo del presente elaborato, si è visto come il ritmo della scrittura, per esempio, di Zhang Ailing, sia cadenzato dalla presenza di monologhi e flussi di coscienza. Nel caso di Tang Chengnan, nonostante la trama proceda in modo fluido, in molte occasioni il ritmo viene rallentato

dalla presenza di descrizioni meticolose che consentono al lettore di assaporare e apprezzare i dettagli della narrazione. E, come si è analizzato nel secondo capitolo, secondo gli studi condotti da Sun Dexi e Wu Zhouwen l'enfasi posta sulle descrizioni meticolose dei dettagli “futili” tende a offuscare lo sfondo della narrazione nei suoi racconti. Durante la fase di traduzione si è deciso di mantenere i dettagli descritti minuziosamente da Tang Chengnan per evitare di stravolgerne lo stile.

[...]他围着桌子走着，像走在齐腰深的水里。水非常凉。他左手拾起一根杆子，像他看见的那些民工一样弯下腰。太阳快要落下去了，一些光芒斜刺过来，他看着球——这些圆滑而精小的球啊，他能拿它们怎么办呢？[...]。(p. 13)

[...] Camminò intorno al tavolo come se si stesse muovendo in acque fredde e profonde fino alla cinta, per poi afferrare placido con la mano sinistra una stecca da biliardo. Subito dopo si chinò, proprio come aveva visto fare dagli operai nelle giornate piovose. Nel frattempo, la flebile luce del sole calante rifletté contro le palle da biliardo, creando un'atmosfera surreale. Zhang rimase a fissarle perplesso, incantato dalla loro lucentezza, domandandosi fra sé e sé cosa avrebbe potuto farvici. [...] (p. 115).

他看见马三爷正在自己的头顶处，他的脸看向地面，四肢耷拉着——马三爷用一根麻绳把自己吊在了屋梁上。有苍蝇在他手上停下，还有肉色的蛆从嘴里爬出来。老张感到腿软了一下，他想起他的老婆李红英从井里被打捞上来的样子，和马三爷的眼睛一样，仿佛都在默默地看着他。(p. 20)

L'amico Ma si trovava sopra di lui, proprio sopra la sua testa, si era impiccato usando una robusta corda di canapa ed era lì con lo sguardo rivolto verso terra e gli arti cedevoli che penzolavano al suolo. Le mosche si appoggiarono sulle sue mani e vi rimasero immobili sfregandosi le antenne, mentre vermi color carne si accalcarono uno sopra l'altro, strisciando adagio fuori dalla sua bocca spalancata. (p. 121)

5.5.1.2. I fattori lessicali

5.5.1.2.1. Il titolo e i nomi di persona

La scelta del titolo è fondamentale per attirare l'attenzione del lettore e spingerlo a leggere un racconto o un romanzo. Un titolo accattivante è in grado di suscitare curiosità e interesse, rendendo il testo più appetibile per il lettore. Pertanto, è essenziale scegliere con cura il titolo per aumentare le possibilità di successo della storia. Il titolo del prototesto del presente elaborato è *Yi ke da shu xiang yao fei* 一棵大树想要飞, dove *yi ke da shu* 一棵大树 si traduce letteralmente con “un grande albero”²¹³ o “un albero” e *xiang yao fei* 想要飞 “vuole volare” o “desidera volare”.

²¹³ In cinese i numeri si uniscono ai nomi tramite l'aggiunta di un classificatore che precede il sostantivo a cui si riferisce. Per esempio, nel titolo compare il classificatore *ke* 棵, inserito fra numero *yi* 一 (uno) e sostantivo *shu* 树 (albero). *Ke* 棵 è, per l'appunto, il classificatore utilizzato per qualsiasi tipo di pianta. (Cfr. ABBIATI Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998, pp. 22-23; ZHAO Xiuying, *op.cit.*, p. 476).

Il titolo si tradurrebbe letteralmente “Un grande albero desidera volare” oppure “Un albero vuole volare”, tuttavia la mia alternativa non si discosta da una traduzione prettamente letterale e, perciò, appare piuttosto fedele al titolo originale del prototesto. Si è deciso di non allontanarsi troppo dalla traduzione letterale perché ritenevo che il titolo originale fosse già molto poetico e avesse alcuni riferimenti importanti all'interno del testo di partenza, tuttavia si è deciso di modificarne il verbo *xiang yao* 想要, una scelta che verrà spiegata successivamente.

L'albero di cui si parla nel titolo allude al protagonista del racconto, il calzolaio Zhang che ha affondato le sue radici nel suolo dei grandi magazzini nella speranza che un giorno Guoqing vi avrebbe fatto ritorno.

他把自己像棵树似的扎根下来，一刻都不离开百货大厦了。(p. 8)

Zhang aveva affondato le sue radici nei meandri più profondi del suolo dei grandi magazzini e nulla e nessuno sarebbe stato in grado di smuoverlo di un solo millimetro. (p. 110)

马三爷说，你就把自己像棵树似的栽在这个地方，也不见得能等得到——马三爷摇摇晃晃往回走，过会儿又走过来，手里抱着一卷东西。(p. 19)

“Ti sei messo in testa di dover rimanere qui immobile, come un albero che affonda le sue radici nel terreno. Ma stammi a sentire, non è detto che ciò che stai aspettando arrivi”, disse Ma senza tanti giri di parole andandosene con il suo passo claudicante. (p. 120)

Il titolo originale fa riferimento al desiderio di Zhang di andarsene e fuggire da Xiancheng, tuttavia, come mostrato nella storia e nei brevi passaggi sopra riportati, il calzolaio non ha mai espresso questa volontà. Di conseguenza, si è preferito tradurre il titolo come "L'albero che riuscirà a volare" per meglio rappresentare la tragica morte di Zhang alla fine della storia.

Per quanto riguarda i nomi propri dei personaggi che compaiono all'interno del racconto, sono stati tutti mantenuti tali ricorrendo alla traslitterazione fonetica *pinyin*, senza l'aggiunta dei rispettivi toni²¹⁴ sia per un fatto estetico, sia per evitare confusione nel lettore.

I nomi di persona che troviamo nella vicenda sono: Lao Zhang 老张, Ma San ye 马三爷, Li Dabao 李大宝, Li Hongying 李红英, Zhang Guoqing 张国庆, Ma Xiulan 马秀兰. Il nome del protagonista del racconto si è deciso di tradurlo con “signor Zhang” o, semplicemente, “Zhang” perché il termine *lao* 老 (vecchio, anziano) se posto davanti al cognome di una persona “indica affetto

²¹⁴ Il cinese è una lingua tonale caratterizzata da quattro toni principali e uno neutro. Ogni tono produce un significato distinto e la stessa sillaba può essere pronunciata con toni diversi. I toni possono anche causare una serie di malintesi se non si presta loro la dovuta attenzione nel parlato. (Cfr. WONG Dongfeng e SHEN Dan, “Factors Influencing the Process of Translating”, in *Meta*, vol.44, no. 1, 1999, p. 79).

o familiarità”.²¹⁵ La stessa cosa vale per Ma San ye, nel quale il carattere ye 爷 corrisponde a una forma educata per rivolgersi ad una persona di maggiore età rispetto al parlante, oppure “saluto rivolto ad un uomo d’età”.²¹⁶ L’aggiunta del titolo ye, in questo caso, sta ad indicare la posizione di Ma all’interno del nucleo familiare: è il terzo (san 三) Ma (cognome) della sua famiglia. Per tale motivo, si è optato per la traduzione più adeguata in “signor Ma” o “Ma” per evitare di confondere inutilmente il lettore.

I nomi che seguono Li Dabao, Li Hongying, Zhang Guoqing e Ma Xiulan, si è deciso di lasciarli invariati come spiegato poc’anzi, nei quali il cognome, costituito da un carattere o, in altri casi da due, precede il nome che è formato da uno o due caratteri.²¹⁷ In alcuni casi, si è preferito omettere il cognome, mantenendo così solamente il nome del personaggio per una maggiore scorrevolezza.

5.5.1.2.2. I toponimi

Quanto conta per un testo letterario la sua geografia? Anche restando su un piano meramente impressionistico, sembra ovvio rispondere che conti molto. Anzitutto - verrebbe da dire - perché costituisce lo sfondo a cui si lega irreversibilmente, nella percezione dei lettori, la memoria di un racconto o di una poesia: la Lombardia dei *Promessi sposi*, le Cinque Terre degli *Ossi di seppia*, la Napoli di Andreuccio da Perugia. [...] Gli elementi geografici e ambientali, più che limitarsi al ruolo d’inerte scenografia, per quanto caratterizzante agli occhi del lettore, sono decisivi per l’azione narrativa, talora per i significati stessi di un’opera.²¹⁸

I toponimi presenti all’interno del racconto sono, per la maggior parte dei casi, come già anticipato nel secondo capitolo relativo all’autrice, fonte della sua immaginazione. Tuttavia, si riferiscono ai luoghi reali dell’attuale provincia del Jiangsu nei pressi di Yangzhou, Wuxi e dei distretti di Jiangdu e Lixia he, terre nelle quali l’autrice vi trascorse la sua infanzia e adolescenza.²¹⁹ La città immaginaria Xiancheng si riferirebbe, infatti, alla città di Yangzhou mentre il villaggio di Xiaowang corrisponderebbe ai distretti sopracitati.

²¹⁵ ZHAO Xiuying., *op.cit.*, p. 503.

²¹⁶ ZHANG Shihua (a cura di), *Dizionario di cinese: cinese italiano-italiano cinese*, Milano, Hoepli editore, 2007, p. 470.

²¹⁷ ABBIATI Magda, *op.cit.*, p. 22.

²¹⁸ TERRUSI Leonardo, “I Toponimi Letterari: Luoghi Immaginari, Luoghi Reali, Luoghi Comuni, in *Rivista Italiana Di Onomastica*, vol. 16, no. 2, 2010, p. 503.

²¹⁹ Wuxi 无锡 è una prefettura situata nei pressi di Shanghai, città che ospita l’università Jiangnan di Tang Chengnan. Jiangdu 江都 è un distretto governato dalla prefettura di Yangzhou, mentre il distretto di Lixia he 里下河 comprende grandi città come Yangzhou, Taizhou, Nantong, Huai’an e Yancheng.

Nel racconto, l'autrice utilizza sia toponimi immaginari che reali. Ad esempio, la contea di Li²²⁰ nel racconto è collegata alla fittizia Xiancheng tramite un ponte costruito sul famoso Fiume Yangtze (Fiume Azzurro, in cinese Chang Jiang 长江). Altri esempi di “toponimi veri” sono la provincia del Fujian e del Sichuan, terre nelle quali il protagonista si inoltra alla ricerca di Guoqing.²²¹

Al fine di tradurre i toponimi del racconto sono state utilizzate, dove necessario, due strategie differenti, ovvero i due processi di traduzione e di trascrizione fonetica come nell'esempio che segue

离开小王庄的时候还是秋天，回来时，都已经穿棉衣了。(p. 7)

L'inverno arrivò al villaggio di Xiaowang e, Zhang, con gli stessi abiti leggeri di quando era partito, entrò a casa al riparo dal vento. (p. 109)

Nella frase sopra riportata si nota il toponimo immaginario di Xiaowang 小王庄, dove il termine *zhuang* 庄 significa villaggio. In questo caso, si è optato per una traduzione letterale del termine *zhuang* e per una trascrizione fonetica del nome proprio del villaggio immaginario Xiaowang.

[...] 仙城的南面据说要建一座大桥，跨过长江，一直连接对岸的理县。(p. 9)

[...] Il vento portava con sé i rumori dei martelli e delle pale meccaniche che si preparavano a erigere un ponte sul fiume Yangtze, che avrebbe collegato il sud della città con la contea di Li, dall'altra parte della sponda del corso d'acqua. (p. 111)

In questo passaggio si è preferito tradurre il nome proprio del fiume Chang Jiang 长江 (letteralmente fiume lungo) in Fiume Yangtze e non in Fiume Azzurro perché ho ritenuto fosse più opportuno mantenerlo con un termine “orientaleggiante” per rimanere coerente con le scelte adottate per la traduzione degli altri toponimi presenti del testo.

Anche per il nome proprio del chiosco Damao, altro toponimo, ho optato per la strategia della traslitterazione fonetica in *pinyin* non ritenendo appropriata una possibile traduzione letterale del termine in questione che altrimenti sarebbe stata *da* 大 (grande) *mao* 毛 (piuma o pelo).

李大宝的消夜是一天里最隆重的，一群跟在屁股后面的男孩们会在天黑以后出现在台球桌，叽叽喳喳地玩几局台球，就去一个叫做“大毛”的大排档喝酒。(p. 14)

Il momento più atteso della giornata di Dabao era la notte, una sinfonia di risate e brindisi interminabili. Il punto di ritrovo era la sala da biliardo, dove i suoi giovani scagnozzi si

²²⁰ La contea di Li 理县 è situata nella provincia del Sichuan ed è a tutt'oggi amministrata dalla prefettura autonoma tibetana. I riferimenti al Tibet e alla cultura tibetana, come sottolineato nel secondo capitolo, sono ricorrenti in tutta la produzione letteraria della scrittrice. Il ponte presente nel racconto, lo stesso che collegherebbe la contea a Xiancheng (Yangzhou), è ovviamente frutto dell'immaginazione dell'autrice. Per ulteriori approfondimenti si veda appendice (pp. 160-161).

²²¹ “‘toponimi veri’, attinti cioè dagli atlanti reali, e perciò finalizzati, si potrebbe aggiungere, all'evocazione di un paesaggio reale, cioè a un ancoraggio storico e referenziale, o, con formula barthesiana, a un ‘effetto di reale’”. (Cit. in *Ivi*, p. 506).

riunivano al calar del sole, scambiandosi chiacchiere e sfidandosi in qualche partitella, prima di uscire insieme a godersi una birra fresca al chiosco Damao. (p. 117)

5.5.1.2.3. Le espressioni idiomatiche

Come ogni lingua, anche quella cinese presenta un numero considerevole di espressioni idiomatiche che prendono il nome di *shuyu* 熟语. All'interno di questa stessa categoria rientrano i cosiddetti *chengyu* 成语, espressioni idiomatiche classiche generalmente costituite da quattro caratteri. Traggono la loro origine dalla lingua classica, dai testi antichi, da eventi storici o da riferimenti culturali importanti e vengono solitamente usate nella lingua scritta oppure in conversazioni quotidiane o contesti più formali.

Sono costruzioni fisse, per cui non è possibile spostare fra loro gli elementi che le costituiscono. I *chengyu* sono in grado di esprimere in modo conciso l'essenza di situazioni complesse e dimostrano la comprensione sofisticata della cultura e della società cinese da parte di chi ne fa ampio uso nel parlato e nello scritto.²²²

Per quanto riguarda le espressioni idiomatiche, la prima difficoltà che un traduttore incontra è quella di riconoscerle. Inoltre, una volta che un'espressione fissa è stata riconosciuta e interpretata correttamente, il passo successivo è quello di decidere come tradurla nella lingua di destinazione. Le difficoltà coinvolte nella traduzione di tali espressioni sono completamente diverse da quelle coinvolte nelle loro interpretazioni. Secondo gli studi di Mona Baker, un'espressione fissa potrebbe non avere un equivalente nella lingua di destinazione, solo in rari casi il significato originale corrisponde al modo in cui un'altra lingua sceglie di esprimere uno stesso significato. Una lingua può esprimere un determinato significato mediante una sola parola, un'altra lingua invece tramite più parole e via dicendo. Tuttavia, un'espressione fissa potrebbe sì avere una controparte nella lingua d'arrivo, ma potrebbe essere utilizzata in contesti differenti.

Il modo in cui una locuzione fissa potrebbe essere tradotta in un'altra lingua dipende da svariati fattori e, spesso, il tentativo di cercare il corrispettivo nella lingua di destinazione può portare a significati fuorvianti e a non esprimere correttamente il significato originale dell'espressione nel prototesto. Secondo la visione di numerosi studiosi, tra cui Baker, la traduzione per parafrasi è la modalità più comune e ampiamente accettata nel caso in cui non si riesca a trovare un corrispettivo nella lingua del metatesto.²²³

²²² GUO Jiaqi, "Learning Chinese idioms: A luxury or necessity for the curriculum?", in Yang Lu, *Teaching and Learning Chinese in Higher Education: Theoretical and Practical Issues*, New York, Routledge, 2017, p. 83.

²²³ BAKER Mona, *In Other Words: a Coursebook on Translation*, New York- London, Routledge, 1992, pp. 67-74.

Il racconto qui tradotto presenta un ampio uso di espressioni idiomatiche, per questa ragione qui di seguito riporterò solo alcuni esempi significativi e spiegherò le scelte che si sono decise di adottare. Seguendo il suggerimento di Mona Baker, non trovando un corrispettivo nella lingua d'arrivo, si è tentato di tradurre i *chengyu* presenti nel prototesto cercando di avvicinarsi il più possibile al significato originale, analizzando ognuno fra i componenti di tali espressioni.

先说我的同学李大宝吧（我甚至不愿承认和一个坏学生是同学），记不清他以前是不是就这样作恶多端，对，作恶多端，除了杀人，不知道还有什么坏事没干过。（p. 1）
Vorrei iniziare dal mio vecchio compagno di classe Li Dabao (credetemi, mi costa non poco ammettere di essere stata nella stessa classe di una persona del genere). Tuttavia, ancora oggi fatico a ricordare se fosse sempre stato un tale delinquente e, a parte l'ammazzare qualcuno, sinceramente non so cos'altro non abbia commesso. (p. 102)

Il *chengyu* presente in questo breve estratto è *zuo e duo duan* 作恶多端 tratto da uno dei quattro classici cinesi dal titolo *Viaggio in Occidente* (*Xiyou ji* 西游记, 1590) opera anonima tradizionalmente attribuita all'erudito Wu Cheng'en 吴承恩 (1504-1582). Si analizzeranno ora i quattro rispettivi caratteri che compongono l'espressione.

Zuo e 作恶 significa “peccare, fare del male e commettere reati”, il termine *duo* 多 significa molti, innumerevoli e, infine, *duan* 端 in questo caso assume il significato di azione, atto. Una traduzione letterale del termine sarebbe quindi “commettere innumerevoli atti malvagi o criminosi” o, semplicemente, “commettere azioni malvagie”. Per rendere una maggiore immediatezza del significato del termine, si è deciso di tradurre la seguente espressione nel metatesto in “delinquente”.²²⁴

百货大厦门前有几级台阶，鞋摊原本在台阶的上面，后来百货大厦的人出来把他往下赶了赶，一直赶到这个平台上，这样站在百货大厦门口朝这里看，就有点居高临下的意思了。（p. 2）

In quegli anni, davanti al centro commerciale, vi erano decine e decine di gradini e in origine la bancarella del calzolaio si trovava proprio in cima alla scalinata apparentemente interminabile. Poco dopo, venne spostata al di sotto della gradinata, rivolta verso l'ingresso dei grandi magazzini, ma pur rimanendo in una posizione strategica che le impediva di passare inosservata. (p. 103)

L'espressione in questo passaggio è *ju gao lin xia* 居高临下 contenuta nel primo capitolo “La ricerca della via” (*yuan dao xun* 原道训) del testo classico intitolato *Huainanzi* 淮南子 (*Libro del Maestro di Huainan*, 139 a.C.) attribuito allo scrittore, geografo e consigliere della dinastia Han di nome Liu

²²⁴ ZHANG Shihua., *op. cit.*, p. 551.

An 劉安 (179 a.C. – 122 a.C.).²²⁵ Analizzerò ora ogni componente dell'espressione in questione. *Ju* 居 stare, occupare, *gao* 高 alto, dominante, *lin* 临 guardare dall'alto, godere la vista e *xia* 下 sotto. Una possibile traduzione dell'espressione sarebbe “occupare una posizione dominante o di comando” che si è preferito tradurre in “pur rimanendo in una posizione strategica”. Si è inoltre deciso di aggiungere “che le impediva di passare inosservata” per dare meglio l'idea e donarle l'impronta narrativa propria di un racconto.²²⁶

他们说到马秀兰时无奈，说到李大宝时咬牙切齿，说到国庆时的内心柔软而叹息。后两者同龄，便使得他们常常对比起来，一对比就更加柔软，更加咬牙切齿。(p. 10)
Se avessero parlato di Xiulan, un velo di rassegnazione avrebbe avviluppato i loro tristi volti; se si fosse parlato di Li Dabao, avrebbero cercato di tenere a freno la collera serrando i pugni con forza; e quando il protagonista delle loro storie era Guoqing, l'atmosfera si sarebbe colmata, al contrario, di tenerezza e compassione. (p. 112)

L'espressione *yao ya qie chi* 咬牙切齿 deriva dal *Kan toujin* 勘头巾 di Sun Zhongzhang 孙仲章 e Lu Dengshan 陆登善.²²⁷ Una possibile traduzione del *chengyu* potrebbe essere “digrignare i denti dall'odio”²²⁸, tuttavia indica anche il tentativo di tenere a bada con tutte le proprie forze una certa emozione o sentimento. L'espressione “digrignare i denti” è presente in altri punti del racconto, sebbene non compaia sempre sotto forma di *chengyu*, per questo motivo si è adottata un'ulteriore strategia per evitare ripetizioni, cercando comunque di donare la stessa sfumatura di significato. Nel metatesto, infatti, si è voluta utilizzare l'espressione “serrare i pugni” che denota chiaramente lo sforzo di reprimere la rabbia del momento espresso nel breve estratto.

小王庄静谧无声，仿佛早已入睡，国庆的妈李红英打开门时，老张才痛哭起来。(p.5)
Arrivato a Xiaowang, il silenzio era palpabile, come se il villaggio avesse assopito i suoi sensi da un'eternità. Li Hongying aprì la porta di casa e Zhang che fino ad allora era riuscito a trattenere le lacrime, mosso da quel briciolo di speranza rimasto, scoppiò in un fragoroso pianto. (p. 106)

²²⁵ *Huainanzi* 淮南子 è un antico testo cinese che consiste in una raccolta di saggi provenienti da una serie di dibattiti accademici tenuti alla corte di Liu An, principe di Huainan, poco prima del 139 a.C. Fonde concetti di diverse dottrine come quella taoista e confuciana ed è suddiviso in 21 capitoli. I saggi ivi contenuti sono tutti collegati a un obiettivo primario: tentare di definire le condizioni necessarie per un perfetto ordine sociopolitico. I saggi sono da considerarsi quasi come una sorta di manuale per divenire un sovrano ideale. (Cfr, BOTTON Flora B. e PAGE, John, “Huainanzi.”, in *Dinastia Han: (202 a. C.-220 D. C.)*, MAETH Russell (a cura di), El Colegio de Mexico, vol.2, I ed. 1984, pp.186–90).

²²⁶ ZHAO Xiuying., *op. cit.*, p. 200.

²²⁷ Il protagonista dell'opera è Zhang Ding 张鼎 e l'autore Lu Dengshan 陆登善 (nato a Yangzhou, tuttavia non si conosce né la nascita né la morte) ne celebra l'altruismo e l'umiltà. Il titolo completo dell'opera è *Henan fu Zhang Ding kan toujin* 河南府张鼎勘头巾 risalente alla dinastia Yuan (1271-1369). L'opera è inserita all'interno dell'Antologia delle opere risalenti alla dinastia Yuan *Yuan qu xian ji* 元曲选亦 pubblicato nel 1616.

²²⁸ *Ivi*, p. 895.

Jing mi wu shen 静谧无声 è composto dalla termine letterario *jingmi* 静谧 che significa “quieto, calmo e tranquillo”.²²⁹ Il termine *wu sheng* 无声 significa letteralmente “senza suono”, dunque dà l’idea di un ambiente silenzioso e privo di qualsiasi rumore. Per questo motivo, si è deciso di rendere l’espressione nel metatesto utilizzando la frase “il silenzio era palpabile” per esprimere la situazione di tranquillità del villaggio di Xiaowang.

民工们就地取材，用工地上的安全网三下五除二就把李大宝几个逮住了。李大宝再次被带走的时候，仙城人都长长吁了口气。(p. 18)

I due colsero l’occasione al volo. Senza esitare, lo catturarono in quattro e quattr’otto con una rete di sicurezza del cantiere e lo consegnarono alla polizia. Tutto filò liscio come l’olio. Bene, almeno per gli operai e per tutta Xiancheng che tirò un lungo sospiro di sollievo quando venne a conoscenza dell’arresto. (p. 120)

Il caso riportato sopra presenta un *chengyu* di cinque componenti anziché quattro che nacque dalla notevole semplicità con cui si potevano effettuare i calcoli grazie all’aiuto dell’abaco, un efficace strumento di calcolo nell’antica Cina. Di conseguenza, *san xia wu chu er* 三下五除二 significa “fare qualcosa in fretta, rapidamente e con immediatezza”. Il corrispettivo in italiano di *san xia wu chu er* 三下五除二 è “in quattro e quattr’otto” e, ritenendo che questa espressione fosse la più adatta per rendere il racconto più vivace e coinvolgente, si è deciso di mantenerla tale.²³⁰

L’espressione “tutto andò liscio come l’olio” si avvicina al significato del *chengyu* preso in esame che si è quindi deciso di ripetere utilizzando un altro modo per enfatizzare ulteriormente la vivacità della scena descritta.

5.5.2. I fattori linguistici: il livello della frase e del testo

5.5.2.1. I fattori grammaticali

5.5.2.1.1. L’organizzazione sintattica e la punteggiatura

La struttura della sintassi della lingua cinese differisce notevolmente da quella dell’italiano, pertanto, per rendere il testo scorrevole, sono state adottate diverse strategie che si analizzeranno in modo specifico di seguito. La struttura della frase cinese, come quella in italiano, è suddivisa in soggetto-verbo-oggetto; tuttavia, la costruzione delle frasi in cinese è molto diversa rispetto all’italiano. Inoltre, in italiano, il soggetto può essere omesso in molti casi, poiché il verbo cambia a seconda della persona che compie una determinata azione.

²²⁹ *Ivi*, p. 450.

²³⁰ *Ivi*, p. 693.

Il cinese, in quanto lingua isolante, presenta svariate problematiche: talvolta un carattere può fungere da nome, verbo, aggettivo o avverbio a seconda del contesto nel quale è inserito. Le frasi in cinese, a differenza dell'italiano, tendono ad essere più corte e concise e l'uso della punteggiatura risulta nettamente diverso. La sinteticità insita del cinese è dovuta al suo essere una lingua paratattica, nella quale la costruzione del periodo si basa su un criterio di coordinazione. Ogni parola ha, in questo senso, una posizione fissa all'interno del costrutto e, qualora ne venga alterato l'ordine, la frase cambierebbe di significato. Nella lingua cinese la punteggiatura è spesso utilizzata per evidenziare pause, piuttosto che per indicare la fine di una frase ed è caratterizzata dalla predilezione all'uso delle virgole.

Nel metatesto, si è cercato di mantenere, nella misura del possibile, la punteggiatura del prototesto, evitando al contempo di modificare la suddivisione dei paragrafi dell'autore. Spesso, l'uso smodato delle virgole è stato sostituito direttamente dall'utilizzo di punti, da due punti o eliminato del tutto come illustrato nei casi che seguono:

他们用脚踢着李大宝的脑袋，像电视上足球比赛一样。他刚扑上去，便有很多人跟着扑过来，他看不见那些钢筋是怎么抡过来的，像长了很多的腿，腿踢着他，踩着他，敲着他 [...]。 (p. 24)

Gli uomini calciavano senza pietà la testa di Dabao steso al suolo: sembrava di stare davanti alla televisione a guardare una partita di calcio all'ultimo sangue. Zhang si scaraventò sopra di loro in preda alla collera, ma fu subito bloccato con una salda presa. Non riusciva a vedere da che parte gli arrivassero i colpi duri e secchi delle sbarre di ferro. Quelle sbarre ad un tratto gli sembrarono delle lunghe gambe, le stesse occupate a prenderlo a calci e a calpestarlo con rabbia e odio. (p. 125)

秀兰是马三爷的女儿，马三爷就这么一个女儿，几年前嫁到美国去了，先是说每年回来一次，后来也不回来了，说请不了假，孩子多，路程远，等等。 (p. 8)

La figlia di Ma si chiamava Xiulan e, oltre a lei, non aveva avuto altri figli. Anni prima si trasferì negli Stati Uniti, lasciando il padre abbandonato a sé stesso, con la promessa di tornare in Cina almeno una volta l'anno, ma ogni volta aveva sempre una scusa pronta: i figli, il lavoro, la lunga distanza e le interminabili ore di volo. Tutte scuse. (p. 110)

再也看不见了，黑暗像锅一样扣着，他伸手去摸，没有球，就连球都躲藏起来，跑得无影无踪。他把杆子放下，沿着田埂往回走，深一脚浅一脚的。 (p. 14)

Nella sala da biliardo ormai immersa nel buio, Zhang faticò a trovare la bilia scomparsa e provò ad allungare un braccio sperando di poterla incontrare: anche lei era sparita senza lasciare traccia. Ripose la stecca e si avvicinò alla rete metallica, ripercorrendo passo dopo passo i solchi del verde campo. (p. 116)

In questi due casi specifici se si fossero mantenute le virgole presenti nel prototesto, il metatesto sarebbe risultato faticoso alla lettura. In altre occasioni, la scelta è stata quella di inserire segni di interpunzione inesistenti all'interno del testo di partenza come si evince dalla frase interrogativa indiretta introdotta da *haishi* 还是 nel passaggio seguente²³¹

[...]是那些痞子之一，还是那个被马三爷唾弃不已的李大宝。(p. 15)

Forse Li Dabao, il ragazzo tanto disprezzato dall'amico Ma? Oppure uno dei suoi giovani teppisti? (p. 118)

Inoltre, in presenza del trattino lungo, si è optato per una variazione completa della punteggiatura del testo originale sostituendolo con un punto a fine frase o con una virgola come nel caso riportato di seguito

他的头发剃光了，从看守所回来就一直保持着这个发型——大概看起来有点老大的意思。(p.11)

Era rasato, come quando era stato rilasciato dalla prigione, probabilmente convinto che la rasatura gli conferisse un aspetto più autoritario e temibile. (p. 114)

5.5.2.1.2. Il discorso diretto

All'interno del prototesto compaiono alcuni dialoghi in quanto i personaggi coinvolti nella vicenda comunicano fra di loro, raccontano del loro passato ed esprimono i loro pensieri e opinioni a riguardo. L'autrice non ricorre mai, in nessuno dei racconti presenti nella raccolta, all'utilizzo delle virgolette e dei due punti per introdurre il discorso diretto, limitandosi ad aprire i dialoghi inserendo un *ta shuo* 他说 (lui disse) o, semplicemente un *shuo* 说, all'inizio o alla fine della frase. Nel metatesto si è cercato di mantenere i *verba dicendi* presenti nel prototesto quali: *shuo* 说 (dire), *huida* 回答 (rispondere), *wen* 问 (chiedere, domandare). Nonostante abbia mantenuto il più possibile i verbi utilizzati dall'autrice nei discorsi diretti, ho dovuto modificare la struttura di questi ultimi in quanto risultano parte integrante del prototesto e difficilmente riconoscibili graficamente. Dunque, per evitare confusione nel lettore, si è deciso di renderli nella forma introdotta dai due punti e le virgolette, seguiti dai *verba dicendi* a fine di ogni dialogo.

马三爷把一只皮鞋递过去，说这鞋能修吧？修鞋的赶紧说，能修能修。他把鞋套在一只槌头上，夹在两腿之间。[...]马三爷问修鞋的姓啥呢？对方说姓张。马三爷说老张

²³¹ ABBIATI M., *op. cit.*, 1998, p. 70.

是哪里人呢？老张说，小王庄的。哦，马三爷指指北边的方向，说，是那里的小王庄哦。(p. 2)

“Può essere riparata?”, domandò Ma porgendo una scarpa in cuoio al calzolaio.

“Sì, si può riparare”, rispose il calzolaio senza esitare. Detto ciò, il calzolaio si mise subito al lavoro e infilò il mocassino nel tendiscarpe che teneva stretto stretto fra le gambe. [...]

“Come ti chiami?”, chiese Ma.

“Zhang”, rispose il ciabattino.

“Da dove vieni?”, domandò.

“Sono del villaggio di Xiaowang”, rispose Zhang.

“Oh, Xiaowang...certo! Si trova proprio lì!”, disse Ma indicando il Nord. (p. 103)

Interessante è il discorso di Li Dabao che, grazie al silenzio di Zhang, appare come un flusso di coscienza nel quale il giovane pone domande al calzolaio per poi risponderci da solo riflettendo sul suo passato.

我对仙城没什么好印象，很多事情，都记不清了。小时候，对，小时候，我一点印象都没有。李大宝把烟掐灭，用另一只脚死劲搓着。我以前好像不是生活在这里的，我记不清了，山里，可能是山里，也有可能是海边，啊，反正，一定不是仙城 [...]。(p. 22-23)

“Non mi sono rimasti ricordi vividi di questa città. Molte cose con il tempo sono andate sbiadendo nella mia mente e della mia infanzia, non ricordo assolutamente nulla”, disse il ragazzo spegnendo la sigaretta e schiacciandola con violenza sotto il tacco della scarpa.

“Non credo di aver vissuto qui. Forse da piccolo ho vissuto in montagna, sì mi sembra in montagna. Forse al mare...ah, non lo so, non ne ho idea, ma sicuramente non era Xiancheng [...]”. (p. 124)

Nei dialoghi del prototesto compaiono non di rado delle particelle di interiezione che esprimono le emozioni o gli stati d'animo dell'interlocutore. Nel metatesto si è cercato di mantenerle il più possibile e rendere il tono originale. Per esempio, nel primo passaggio si nota la particella *o* 哦 utilizzata nel contesto per esprimere sorpresa; mentre nel caso sovrastante compare la particella *a* 啊 utilizzata per esprimere esitazione.

In altri casi si è preferito rendere in discorso indiretto quando il prototesto ne consentiva la modifica per una maggiore fluidità della narrazione della vicenda

[...]听的人撇撇嘴，说这么小就走丢了，也不知道认不认得家哦。他们劝这个男人去车站看看，说不定，能找着呢。(p. 5)

[...] altri ancora corrugavano il viso e, scettici, sottraevano ogni flebile barlume di speranza rispondendo che così piccolo, sicuramente non avrebbe saputo riconoscere la strada verso casa. Nel tentativo di rincuorare Zhang, alcuni gli suggerirono di recarsi presso la stazione degli autobus. Forse, lì, avrebbe potuto trovare suo figlio. (p. 107)

5.5.2.1.3. I tempi verbali

Come si è visto nel paragrafo riguardante l'atto del tradurre, il traduttore deve costantemente affrontare determinate scelte e negoziazioni. Una fra le più importanti, è quella della scelta del tempo verbale del metatesto.

[...] i verbi mancano di contrassegni obbligatori che consentano di identificarne a priori la classe grammaticale di appartenenza. Il loro valore può essere riconosciuto solo all'interno di un contesto [...]. I verbi non contengono specificazioni di persona e numero, né di tempo e modo. Le relative informazioni sono suggerite dall'economia complessiva del discorso e possono essere messi in luce da elementi eventualmente presenti nella frase [...].²³²

I verbi in cinese differiscono notevolmente da quelli italiani: il sistema verbale cinese non presenta coniugazione e un'azione passata o futura può essere segnalata dall'uso delle particelle *guo* 过, *le* 了, indicanti azioni attualizzate e concluse nel passato; *jiang* 将 utilizzato per indicare un'azione che si svolgerà in futuro; oppure l'avverbio *zhengzai* 正在 che indica un'azione in fase di compimento.

Nel prototesto il narratore racconta di fatti già accaduti e compiuti nel passato si è deciso di utilizzare l'imperfetto e il passato remoto del modo indicativo, tempi che si prestano alla narrazione di un racconto. Per quanto riguarda i discorsi diretti si è optato per il tempo presente e il passato prossimo del modo indicativo. Anche il trapassato prossimo è stato utilizzato per raccontare fatti avvenuti prima di altri nel passato, ma pur sempre legati ad esso.

这几年仙城的拆迁与建设, 使得到处飞沙走石 [...]. (p. 20)

Xiancheng era avvolta da una caligine di sabbia e la ghiaia ricopriva ogni angolo della città a causa delle demolizioni e dei nuovi progetti di costruzione di quegli ultimi anni. (p. 122)

第二天早晨, 李红英就死在自家的水井里了。被人七手八脚地打捞上来, 已经没气了。(p. 7)

Il mattino seguente, un'ombra scese su Xiaowang quando Li Hongying fu trovata esanime nel pozzo di casa sua. Il disperato tentativo di strapparla alla morte fu vano, gli abitanti del villaggio arrivarono troppo tardi e nient'altro avrebbe potuto salvarla. L'anima di Hongying aveva già lasciato il suo corpo minuto. (p. 109)

Il narratore del prototesto in questo caso utilizza la costruzione 已经 xx 了, dove la particella modale *le* 了 a fine costruito indica un cambiamento ormai avvenuto e un'azione conclusasi nel passato.²³³

²³² Ivi, p. 81.

²³³ Ivi, p. 59.

[...] 像想起什么似的，突然对老张说，别等了，回小王庄好好过日子吧。(p. 19)
“Non lo aspettare. Torna al tuo villaggio e goditi la vita una volta tanto!”, continuò Ma improvvisamente, come se si fosse ricordato di dire una cosa molto importante. (p. 120)

In questo breve passaggio l'autrice utilizza il presente per introdurre il discorso diretto con *turan dui lao Zhang shuo* 突然对老张说, letteralmente “improvvisamente chiede a Zhang” oppure “improvvisamente si rivolge a Zhang dicendo”. Nel metatesto, tuttavia, si è deciso di utilizzare il passato remoto, pur mantenendo il presente all'interno del dialogo.

5.5.2.2. I fattori testuali

5.5.2.2.1. La coesione testuale

Il termine coesione testuale si riferisce alla “rete di legami sintattici e grammaticali che fanno di un insieme di parole un testo”.²³⁴ Questi fattori rendono il testo nel suo insieme coerente e coeso, cioè gli permettono di avere una struttura logica, organizzata, più coerente e comprensibile per il lettore evitandone le ripetizioni che porterebbero altrimenti difficoltà nella lettura. La coesione logica e sintattica è, di fatto, da considerarsi come uno degli elementi fondamentali di un testo.

Assumeremo che la coesione sia una proprietà del testo e che la coerenza sia un aspetto della valutazione di un testo da parte del lettore. In altre parole, la coesione è oggettiva, automaticamente riconoscibile, mentre la coerenza è soggettiva e i giudizi su di essa possono variare da lettore a lettore.²³⁵

In precedenza, sono state spiegate le differenze fra i sistemi linguistici cinese e italiano, in particolare per quanto riguarda la sinteticità e l'abuso delle virgole nelle frasi in cinese. A tal proposito, una delle maggiori difficoltà consiste nell'evitare ripetizioni e nel rendere un testo comprensibile e agevole. Nel metatesto ho dovuto apportare delle scelte omettendo quei termini che venivano ripetuti in una stessa frase del racconto.

李大宝的消夜是一天里最隆重的，一群跟在屁股后面的男孩们会在天黑以后出现在台球桌，叽叽喳喳地玩几局台球，就去一个叫做“大毛”的大排档喝酒。常常是李大宝给大家付钱，他站起来接受兄弟们一杯接一杯的敬酒 [...]。(pp. 14-15)

Il momento più atteso della giornata di Dabao era la notte, una sinfonia di risate e brindisi interminabili. Il punto di ritrovo era la sala da biliardo, dove i suoi giovani scagnozzi si

²³⁴ OSIMO Bruno, *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tabelle sinottiche*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2010, p. 138.

²³⁵ BAKER M., *op. cit.*, p. 218.

riunivano al calar del sole, scambiandosi chiacchiere e sfidandosi in qualche partitella, prima di uscire insieme a godersi una birra fresca al chiosco Damao. Il ragazzo era solito pagare per tutti e accettava un brindisi dopo l'altro. (p.117)

Qui, oltre all'aver omesso il cognome Li per una maggiore scorrevolezza, si è evitato di ripetere il nome Dabao nella frase successiva sostituendolo con "il ragazzo".

[...]李大宝让人去揪了马三爷几个耳光，据说仅是几个耳光，马三爷的牙齿就掉光了。(p. 18)

Un giorno, ordinò a uno dei suoi uomini di suonarle di santa ragione a Ma, il quale dopo qualche schiaffo, perse quasi tutti i suoi denti. (pp. 119-120)

In questa frase si è deciso di eliminare il nome Ma, ripetuto subito dopo, e sostituirlo con "il quale".

从福建回来，老张人老了一轮，李红英瘦得像个竿子。小王庄的人都说李红英得了精神病，一到晚上就像鬼似的呜呜哭。(p. 6)

Dopo un peregrinare senza fine, si decise a tornare dal Fujian e sulla sua pelle iniziarono a comparire i primi segni della vecchiaia. Li Hongying, consumata dalla sofferenza, era diventata esile come un chiodo. Gli abitanti del villaggio pensavano fosse impazzita e a rompere la quiete della campagna erano i suoi singhiozzi disperati, un lamento che si diceva sembrasse quello di un fantasma. (p. 107)

In questo breve estratto, Li Hongying è menzionata due volte nel prototesto. Nel metatesto, è stato deciso di non ripeterne il nome nella frase successiva, poiché è evidente dal contesto che l'autrice si riferisce a lei.

5.5.2.2.2. L'organizzazione tematica

Un testo è costruito sulla base di singole frasi, pertanto notevoli sono i problemi di traduzione riscontrati nella realizzazione dell'organizzazione tematica. L'importanza dell'organizzazione tematica è, però, spesso trascurata nella traduzione.²³⁶

Il cinese, così come il coreano e il giapponese, è considerato una lingua *topic-prominent* in cui le frasi sono costruite attorno alla sequenza tema-commento.²³⁷ In altre parole, prima si inquadra l'argomento del quale si vuole parlare e poi si sottolinea ciò che si vuole dire a riguardo. Il tema è

²³⁶ Cfr. WONG Dongfeng e SHEN Dan, *op. cit.*, pp. 85-86.

²³⁷ Cfr. SHI Dingxu, "Topic and Topic-Comment Constructions in Mandarin Chinese.", in *Language*, vol. 76, no. 2, 2000, pp. 383-408.

riconoscibile, in quanto occupa la prima posizione all'interno della frase e solitamente risulta diviso da una virgola che introduce il commento.

那个姑娘，不是我妹妹。
Quella ragazza non è mia sorella.

L'attenzione della frase precedente è rivolta al tema, cioè all'argomento fondamentale del costrutto. Tuttavia, in traduzione non sempre si può mantenere la stessa struttura tema-commento della lingua cinese e, a volte, è più opportuno discostarsi da tale sequenza per adattare la traduzione e il testo alla lingua d'arrivo.

那几年，老张几乎没有待在小王庄 [...]。 (p. 5)
In quegli anni, Zhang trascorse poco tempo a Xiaowang [...]. (p. 107)

那一个冬天，白天的光景马三爷都是坐在鞋摊旁度过的 [...]。 (p. 8)
I due trascorsero le poche ore di luce di quel gelido inverno l'uno accanto all'altro alla bancarella del calzolaio [...]. (p.111)

Nel primo caso si è deciso di mantenere la struttura *topic-prominent* della lingua cinese, mentre nel secondo la disposizione dei componenti della frase è stata alterata per una resa migliore nella lingua italiana.

5.5.2.2.3. La forma attiva e passiva

Il verbo in cinese, come già accennato nei paragrafi precedenti, non sempre presenta contrassegni che ne indichino la voce attiva o passiva e, per comprendere se una frase è attiva o passiva, bisogna considerare l'insieme delle sue parti. La frase è attiva quando ha un soggetto espresso, sottinteso o implicito, mentre è passiva quando il tema della stessa rimanda all'oggetto e il soggetto non è presente (non espresso, sottinteso o implicito).²³⁸

Vi sono casi in cui il senso attivo di una frase viene sottolineato tramite quella che viene chiamata costruzione con il *ba* 把 che tende ad evidenziare come l'agente agisca sul paziente e come l'azione compiuta abbia un impatto su di esso. Un'altra costruzione è, invece, quella con *bei* 被 che evidenzia come il paziente subisca gli effetti dell'azione a cui è sottoposto e che viene quindi intesa come passiva.

²³⁸ ABBIATI M., *op. cit.*, p. 157-161.

小王庄的人看见了,赶紧把她扶起来, 倚在一棵树上休息一阵。(p. 6)

Chi fra gli abitanti del villaggio la notava accasciata al suolo, subito si precipitava ad aiutarla a rialzarsi e con premura l'accompagnava al di sotto delle folte chiome di alberi sicuri per farle recuperare le energie. (p. 108)

她的哭声把老鼠惊动了,扑簌簌地从屋梁上掉下来一层灰。(p. 6)

Il pianto e le grida di dolore di Hongying spaventarono i topi e, nel mentre, uno strato di polvere cadde improvvisamente dalle travi in legno del soffitto. (p. 108)

Il prototesto ospita entrambe le costruzioni e nel caso di quelle introdotte da *ba* 把 come si nota negli esempi sopra riportati, si è deciso di enfatizzare ciò che lo segue, ovvero il paziente. Inoltre, il gruppo nominale introdotto da *ba* indica maggiormente il fine verso cui è diretta l'azione del verbo.

[...]他站起来, 小马扎被踢倒了 [...]. (p. 10)

[...] Si alzò e iniziò a prendere a calci lo sgabello sul quale sedeva. (p. 113)

我记得我去一个商场了, 被一个人牵着 [...]. (p. 23)

“Ricordo che mi trovavo in un centro commerciale e di essere stato trascinato via da qualcuno [...]” (p. 124)

In queste due frasi si nota la costruzione passiva introdotta da *bei* 被. La prima frase è stata modificata, perché se si fosse considerata una traduzione letterale sarebbe stata “lo sgabello è stato preso a calci -da lui-” e si è ritenuto più opportuno modificarne la resa per renderla più scorrevole nel metatesto. Nella seconda frase è Li Dabao che parla e racconta della sua infanzia al calzolaio e si è deciso di mantenere la forma passiva del prototesto al fine di enfatizzare l'azione a cui è sottoposto il paziente.

5.5.2.3. I fattori culturali

5.5.2.3.1. I *realia*

Realia è un termine desunto dal latino medievale e significa “cose reali” in contrasto con quelle astratte e immaginarie. In traduzione, il termine è usato per indicare tutti quei termini che si riferiscono alle cose materiali e concrete specifiche di una cultura e, talvolta, intraducibili nella cultura ricevente.²³⁹ Denotano “[...] parole 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 [...]”²⁴⁰ e, per tale motivo, non presentano un corrispettivo specifico in altre

²³⁹ OSIMO B., *Manuale*, cit. pp. 111-113.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 112.

lingue. Di fronte a tali termini, il traduttore deve decidere se tradurre il termine con un omologo, per esempio, oppure optare per la trascrizione. Qualora si dovesse scegliere la seconda strada, il traduttore può decidere se trascrivere il termine sulla base delle regole di pronuncia della lingua d'arrivo; o può decidere se ricorrere alla traslitterazione dei *realia* carattere per carattere ricorrendo al sistema alfabetico della cultura ricevente. Come Eco, Osimo sostiene:

Qualora vi fosse un segnale riferito a un genere inesistente nella cultura ricevente, o perlomeno non esistente con una denominazione specifica, al traduttore toccherebbe l'imbarazzo (non in senso lato) della scelta tra una nota esplicativa (molto sintetica e complessa) e un residuo traduttivo anche piuttosto cospicuo.²⁴¹

Il racconto ospita alcuni termini legati prettamente alla cultura cinese che sono stati trasferiti nel metatesto facendo ricorso a delle strategie traduttive dissimili. I termini legati alla cultura di partenza riscontrati all'interno del testo sono *bian xiu* 变修, *mao* 毛, *kuai* 块, *fan'er* 范儿, *mianguan* 面馆, *da paidang* 大排档.

马三爷说现在人变修了, 鞋帮跟鞋底竟然也不上线, 用胶刷一刷就算完事了。(p. 2)
“Ormai le persone si sono reinventate, sai? Adesso basta solo una rapida pennellata di colla per realizzare una scarpa, senza nemmeno doverla cucire”. (p. 103)

Il primo termine che ho è riscontrato all'interno del testo è *bian xiu* 变修. Può avere un'accezione negativa o positiva in base al contesto in cui è inserito. *Bian xiu* deriva da un'ideologia di pensiero che prende il nome di revisionismo, ampiamente criticato da Mao durante il decennio di terrore della Rivoluzione Culturale.

Il revisionismo²⁴² (*xiuzheng zhuyi* 修正主义) durante la Rivoluzione Culturale, si riferiva a una tendenza di pensiero volta a modificare o alterare le teorie marxiste avanzate dal filosofo tedesco Karl Marx. In breve, violava e non condivideva i principi fondamentali della sua ideologia. Negli anni successivi, il termine *bian xiu* 变修 si è mantenuto nel tempo e ancora oggi si riferisce a delle modifiche o a dei cattivi cambiamenti e, per la maggior parte dei casi, assume un'accezione negativa e un tono ironico.

Nel caso riportato, si è deciso di tradurre il termine in questione con il verbo "reinventarsi" che sembrava il più adatto a descrivere la situazione. Il signor Ma si reca dal calzolaio per far riparare

²⁴¹ *Ivi*, p. 114.

²⁴² Il revisionismo è un approccio di chi crede nell'importanza di correggere opinioni e teorie esistenti o dominanti in un contesto ideologico, politico o storico, considerate inadeguate.

una scarpa e si lamenta del fatto che le persone ora usano metodi vergognosi per realizzare scarpe, che non vengono più cucite ma semplicemente incollate. Il signor Ma cerca un modo più sofisticato come quello usato un tempo e, dunque, esprime la sua disapprovazione nei nuovi metodi di produzione delle calzature a Zhang usando il tono ironico del termine *poc'* anzi spiegato.

鞋修了五毛钱 [...]。 (p.2)

La scarpa venne riparata per soli cinque *mao* [...]. (p. 103)

Il secondo termine *mao* 毛 si riferisce ad un'unità monetaria cinese (un decimo di *yuan*)²⁴³ e, per tale motivo, si è deciso di effettuare una trascrizione fonetica del termine non essendoci un corrispettivo in italiano. Così facendo, l'elemento culturale cinese viene così custodito e mantenuto anche nel metatesto.

国庆要买气球，老张没同意，一块五一个 [...]。 (p. 4)

Doveva averli, ma il prezzo era di 1,5 *kuai* l'uno, secondo Zhang una cifra vergognosa [...]. (p. 106)

Il terzo termine è *kuai* 块, sinonimo di *yuan* 元, che a sua volta indica il sistema monetario cinese con una sola distinzione: a differenza di *yuan*, il primo termine è utilizzato più nel parlato e risulta essere più colloquiale.

李大宝回来后似乎没太多变化，只是个头疯长了不少，这样那些小痞子们跟在身后时，就有了老大的范儿了。 (p. 11)

Li Dabao sembrava non essere cambiato affatto dall'ultima volta. Era sicuramente cresciuto e in mezzo a quel gruppo di giovani teppistelli aveva la stoffa del capo. (p. 113)

Fan er 范儿 è, invece, un termine desunto dal dialetto di Pechino. Può avere diversi significati a seconda del contesto. In generale, può fare riferimento ad uno stile, un'abitudine o un modello di comportamento, un'idea di come qualcosa dovrebbe essere fatto o come qualcuno dovrebbe comportarsi. Può anche fare riferimento ad una persona che segue un determinato stile o modello. Pertanto, nel metatesto si è deciso di tradurlo come “avere la stoffa”.

睡过这阵，李大宝就会去附近的面馆吃点东西 [...]。 (p. 14)

Dopo il suo riposino pomeridiano, Li Dabao aveva l'abitudine di recarsi in un noodle bar lì vicino per mangiare qualcosa [...]. (p. 116)

²⁴³ ZHANG Shihua, *op. cit.*, p. 259.

Mianguan 面馆 indica sostanzialmente un ristorante di noodles. Nel dizionario viene tradotto con “trattoria che fa spaghetti e ravioli”²⁴⁴, tuttavia nel metatesto si è deciso di tradurlo con un termine ritenuto più appropriato: noodle bar. Con questa scelta, ho deciso di scegliere un termine forse più riconducibile alla cultura di partenza. Si è scelto di non utilizzare il termine "trattoria" o “spaghetteria” perché si tratta di termini che si riferiscono a un tipo specifico di ristorante italiano di cucina tradizionale e a un cibo legato alla cultura italiana e, perciò, inadatto alla traduzione del termine in questione.

[...] 就去一个叫做“大毛”的大排档喝酒。(p. 14)

[...] prima di uscire insieme a godersi una birra fresca al chiosco Damao. (p. 117)

Il sesto termine riscontrato nel prototesto è *da paidang* 大排档, il quale si riferisce a un tipo di ristorante di strada o chiosco molto popolare in Cina e in molti paesi del sud-est asiatico, spesso all'aperto con tavolini e sgabelli, dove i clienti possono ordinare varie tipologie di piatti cinesi tradizionali a prezzi molto accessibili. In questo caso, si è deciso di tradurlo come chiosco, termine che più si avvicinava al significato originale espresso nel prototesto.

²⁴⁴ ZHAO Xiuying., *op. cit.*, p. 567.

Conclusioni

La mia decisione di analizzare la produzione letteraria di Tang Chengnan è motivata dalla volontà di dare voce a una scrittrice ancora poco nota sia a livello internazionale sia all'interno della Cina stessa. La presente tesi è il tentativo e il punto di partenza, sebbene non esente da difetti, per accompagnare il pubblico italiano verso la scoperta di nuovi volti appartenenti al panorama letterario cinese. Da un'iniziale attenzione rivolta alla storia della narrativa moderna, a partire dalle scrittrici del Movimento di Nuova Cultura, premessa che mi è sembrata fondamentale per avere un solido confronto data la carenza di studi sull'autrice oggetto di studio dell'elaborato, l'interesse si è poi rivolto alla novità, a quelle scrittrici che come Tang Chengnan, nelle vesti delle autrici del Quattro maggio, pongono l'attenzione sui problemi della società contemporanea.

L'elaborato può forse essere considerato un primo studio che possa permettere al pubblico italiano di leggere un testo a mio parere originale e innovativo, anche nella sua essenzialità. È un testo che parla di tutti, della gente comune che deve superare le difficoltà della vita, ma che riesce a mantenere uno sguardo attento e rivolto verso l'incessante modifica delle città e dei luoghi in cui abita. Il racconto raggiunge il cuore dei lettori: l'abilità della scrittrice nel riuscire a creare un legame emotivo con il pubblico è segno della capacità unica di trasmettere pensieri e sentimenti attraverso l'uso delle parole e, talvolta, delle immagini.

L'obiettivo di questa tesi, allineato a quello di Tang Chengnan, è far scoprire ai lettori esperienze uniche e irripetibili, offrendo un nuovo punto di vista e una prospettiva diversi sulla vita. Entrambe speriamo che attraverso la nostra collaborazione, i lettori possano trovare un nuovo modo di vedere la realtà, soprattutto quando questa spaventa, proprio come i racconti di Tang Chengnan hanno fatto per me, aiutandomi a superare momenti bui. Con questo intento ho voluto creare un ponte che possa legare due mondi e culture diversi, affinché si possano conoscere la loro unicità e preziosità nascoste anche nel più infimo dettaglio, certa che meritino di essere apprezzate

Durante l'intero processo traduttivo si è sempre cercato di ricordare gli aspetti fondamentali elencati nel quinto capitolo, ovvero l'individuazione della dominante e il lettore modello, con l'intento di dare vita a un racconto piacevole alla lettura. La scelta di inserire nel metatesto alcune delle caratteristiche insite della cultura cinese è il tentativo di soddisfare la curiosità del lettore modello, che ho immaginato ancor prima di procedere alla traduzione vera e propria. Tradurre è riscrivere e di certo non è stata azione semplice. È stata sicuramente una sfida nella quale mi sono arrovellata non poco, ma anche divertita.

Mi auguro che in un futuro non troppo lontano Tang Chengnan possa riuscire ad affermarsi anche in altri contesti e ottenere il riconoscimento che le spetta, nonostante lei stessa non ci abbia -

almeno fino ad oggi- mai pensato, con la grande speranza che il mio piccolo contributo possa aiutarla a espandere i suoi orizzonti. Questa tesi vuole anche essere, perché no, un omaggio alla sua creatività ma anche alla sua persona che ora posso dire di conoscere almeno un po' e che sogno presto di poter incontrare. Credo che l'editoria italiana abbia bisogno anche di questo e che non dovrebbe limitarsi alla pubblicazione di autori e autrici estremamente noti, bensì cercare l'innovazione e l'originalità in quei giovani desiderosi di esprimersi: la letteratura non è forse una ricerca continua?

Appendice – Dall'intervista con Tang Chengnan

Domanda (D): Come scrittrice appartenente alla generazione post anni '70 e facente parte della prima generazione di questa politica, ha fatto della creazione letteraria il pretesto per alleviare un sentimento di solitudine incombente. Quali sono state le maggiori difficoltà che ha dovuto affrontare nell'essere nata in questa precisa epoca, oltre alla solitudine? In che modo ha influito sulla sua persona e, poi, nella sua scrittura? Quali altri ricordi possiede della sua infanzia che vede essenziali e che sono stati funzionali per la sua produzione letteraria?

Risposta di Tang Chengnan (TCN): La mia più grande sfida come scrittrice è rappresentare la crescita, ovvero un processo che avviene in modo oggettivo e passivo e non dipende dalla volontà individuale. Nelle mie opere, ho spesso affrontato il tema della crescita perché ritengo che sia un processo che continua per tutta la vita di ognuno. Cercando di sanare i ricordi di un'infanzia infelice, attraverso la scrittura cerco di redimere questi ricordi tristi. Altri ricordi funzionali per la mia creazione letteraria li trovo nell'agricoltura: ho un legame forte con fiumi e campi, che hanno mantenuto l'aspetto che ricordo dalla mia infanzia e sono una fonte importante per la mia ispirazione.

D: Lei vede la sua scrittura come un modo per poter superare le proprie incertezze, paure e un modo per riporre desideri e speranze per un futuro migliore, nonché tentativo di combattere la solitudine ed estensione della sua infanzia, tuttavia, quando ha sentito veramente il bisogno di iniziare a scrivere e perché? Nonostante i suoi studi pregressi in architettura, lei è sempre stata un'amante delle parole e della letteratura, ma quando ha realmente sentito il bisogno di abbandonare la sua carriera? Ha trovato degli ostacoli nel prendere questa scelta coraggiosa e, allo stesso tempo, ammirevole?

TCN: In realtà, scrivere risale a molto tempo fa. Tutto è iniziato quando ero in seconda media, a quel tempo sentivo un forte desiderio di espressione perché faticavo a esprimermi per via della balbuzie. Ma in una primavera dello stesso periodo, mi ricordo di aver scritto qualcosa sul banco. Questo desiderio di espressione mi ha fatto sentire a mio agio. Quando sapevo di non riuscire a esprimermi a voce, ho pensato che avrei potuto farlo attraverso la penna. Questa, mi ha permesso di farlo e mi ha dato modo di esprimere me stessa. Se non ricordo male, credo di aver sentito il bisogno di abbandonare la mia professione a cavallo degli anni 2013-2014, proprio quando mi ero accorta di avere posto la scrittura e il mio precedente lavoro sullo stesso piano. Così, dopo aver riflettuto un po', ho detto a me stessa che una persona può concentrarsi solo su di una cosa; quindi, dovevo decidere di rinunciare a una delle due, come dice il proverbio "il punteruolo può essere affilato solo da un'estremità". Allora, ho deciso di abbandonare l'architettura. Ci sono stati ostacoli? In realtà, non è possibile che tutto vada liscio o che sia privo d'intoppi. Soprattutto agli inizi della mia carriera da

scrittrice, ho dovuto sì affrontare alcune difficoltà, ma credo che sia normale in qualsiasi ambito. Inoltre, ritengo che gli ostacoli siano insignificanti quando entusiasmo e concentrazione prevalgono.

D: Da grande osservatrice della realtà, ha confessato di aver racchiuso le espressioni dei contadini delle campagne di Yangzhou fra le pagine dei suoi racconti. Dunque, lei non racconta le gesta di persone straordinarie, ma della gente umile ed emarginata facendo intendere la sua forte preoccupazione umanistica. Infatti, nel suo articolo *Yige nü jianzhu shi de xiaoshuo ren zhi* 一个女建筑师的小说认知 (*La percezione della narrativa da parte di un'architetta*, 2020), manifesto e simbolo della sua originalità, lei indica come in letteratura non vi siano parametri che screditino il valore del materiale di un romanzo o di un racconto. A differenza della scelta del materiale prima della costruzione di un edificio, in letteratura anche le piccole cose e le persone più comuni possono divenire oggetto e fonte principale di un'opera letteraria. Attenta alla società nella quale abita, ha fatto della sua esperienza personale, la base dalla quale ricavare i suoi personaggi vivaci. Quali fra i personaggi che popolano i suoi racconti sono desunti dalla sua infanzia, oltre a quelli del suo primo romanzo, e in che modo è riuscita a racchiuderli nelle sue storie?

TCN: I personaggi dei miei primi romanzi e racconti provengono quasi tutti dalla mia infanzia. Ad esempio, mio zio Liu Chang'an, esiste ancora oggi, ma la descrizione del suo aspetto, del suo carattere, insieme a quella della sua personalità sono tutte basate sulla percezione che avevo di lui durante l'infanzia. Per esempio, il suo personaggio compare nel racconto *Ci sono ancora dei pesci da prendere*; ne *Arrampicarsi sulla diga* compare il personaggio ispirato a mia nonna; ne *La stanza ad Est* compare la figura di mio padre. Insomma, nei miei primi scritti compaiono molti personaggi desunti dalla mia esperienza personale e dalla mia infanzia. In realtà tutti loro si sono rivelati dei modelli da seguire, tuttavia, i personaggi che popolano i miei racconti sono frutto della mia immaginazione. All'inizio ogni scrittore deve iniziare prima a parlare di sé stesso e delle persone che lo circondano per poi romanzare (o ricorrere alla finzione e immaginazione) in seguito. È una scorciatoia iniziale per ogni scrittore. Dunque, ora i miei personaggi sono tutti desunti dalla mia immaginazione.

D: Secondo la sua esperienza, in termini di reputazione, reddito, influenza e status, le scrittrici cinesi affrontano discriminazioni di genere? I loro libri vengono recensiti di meno? Vorrei sapere quali sfide ha dovuto affrontare o sta affrontando in quanto scrittrice donna, come si sente a riguardo e se si sente limitata. Quali sono a suo parere i pregi e i difetti dell'essere una scrittrice donna e come descriverebbe il suo percorso da scrittrice fino ad oggi?

TCN: Ad essere sincera, non mi sono mai posta questa domanda. Non ho mai cercato di dividere gli scrittori e le scrittrici in base al genere. Al contrario, guardo sempre e solo alla scrittura di un autore e di un'autrice. Guardo alla loro capacità, alla loro etica e morale, alla loro bravura nel raccontare storie, alla loro competenza nel romanzare: tutto questo senza prestare attenzione alcuna al genere.

Ora che ci penso, sento e spero che il genere venga ignorato. Personalmente, non mi reputo ancora una brava scrittrice, mi sento ancora inesperta. Il genere conta nel mondo letterario? Non ci ho mai pensato. Francamente, mi considero una persona molto introversa e lo sarei comunque anche se dovessi essere uomo. Fatico molto a sapere cosa dire e come andare d'accordo con le persone o farle sentire a proprio agio. Non ho ancora riflettuto su quali possano essere i vantaggi e gli svantaggi dell'essere una scrittrice donna. Non mi sento di avere alcun tipo di vantaggio o svantaggio. Sono molte le scrittrici donne e personalmente non vedo alcun svantaggio. Credo siano le personalità, la città in cui vivono, i circoli letterari, i retroterra culturali e il loro vissuto a determinare quanto uno scrittore possa andare lontano o se potrà avere una certa influenza nel contesto nel quale opera. Ho sempre creduto che la scrittura fosse l'unica cosa che contasse e che una buona scrittura fosse l'unica verità a cui uno scrittore o scrittrice potesse aggrapparsi. Spero la pensi così anche il resto del mondo letterario, quantomeno per ora. Per questo motivo, qualora non venga pubblicata o premiata dalle riviste letterarie più prestigiose, ho sempre pensato che sia perché non sono abbastanza brava, e non per il fatto di essere donna. Un buon racconto o articolo non può essere ignorato, ha occhi luminosi e da tutti viene così compreso. Quindi, secondo me, l'unica salda verità di ogni scrittore è saper scrivere bene.

D: Lei come i suoi personaggi ha un animo romantico e ama stare a contatto con la natura. Quest'ultimo elemento compare spesso nei suoi racconti ed anche nei loro titoli e la natura è da lei vista come un rifugio sicuro e, in quanto tale, deve essere rispettato. Nella postfazione della raccolta *Il vaso di Pandora* svela il suo più grande sogno, ovvero quello di pascolare nelle vaste praterie in solitudine. Perché?

TCN: Mi piace, mi piace tutto ciò che è vasto, desolato ed elevato. Perché mi porta una sensazione di completezza, pace e superiorità anche dentro di me. Penso che questo sia un elemento essenziale nella personalità di un individuo o comunque riflesso di uno stato d'animo molto profondo. Quando raggiungo questo stato, sono in grado di liberarmi dai tanti problemi di ogni giorno. Il motivo per cui diventiamo esseri umani, per cui abbiamo e siamo confusi dalle emozioni, desideri e tentazioni, è perché viviamo intrappolati nella ragnatela del nostro mondo. Non possiamo liberarci da questa ragnatela, non possiamo elevarci e, quindi, spero sempre che il contatto con la natura possa entrare anche nel profondo della mia anima e possa donarmi purezza e tranquillità.

D: Oltre ad essere una grande fonte di ispirazione per i suoi racconti, come si evince nel racconto *Cercando una nuvola*, o nel recente racconto pubblicato il 28 dicembre 2022 dal titolo *Lan se lei di 蓝色泪滴 (Lacrime blu)* ambientato nella città di Markang, prefettura autonoma tibetana; oltre all'aver aperto una sorta di circolo letterario a Yangzhou dal nome *Gesanghua 格桑花* dove si

possono assaggiare prelibatezze tibetane, quale altro significato importante ha per lei il Tibet? Ha un significato ancora più profondo?

TCN: In realtà il Tibet non ha per me un significato molto importante o profondo. Mi piacciono tutti quei luoghi vasti e desolati oltre al Tibet, ma quest'ultimo mantiene sicuramente una certa unicità. Prendiamo il Xinjiang, per esempio. Anche il Xinjiang è caratterizzato da paesaggi vasti e immensi, ma il mio amore per il Xinjiang non è paragonabile a quello per il Tibet. Questo è dovuto all'altitudine nell'altopiano del Tibet e man mano che questa aumenta, sembra di essere molto vicini al cielo: una vicinanza che non tutti possono raggiungere. Quella del Tibet è una sfida fisica. È una sfida che mi fa sentire più pura, mi fa dimenticare di qualcosa e riesce a incrementare la mia forza di volontà. Queste sono tutte le emozioni che provo nei confronti del Tibet e non vi è alcun significato importante se non la mia ossessione per l'altitudine e l'occasionale mancanza di ossigeno. È un luogo che mi ricorda costantemente di essere più vicina al cielo, con il suo cielo azzurro e le sue nuvole bianche che sembrano così vicine da poter essere afferrate prontamente con una mano. Questa vicinanza alla natura e al cielo mi fa sentire allo stesso tempo molto vicina alla mia vera essenza interiore.

D: I suoi personaggi, femminili e maschili, appaiono rispettivamente spesso con i nomi di Wang Caihong e Li Dayong, eppure cambiano personalità e età in ogni racconto. Solitamente le donne sono timide ed introversive e desiderose di cambiare vita, mentre la maggior parte degli uomini delle sue storie ha un carattere forte, alle volte negativo come Li Dabao in *Un grande albero vuole volare*, oppure come Li Dayong in *Ascensore per la primavera*. In quest'ultimo racconto ne esce il problema della condizione della protagonista intrappolata in un matrimonio infelice. Lei pensa che i ruoli sociali di uomini e donne siano opposti all'interno della società?

TCN: Di solito non presto molta attenzione a queste cose e ignoro il genere. Non ho mai veramente riflettuto su questa questione. Non credo che ci sia un'opposizione assoluta tra uomini e donne perché non può esistere un mondo puramente maschile o puramente femminile, sono indispensabili e si completano a vicenda, proprio come *yin* e *yang*. Pertanto, penso che questa opposizione esista solo in alcuni aspetti, in alcuni campi o nella prospettiva di qualcuno, ma guardando il quadro generale, non credo che il nostro sia un mondo di opposti.

D: Lei è sempre indaffarata in una continua ricerca e tenta sempre di spingersi oltre, domandandosi in che modo un'opera letteraria, al pari di un possente edificio, possa perdurare nel tempo ed essere così ricordato per sempre. Date le sue grandi ambizioni, ha mai immaginato il ruolo che potrebbero avere i suoi racconti sulla scena internazionale? Quali sono i suoi progetti futuri? Crede che la pubblicazione dei suoi racconti brevi online sia fondamentale per aumentare il suo grado di notorietà in terra cinese?

TCN: Non mi sono mai posta questa domanda. Penso che molte cose vadano oltre la portata della coscienza soggettiva. Non posso fare quello che voglio, solo perché lo voglio. Dipende tutto dalla combinazione di numerosi fattori come il caso, la fortuna, le preoccupazioni, gli sforzi personali e molti altri elementi che entrano in gioco in questo processo. In quanto scrittrice, spero che sempre più persone possano leggere le mie storie e che queste possano generare sensazioni diverse nei lettori. Voglio far sì che chiunque legga i miei racconti capisca subito di chi si tratta: una voce irripetibile e unica che appartiene solo a Tang Chengnan. Non ho piani futuri e, in realtà, è da molti anni che non pianifico nulla. Nei tempi dell'università era diverso, avevo sì un piano per il mio futuro, ma come scrittrice non sono stata ancora in grado di pensare a cosa potrebbe arrivare dopo. Mi limito a scrivere ininterrottamente, a leggere per poi scrivere ancora, a raccogliere il materiale per le mie storie e a viaggiare. Francamente parlando, questo processo è uguale alla nostra vita. Mangiare e dormire fa parte della nostra vita tanto quanto leggere e scrivere. Quindi, senza pensare a nessun piano, cerco di godermi al meglio ogni giorno e lavorare duramente. Faccio solo in modo che nessun momento vada sprecato. Ora sono contenta di ciò che ho: la scrittura e la letteratura permeano la mia vita, sono parte integrante di essa e il mio cervello si trova in un continuo fermento di idee. L'unico mio piano futuro potrebbe essere quello di vivere nelle vaste praterie, forse per apprezzare di più la vita. Spero sempre che viaggiando, io possa arrivare a scontrarmi con altre numerose opportunità e cambiamenti. Non ho mai veramente pensato alla mia popolarità, alla mia influenza o ai miei piani futuri. Credo che siano cose accessorie che non abbiano niente a che vedere con la scrittura in sé. Io mi concentro soltanto sulla scrittura e lascio che le altre cose accadano naturalmente o, in altre parole, continuo a fare del mio meglio e aspetto di vedere cosa serberà per me l'avvenire.

D: Dopo i suoi due unici romanzi *La propria guerra* e *La donna da un solo seno* lei ha deciso di dedicarsi puramente a racconti medio-brevi. Lo scrittore Sun Li 孙犁 in un brevissimo articolo del 1977 intitolato “*Guanyu duanpian xiaoshuo*” 关于短篇小说 (*Sui racconti brevi*) scrive che la lunghezza di un'opera letteraria non ne determina la qualità e il valore. Lo stesso contenuto può essere espresso con maestria anche in poche righe e ciò è segno di una grande abilità artistica. Anche lei la pensa in questo modo? Crede che la tipologia testuale del racconto breve o medio possa esprimere al meglio e con un certo effetto il concetto dell'autore o dell'autrice? C'è stato qualche motivo in particolare che l'ha spinto a cambiare tipologia di testo?

TCN: In questi ultimi anni ho solo scritto racconti brevi, mentre solo quest'anno ho iniziato a scriverne di media lunghezza. Non l'ho fatto di proposito, semplicemente ho trovato più materiale a cui ispirarmi. Non ho mai cercato di essere indipendente, ma personalmente preferisco i racconti brevi. Trovo che siano molto interessanti e che permettano di allenare le mie abilità e se è possibile esprimere qualcosa con cinque parole, non serve usarne sei. Ecco perché spero di poter scrivere buoni

racconti di 10.000 parole o meno, racconti che si possono leggere d'un fiato e, leggendoli, spero anche che possa trapelare la mia capacità di controllare le parole. Ho sempre pensato che chi scrive racconti brevi debba possedere un grande controllo sulle parole. Non si tratta tanto della capacità di sapersi esprimere o scrivere. Scrivere, tutti sono in grado di farlo. È la capacità di saper controllare e gestire le parole la cosa più importante per me.

D: Come vede l'evoluzione e il ruolo della letteratura cinese contemporanea nella società cinese, e qual è, secondo lei, il suo contributo in termini di rappresentazione di persone emarginate e ignorate? Come vede il ruolo della scrittura nella società cinese attuale e qual è il suo contributo a questo ruolo?

TCN: Chiamarlo “contributo” mi sembra esagerato. I cosiddetti gruppi emarginati e trascurati sono in realtà sempre esistiti, ma sono semplicemente stati ignorati dalla maggioranza o dal nostro sguardo impegnato a guardare qualcos'altro. Non ho fatto nient'altro se non mettere queste persone davanti agli occhi di tutti, ma forse mi sono solo limitata a ritrarli e a descriverli. Forse la mia intenzione non è quella di avvertire il pubblico di far loro caso. Eppure, chi all'improvviso li incontrerà un giorno potrà forse pensare a uno dei miei racconti in particolare. A dirla tutta, “realtà e finzione sono così vicine, eppure così lontane”. Qual è il ruolo della scrittura nella società attuale e qual è il mio contributo? Non lo so ancora. Non ho mai pensato in grande: non so quanto a lungo potranno rimanere le mie parole o a quante persone potranno leggerle. Non ci ho davvero ancora pensato. Al momento, voglio solo continuare a potermi esprimere, senza fermarmi. Più la mia età avanza, più io continuerò a farlo e ovviamente spero che un numero sempre maggiore di persone possa arrivare a leggere le mie storie. Francamente, la letteratura è inutile. Solo se pensi che sia utile, allora lo sarà; se, invece, pensi che non lo sia, allora non lo sarà. Come dire...forse in questo mondo altro non restano se non cose inutili.

D: Il suo pessimismo è per lei un modo efficace per esprimere, oserei dire, una sfida nei confronti della realtà in cui vive. Per esempio, il racconto *Afasia* si sviluppa sullo sfondo del rapido cambiamento avvenuto negli anni '80 in Cina, un periodo che lei ha vissuto in prima persona e che ha voluto trasporre su carta. Un altro problema che trapela dal racconto è certamente il fenomeno di migrazione degli abitanti delle zone rurali e la rapida urbanizzazione; oppure ancora lo straniamento nelle metropoli ne *Hai una cartella clinica* e i rapidi cambiamenti che soffocano Su Xiaohong in *Respirare*. Vorrei chiederle in che modo, secondo lei, la sua scrittura potrebbe contribuire alla comprensione della cultura cinese da parte di un pubblico internazionale?

TCN: Se leggerete solo uno dei miei racconti brevi, forse l'impatto potrà non essere particolarmente significativo. Tuttavia, solo se ne leggerete molti scoprirete che si tratta della storia dei cambiamenti nella società cinese e nelle menti di chi la abita, cambiamenti che, in quanto lascio delle riforme di apertura, si trascinano ancora oggi. I miei racconti sono generalmente ambientati negli anni '80 e

nell'era contemporanea e, pertanto, i lettori possono scoprire le condizioni di vita, i pensieri e le preoccupazioni del popolo cinese. Non sto deliberatamente criticando il fenomeno della rapida urbanizzazione, né sto decantando la vita rurale. Tutto è chiaramente desunto dalla mia esperienza: sono cresciuta in campagna per poi spostarmi in città. Pur mancandomi molto la vita nella Cina rurale, so per certa di non poter fare a meno delle comodità che offrono le città di oggi. Mi contraddico da sola, ma credo che la maggior parte di noi lo faccia costantemente. Desideriamo uno stile di vita immersi nella natura, forse idilliaco, però dipendiamo e abbiamo bisogno della tecnologia di oggi e di tutte le comodità della contemporaneità, il che è una contraddizione. Non ho deliberatamente voluto criticare i problemi che tratto all'interno dei miei racconti, li ho solo posti innanzi agli occhi di tutti e lascio che siano i lettori a rifletterci, in quanto i risultati del pensiero di ognuno sono tutti diversi.

D: Nel suo manifesto *La percezione della narrativa da parte di un'architetta* ancora una volta parla del suo processo creativo e dell'importanza della gestione delle fonti che ricava da ciò che osserva direttamente o indirettamente. Scrive che il saper gestire correttamente e con la dovuta accuratezza anche il materiale più scadente o un bassofondo della società può portare a risultati strabilianti. Tuttavia, come gestisce questo materiale? Qual è stato il suo progetto più impegnativo fino ad ora? Spesso dice di rileggere più e più volte i suoi racconti, fino allo sfinimento.

TCN: Difficile a dirsi. Forse agli inizi era tutto più semplice, perché quando scrivevo non pensavo a nulla e non avevo timore. Questi ultimi due anni sono stati difficili perché ho deciso di porre a me stessa degli obiettivi ben precisi, per non dire grandi aspettative. Tutto questo perché ho imparato sempre di più e ho letto molto. Oggi i romanzi stanno ottenendo sempre più consensi tra i lettori, e naturalmente cerco di scrivere qualcosa di cui io sia completamente soddisfatta. Voglio solo andare oltre le mie capacità e ciò che è in mio potere: scrivere oltre le mie capacità.

D: Pensa che la traduzione in una lingua occidentale, come l'italiano in questo caso, ribalterebbe o perderebbe dei significati che solo la lingua cinese e la sua scrittura possono trasmettere al lettore? Pensa che l'esperienza di lettura possa variare in base alla lingua?

TCN: Alcuni significati potrebbero essere sì modificati o persi, in maggior o minor misura, ma penso che la lingua sia solo al servizio dello spirito insito del romanzo o racconto. Quello a cui do maggior valore nei romanzi sono le idee, i pensieri e lo spirito che vi sono espressi. Questo è lo stesso criterio che applico quando leggo romanzi stranieri. Naturalmente, leggo solo quelli tradotti in cinese, non conoscendo molto bene l'inglese. Tuttavia, un romanzo o un'opera tradotta ha subito delle modifiche e un cambiamento linguistico. L'esperienza di lettura varia in base alla lingua? Mi influenza la lettura? Non credo, in realtà quello che una persona legge anche da una traduzione sono le idee che l'autore del testo originale vuole esprimere. Qualora non sia davvero pessima, non sento che la traduzione dei

miei racconti in un'altra lingua potrebbe avere un grande impatto su di me. L'unica cosa che potrebbe essere influenzata è la scorrevolezza nella lettura. Per me, è più solo una questione di sentirsi a proprio agio mentre si legge. Quindi "la traduzione in una lingua occidentale potrebbe ribaltare o perdere dei significati che solo il cinese e la sua scrittura possono trasmettere ai lettori?" Non credo sia così. Spero che sempre più amici e lettori di altri paesi possano leggere i miei racconti, poiché la letteratura è lo studio dell'uomo, dell'umanità e della natura umana. Anche se la lingua può rappresentare una barriera, l'umanità non ha limiti linguistici e la lettura di opere in lingua straniera può comunque portare a scoperte interessanti.

D: Vi è qualche scrittore o scrittrice cinese o internazionale per il quale nutre un particolare interesse o che crede abbia influenzato nel corso degli anni la sua scrittura?

TCN: A dire la verità ce ne sono troppi e tutti hanno avuto una grande influenza su di me. Penso a Calvino, a Bruno Schultz o a Gabriel García Márquez e molti altri ancora. Sembro poco specifica, ma non credo che ci sia bisogno di esserlo in questo caso. Tuttavia, importante è che credo di trovare quella piccola parte che mi accomuna a diversi scrittori, come una sorta di canale. Questa sintonia mi permette di essere empatica, di trovare un obiettivo o una direzione. Durante le fasi della mia vita ho simpatizzato per autori diversi e ci sono state delle volte in cui non sono riuscita ad apprezzare tutte le opere di uno stesso autore. È successo anche che di tanti autori diversi arrivasse a piacermi un solo romanzo o qualcuno. Eppure, penso che l'apprezzare anche solo un'opera, cosicché io la possa riporre e custodire nel mio bagaglio di conoscenze, sia comunque fondamentale. Così facendo, posso leggere, studiare e analizzare tutte le volte che lo desidero.

D: Qual è il suo rapporto con la critica letteraria cinese e come gestisce i riscontri negativi?

TCN: Conosco pochissimi critici e partecipo a pochissimi eventi al momento. Quasi sempre se i critici recensiscono le mie opere è perché una rivista li ha contattati per farlo, oppure presenziano a vari seminari per dare un giudizio, solitamente positivo, forse come segno di amicizia o di incoraggiamento. Non so come gestire le critiche negative, ma se ricevo un riscontro negativo, cerco di riflettere fra me e me chiedendomi: "Perché è negativo?" e se hanno ragione, allora cerco di migliorare in quel particolare aspetto, se invece hanno torto, lascio perdere. Quando termino di scrivere un racconto, sento che non mi appartiene più completamente. Diventa un qualcosa d'indipendente e a sé stante che esiste nel mondo e a cui sono però legata. È posto davanti agli occhi di tutti e, per questo, può essere criticato da chiunque, ma io mi sento di accettare tutte le critiche. Se penso che abbiano ragione, apporterò le dovute modifiche al racconto; se secondo il mio parere personale non hanno ragione, non ci farò caso. Questo è il mio modo di gestire le critiche, ma rimango sempre molto umile.

D: Qual è il suo rapporto con l'editoria cinese e come pensa che stia cambiando nel panorama contemporaneo?

TCN: Mi è difficile rispondere in quanto non possiedo ancora abbastanza referenze. Principalmente queste sono date da amici di editori che ho avuto la fortuna di conoscere e che poi hanno pubblicato le mie raccolte. Perciò, non sono consapevole di come stia cambiando l'editoria del mio Paese al giorno d'oggi. L'editoria mi è sempre sembrata un qualcosa di distante dalla scrittura in sé. Vicina, ma allo stesso tempo lontana dagli sforzi personali di uno scrittore. Cerco sempre di scrivere al meglio che posso, mi sono presa questa responsabilità di scrivere bene nell'ottica di far pubblicare più racconti possibili che poi sono stati tutti racchiusi in diverse raccolte. Ogni qualche anno, una casa editrice mi contattava e poi pubblicava una delle mie raccolte. È come consegnare dei compiti volta per volta, una sorta di riassunto delle opere scritte in lunghi anni di lavoro e che diventa per me una sorta di tuffo nel passato.

D: La tensione fra i suoi personaggi è per lei il filo conduttore dell'intera vicenda e dello sviluppo della narrazione. Come sviluppa i personaggi nelle sue storie? In particolare, come affronta le tensioni interne ed esterne che essi devono fronteggiare e come queste influiscono sulla loro evoluzione nel corso della trama?

TCN: Tendo a dare molta importanza alla tensione fra i personaggi. Ogni mio racconto non è, a mio parere, popolato da così tanti personaggi. Ci sono volte in cui ne compare solo uno, altre volte due, oppure tre. Penso che la tensione formata dal cambiamento del rapporto tra i personaggi e della loro identità sia il filo conduttore che attraversa l'intera narrazione, per non dire lo sviluppo stesso della vicenda. Ora prendo, per esempio, due persone, un uomo e una donna completamente estranei. Poco dopo si innamorano, diventano amanti per poi tornare due sconosciuti. Questi sono tutti cambiamenti nella relazione dei personaggi, pilastri fondamentali della narrazione. Come sviluppo i personaggi nelle mie storie? Mi è molto difficile rispondere a questa domanda. Per la creazione dei miei personaggi, oltre a pensare a lungo alla trama, sono solita pormi alcune domande. Come saranno il comportamento di questo personaggio e la sua identità? Che rapporto avrà con gli altri personaggi che compaiono nel racconto? Starà a lui decidere lo sviluppo della narrazione e decidere cosa voler esprimere? Ecco perché presto grande attenzione alla creazione e all'identità dei miei personaggi.

D: A cosa si è ispirata per il racconto *L'albero che riuscirà a volare*?

TCN: Anche questo racconto è desunto da una storia di cui avevo sentito parlare e che mi ha profondamente commossa. Parlava di questo bambino che si era perso un giorno mentre era uscito con il padre a fare delle spese. Il padre l'ha aspettato in quello stesso luogo per anni, senza mai spostarsi. L'affetto fra padre e figlio, la perdita, il rincontrarsi scontrandosi e incrociandosi per caso nella folla pur non sapendo che è quella persona che pensavi di aver perduto per sempre, quella

persona che non sai dove si trovi, ma la quale è sempre stata accanto a te. Questo dolore, provocato da un'inarristabile forza di volontà, ma allo stesso tempo dall'impossibilità di cambiare le cose e il corso degli eventi si chiama impotenza. Infatti, quest'ultima è spesso causa di grandi mali nella vita di ognuno.

D: Io vedo un forte sentimento di malinconia permeare l'intero racconto. Lei a quale elemento ha voluto dare maggior importanza in questa storia commovente?

TCN: Perdere è forse una sorta di riconciliazione. Una riconciliazione con il passato e con la perdita stessa. Credo che anche la vita sia un processo di riconciliazione. Nasciamo e poi ognuno di noi diventa nient'altro che polvere. Il nostro corpo alla fine si dissolve, si decompone, diventa polvere, fino a diventare un piccolo e insignificante granello di sabbia. Io vedo tutto ciò come una riconciliazione con il mondo. Questa è la mia comprensione personale e credo sia abbastanza unilaterale e limitata. Penso che quella della riconciliazione sia l'unica strada e l'unica via da percorrere da noi tutti, se vogliamo continuare a vivere dobbiamo riconciliarci con noi stessi prima e, solo dopo, con il tutto.

中文:

问题: 作为一个属于 '70 后作家和这一政策的第一代的一部分, 您把文学创作作为缓解隐约的孤独感的借口。您出生在那个特殊的年代, 除了孤独之外, 您面临的最大的困难是什么? 它对您个人以及后来您的写作有什么影响? 在您的童年中, 还有哪些您认为是必不可少的、对您的文学创作有帮助的回忆?

汤成难: 我所面临的最大的困难, 应该是成长, 因为成长是一个客观的被动的的事儿。它不是由人的主观意志确定的。在我后来的写作里, 我多次写到成长的主题, 我觉得成长, 一个人的成长一直都在, 贯穿、始终、我童年时候的成长或者说没长好, 现在用文学的方式进行修补, 进行一种救赎吧。还有哪些对文学创作有帮助的回忆, 应该就是干农活儿。我对河流, 对田野充满了情感。我现在在写作中, 田野和河流还保持着童年时的模样, 它也是我创作的一个源泉。

问题: 您认为您的写作是克服您的不确定性、恐惧的一种方式, 也是把您对美好未来的渴望和希望的一种方式, 同时也是对抗您童年的孤独和延伸的一种尝试, 然而, 您是什么时候真正感到需要开始写作的, 为什么? 尽管您以前学的是建筑学, 但您一直是一个热爱文字和文学的人, 但什么时候您真的觉得有必要放弃自己的职业? 在做出这一勇敢的同时又令人钦佩的选择时, 您是否发现了任何障碍?

汤成难：其实，写作是一个很久远的事情。在我上初二的时候，那时候有一种渴望表达，因为在此之前我说话结巴，很难说一句完整的话。但初二那年的一个早春，我曾在操作台里面写过，突然有一种表达欲，这么表达欲让我感到舒服、舒畅，但我不能用嘴巴流利的时候，我觉得我可以通过笔，笔帮我实现了这一点，让我可以顺畅的去表达。是什么时候觉得要有必要放弃自己的职业：应该是在2013年/2014年，那时候写作和工作几乎是并驾齐驱或者说是并重。我当时告诉自己一个人只能专注做好一件事，所以我必须放弃一个，就是我们俗话常说的：《锥子只有一头快》。所以我放弃了建筑。有任何障碍？其实做任何事情都不可能一马平川、顺风顺水，写作之初也有些障碍，但我觉得这是常态后的是每个行业里面，每个领域里面都出现的，我觉得它在热情和专注面前不值一提。

问题：作为一个伟大的现实观察家，您承认您把扬州农村的农民的表情方式囊括在您的故事书中。因此，您没有记述非凡人物的事迹，而是记述卑微的、被边缘化的人，暗示了您强烈的人文关怀。事实上，在您的文章《一个女建筑师的小说认知》，一个宣言和您的原创性的象征，您指出在文学中如何没有参数来诋毁小说或短篇小说的材料的价值。

与建造建筑物前的材料选择不同，在文学作品中，即使是最小的事物和最普通的人也能成为文学作品的主题和主要来源。您关注您所处的社会，把您的个人经历作为基础，并以此来塑造生动的人物。除了您的第一部小说中的人物外，您的故事中哪些人物来自你的童年，您是如何在您的故事中囊括他们的？

汤成难：我早期的小说来自童年的人物应该挺多。比如说我的舅舅刘长安，其实它也是目前现在存在的人物，但是对刘长安所有的外貌、刻画、性格刻画都基于童年时我对它的认识，以及《我们这里还有鱼》那边小说，《爬上那个大堤》里面的我的奶奶《东厢房的事》里面那个老头……挺多我早就的小说很多人都是来自我的童年的人物，但是他们都不是原型，都是经过虚构。每个作家刚开始或许都在写自己，写身边的人，再往后才会去虚构所以这是一个作家最初的捷径吧。所有人物都是虚构。

问题：根据您的经验，在名誉、收入、影响力和地位方面，女性作家是否面临性别歧视？她们的书评论得少吗？我想知道，作为一名女性作家，您曾经或正在面临哪些挑战，您对此有何感想，是否觉得受到限制。您认为作为一个女性作家的优势和劣势是什么，您如何描述您迄今为止作为一个女性作家的旅程？

汤成难：这是我没有考虑过的问题。我从来没有把作家分为女作家和男作家，女性作家和男性作家。没有刻意去感受或者是去区别性别。我倒是觉男作家的文字和女作家的文字，哪些人的文字，我只看待作家本身的才能、他的德行、他的讲故事的能力、他在小路上的造诣，

并没有去刻意去注意他的性别或者忽视他的性别。我觉得，我希望是忽视性别。我倒是觉得在文学方面我恰恰是一个不太擅长，我觉得男性和女性作家，他们的特点或者是在整个圈子里，他们的因为性别所产生的特点。作用大吗？我没有想过，我只是觉得我本身就是个内向的人。如果我是一名男性作家，我依然是一个内向的人。我不知道与别人怎么去相处或者怎样才能做到一个很舒服很自在和美好的状态。我仍旧没有想过我是女性作家有哪些优势、有哪些劣势、我没觉得我作为女性作家有优势，真没觉得。因为女作家也挺多，劣势也没觉得有什么劣势，我只是觉得不同的性格、不同的城市、不同的文学圈、不同的生活背景会决定一个作家走得远，走得高，会有一些影响但不是绝对的。我一直坚信一切一以文章说了算，写好文章才是硬道理。我希望文学圈也是这样，至少目前是。所以我一直觉得如果自己没有被好的刊物发表、录用或者是没有获得什么奖，当然这些我没有考虑过，我一直会认为，那是（因为）自己写的不够好。因为好的文章是压不住的，好的文章大家的眼睛是雪亮的是读得懂的。好文章就是好文章，所以写好文章就是硬道理。

问题：您和您所有的角色一样，有一个浪漫的灵魂，喜欢与大自然接触。后者经常出现在您所有的短篇小说中，也出现在它们的标题中，大自然被您看作是一个安全的避风港，因此必须得到尊重。在您的短篇小说集《月光宝盒》的后记中，您透露了自己最大的梦想，那就是在广阔的草原上孤独地放牧。为什么？

汤成难：我喜欢呀，我喜欢一切辽阔、荒凉，高远的地貌。因为它会带给我内心也有种辽阔、宁静，高远。我觉得这是一个人性格里必不可少的或者是一个很高的境界。当我达到这种境界的时候，我会对很多俗世的问题会放开很多。我们之所以成为人，之所以有七情六欲，之所以被七情六欲困惑着，是因为我们生活在这样的一个像蛛网一样的一个俗世里面。我们不能走出来，我们不能超脱，我们不能跳脱出来，所以我希望地理的，就是视觉上的这种触动能带给我心灵上的触动让我真正做到心胸辽阔、高远，内心平静、纯粹。

问题：从您的作品中可以看出，西藏是您巨大的灵感来源：从短篇小说《寻找一朵云》或最近于2022年12月28日发表的以西藏自治区马尔康市为背景的《蓝色泪滴》中可以看出；您还在扬州开了一个叫格桑花的文学俱乐部，在那里您可以品尝到西藏的美食外，西藏对您还有什么重要的意义？我想问西藏为何会对您产生如此重要的意义？在您的作品中西藏是否有特殊的文学象征？

汤成难：其实不是西藏对于我有什么重要的意义。我是喜欢所有一切辽阔、高远的地方。不仅仅是西藏，但是西藏它会有一些特殊性，因为它是高原。比如说新疆它也是有辽阔的风景，但我对新疆的喜欢就不及西藏。这是因为西藏他有海拔，我觉得当海拔越来越高它有一种接

近天的感觉有一种不是所有人都可以过来。因为它必须经历一个身体挑战。所以他让我感觉更纯粹一些，会淘汰掉一些，会锻炼人的意志力一些。所以我对西藏是这样一种情感。没有什么特别重要的意义，我只是喜欢西藏，喜欢高原，喜欢的那种偶尔缺氧的那种状态。它会提示我“你在离天很近的地方”，因为在西藏可以看到蓝天白云，那种白云仿佛手一伸就可以捞到，那种与自然走得特别近，与天空特别近，也就是与那个内心的真实的我特别近的一个地方。

问题：您的女性和男性角色经常分别以王彩红和李大勇的名字出现，但他们在每个故事中都会改变性格和年龄。通常情况下，女性是害羞和内向的，渴望改变自己的生活，而您故事中的大多数男性都有强烈的，有时是消极的性格，如《一棵大树想要飞》中的李大宝，或像《开往春天的电梯》中的李大勇。在这最后一个短篇小说中，出现了主人公陷入不幸婚姻的状况问题。您认为在社会中男性与女性的社会角色是否总是对立的？

汤成难：我平时不太注重这些，我是会忽略性别的。我从来没有真真的考虑过这个问题。我觉得男女之间没有绝对的对立，因为却不可能只有纯粹的男性的事情也不可能有纯粹的女性的世界。他们是不可缺少的是阴阳结合的，是相辅相成的。所以我觉得这个对立只是在某个方面对立或者是在某个领域对立或者在一个人的见解里面会形成对立，但我觉得整个从大观察官来看的话，我不认为这是一个对立的角色和对立的世界。

问题：您总是从事不断的研究，总是试图推陈出新，想知道一部文学作品如何像一座强大的大厦一样，能够在时间中经久不衰，从而被人们永远记住。鉴于您的巨大野心，您是否想象过您的短篇小说集可以在国际舞台上发挥什么作用？您的未来计划是什么？您认为在网上发表您的短篇小说对于提高您在中国土地上的知名度是否至关重要？

汤成难：我没想过这个问题。我觉得很多事情它不是主观意识能做到的。就不是我想怎么样就能怎么样的。有机缘巧合、有运气也有担忧个更自身的努力等等很多因素结合在一起。我是希望作为一个写作者，我希望更多的人能够读到我的小说，我希望我的小说带给别人不一样的感受。希望别人读到我的小说会发现这是一个不可代替的作家，独一无二的作家，这只是属于汤成难这个人的。说真的我真没有未来计划。从来没有计划，这么多年来。上学的时候学习有机化，但是写作我这没有计划，就是不停地写、不停的写、阅读写作、收集素材、旅行。其实这个过程就跟生活一样，这个人生一样，你吃饭睡觉就过完了这一生，写作看书也就过了这一生。没想过计划是什么，只是做好每一天。希望每一个时辰都没有那么浪费，没有虚度。我喜欢目前的状态，写作和阅读渗透在生活里，时刻脑子里面都是对素材的一种敏捷获取。这种感觉，如果说有什么计划的话，那就是希望几年之后能换个地方生活，去草

原感受下生活，我希望能多走走也许会有新的变化。就这些问题我真没想过，什么知名度呀、影响力呀、我的未来计划呀，这些我真没想过。我觉得它是写作之外的附带的东西。我只做好写作，至于写作之外附带的那一部分。顺其自然吧，或者是，尽人事听天命吧。

问题：在您仅有的两部长篇小说《一个人的抗战》和《只有一个乳房的女人》之后，您决定纯粹投身于短篇小说。作家孙犁在 1977 年的一篇题为《关于短篇小说》的短文中写道，文学作品的长度并不能决定其质量和价值。同样的内容甚至可以用几句话就巧妙地表达出来，这就是伟大的艺术的标志。您也是这样想的吗？您认为短篇或中篇小说的文本类型化最能表达作者的理念，达到一定的效果？是否有什么特别的原因促使您改变文本类型？

汤成难：我这些年来，一直写短篇，今年开始写了中篇。不是刻意为之，而是获取的素材它是中篇的体量。我从来没有去刻意去追求自主，我当然我个人比较喜欢短篇。我觉得短篇有意思，短篇更锻炼才华。如果能用五个字表达清楚的句子，绝对不用六个字。所以我希望我能写出一万字以内的好短篇，轻短篇。希望从短篇里看出我的控制文字的能力。所以我总觉得短篇小说其实是控制文字的能力。更不是说你表达文字，就是你去书写文字的能力，书写都会写。你如何去控制文字。这，我看得很重要。

问题：您如何看待中国当代文学在中国社会的演变和作用，您认为您在表现边缘人物和被忽视的人群方面有什么贡献？您如何看待写作在当前中国社会的作用，您对这一作用有什么贡献？

汤成难：这真的不能用“贡献”这两个词，甚至都没有什么作用。我觉得这些人物一直存在，所谓的边缘人物和内忽视的人群一直存在。只是，被大众忽略，或者被我们繁忙的目光给忽略了。我只是把这些人物拎出来，摆在大众的面前，或者是，我只是把他刻画出来。并没有去提醒人去或者是观察。但是白天人们经过，或是突然遇见了会想到我这篇小說。原来，现实和小说这么近，又那么远。写作在当前中国社会的作用，您对这一作用有什么贡献？还真不知道，我从没想过我的文字会留下多久，能留下多少，有多少人会阅读。我真没想过。我目前只是希望自己表达，我不停地在表达。跟着自己年龄的变化再表达，当然也希望更多的人读到。文学其实是无用的。你认为有用就是有用，认为无用就是无用。怎么说呢？也许这个世界留下来的都是一些无用的东西。

问题：您的悲观主义是您表达对您所处的现实的挑战的一种有效方式。例如，在短篇小说《失语者》中，我发现了对 20 世纪 80 年代中国发生的快速变化，这是一个您出生的时期，您想把它搬到纸上。还有农村居民向城市地区的迁移和快速的城市化现象的问题；或者《你

有病历吗》中大都市的异化和《呼吸》中让苏小红窒息快速变化的。我想问您，您认为您的写作如何有助于国际受众对中国文化的理解？

汤成难：如果看我一篇短篇，可能作用不是特别大。如果看我很多短篇的话，就会发现这是一个中国几十年来伴随着改革开放，现在一个时间长度的，中国社会的一个变迁、人类的心灵史。因为我的小说的年代一般都是八十年代以及当代，现在这段时间。所以从我的短篇小说里面，几乎是可以看到生活在这片土地上的人的生活状态、精神状态。我没有刻意的去批判快速的城市化现象也没有对村庄进行缅怀，但是我的出生的经历：我在农村长大，然后来到城市。我既怀念乡村的那种土井又离不开现代城市的这种便捷。我觉得我是矛盾的，或者说大多数现在的人都是矛盾的。我们向往的那种田园式、农耕式的生活，又需要那种医疗科技、生活便捷，这是矛盾的。我没有刻意去批判这些问题，我只是把这些问题抛出来，让读者去思考，让每个人去思考，因为每个人思考的结果都不一样。

问题：在您的文章《一个女建筑师的小说认知》中，您再次谈到您的创作过程以及通过直接或间接的观察获取写作素材的重要性。您常说，您会反复的去重读自己的故事，直到烂熟于心。我想问，迄今为止在您众多的作品中，哪一个作品的创作过程是您觉得最艰难的？

汤成难：还真难说。其实以前的写作相对轻松一些，那是因为自己无知者无畏。这两年觉得艰难一些是因为自己有了要求，也不是说对自己很高的要求，而是你懂得了很多，你阅读了很多，你也知道，你读的好小说也越来越多，所以希望自己能写出自己满意的，相对满意的。我对自己的要求就是写出自己能力的极致。

问题：您认为翻译成西方语言，比如本案中的意大利语，会不会推翻或失去只有中文及其写作才能传达给读者的意义？您认为阅读体验会因语言的不同而不同吗？

汤成难：肯定会有一些，多多少少会有一些，但是我觉得语言它只是为小说的精神而服务的。所以我更看重的是小说的思想，它的精神。就像我读外国小说一样。当然我都是读的一些，因为我英语不好啊，只能读一些翻译过来的。翻译过来的小说其实它也在语言上有了一些创造和改变。“它影响我阅读吗？”我觉得倒没有，我其实阅读的是作者想表达的思想。除非这个翻译，翻译的非常糟糕，完全篡改。如果不是这样我觉得对于我来说没有特别大的（影响）。唯一可能的是，阅读的舒服。进入的状态好与不好，仅此而已。“会不会推翻或失去只有中文及其写作才能传达给读者的意义？”这倒没有。我觉得我也希望更多的朋友、更多的使用其它语言（的）国家的读者能阅读到我的小说，因为文学它就是人学，它是表达人性的。人性是不分语言的，即使语言不通，也能从人性里发现什么，所以没有有这样的顾虑。

问题：有没有哪位中国或国际的作家或作者让您特别感兴趣，或者您认为这些年来影响了您的写作？

汤成难：其实太多了！好多作家都对我有些影响。比如卡尔维诺、比如布鲁诺·舒尔茨，挺多，马尔克斯好多好多。其实听起来好像很不专一，其实这没必要专一。我是觉得我从不同的作家身上找到与我相通的那部分。一个通道，从他身上找到一个通道。让我产生一种共情或者是让我有一种找到了个目标，或者是一个方向吧。我不同的年龄阶段，有不同的喜欢的作家。有的时候也不是作家所有的作品都喜欢，也不是很多作家的作品我可能只喜欢一篇，或者喜欢那几篇。但是我觉得能有一篇，放到我个人的学习库里面，都是一个保障，让我磕一遍一遍地读、学习、分析。

问题：您与中国文学评论家的关系如何，您如何处理负面反馈？

汤成难：关系如何我认识的评论家特别少，而且参加的活动也特别少。几乎他们如果评论我的作品一般都是刊物向他们约稿，或者是我的研讨会，他们会出现进行一些评论，大多数都是以赞扬肯定来回馈。这可能也是一种友善吧。对我的友善、鼓励吧。我不知道如何处理一些负面的反馈，负面的反馈那就反思一下自己呗。“为什么是负面的？”如果人家说的对，那就注意这个问题改掉这个毛病。如果人家说的不对，那就说吧，无所谓。一个作品写完之后其实它就不完成属于你了。它属于一件在这个世上，属于一件独立的一个东西，它跟你有关系。但它不完全属于你它可以任由任何人来批评。任何人的批评我都接受，我所谓的接受就是，我认为对，我会修改；我认为不对，我会置之不理。我觉得这是我的回应态度，但我会很虚心。

问题：您与中国出版业的关系是什么，您认为它在当代环境中是如何变化的？

汤成难：还真不好回答，因为我出处也不多，就这么多。大多都是一些出版社的朋友，认识了，然后他们想出我的书。我不知道在当代环境中是如何变化的，还真不清楚。因为出版这一块，总觉得还是写作之外的一部分，离写作虽然很近，但是它跟我个人的这种努力或关系有一点远。我只好写好，负责写好，每一篇发表。至于合集把它齐齐出版。我都没去想过，因为隔几年，就有出版社联系，就会出个集子。它就像交作业一样，把这几年的作业归纳起来，展示出来。对自己也是一个回往。

问题：在您的作品中，人物之间的张力是贯穿整个故事和叙事发展的主线。您具体是如何做的？

汤成难：我对张力其实是非常看重的。我觉得我短篇的人物并不多。有的时候是一个，两个，三个，我觉得人物和人物之间关系的变化，人身份的变化。它形成的这种张力应该是贯穿或

者是叙事发展的一个主线。比如说这两个人，本来是陌生人一男一女，后来变成了情人，变成了恋人、对象，再后来又陌生。这些其实人物关系的变化，它是叙事的一个主题，一个主要的部分。“我是如何做到的？”这个好难回答。对人物设计这块在我构思小说的时候，除了构思情节，人物设计这块，我会想很久很久。这个人物把他设计在什么状态？他的身份是什么？他与别人的交集是什么？他能决定故事的走向也决定你想表达的主题是什么？所以我对人物设置、人物身份的设置我会非常地看重。

问题：短篇小说《一棵大树想飞》的创作灵感是什么？

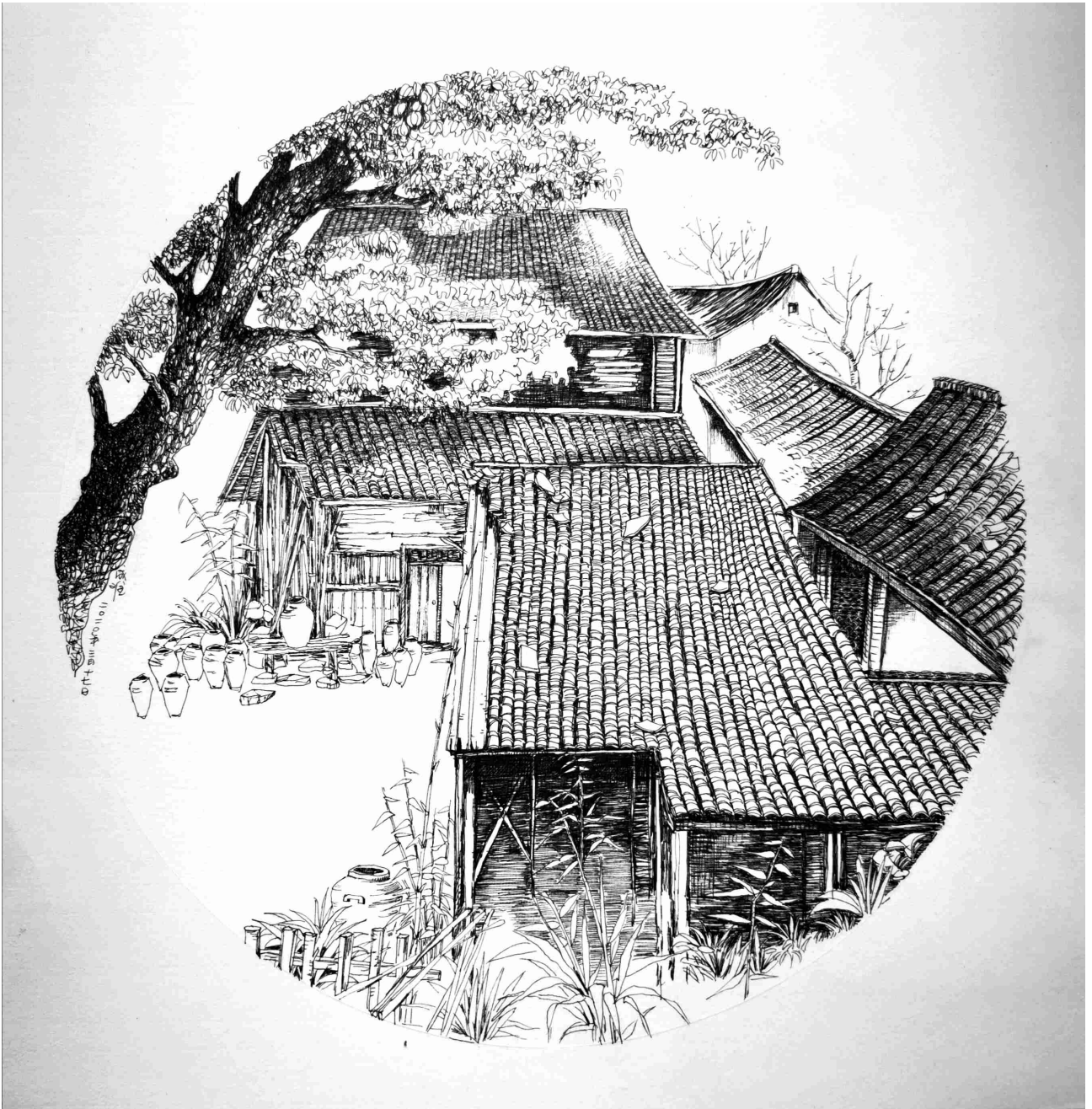
汤成难：也是听说过一个故事，一个孩子丢了，然后爸爸在一个地方等了他很久，等了他几年，就在这个地方，买东西，让我非常非常感动，也非常痛苦、悲痛。这种人与人之间这样的一种亲情，失去，然后有擦肩而过，茫茫人海中，那个和你有关系的人，你却找不了他，你却不知道他身在何方。这种痛苦是有力气而无法做到，就有一种很大的无力感，其实无力感是常常使人悲痛的一方面。

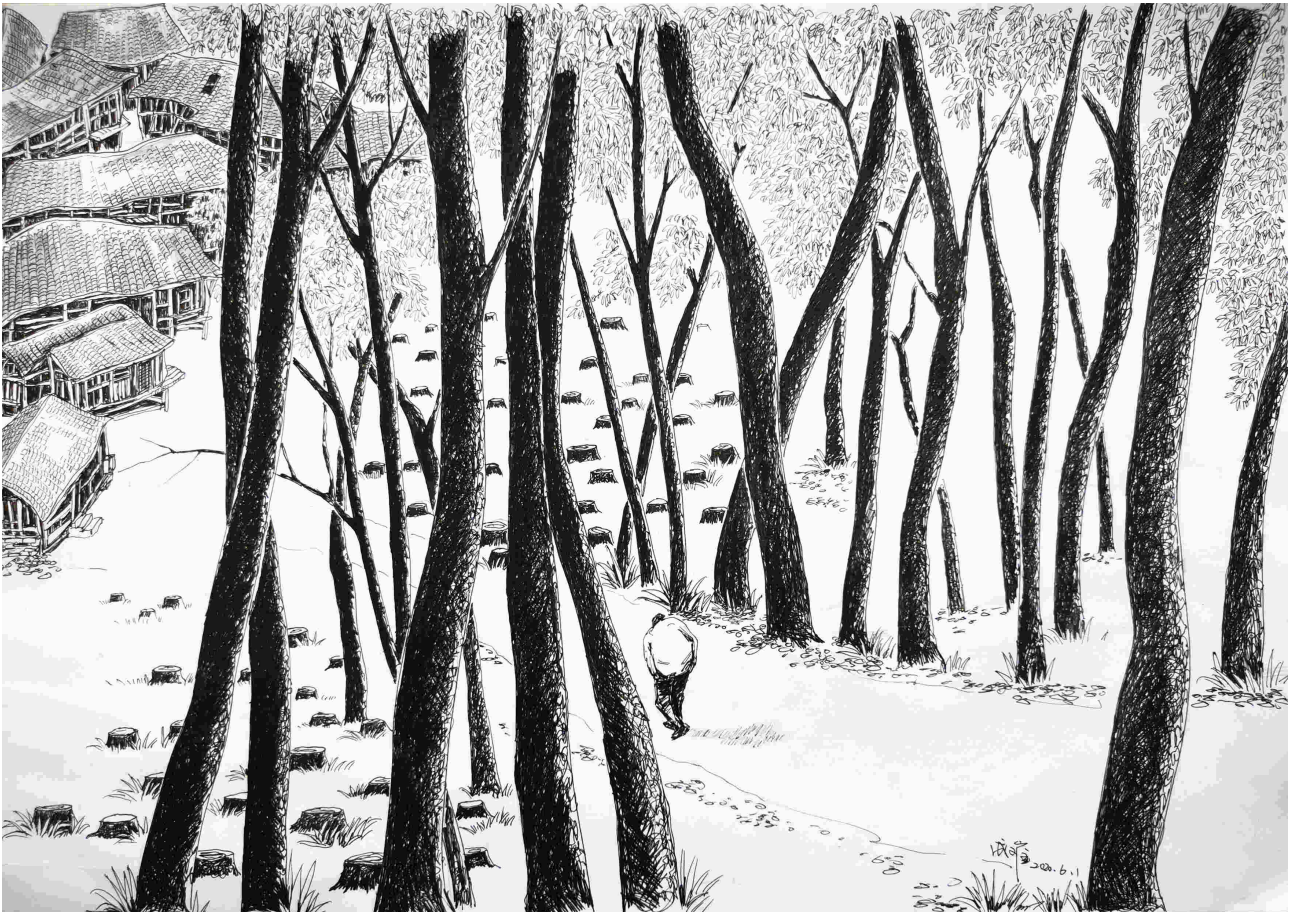
问题：我看到一种强烈的忧郁感弥漫在整部作品中。在这个动人的故事中，您想赋予哪个元素更多的重要性？

汤成难：失去、或许就是一种和解吧。与过去和解、与失去和解，我觉得人生的过程，就是这样的。我们出生到最后成为尘土。其实也是一种和解的过程。我们人的身体，最终被消亡、被分解，成了尘埃、成了一粒沙，其实也是一种和解。我们与这个世界和解了。这是我个人比较片面狭隘的理解吧。我觉得这是我们人唯一的一条路，我们人要想活着、要想继续活下去唯一的一条路。你必须与自己和解，与一切和解。

Illustrazioni



















Bibliografia

ABBIATI Magda, “Il dibattito del '34 su *wenyan*, *baihua*, lingua di massa” in *Cina*, no. 15, 1979, pp. 269–281.

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

AN Rujie 安汝, “Jie qiang kefou duan hun —— you Lao She ‘duan hun qiang’ kan chuantong wushu de ‘chouxiang jicheng’” 杰枪可否断魂——由老舍《断魂枪》看传统武术的“抽象继承” (Può una pistola uccidere l'anima——Uno sguardo all'“eredità astratta” delle arti marziali tradizionali dall'analisi de “La pistola che spezza le anime” di Lao She), in *Xinan jiaotong daxue xuebao*, vol. 22, no. 2, 2021, pp. 26-32.

APTER David E., “Yan'an and the Narrative Reconstruction of Reality”, in *Daedalus*, vol. 122, no. 2, 1993, pp. 207–232.

BA Jin, *Famiglia*, tr. Andolfatto Lorenzo, Roma, Atmosphere libri, 2018.

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

BEAHAN Charlotte L., “Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1911”, in *Modern China*, vol. 1, no. 4, 1975, pp. 379-416.

BING Xin 冰心, *Jishi zhu* 记事珠 (Impressioni di ricordi passati), Pechino, Beijing renmin wenzue chuban she, 1982.

BOTTON Alain de, *Architettura e felicità*, Milano, Guanda Editore, 2006.

BOTTON Flora B. e PAGE, John, “Huainanzi.”, in *Dinastia Han: (202 a. C.-220 D. C.)*, MAETH Russell (a cura di), El Colegio de Mexico, vol.2, I ed. 1984, pp. 186–190.

BRUNI Leonardo, VITI Paolo (a cura di), *Opere letterarie e politiche*, Torino, UTET, 1996.

CAI Zong-qi 蔡宗齊, “A Study of Early Chinese Concepts of Qing 情 and a Dialogue with Western Emotion Studies” in *Prism: Theory and Modern Chinese Literature*, 2020, pp. 399-429.

CASARUBEA Gisa, *Sette scrittrici della Cina d'oggi*, Beijing, Casa editrice in lingue estere, 1989.

CAVAGNOLI Franca, *La voce del testo*, Milano, Feltrinelli, 2019.

CHAN Ching-kiu Stephen, "The Language of Despair: Ideological Representations of the 'New Women' by May Fourth Writers", in *Modern Chinese Literature*, vol. 4, no. 1/2, 1988, pp. 19-38.

CHAN Shelley W., "Sex for Sex's Sake? The 'Genital Writings' of the Chinese Bad-Girl Writers", in WILLIAMS Philip F. (a cura di), *Asian Literary Voices: From Marginal to Mainstream*, Amsterdam University Press, 2010, pp. 53-61.

CHEN Jinwu 陈进武, "Qingsu yu qudu de shuangchong bei lun —— Tang Chengnan 'Benpao de daotian' 'Jingguang shanshuo' du zha" 倾诉与孤独的双重悖论——汤成难《奔跑的稻田》《金光闪烁》读札 (Il doppio paradosso della fiducia in sé stessi e della solitudine: note di lettura dei racconti 'La corsa delle risaie' e 'Luccichio' di Tang Chengnan), in *Yu hua*, no. 01, 2021, pp. 73-76.

CHEN Keying 陈柯颖, "Qian xi minguo qingchun nüxing de langman qinghuai —— yi Lu Yin 'Haibin guren' weili" 陈柯颖, 浅析民国青春女性的浪漫情怀——以庐隐《海滨故人》为例 (Un'analisi dei sentimenti romantici delle giovani donne nella Repubblica di Cina — Prendendo come esempio "Amiche in riva al mare" di Lu Yin), in *Anyang shi zhuan xuebao*, no. 4, 2021, pp. 97-100.

CHEN Mingzhu 陈明珠, "Goujian tong wang xinling shijie zhi jing —— lun Wang Anyi de xiaoshuo guan" 构建通往心灵世界之径——论王安忆的小说观 (Costruire un percorso verso il mondo spirituale: il punto di vista di Wang Anyi sulla creazione dei romanzi), in *Zhenjiang gao zhuan xuebao*, vol. 35, no.2, 2022, pp. 11-15.

CHEN Wanqin 陈婉琴, "Zhongguo dangdai zuojia ruhe lijie nüxing xiezuo—— cong Zhang Li dui dangdai zuojia jinxing xingbie quan tiao cha de san fen wenjuan shuoqi" 中国当代作家如何理解女性写作——从张莉对当代作家进行性别观调查的三份问卷说起 (In che modo gli scrittori contemporanei cinesi comprendono la scrittura femminile: partendo dai tre questionari di Zhang Li sull'indagine sulla visione di genere degli scrittori contemporanei), in *HuaiBei zhiye jishu xueyuan xuebao*, vol. 19, no. 5, 2020, pp. 67-71.

CICERONE Marco Tullio, “De optimo genere oratorum”, in NERGAARD Siri, *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Brunì, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Bompiani, Milano, 1993, pp. 51-62.

CIXOUS Hélène, COHEN Keith e COHEN Paula (a cura di), “The Laugh of the Medusa” in *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875-893.

DAI Xun 戴洵, “Tang Chengnan ‘Motian lun’ zhuti yiyun tanjiu” 汤成难《摩天轮》主题意蕴探究 (Esplorando il tema del racconto ‘Ruota panoramica’ di Tang Chengnan), in *Hanzi wemhua*, no. 11, 2022, pp. 128-130.

DESPEUX Catherine e NGUYEN TRI Christine, *Education et instruction en Chine*, Paris, Louvain, Peeters, 2003.

DING Qi 丁琪, “Dui ziwo jingyan de milian yu zhengtuo —— lue lun ‘90 hou’ wenxue de ‘jingyan hua’ xiezuozuo” 对自己经验的迷恋与挣脱——略论 “90后” 文学的 “经验化” 写作 (Il fascino e la liberazione dell'autoesperienza: una breve discussione sulla scrittura ‘esperienziale’ della letteratura ‘post anni ‘90’), in *Chuangzuo ping tan*, no.1, 2021, pp. 36-39.

DOOLING A. D. e Torgeson, K. M. (a cura di), *Writing women in modern China: An anthology of women’s literature from the early twentieth century*, New York, Columbia University Press, 1998.

DOOLING Amy D., “Desire and Disease: Bai Wei and the Literary Left of the 1930s”, in LAUGHLIN Charles (ed.). *Contested Modernities in Chinese Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 51-60.

DOOLING Amy D., *Writing Women in Modern China: The Revolutionary Years, 1936-1976*, New York, Columbia University Press, 2005.

ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2018 (I ed. 2003).

FANG Huiling 方慧玲, “Lun qingchun zuojia de tuibian yu qingchun wenxue de keneng xing” 论青春作家的蜕变与青春文学的可能性 (Sulla trasformazione dei giovani scrittori e le possibilità della Youth-literature), in *Zhejiang wanli xueyuan xuebao*, vol. 34, no. 5, 2021, pp. 77-81.

FENG Jin, *New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*, Purdue University Press, 2004.

FERRY M. Megan, “Marketing Chinese women writers in the 1990s, or the politics of self-fashioning”, in *Journal of Contemporary China*, vol.37, no. 12, 2003, pp. 655-675.

FEUREWERKER Yi-Tsi Mei, “In Quest of the Writer Ding Ling”, in *Feminist Studies*, vol. 10, no. 1, 1984, pp. 65-83.

GERNET Jacques, *L'intelligence de la Chine: le social e le mental*, Parigi, Gallimard, 1994.

GUO Jiaqi, “Learning Chinese idioms: A luxury or necessity for the curriculum?”, in Yang Lu, *Teaching and Learning Chinese in Higher Education: Theoretical and Practical Issues*, New York, Routledge, 2017, pp. 83-107.

GUO Jiaqi, “Learning Chinese idioms: A luxury or necessity for the curriculum?”, in Yang Lu, *Teaching and Learning Chinese in Higher Education: Theoretical and Practical Issues*, New York, Routledge, 2017, pp. 83-107.

HAN Songgang 韩松刚, “Jingshen de jianzhu (pinglun) —— Tang Chengnan de xiaoshuo guan” 精神的建筑(评论) ——汤成难的小说和小说观 (Architettura spirituale -recensione-: narrativa e opinioni sui romanzi di Tang Chengnan), in *Yalujiang shang banyue ban*, no. 22, 2020, pp. 61-66.

HERSHATTER Gail, *Women in China's Long Twentieth Century*, Oakland, University of California Press, 2007.

HU Rong 胡蓉, “Chen Hengzhe duanpian xiaoshuoji ‘Xiao yu dian’ de xingxiang xue fenxi” 陈衡哲短篇小说集《小雨点》的形象学分析 (Un’analisi sull’imagologia all’interno della raccolta di racconti di Chen Hengzhe "Goccioline di pioggia"), in *Mudanjiang Daxue xuebao*, vol. 25, no. 11, 2016, pp. 71-73.

HUANG Lu 黄璐, “Xiaofei zhuyi de weilai——yu Yang Qingxiang tongzhi shangque” 消费主义的未来——与杨庆祥同志商榷 (Il futuro del consumismo: un confronto con Yang Qingxiang), in *Yin dou xue kan*, no. 4, 2010, pp. 100-102.

HUANG Martin W., “Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of Qing in Ming-Qing Literature” in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 20, 1998, pp. 153-184.

IBSEN Henrik, ALONGE Roberto (a cura di), *Drammi moderni*, Milano, Rizzoli, 2009.

JAKOBSON Roman, *Language in Literature*, USA, 1987.

JIN Siyan 金丝燕, *L'écriture féminine Chinoise du Xxe siècle à nos jours: trame des souvenirs et de l'imaginaire*, Paris, Éditions You Feng, 2008.

JIN Siyan 金丝燕 e LIDDELL Philip, “Women’s Writing in Present-Day China”, in *China Perspectives*, no. 45, 2003, pp. 42-51.

KIRK A. Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

KNIGHT Sabina, *The Heart of Time: Moral Agency in Twentieth-Century Chinese Fiction*, vol. 274, Harvard University Asia Center, 2006.

LAO She, *Città di gatti*, tr. Masi Edoarda, Milano, Garzanti, 1986.

LAO She, *Il ragazzo del riscio*, Lavagnino C. Alessandra (a cura di), Milano, Mondadori, 2019.

LARSON Wendy, “The End of ‘Funü Wenxue’: Women’s Literature from 1925 to 1935”, in *Modern Chinese Literature*, vol. 4, no. 1/2, 1988, pp. 39-54.

LARSON Wendy, *Women and writing in modern China*, Stanford, Stanford University Press. 1998.

LI Quanhua 李全华 e GAO Jianhui 高建辉, “Lu Yin yu Bing Xin xianxiang xin tan” 庐隐与冰心现象新探 (Una nuova esplorazione del fenomeno Lu Yin e Bing Xin), in *Chuxiong shi zhuan xuebao*, vol. 32, no. 5, 2017, pp. 41-44.

LI Xiao hua 李晓花, “Lun Zhang Ailing xiaoshuo dui nüxing yishi he hunyin de tansuo” 论张爱玲小说对女性意识和婚姻的探索 (Un’esplorazione della coscienza femminile e del

matrimonio nei romanzi di Zhang Ailing), in *Jiangxi jiaoyu xueyuan xuebao*, vol. 28, no. 2, 2007, pp. 85-88.

LIANG Hai 梁海, “‘Xiaoshuo shi zheyang yi zhong zhuangzhong dianya de jingshen jianzhu’—— zuojia Alai fangtan lu” 小说是这样一种庄重典雅的精神建筑”——作家阿来访谈录 (‘Il romanzo è un'architettura spirituale così solenne ed elegante’ - Intervista allo scrittore Alai), in *Dangdai wentan*, no.2, 2010, pp. 24-27.

LIN Jiangang 林建刚, “Hu Shi yu Chen Hengzhe” 胡适与陈衡哲 (Hu Shi e Chen Hengzhe), in *Tongzhou gongjin*, no. 7, 2021, pp. 57-59.

LIU H. Lydia, KARL E. Rebecca e KO Dorothy (a cura di), *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory*, New York, Columbia University Press, 2013.

LIU Jianmei 刘剑梅, “Feminizing politics: reading Bai Wei and Lu Yin” , in *Journal of Modern Literature in Chinese*, vol. 2, no. 5, 2002, pp. 55-80.

LIU Kang, *Globalization and cultural trends in China*, Hawaii, Honolulu, University of Hawaii press, 2004.

LIU Tianyu 刘天宇, “Lun lei feng ta de dao diao —— 20 shiji 20 niandai xinjiu wenxue de yi chang ‘tong ti jing zuo’” 论雷峰塔的倒掉——20 世纪 20 年代新旧文学的一场“同题竞作” (Sulla caduta della pagoda di Leifeng: un ‘concorso sullo stesso titolo’ nella nuova e vecchia letteratura negli anni '20), in *Wenxue pinglun*, no. 4, 2021, pp. 178-187.

LIU Yixin, “Feminine Consciousness in the Works of Lu Yin”, in *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 10, no. 9, 2020, pp. 749-765.

LU Jie, *Dismantling time. Chinese literature in the age of globalization*, Singapore 2004.

LU Xun 鲁迅, “Na la zou hou zenyang” 娜拉走后怎样 (Cos'è successo dopo che Nora se n'è andata?), in *Ketang neiwai*, no.11, 2021, p. 60.

LU Yanjuan 卢燕娟, “20 Shiji shang ban ye Zhongguo wenxue zhong de ‘funü jiefang’ wenti” 20 世纪上半叶中国文学中的“妇女解放”问题 (La ‘liberazione delle donne’ nella letteratura cinese della prima metà del Ventesimo secolo), in *Guangzhou daxue xuebao*, no. 5, 2022, pp. 85-95.

LU Yin 庐隐, *Haibin guren* 海滨故人 (Amiche in riva al mare), in *Xiangya jiezhi* 象牙戒指 (L’anello d’avorio), Beijing, Jingji ribao chubanshe, 2002.

LUKÁCS György, PIANA Giovanni (a cura di), *Storia e coscienza di classe*, Milano, Mondadori, 1973.

MI Rui Xin 宓瑞新, “‘Shenti xiezu’ zai Zhongguo de lüxing ji fansi” “身体写作” 在中国的旅行及反思 (L’evoluzione e le riflessioni riguardo al “Body Writing” in Cina), in *Funü yanjiu lun cong*, no.4, ser. no. 100, 2010, pp. 73-79.

MOLONY Barbara, THEISS Janet e CHOI Hyaeweol, *Gender in Modern East Asia: An Integrated History*, Boulder, Westview Press, 2016.

ORTEGA y GASSET José, “Miseria y esplendor de la traducción” in *Obras completas*, vol. 5, Madrid, Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1983, pp. 431-452.

OSIMO Bruno, *Manuale del Traduttore. Guida pratica con glossario*, terza edizione, Milano, Hoepli Editore, 2011 (I ed. 1998).

OSIMO Bruno, *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tabelle sinottiche*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2010.

PESARO Nicoletta, “Xiao Hong: corpi in fuga”, in GIACHINO Monica e MANCINI Adriana (a cura di), *Donne in fuga*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari – Digital Publishing, 2018, pp. 97-107.

PESARO Nicoletta, PIRAZZOLI Melinda, *La narrativa cinese del Novecento*, Roma, Carocci Editore s.p.a, 2019.

POTTS Malcolm, “China’s One Child Policy”, in *BMJ: British Medical Journal*, vol. 333, no. 7564, 2006, pp- 361-362.

QIAN Nanxiu 钱南秀, “Revitalizing the Xianyuan (Worthy Ladies) Tradition: Women in the 1898 Reforms”, in *Modern China*, vol. 29, no. 4, 2003, pp. 399-454.

QU Yan Xia 区艳霞, “‘Ai de zhexue’ yu jieji zhi ‘fen’ —— ertong shijiao xia Bing Xin xiaoshuo ‘Fen’ de jiedu” “爱的哲学”与阶级之“分”——儿童视角下冰心小说《分》的解读 (“La filosofia dell'amore" e la "disuguaglianza" di classe: un'interpretazione del romanzo di Bing Xin "Disuguaglianza" dal punto di vista dei bambini), in *Sanwen bai jia*, no. 8, 2020, p. 20.

SCHLEIERMACHER Friedrich, “Sui diversi modi del tradurre”, in NERGAARD Siri, *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 167-168.

SCHWARCZ Vera, Ibsen's Nora: The promise and the trap, in *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, vol.1, no. 7, 1975, pp. 3-5.

SHI Dingxu, “Topic and Topic-Comment Constructions in Mandarin Chinese.”, in *Language*, vol. 76, no. 2, 2000, pp. 383–408.

SHI Shulu 施树禄, *Xingshu Tangshi sanbai shou* 行书唐诗三百首 (Trecento poesie Tang in *xingshu*), Pechino, Zhongguo yan shi chuban she, 2017.

SHIH Edna Wang, “Chinese Women”, in *Pi Lambda Theta Journal*, vol. 27, no. 3, 1949, pp. 145–50.

STEVENS Sarah E., “Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Girl in Republican China” in *NWSA Journal*, vol. 14, no. 3, 2003, pp. 82-103.

SUN Dexi 孙德喜 e WU Zhouwen 吴周文, “Xiang shisu shenghuo de shenceng juejin —— Tang Chengnan duanpian xiaoshuo san lun” 向世俗生活的深层掘进——汤成难短篇小说散论 (Scavare più a fondo nella vita mondana—— Un saggio sui racconti di Tang Chengnan), in *Nanjing xiao zhuang xueyuan xuebao*, no. 4, 2020, pp. 76-80.

TANG Chengnan 汤成难, *Yueguang bao he* 月光宝盒 (Il tesoriere al chiaro di luna), Shanghai, Shanghai wenyi chuban she, 2022.

TANG Chengnan 汤成难, *Yi ke da shu xiang yao fei* 一棵大树想要飞 (L'albero che riuscirà a volare), Pechino, Zhongguo shuji chubans she, 2018.

TANG Chengnan 汤成难, *Yige ren de kangzhan* 一个人的抗战 (La propria guerra), Pechino, Beijing dazhong wenyi chuban she, 2011.

TANG Suling 唐素玲, “Lun Liang Qichao de nüzi jiaoyu sixiang —— yi ‘Lun nüxue’ wei li” 论梁启超的女子教育思想——以《论女学》为例 (Sui pensieri di Liang Qichao sull'educazione delle donne: prendendo come esempio ‘Sull'educazione delle donne’), in *Hetian shifan xhuanke xuexiao xuebao*, vol. 35, no. 5, 2016, pp. 9-13.

TERRUSI Leonardo, “I Toponimi Letterari: Luoghi Immaginari, Luoghi Reali, Luoghi Comuni, in *Rivista Italiana Di Onomastica*, vol. 16, no. 2, 2010, pp. 503-522.

TIAN Xiao 田晓, “Kongzi de nüxing guan —— jian lun ‘wei nüzi yu xiao ren nan yang ye’ ” 孔子的女性观——兼论“唯女子与小人难养也” (Il punto di vista di Confucio sulle donne: le donne e l'uomo meschino sono le due categorie di persone con le quali è difficile intendersi), in *Huaihua xueyuan xuebao*, vol. 37, no. 2, 2018, pp. 58-61.

TONG Xin 童欣, “Cong ‘ruozhe rentong’ dao ‘xiubu fuqin’: du Tang Chngnan zhong duanpian xiaoshuo” 从“弱者认同”到“修补父亲”读汤成难中短篇小说 (Dall' ‘Identificazione dei deboli’ a ‘Riparare mio padre’: leggendo i racconti di Tang Chengnan), in *Shanghai Wenhua*, no.11, 2021, pp. 38-45.

VENTURELLI Davide, *Nobiltà e sofferenza. Musica, religione, filosofia in F. Nietzsche*, Genova, Il Melangolo, 2006.

VENUTI Lawrence, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999.

WAN Mimi 万咪咪, “Changdao yi zhong shengming lixiang —— lun Xie Youshunde wenxue piping ji qi wenxue piping gua” 倡导一种生命理想——论谢有顺的文学批评及其文学批评观 (Sostenere un ideale di vita: sulla critica letteraria di Xie Youshun), in *Hechi xueyuan xuebao*, no. 1, 2021, pp. 19-24.

WANG Jing M., *When "I" Was Born: Women's Autobiography in Modern China*, Madison, University of Wisconsin Press, 2008.

WEN Zhen 文珍, "Zai tan Qingchun wenxue" 再谈青春文学 (Riparlando della *Youth-literature*), in *Changjian wenyi*, no. 15, 2018, pp. 131-133.

WONG Dongfeng e SHEN Dan, "Factors Influencing the Process of Translating", in *Meta*, vol.44, no. 1, 1999, pp. 78-100.

WONG Ka F., "Modernity, Sexuality, and Colonial Fantasy in Ding Ling's 'Miss Sophia Diary' (1928)", in *Studies on Asia*, serie IV, vo. 4, no. 2, 2014, pp. 115-144.

WU Hui (a cura di), *Once Iron Girls: Essays on Gender by Post-Mao Chinese Literary Women*, Lanham, Lexington Books, 2009.

WU Weizhong 吴伟忠, "Xin gangbi hua: cong xiao zhong xinshang dao dazhong shoucang" 新钢笔画: 从小众欣赏到大众收藏 (Nuovi disegni a penna: dal piccolo apprezzamento alla collezione popolare), in *Shoucang jie*, no. 12, 2012, pp. 113-115.

XU Deming 徐德明, "'Xiangxia re jin cheng' de wenxue xushu" "乡下人进城" 的文学叙述 (La narrazione dei 'contadini in città'), in *Wenxue pinglun*, no. 1, 2005, pp. 106-107.

XU Yang 徐阳, "Xiao Hong de liang du miankong —— yi 'Shengsi chang' pingjia wei zhongxin" 萧红的两副面孔——以《生死场》评价为中心 (I due volti di Xiao Hong: sulla critica e valutazione di "I campi della vita e della morte"), in *Mingzuo xinshang*, no. 20, 2022, pp. 73-75.

YU Hua, *Vivere!* tr. Pesaro Nicoletta, Roma, Donzelli, 1997.

ZHANG Li 张莉 (a cura di), *2021 nian Zhongguo nüxing xiezu wenxue xuan* 2021 年中国女性写作文学选 (Antologia della letteratura femminile cinese dell'anno 2021), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2022.

ZHANG Shihua (a cura di), *Dizionario di cinese: cinese italiano-italiano cinese*, Milano, Hoepli editore, 2007.

ZHAO Ailing 赵爱玲, “‘Wusi’ nüxing ziwo de jiannan juexing —— du Ding Ling ‘Mengke’ ‘Shafei nüshi riji’ ‘Amao guniang’” “五四” 女性自我意识的艰难觉醒——读丁玲《梦柯》《莎飞女士日记》《阿毛姑娘》, in *Jincheng zhiye jishu xueyuan xuebao*, no. 2, 2015, pp. 82-85.

ZHAO Changtian 赵长天, “Jue chu feng sheng shuo ‘Mengya’” 绝处逢生说《萌芽》(Mengya: sopravvissuta alla crisi), in *Bianji xuekan*, no. 3, 2004, pp. 60-61.

ZHAO Xiuying, *Il dizionario di cinese. Dizionario cinese italiano-italiano cinese*, Bologna, Zanichelli, 2013.

ZHENG Shilin 郑世琳, “Hua zhong hua —— Zhang Ailing chahua xiao yi” 画中话——张爱玲插画小议 (Parlare fra immagini: breve discussione sulle illustrazioni di Zhang Ailing), in *Mingzuo xinshang*, pp. 93-99.

ZHOU Binbin 周斌斌, “Zhang Ailing yu huihua yishu qian xi” 张爱玲与绘画艺术浅析 (Analisi sull’arte pittorica di Zhang Ailing), in *Huainan shifan xueyuan xuebao*, vol. 23, no. 3, 2021, pp. 114-119.

ZHU Jun 朱军, “Duanpian xiaoshuo Tang Chengnan ‘Banjia’ (‘dangdai xiaoshuo’ 2017 nian di 5 qi) 短篇小说汤成难《搬家》(《当代小说》2017年第5期), (Racconto breve di Tang Chengnan ‘Traslocare’ ‘Contemporary Fiction’ Numero 5, 2017), in *Jiangsu wenxue lanpishu*, 2018, pp. 225-226.

Sitografia

“Richang de fengmang —— Tang Chengnan, Datou Ma, Pang Yu zuopin yantao hui zai nanjing zhaokai 日常的锋芒——汤成难、大头马、庞羽作品研讨会在南京召开 (Ai margini della vita: Il simposio sulle opere di Tang Chengnan, Datou Ma e Pang Yu tenutosi a Nanchino)”, *Jiangsu zuojia wang*, 23 Dicembre 2021, <https://www.jszjw.com/wap/topnews/20211223/1640329532314.shtml>, (ultima consultazione in data 18\12\2022).

CHEN Hengzhe 陈衡哲, “Lao fuqi 老夫妻 (La vecchia coppia)”, *Souhu*, 1 Gennaio 2022, https://www.sohu.com/a/513791403_121124623, (ultima consultazione in data 20\10\2022).

HU Shi 胡适, “Hu Shi: Yi bo sheng zhuyi 胡适: 易卜生主义 (Hu Shi: Ibsenismo)”, *Ai sixiang*, 27 Maggio 2011, <http://www.aisixiang.com/data/40965.html>, (ultima consultazione in data 18\10\2022).

LIU Zaifu 刘再复, “Eileen Chang’s Fiction and C.T. Hsia’s: A History of Modern Chinese Fiction”, *MCLC Resource Center*, Luglio 2009, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/liuzaiifu/>, (ultima consultazione in data 26\10\2022).

LU Xun 鲁迅, “Nala zou hou zheyang 娜拉走后这样 (Dopo che Nora se n’è andata)”, *Zhongwen makesi zhiyi wenku*, <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/luxun/01/018.htm>, (ultima consultazione in data 18\10\2022).

MAO Yanan 毛亚楠, “Shuahu ren 耍猴人的江湖 (Gli incantatori di scimmie)”, *Xinlang Weibo*, 21 Novembre 2014, <http://news.sina.com.cn/o/2014-11-21/063931179864.shtml>, (ultima consultazione in data 26\11\2022).

RU Zhijuan 茹志鹃, *Baihe hua: Ru Zhijuan xiaoshuo ji* 百合花: 茹志鹃小说选 (I gigli: opere selezionate dei romanzi di Ru Zhijuan), Pechino, Renmin wenzue chubanshe, 2021, *Weread QQ*, <https://tinyurl.com/wereadqq>, (ultima consultazione in data 15\11\2022).

TANG Chengnan 汤成难, “Tang Chengnan: Yige nü jianzhu shi de xiaoshuo ren zhi (guannian) 汤成难: 一个女建筑师的小说认知 (观念) (Tang Chengnan: La percezione della narrativa da parte

di un'architetta)", *Weixin QQ*, 18 Agosto 2020, <https://tinyurl.com/Weixinqq>, (ultima consultazione in data 07\12\2022).

Ringraziamenti

Le prime persone che devo ringraziare per la conclusione del mio percorso universitario sono i miei meravigliosi genitori. È solo grazie a loro se ho potuto iniziare e portare a termine questo importante e gratificante capitolo della mia vita. Il loro appoggio è stato fondamentale, dalle chiamate prima e dopo ogni esame per placare le mie ansie inutili, ai pianti per la convinzione di un esame non andato “come volevo io”. Mi ricordo tutti i “dai Federica smettila con le tue paranoie, se una persona si impegna i risultati arrivano e, solitamente, sono più che buoni”. Non hanno mai smesso di credere in me, nemmeno quando ero la prima a non farlo e, su questo, ci sto ancora lavorando. Entrambi, sono le persone che più stimo e seguo come esempio ogni giorno anche e soprattutto quando ogni sforzo mi sembra inutile. Grazie, siete la forza che mi fa andare avanti in ogni brutto e bel periodo della mia vita. Ma so che un grazie non sarà mai abbastanza per esprimere quanto io vi sia grata per tutto ciò che avete fatto e continuate a fare per me. Vi voglio un bene inimmaginabile mamma Anto e papà Max. Grazie al Riccio, mio fratello: spero che presto potrai trovare la tua serenità, io sarò sempre lì ad aiutarti come tu, nel tuo piccolo, hai fatto con me con i tuoi gesti bruschi, ma simpatici e i borbottii quando mi confidavo dei miei dubbi esistenziali. So quanto ci tieni a me, anche se a volte fatichi a dimostrarlo. Sei forte, lo sei tanto quanto me.

Grazie ai miei fantastici zii Loretta e Giuliano e a tutto il resto della mia famiglia splendida che mi è sempre stata vicina per tutta la durata di questo lungo viaggio di crescita. Grazie a mia nonna Anna alla quale dedico questa tesi, la mia nonna sprint che ormai non c'è più, ma so quanto avrebbe voluto essere presente in questo giorno estremamente importante e che so, per certa, sia sempre stata con me e lo sarà anche oggi: in realtà non te ne sei mai andata, ti immagino qui e ora con gli occhi pieni di gioia e commozione. Comunque vada nonna, sarà quel che sarà, so che sarai fiera di me, come lo sei sempre stata.

Grazie alle mie cugine Greta e Irene, due persone meravigliose che stanno facendo e continueranno a fare grandi cose. Due personcine speciali che mi hanno sempre saputo dare consigli nei momenti del bisogno e ci sono sempre state nonostante non ci vedessimo molto. Anche voi siete state essenziali, insieme alla zia Luisa e allo zio Antonio che solo preoccupandosi di come stesse andando tutto, mi facevano capire quanto tenessero a me e al mio benessere. Grazie all'umorismo e alla sfacciataggine di Nicolò.

Grazie ai miei amici Valeria e Giacomo: ci siamo trovati il primo giorno di triennale per non lasciarci più. Non avete idea di quanto mi abbiate fatta crescere, ridere e piangere insieme a voi. Il vostro supporto è stato indispensabile, come lo è ancora oggi e so che sempre lo sarò. Ovunque saremo, sappiate che su di me potrete sempre contare. Che sia Cina o Uganda, Italia o chissà dove, io so che

non ci perderemo e non ci dimenticheremo di tutto ciò che abbiamo vissuto nei migliori anni della nostra vita. Grazie per le perle che avete lasciato a Tianjin come gli stivali di Lara Croft di Vale o i germi miei con le zampe di gallina di Jack. Sono sicura che manchiamo molto alla Nankai, soprattutto la mia voce flebile. La determinazione di Valeria e la dolcezza di Giacomo sono doti che ho trovato in poche persone. Grazie Vale per la lampada che mi hai rotto in testa e grazie Giacomo per il tuo show in Sicilia il primo anno.

Grazie alle mie coinquiline e amiche del cuore Anita, Ermelinda, Luxi e Veronica che non si lasciano mai abbattere e da loro ho imparato tanto. Grazie. Mi avete vissuta in uno dei momenti più stressanti e so che sono stata insopportabile, ma sempre mi avete sostenuta con la vostra allegria e gentilezza. Anita, grazie. Sei forse la ragazza più forte e risoluta che io abbia mai conosciuto. Nonostante tutte le difficoltà che la vita ti ha scaraventato contro, tu sei qui e sei più forte di prima. Ermi, mia cara Ermelinda, ti ho conosciuta solo a ottobre dello scorso anno, eppure mi sembra di conoscerti da una vita. Sei dolce, sei solare e hai un cuore gigantesco: non fare sì che le persone cambino tutto questo di te, non ne vale la pena. Però sii più leggiadra nei movimenti, demone! Luxi e la tua pasta leggermente scotta, sei una amica meravigliosa che con il tuo sorriso contagioso e il tuo accenDO cinese-milanese non mi stancherà mai (sii paziente con Ermelinda). Veronica, mia compagna di stanza e di avventure, nonostante tu abbia sostituito la nostra Valeriazza, praticamente era come se fossi in singola! Scherzo, ti voglio un bene allucinante. Sei una persona meravigliosa e forte come non mai. Grazie per questi anni insieme bellezze e mi scuso con Anita, Vale, Vero e Laura quando quella volta ho rotto le chiavi del cancelletto da basso. Ha fatto molto ridere, lo rifarei!

Grazie a Laura, Sara, Isacco, Chiara, Giorgio, Alice, Alisa, Cami Dalcy, Cami Rovigo, Angela, Ferrario, Mattia Sandro, Husein, Manu, Fede Toniz, Andre, Giulia e Ire: mi avete tutti dato qualcosa che porterò sempre con me. Siete grandi amici miei.

Grazie al dott. Garbelli, mio quasi compaesano (non uccidermi). Grazie per la tua spietata franchezza, saggezza e per i tuoi numerosi consigli. Grazie per gli insulti al mio paese, sono sempre molto apprezzati e condivisi. Sei un grande amico.

Grazie a Emma, la nonna del gruppo. Mi sei stata vicina in momenti terribili e il tuo supporto mi ha salvata. Mi sei mancata tanto thailandese. Grazie a Leo per i suoi outfit improponibili, il boscaiolo o il pallavolista. Hai il gusto dell'orrido, ma questo già lo sai. Devi anche sapere che sei una persona splendida e un amico sul quale so di poter sempre contare. Grazie a Matteo raggio, il bresciano scontroso che dice di non avere l'accento più forte del mio (ti svelo un segreto, non è affatto vero). Grazie a Raul, il visionario del gruppo, la tua goffaggine mista a dolcezza è rara da trovare.

Grazie a quei due, a Marco e Simone, mi avete bullizzata per tutta la magistrata e continuerete a farlo. So che è il vostro modo di dimostrarmi che mi volete bene, o almeno spero. Grazie per le

risate. Vi voglio davvero bene. Grazie a Simo per il suo non essere mai (e ci tengo a sottolineare il mai) sul pezzo; grazie a Marco che non è mai stato capace di mangiare qualcosa di diverso oltre al suo riso da palestrato. Siete unici e inimitabili (oserei dire: “per fortuna!”).

Grazie a Matteo, meglio conosciuto come “il sensei”. La tua spensieratezza mi ha aiutata nei momenti più bui e i tuoi -stranamente- saggi consigli mi hanno fatta tornare lucida quando non lo ero. Abbiamo condiviso davvero tanto insieme: non ti libererai facilmente di me. Ti voglio un bene che nemmeno ti immagini amico. “Ma se vado a prendere un po’ di gorgo e una salamina qua giù? Faccio presto”.

A mia sorella Lia, a Valentina, Matilde e Veronica le mie amiche da una vita oramai e compagne di avventure. Grazie per essermi sempre state accanto, ognuna di voi a modo suo, dandomi tanto e ripetendomi sempre di non dimenticare quanto valgo. Siete state e sarete il mio braccio destro. Vi voglio un bene indescrivibile a parole. Grazie a Gritta, ti voglio bene. Grazie a Cri, che mi supporta e sopporta da anni e ha avuto il coraggio di leggere la mia tesi pur essendo un informatico (o almeno credo).

Un grazie gigantesco va a Qing Ying mia amica e sorellona che fra poco inizierà un nuovo percorso al consolato italiano di Canton. Ti auguro il meglio! Grazie per l’aiuto enorme che mi hai dato in questo periodo e per la preziosa amicizia che manteniamo da anni a distanza. Verrò presto a trovarti, aspettami!

Un ringraziamento va anche alla preziosa e indispensabile collaborazione di Chengnan: è grazie alla sua disponibilità e infinita gentilezza se questa tesi possiede un valore aggiunto. Una persona squisita che spero presto di vedere per le strade di Yangzhou.

Grazie alla mia relatrice Nicoletta Pesaro e al mio correlatore Federico Picerni, ho fatto tesoro di ogni vostro consiglio e accorgimento.

Un ultimo ringraziamento, ma non per importanza va a me e solo a me che non mi sono mai fermata, nemmeno quando non avevo le forze per andare avanti. Federica hai affrontato delle brutte sfide, soprattutto in questo ultimo periodo così importante, ma allo stesso tempo così incerto e delicato. Ritrova te stessa, nonostante i piani di vita scombuscolati, che sei una persona forte, determinata e piena di forza di volontà. Il sorriso che avrai oggi, comunque vada, sarà il più grande di tutti, circondata solo da chi ti vuole bene. Non perderti mai d’animo: non farlo mai. Come sei arrivata qui, in questo preciso istante, arriverai a raggiungere altri traguardi altrettanto significativi e gratificanti. Congratulazioni Federica, vogliti bene, vogliti tanto bene oggi, domani e per sempre. E ricordati sempre di quanto vali.