



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

“La fuga del 1934”: proposta di traduzione e commento
traduttologico di un racconto di Su Tong

Relatrice

Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureando

Simone Ritroso

Matricola n° 893586

Anno Accademico

2022/2023

摘要

这篇论文旨在翻译并分析苏童的短篇小说《一九三四年的逃亡》。苏童是中国 80 年代发展起来的先锋文学的重要代表之一，也是新现实主义文学流派中最具代表性的作家之一。

苏童的文学创作大部分集中在中国革命前的时期，因为他更喜欢保持与政治现实和中国共产党相关事件的距离。特别是，他的作品可以分为四大类：设定在 20 年代和 30 年代枫杨树村庄的故事；向 60 年代和 70 年代中国社会注入的香椿树大街故事；讲述上世纪 80 年代中国大城市改革的故事；最后，关于中国社会中女性角色的作品。

所讨论的短篇小说属于上述第一类，事实上，发生在 30 年代，具体是在虚构的枫杨树村庄，其中历史背景仅仅作为故事情节的背景。

为了更好地探讨这个故事，而本文被分为四章，每一章都从不同的角度深入探讨苏童的故事：

1. 第一部分涵盖了苏童的生活和成长，然后深入探讨了她的写作风格和思想，以及她所属的文学流派和国内外其他作家对她的影响。最后，本部分还介绍了她最成功的作品和每个作品中涉及的主题。
2. 在第二章中，我决定专注于讨论该故事，审视作者采用的叙事技巧和主要内容。此外，在进入第三章之前，我选择为每个角色提供一个段落介绍，以帮助读者更好地理解不总是清晰和线性的叙事。
3. 第三章包括《一九三四年的逃亡》从中文到意大利文的翻译。与原文的简单段落间隔不同，意大利文翻译分为二十章（如果考虑“关于陈宝年之死的一条秘闻”这一额外章节则为二十一章），以使内容更容易地理解。
4. 第四章可能是最复杂的，因为它旨在从翻译学的角度分析这个故事，包括文本类型、目标读者、主导因素、翻译宏观策略和标题，不仅如此，还涵盖了语言因素（音韵、词汇、语法和文本的因素）以及超语言因素，即与文化表达和文化现象相关的因素。

Abstract

This paper aims to translate and analyze the story “The Escape of 1934” (*Yijiūsān sī nián de taowang* 一九三四年的逃亡) by Su Tong, one of the leading figures in avant-garde literature that developed in China during the 1980s, as well as one of the most representative authors of the neorealist movement.

Much of Su Tong’s literary work is set in pre-revolutionary China, as the author prefers to keep his distance from political realities and events involving the Chinese Communist Party (CCP). In particular, his works can be divided into four main categories: stories set in the 1920s and 1930s in the fictional village of Fengyangshu; stories from Xiangchunshu Street, set in the 1960s and 1970s China; stories dealing with the reforms of the 1980s in major cities; and finally, works that address the role of women in Chinese society.

The story we are going to analyze belongs to the first of the aforementioned categories and is set in 1930s China, specifically between 1934 and 1935, in the fictional village of Fengyangshu. The historical context serves as a backdrop for a story primarily focused on characters’ lives.

To approach the story in the best possible way, this paper has been divided into four chapters, each of which delves into different aspects of the story:

1. The first part discusses Su Tong’s life and background. Then, it explores his writing style and thoughts, as well as his literary affiliations and influences from other writers in both the Chinese and international literary landscapes. Additionally, this section highlights his most successful works and the themes he addresses in each of them.
2. In the second chapter, the focus is on the story itself, examining the narrative techniques used by the author and the main themes covered. Before moving on to the third chapter, there is a section dedicated to introducing each character in the story to guide the reader through a narrative that may not always be clear and linear.
3. The third chapter contains the translation from Chinese to Italian of the story “The Escape of 1934”. Unlike the original version of the text, which is divided by simple paragraph breaks, the Italian translation is divided into twenty chapters (twenty-one if we consider the extra chapter, “The Mystery of Chen Baonian’s Death”), making the content more accessible.

4. The fourth one is perhaps the most complex chapter, as it aims to analyze the story from a translation perspective, examining various aspects, including textual type, target audience, dominant features, translation macrostrategy and the title. Additionally, there is an in-depth exploration of linguistic factors (as phonological, lexical, grammatical and textual) and extralinguistic factors related to cultural expressions and phenomena.

Indice

Introduzione.....	8
Capitolo 1: L'autore e le opere.....	10
1. La vita di Su Tong.....	10
2. Il pensiero, gli stimoli e il processo creativo.....	11
2.1. La letteratura d'avanguardia e il neorealismo.....	11
2.2. La scrittura: tra ambizioni e ideali.....	13
3. Opere e contenuti.....	16
3.1. I temi più ricorrenti.....	16
3.2. La produzione letteraria.....	17
Capitolo 2: Il racconto.....	22
1. Le tecniche narrative.....	22
2. Le tematiche.....	24
3. I personaggi.....	26
4. La trama in breve.....	27
Capitolo 3: "La fuga del 1934".....	30
Un passato da rinvenire.....	30
Il matrimonio.....	32
La città del bambù.....	35
A qualunque costo.....	37
Un pesante fardello.....	39
La prozia Fengzi.....	40
Il vaso di giada.....	42
La fuga.....	45
Il Piccolo Cieco.....	47
La città chiama.....	49
Mio padre ed io.....	52
Il caos nelle campagne.....	53
La Pozza dei morti.....	56
La vita di città.....	60
Donne.....	63
Per la famiglia.....	67
Incontri inaspettati.....	67
La zuppa di crauti.....	70
Un vuoto da colmare.....	72
Il lontano 1934.....	73

P.S. Il mistero della morte di Chen Baonian	74
Capitolo 4: Commento traduttologico	75
1. La tipologia testuale	75
2. La dominante e il lettore	76
3. La macrostrategia traduttiva	78
4. La traduzione del titolo	79
5. I fattori linguistici	81
5.1. I fattori fonologici	82
5.2. I fattori lessicali.....	84
5.2.1. I nomi propri.....	84
5.2.2. I <i>realia</i>	86
5.2.3. Le espressioni idiomatiche.....	87
5.2.4. Le figure lessicali.....	89
5.3. I fattori grammaticali.....	91
5.3.1. La punteggiatura	91
5.3.2. L'ipotassi e la paratassi	92
5.3.3. Le figure sintattiche.....	93
5.3.4. I tempi verbali.....	94
5.3.5. I dialoghi.....	95
5.4. I fattori testuali.....	99
5.4.1. I <i>verba dicendi</i>	99
5.4.2. Connettivi (congiunzioni, avverbi e locuzioni congiuntive).....	100
5.4.3. Ripetizione nomi propri e pronomi personali	101
6. I fattori extralinguistici	102
Conclusioni	104
Bibliografia	106
Sitografia	109

Introduzione

Questo elaborato si propone di tradurre e di analizzare il racconto “La fuga del 1934” (*Yijiusansi nian de taowang* 一九三四年的逃亡) di Su Tong, uno dei maggiori esponenti della letteratura d'avanguardia sviluppatasi in Cina nel corso degli anni Ottanta, ma anche uno degli autori più rappresentativi della corrente neorealista nel periodo successivo.

Gran parte della produzione letteraria di Su Tong è ambientata nel periodo della Cina prerivoluzionaria, in quanto l'autore preferisce mantenere le distanze dalla realtà politica e dalle vicende che coinvolgono il PCC (Partito Comunista Cinese). In particolare, le sue opere si dividono in quattro grandi categorie: i racconti ambientati durante gli anni Venti e Trenta nel villaggio di Fengyangshu; le storie di via Xiangchunshu, che vanno a inserirsi nella Cina degli anni Sessanta e Settanta; i racconti che riguardano le riforme attuate negli anni Ottanta, ambientati nelle grandi città; infine, le opere che trattano la figura della donna nella società cinese.

Il racconto in questione fa parte della prima fra le categorie sopracitate, infatti, si colloca nella Cina degli anni Trenta, più precisamente tra il 1934 e il 1935, nel villaggio fittizio di Fengyangshu, dove il contesto storico si limita soltanto a fare da sfondo a una narrazione prettamente incentrata sulla vita dei personaggi.

Per poter affrontare il racconto nel migliore dei modi, il presente elaborato è stato suddiviso in quattro capitoli, ciascuno dei quali si occupa di approfondire il racconto sotto diversi punti di vista:

1. Nella prima parte si è ritenuto opportuno trattare la vita e la formazione di Su Tong. Dopodiché, troviamo un approfondimento sullo stile di scrittura e sul pensiero dell'autore, nonché riguardo alle correnti letterarie di appartenenza e alle influenze degli altri scrittori all'interno dal panorama letterario sia cinese che internazionale. Per finire, in questa sezione vengono illustrate anche le sue opere di maggior successo e le tematiche da lui affrontate in ciascuna di esse.
2. Nel secondo capitolo, invece, si è deciso di concentrarsi sul racconto in questione vagliando le tecniche narrative adottate dall'autore e i principali contenuti trattati. Inoltre, prima di giungere al terzo capitolo, si è scelto di dedicare un paragrafo alla presentazione di ciascun personaggio che anima le vicende, così da guidare il lettore in una narrazione che non sempre si presenta chiara e lineare.
3. Nel terzo capitolo troviamo la traduzione dal cinese all'italiano del racconto “La fuga del 1934”. A differenza della versione originale del testo, scandita con delle semplici

interruzioni fra i paragrafi, la traduzione in italiano è stata suddivisa in venti capitoli (ventuno, se si prende in considerazione il capitolo extra “Il mistero della morte di Chen Baonian”), così da renderne più fruibili i contenuti.

4. Il quarto capitolo è forse il più complesso, in quanto si propone di analizzare il racconto dal punto di visto traduttologico vagliando numerosi aspetti, tra cui: la tipologia testuale, il lettore modello, la dominante, la macrostrategia traduttiva e il titolo, ma non solo, infatti, troviamo un approfondimento anche riguardo ai fattori linguistici (fonologici, lessicali, grammaticali e testuali) ed extralinguistici, ovvero quelli legati alle espressioni e ai fenomeni culturali.

Capitolo 1: L'autore e le opere

1. La vita di Su Tong

Tong Zhonggui 童忠贵, meglio noto come Su Tong 苏童, è uno scrittore cinese nato il 23 gennaio 1963 a Suzhou (*Suzhou* 苏州), nella provincia del Jiangsu. Il suo pseudonimo è composto dal primo carattere della sua città natale, accompagnato al cognome di famiglia. La scelta di creare uno pseudonimo deriva dal fatto che lo scrittore ha da sempre odiato il proprio nome ritenendolo troppo antiquato. Un'altra ragione la ritroviamo nel suo bisogno di trovare un modo per rispondere alle domande filosofiche “Chi sei?” e “Da dove vieni?”.¹

Nato in una famiglia semplice, Su Tong trascorse la propria infanzia in un piccolo villaggio della Cina rurale. Gli eventi legati alla Rivoluzione culturale (1966-1976) vissuti durante la sua tenera età non influirono particolarmente sulla sua persona, tanto è vero che questo isolamento dalla realtà politica del tempo gli permise di sviluppare forme espressive notevolmente differenti da quelle dei suoi colleghi. Su Tong iniziò a scrivere le sue prime poesie e i suoi primi racconti mentre ancora frequentava le scuole medie. Nel 1980, superò l'esame d'ammissione alla Beijing Normal University di Pechino dove ebbe modo di approfondire gli studi di letteratura classica e di perfezionare la propria scrittura. All'epoca aspirava più di tutti a diventare un grande poeta, a tal punto che si pose l'obiettivo di scrivere una poesia al giorno. All'università, gli appassionati di scrittura erano molti e fu proprio all'interno di un'aula universitaria che si infranse il suo sogno: leggendo una poesia composta da un compagno, Su Tong si rese conto delle sue scarse doti poetiche, così decise di dedicarsi alla narrativa.²

Nel 1984 si laureò in Lettere presso la Beijing Normal University. L'anno successivo si trasferì a Nanchino per lavorare come assistente all'Istituto di Belle Arti e nel 1986 divenne redattore della rivista letteraria *Zhongshan* 钟山 (Il monte Zhong). Negli anni Ottanta si rivelò uno degli autori più rappresentativi della cosiddetta “letteratura d'avanguardia” (*xianfeng wenxue* 先锋文学), sviluppatasi in Cina durante il periodo della Riforma e dell'apertura (*gaige kaifang* 改革开放), e nel 1993 entrò a

¹ Riccardo MORATTO, *L'universo letterario e umano di Su Tong* in “il Manifesto”, 2020, URL: <https://ilmanifesto.it/luniverso-letterario-e-umano-di-su-tong> (Ultima consultazione 31/10/2022).

² SU Tong, *Le verità sospese*, “Letture in lingua”, trd. Miriam Castorina, Milano, Hoepli, 2010, p. 1-2.

far parte, in veste di scrittore professionista, dell'Associazione degli scrittori della regione del Jiangsu³ (*Jiangsu sheng zuojia xiehui* 江苏省作家协会), della quale è ancora oggi dirigente.⁴

Nel 2009, Su Tong ha vinto il *Man Asian Literary Prize* grazie al romanzo *In riva al fiume* (*He an* 河岸, 2009), attualmente tradotto solo in lingua inglese (*The Boat to Redemption*), mentre nel 2015 si è aggiudicato il *Premio letterario Mao Dun* in seguito alla pubblicazione del romanzo *Storia di un canarino* (*Huangque ji* 黄雀记, 2013), anch'esso presente solo in inglese (*Yellowbird Story*).⁵

2. Il pensiero, gli stimoli e il processo creativo

2.1. La letteratura d'avanguardia e il neorealismo

In Cina, negli anni Ottanta si diffusero non solo nuove tematiche strettamente legate all'umanesimo, ma anche tecniche narrative derivanti dalle letterature straniere. In seguito alla mole considerevole di teorie e modelli letterari occidentali che furono importati nel Paese, un gruppo di autori, gran parte dei quali proveniente dal sud della Cina, iniziò a dare vita a universi narrativi caratterizzati da personaggi alienati e storie violente. Oltre a Su Tong, tra i più grandi protagonisti di questo filone letterario possiamo trovare Ge Fei, Ma Yuan e Yu Hua. Grazie a loro, la letteratura cinese ha potuto godere di un notevole arricchimento in termini sia tematici che stilistici.⁶

L'avanguardismo si trova in particolare contrasto con la precedente letteratura di stampo maoista, la quale non contemplava l'arte fine a sé stessa: il compito degli scrittori doveva essere quello di diffondere l'ideologia rivoluzionaria di ispirazione marxista assolvendo solamente a una funzione pedagogica. Il paradosso è che, sebbene molte narrazioni suggeriscano una dissociazione morale dal maoismo, nessuno di quei romanzi fu realmente in grado di sondare tali vicende in tutta la loro complessità.⁷

Attraverso prospettive differenti e contraddittorie, gli scrittori rievocavano il vicino passato puntando alla rivalutazione dell'esperienza individuale che andava a cancellare i confini tra il reale e

³ Associazione di scrittori professionisti fondata nel 1960 e guidata dal PCC con l'obiettivo di promuovere la modernizzazione socialista e portare avanti gli ideali marxisti di Mao Zedong e di Deng Xiaoping.

⁴ Maria Rita MASCI, *Su Tong* in "Enciclopedia Treccani", 2000, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/su-tong_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (Ultima consultazione 24/10/2022).

⁵ *Su Tong: biografia e bibliografia dello scrittore neorealista* in "Scaffale Cinese", 2021, URL: <https://www.scaffalecinese.it/su-tong-biografia-e-bibliografia-dello-scrittore-neorealista/> (Ultima consultazione 25/10/2022).

⁶ Nicoletta PESARO, "La narrativa cinese degli ultimi trent'anni", *Griseldaonline*, 2014, URL: <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letterature-del-mondo/nicoletta-pesaro-narrativa-cinese-ultimi-trenta-anni> (Ultima consultazione 05/11/2022).

⁷ Linda PIETRASANTA, *Su Tong (Cina) – Incroci di civiltà 2019* in "Linea 20", 2019, URL: <https://linea20.blog/2019/03/27/su-tong-cina-incroci-di-civilta-2019/> (Ultima consultazione 07/11/2022).

l'immaginario. La letteratura d'avanguardia sottolineava il condizionamento culturale sugli esseri umani ribellandosi ad esso per mezzo dell'irrazionalità. I narratori dell'avanguardia sfruttavano il potenziale espressivo del linguaggio al di là della logica razionale e sfidavano il concetto di "rappresentabilità del reale", da sempre uno dei cardini della narrativa. La violenza e la follia vennero strumentalizzate e trasformate in nuove forme di linguaggio. L'avanguardia cinese basava le sue storie sull'ironia, la schizofrenia e la distopia della realtà andando, poi, a decostruirne i sistemi di rappresentazione.⁸ Ciononostante, essa presentava una visione disarmonica del reale, il quale veniva continuamente sottoposto a un esercizio di radicale scetticismo. Sul piano tematico, era il desiderio a muovere l'individuo verso il proprio destino, spesso tragico. Inoltre, in quel periodo si sentì il bisogno di avvalersi di un'analisi psicologica, la quale portò all'adozione di tecniche stranianti come il discorso indiretto libero, il monologo interiore e l'utilizzo di molteplici punti di vista.⁹

Dopo il massacro del 1989 di Piazza Tian'an men, l'ardore scatenatosi negli anni precedenti fu rimpiazzato da un sentimento di sconforto generale, soprattutto tra gli intellettuali. In seguito al periodo delle riforme, la società cinese subì degli improvvisi e radicali cambiamenti, i quali provocarono delle enormi ripercussioni sugli intellettuali dell'epoca, in quanto, fino ad allora, il loro compito era stato quello di fornire alla popolazione cinese un immaginario collettivo di una società unita. Per tale ragione, essi smarrirono del tutto il proprio ruolo di "portavoce del popolo". Mentre le campagne venivano trascurate sempre più, le città si trasformarono nel simbolo della modernità cinese. Inoltre, la nascita del cittadino borghese andò a modificare profondamente la rappresentazione del tessuto sociale. Ad andare in crisi fu anche il concetto di "letteratura", in quanto strettamente legata all'idea di nazione: la letteratura si poneva come obiettivo quello di rendere stabile, autonomo e unito il Paese. Tuttavia, questi eventi fecero parte di un processo estremamente rapido, che portò alla prematura scomparsa delle correnti letterarie della ricerca delle radici e dell'avanguardia, prima ancora che si diffondessero su larga scala.¹⁰

Tra le diverse sperimentazioni attuate dall'avanguardia troviamo anche il nuovo romanzo storico, il quale presentava, all'interno della cornice storiografica ufficiale, storie frammentate e sconnesse. Gli avanguardisti contestavano sia la realtà storica del passato sia quella contemporanea, poiché il nuovo concetto di "individuo", portatore di benessere economico e di positivismo, risultava in netto contrasto con il quadro della Cina dell'epoca.¹¹

⁸ CHI Pang-yuan, WANG David Der-wei, *Chinese literature in the second half of a modern century. A critical survey*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. 124-127.

⁹ Linda PIETRASANTA, *op. cit.*

¹⁰ Nicoletta PESARO, Melinda PIRAZZOLI, *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere, correnti*, "Frecce", Roma, Carocci, 2019, p. 249-274.

¹¹ Nicoletta PESARO, *op. cit.*

Furono proprio i principali esponenti della letteratura d'avanguardia a rendersi conto che era diventato ormai impossibile portare avanti temi scollegati dall'immaginario sociale che stava venendo a crearsi. Per tale ragione, le istituzioni culturali cercarono di elaborare strategie per sottrarsi a una rottura definitiva con il passato e mantenere un dialogo tra gli intellettuali e gli scrittori. Fu proprio da questo tentativo che scaturì il neorealismo, il cui oggetto d'analisi principale era il concetto di un reale che fornisse ai lettori un aiuto per superare i traumi di un passato turbolento e affrontare l'incertezza del presente. L'aspirazione di tale corrente era quella di ostentare il vissuto attingendo alla realtà. Infatti, nelle opere neorealiste, a essere rappresentati erano personaggi che facevano parte della quotidianità. Ciò su cui l'autore si concentrava non era più il carattere dei suoi personaggi, ma la loro condizione esistenziale. Per quanto riguarda il linguaggio, invece, a essere privilegiata era la spontaneità delle immagini che venivano raccontate.¹²

2.2. La scrittura: tra ambizioni e ideali

Su Tong iniziò a scrivere con l'unico desiderio di pubblicare qualche romanzo per comprovare il proprio talento. Al giorno d'oggi, invece, a dargli la spinta è la sua continua voglia di superarsi. Egli si dimostra molto abile nell'intrecciare piani narrativi e temporali differenti, si caratterizza per uno stile agile e sfaccettato in cui le reminiscenze classiche si mescolano ai toni più crudi della quotidianità. La sua conoscenza dei classici e della poesia lo rendono un autore raffinato e molto propenso alla sperimentazione linguistica. Sebbene in molte opere di Su Tong sia possibile riscontrare l'adozione del monologo interiore, ciò che l'autore ama realmente utilizzare è il discorso indiretto libero, in quanto non permette al lettore di sapere che i personaggi sono in procinto di parlare. In questo modo, Su Tong fonde i discorsi dei suoi personaggi all'interno del sistema narrativo in modo completamente naturale e senza lasciare alcuna traccia.¹³

Nella scrittura dell'autore, oltre a elementi della letteratura cinese tradizionale, è possibile notare delle influenze anche da parte della narrativa americana. Ciò è dovuto alla sua passione per le opere e gli scritti di Hemingway, Salinger e molti altri autori statunitensi.¹⁴

Dopo un periodo di sperimentazione con la letteratura d'avanguardia, Su Tong si avvicinò al neorealismo offrendo un'analisi del reale a partire dalla rappresentazione della relazione tra corpo individuale e mondo circostante. *Mogli e concubine* e *Riso* seguono rispettivamente le vicende della

¹² *Ibidem*.

¹³ Riccardo MORATTO, *op. cit.*

¹⁴ *Su Tong* in "Enciclopedia Treccani", URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/su-tong/> (Ultima consultazione 25/10/2022).

giovane e vulnerabile Songlian e del famelico Wulong, i cui corpi diventano la causa principale della propria disfatta, nel primo caso, e del proprio successo, nel secondo. Nei romanzi cinesi delle precedenti correnti letterarie, la violenza veniva rappresentata soltanto metaforicamente, con Su Tong, invece, si trasforma in qualcosa di reale e tangibile. In tutta la sua produzione letteraria, la violenza costituisce l'unico collante sociale che lega i corpi tra loro.¹⁵

Questa produzione narrativa ha voluto riassumere il tentativo di Su Tong e di altri autori della narrativa postsocialista di liberarsi della figura dell'individuo come mero soggetto politico e discorsivo. Verso la fine degli anni Ottanta, gli scrittori cinesi iniziarono a trattare l'individuo propriamente come essere umano, ovvero come soggetto fenomenologico, le cui relazioni si attuano mediante il corpo. L'oggetto di indagine non era più la razionalità dei personaggi, ma una forma di conoscenza realizzata prima attraverso i cinque sensi e poi grazie all'esperienza. Si trattò di una vera e propria rivoluzione del "sentire la realtà", sempre aperta a nuovi sviluppi.¹⁶

In un'intervista a opera della redazione di *Ziniu News*, Su Tong raccontò di essere entrato in contatto con numerosi geni della letteratura cinese, come Lu Yao, Jia Pingwa, Han Shaogong, He Liwei e Can Xue. Un giorno, insieme ad alcuni di loro e al vicedirettore della rivista *Zhongshan*, si recarono a casa di Lu Yao per convenire su una pubblicazione. Questi, tuttavia, non era in casa, così fu la moglie a condurli da lui. All'epoca, Lu Yao era solito nascondersi in una stanza dietro al deposito delle biciclette per scrivere in solitudine. Quella fu la prima e ultima volta che Su Tong vide Lu Yao, ciononostante ricorda ancora che la sigaretta che l'uomo gli offrì era di marca *Gonghe xinxi* 恭贺新禧 (Felice anno nuovo). L'aver visto così tanti astri della letteratura lasciò il segno nel suo immaginario di scrittore: ognuno di loro fumava un diverso tipo di sigarette, ciascuno dei quali ne rappresentava la personalità. Secondo Su Tong, la gente comune non ha nulla da invidiare agli scrittori, poiché ciò che ciascuno di loro concretamente possiede nella propria vita non sono altro che un semplice villaggio, una strada e un tetto. Tuttavia, sono proprio questi villaggi, queste strade e questi tetti a trasformarsi, poi, in letteratura facendo da sfondo alle loro storie e ai loro racconti.¹⁷

In Cina si dice che, tra gli scrittori uomini, Su Tong sia il migliore a sapere scrivere di donne. Tuttavia, secondo lui la scarsa capacità di uno scrittore di rappresentare l'immaginario femminile è probabilmente solo uno stereotipo. Egli sostiene che uno scrittore non dovrebbe trattare il genere

¹⁵ Melinda PIRAZZOLI, "La rappresentazione del corpo nella narrativa cinese postsocialista", *Sinosfere*, "Costellazioni", 9, 2020, URL: <https://sinosfere.com/2020/03/13/melinda-pirazzoli-la-rappresentazione-del-corpo-nella-narrativa-cinese-postsocialista/> (Ultima consultazione 31/10/2022).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ "Mian dui mian. Su Tong: Yi ge zheng lihai de zuojia, yao dajian yizuo qiao, dazai zuzhe de xinli" 面对面 | 苏童: 一个真正厉害的作家, 要搭建一座桥, 搭在读者的心里 (Faccia a faccia | Su Tong: uno scrittore davvero straordinario, vuole costruire un ponte nel cuore dei lettori) in "Yangtse", 2020, URL: <https://www.yangtse.com/zncontent/424815.html> (Ultima consultazione 29/10/2022).

dei personaggi delle sue opere in modo parziale e/o differenziato, così come non dovrebbe esserci ragione per cui uno scrittore uomo non debba essere in grado di parlare dell'universo femminile. Secondo il suo punto di vista, la propria capacità di rappresentare la donna potrebbe essere legata all'ambiente in cui ha vissuto. Infatti, i componenti della sua famiglia con cui da sempre è stato più legato sono la madre e le sorelle.¹⁸

Nel corso della stessa intervista, in riferimento al periodo della letteratura d'avanguardia e di quella neorealista, Su Tong dichiarò:

Si trattò di un'epoca in cui la televisione non esisteva ancora, figuriamoci Internet, così, tutti si sfogavano attraverso la letteratura. La maggior parte della gente non l'ha mai considerata una professione. Non credo sia necessario esagerarne l'importanza nella vita dell'uomo, dopotutto è un po' come la musica classica. Una persona può passare la propria vita senza mai leggere un romanzo? Certo che può, molti dei nostri vecchi probabilmente non hanno mai letto un romanzo in vita loro, nonostante ciò, la felicità non gli è mai venuta a mancare. Lo stesso vale per la musica classica: non importa se non la si ascolta.

La letteratura, però, è una componente fondamentale della spiritualità umana. Quando una strada improvvisamente scompare, i nostri dati storici registreranno che questa strada è stata costruita nel mese X dell'anno X e che nel mese Y dell'anno Y è stata rimpiazzata da un'autostrada. Tuttavia, è la letteratura che ha il compito di ricordare ciò che succedeva in questa strada e come aveva luogo la vita delle persone. Così, a un certo punto ci siamo resi conto che la letteratura che ritenevamo inutile, in realtà, non lo era. Sarà il tempo a dircelo: essa possiede un valore che ancora oggi non siamo in grado di comprendere appieno.¹⁹

Secondo Su Tong, nella società contemporanea gli scrittori sono come lampioni volti a illuminare la strada ai passanti. A volte i lampioni vengono eretti in corrispondenza di incroci trafficati, tuttavia, gran parte di essi si trova in vicoli isolati e fa luce solo a pochi viaggiatori notturni. Pertanto, la letteratura ha anche una funzione sociale, in quanto può, in un certo senso, spronare l'uomo a migliorarsi e a incamminarsi verso un futuro più radioso. I pensieri dei personaggi ideati da Su Tong non rispecchiano la visione dell'autore sulla natura umana, ma variano in ogni personaggio e possono mutare in qualsiasi momento. Egli sostiene che il compito di raccontare la Cina spetta agli scrittori cinesi, tuttavia, ritiene che ciascuno di loro possa avere il proprio modo di farlo: abbracciare il realismo oppure no dipende dalle scelte individuali di ogni autore. Nessuno conosce il vero volto della Cina, pertanto, ognuno la vede e la percepisce in modo differente rispetto agli altri.²⁰

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Riccardo MORATTO, *op. cit.*

3. Opere e contenuti

3.1. I temi più ricorrenti

Su Tong è solito ambientare le proprie storie nel passato, in particolare quello della Cina prerivoluzionaria, lontano dalla realtà attuale. Ciò gli consente maggiore libertà nella scrittura, sia a livello linguistico che di contenuti, in quanto tiene le distanze dagli interessi del PCC distinguendosi, così, per il suo disimpegno politico.²¹

Le opere di Su Tong possono essere suddivise in quattro macrocategorie: le storie ambientate tra gli anni Venti e Trenta nel villaggio fittizio di Fengyangshu; i racconti di via Xiangchunshu che richiamano alla città di Suzhou e che si collocano tra gli anni Sessanta e Settanta; le storie ambientate nelle grandi metropoli degli anni Ottanta; infine, troviamo le opere che trattano la figura della donna nella società cinese.²²

Le storie ambientate nelle campagne sono solitamente caratterizzate dalla parvenza mistica del mondo cinese tradizionale, ma anche da tutti quegli aspetti negativi, talvolta disumani, che contraddistinguevano la vita contadina del tempo. Questa crudezza è stata frequentemente oggetto di critiche da parte di molti studiosi a causa della freddezza e dell'impersonalità di Su Tong. Tuttavia, ciò è dovuto al fatto che, durante la Rivoluzione culturale, la violenza era all'ordine del giorno diventando cosa comune per l'autore.²³

Negli anni Venti è ambientato *Mogli e concubine* (*Qiqie chengqun* 妻妾成群, 1989), trattasi del suo romanzo più famoso incentrato sulla figura della donna nella Cina tradizionale, da cui il regista Zhang Yimou trasse il film "Lanterne rosse", con il quale vinse il Leone d'oro al Festival di Venezia nel 1991 e venne candidato all'Oscar come miglior film straniero nel 1994. Non si tratta però di un semplice romanzo sulla figura femminile, infatti, esso rappresenta una metafora sulle dinamiche delle lotte di potere nel raggiungimento di posizioni privilegiate. *Mogli e concubine* mette in mostra anche il tentativo di Su Tong di ripescare elementi dell'antica tradizione cinese che il maoismo aveva fino a quel momento demonizzato. Infatti, i personaggi femminili agiscono in una posizione di sottomissione nei confronti di Chen Zuoqian, nell'ottica feudale del *zhongnan-qingnü* 重男轻女²⁴,

²¹ Olimpia CICCOTELLI, *Lo scrittore Su Tong: Vita e opere più importanti* in "Sapore di Cina", 2022, URL: <https://www.saporedicina.com/su-tong-scrittore/> (Ultima consultazione 26/10/2022).

²² Anne Sytske KEIJSER, "China neu erzählen. Su Tongs Erzählungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart (Cathay 43) by Clemens Treter", in *Revue Bibliographique de Sinologie*, "Nouvelle série", vol. 18, EHESS, 2000, p. 404.

²³ *Racconti fantastici di Su Tong: tra tradizione, fantasia e soprannaturale* in "Scaffale Cinese", 2020, URL: <https://www.scaffalecinese.it/racconti-fantastici-di-su-tong/> (Ultima consultazione 07/11/2022).

²⁴ Si tratta di un *chengyu* (espressione idiomatica) che letteralmente significa "valorizzare l'uomo e sminuire la donna", comunemente tradotto con il termine "patriarcato".

secondo cui gli uomini sono superiori alle donne. Nelle opere di Su Tong le critiche alla politica e alla contemporaneità cinese sono poco frequenti, tuttavia, nonostante l'indole remissiva dell'autore, la sofferenza di Songlian, sottomessa alle costrizioni feudali imposte da Chen Zuoqian, rispecchia alla perfezione l'oppressione dall'alto tipica della Cina comunista.²⁵

Sempre dedicato al mondo femminile, troviamo *Cipria* (*Hongfen* 红粉, 1991), opera che racconta le differenti sorti di due giovani prostitute in seguito alla chiusura dei bordelli per imposizione del nuovo regime rivoluzionario. In questo romanzo troviamo un distacco piuttosto evidente dalla letteratura maoista degli anni precedenti, infatti, qui la rieducazione non rappresenta la soluzione al problema, in quanto una delle due prostitute riesce a fuggire dal campo, mentre l'altra non ne esce rieducata, nel senso maoista del termine.²⁶

Fra gli altri temi affrontati da Su Tong troviamo la decadenza fisica e morale dei clan familiari, che presagiscono il crollo dei valori della società cinese. Alcune delle opere che si legano maggiormente a questo tema sono: *La casa dell'oppio* (*Yingsu zhi jia* 罂粟之家, 1988), *Riso* (*Mi* 米, 1991) e *Spiriti senza pace* (*Sui wa* 碎瓦, 1997), nelle quali le ambizioni e il desiderio sessuale diventano talmente ossessivi da portare alla rovina.²⁷

3.2. La produzione letteraria

Le prime opere di narrativa di Su Tong furono pubblicate nel 1983 da alcune importanti riviste cinesi, tra cui *Qingchun* 青春 (Gioventù), *Qingnian zuojia* 青年作家 (Giovani scrittori) e *Xingxing* 星星 (Le stelle). Il 1987, invece, fu l'anno della pubblicazione del racconto "La fuga del 1934", con il quale ottenne immediatamente grande successo.²⁸

Il suo primo romanzo, il già sopracitato *La casa dell'oppio*, è ambientato nel villaggio immaginario di Fengyangshu intorno ai primi decenni del Novecento, nel quale una famiglia di coltivatori e commercianti d'oppio subisce un tracollo fisico e morale: la famiglia del latifondista Liu Laoxia, uomo senza scrupoli e interessato solo al denaro, viene continuamente segnata da violenze,

²⁵ Gabriele BATTAGLIA, *Le donne, razza a sé. Su Tong e l'universo femminile* in "Chinafiles", 2013, URL: <https://www.china-files.com/le-donne-razza-a-se-su-tong-e-luniverso-femminile/> (Ultima consultazione 07/11/2022).

²⁶ SU Tong, *Cipria*, "Linea d'ombra", trd. Maria Rita Masci, Rimini, Theoria, 2021.

²⁷ Maria Rita MASCI, *op. cit.*

²⁸ Riccardo MORATTO, *op. cit.*

morti e tradimenti. La rovina subita dalla famiglia va di pari passo con il declino della nazione, costantemente sottomessa all'Occidente.²⁹

All'interno di *Mogli e concubine* viene raccontata la storia di Songlian, una giovane studentessa il cui padre si è suicidato dopo il fallimento della sua fabbrica di tè. Per sfuggire alla povertà e alla miseria, pur di non lavorare, la ragazza accetta di diventare la quarta sposa e concubina del ricco Chen Zuoqian. Al centro della narrazione troviamo la rivalità tra le quattro mogli per diventare il vero e unico amore del marito, che sono costrette a condividere. Tutto ciò si consuma all'interno dell'abitazione di Chen Zuoqian: un universo chiuso e pregno di menzogne e violenza che porta alla follia la giovane protagonista. All'interno del romanzo, ciascuna delle mogli di Chen Zuoqian possiede un proprio significato legato alla cultura cinese tradizionale: la prima, Yuru, si rifugia nelle pratiche buddhiste; la seconda, Zhuoyun, rispecchia i valori tradizionali e patriarcali cinesi; la terza, Meishan, raffigura la trasgressione estetica. Nel romanzo, però, è presente un'ultima figura femminile, quella della serva Yan'er, che avendo ricevuto un'educazione moderna si trova totalmente disorientata in questo ambiente caotico, pertanto, contribuisce al disfacimento della famiglia andando a minare il già precario rapporto tra le quattro mogli.³⁰

Riso, non ancora tradotto in lingua italiana, si rivela essere un romanzo piuttosto crudo e violento. Al suo interno viene raccontata la storia di Wulong, che fugge in città a causa della carestia e dell'alluvione che hanno colpito il suo piccolo villaggio. L'epoca in cui il romanzo è ambientato non viene indicata espressamente, ma sin da subito troviamo le immagini di una ferrovia e di alcuni grandi magazzini. La storia vede una continua contrapposizione tra la modernità e il mondo antico: la città rappresenta il luogo della speranza, in quanto simbolo della modernizzazione; ad essa, però, si contrappone costantemente il desiderio di tornare nella propria terra d'origine. Il romanzo possiede una struttura circolare, infatti, si apre con la scena di Wulong che si imbatte in un cadavere, per poi concludersi con la morte dello stesso protagonista. Il riso occupa sempre un ruolo centrale nel corso delle vicende: il servo del signor Feng, proprietario dell'emporio, si fa chiamare "padre" in cambio di una ciotola di riso; inoltre, egli assume Wulong come aiutante in cambio di un tetto e di un po' di riso. Inizialmente, esso rappresenta un mezzo per sopravvivere nella civiltà moderna, tuttavia, poi si trasforma, insieme al corpo di una donna, in un vero e proprio feticcio. Come in molte altre opere di Su Tong, anche in *Riso* la sede principale delle emozioni è il corpo, poiché esso costituisce per il protagonista un nuovo modo di vivere e di sentire ciò che lo circonda.³¹

²⁹ SU Tong, *La casa dell'oppio*, "Sinestesie", trd. Rosa Lombardi, Roma, Orientalia, 2018.

³⁰ SU Tong, *Mogli e concubine*, "Romanzi e racconti", trd. Maria Rita Masci, Roma, Orientalia, 2020.

³¹ Melinda PIRAZZOLI, *op. cit.*

Spiriti senza pace, invece, è un romanzo ambientato nell'epoca contemporanea e caratterizzato da note di amarezza e di ironia. Esso ripercorre la vita di una famiglia operaia dal punto di vista di Hua Jindou, che in seguito al suicidio della moglie e dopo aver incendiato il magazzino in cui lavorava, si vede costretto anch'egli a suicidarsi. Tuttavia, la sofferenza prosegue anche dopo la sua morte, poiché la burocrazia celeste si scorda di assegnargli il numero di matricola che gli permette di accedere all'Aldilà. Pertanto, a Hua Jindou non resta altro che vagare in paradiso, facendo da spettatore a ciò a cui è destinata la sua famiglia.³²

In *Cipria* viene narrata la storia di Qiu Yi e Xiao E, due giovani prostitute dai caratteri completamente opposti, che durante i primi anni dopo l'istituzione della Repubblica Popolare Cinese (RPC) vengono arrestate dalle guardie rosse e confinate nei campi di lavoro per essere rieducate. Qiu Yi riesce a fuggire, ma in seguito a una delusione d'amore decide di farsi monaca; Xiao E, invece, conduce alla rovina sé stessa e tutti i suoi amanti.³³

Legati al villaggio immaginario di Fengyangshu, presente in *La casa dell'oppio*, sono anche altri racconti e romanzi brevi pubblicati nella raccolta *I due volti del mondo: storie di Fengyangshu* (*Shijie liangce: Fengyangshu de gushi* 世界两侧：峰杨树的故事, 1993). Tale raccolta rappresenta un ritorno alle proprie origini: qui Su Tong intende dar voce alla Cina rurale durante la guerra di resistenza antigiapponese. I personaggi e i luoghi presenti in questi racconti, come il villaggio di Fengyangshu, non appaiono esclusivamente come elementi narrativi, ma puntano anche a rievocare l'immagine dei propri avi perduti, relegati all'ombra della storia.³⁴ In tutti e tre i racconti della raccolta, ogni frase porta con sé il peso delle generazioni precedenti, costrette a vivere episodi drammatici e spesso violenti.³⁵

Molto importante da ricordare è anche il romanzo *Vite di donne* (*Funü shenghuo* 妇女生活, 1990), incentrato sulle amare vicende che permeano le vite di Xian, Zhi e Xiao, tre generazioni di donne che vivono rispettivamente nella Cina prerivoluzionaria, in quella della Rivoluzione culturale e, infine, in quella delle riforme di Deng Xiaoping. L'edizione italiana del 2008 è stata pubblicata insieme a un altro racconto intitolato *Altre vite di donne* (*Lingyi zhong funü shenghuo* 另一种妇女生活 1991), il quale vede come protagoniste cinque donne che convivono nello stesso palazzo: al piano superiore, le sorelle Jian cristallizzate nel periodo della Rivoluzione; al piano inferiore, invece, Gu

³² SU Tong, *Spiriti senza pace*, "I narratori", trd. Rosa Lombardi, Milano, Feltrinelli, 2000.

³³ SU Tong, *Cipria*, "Linea d'ombra", trd. Maria Rita Masci, Rimini, Theoria, 2021.

³⁴ *I due volti del mondo: storie di Fengyangshu* in "Tuttocina.it", URL: <https://www.tuttocina.it/editoria/duevolt.htm> (Ultima consultazione 25/10/2022).

³⁵ Massimo CITI, *I due volti del mondo di Su Tong* in "librinuovi.net", 2016, URL: <https://librinuovi.net/6150/i-due-volti-del-mondo-di-su-tong> (Ultima consultazione 18/08/2023).

Yaxian, Su Meixian e Hang Suyu, tre commesse di un negozio che si ritrovano a dover lavorare ogni giorno in modo sempre più frenetico.³⁶

Il romanzo *Quando ero imperatore* (*Wo de diwang shengya* 我的帝王生涯, 2005) racconta di una Cina fuori dal tempo e dallo spazio in cui il quattordicenne Duanbai, grazie a un sotterfugio ideato dalla nonna Huangfu, diventa imperatore del regno di Xie, sebbene egli sia solamente il quinto figlio. La frustrazione di questa vita piena di complotti e di attentati, però, lo porta a fuggire con una compagnia di acrobati e a diventare così il re dei funamboli.³⁷

Tra le opere più significative abbiamo anche *Binu e la Grande Muraglia* (*Binu* 碧奴, 2006), in cui Su Tong riprende uno dei miti tradizionali cinesi fra i più antichi, che vede come protagonisti Binu e Qiliang, due innamorati costretti a separarsi dopo che a Qiliang viene imposto di partecipare alla costruzione della Grande Muraglia. Ciononostante, Binu non si arrende e decide di intraprendere un viaggio per salvare il marito dal gelo dell'inverno.³⁸

Il romanzo *Storia di un canarino*, già precedentemente citato, va a distaccarsi dalle tematiche trattate fino a quel momento da Su Tong. Si tratta, infatti, di un episodio di violenza sessuale subito da un'adolescente nella Cina degli anni Ottanta che trae ispirazione da un evento realmente accaduto.³⁹

L'epoca dei tatuaggi (*Ciqing shidai* 刺青时代) è un romanzo composto da cinque racconti ambientati durante la Rivoluzione culturale a Suzhou, più precisamente in via Xiangchunshu, dove Su Tong trascorse la propria infanzia. Oltre a questa strada troviamo numerosi altri elementi che rimandano alla vita dell'autore. Ad accomunare i giovani adolescenti protagonisti dei cinque racconti sono le turbolente vicende che essi si ritrovano ad affrontare, da soli e con le proprie forze. Le violenze vissute si ripercuotono sul loro modo di agire e di affrontare la vita. Senza una guida o modelli da seguire, riproducono nel loro mondo adolescenziale ciò che vedono fare dagli adulti, con conseguenze spesso tragiche. Elemento tipico della letteratura d'avanguardia che ritroviamo in *L'epoca dei tatuaggi* è l'inserimento dell'autore-narratore all'interno delle storie in qualità di amico e accompagnatore dei protagonisti.⁴⁰

³⁶ Rita BARBIERI, *Vite di donne, di Su Tong* in "Blog.ChinaItaly.info", 2012, URL: <https://blog.chinaitaly.info/consigli/vite-di-donne-di-su-tong/> (Ultima consultazione 27/10/2022).

³⁷ SU Tong, *Quando ero imperatore*, "Le tavole d'oro", trd. Maria Gottardo e Monica Morzenti, Vicenza, Neri Pozza, 2004.

³⁸ *Binu e la Grande Muraglia* in "Tuttocina.it", URL: <https://www.tuttocina.it/editoria/binu-e-la-grande-muraglia.htm> (Ultima consultazione 27/10/2022).

³⁹ Riccardo MORATTO, *op. cit.*

⁴⁰ *L'epoca dei tatuaggi: Su Tong racconta i ragazzi di via Xiangchunshu* in "Scaffale Cinese", 2021, URL: <https://www.scaffalecinese.it/le-poca-dei-tatuaggi-su-tong-racconta-i-ragazzi-di-via-xiangchunshu/> (Ultima consultazione 07/11/2022).

La raccolta *Racconti fantastici* riunisce otto racconti pubblicati in Cina tra la fine degli anni Ottanta e il decennio successivo. I luoghi e il tempo in cui Su Tong ambienta le proprie storie sono indefiniti, ciò è giustificato dalla volontà di dare spazio alla realtà che non viene trattata nei libri di storia. Violenza e crudeltà sono sempre presenti anche in questa raccolta, ma le vicende sono rese imprevedibili grazie a elementi e presenze soprannaturali che vengono inseriti nella quotidianità dei personaggi. Ciò che caratterizza questi racconti è proprio la parvenza di normalità che viene conferita all'aspetto immaginario.⁴¹

⁴¹ *Racconti fantastici di Su Tong: tra tradizione, fantasia e soprannaturale* in "Scaffale Cinese", 2020, URL: <https://www.scaffalecinese.it/racconti-fantastici-di-su-tong/> (Ultima consultazione 07/11/2022).

Capitolo 2: Il racconto

1. Le tecniche narrative

La narrazione si caratterizza per la sua struttura circolare, infatti, sia all'inizio che alla fine del racconto possiamo notare due scene piuttosto simili tra loro, ove il narratore, in entrambi i casi, si ritrova a osservare la propria ombra sotto le luci della città. Come in gran parte delle sue opere, anche in questo caso Su Tong ha scelto di usare la narrazione in prima persona, così da rendere il racconto più trasparente e immediato: la distanza tra il protagonista e il lettore si riduce, consentendo a quest'ultimo di accedere più facilmente alla psiche del narratore. Inoltre, il racconto presenta numerosi elementi tipici della letteratura d'avanguardia, tra i quali rileviamo principalmente la componente poetica e immaginaria.⁴² Di seguito se ne riportano alcuni esempi:

蒋氏干瘦发黑的胴体在诞生生命的前后变得丰硕美丽，像一株被日光放大的野菊花尽情燃烧。⁴³

Al momento della nascita, il corpo bruno e snello di Jiang si fece bello e grassoccio, come un crisantemo selvatico che si schiude alla luce del sole, bruciando con passione. (p. 40)

狗崽光着脚耸起肩膀在枫杨树的黄泥大道上匆匆奔走，四处萤火流曳，枯草与树叶在夜风里低空飞行，黑黝黝无限伸展的稻田回旋着神秘潜流，浮起狗崽轻盈的身子像浮起一条逃亡的小鱼。月光和水一齐漂流。⁴⁴

Gouzai corse a piedi scalzi per lo stradone fangoso di Fengyangshu scrollando le spalle, con le lucciole che gli danzavano intorno, mentre l'erba e le foglie secche vorticavano sul terreno, mosse dalla brezza notturna. Un misterioso corso d'acqua si snodava sotto quelle risaie buie e sconfinite, lasciando affiorare l'esile figura del ragazzo come quella di un piccolo pesce in fuga. La luce della luna si fondeva con le acque andando insieme alla deriva. (p. 51)

Sia nelle descrizioni che nello sviluppo della trama, Su Tong ama utilizzare un linguaggio profondamente evocativo. Le immagini fornite dall'autore sono spesso ricche di colori, volte a risvegliare nel lettore sentimenti e stati d'animo come l'angoscia e la solitudine.⁴⁵ Ad esempio:

⁴² MAO Lili 毛丽丽, "Xianfeng shiyan xia de xushi kuanghuan. Su Tong «Yijiusansi nian de taowang» de zai jiedu" 先锋实验下的叙事狂欢。苏童《一九三四年的逃亡》的再解读 (Il boom della narrativa sotto l'avanguardia. Una rilettura di *La fuga del 1934* di Su Tong), *Journal of Zhaoqing University*, vol. 29, 3, 2008, p. 16-18.

⁴³ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang* 一九三四年的逃亡 (La fuga del 1934), Zhengzhou, Henan wenyi chubanshe, 2020, p. 16.

⁴⁴ *Ivi*, p. 28-29.

⁴⁵ MAO Lili 毛丽丽, *op. cit.*, p. 17.

天地间阴惨惨黑沉沉，生灵鬼魅浑然一体，仿佛巨大的浮萍群在死水里挣扎漂流，随风而去。⁴⁶

Il mondo piombò nell'oscurità, i vivi e i morti erano ammassati come una gigantesca colonia di lenticchie d'acqua che provavano a restare a galla, mentre venivano portate via dal vento. Nel giro di tre giorni, alla schiera di defunti si unirono anche i cinque figli piccoli di nonna Jiang. (p. 54)

一根竹竿上飘动着美丽可爱的环子的各种衣裳。城市也化作蓝旗袍淅淅沥沥洒下环子的水滴。⁴⁷

Appesi a un palo di bambù sventolavano gli abiti della dolce e bella Huanzi. La città cominciò a versare gocce d'acqua ticchettando come quel *qipao* addosso alla ragazza. (p. 66)

Nel racconto viene adottato un punto di vista narrativo variabile, tipico della letteratura d'avanguardia: all'Io narrante del presente si alterna un altro Io, ossia il nipote di Chen Baonian. In questo modo, Su Tong riesce a riprodurre nella lettura una sorta di irregolarità, aspetto riscontrabile anche in altre scelte stilistiche dell'autore, come l'utilizzo di frasi molto lunghe, senza interruzioni, e l'uso poco frequente della punteggiatura,⁴⁸ come è possibile notare di seguito:

他不敢跑到凤子跟前去拦，只是站在石磨上忍着春寒喊凤子亲妹妹别毁竹子啦哥哥是猪是狗良心掉到尿泡里了你不要再毁竹子呀。⁴⁹

Non provò nemmeno ad avvicinarsi, si limitò a stare sulla macina a patire il freddo primaverile continuando a gridare verso di lei: “Fengzi, piantala di distruggere il bambù! È vero, sono un animale, un bastardo incosciente. Ma ti prego di smetterla!” (p. 41)

Oltretutto, nel corso della narrazione è possibile notare la presenza di numerose descrizioni enigmatiche, come l'attaccamento al fieno da parte del padre e la strana abitudine del narratore di osservare la propria ombra sotto la luce dei lampioni. Tali aspetti hanno come obiettivo quello di gettare sulle vicende narrate un alone di mistero spingendo il lettore a indagare e ad allontanarsi dal volto drammatico di quegli anni.⁵⁰

⁴⁶ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 33.

⁴⁷ *Ivi*, p. 47.

⁴⁸ MAO Lili 毛丽丽, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 17.

⁵⁰ MAO Lili 毛丽丽, *op. cit.*, p. 18.

2. Le tematiche

In Su Tong, la sessualità è spesso accompagnata dalla violenza, meccanismo innescato dal desiderio. Nel racconto “La fuga del 1934”, il sesso viene rappresentato come una trasgressione delle norme morali e familiari attraverso incesti e adulteri, che portano spesso a tragiche conclusioni.

All'interno del racconto, il narratore ripercorre la propria storia familiare e giunge a un'interpretazione fittizia del suo passato, che ricostruisce attraverso i sensi e l'immaginazione. L'aspetto visivo è l'elemento chiave che permette al narratore di figurarsi il trascorso dei suoi antenati, nonostante esso, a volte, non rispecchi la realtà. Tuttavia, le vicende che coinvolgono la sua famiglia si collocano in un periodo storico che, contestualmente al racconto, presenta eventi concreti, come l'epidemia di colera del 1934 e l'alluvione del 1935. Tali avvenimenti producono un fatalismo che, inevitabilmente, impedisce al narratore di mettere a nudo il proprio passato familiare.⁵¹

Oltre alla migrazione dei centotrentanove artigiani del bambù che abbandonano Fengyangshu per trasferirsi in città in cerca di un futuro migliore, nel racconto gli episodi di fuga sono molteplici. Infatti, il primo a lasciare Fengyangshu è Chen Baonian, il quale decide di dare una svolta alla propria esistenza aprendo la bottega del bambù “Da Chen”. A questo segue l'allontanamento di Gouzai, che dopo essere stato attirato dall'atmosfera di città viene obbligato dal padre a bollire il riso nella sua bottega. La fuga di Huanzi, invece, presenta una situazione inversa rispetto alle altre affrontate, poiché ella nasce come donna di città, ma si ritrova costretta a ritirarsi nelle campagne per dare alla luce il figlio di Chen Baonian.⁵²

Ripercorrendo le vicende, tra le varie ragioni che portano alla rovina della famiglia Chen spiccano in particolare due episodi: la morte di Chen Baonian per mano del Piccolo Cieco e la scomparsa di Jiang nel palazzo di Chen Wenzhi. Così, il narratore si ritrova di fronte a un muro che gli impedisce di proseguire nella riscoperta del proprio passato.

Il Piccolo Cieco rappresenta l'incarnazione di un male nascosto poiché si palesa al lettore come il braccio destro di Chen Baonian, per poi rivelarsi non solo colui che attira Gouzai in città con l'inganno, ma anche il responsabile della morte del proprio amico. Chen Wenzhi, invece, è un personaggio avvolto nel mistero. L'edificio di mattoni neri e il vaso di giada bianca sono gli unici elementi legati alla sua figura, conferendo al racconto un'aura di misticismo. Il morboso interesse di Chen Wenzhi per Jiang, nonostante tutti la descrivano come una donna dall'aspetto tremendo, sottolinea la psicologia sessuale profondamente deviata del suo personaggio. Inoltre, Chen Wenzhi

⁵¹ Deirdre Sabina KNIGHT, “Decadence, Revolution and Self-Determination in Su Tong's Fiction”, *Modern Chinese Literature*, vol. 10, 1/2, Foreign Language Publications, 1998, p. 96.

⁵² MAO Lili 毛丽丽, *op. cit.*, p. 16.

rappresenta una delle ragioni per cui Gouzai, dopo essere stato abusato, decide di trasferirsi in città andando incontro alla morte.⁵³

Un altro aspetto che risulta evidente nella storia di Su Tong è la forte presenza del patriarcato nella società dell'epoca. La figura di nonna Jiang ne è un esempio lampante: ella si ritrova a dover sacrificare sé stessa trasformandosi in una macchina riproduttiva, destinata a mandare avanti la discendenza di Chen Baonian e a crescere da sola i propri bambini. Successivamente, dopo la perdita di cinque dei suoi figli a causa del colera e appresa la notizia della morte di Gouzai, assistiamo a un decadimento della sua condizione esistenziale che la porta a diventare fredda e insensibile davanti a tutto.⁵⁴ Infatti, mossa dall'invidia e dalla gelosia, Jiang costringe Huanzi ad abortire il suo unico figlio. Inoltre, in seguito ai continui tradimenti e all'abbandono da parte del marito e dopo avere perso ciascuno dei suoi figli, ella cede alle lusinghe di Chen Wenzhi decidendo di trasferirsi nel suo palazzo.

Un ulteriore tema affrontato in "La fuga del 1934" è la contrapposizione tra l'ambiente rurale e quello cittadino. Tuttavia, a differenza di molte altre opere dell'autore in cui la campagna è rappresentata come un luogo semplice e idilliaco, il villaggio di Fengyangshu appare malinconico e contaminato dal degrado e dalla violenza. Il nonno del narratore si ritrova ad abbandonare per sempre la propria casa e a trasferirsi in una città sconosciuta, epicentro della modernizzazione. L'ambiente rurale viene dipinto come un luogo infernale i cui abitanti sono vittime impotenti delle calamità naturali, quali le epidemie e le inondazioni. In questa storia, Gouzai è la personificazione dell'insuccesso, poiché egli si trasferisce in città con la speranza di potersi lasciare alle spalle il suo tragico passato; al contrario, però, la sua morte prematura a causa del tifo non è altro che la dimostrazione dell'impossibilità di troncare i legami con la sua vecchia vita. Fengyangshu è il simbolo della natura incontaminata, cui si contrappongono, però, l'asservimento feudale e le difficoltà economiche; d'altro canto, la città è l'emblema della libertà e del successo, ma anche della corruzione e della perdita dell'identità individuale. È possibile riscontrare questa divergenza tra i due mondi non solo nel rapporto di rivalità tra Jiang e Huanzi, che concorrono per il marito, ma anche tra Gouzai e Chen Baonian per contendersi il pugnale di bambù.⁵⁵

⁵³ *Ivi*, p. 17.

⁵⁴ MAO Lili 毛丽丽, *op. cit.*, p. 16-17.

⁵⁵ Robin VISSER, "Displacement of the Urban-Rural Confrontation in Su Tong's Fiction", *Modern Chinese Literature*, vol. 9, 1, Foreign Language Publications, 1995, p. 117-124.

3. I personaggi

Primo fra tutti, tra i personaggi principali del racconto troviamo il narratore: come affermato nell'incipit del racconto, non si tratta di Su Tong, ma di un giovane ventiseienne che, dopo aver scavato per anni nel suo passato, racconta le peripezie vissute dalla propria famiglia nel 1934 ed esprime il suo stato di angoscia legato alle sofferenze patite dai suoi cari, tra cui il padre, che si trova in ospedale sul letto di morte.

Quest'ultimo è il motivo principale per cui il narratore decide di raccontare la storia della sua famiglia. Infatti, egli si trova in ospedale in fin di vita, con il figlio a fargli compagnia, pronto a dire addio all'ultimo membro rimasto della famiglia Chen. Nel 1934, egli era solamente un neonato, perciò non conserva alcun ricordo di allora, l'unico episodio di cui è realmente a conoscenza sono i tre pugni ricevuti dal fratello mentre ancora si trovava nel grembo materno. Il narratore ricorda il suo comportamento violento nei confronti della madre, in particolare, quando tornava a casa ubriaco. Di lei, invece, si conosce ben poco, poiché viene menzionata solo all'inizio del racconto, ove viene rivelato che non ha nulla da raccontare sul passato della famiglia Chen in quanto non possiede alcun legame con Fengyangshu.

Jiang Jiawei, la nonna, è rappresentata come una donna dai tratti mascholini e poco attraenti. All'interno del racconto viene descritta come un'abile bracciante, ma anche come una madre incredibilmente tenace, che si trova costretta ad accudire i propri figli e a portare avanti la famiglia senza l'aiuto di nessuno. Ella conduce una vita estremamente travagliata, caratterizzata da abusi, abbandoni e tradimenti. Tuttavia, questi costituiscono solo una piccola parte degli eventi che portano Jiang a perdere la propria umanità.

Chen Baonian è il marito di Jiang Jiawei, che dopo il matrimonio abbandona la famiglia e si trasferisce in città, dove mette su bottega diventando famoso per le sue grandi doti da artigiano del bambù. Qui, Chen Baonian conduce una vita mondana e riesce finalmente a troncare i suoi legami con Fengyangshu. In città, egli trova persino un'amante, che costringe a trasferirsi nella sua vecchia casa di campagna per partorire il proprio figlio illegittimo. L'uomo, però, non appena giunge a casa, si rende conto di non appartenere più a quel luogo, al che abbandona l'amante, così, come già aveva fatto con la moglie.

Gouzai, figlio di Chen Baonian e di Jiang Jiawei, è il primogenito della famiglia Chen. Egli appare come un ragazzino capriccioso e capace di tutto pur di ottenere ciò che desidera. All'interno del racconto, Gouzai viene presentato come un giovane di soli quindici anni che, in seguito ad abusi e ricatti, decide di lanciarsi alla ricerca del padre. Trasferitosi in città, però, finisce sotto le grinfie del Piccolo Cieco, andando incontro alla morte solo qualche tempo più tardi.

Huanzi è una giovane donna di città, nonché l'amante di Chen Baonian, che dopo essere rimasta incinta viene costretta a trasferirsi nelle campagne per dare alla luce il figlio dei Chen. La donna trascorre l'inverno nella stessa casa di Jiang Jiawei, che mossa dall'invidia decide di avvelenarle la zuppa, con l'obiettivo di farle perdere il bambino. Nonostante tutto, Huanzi non si arrende e rapisce l'ultimo figlio rimasto di Jiang, fuggendo e scomparendo oltre il fiume Yangtze.

Chen Wenzhi si presenta come l'uomo più facoltoso di Fengyangshu, appartenente a una nota famiglia di ricchi proprietari terrieri. Egli trascorre le sue giornate a oziare in cima a un edificio di mattoni neri osservando Jiang Jiawei con un telescopio giapponese, mentre è presa a lavorare come bracciante nelle sue risaie. Chen Wenzhi è ritratto come un uomo misterioso e dalla mente deviata, in grado di ottenere sempre ciò che vuole.

La prozia Fengzi, sorella di Chen Baonian, viene descritta come una donna affascinante, la più bella che la famiglia Chen abbia mai avuto. Fengzi costituisce un oggetto di scambio tra il fratello e Chen Wenzhi diventando concubina di quest'ultimo, nonché madre dei suoi tre bambini. Tuttavia, dopo aver dato in escandescenze in seguito alla loro scomparsa, Fengzi muore in circostanze del tutto misteriose all'interno del giardino di bambù di Chen Wenzhi.

Il Piccolo Cieco è un abitante della città del bambù, nonché il braccio destro di Chen Baonian negli affari della bottega "Da Chen". Egli, però, con il tempo si dimostra un uomo vile e meschino, poiché trasmette al giovane Gouzai le proprie perversioni sessuali, portandolo così ad ammalarsi di tifo. Inoltre, mosso dal desiderio di appropriarsi della bottega "Da Chen", il Piccolo Cieco si rivela essere anche la causa della morte del suo migliore amico.

Chen Yujin è l'ultimo dei centotrentanove abitanti di Fengyangshu ad abbandonare il villaggio per trasferirsi in città. Durante una lite con la moglie, che vuole impedirgli di lasciare Fengyangshu, l'uomo le sferra una coltellata lasciandola a morire agonizzante in mezzo alla strada sotto gli occhi di Jiang. In questa tragica vicenda, la moglie non è che l'ennesima vittima del patriarcato: ella incontra la morte dopo aver provato a opporsi al marito.

Chen Lichun, invece, è un mero abitante di Fengyangshu che impazzisce dopo aver perso la sua famiglia a causa della peste, iniziando a danzare tra le pire in fiamme nell'aia di Chen Wenzhi.

4. La trama in breve

Il racconto è ambientato in parte nella Cina rurale degli anni Trenta e in parte nel presente in cui viene narrato. "La fuga del 1934" inizia con una riflessione da parte del narratore riguardo all'atmosfera di tristezza che permea le sue giornate sin da quando era piccolo, a causa dell'aura

negativa emanata dal padre. Dopo una breve introduzione sul rapporto con il genitore, il narratore evidenzia il bisogno di riscoprire le proprie origini. Il padre viene rappresentato come una figura silenziosa, ma che allo stesso tempo sembra covare dentro di sé un sentimento di rabbia, che tende quindi a sfogare verso la moglie. Ciò spinge il narratore a scavare nel suo passato familiare per sapere di più riguardo ai suoi cari defunti.

“La fuga del 1934” racconta di una migrazione della popolazione di Fengyangshu verso la città, in seguito al successo ottenuto da Chen Baonian come artigiano del bambù. Nel 1934, poco dopo il matrimonio con Jiang Jiawei, quest’ultimo fugge in città e apre la bottega “Da Chen”, dove grazie alle sue straordinarie doti da artigiano riesce a costruirsi un impero. Tuttavia, egli è solito anche frequentare i bordelli della città e svolgere attività illegali e pericolose insieme al suo braccio destro, il Piccolo Cieco.

Nel frattempo, nel villaggio di Fengyangshu, nonna Jiang è costretta ad accudire da sola i propri figli., quando, un giorno qualunque, ella convince Gouzai ad andare a raccogliere gli escrementi dei cani in giro per il villaggio e a rivenderli ai contadini come concime in cambio di qualche moneta, cosicché avrebbe potuto permettersi di comprargli le scarpe che tanto desiderava. Così, Gouzai si mette subito all’opera, ma decide di nascondere il ricavato in una scatoletta di legno. Quando questa scompare, però, Gouzai comincia a dare di matto. A quel punto nonna Jiang, disperata, invita Gouzai a sferrarle dei pugni sul grembo in cambio dei soldi messi da parte per crescere il bambino in arrivo.

In seguito, nonostante i colpi ricevuti dal figlio, Jiang mette al mondo il suo piccolo in mezzo ai campi, mentre Chen Wenzhi la osserva dalla cima del suo palazzo. Dopo questo episodio, egli ordina al suo domestico di attirare Gouzai nella propria residenza promettendogli in cambio un nuovo paio di scarpe. Il ragazzo cade in trappola e viene abusato da Chen Wenzhi, che conserva la sua essenza all’interno di un misterioso vaso di giada, attorno al quale girano strane voci. Successivamente, Gouzai lascia la dimora dei Chen insieme alle scarpe che gli erano state promesse.

Mentre Chen Baonian è impegnato a mandare avanti la sua attività in città, Jiang vaga per il villaggio chiedendo informazioni sul marito. Trascorre così le sue giornate a fare domande, senza ricevere risposte, assistendo intanto alla migrazione dei centotrentanove lavoratori di bambù che attraversano lo stradone fangoso del villaggio, ove Jiang diventa testimone dell’omicidio della moglie di Chen Yujin. Quest’ultima viene uccisa dal marito con una coltellata, dopo aver provato a impedirgli di fuggire. Così, Jiang si ritrova a rincorrere Chen Yujin sfogando su di lui la propria rabbia, gridando, però, il nome di Chen Baonian.

Un giorno, Gouzai riceve da un forestiero il pugnale di bambù del padre. Il ragazzo trascorre la notte a contemplare quell'oggetto, per poi decidere di trasferirsi in città, mentre le campagne vengono investite dall'epidemia di colera. Vista la mancanza di luoghi per la sepoltura, i morti iniziano a essere gettati in uno stagno vicino a Fengyangshu, ove vengono abbandonati anche i cinque figli di Jiang Jiawei, portando quel luogo a essere ribattezzato la "Pozza dei morti".

Nel frattempo, a Fengyangshu regna il caos: un fantomatico stregone, dopo aver attirato l'attenzione degli abitanti del villaggio, indica il famoso vaso di giada come la causa dell'epidemia che dilaga nelle campagne. Egli scatena, così, l'ira degli abitanti, che decidono di dare fuoco alla tenuta di Chen Wenzhi.

In seguito, la Pozza dei morti inizia ad affollarsi di donne, che da Fengyangshu si recano allo stagno per raccogliere le verdure selvatiche. Tra queste troviamo anche Jiang, che un giorno viene importunata dagli uomini di Chen Wenzhi e abusata da quest'ultimo a bordo del palanchino, prima di risvegliarsi in mezzo ai cadaveri dentro la Pozza dei morti.

Gouzai, giunto alla bottega "Da Chen", comincia a fare domande sul padre, per poi crollare a terra in pessime condizioni. Dopo due giorni di sonno ininterrotto, Gouzai si sveglia e inizia immediatamente una disputa con il padre. A causa del pugnale di bambù di Chen Baonian, tra lui e il figlio si instaura un rapporto molto violento, che porta Gouzai a riempirsi di lividi.

In città, Gouzai si ritrova a vivere nella soffitta della bottega insieme al Piccolo Cieco, con il quale, una notte, si mette a spiare il padre in intimità con l'amante. Dopo averlo scoperto, per punizione Chen Baonian lo lega a una delle travi della stanza. Più tardi, Gouzai si ammala di tifo, tuttavia, il padre si rende conto di ciò che sta perdendo quando è ormai troppo tardi. In seguito alla morte del figlio, Chen Baonian fa ritorno a Fengyangshu insieme all'amante incinta. Tuttavia, non sentendosi più appartenere a quel posto, abbandona Huanzi nel villaggio e scompare nel crepuscolo.

Per tutto l'inverno, la giovane si ritrova a condividere la casa insieme alla moglie di Chen Baonian. Presa dalla gelosia, però, Jiang le avvelena la zuppa così da farle perdere il bambino. Successivamente, la giovane decide di vendicarsi rapendo il figlio di Jiang e sparendo per sempre da Fengyangshu. Abbandonata a sé stessa, la donna cede alle lusinghe di Chen Wenzhi, che da tempo la invitava a stare con lui. Così, Jiang si presenta davanti al suo palazzo, per poi scomparire oltre i cancelli di Chen Wenzhi a bordo di un palanchino rosso trasportato da tre serve.

Nel *post-scriptum* finale, il narratore ci offre un ultimo frammento della storia della sua famiglia: dopo essere ritornato in città, Chen Baonian riprende la sua vita di sempre, tuttavia, quell'inverno viene attaccato da qualcuno che dall'alto gli rovescia addosso dell'acqua fredda. Al che, Chen Baonian si ammala di una malattia misteriosa, per poi andare incontro alla morte.

Capitolo 3: “La fuga del 1934”

Un passato da rinvenire

Si può dire che mio padre sia un tipo riservato. Il suo silenzio avvolse la nostra famiglia in una tetra coltre di nebbia per oltre mezzo secolo. In questi cinquant'anni ho vissuto tutte le fasi della mia vita. L'essenza di Fengyangshu di mio padre scorre dentro di me, forse neanche io sono uno a cui piace molto parlare. Sono anch'io un tipo silenzioso e riservato. Appartengo all'anno della tigre, a diciannove anni me ne andai di casa per partire alla volta della città. Se ripenso alla mia giovinezza, ero come un cucciolo di tigre che cercava riparo sotto il tetto del padre, in casa l'atmosfera era triste e cupa, con il passare dei giorni la coltre di nebbia si fece sempre più fitta. Sotto quel tetto vivevano gli otto membri rimasti della nostra famiglia.

L'inverno scorso mi trovavo sotto un lampione della città a contemplare la mia ombra. Mi resi conto che quella per me sarebbe diventata un'abitudine sempre più frequente. I lampioni della città proiettavano spesso una luce candida e serena. Sul marciapiede feci caso alla mia ombra che si agitava in modo convulso e bizzarro, come un giunco nel vento. Mi stava inseguendo, così gettai le braccia in avanti per aggrapparmi al lampione dell'alta tensione. Quando mi voltai a guardare di nuovo l'ombra sul terreno, mi resi conto di aver ritratto la sagoma di un uomo che fuggiva in città nel cuore della notte.

L'istinto mi spinse a correre con la testa tra le mani. Sembravo mio padre. Sfrecciai per la città a notte fonda senza mai fermarmi, mentre l'ombra di papà mi veniva dietro sibilando, era un inseguimento statico che andava oltre la realtà delle cose. Al che realizzai: la mia era una fuga.

Sono molto attaccato a queste particolari esperienze legate ai ricordi. Allora, mi venne in mente quando, al crepuscolo, mio padre si metteva in piedi davanti al mio letto a carezzarmi il volto con una mano, tenendo l'altra poggiata sulla sua fronte segnata dall'età. Tornai a osservare l'ombra che si agitava sul terreno, era passato molto tempo, ora avevo ventisei anni.

Miei cari amici. Vi ho già detto di chi sono figlio, non mi chiamo Su Tong. Da mio padre ho ereditato molti comportamenti che esibisco in città come una bandiera bianca che sventola davanti a voi in segno di lutto. Mi piaceva stare a osservare la mia ombra. Lo scorso inverno, dopo aver bevuto *baijiu* insieme a voi, rovesciai una boccetta d'inchiostro rosso e dipinsi sulla parete tutta la mia famiglia. Scrisi anche una poesia che avrei voluto appuntare sul mio libro di storia di quando ero ragazzo. Era una cosa personale, incomprensibile e senza senso. Quei versi rievocavano gli antichi tempi di gloria della mia famiglia, ma anche la linea rossa e nera di disgrazie che traversò la

mia discendenza. Avevo in testa svariati inizi e finali alternativi. Ma alla fine, soffocato dalle lacrime, imbrattai d'inchiostro tutto il foglio, tanto da non riuscire più a capire cos'avessi scritto. Ricordo che per le prime righe ebbi parecchie difficoltà:

*La cara Fengyangshu è caduta in malora da tempo,
al che siam fuggiti in questo luogo,
ma come pesci neri a vagare,
la via del ritorno per sempre abbiamo smarrito.*

Allora, se fossi entrato in casa di mio padre avresti visto solo lui e mia madre, gli altri non c'erano più. Erano ancora là fuori a sguazzare nel fango come pesci neri. Non l'avevano ancora raggiunta quella casa di legno.

Mio padre era molto legato al fieno. Il suo corpo sprigionava quel dolce e intenso profumo tutto l'anno. L'odore del fieno si era insinuato in profondità tra le pieghe della sua pelle. La gente lo vedeva sempre per strada, mentre tornava dalle campagne con due ceste di fieno sulle spalle, per poi entrare in casa barcollando. Quel tenero e soffice fieno dorato veniva ammucchiato in salotto e nella mia piccola stanza. Mio padre si sdraiava spesso sul covone a insultare la mia povera mamma ad alta voce.

Non riesco a spiegarmi come una persona possa avere un tale attaccamento al fieno, così come non comprendo le leggi della natura e dell'etica umana. Ritornando ai miei antenati, è possibile che nella mia vecchia casa di famiglia ci fosse del fieno come quello. Forse i membri della mia famiglia erano nati tutti sopra quel covone e custodivano con sé questo speciale ricordo. Di fronte al fieno mio padre sapeva trasformarsi in uno stregone. Ne prendeva una manciata e si soffermava ad osservarla sotto la luce del tramonto, respirando il profumo dei suoi cari defunti.

Dall'immagine del fieno spiccavano le figure di nonna Jiang, di nonno Chen Baonian, del primogenito Gouzai e della giovane Huanzi.

Tuttavia, di loro non sapevo nulla. Come già detto, mio padre è un tipo riservato.

Quando mi chiesi quale fosse il nostro posto all'interno della grande catena dell'umanità, il mio cuore fu pervaso da una dolce tristezza, dovevo sapere di più sulle mie origini. Una volta assillai mia madre per farmi raccontare qualche storia sui nostri antenati, ma non aveva avuto nulla da dirmi, lei non era di Fengyangshu. "Va' a chiederlo a lui dopo che ha bevuto!" mi aveva risposto. Quando era sbronzo, mio padre era piuttosto silenzioso e tendeva spesso a condividere il letto con mia madre. Una di quelle notti, lo sguardo leggermente arrossato di mio padre apparì distante e misterioso. Egli allungò il braccio intorno alla mamma e, con le labbra imbevute di alcol incollate al

mio orecchio, sputò a poco a poco i nomi dei nostri antenati: nonna Jiang, nonno Chen Baonian, il primogenito Gouzai e la giovane Huanzi. “Il 1934, ti dice niente?” farfugliò. Più tardi, alzando il tono, mi rivelò che era stato un anno tremendo.

Il matrimonio

Il 1934.

Ti dice niente?

Il 1934 fu un anno terribile.

Un tempo, il mio libro di storia era pieno di informazioni riguardo a quell'anno. Il 1934 baluginava nei miei pensieri come un'intensa luce viola. Era un tempo remoto ormai dimenticato, tuttavia, per me rappresentava l'anello di un antico albero sul quale potermi sedere per rivivere le vicissitudini di quell'anno. Stando lì seduto, la prima figura che vidi riemergere dal passato fu quella di nonna Jiang.

Era ferma e immobile, con i suoi lunghi e affusolati piedoni piantati dentro alla risaia fredda e fangosa. Quello era il ritratto di una contadina durante i primi giorni di primavera. Con il viso tutto sporco e gli zigomi sporgenti, Jiang chinò il capo per ascoltare i versi del bambino che portava in grembo. Si sentiva come una montagna desolata, che veniva disboscata e riseminata in continuazione dal marito. I versi del piccolo giungevano come un venticello che soffiava su di lei, su quella montagna desolata.

A Fengyangshu le giornate di primavera cominciavano presto, la candida luce del sole serpeggiava tra le colline riscaldando a poco a poco le squadre di braccianti nelle risaie. Nonna Jiang era un'abilissima bracciante della ricca famiglia di Chen Wenzhi. Trascorrevano le sue giornate a seminare più di diecimila piantine di riso in mezzo a quei campi sconfinati, che si estendevano per decine di chilometri intorno alla residenza di Chen Wenzhi. Sulle pendici nordorientali avvertiva costantemente la presenza del palazzo di mattoni neri, mentre sotto la luce del sole, una piccola ombra faceva su e giù sulla sua schiena. La figura che si ergeva in lontananza in cima all'edificio era proprio quella di Chen Wenzhi, intento a spiare Jiang con un telescopio giapponese. Quell'anno, quando ebbe inizio la primavera, Jiang indossava un *dudou*⁵⁶ tondo di colore rosso, che lasciava scoperto sul retro un dorso asciutto e dalle forme virili, dalla quale si levava costantemente una strana e tiepida foschia. Da lontano la vista era annebbiata, così Chen Wenzhi cominciò a pulire con

⁵⁶ Si tratta di un indumento simile a un reggiseno, molto in voga durante la dinastia Ming (1368-1644). A differenza dei reggiseni di oggi, però, il *dudou* veniva indossato per appiattare il seno poiché si pensava che in questo modo le donne apparissero più aggraziate, mentre coloro che avevano un seno abbondante venivano considerate impudiche.

insistenza l'obiettivo del telescopio con la manica della giacca. Jiang si muoveva con grande eleganza e grazie ai suoi lunghi arti riusciva a piantare il riso divinamente, era un piacere per gli occhi. Chen Wenzhi era sbalordito dalle sue doti di lavoro, trascorse l'intera mattinata in cima all'edificio a osservarne ogni movimento. Il suo volto pallido e tagliente rivelava un'espressione affascinata. A mezzogiorno, Jiang uscì dalla risaia, si mise sulle spalle una giacchetta di stoffa e, con due piantine di riso ancora gocciolanti fra le mani, si gettò in mezzo alla squadra di braccianti. Il *dudou* rosso era talmente gonfio che Chen Wenzhi si accorse della sua gravidanza persino attraverso il telescopio.

Le donne della mia famiglia sono sempre state molto in gamba a fare figli. Nel 1934, nonna Jiang era rimasta incinta nuovamente. Nell'attesa che mio padre venisse al mondo, io mi trovavo a osservarli accovacciato in un altro antro della storia. Quella forma avevano assunto le catene dell'umanità su di me.

Quando da piccolo immaginavo le campagne di Fengyangshu, il palazzo di mattoni neri era una presenza costante. Non importava se esistesse davvero oppure no, quell'edificio era diventato un simbolo che accompagnava in silenzio la figura di nonna Jiang, era questo ciò che contava. O forse era semplicemente uno scenario inventato dalla nonna per alimentare la mia fervida immaginazione.

Tutti i superstiti della famiglia Chen che avevano conosciuto nonna Jiang mi raccontarono che era una donna mostruosa. Non portava il *dudou* rosso e non aveva nemmeno il seno sporgente da contadina a tenerlo sollevato.

A diciott'anni, nonno Chen Baonian sposò Jiang Jiawei, la ragazza con i piedoni. Il matrimonio si tenne il terzo giorno del primo mese del calendario lunare. Gli abitanti di Fengyangshu si riunirono al tempio degli antenati della famiglia Chen a mangiare tre pentoloni di porridge con lardo, verdure e fagioli rossi. Durante quell'attesa angosciante, anche Chen Baonian si era messo lì intorno a mangiare, quando un palanchino rosso di bambù si avvicinò lentamente. Chen Baonian diventò rosso come un peperone, poi lasciò cadere in terra la ciotola di porridge ed esclamò: "Il cazzo di Chen Baonian ha trovato dove stare!". Così nonna Jiang scese dal palanchino circondata dalle risate degli abitanti di Fengyangshu. Anche lei aveva udito quelle parole. Chen Baonian afferrò la mano rigida e sudata di Jiang e si diresse nel tempio degli antenati. Sotto quel velo di stoffa rossa che le copriva il volto, egli si accorse che era più alta di lui. Poi, il suo sguardo scivolò verso i piedi della ragazza: due grosse sleppe infilate dentro un paio di scarpe ricamate. Jiang attraversò il tempio dei Chen a passo incerto e con i piedi a papera. Nella testa di Chen Baonian iniziarono a sorgere pensieri negativi. Inginocchiato di fronte alle statue dei suoi antenati per venerare il Cielo e la Terra, ogni tanto stringeva le sue dita affilate intorno alla mano tesagli dalla donna. In tutto ciò, Chen Baonian appariva sereno e attento ad ascoltare le parole della ragazza.

La giovane lasciò scappare solo un gemito strozzato in fondo alla gola, in quell'istante Chen Baonian avvertì su di lei un forte odore di stalla.

Questo è un fatto legato alla mia famiglia risalente a sessant'anni fa, ma che è giusto ancora oggi ricordare: si diceva che sette giorni dopo il matrimonio, nonno Chen Baonian se ne fosse andato via di casa per trasferirsi in città a cercare fortuna. Alle prime luci dell'alba, attraversò le campagne di Fengyangshu barcollando, con in spalla due rotoli di un bambù verde di ottima qualità. Per tutto il tragitto, divorò con foga le uova sode che aveva in tasca, finché non arrivò a Maqiao.

In città, un gruppo di artigiani di vario genere che si occupava del mercato mattutino notò Chen Baonian attraversare la strada di fretta. Aveva indosso un paio di pantaloni blu di cotone con la patta slacciata, dalla quale si intravedevano dei mutandoni dalla trama floreale, che gli davano un'aria impudente. “Chen Baonian, chiuditi la patta!” gridò qualcuno. Chen Baonian gli rispose di farsi i fatti propri e che la patta la lasciava aperta apposta per comodità. Gettò i gusci d'uovo in testa alla gente e attraversò in fretta e furia la città. Da allora, ogni volta che sentivano parlare di Chen Baonian, gli abitanti di Maqiao rievocavano le sue storielle popolari.

I sette giorni di clausura in casa furono il caos più totale. Quando il settimo giorno la porta si aprì, Jiang Jiawei si sporse dall'ingresso e rovesciò un secchio d'acqua verso Fengyangshu. A quel punto, le donne del villaggio si fiondarono in casa di mio nonno cominciando a ronzarle intorno come uno sciame di vespe. Notarono che la finestra che dava a sud era stata sbarrata con delle travi di legno da quella canaglia di Chen Baonian. La mia vecchia casa di famiglia era tetra e umida. Jiang se ne stava seduta sul bordo del letto a osservare la folla con gli occhi lucidi. La puzza di stalla che impregnava il suo corpo si era diffusa in tutta la casa. Temendo il confronto con loro, Jiang afferrò di scatto un cesto di bambù e se lo mise tra le ginocchia cominciando a lavorare. Le donne videro chiaramente che si trattava del *jukbuin*⁵⁷ intrecciato da Chen Baonian, in passato il *jukbuin* dal seno grosso si trovava nell'angolo del letto. Tutto d'un tratto, Jiang lanciò alla folla un sorriso, dopodiché mordicchiò le sue labbra carnose e iniziò a tendere una striscia di bambù dalla testa del *jukbuin*. A mano a mano che tirava, la striscia si faceva sempre più lunga, mentre la testa si afflosciava lentamente fino a toccare terra. Grazie alle sue dita forti e snelle, Jiang lavorava con grande destrezza, gli abitanti di Fengyangshu rimasero a bocca aperta sin dal primo momento.

“Tuo marito è un ottimo artigiano. I bravi artigiani hanno le braghe larghe, perdono soldi ovunque,” fu questo ciò che le dissero le donne di Fengyangshu.

⁵⁷ Il *jukbuin*, noto anche come “moglie di bambù”, è un cilindro composto da strisce di bambù che vengono intrecciate tra di loro. Esso è lungo poco più di un metro e ha una circonferenza di circa 65 cm. Il *jukbuin* iniziò a essere impiegato a partire dalla dinastia Song con lo scopo di aiutare a conciliare il sonno, poiché, essendo vuoto, il passaggio dell'aria favorisce la ventilazione producendo una sensazione di conforto; in seguito, si diffuse in gran parte dell'Estremo Oriente.

Jiang si sedette sul letto ripensando a Chen Baonian, quel grandioso artigiano del bambù. A furia di intagliare, le sue mani erano diventate affilate come coltelli. Quando lui la toccava, Jiang era costretta a sopportare quel dolore lacerante, si sentiva come uno di quei fasci di bambù che passavano per le mani di Chen Baonian, per poi essere tagliuzzati. Voi femmine di Fengyangshu, sapevate che Chen Baonian era anche un piccolo oracolo in grado di predire il futuro delle donne? “Nel giro di dieci anni le donne di Fengyangshu saranno tutte morte e Jiang Jiawei, la giovane che ho sposato, si abatterà come una calamità sulla storia di Fengyangshu,” dichiarò lui.

Chen Baonian non aveva mai letto il *Mayi shenxiang*⁵⁸. La sua spiccata sensibilità per l'aspetto femminile derivava da una specie di rivelazione divina e dalle sue esperienze di vita. In passato, tutte le volte che incontrava una donna dal viso tondo e con i fianchi larghi, gli si illuminavano gli occhi e si incaponiva ad andarle dietro fino a che non ne perdeva l'interesse. La prima notte di nozze, mentre la luce della luna si riversava come un torrente dentro la mia vecchia casa di famiglia, Chen Baonian fissava Jiang stando a cavalcioni su di lei, non la smetteva più di ansimare. Con le sue mani taglienti graffiò il suo volto addormentato, al che i suoi zigomi sporgenti cominciarono a sanguinare, segnati dalle lame di Chen Baonian.

Jiang si svegliava sempre dolorante, con le mani di Chen Baonian che premevano sul suo viso, come se un potente incantesimo penetrasse in profondità nella sua mente e nel suo essere. Provava con tutta sé stessa a levarselo di dosso, ma lui restava seduto immobile, come uno stregone che si addentra piano piano in un regno magico. Jiang notò che nelle profonde pupille di quell'uomo turbinava un mare di nuvole in tempesta.

“Sei una calamità” le sussurrò.

Chen Baonian ripeté quelle parole ogni notte per sette giorni.

La città del bambù

In passato mi recai nell'antica città dei manufatti di bambù sul basso corso del fiume Yangtze in cerca dei ruderi della bottega del bambù “Da Chen”, lungo le mura in rovina della città vecchia. La città aveva perso ormai da tempo la sua setosa atmosfera rurale e quell'avvolgente fragranza di bambù che impregnava l'aria. Mi trovavo all'ombra delle mura cittadine con uno zainetto rosso sulle

⁵⁸ Il *Mayi shenxiang* è un'antica opera cinese di fisiognomica attribuita a Chen Tuan, discepolo di Mayi, che fornisce una descrizione sistematica del volto e del corpo umano. All'interno di quest'opera il volto umano è definito come il risultato della moralità della vita passata, inoltre, conoscerne l'aspetto consente di comprendere le fortune e le sfortune della vita.

spalle e lo sguardo che si snodava tra i passanti lungo il selciato, come una pianta di *kuzu*⁵⁹ selvatico. Tra di voi con i capelli bianchi c'era qualcuno che avesse visto mio nonno?

In città, Chen Baonian venne a sapere che Jiang era rimasta incinta per l'ottava volta. Un giovane apprendista, incaricato di andare in campagna a raccogliere i fasci di bambù, gli aveva riferito che sua moglie era rimasta di nuovo incinta e che aveva un pancione enorme. Chen Baonian tirò il fiato come se avesse mal di denti, dopodiché gli domandò quanto fosse grande il pancione. L'apprendista puntò il dito verso il negozio di olio di sesamo lì accanto dicendo che era grande quanto un estrattore d'olio. "È all'ottavo mese, vero?" chiese Chen Baonian. "Questo dovresti saperlo tu, quando torni a casa e ti dai da fare non sbagli un colpo, una mitragliatrice non fa mai cilecca," replicò il giovane apprendista. Chen Baonian alla fine scoppiò in una risata bizzarra. "Non si può negare che quella femmina sia piena di energie," mormorò Chen Baonian facendo un sospiro.

Immagino il momento di sconcerto di Chen Baonian dopo aver saputo che la moglie doveva partorire: il suo negozio di articoli di bambù veniva inondato dal sangue di Jiang, mentre le sedie appoggiate alle pareti, i tappeti appesi alle travi e i cesti e i setacci impilati sul pavimento vibravano all'unisono, trasmettendo le urla soffocate della moglie e del bambino. Tutto ciò gli fece perdere la brocca. Il parto di Gouzai, il primogenito, l'unico a cui Chen Baonian avesse mai assistito... si sarebbe mai potuta ripresentare una scena del genere? In passato, come madre, Jiang era stata un po' rude e impacciata. Si trovava sdraiata su un covone di fieno dorato nella mia casa di famiglia, con il viso pallido e serio, stringendo con forza una manciata di paglia. Intanto, appoggiato alla porta, Chen Baonian osservava le goccioline gialle che cadevano dalla paglia tra le mani di Jiang. Tremava dalla testa ai piedi, non dava segni di vita. Negli occhi di Jiang, invece, divampava un fuoco che continuò a bruciare fino alla fine del parto, quando Gouzai, il primogenito, scivolò sul fieno piangendo. Era una scena intensa e solenne come quella di un tramonto in riva al fiume. Chen Baonian vide sbucare da ogni angolo della casa i topi domestici che la famiglia Chen aveva ospitato per generazioni. Quei misteriosi topolini cominciarono a ballare e a canticchiare allegramente attorno al covone, mentre Jiang li salutava in segno di gratitudine, con il sorriso sul volto.

Nonno Chen Baonian trascorse tutto il 1934 in città conducendo una vita mondana. Travolto dalla fortuna, aveva deciso di non fare più ritorno a Fengyangshu. Quando ritrovai le rovine della vecchia bottega "Da Chen" in uno storico vicolo malandato, era ormai calata la notte. La fioca luce di quegli antichi lampioni era tornata a illuminare un abitante di Fengyangshu ancora una volta. Mi guardavo intorno spaesato, probabilmente quel palazzo di legno doveva già essere sprofondata nei

⁵⁹ Il *kuzu* è una pianta selvatica rampicante proveniente dal Giappone. In Oriente, viene impiegato sia come addensante in cucina sia come rimedio naturale contro le dipendenze da alcol e da nicotina. Il *kuzu*, d'altro canto, è anche una pianta infestante, i suoi rami sono in grado di crescere fino a 30 cm al giorno.

meandri della storia. Sarei mai stato in grado di trovare qualche traccia di Chen Baonian, che mezzo secolo prima si era aggirato per la città del bambù?

A qualunque costo

Tra i miei defunti antenati, Gouzai, il primogenito della famiglia Chen, era noto come il giovane raccoglitore di escrementi. Per Gouzai, il 1934 fu un anno eccezionale. Nonostante avesse compiuto quindici anni, aveva gli arti sottili come quelli di Jiang, aveva le sembianze di uno scimpanzé.

Gli abitanti di Fengyangshu erano esperti allevatori di cani. Questi, quando si sentivano soli, vagavano in branco per i tortuosi sentieri del villaggio lasciando in giro i loro neri e lucidi escrementi. Gouzai trascorreva le giornate a inseguire i cani con una cesta di bambù per metterci dentro le loro feci. Nulla riusciva a sfuggire al fiuto e all'incredibile vista di Gouzai, neanche gli escrementi che si nascondevano a chilometri di distanza in mezzo alle erbacce.

Tutto ebbe inizio nel 1934. “Va’ a riempire una cesta di bambù con la cacca dei cani e trova una famiglia di contadini a cui darle in cambio di qualche moneta, a loro piace concimare i campi con lo sterco di cane. Quando avrai messo da parte abbastanza soldi, la mamma ti comprerà un paio di scarpe di gomma, così d’inverno avrai i piedini al calduccio,” disse nonna Jiang a suo figlio. Gouzai osservò compatito i suoi piedi scalzi per qualche istante, poi sollevò la testa e rivolse un sorriso a sua madre, presa a macinare la crusca. Lo sguardo sofferente della donna, intrappolato nel profondo foro della macina, cadeva giù insieme ai frammenti di cereale. Quando Gouzai sentì il fresco odore di quella crusca nera e gialla, l’immagine di quelle calde scarpe di gomma si fece improvvisamente più vivida. Preso dall’entusiasmo, si aggrappò alla macina di pietra della mamma mettendosi a gridare: “Di’ a papà di comprarmi un paio di scarpe da portarmi a casa!” Jiang osservava il figlio che girava come una trottola appeso alla macina, mentre la sua mano azionava la mola senza interruzione, sembrava posseduta. “Vai a raccogliere le feci, le scarpe te le daremo solo quando avrai finito di tirarle su,” borbottò Jiang nel mezzo della confusione, dopo aver tirato al figlio una sculacciata. “Dovrò andare a raccogliercle anche d’inverno quando ci sarà la neve?” domandò Gouzai. “Certo. Quando comincerà a nevicare, il terreno sarà tutto bianco, le feci le vedrai nel giro di un secondo.”

Il desiderio di quelle scarpe rese il 1934 di Gouzai un anno intenso e movimentato. Iniziò a ribellarsi a nonna Jiang intascandosi i soldi ottenuti dalla vendita delle feci. Anziché darli a lei, metteva le monete dentro una scatoletta di legno, che nascondeva in una fessura nel muro, lontana dal misterioso branco di topolini. A volte, Gouzai si alzava dal suo lettino di paglia nel cuore della

notte e, scavalcando in punta di piedi i corpi dei suoi familiari distesi a destra e a manca, andava a controllare la cassetta di legno. Nel buio, il volto di Gouzai sembrava come incantato, non riusciva a trattenersi dall'agitare il mucchio di monete facendole tintinnare delicatamente. Quando era molto emozionato, Gouzai tirava dei profondi sospiri come fanno gli anziani, dopodiché si lasciava trasportare dall'immaginazione. La scatola di monete illuminava quel giovanotto di campagna emettendo un leggero bagliore dorato.

Se ripensiamo alla storia della mia famiglia, le disgrazie del 1934 colpirono anche Gouzai, il primogenito. Una mattina, la scatola di legno scomparve all'improvviso. Dopo essersi consumato e spezzato le unghie all'interno della fessura nel muro, Gouzai divenne come un cagnolino impazzito. Legò i fratelli e le sorelle minori come dei *mabua*⁶⁰ e cominciò a torturarli con un frustino di bambù per costringerli a rivelare che fine avesse fatto la sua scatoletta. I pianti e le grida dei bambini che provenivano dalla nostra abitazione destarono l'intero villaggio. Appresa la notizia, nonna Jiang tornò di corsa dai campi e assisté alla scena del primogenito intento a maltrattare i fratellini, era uno spettacolo terribile. Lo sguardo feroce e spietato di Gouzai le fece venire i brividi in tutto il corpo. Che fosse colpa di una di quelle macumbe lanciate da Chen Baonian? Jiang aveva subito pensato al suo *qi*⁶¹ contaminato dalle azioni malvagie. Era naturale come il sole e la luna che seguono il loro corso. Jiang si affacciò dalla porta per guardare i suoi bambini e, ancora una volta, si sentì come un albero che ospita un nido abbandonato, mentre si agita in ogni direzione durante una tempesta.

Dopo la scomparsa della scatoletta, la casa rimase avvolta in un'atmosfera di tristezza e malinconia. Gouzai passava le sue giornate seduto su un pagliaio in un angolo della stanza a presidiare l'abitazione. Aveva la sensazione di sentire la scatola di monete che tintinnava in qualche anfratto segreto della nostra casa di famiglia. Iniziò ad avere il sospetto che a nasconderla fosse stato qualcuno dei suoi familiari. In diverse occasioni, Jiang avvertì lo sguardo del figlio posarsi su di lei fissando con insistenza il suo volto stanco, si sentiva come punta da un cactus.

“Non vai più a raccogliere le feci?”

“No.”

“Le vuoi ancora le scarpe, vero?” Jiang si scagliò in avanti all'improvviso e afferrò Gouzai per i capelli, poi proseguì: “Vieni qui a sentire il tuo fratellino di sette mesi dentro il pancione. Non lo voglio più. Ti darò i soldi che abbiamo messo da parte così potrai comprarti delle scarpe di gomma. Stringi bene i pugni e picchia forte la pancia della mamma, colpisci duramente!”

⁶⁰ Il *mabua* è uno intreccio di strisce di pasta che viene fritto in olio di arachidi, tipico della cucina cinese. Ne esistono di diversi gusti, che vanno dal dolce al piccante, solitamente hanno una consistenza croccante.

⁶¹ Nella cultura cinese, il *qi* rappresenta l'energia che permea il cosmo e tutti gli esseri viventi.

Gouzai le sfiorò l'addome, sembrava una scogliera che diventava sempre più grande. Quando gli si avvicinò, Gouzai vide il suo viso colorarsi di un rosso violaceo per l'emozione. Jiang fece uno strano sorriso, dopodiché gli afferrò la mano e ricominciò: "Gouzai, colpiscilo! Fallo fuori! La mamma ti comprerà un paio di scarpe!" Quella tentazione quasi primitiva lo fece balzare in piedi. Infine, completamente in lacrime, Gouzai sferrò tre cazzotti uno dietro l'altro contro il duro pancione di sua madre. Jiang strizzò gli occhi, mentre dal profondo del suo grembo risuonarono tre tristi versi di dolore.

Quello che Gouzai aveva colpito non era altro che mio padre.

In seguito, quando venni a sapere dov'era finita la scatoletta di Gouzai, non potei che rimanere scioccato da quell'assurda vicenda. Girava voce che il sud nel 1935 fosse stato colpito da una disastrosa inondazione. La mia cara Fengyangshu venne travolta dalle acque e ridotta a una landa desolata. Nonna Jiang stava fuggendo su una zattera di bambù, quando d'un tratto vide la scatoletta che galleggiava fuori dalle fondamenta di casa, scortata da sette o otto topolini moribondi che nuotavano sotto lo specchio d'acqua. La nonna riconobbe sia i topi che la scatola, al che rimase stupita dall'incredibile forza di quei topolini, che in passato dovevano aver trasportato le monete fino alle fondamenta. Pensò che di sicuro l'acqua avesse fatto ossidare le monete e che, anche se si fosse buttata a riprenderle, non sarebbe comunque più riuscita a sentire l'odore di Gouzai e degli escrementi. Chissà che fine avranno fatto i resti della scatola insieme a quegli animaletti.

Confessai a mio padre di provare ammirazione per quel misterioso branco di topolini che abitava nella casa del nonno. Ma mi piaceva anche zio Gouzai, che a quindici anni se ne andava in giro a raccogliere le feci dei cani.

Un pesante fardello

Per tutta la vita, mio padre non riuscì mai a dimenticarsi di quei tre cazzotti ricevuti quando ancora si trovava nel grembo materno. Probabilmente ha sempre provato un odio profondo per Gouzai, il suo fratello defunto. Tra il gennaio e l'ottobre del 1934, come un germoglio di bambù che spinge dal terreno, mio padre crebbe portando con sé questo fardello, ansioso di lasciare il grembo di sua madre. A Fengyangshu, con il cambio di stagione, i quattrocento *mu*⁶² di risaie ancora primaticce, da verdi che erano, assunsero un colore dorato. Quando arrivò l'autunno, il paesaggio rurale di Fengyangshu si tinse di giallo, mentre la brezza floreale del 1934 soffiava sul villaggio con la sua complessa e avvolgente fragranza.

⁶² Unità di misura cinese utilizzata per indicare l'area di campi coltivabili. Un *mu* corrisponde a circa un quindicesimo di ettaro.

Quell'autunno, a Fengyangshu ci furono un sacco di comportamenti insoliti di cui ancora oggi non ci si spiega il perché. Era la stagione del raccolto. I galli iniziavano a cantare alle prime ore dell'alba e i maiali scavavano e si rotolavano fino a tarda notte. In passato, nel mese di ottobre tra gli abitanti di Fengyangshu non succedeva mai nulla di speciale, ma ciò che accadde quell'autunno resta tutto un mistero. Forse era stata quella brezza a risvegliare le pulsioni nel villaggio. Cos'è che spingeva gli uomini e le donne che falciavano il riso ad abbandonare i loro attrezzi, per poi scomparire in mezzo alle risaie senza lasciare traccia? Insomma, da dove tirava questa brezza?

Nonna Jiang, assorta nei suoi pensieri, attraversava le raffiche di vento trascinando a fatica il proprio corpo. Dal fondo delle risaie poteva sentire le voci degli uomini e delle donne che sprizzavano di gioia, scatenando un caos assordante intorno a lei e al bambino. Mentre accarezzava dolcemente il piccolo che portava in grembo, l'altra mano si chiuse a pugno contro il labbro, quando delle grida strozzate sbocciarono improvvisamente tra le sue dita crescendo in fretta come fiori di sesamo, facendo accapponare la pelle agli ascoltatori. Si dice che le sue urla facessero più paura del fantasma di una donna in un cimitero, segno di una misteriosa e profonda tristezza.

Ancora una volta, a fare da sfondo erano le colline dorate e l'edificio di mattoni neri sul versante nordorientale di Fengyangshu. Era qui che si collocavano nonna Jiang e mio padre nel quadro storico di oltre cinquant'anni fa.

La prozia Fengzi

Durante la stagione del raccolto Chen Wenzhi divenne iperattivo, consumava ogni giorno ingenti quantità di farina e si librava come una gru sopra i suoi seicento *mu* di risaie. Egli se ne stava sull'edificio di mattoni neri a osservare da lontano il paesaggio autunnale, con il telescopio sempre puntato su nonna Jiang. Sotto il dolce sole di ottobre, Chen Wenzhi rimase a spiarla anche mentre era impegnata a mettere al mondo mio padre. L'immagine di Jiang riflessa sulla lente sembrava quella di una vecchia cerva che avanzava con passo furtivo. Mentre si dirigeva verso un vecchio covone di fieno sull'orlo del campo, le onde di riso la spingevano avanti e indietro investendola con una luce dorata. Più tardi, si sdraiò delicatamente sul pagliaio, con i capelli scompigliati che le pendevano dentro la bocca e gli occhi incendiati dal dolore che parevano due piccoli soli. Era una fresca e soleggiata giornata di ottobre. Per Chen Wenzhi quella era la prima volta che assisteva al parto di una donna. Al momento della nascita, il corpo bruno e snello di Jiang si fece bello e grassoccio, come un crisantemo selvatico che si schiude alla luce del sole, bruciando con passione.

Nell'istante in cui mio padre cadde sul pagliaio, un fiotto di sangue sprizzò verso il cielo ricoprendo le campagne autunnali di Fengyangshu. L'eco del suo pianto disperato raggiunse persino

Chen Wenzhi facendogli scivolare il telescopio dalle mani. Sul palazzo di mattoni neri scoppiò il caos. Quando la lente andò in frantumi, Chen Wenzhi si accasciò lentamente sul tetto dell'edificio, si sentiva confuso e debilitato. Accorsi ad aiutarlo, i servi notarono sui suoi pantaloni di broccato bianco una chiazza lucida e bagnata.

Riconosco che Chen Wenzhi era un personaggio eccentrico, che continuava a inerpicarsi sui rami della mia storia familiare. A Fengyangshu, mezzo villaggio faceva "Chen" di cognome. Nell'albero genealogico dei Chen, tra la mia famiglia e quella di Chen Wenzhi si riporta un sottile legame di parentela. Non importa se Chen Wenzhi e Chen Baonian erano cugini di quinto o sesto grado, ciò che conta è che durante il diciannovesimo secolo la famiglia di Chen Wenzhi era nota ovunque per la sua ricchezza. La mia, invece, abitò per generazioni sotto un tetto di paglia patendo il freddo e la fame. In passato nonno Chen Baonian aveva concesso a Chen Wenzhi sua sorella Fengzi in cambio di dieci *mu* di risaie. Credo sia colpa di questi continui comportamenti altalenanti se con il tempo i rapporti tra gli antichi abitanti di Fengyangshu si sono incrinati. Allora, Fengzi era come una bellissima fogliolina che dopo essere caduta dai folti rami del nostro antico albero genealogico si era trasformata in fango. Si dice che Fengzi fosse la più bella tra tutte le mie antenate. Per due anni fu concubina di Chen Wenzhi e diede alla luce tre figli maschi, i quali furono seppelliti uno dopo l'altro nel giardino di bambù dei Chen. Qualcuno vide i tre neonati che venivano sepolti mentre erano ancora vivi. Avevano un aspetto carino ma al contempo deforme: tutti con una nuca stranamente delicata e dei folti capelli dorati, ma incapaci di piangere. Quando la notizia si diffuse, l'intero villaggio rimase per giorni sotto shock. Nel giardino di bambù dei Chen si sentiva Fengzi che piaceva a singhiozzi. Più tardi, nel cuore della notte illuminata dalla luce della luna, cominciò a scuotere disperata tutte le canne di bambù per mettere sottosopra il vasto giardino dei Chen. All'epoca, Chen Baonian aveva appena diciassette anni, ancora non si era sposato. Se ne stava in piedi sulla macina fuori dal cortile a tremare dal freddo, mentre pestava i piedi in continuazione gridando alla sorella disperato: "Fengzi, piantala di rompere il bambù dei Chen, devi smetterla subito." Non provò nemmeno ad avvicinarsi, si limitò a stare sulla macina a patire il freddo primaverile continuando a gridare verso di lei: "Fengzi, piantala di distruggere il bambù! È vero, sono un animale, un bastardo incosciente. Ma ti prego di smetterla!" Quella strana discussione tra fratelli si concluse con l'improvvisa morte della ragazza: Fengzi crollò in terra lentamente mentre ancora scuoteva le canne di bambù, fu una morte bizzarra. Il ricordo del suo volto livido era come una foglia secca intrappolata tra le pagine della storia della mia famiglia, si avvertiva la sua mancanza. Oltre mezzo secolo fa, i compaesani di Fengyangshu avevano pensato di accompagnare Chen Baonian a portare la bara di Fengzi a casa di Chen Wenzhi. Tuttavia, Chen Baonian si coprì il volto con un panno bianco e iniziò a piangere a dirotto: "Non c'era nulla che si potesse fare, lo sapevo che non avrebbe superato l'anno, sarebbe morta in ogni caso. Avevo visto il suo futuro. Non ce l'ho con

Chen Wenzhi, non incolpo nemmeno me stesso, Fengzi era destinata a morire.” Dopo più di cinquant’anni, mi ritrovavo a inseguire la mia prozia Fengzi come fosse un pallino di luce viola nella storia della mia famiglia, sfrecciava davanti a me come una splendida lucciola, come avrei fatto a catturare la sua luce? Fengzi si distingueva da nonna Jiang per la sua incredibile fertilità. Quando ripensai ai tre bimbi deformi sepolti nel giardino di bambù, mi vennero in mente le teorie sulla genetica e sulla riproduzione che avevo studiato a scuola. Ebbi un sospetto, un presentimento che mi frenò e che mi impedì di indagare a fondo sulla storia della mia famiglia.

Il vaso di giada

Avevo bisogno che Chen Wenzhi si rifacesse vivo.

Tra tutte le famiglie Chen di Fengyangshu, quella di Chen Wenzhi era l’unica benestante. I membri della sua famiglia si distinguevano per la loro eccentrica personalità, ciascuno con le proprie strane abitudini. Morirono tutti all’incirca alla stessa età raggiungendo a malapena i quarant’anni. Gli abitanti di Fengyangshu ritenevano che la morte prematura di Chen Wenzhi e dei suoi antenati fosse una sorta di punizione per la loro cupidigia. Essi ebbero il controllo sulle belle donne di Fengyangshu per quasi due secoli. Come degli splendidi tafani, queste entravano nella cupa dimora a cinque piani dei Chen e cominciavano a pungere la famiglia di Chen Wenzhi, in modo furioso e spietato. Finito di attingere alla loro lugubre e putrida essenza vitale, queste donne perdevano la loro bellezza di un tempo. Dopodiché, si riunivano nel cortile sul retro a spaccare la legna o a cucinare dentro il capanno, con il volto marchiato per sempre dal simbolo dei Chen: un fiore di pruno rosso scuro.

Di tanto in tanto, alcune di loro venivano cacciate dalla famiglia e si ritrovavano a vagare per Maqiao sfoggiando il loro pallido sorriso per sedurre gli artigiani della città. Non appena una di queste donne con il marchio dei Chen veniva adocchiata, subito si ritrovava la gente addosso a fare domande sui recenti avvenimenti che riguardavano la famiglia Chen e su un misterioso vaso di giada bianca.

Devo raccontarvi a proposito di quel vaso.

Non l’avevo mai visto e probabilmente non ne avrò mai l’occasione. Ora, tuttavia, dopo aver visto la casa di Chen Wenzhi del 1934, avevo potuto osservare anche il lungo tavolo del soggiorno su cui un tempo era poggiato quel vaso. Esso conteneva l’elisir supremo tanto ambito dagli abitanti di Fengyangshu. Riguardo all’elisir, nei resoconti storici locali “Cronache del mare” si riporta:

I tesori di famiglia restano un segreto. Si pensa che l'elisir sia stato creato dagli stregoni dello Shandong raffinando l'essenza di giovani ragazzi e tenere fanciulle. I suoi reali effetti sull'accrescimento della virilità, sul potenziamento dei reni e sull'aumento della longevità rimangono, tuttavia, un mistero.

Nemmeno le donne con i fiori di pruno tatuati sul viso erano in grado di darsi delle spiegazioni, pensavano semplicemente che l'elisir dentro il vaso stesse per esaurirsi. Tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno di quell'anno, Chen Wenzhi si trovava a scorrazzare per il villaggio, come una formica su una padella che scotta. Dopo essersi liberato della servitù, iniziò a vagare tutto solo tra le case dei residenti rubando dagli stendini svariate paia di mutande a trama floreale, che si imboscò tra le braccia. Una volta rientrato a casa, si chiuse la porta dietro le spalle e si mise a studiarle con attenzione. Tra quel mucchio di mutande, ce n'era un paio che apparteneva al primogenito della mia famiglia. Non riuscendo più a trovarle, Gouzai aveva pensato che gliele avesse portate via il vento. Così, si legò in vita un telo blu a fiori trovato in casa e uscì a raccogliere gli escrementi.

Munito di una cesta di bambù, Gouzai si mise alla ricerca delle feci lungo la strada, fino ad arrivare sotto il palazzo di mattoni neri di Chen Wenzhi.

Gouzai non aveva idea che in cima all'edificio ci fosse qualcuno che lo stava osservando. Tutto d'un tratto, dall'alto sentì la voce del domestico di Chen Wenzhi. "Gouzai, Gouzai! Vieni qui che c'è da fare un lavoretto, ti darò tutto ciò che desideri," gridava. Gouzai alzò lo sguardo verso quel lugubre edificio e ci pensò su. "C'è da spingere la macina, non è così?" domandò. "Esatto, vieni!" rispose il domestico sorridendo. "Davvero mi darai tutto quello che voglio?" non fece in tempo a finire la domanda che già aveva gettato via la cesta di escrementi per fiondarsi in casa di Chen Wenzhi.

Questo fatto accadde nel granaio dei Chen nel cortile sul retro. Era immenso. Nel sole pomeridiano, quel luogo sprigionava un aroma stimolante. Gouzai fu accompagnato dentro dal domestico, d'un tratto si sentì spaesato, non aveva mai visto così tanto grano in vita sua. Sopra la montagna di grano notò di sfuggita altri ragazzi e ragazze del villaggio seduti assetati, mentre sgranocchiavano grosse manciate di cereali.

"E la macina? Dov'è la macina??"

Il domestico gli diede una carezza sulla nuca e, con una strana smorfia, gli rispose: "Eccola là, non sarai tu a doverla spingere, sarà lei a spingere te."

Gouzai fu scaraventato in fondo al granaio. Che fine aveva fatto la macina? C'era solo Chen Wenzhi seduto su una vecchia sedia in mogano, con il corpo ricoperto di frammenti di crusca dorata e con un vaso di giada bianca tra le ginocchia. Chen Wenzhi accennò a Gouzai un sorriso affettuoso.

L'uomo notò sul suo piccolo viso la fusione perfetta dei lineamenti di Jiang e di Chen Baonian, gli donavano un aspetto grazioso e innocente. “Come mai tua madre non è scesa nei campi in questi giorni?” domandò Chen Wenzhi.

“La mamma sta per avere un altro bambino.”

“Tua madre...” Chen Wenzhi si chinò all'improvviso e afferrò il telo che copriva le parti intime di Gouzai, che saltò in piedi urlando. In quel momento, il vaso di giada ruzzolò in terra e Gouzai scorse uno strano liquido maleodorante che gocciolava dal suo interno. Avvertito quel puzzo, non riuscì a trattenere il vomito. Gouzai si accucciò per proteggersi stringendo il telo con entrambe le mani, mentre sentiva le zampe scheletriche di Chen Wenzhi che lo stringevano in vita. Gouzai rimase traumatizzato di fronte all'inquietante comportamento dell'uomo più importante di Fengyangshu, non riusciva nemmeno a piangere.

“Che vuoi fare? Che vuoi fare?”

In quel momento, il fetore di escrementi sul suo corpo si sparse come una nube. Gouzai avvertì su di sé il puzzo di sterco. Aveva gli occhi sbarrati e tremava come una foglia sotto il giogo di Chen Wenzhi. Per lui era la prima volta: l'essenza di Gouzai si riversò a fiotti nel palmo di Chen Wenzhi, che lo fece gocciolare dentro il vaso di giada bianca. Gouzai cominciò a piangere urlando frasi sconclusionate:

“Non sono un cane! Voglio le scarpe di gomma, dammi le scarpe, dammele!”

Più tardi, Gouzai, il primogenito della mia famiglia, uscì dalla casa di Chen Wenzhi davvero con un paio di scarpe nuove fra le braccia.

Risalita la collina, vide la luce viola del crepuscolo che colpiva la sua cesta di escrementi. Il villaggio era avvolto dal fumo dei comignoli, nel frattempo un branco di cani randagi si aggirava sul versante nord-occidentale ringhiando e abbaiando in continuazione. Gouzai correva per la collina incesplicando, mentre stringeva tra le braccia il suo nuovo paio di scarpe. Sentiva il puzzo di sterco sul proprio corpo farsi sempre più pesante, iniziò a temere quell'odore.

Quella notte Jiang chiamò Gouzai lungo tutto il tragitto finché non giunse al cimitero abbandonato, vide il figlio disteso tra i cespugli di persicaria, fra le braccia stringeva un paio di scarpe nere di gomma che di rado si vedevano a Fengyangshu. Stava dormendo, le palpebre non smettevano di tremare, pareva sotto shock. Nel sonno, il suo piccolo viso cambiava espressione di continuo. Al fetore di escrementi che si trascinava dietro si era aggiunto anche l'odore del suo sperma. Jiang lo prese in braccio sconvolta. Chinandosi, si rese conto di quanto il suo bambino fosse

diventato grande. Gouzai teneva le scarpe strette al petto, sembrava che una catastrofe si stesse per abbattere sulla famiglia di nonna Jiang.

La fuga

Nel 1934, sul quotidiano “Shen Bao” di Shanghai fu pubblicata la notizia che il villaggio di Fengyangshu aveva inviato ventimila canne di bambù a tutte le città limitrofe. Quell’anno, gli artigiani iniziarono a spuntare come germogli di bambù nel mese di marzo. Più della metà dei contadini abbandonò il proprio lavoro e si attrezzò di grossi coltelli di bambù per andare a far fortuna. Il rumore incessante del legno intagliato riecheggiava in ogni abitazione di Fengyangshu, mentre i trecento *mu* di risaie acquitrinose di Chen Wenzhi venivano infestate dalle erbacce.

Fengyangshu era avvolta da un’insolita atmosfera di agitazione.

La causa di tutto questo tumulto fu il successo che mio nonno Chen Baonian aveva riscosso in città. Ogni volta che i trasportatori di bambù facevano ritorno, raccontavano di lui e della fortuna che stava accumulando: tutti i divanetti, le stuoie e le ceste di bambù che produceva, così come i piccoli panieri e gli sgabelli, venivano venduti a caro prezzo. Tutti in città sapevano riconoscere il marchio della bottega “Da Chen”. Chen Baonian si era costruito una casa di legno. Quando era il momento di andare nei bordelli a sniffare e a spendere del tempo con qualche donnina, Chen Baonian era solito riempirsi le mani di anelli d’oro, che si toglieva e gettava sul letto imprecando solo quando era il momento di levare le tende.

Nonna Jiang apprese la notizia in ritardo rispetto agli altri. Con le labbra pallide, aveva vagato in cerca di qualcuno a cui chiedere informazioni. “Quanto ha guadagnato Chen Baonian? Bastano per comprare trecento *mu*?” domandò. La gente aveva una marea di pregiudizi nei confronti di quella donna sporca e malnutrita, nessuno le rispose. Jiang rimase un po’ sbigottita, dopodiché riattaccò: “Per duecento *mu*, invece?” D’un tratto qualcuno rispose sbeffeggiandola: “Chen Baonian ha detto che di tutto ciò che possiede non ti darà nemmeno un centesimo”.

“Beh, cento *mu* potrò pur sempre permettermeli,” bofonchiò Jiang tra sé e sé. Tirato un sospiro, lasciò scivolare le mani sul suo seno avvizzito fino a posarsi su quel pancione prominente. Sfiò la testa di mio padre, al che intrecciò le dita cingendo con dolcezza il bambino che portava in grembo. “Chen Baonian, quel figlio di puttana,” le tremavano le labbra. Jiang chinò lo sguardo e cominciò a ripensare al passato, inebriata dai pensieri che scorrevano e fiorivano come nuvole. Allora, la gente notò l’espressione di Jiang: ebete, ma al contempo attraente.

Effettivamente, in quel momento Jiang me la immaginai come una donna un po' matta e mezza svitata. Inseguiva di qua e di là chiunque avesse incontrato Chen Baonian in città, scrutando nelle loro tasche dei pantaloni con sguardo infuocato. "Che fine hanno fatto i soldi di Chen Baonian?" Si aggirava in mezzo a loro come un fantasma, con le mani aperte e le labbra tremolanti. Quando questi facevano per allontanarla, nel loro petto si accendeva una fiamma di malinconia.

Fino alla nascita di mio padre, Jiang dalla città non ricevette nemmeno un soldo. A poco a poco, gli artigiani del bambù si trasferirono tutti in quel luogo seguendo l'esempio di Chen Baonian. Il 1934 fu l'anno della fuga degli artigiani del bambù da Fengyangshu. Si dice che prima della fine dell'anno le botteghe dagli abitanti di Fengyangshu si fossero già disseminate in molte delle città sul basso corso del fiume Yangtze.

Immagino che lo stradone giallo e fangoso di Fengyangshu abbia avuto origine da qui. Nonna Jiang fu testimone della trasformazione di quella strada stretta e desolata, ora larga e trafficata. Quell'autunno, si trovava sul margine della strada a ciondolare con un falchetto ricurvo fra le mani, intenta a osservare i viandanti lontani da casa. Quell'anno, centotrentanove artigiani del bambù, giovani ed esperti, attraversarono quella strada con i propri bagagli lasciandosi alle spalle la loro cara Fengyangshu. Jiang aveva una memoria incredibile, riusciva a ricordarsi la faccia e la voce di quasi ognuno di loro. Da allora, quella strada rimase legata come un pitone intorno ai ricordi della sua città natale.

In quel momento, anche lo stradone giallo e fangoso entrò a far parte della storia della mia famiglia. I miei cari e gli abitanti di Fengyangshu attraversarono la terra dei miei antenati a piedi scalzi spostandosi in massa come formiche verso città sconosciute. Sebbene fossero trascorsi decenni, riuscivo ancora a distinguere vagamente il rumore di quei passi ribelli che affondavano nella storia, ero scioccato. Per quale ragione le donne di Fengyangshu non erano in grado di far rimanere al loro fianco per sempre i propri mariti? Non sarebbero dovute sprofondare nella miseria come nonna Jiang, Fengyangshu non sarebbe dovuto diventare il loro luogo di confinamento!

Il centotrentanovesimo artigiano del bambù fu Chen Yujin. Era l'ultimo, così lo ricordava nonna Jiang. Allora, lei si trovava sul ciglio della strada. Chen Yujin e sua moglie attraversarono lo stradone fangoso correndo come matti, prima uno e poi l'altra. Con un rotolo di bambù appeso intorno al collo e un coltello legato in vita, Chen Yujin fuggiva dalla moglie che lo rincorreva a piedi scalzi e con i capelli in disordine. La donna emetteva uno strano sibilo simile al vento d'autunno. Galoppava in maniera incredibile. Infine, lo abbrancò. Più tardi, Jiang vide la coppia azzuffarsi in mezzo alla strada per contendersi il coltello di bambù. Jiang udì la moglie di Chen Yujin ruggire come un temporale. "Sei un pazzo a pensare di andare in città! Chi è che ti farà da mangiare? Chi è che ti laverà i vestiti? Chi è che verrà a letto con te? Se non io, chi lo farà? Arrenditi, altrimenti in

città a lavorare il bambù ti ci spedirò io dopo averti mozzato le dita,” sbraitò. La lotta di quella mattina per impossessarsi di quel coltello fu lunga ed estenuante. Chen Yujin aveva un’espressione cupa, mentre lei ribolliva di risentimento. Nonna Jiang rimase in strada a osservare la scena con riguardo, ma era troppo sconvolta, non ce la faceva più. Così si apprestò a tornare a casa con la cesta in spalla, tuttavia, sentì Chen Yujin ringhiare come una belva, al che si voltò indietro e assisté alla scena del marito che sferrava alla moglie una coltellata. Tra i gelidi sprazzi di luce, si levò una fiammata di sangue scarlatto, che diede vita a un’immagine screziata e confusa. Il corpo della giovane e bellissima moglie di Chen Yujin crollò sullo stradone fangoso con un tonfo violento.

Com’era potuto succedere? Quella mattina, il sangue sulla strada assunse la forma di un fiore di loto. Il respiro sanguinolento della moglie di Chen Yujin si diffondeva nella foschia di inizio autunno, rilasciando una nota di dolcezza.

Nonna Jiang si gettò in strada, scavalcò la pozza di sangue e, con in mano il falchetto, cominciò a inseguire Chen Yujin, che stava per darsi alla fuga dopo avere ucciso la moglie. Lo stradone giallo e fangoso sprofondava sotto i piedi di Jiang, che correva incesplicando con gli occhi sbarrati e inferociti. Le grida che lanciava a Chen Yujin, in realtà, erano rivolte alla nostra famiglia, la gente nei campi sentiva chiamare il nome di Chen Baonian:

“Chen Baonian... assassino... acciuffate Chen Baonian...”

Il Piccolo Cieco

Sapevo che i centotrentanove artigiani del bambù avevano attraversato lo Yangtze per raggiungere le fiorenti città del sud. Furono loro ad accendere la miccia dando il via a una nuova era per l’industria del bambù nelle città meridionali. Le botteghe degli artigiani di Fengyangshu attirarono a poco a poco l’attenzione di tutti. Nel 1934, la bottega “Da Chen” di mio nonno aveva ottenuto un enorme successo.

Avevo sentito che, dopo aver riunito i più grandi esponenti delle tre religioni, delle nove scuole e della criminalità locale, la bottega “Da Chen” era divenuta insuperabile. Questi incredibili artigiani si raccolsero sotto la guida di Chen Baonian, ciascuno di loro era abile e scattante come Jiaolong⁶³ quando solca gli oceani. Chen Baonian li adorava alla follia, aveva come la sensazione di avere messo insieme una catasta di legna sporca e di avere acceso un fuoco che con le sue fiamme lo teneva al riparo dal freddo e dalla solitudine. Restando lì in città fino al 1934, Chen Baonian era ormai diventato un abilissimo artigiano e un grande uomo d’affari.

⁶³ Secondo antiche leggende, Jiaolong era un dragone marino in grado di assumere sembianze umane per controllare le tempeste. Esso viene rappresentato come un enorme serpente a quattro zampe, privo di squame e con un collo sottile.

La sua bottega sbrigliava spesso affari loschi e pericolosi. I suoi prodotti passavano per le mani di diciotto apprendisti, tutti macchiati da quella seducente aura di nefandezza, nel mercato del bambù non avevano rivali.

Indagando sull'ascesa al successo della bottega "Da Chen", rimasi profondamente ammaliato dalla misteriosa figura di quei diciotto apprendisti. In passato, feci visita a un vecchio noto come "Piccolo Cieco", che abitava nei pressi della bottega "Da Chen". Era venuto a mancare tre anni prima durante un incendio. I vicini mi raccontarono che, al momento della sua morte, il Piccolo Cieco era ormai vecchio e decrepito. Nel corso degli anni, nella sua piccola dimora sia erano accumulati una marea di oggetti di bambù. Una sera tardi, di punto in bianco qualcosa prese fuoco all'interno dell'abitazione e il Piccolo Cieco rimase sepolto come una vecchia mummia sotto mezzo metro di ceneri e frammenti di bambù. Per la bottega "Da Chen" egli rappresentava il suo ultimo orgoglio.

Per quanto riguarda i rapporti tra mio nonno e il Piccolo Cieco, posso fare riferimento ad alcuni aneddoti che mi vennero raccontati.

Il Piccolo Cieco aveva avuto un'infanzia difficile, girava voce che fosse stato abbandonato presso uno dei bordelli nel sud della città. Nemmeno lui era in grado di spiegarsi come aveva fatto a diventare adulto. Quando ti osservava con il suo mono-occhio, nella sua pupilla sinistra era possibile scorgere una lieve chiazza di sangue. Il Piccolo Cieco ripensava spesso a come se l'era procurata fantasticando con orgoglio. All'età di cinque anni si era azzuffato con un cane per accaparrarsi un pezzo di pancetta caduto dalla grondaia di un palazzo, il Piccolo Cieco riuscì a cacciarselo in bocca per primo, ma il cane gli affondò i suoi maledetti artigli dentro l'occhio. Più tardi, appollaiato sul suo riscio scassato, conobbe Chen Baonian. Cominciò a raccontare la storia del cane e della chiazza di sangue per l'ennesima volta, mentre Chen Baonian lo ascoltava stupito. Quel ricordo li rese molto uniti. Quando usciva dal bordello a sud della città, Chen Baonian saltava sempre a bordo del riscio del Piccolo Cieco. I due attraversavano le luci del traffico rivivendo insieme miriadi di storie, riguardo al cane e sulla loro vita. In seguito, il Piccolo Cieco mise in vendita il suo riscio e, insieme a una cassa di *soju*, si rifugiò nella bottega "Da Chen" per imparare il mestiere. Ben presto, egli divenne il discepolo più fidato di Chen Baonian. Egli fiorì tutto solo come un pruno selvatico ai margini della storia della nostra famiglia.

Nell'agosto del 1934, il grande assalto da parte della bottega "Da Chen" alle tre navi mercantili cariche di cereali era stato organizzato dal Piccolo Cieco e da Chen Baonian. Era l'anno della carestia, la fame aveva colpito tutti, sia nelle campagne che in città. Tuttavia, nessuno si spiegava come mai un'attività così ricca e fiorente come quella avesse bisogno di saccheggiare tre carichi di cereali. Se ripenso al loro passato, posso supporre che fosse solo un capriccio legato alla mancanza di cibo

durante la loro infanzia. Se fossi stato preso dalla voglia di fare razzia di cibo, ti sarebbe bastato unirti alla bottega “Da Chen” nell’assalto del 1934, come fecero quegli artigiani venuti dalle campagne che, in più di cento, con i loro sacchi di grano, rimasero appostati al molo fino alle tre del mattino nell’attesa che la luna calasse. Il primo a salire a bordo fu il capo dei briganti, il Piccolo Cieco, che cominciò ad agitare con furia un grosso sacco di grano, con in bocca un pugnale conico di bambù, mentre la chiazza di sangue scintillava nel suo occhio. Vi sareste divertiti anche voi ad abbordare quelle navi. Nel giro di un quarto d’ora, depredarono l’intero carico e gettarono l’equipaggio dentro il fiume costringendolo a cacciare urla disperate. In mezzo a tutte le traversie di mezzo secolo fa, questo episodio sembrava così autentico e reale. Ritengo che fosse il segnale di un qualche cambiamento sociale, che emetteva un’aura di luce e di oscurità. Si diceva che, in seguito all’assalto alle navi, in città si fosse stabilita una banda di artigiani del bambù. Questi gravitavano intorno alla bottega di Chen Baonian come milioni di stelle, il loro stemma era nientemeno che un pugnale conico, piccolo e affilato.

È giusto ricordare che il pugnale di bambù era stato creato dal Piccolo Cieco la notte precedente all’assalto ai mercantili, sotto il chiarore della luna. Aveva l’aspetto di una daga, lo si poteva legare in vita o infilare tranquillamente in una tasca della giacca o dei pantaloni. Per creare quell’arma segreta, il Piccolo Cieco aveva scelto di utilizzare il bambù essiccato che veniva dal nostro villaggio. “È un bel giocattolino, vero? Ne affilerò uno per ciascuno dei nostri compagni. A questo mondo, per sopravvivere è necessario averne uno,” disse a Chen Baonian mostrandogli il pugnale. Mio nonno se ne innamorò immediatamente. Da quel momento, trascorse il resto della sua esistenza senza mai staccarsi da quel pugnale affusolato. Chen Baonian, Chen Baonian, andavi in giro per la città con il pugnale legato in vita pensando di poter morire?

La città chiama

Un giorno, in campagna uno straniero urlò a Gouzai di recarsi nella foresta di bambù all’ingresso del villaggio. L’uomo si trovava a Fengyangshu per raccogliere il bambù. “Ho qualcosa per te da parte di Chen Baonian,” dichiarò. In quella foresta, lo straniero consegnò solennemente a Gouzai un pugnale conico di bambù.

“È da parte di tuo padre,” disse l’uomo.

“È per me? E alla mamma?” chiese Gouzai.

“Sì, è per te, tuo padre vuole che lo conservi,” rispose l’altro.

Quando afferrò il pugnale, Gouzai avvertì un'atmosfera insolita e stimolante. Sulla sua lama sottile gli era parso di scorgere il volto di Chen Baonian, l'immagine era sfocata, ma trasmetteva una forte sensazione di potere. Era leggero e brillava di un verde pallido: Gouzai si era messo a terra per esaminare meglio quel misterioso oggetto sotto la luce del sole. Dopo essersi punzecchiato il palmo della mano un paio di volte, udì lo zampillio del sangue in pressione, al che, colto da una fitta, lanciò un grido di dolore. Dopodiché, si voltò verso la foresta di bambù e sorrise. Temendo che qualcuno lo vedesse, Gouzai nascose il pugnale nel cesto delle feci per portarselo a casa, lontano da occhi indiscreti.

Passò la notte a contemplare il pugnale del padre sotto la luce della luna, non riusciva a chiudere occhio. La sciocca immaginazione del giovane campagnolo era stata completamente stregata da quella lama, imperversando sul terreno fangoso intorno alla capanna. Si immaginava quella città abitata dagli artigiani del bambù, pensava alle case, alle donne, ai riscìò, ai negozi e alla bottega di suo padre, e ogni tanto si lasciava scappare qualche verso di eccitazione. Alla fine, nonna Jiang si svegliò di soprassalto. Si arrampicò sulla cuccetta di Gouzai e, con la mano impregnata dall'odore di fumo, gli tastò la fronte. Lo sentì rannicchiarsi dolcemente sotto il suo seno come un cagnolino febbricitante. Nei suoi occhioni brillanti vi era il riflesso di due strani coni di luce.

“Mamma, voglio andare in città a lavorare il bambù insieme a papà.”

“Gouzai, piccolo, hai la fronte bollente.”

“Mamma, voglio andare in città a fare l'artigiano.”

“Piccolo, non dire sciocchezze, mi fai venire un colpo. Hai solo quindici anni, non sei in grado di usare la roncola. Non hai ancora avuto né moglie né figli, come puoi pensare di andartene in città? Tutte le brave persone che vanno in quel dannato posto finiscono per diventare corrotte, alla brutta gente, invece, spuntano le verruche in testa e le pustole sotto i piedi. Chen Baonian, lascialo marcire in città, nemmeno un animale avrebbe il coraggio di cibarsi delle sue putride ossa. Non vorrai mica andare laggiù?” disse Jiang trattenendo il sonno a fatica. Sollevò la mano e dalla parete tirò giù una manciata di foglioline di menta secca, dopodiché le bagnò con la saliva e le appoggiò sulla fronte di Gouzai. Infine, avvolse nuovamente il figlio nelle coperte, prima di ricadere in un sonno profondo.

In realtà, per la storia della mia famiglia quella fu una notte disastrosa. Nella nostra vecchia casa, innumerevoli topolini spalancarono i loro occhietti rossi in segno di allerta, squittendo in risposta a quasi ogni gemito di Gouzai. Un ritmo profondo faceva tremare la capanna nell'oscurità. Gouzai era tutto nudo e continuava a sprigionare calore fuori dalle coperte. Sentito il richiamo dei topini, cercò di individuarli nonostante non vedesse un accidente, tuttavia, il suo cuore in tumulto aveva già stabilito con loro una connessione. All'improvviso i topi rimasero in silenzio, al che

Gouzai si alzò dalla sua cuccetta come un sonnambulo e tirò su d'istinto la cesta degli escrementi che aveva abbandonato in un angolo della casa, infine, aprì la porta.

Il sentiero notturno era inondato dal dolce chiarore della luna del raccolto.

Quel sentiero conduceva nei meandri del 1934.

Gouzai corse a piedi scalzi per lo stradone fangoso di Fengyangshu scrollando le spalle, con le lucciole che gli danzavano intorno, mentre l'erba e le foglie secche vorticavano sul terreno, mosse dalla brezza notturna. Un misterioso corso d'acqua si snodava sotto quelle risaie buie e sconfinite, lasciando affiorare l'esile figura del ragazzo come quella di un piccolo pesce in fuga. La luce della luna si fondeva con le acque andando insieme alla deriva. Gouzai si voltò indietro a osservare la sua cara Fengyangshu, immersa in una quieta e pallida notte di settembre. Non si sentiva un cane abbaiare, probabilmente si erano abituati a sentire i suoi passi. Il villaggio sprofondava nel silenzio, freddo e malinconico, con i tetti ricoperti di pennacchi che svolazzavano nel vento come i capelli di sua madre. Cominciò a pensare a lei, rannicchiata insieme ai fratellini nel lettone di casa, che dormiva profondamente senza sognare, con la puzza di spinaci che si diffondeva nell'ambiente riempiendole le narici. Tutto d'un tratto, Gouzai rallentò il passo e scoppiò a piangere ululando come un lupo per qualche istante, per poi tacere nuovamente. Quella notte, lungo lo stradone fangoso si imbatté in una miriade di fantastici escrementi. Le feci erano disseminate davanti ai suoi occhi lacrimosi come pedine su una scacchiera. Gouzai accelerò il passo e si mise a raccogliere le feci avvolgendole nella giacchetta che si era sfilato. Quando arrivò a Maqiao, la giacca era ormai sul punto di esplodere. Gouzai mollò la presa, al che il fagotto cascò in terra all'ingresso del ponte per Maqiao. Egli proseguì dritto senza rivolgergli nemmeno uno sguardo.

La mattina successiva, aperta la porta, nonna Jiang notò le scarpe di gomma di Gouzai appoggiate sopra i gradini. La prima brina autunnale sembrava avesse ricoperto le scarpe di cristalli di sale lasciando formare una pozza d'acqua sotto la suola. Le tracce di Gouzai partivano dalla porta di casa e proseguivano in modo tortuoso fino allo stradone fangoso. Appesantite dai pensieri, le impronte delle sue dita sembravano dieci fave colme di tristezza. Ancora spettinata, Jiang seguì le orme di Gouzai fino a Maqiao, senza mai smettere di chiamarlo. Qualcuno le indicò il fagotto di escrementi all'inizio del ponte, Jiang tirò su le feci congelate e scoppiò a piangere disperata. Lanciò le feci addosso ai presenti e se ne tornò tutta sola sui suoi passi. Lungo il cammino, vide un sacco di escrementi che proiettavano una splendida luce nera verso di lei. Più piangeva e più quella luce diventava affascinante. In seguito, cominciò a evitarli, le veniva continuamente da vomitare a sentire quell'odore.

Mio padre ed io

Conosco a memoria i versi di un poeta sconosciuto del sud. Questa poesia mi commuove come una canzone malinconica. Lo scorso anno, quando mio padre era gravemente malato nel suo letto d'ospedale, dandogli le spalle, cominciai a raccontargli la storia di un padre e di un figlio. L'odore delle medicine che avvolgeva la stanza rese quella poesia ancora più affascinante.

Mio padre ed io,

avanzavamo uno a fianco all'altro.

La pioggia d'autunno si era placata per un istante,

dal diluvio precedente

anni sembravano essere trascorsi.

Avanzavamo tra una pioggia e un'altra,

spalla contro spalla,

senza scambiarsi una parola.

Eravamo appena usciti di casa,

ecco spiegato il nostro silenzio,

vivevamo insieme da molto tempo.

Il crepitio della pioggia ricordava un rametto che si spezza.

Mio padre ed io,

pieni di gratitudine,

avanzavamo sereni.

Mio padre mi sentì forte e chiaro. Aveva sempre avuto un ottimo udito. Era lì a guardarmi mentre ero girato di spalle, quando all'improvviso scoppiò a ridere. Mi voltai, al che scorsi sul suo viso appassito la tipica espressione fanciullesca dei Chen, dalla quale traspariva una grande gioia accompagnata da una nuvola di preoccupazioni. Dentro quella candida stanza d'ospedale riuscii a vedere mio padre da bambino, riuscii a distinguere il rumore della pioggia che si infrangeva sui rametti, come scritto nella poesia. Quel giorno si rivolse a me a voce alta abbandonando il suo solito stato di mutismo. Rimasi a fissarlo come un bambino pregando che tornasse a vivere nuovamente.

Il caos nelle campagne

Che la nascita di mio padre fosse capitata nel momento sbagliato? O forse erano stati i cazzotti di mio zio Gouzai ad averlo fatto uscire prima dal grembo? Mio padre venne al mondo con sei macchie violacee sulla pelle, gettandosi a capofitto in mezzo alle disgrazie del 1934.

Quell'anno, scoppiò un'epidemia di colera che si diffuse per settecento chilometri tutt'intorno a Fengyangshu, nelle campagne l'atmosfera si fece cupa. Dall'antica culla di vimini anneritasi col tempo, mio padre riusciva a percepire i germi che impestavano l'aria. Continuava ad agitare le braccia nel vuoto piangendo impanicato. All'arrivo di papà, quella culla ricordava il pianto straziante di un antico *erhu*⁶⁴. In casa, erano tutti nervosi e agitati, vicino alla culla tra i bambini scoppiarono numerosi litigi. Dopo il parto, la vita di nonna Jiang rimase avvolta nell'oscurità più totale. Stava lavando gli abiti sporchi di sangue in un laghetto con una grossa bacinella di legno fra le mani, quando, osservando il suo piccolo, notò delle strane ombre irregolari che danzavano sul suo volto.

Otto giorni dopo la sua nascita, mio padre iniziò a rifiutare il latte materno. Nonna Jiang restò in ansia tutto il giorno: i suoi grossi seni erano pieni di tagli e di cicatrici, così pensò che il suo latte si fosse alterato per colpa del colera che dilagava nelle campagne. Jiang ebbe la brillante idea di spremere un po' di latte in una ciotola e di darlo da bere a un cane randagio. Più tardi, seguì il cane fino alla periferia del villaggio con la ciotola in mano. Piano piano si rese conto che, dopo avere chinato la testa, l'animale si era accasciato di fianco al laghetto. Era il cane da pastore della ricca famiglia di Chen Wenzhi, dal soffice manto dorato. Il cane dei Chen si sforzò di raggiungere l'acqua del laghetto con la bocca, ma fu tutto invano. A sentire il guaito frenetico e disperato dell'animale, Jiang rimase profondamente sconvolta. Così, frantumò la ciotola e si abbottonò la giacca in preda al panico, per poi fuggire rapidamente da quel cane moribondo. Ebbe la vaga sensazione che i suoi seni, dopo avere allattato otto figli, si fossero trasformati in un concentrato di odio e distruzione, diventando pesanti come pietre, impossibili da fermare. D'un tratto, cominciò a pensare che l'epidemia a Fengyangshu fosse scoppiata proprio a causa loro.

Di notte, nonna Jiang sognò di trasformarsi nella leggendaria dea delle disgrazie, che esalava miasmi velenosi da ogni parte del proprio corpo, mentre intonava canti funebri e fluttuava nel vuoto vagando senza metà per le campagne di Fengyangshu. Quel sogno durò a lungo, Jiang piangeva e rideva nel sonno, come fosse in bilico tra la vita e la morte. I figli si svegliarono e si sedettero al buio

⁶⁴ L'*erhu* è un antico strumento ad arco risalente ai primi secoli del secondo millennio d.C., costituito da una punta sottile, alla cui sommità si trovano due bischeri, uno per ciascuna corda. All'estremità opposta, invece, è presente una cassa di risonanza tubulare rivestita di cuoio. A differenza di ogni altro strumento ad arco, il crine dell'arco è interposto fra le corde, le quali vengono accarezzate sia con la parte interna sia con quella esterna del crine.

sulla cuccetta di paglia a osservarla. A Jiang adorava sognare. Non voleva svegliarsi. I bambini lo sapevano?

Quella notte, la culla di papà cadde nel silenzio, allora, il bambino aveva il viso arrossato e il battito molto debole. Con il suo ultimo vagito richiamò l'attenzione di nonna Jiang, ancora immersa nel sonno, con gli occhi lucidi e confusi. La donna prese in braccio il corpo bollente del piccolo e, come una leggera brezza, uscì di casa. Nel sogno, madre e figlio correvano leggeri fra le risaie tardive. La luna e le stelle splendevano luminose sopra Fengyangshu, l'aria era intrisa di vischiose goccioline di rugiada notturna.

Dolce e rinfrescante, la rugiada gocciolava nella bocca di quel bambino affamato e assetato. Mio padre ciucciò avidamente fino all'ultima goccia. Nonostante si trovasse in fin di vita, grazie a quelle migliaia di goccioline riuscì a riprendere vigore, come la chioma di un albero che torna a colorarsi di verde.

Papà ha sempre pensato che la nonna cinquant'anni fa avesse trovato un modo miracoloso per nutrire i bambini con la rugiada notturna. Questo resterà per sempre un miracolo, persino nella lunga e magica storia della mia famiglia viene riconosciuto come tale. Quel miracolo consentì a mio padre di centellinare l'essenza naturale della campagna e di sopravvivere, così, a quell'anno di disgrazie.

Ripercorrendo la sua vita, le future generazioni avranno la possibilità di osservare l'atmosfera di oscurità che ricopriva il 1934. A Fengyangshu, molti dei miei compaesani non riuscirono a scampare all'epidemia e si prostrarono a terra come erbacce. Le anime di quelli che fecero una brutta fine sprofondarono negli abissi di Fengyangshu lanciando urla strazianti. Il mondo piombò nell'oscurità, i vivi e i morti erano ammassati come una gigantesca colonia di lenticchie d'acqua che provavano a restare a galla, mentre venivano portate via dal vento. Nel giro di tre giorni, alla schiera di defunti si unirono anche i cinque figli piccoli di nonna Jiang.

Quella fu la prima ondata di morti tra i miei antenati.

Si trovavano in fila un accanto all'altro sul lettone di paglia, a causa del colera il loro viso era diventato nero come il carbone. Fissavano la madre come il giorno precedente, come se nulla fosse successo. Jiang passò la notte a bruciare incenso dentro casa, la voluta di fumo avvolgeva i cinque bimbi defunti con un'antica fragranza. Nonna Jiang se ne stava seduta in terra con le gambe incrociate a vegliare sui suoi bambini. Per tutta la notte, udì una grossa campana che risuonava nell'oscurità per richiamare i suoi figli.

Il giorno dopo, quando sorse il sole e il fumo svanì dall'abitazione, Jiang diede il via ai funerali. Uno dopo l'altro, caricò i cinque piccoli su un carro di buoi, i maschietti a faccia in giù e le

femminucce sdraiate di schiena con il viso ricoperto di foglie di bambù fresche e profumate. Dopodiché, si legò sul dorso mio padre e partì trainando il veicolo.

Il carro funebre della mia famiglia avanzava lentamente sul viale fangoso. Lungo tutta la strada si dispiegavano decine di cortei. I canti funebri riecheggiavano nel cielo squassando il 1934. Le voci altisonanti delle donne si levavano da ogni direzione, tra queste spiccava quella di nonna Jiang. La sua nenia in diversi punti aveva il ritmo di una *song lang diao*⁶⁵, era strana, ma aveva un significato profondo. Jiang trainò il carro per molto, molto tempo in cerca di un luogo adatto per la sepoltura, ma senza alcun successo. Rimase sorpresa nello scoprire che i lati del viale si erano trasformati in una giogaia di lapidi, non c'era più un buco vuoto. Miriadi di tombe erano spuntate come mucchi di escrementi nelle campagne di Fengyangshu.

Più tardi, il carro si fermò vicino a un grosso stagno. Jiang si appoggiò sul dorso di un bue guardandosi intorno confusa. Non aveva idea di come fosse riuscita a sfuggire a quella fiumana di gente in lutto. Quel grosso stagno dalle profonde acque verdi era avvolto nel silenzio, lì intorno le erbacce crescevano rigogliose, non c'era anima viva. In lontananza, Jiang sentiva il flebile eco dei canti funebri che si levavano in tutte le direzioni. Immersa in questo suono, le campagne apparivano sconfinata. Il vento del mattino le scombinava i pensieri, mentre un'oscura fiamma informe si faceva a poco a poco strada nei suoi occhi. La nonna afferrò le redini e tirò lentamente i buoi verso lo stagno. Quando mise i piedi nella melma, fu attraversata da un brivido di freddo che le fece scappare un grido improvviso. Cominciò a portare i suoi figli morti dentro l'acqua uno dopo l'altro. Quando toccavano il fondo, la superficie si ricopriva di bolle colorate. Jiang rimase a fissarle, mentre scivolava lentamente con i piedi verso il fondo dello stagno. Allora, mio padre, che si trovava ancorato sulla sua schiena, scoppiò a piangere all'improvviso. Al suono di quel pianto che pareva giungere dal regno dei cieli, Jiang si commosse. Così, con mezzo corpo dentro l'acqua, girò la testa verso di lui e domandò: "Che c'è? Che ti succede?". Mio padre, ancora neonato, continuò a urlare a squarciagola con lo sguardo rivolto verso il cielo. Tutto d'un tratto, Jiang si sedette in acqua paralizzata, dopodiché cominciò a tirarsi con furia i capelli gridando verso sud: "Chen Baonian, Chen Baonian, sbrigati a tornare!"

⁶⁵ Si tratta di canzoni popolari in lingua hakka tipiche del Jiangxi meridionale. Questi canti solitamente aiutavano i contadini ad affrontare la dura vita di campagna permettendogli di esprimere le proprie emozioni legate al lavoro nei campi, come la rabbia e il dolore.

La Pozza dei morti

Mio nonno si trovava in città, a ottocento chilometri di distanza da Fengyangshu, a contemplare il vialetto fuori dalla bottega insieme alla giovane Huanzi, accoccolata come una gattina tra le sue braccia. Fuori, la città del 1934.

Chen Baonian stava ripensando all'incubo che aveva fatto. Nel sogno, dalle travi di casa erano cascate cinque ceste di bambù che, rimbalzando nella sua direzione, avevano cominciato a bruciare tra le sue braccia. Si era svegliato per la scottatura.

Non aveva voglia di tornare a casa. Era lontano dalla peste, lontano dalle disgrazie del 1934.

Mi giunse voce che durante l'epidemia nella mia città natale era comparso uno stregone vestito di nero. A Maqiao aveva allestito una bancarella per scacciare gli spiriti maligni e sconfiggere i demoni. Una marea di gente si riversò lì da ogni dove per chiedere il favore degli dèi. Con mio padre sulle spalle, nonna Jiang si recò apposta in città per vedere lo stregone in nero con i propri occhi.

Vide un uomo del nord con indosso una tunica nera in piedi tra uno spadone demoniaco e della carta da incenso, al che le si illuminarono gli occhi, era tutta elettrizzata. Si fece strada tra la folla con tanto slancio da perdere una delle scarpette di paglia che portava ai piedi.

“Da dove ha origine questa piaga?” gridò forte allo stregone.

La voce rauca di Jiang si perse in mezzo alla baraonda. Quel giorno, migliaia di abitanti di Fengyangshu si prostrarono di fronte allo stregone, implorandolo di rivelare loro l'origine della pestilenza che stava affliggendo le campagne.

Lo stregone cantava e ballava brandendo il suo spadone di bronzo, che sollevava per poi farlo cadere. Alla fine, l'arma precipitò in terra. Quando vide la punta della spada ricoperta di sangue, Jiang fece segno a sud-ovest dello stradone fangoso. “Guardate!” esclamò. La folla si alzò all'unisono in punta di piedi per guardare in quella direzione. Si vedeva soltanto una collina in lontananza, avvolta da una densa nebbia lattiginosa. Il quadro era sfocato e confuso. L'unica cosa che si riusciva a intravedere era un edificio di mattoni neri che, accovacciato come una gigantesca creatura, vigilava sugli abitanti di Maqiao.

Le parole dello stregone in nero gettarono la città nel caos:

A sud-ovest si nasconde una sorgente maligna,

sigillata in un vaso di giada;

se questo non verrà svuotato,

la piaga non troverà fine.

La popolazione di Fengyangshu era in fermento. Stavano fissando l'edificio di mattoni neri con tristezza e indignazione, quando un misterioso incantesimo gli fece aprire gli occhi: uomini, donne, vecchi e bambini videro i germi della peste levarsi da quell'edificio. I germi viola si abbattono con veemenza nei dintorni di Fengyangshu. La gente era consapevole che la causa di quella piaga risiedeva in quella sorgente malefica.

Chen Wenzhi

Chen Wenzhi Chen Wenzhi

Chen Wenzhi Chen Wenzhi

Nonna Jiang vide il vaso di giada ingrandirsi magicamente in mezzo al vuoto. Le sembrava di sentire il rumore della sorgente malefica che ribolliva al suo interno. Gli abitanti di Fengyangshu avevano solo sentito parlare del vaso di Chen Wenzhi, tuttavia, non l'avevano mai visto, era stato quel misterioso stregone vestito di nero a permettergli di ammirarlo in tutto il suo splendore. Quel giorno, nonna Jiang e gli altri abitanti del villaggio che avevano ricevuto l'illuminazione masticarono insieme il nome di Chen Wenzhi fino a ridurlo in poltiglia.

L'incendio della tenuta della famiglia di Chen Wenzhi da parte delle duemila vittime della pestilenza fu solamente l'inizio. Dopo quell'episodio, lo stregone scomparve nel nulla, nessuno sapeva che fine avesse fatto. Dove prima si trovava la sua bancarella, ora c'era una tunica nera madida di sudore che pendeva da una vecchia sofora, svolazzando nel vento.

Per anni, nonna Jiang si era divertita a far rivivere alla gente il ricordo di quell'incendio senza precedenti.

La nonna si ricordava che nel cortile vi erano ammassati nove mucchi di spighe. Quando scoppiò l'incendio, i campi si tinsero di una bellissima luce dorata, sprigionando un intenso profumo. L'odore era così forte che la gente non riusciva a smettere di lacrimare. Dopo avere perso tutta la sua famiglia, Chen Lichun perse la testa tra le fiamme e cominciò a farsi strada in mezzo alle pire zigzagando come un serpente. Intanto che si asciugava le lacrime dalle guance, imitava la danza di Xiang⁶⁶. La folla applaudiva e batteva i piedi per lui. Il palazzo di Chen Wenzhi era in preda al terrore. La famiglia Chen si ritirò in cima all'edificio gridando disperata, tanto da desiderare la morte. Il corpo rinsecchito di Chen Wenzhi, sostenuto da due ancelle, restava immobile come un airone nella tempesta. Il telescopio giapponese andò in frantumi, al che lui cominciò a strizzare gli occhi, senza comunque riuscire a mettere a fuoco i volti della gente che si trovava nell'aia. "Perché non

⁶⁶ Xiang, meglio nota come He Xiang, è l'unica donna fra gli "Otto Immortali" del pantheon taoista. L'immagine di He Xiang è di solito accompagnata da un fiore di loto o da una pesca, a simboleggiare la sua immortalità. Da secoli, nella tradizione taoista ella viene venerata in quanto protettrice delle donne e della famiglia.

riesco a riconoscerli? Chi sono?” Agli occhi di Chen Wenzhi, i piromani si muovevano come le acque di un fiume, mentre trasformavano la tenuta in un mare di rosso accecante. Più tardi, Chen Wenzhi notò tra di loro una donna con un neonato sulle spalle. Brillava come una divinità del fuoco. Dopo essersi fatta strada tra gli uomini, ella si arrampicò su uno di quei mucchi di spighe e con una miccia di catrame diede fuoco all’ultima pira.

“Anch’io ho incendiato una pira, ne ho bruciata una anch’io,” dichiarò Jiang in un secondo momento. La nonna ripensava a quello stregone vestito di nero che se l’era fugata di tutta fretta. Lei credeva che con quell’incendio fossero riusciti a mettere fine all’epidemia del 1934.

A diciott’anni, mentre mi trovavo in soffitta a studiare i classici di Mao Zedong, feci un collegamento tra il «Rapporto d’inchiesta sul movimento contadino dello Hunan»⁶⁷ e l’incendio della tenuta dei Chen da parte degli abitanti di Fengyangshu. Continuavo a pensare a nonna Jiang che nel 1934 si era trasformata nella dea del fuoco. Ero convinto che, cambiando le sorti del ricco Chen Wenzhi, nonna Jiang sarebbe entrata a far parte di un capitolo radioso della storia della mia famiglia. Come la nonna, anch’io ripensai a quel misterioso e magnifico stregone vestito di nero. Chi era? Che fine aveva fatto?

Dopo l’epidemia, a Fengyangshu nacque la famosa “Pozza dei morti”.

Si trovava a tre chilometri dalla casa della mia famiglia. Lì un tempo vi era un canneto dove viveva e giocava uno stormo di oche bianche che aveva allevato Gouzai a otto anni. Quando iniziai a indagare sulle origini di quel luogo, mi si spezzò il cuore. I vecchi di Fengyangshu mi raccontarono che i primi a essere gettati nello stagno furono i cinque figli senza vita di nonna Jiang. Ricordavano ancora i solchi lasciati da Jiang vicino allo stagno con il suo carro di buoi, così profondi e indelebili. Tutti i luttuosi a seguire avanzarono procedendo lungo quel percorso già tracciato.

Nello stagno furono gettati anche diciotto artigiani che lavoravano nei dintorni di Fengyangshu. Erano anime tormentate, i loro corpi nudi giacevano sdraiati sopra e sotto la superficie di quelle acque verdastre, uno spettacolo sconvolgente che lasciava correre verso il cielo l’alito dolce e pungente della morte. Si dice che accanto alla Pozza dei morti la portulaca crescesse in modo anomalo, così per gli abitanti di Fengyangshu quello divenne il luogo ideale per raccogliere le verdure selvatiche.

Ogni mattina, la portulaca si scrollava di dosso le perle di rugiada e le donne di Fengyangshu si precipitavano allo stagno con i loro cesti di bambù. Diedero inizio a una guerra per accaparrarsi le

⁶⁷ Si tratta di un rapporto su un’inchiesta condotta da Mao Zedong nelle campagne dello Hunan per raccogliere testimonianze dai rappresentanti delle masse poiché riteneva che il problema dei contadini fosse anche il problema centrale della rivoluzione nazionale.

verdure selvatiche lungo la riva dello stagno. La fame e la peste avevano reso quelle donne feroci e violente. Litigavano e si azzuffavano vicino alla Pozza dei morti quasi tutti i giorni. Una volta, nonna Jiang ferì alcuni abitanti del villaggio con un falchetto ricurvo lasciando, però, una cicatrice anche sulla sua fronte. Da allora, per tutta la sua esistenza continuò a irradiare una luce di emozioni uniche, che delinearono la sua visione del mondo. Mi immaginai quelle donne che nel 1934 erano diventate tutte delle bestie... dopo tanti anni sarebbero state in grado di ritrovarsi, vecchie e pacifiche, sotto il sole di Fengyangshu per rivivere insieme il 1934? Le cicatrici sui loro volti sarebbero state come fregi d'onore, che avrebbero permesso alle future generazioni di Fengyangshu di mostrare rispetto alle proprie antenate.

Mi sembra di vedere nonna Jiang, con il mio giovane padre sulle spalle, mentre sfreccia in mezzo al vento impetuoso e alle piogge di miasma del 1934 con la cicatrice che luccica sulla sua fronte. Le immagini della nonna, della Pozza dei morti e della portulaca mi balenano spesso davanti agli occhi, tuttavia, non riesco proprio a immaginarmelo il tremendo dolore che la nonna aveva patito in quel luogo.

Nonna, come mai ti trovavi accanto alla Pozza dei morti a contemplare i cadaveri?

In quelle nere acque stagnanti, insieme ai tuoi figli erano stati sepolti anche quei diciotto artigiani vagabondi. La gente, insieme ai cani, aveva fatto razzia delle verdure selvatiche che si trovavano nei dintorni. A sentire il dolce fetore della morte che si levava dallo stagno, ti erano venuti i brividi di gioia. Era una giornata di fine autunno, quando udisti dei tuoni sommessi rimbombare all'orizzonte. La tua cesta rotta tremava sul terreno per lo sgomento, in vista dell'imminente catastrofe. Nonna Jiang aspettava la pioggia. Era in attesa che piovesse così che le piante di portulaca ricrescessero vicino alla Pozza dei morti. Fu allora che uno strano palanchino rosso apparve sul crinale. Scese verso la Pozza dei morti come un uccello in picchiata. I quattro trasportatori misteriosi mostravano un'espressione sorridente. Questi posarono il palanchino e si avvicinarono a nonna Jiang, per poi tirarla su con gran facilità. "Sali sul palanchino, donnaccia." Jiang continuava a urlare cercando di liberarsi dalla loro presa. "Siete uomini o fantasmi?" gridò. I quattro scoppiarono a ridere e la caricarono sul mezzo come un fascio di legna da ardere.

L'interno del palanchino era tutto rosso e nero. Jiang urtò contro un corpo rigido e umido. Un pulviscolo ammuffito aleggiava nell'aria insieme al flebile respiro di un uomo, al che Jiang sollevò lo sguardo e vide Chen Wenzhi. Un leggero rossore attraversò il suo viso pallido in una danza selvaggia. Chen Wenzhi afferrò delicatamente le spalle di Jiang, simili a due tavole di legno, e disse: "Chen Baonian non tornerà più, concediti a me." Jiang si mise a urlare tenendo Chen Wenzhi per le guance per evitare che quel faccione scivolasse in mezzo ai suoi seni. Attraverso il petto flaccido e scavato di Chen Wenzhi percepiva il suo cuore che palpitava stremato, come una foglia alla mercé del vento.

Jiang affondò le sue dita sporche di fango nella carne di Chen Wenzhi, che cacciò un verso simile a quello di un micio selvatico. Mentre il suo sangue nero sgorgava sulle mani di Jiang, mormorò: “Vieni con me e tatuerò un fiore di pruno anche sul tuo viso.” Il palanchino sbatacchiava all’impazzata, mentre nonna Jiang, esausta, sprofondava lentamente in mezzo a quella coltre rossa e nera, perdendo i sensi. Fuori, i quattro uomini udirono una voce sconsolata:

“Devo aspettare la pioggia, devo raccogliere le verdure.”

Era in trance, era consapevole di essere stata gettata in acqua, tuttavia, non riusciva ad aprire gli occhi. Il suo corpo malmenato venne a galla come una piuma. Avvertì di nuovo il rumore sommesso dei tuoni all’orizzonte, come mai non aveva ancora iniziato a piovere? In prossimità del tramonto, aprì gli occhi. Al che si rese conto di essere sdraiata nella Pozza dei morti. Il fetore dei cadaveri intorno a lei si era annidato anche sul suo corpo seminudo. Qualcuno noto, qualcun altro no, i morti erano accalcati intorno ai suoi piedi in varie, strane posizioni, mentre i loro corpi lividi risplendevano colpiti dalla luce del tramonto di fine autunno. Un branco di topi viaggiava intorno alla Pozza dei morti saltellando rapidamente sul suo petto. Jiang si tirò su a fatica e superò tutti quei cadaveri in decomposizione uno dopo l’altro. Si chiedeva come mai non avesse ancora cominciato a piovere. Ora che il sole era spuntato al tramonto, probabilmente non avrebbe più piovuto. La luce sottile e tagliente del crepuscolo si riversò nei campi punzecchiandole gli occhi. Allora, Jiang con le mani sporche di fango si coprì il viso. Non era per nulla spaventata dai cadaveri nella Pozza dei morti, credeva di essere diventata lei stessa un fantasma.

Risalendo la riva, dentro il suo cesto di bambù vide un sacchetto. Quando lo aprì, lanciò subito un urlo verso il cielo. Era un sacchetto di riso bianco, candido come la neve. Jiang infilò la mano in quella busta tanto invitante e tirò su una manciata di riso, dopodiché se la cacciò in bocca e cominciò a masticare con foga. Convinta si trattasse di un dono del Cielo, tornò a casa sorridente, correndo con la sua cesta rotta tra le braccia.

La vita di città

Scoperto l’assurdo legame tra nonna Jiang e la Pozza dei morti, abbracciai anch’io l’idea che l’ombra della morte si stagliasse sul destino della nostra famiglia. La morte appariva come un enorme tetto ricurvo dal colore bluastro che si estendeva dalla vecchia Fengyangshu fino alla piccola città del sud, avvolgendo i cari di nonna Jiang.

Una grande calamità perseguitava la mia famiglia, questa cosa mi tormentava.

Gouzai arrivò in città il nono giorno del decimo mese del 1934. Dopo aver percorso novecento chilometri a piedi scalzi, giunse davanti al negozio di bambù di nonno Chen Baonian, con il viso tutto sporco e i capelli lunghi che gli cadevano sulle spalle.

Gli artigiani videro un giovane dall'aspetto di un mendicante affacciarsi all'ingresso con esitazione, mentre la puzza di feci e di sudore si riversavano nella bottega. Gouzai tese la mano verso gli artigiani, al che loro pensarono che stesse chiedendo l'elemosina, ma quando il ragazzo schiuse il pugno, in mano aveva il pugnale conico di bambù.

“Sto cercando mio padre,” disse Gouzai. Dopodiché, si accasciò aggrappandosi allo stipite della porta. Le sue labbra si schiusero a fatica, non era chiaro se volesse ridere o piangere. Tenendosi al telaio, iniziò a fare pipì: l'urina assunse un colore rossastro, scorrendo fino ai piedi degli artigiani del bambù dentro la bottega “Da Chen”.

Nei giorni seguenti, Gouzai si ricordò che il primo a venire ad aiutarlo era stato il Piccolo Cieco. Questi, quando lo annusava, faceva continuamente versi strani. Gouzai si adagiò dolcemente tra le sue braccia cominciando a fissarlo con la vista annebbiata dalle lacrime. Nell'occhio del Piccolo Cieco brillava una luce simile a un fiore di sangue misterioso, che catturò l'attenzione di Gouzai. Il giovane gli strinse le braccia intorno al collo, dopodiché tirò un grosso sospiro e cadde in un sonno profondo.

Dicevano che, dopo essere arrivato alla bottega, Gouzai avesse dormito ininterrottamente per due giorni e due notti. Il terzo giorno, Chen Baonian prese in braccio il ragazzo e lo fece cadere tre volte sulle coperte, prima di riuscire a svegliarlo. Quando Gouzai si riprese, fece una strana domanda: “Che fine ha fatto il mio cestino delle feci?” Dopo avere rovistato un po' in soffitta, ricominciò a fare domande: “E la mamma? Dov'è la mamma?” Chen Baonian rimase un attimo sbigottito, poi gli tirò uno schiaffo. “Com'è possibile che non ti sei ancora ripigliato?” invocò. Gouzai si mise le mani davanti al viso e scrutò il padre attentamente. Era giunto in città. Fu così che, lì, la sua vita ebbe inizio.

Chen Baonian gli proibì di imparare a fare l'artigiano. Egli accompagnò il giovane Gouzai in città per mostrargli le giare di riso, da una di queste estrasse una paletta di bambù, per poi consegnarla a suo figlio: “Gouzai, ogni giorno dovrai sciacquare dieci porzioni di riso e metterlo a cuocere in un pentolone, come se dovessi sfamare un esercito. E guai a te se rubi di nuovo il mio pugnale. Quando sarai maggiorenne, papà ti rivelerà gli undici segreti dell'arte del bambù, ma se continuerai a comportarti da ladro, ti prenderò a mazzate tutti i giorni fino a che non avrai compiuto diciott'anni.”

Gouzai se ne stava seduto sulla porta posteriore a curare il pentolone con il riso a bollire. Stringeva sempre tra le mani una striscetta giallognola di bambù, assorto nei suoi pensieri, con indosso il grembiule di cerata di Chen Baonian. Nell'autunno del 1934, la città era avvolta da una bianca coltre di nebbia: la gente, le case e i comignoli erano a due passi da lui, eppure si vedevano a malapena. La striscetta di bambù che teneva in mano si spezzò, cadendo pezzo dopo pezzo sul retro della bottega. Dall'altro lato della strada, aveva notato una donna sui gradini del negozio di olio di sesamo che guardava verso di lui. Aveva indosso un *qipao*⁶⁸ blu elettrico, con le braccia scoperte che poggiavano lungo i fianchi. Non era chiaro se fosse una donna o una ragazza, era piccola e paffuta, con un'espressione civettuola ma al contempo innocente. Fu proprio così che la giovane Huanzi entrò in scena per la prima volta nella storia della mia famiglia. La sua apparizione di fronte a Gouzai fu inevitabile, i due erano separati solo da una strada bagnata dalla pioggia e da un grosso pentolone di ferro battuto. Credo che ciò avesse un preciso significato: la giovane Huanzi era designata a diventare un membro speciale della nostra famiglia e a legarsi a noi per sempre.

“Sei Gouzai, il figlio di Chen Baonian?”

“Tua madre è di nuovo incinta?” chiese ancora.

La giovane Huanzi attraversò la strada all'improvviso e aggirò il pentolone, in quel momento la brezza floreale che turbinava sotto il suo *qipao* cominciò a farsi strada nella mia mente. La ragazza calpestò le strisce di bambù con le sue scarpette bianche provocando dei leggeri scricchiolii. Gouzai rimase a fissare quelle scarpe insieme alle strisce di bambù spezzate in terra. Il sangue cominciò a ribollire a destra e a sinistra dentro il suo stomaco, prendendo la forma di Fengyangshu. Mentre si copriva i suoi mutandoni grezzi con una mano, con l'altra andò a spostare le scarpe di Huanzi.

“Smettila di calpestare il bambù, piantala.”

“È di nuovo incinta, tua madre?” Huanzi scostò i piedi, poi appoggiò la mano sulla testa da porcospino di Gouzai. Il suo corpo da giovane quindicenne tremava come una foglia sotto la mano di Huanzi. In quel momento, Gouzai imparò che al mondo non tutte le donne sono uguali. Chiuse gli occhi e, innescato da Huanzi, cominciò a pensare a sua madre nelle campagne. “Mia madre è di nuovo incinta, tra non molto partorirà,” disse Gouzai. Davanti ai suoi occhi riaffiorò il pancione di nonna Jiang, lo stesso che lui aveva preso a pugni e che presto avrebbe dato alla luce un altro bimbo capelluto. Con occhi curiosi, Gouzai esaminò attentamente il tessuto blu che copriva la pancia di

⁶⁸ Il *qipao* era un lungo abito femminile molto in voga negli anni Venti. La sua particolarità risiedeva nel design, infatti, consisteva di un unico pezzo e somigliava molto ai classici abiti da uomo. Esso non era solamente un capo d'abbigliamento, ma rappresentava anche un passo in avanti per la donna in una società in cui, fino a quel momento, la differenza di genere era marcata anche dal tipo di abito: a un pezzo per gli uomini e a due pezzi per le donne.

Huanzi, aveva la sensazione che sotto tutta quella morbidezza e carineria si nascondesse un fiore meraviglioso. Che fosse incinta?

Donne

Gouzai prese parte alla vita di città proprio nel periodo in cui l'attività di Chen Baonian raggiunse l'apice del successo. Ogni giorno, si formava una montagna di oggetti di bambù, che con dei grossi carri venivano trasportati al molo e alla stazione. Dall'entrata sul retro, dove si trovava il pentolone, Gouzai si intrufolò nella bottega e si aggrappò al telaio della finestra, così da poter godere della vista di quei carri di bambù. Notò Chen Baonian che guizzava come un pesce intorno alla pila di oggetti di fronte alla porta, con il volto segnato dal colore verdognolo del bambù. Attraverso la graticola della finestra, Chen Baonian sembrava tagliato a pezzi.

Gouzai si accorse che aveva le gambe tozze e le braccia sviluppate come quelle degli uomini di Fengyangshu, mentre il suo viso bruno era stato plasmato dalla città, si presentava radioso, accompagnato da una leggera stanchezza, tipica degli uomini. Gouzai si rese conto che in città suo padre era cresciuto come una ciminiera, tuttavia, sua madre ne era completamente all'oscuro.

I vecchi artigiani di cui feci conoscenza erano ancora scossi dalla storia di Gouzai che rubava il pugnale di bambù. Mi raccontarono che non appena vedeva quel pugnale, subito gli brillavano gli occhi, ne era follemente ossessionato. Lo rubò innumerevoli volte, ma Chen Baonian riusciva sempre a riprenderselo. Quei vecchi artigiani ripensavano spesso alla scena dei Chen, padre e figlio, che si rincorrevano ovunque per accaparrarsi il pugnale. In quei momenti, Chen Baonian diventava particolarmente feroce e violento: dopo averlo recuperato, girava il pugnale dall'altro lato e colpiva il volto di Gouzai con il manico. Nel suo sguardo si accendeva quella ferocia tipica degli uomini della nostra famiglia, mentre ascoltava attentamente il rumore delle carni e delle ossa di Gouzai che si rompevano. Dicevano che quello strano fosse Gouzai, come faceva a non avere paura del manico di quel pugnale? Restava immobile contro la parete pronto a ricevere Chen Baonian e, nonostante il volto pieno di lividi, non provava nemmeno a difendersi. Non si era mai visto un padre del genere...

Secondo te, perché Gouzai era così ostinato a rubare quel pugnale?

E come mai Chen Baonian aveva così tanta paura di perderlo?

Io il pugnale di bambù della mia famiglia non l'avevo mai visto. Non ne sapevo nulla. Tuttavia, pensai che nel sangue degli abitanti di Fengyangshu potesse esserci il gene del bambù. Se Chen Baonian e Gouzai fossero stati delle canne di bambù, così come le loro emozioni, allora ogni cosa avrebbe trasceso la nostra comprensione. Non avevo bisogno di addentrarmi negli spazi vuoti

lasciati dai miei antenati per poter scrivere la storia della mia famiglia. Sarei diventato anch'io una canna di bambù.

Ero attratto solo da Gouzai, lo zio di bambù. Fantasticai sulla piccola soffitta della bottega "Da Chen" nella vecchia città del bambù. Un tempo, vi abitavano Gouzai e il suo amico, il Piccolo Cieco. Le finestre emettevano nel buio una flebile luce rossa, quel barlume scaturiva dai loro occhi. Quando guardavi verso la soffitta, ti si stringeva il cuore: ti rendevi conto che sopra la testa della gente esisteva ancora qualcun altro, qualcuno che ci scrutava da una soffitta ormai abbandonata e sospesa nel vuoto, in balia del 1934.

Attraverso la finestrella di quella mansarda, Gouzai godeva di un'ottima visuale sulla bottega di Chen Baonian. Il suo viso era costantemente gonfio e pieno di ulcere, nell'oscurità della soffitta, appariva come un papavero inquieto. Rimase affacciato alla finestra a osservare la bottega del bambù fino al crepuscolo, in attesa di Huanzi, la ragazza del negozio di olio di sesamo. Una volta arrivata, Huanzi prese in mano le sue scarpette bianche come aveva sempre fatto e attraversò scalza le montagne di oggetti giù da basso saltellando come una gatta in calore in mezzo a tutta quella roba, per poi entrare nella stanza di Chen Baonian. Quando Huanzi aprì la porta, nella storia della mia famiglia si riversò un raggio di luce screziata. Mio zio Gouzai ne fu abbagliato, al che sfregò il suo viso infiammato sulla fredda parete di bambù. Un'agonia. "E la mamma? La mamma dov'è?" Osservando l'entrata della stanza di Chen Baonian, Gouzai sentiva i miagolii di Huanzi che guizzavano fuori dalla porta levandosi fino alla bottega. Quella non era la voce di sua madre: quando Jiang e Chen Baonian erano nudi e arrotolati sotto le coperte, lei restava in silenzio come un albero morto. A poco a poco, i versi si levarono fino alla soffitta di Gouzai. Il ragazzo cominciò a viaggiare con la mente. Aveva le mani che ribollivano dentro la ruvida stoffa dei pantaloni. "Mia madre! Dov'è mia madre?" Gouzai si appallottolò attorcigliandosi come un serpente, mentre il suo viso segnato dalle cicatrici continuava a contorcersi, quando finalmente si liberò della sua aria di purezza.

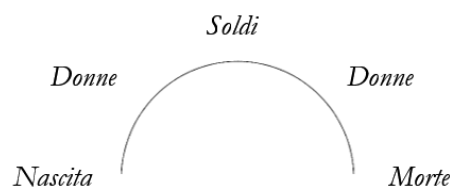
Ora sapevo di quella soffitta. Lì abitava anche l'amico di Gouzai, il Piccolo Cieco. Allora, mi feci qualche idea sul perché Gouzai si fosse masturbato con tanta foga. Forse la mia visione era corretta. Davanti a me scorreva l'immagine di quella scura chiazza di sangue nell'occhio del Piccolo Cieco. Per generazioni, i miei antenati ebbero qualche difficoltà a sottrarsi alle perversioni sessuali. Credo che Gouzai avesse imitato il suo amico, ammaliato da quella macchia di sangue. Ciò malgrado, i vecchi artigiani ricordavano che nel 1934 in soffitta c'erano tracce bianchicce di sperma da tutte le parti.

Dovevo spingere il Piccolo Cieco sempre più a fondo nella mia mente. Era un punto nero e indistinto intarsiato nei rami della nostra famiglia che si estendevano in città, esso suscitava in me curiosità e confusione allo stesso tempo.

L'interesse che nonno Chen Baonian e mio zio Gouzai avevano un tempo per lui era stato trasmesso anche a me. Quella volta in cui andai alla ricerca del Piccolo Cieco nell'antica città del bambù, bussai a quasi tutte le porte dei vecchi artigiani. Rimasi sconvolto quando mi raccontarono che era morto carbonizzato in un incendio. Gli confessai che avrei tanto voluto vedere il suo occhio.

Continuai a riflettere. Quell'anno Gouzai si era messo a spiare Chen Baonian e Huanzi mentre facevano l'amore... e fosse stato il Piccolo Cieco a far sì che quella tragedia accadesse? Allora, Gouzai si arrampicò sulla porta della stanza di Chen Baonian per sbirciare dentro, sul letto d'assi di bambù vide il padre insieme alle pallide gambe sottili della giovane Huanzi, con il pugnale di bambù che pendeva sopra di loro. "Goditi la scena, ma non azzardarti a gridare," ordinò il Piccolo Cieco. Tuttavia, mentre era appollaiato sullo stipite, Gouzai strillò all'improvviso: "Huanzi, Huaaaaaan!" gridò cascando dalla porta. Venne trascinato dentro la stanza da Chen Baonian. Non aveva affatto paura di trovarsi di fronte alla nuda e pallida figura di suo padre, ma quando vide Huanzi in piedi sopra il letto con indosso il *qipao* blu, cominciò a piangere a calde lacrime. "Gouzai, piccola canaglia!" esclamò Huanzi abbottonandosi il *qipao*. Più tardi, Gouzai fu appeso dal padre a una delle travi della stanza e rimase lì tutta la notte. Il suo volto non mostrava alcun segno di sofferenza, guardava semplicemente verso la finestrella della soffitta. Il Piccolo Cieco si trovava lì a vegliare su di lui, ancora legato.

Il Piccolo Cieco aveva fomentato la brama adolescenziale di Gouzai. La sua influenza sul ragazzo aveva ormai raggiunto livelli fuori dal mondo. Mentre cercavo di riassumere quell'influenza e quell'educazione particolari, mi resi conto che si trattava semplicemente della curva nera della vita.



In Gouzai questa curva era piuttosto accentuata: aveva intrapreso troppo presto la via delle donne. Si diceva che fosse proprio così che Gouzai si ammalò di tifo. Nell'inverno del 1934, giaceva ammalato nella piccola soffitta a contare le ciocche nere che gli si staccavano dalla nuca. I suoi capelli erano ancora intrisi dell'odore degli escrementi di Fengyangshu. Gouzai raccolse quei capelli in un'unica ciocca e li infilò nell'occhiello del pugnale di bambù creato dal Piccolo Cieco, così facendo, l'aria tifoidea si diffuse in tutta la soffitta. Nonno Chen Baonian percepiva quello strano odore ogni volta che saliva. Infilava la mano sotto le sudicie e bollenti coperte di Gouzai per controllare il suo stato di salute, al che i suoi pensieri cominciavano a vagare senza meta. In Gouzai rivedeva il Chen Baonian di un tempo. "Gouzai, sei molto malato, lo desideri ancora il pugnale di

bambù di papà?”, disse Chen Baonian carezzandogli la testa, sempre più spelacchiata. Gouzai rimase in silenzio sotto le coperte. “C’è qualcosa che desideri?” domandò ancora Chen Baonian. Gouzai si strozzò all’improvviso, mentre il suo corpo si contorceva per il dolore sotto le coperte: “Sto per morire... desidero una donna... voglio Huanzi!”

Chen Baonian alzò la mano per tirargli uno schiaffo, dopodiché la ritrasse. Aveva notato che le fiamme della morte avevano ormai iniziato a divampare sul suo volto. Mentre si allontanava dalla soffitta, mogio, mogio, riusciva ancora a sentire le grida strozzate di suo figlio: “Voglio Huanzi! Huan, Huan, Huan, Huan.”

Quell’inverno, gli artigiani vedevano spesso il Piccolo Cieco caricarsi Gouzai sulle spalle, gravemente malato, per portarlo fuori casa ad abbronzarsi. Dopo aver attraversato la bottega del bambù, i due sbucavano dalla porta sul retro e si sedevano insieme al sole. A mezzogiorno, Huanzi, la ragazza del negozio di olio di sesamo, scendeva in strada a mettere i panni ad asciugare. Appesi a un palo di bambù sventolavano gli abiti della dolce e bella Huanzi. La città cominciò a versare gocce d’acqua ticchettando come quel *qipao* addosso alla ragazza. Al di là del *qipao*, sul suo viso tondo come la luna traspariva un’espressione piena di gioia. Ella ridacchiava allegramente scuotendo il *qipao* bagnato verso di loro. Lei sapeva che c’erano due uomini ammalati seduti sul retro della bottega del bambù (si dice che dai diciotto ai quarant’anni il Piccolo Cieco avesse sofferto di gonorrea). Allora, raccolse l’acqua che gocciolava dal *qipao* e li schizzò in modo provocatorio.

Non sapevo praticamente nulla sull’inverno del 1934. Non avevo la minima certezza di ciò che successe tra i miei antenati durante quell’inverno. Dicevano che anche Chen Baonian si caricasse Gouzai sulla schiena per portarlo fuori a prendere il sole, così i due restavano insieme a osservare la giovane Huanzi mentre metteva i panni fuori ad asciugare. Come doveva essere per quei tre fissarsi l’un l’altro attraverso il *qipao*? Come doveva essere per loro venire irradiati dal sole del 1934? E io che ne sapevo?

Ciò che conoscevo era il finale. “Gouzai, ti darò Huanzi, non morire. La manderò in campagna. Finché vivrai, Huanzi rimarrà la tua donna,” disse Chen Baonian. Si trovavano sul retro della bottega quando Chen Baonian pronunciò quelle parole. Quel pomeriggio, Gouzai era ormai in fin da vita. Chen Baonian si sedette sull’uscio e mise un pentolone d’acqua sul fuoco, dopodiché prese in braccio Gouzai e cominciò a lavargli la testa. Lo strofinò più e più volte con una saponetta *Meili* per eliminare la puzza di escrementi e far sì che emanasse i profumi della città. Sapevo anche che quel pomeriggio la giovane Huanzi era rimasta dietro allo stendibiancheria a strizzare il suo *qipao* blu, lasciando che sulla strada si formasse una pozzanghera dalle tonalità azzurrognole.

Per la famiglia

Per molti anni mio padre lasciò la porta di casa aperta giorno e notte, credendo che i nostri cari si trovassero in giro da qualche parte, lo faceva come per accogliere il loro arrivo. In casa, il fieno era stato suddiviso in sei mucchi. Papà disse che quello più piccolo era di suo fratello Gouzai, venuto a mancare prima del tempo. Lui non l'aveva mai visto Gouzai, ma se la sua anima fosse tornata a casa a riposare, sarebbe stata enorme: mio padre diceva che dopo la morte le persone sono molto più grandi che da vive. L'anno scorso, prima di essere ricoverato in ospedale, mio padre aveva cominciato a smistare il fieno dicendoci che il pagliaio più grande sarebbe stato per nonna Jiang e nonno Chen Baonian.

Ero accanto lui a osservarlo mentre divideva il fieno per i parenti defunti, ma al sesto mucchio sembrò tentennare, rimase col fieno in mano inconsapevole di dove metterlo.

“E questo per chi è?” domandai.

“È per Huanzi,” proseguì “dove lo posso mettere il fieno per Huanzi?”

“Mettilo accanto al nonno” risposi.

“No,” disse papà fissando quel mucchio di paglia. Dopodiché, entrò nella sua stanza.

Lo vidi infilare il fieno sotto il letto.

Che fine aveva fatto Huanzi? Persino il fieno di casa era in attesa del suo arrivo. Era una donna di città. Come mai era entrata a far parte della storia della mia famiglia di Fengyangshu? Né io né mio padre eravamo mai riusciti a darci una risposta. Ciò che non potevo dimenticare era il significato di quel complesso mucchio di fieno. Mi sapresti spiegare come mai si trovava nascosto sotto il letto di mio padre?

Incontri inaspettati

Gli anziani di Fengyangshu mi raccontarono che Huanzi era comparsa a Maqiao in una sera di neve. Il suo corpo minuto era avvolto da spessi abiti blu, molto in voga in città, mentre calpestava allegramente la neve accumulatasi sul terreno fangoso. C'era un uomo insieme a lei.

Indossava un cappello in pelo di cane e una sciarpa da donna che gli nascondeva gran parte del volto, lasciando intravedere soltanto due occhi spensierati. Dal suo modo di camminare, qualcuno riconobbe che si trattava di Chen Baonian.

Quello era stato il ritorno a casa più segreto tra tutti gli artigiani di Fengyangshu. Ovviamente, furono molti coloro che videro Chen Baonian e Huanzi mentre tornavano a casa a bordo di una

carriola, per poi scoprire che, dopo essere giunto nella sua città natale, Chen Baonian era svanito al tramonto.

Nonna Jiang era ferma sulla soglia a guardare quella giovane donna che camminava sulla neve, mentre si dirigeva verso la casa dei Chen.

Il *qipao* di Huanzi sprigionava un'intensa luce blu che rifletteva sulla neve, accecando nonna Jiang.

Le voci di quelle due donne che cinquant'anni fa si parlarono per la prima volta, ora giungevano nitide alle mie orecchie.

“E tu chi saresti?”

“Sono la moglie di Chen Baonian.”

“Io sono la moglie di Chen Baonian, tu chi diavolo sei?”

“Se mi dici così, non so più chi sono. Sono incinta del figlio di Chen Baonian. Mi ha portata qui per partorire. Io non volevo, così mi ha costretto.”

“Sei al terzo mese, l'ho capito non appena ti ho vista.”

“Hai avuto figli quest'anno? Ho portato un sacco di vestitini, prendine qualcuno.”

“Non li voglio i tuoi vestiti. I soldi di Chen Baonian, li hai portati?”

“Ne ho portati un sacco, hanno tutti il suo sigillo rosso stampato sopra, guarda!”

“Lo so come sono fatti i suoi soldi, ma quest'anno non mi ha mandato nemmeno un centesimo e in autunno cinque dei miei figli sono morti.”

“Fammi entrare che sto morendo di freddo. Chen Baonian non vuole tornare.”

“Dentro o fuori, si gela lo stesso... è stato lui a mandarti qui in campagna a partorire?”

(In quel momento, sentii i passi di Chen Baonian che calpestavano la neve dietro casa, che fosse anche lui lì ad ascoltare?)

La prima cosa che Huanzi notò, appena entrata, furono sei cordicelle di artemisia che bruciavano lentamente appese alla parete. L'abitazione era avvolta dal sentore amaro della cenere. “Che cosa sono?” chiese indicando le cordicelle.

“Corde per gli spiriti. Quando le persone muoiono, i vivi devono richiamare la loro anima, non lo sapevi?”

“Hai perso sei figli?”

“Anche Chen Baonian se n’è andato,” Jiang rimase a fissare la cordicella per un po’, poi andò verso la culla nell’angolo della casa e prese in braccio il suo bambino. “Solo uno è sopravvissuto, gli altri sono tutti morti,” disse rivolgendole un leggero sorriso.

Il bambino sopravvissuto era mio padre. Quando la giovane Huanzi chinò il capo verso di lui, il profumo della città sfiorò il suo piccolo viso. Gli tremavano le labbra come se stesse per piangere, ma nel giro di un secondo rispuntò il sorriso di prima. Mio padre imparò a sorridere proprio grazie a quel profumo portato da Huanzi. La sua manina si alzò a poco a poco fino a sfiorarle il viso risvegliando completamente il suo istinto materno, al che cominciò a fremere e a gridare aprendo la bocca per mordicchiargli la manina. “Adoro i bambini, vorrei avere un maschietto proprio come te, piccolino,” disse con voce biascicata.

Non fu per niente facile tracciare la storia della mia famiglia cercando di ripercorrere la vita di nonna Jiang e della giovane Huanzi sotto lo stesso tetto. Tra i miei antenati la poligamia non esisteva più da cinque generazioni, tuttavia, gli abitanti di Fengyangshu mi raccontarono che le due donne avevano trascorso insieme tutto l’inverno del 1934. Dopo essere stati lavati, gli abiti blu di Huanzi venivano spesso messi al sole ad asciugare, sventolando sopra la casa dei miei antenati.

Dicono che, mentre era incinta, Huanzi passeggiasse per i sentieri di Fengyangshu con in braccio mio padre, ancora neonato. Sotto il *qipao*, il pancione si era già fatto piuttosto grosso. Huanzi era una donna di città che amava molto i bambini, così come adorava tutti i cani che giravano per il villaggio, ai quali dava spesso da mangiare la cicca che stava masticando. Nessuno sapeva dove fosse diretta, con un bambino in braccio e uno in grembo. Quando spuntava il sole, Huanzi era sempre da qualche parte a elargire sorrisi ammiccanti di fronte agli uomini del villaggio. Fu vista addentrarsi lentamente nel cuore del giardino di bambù cullando il bambino, mentre cantava una canzone osservando angosciata il paesaggio invernale di Fengyangshu. Quando entrò nel giardino, coloro che la incrociarono si resero conto della notevole somiglianza tra lei e la mia defunta prozia Fengzi. Nascoste dal fogliame, le due avevano delle espressioni e dei modi di fare praticamente identici.

Huanzi e Fengzi furono le donne più belle della mia famiglia. Purtroppo, però, non ci lasciarono nemmeno una fotografia, non posso accertare che fossero davvero così simili. Erano come due fenici sotto le ali di Chen Baonian. Una era la sorella minore di mio nonno; l’altra, invece, non era davvero mia parente, era la proprietaria del negozio di olio di sesamo in città, la vicina di casa di mio nonno. In fondo erano comunque sorelle, no? Nonno, qual era la tua preferita, dopotutto? Tutto ciò le future generazioni non avranno mai modo di saperlo.

La zuppa di crauti

Avrei tanto voluto tuffarmi nel cuore di pietra di nonna Jiang per poter analizzare la zuppa di crauti che preparava a Huanzi. Quell'inverno, mentre si trovava a casa nostra aspettando di partorire, Huanzi prendeva le ciotole di zuppa dalle mani di nonna Jiang e se le beveva, una dopo l'altra, tutte d'un fiato. "Mi piace un sacco questa zuppa. Non ne posso più fare a meno," diceva leccandosi le labbra. Jiang se ne stava con la ciotola in mano a fissare il pancione di Huanzi che diventava a poco a poco sempre più grande. "È arrivato l'inverno, di verdure selvatiche non se ne trovano più, non ho altro da darti," continuava a ripetere con lo sguardo un po' mogio.

I crauti si trovavano sotto sale in una grossa giara. Quando aveva fame, Huanzi prendeva i crauti da quella scura salamoia tirandoli su con le mani, per poi mangiarseli così. Un giorno, ne afferrò una manciata e tutto d'un tratto non fu più in grado di mandarli giù, le salirono le lacrime agli occhi, al che gettò i crauti in terra e cominciò a battere i piedi piangendo. "Perché in questa casa non esistono nient'altro che crauti?".

Nonna Jiang si avvicinò, raccolse i crauti da terra e li rimise dentro la giara. "È inverno, non ho altro da darti. Anche se non ti piacciono, non hai il diritto di buttarli a terra e di sprecarli," disse rivolgendosi a Huanzi con tono severo.

"E i soldi? Che fine hanno fatto i soldi di Chen Baonian?" chiese Huanzi, "dammi qualcos'altro da mangiare."

"Sono finiti. Ho comprato due *mu* di terra per Chen Baonian. Sono morti così tanti Chen che non era rimasto più nemmeno un posto dove seppellirli. Senza verdure si può vivere comunque, ma non senza un luogo di sepoltura."

In lacrime davanti allo sguardo di bronzo di nonna Jiang, Huanzi si coprì il volto con le mani.

Ebbe la sensazione che la pelle del suo viso si fosse ormai ingiallita e riempita di rughe: una punizione del villaggio natale di Chen Baonian. Per la prima volta, la giovane si ritrovò a piangere pensando alla tragica direzione che aveva preso la sua vita.

"Chen Baonian, sei un bastardo, Chen Baonian," disse sottovoce, dopodiché si diresse ancora una volta verso la giara piena di crauti. Disperata, ne afferrò una manciata e se li cacciò in bocca. Con i suoi piccoli occhi a mandorla spalancati, continuò a masticare e a mandare giù finché non avvertì un forte senso di nausea allo stomaco. Si sentì un forte rigurgito. Huanzi cominciò a vomitare l'anima, riversando uno scuro frotto acido che schizzò sul suo bellissimo abito blu.

Dopo quell'accaduto, Huanzi si recò a Maqiao per scambiare un anello con un po' di carne di maiale. Girava voce che quell'anello d'oro dalle linee squadrate glielo avesse regalato mio nonno,

tuttavia, lei lo gettò sul bancone del macellaio senza alcun riguardo, dopodiché prese la carne e abbandonò la città. Per gli abitanti di Maqiao quella era la seconda volta che la vedevano in città. Dicevano tutti che era magra come una gatta e che camminava come se il suo corpo non riuscisse a reggere il terzo mese di gravidanza. Percorse lo stradone fangoso di Fengyangshu con il trancio di carne tra le mani e ogni qualvolta incrociava qualche giovanotto non perdeva l'occasione di lanciare i suoi soliti sguardi ammiccanti da donna di città. Avevo già raccontato molte volte di quello stradone fangoso, quando un masso sbucò all'improvviso facendo inciampare Huanzi con intento quasi omicida. Lei cominciò a urlare, mentre il suo corpo incinto veniva sbalzato come un tronco abbattuto. Insieme a lei, prese il volo anche il trancio di carne di maiale. Le sue grida strazianti riecheggiarono sullo stradone al calar del sole, tristi e lontane. In quell'istante, sembrò rendersi conto che una catastrofe stava per abbattersi sul bambino che portava in grembo. Precipitò in un campo di riso desolato coprendosi il ventre con entrambe le mani, ma, nonostante ciò, fu colpita da una fitta all'addome. Avvertì chiaramente quella piccola vita mentre lasciava il suo grembo. All'improvviso, si era trasformata in un guscio vuoto. Huanzi rimase seduta in terra a piangere in modo stridulo, osservando la pozza rossa che si allargava sotto di sé. Disperata, provò con tutte le sue forze a raccogliere il sangue versato, quando vide un bambino con le fattezze dei Chen soffermarsi per un istante sul palmo della sua mano, prima di levarsi nei cieli di Fengyangshu dissolvendosi in un alito di fumo verde.

Dopo aver perso il figlio, Huanzi rimase nel suo letto a singhiozzare per tre giorni interi. Intanto, senza cibo né acqua, aveva perso il suo fascino di un tempo. Nonna Jiang le portava la zuppa di crauti come al solito, per poi stare in disparte a guardarla mentre soffriva.

Quando lo sguardo spento di Huanzi si posò su quella zuppa, la situazione degenerò. Le sembrava di sentire uno strano odore provenire da quella zuppa nera come la pece, al che cominciò a pensare che fosse stata proprio quella zuppa a portarla piano piano ad abortire il feto che aveva in grembo. Tutto d'un tratto, fu come se si fosse svegliata da un sogno:

“Zia, cosa hai messo nella zuppa?”

“Il sale. Chi è incinta dovrebbe mangiare più sale.”

“Zia, hai aggiunto qualcosa per spingermi ad abortire?”

“Non dire sciocchezze. Lo so che te ne sei andata in città a prendere la carne e che sei caduta col bambino.”

Huanzi scese dal pagliericcio e strinse con forza le mani di Jiang osservando il suo sguardo impassibile. “Non basta una caduta per sbarazzarsi di un bambino di tre mesi, cosa diavolo mi hai dato da mangiare? Perché hai tramato contro mio figlio?” sbraitò Huanzi dandole qualche strattone.

Alla fine, nonna Jiang andò su tutte le furie, spintonò Huanzi sopra la brandina e le si avventò contro afferrandola per i capelli: “Cagna di città, puttana, chi ti ha dato il diritto di venire in casa mia a partorire il figlio di quel bastardo di Chen Baonian?” Gli occhi scuri di Jiang erano per metà bagnati dalle lacrime, mentre il resto infuocava di un odio profondo. “Non posso permetterti di mettere al mondo questo bambino... ho avuto sei figli che dopo essere nati e cresciuti sono tutti morti... piuttosto che nasca, è meglio che crepi nel grembo... ti ho avvelenato la zuppa, ma non te lo dirò cosa ci ho messo... non hai idea di quanto io vi detesti...” disse singhiozzando mentre si azzuffava con Huanzi.

In realtà, forse avrei dovuto evitare di descrivere queste scene. Non mi sentivo a mio agio a dipingere nonna Jiang in questo modo, ma di fronte alle vicende della mia famiglia del 1934 non avevo avuto altra scelta. Rimpiangevo quel figlio mai nato, se solo lui (o lei) fosse venuto al mondo nella mia cara Fengyangshu, nella nostra famiglia ci sarebbe stata una persona in più, tra me e mio padre si sarebbe aggiunto un altro sentimento di attesa e nostalgia. L’eterna stirpe dei Chen avrebbe accolto un nuovo affluente, ciò avrebbe arricchito ancora di più la storia della mia famiglia, no?

Un vuoto da colmare

La scomparsa di Huanzi, così come la sua apparizione, lasciò una ferita profonda nella nostra famiglia. Essa continuerà a marcire e suppurare in eterno, mentre noi la lecceremo con dolore.

Quando se ne andò di casa, Huanzi rapì mio padre dalla culla. Scomparve da Fengyangshu con in braccio il figlio dei Chen, ovviamente quello non fu altro che un gesto per compensare ciò che aveva perduto. Probabilmente le donne sono tutte fatte così: quando perdono una cosa, devono rimpiazzarla subito con qualcos’altro. Nessun l’aveva vista la donna di città che aveva rapito il figlio dei Chen. Che le fossero spuntate le ali in virtù del suo amore materno?

Nonna Jiang inseguì Huanzi e mio padre per tutto l’inverno. Le sue tracce proseguirono fino alle rive dello Yangtze, prima di fermarsi. Era la prima volta che vedeva lo Yangtze. Nell’inverno del 1934, il fiume scorreva con veemenza, come il flusso del caos primordiale. Gialle e torbide a causa di millenni di sedimentazione, le sue acque scrosciavano con l’impeto dell’acciaio, scontrandosi contro il cuore di una contadina. Jiang faceva avanti e indietro lungo la riva reggendo il suo ottavo paio di scarpe rotte tra le mani, con i capelli in disordine che svolazzavano nel vento, mentre le emozioni turbinavano nel fiume come foglie secche alla deriva. Gettate le scarpe in quell’immenso corso d’acqua, fece subito dietrofront. Per nonna Jiang quel gigantesco fiume rappresentava il confine del mondo.

Non era in grado di andare oltre.

Per scoprire quale fu il destino di nonna Jiang, ho bisogno che prestate attenzione al suo viaggio di ritorno.

Jiang aveva camminato per tutto il lungo inverno del 1934, percorrendo cinquecento chilometri in mezzo a città e villaggi, quel viaggio l'aveva cambiata. La gente di Fengyangshu ricordava che l'anno stava ormai volgendo al termine quando Jiang fece ritorno. Su ogni casa di Maqiao, gli abitanti avevano appeso una lanterna rossa di carta per dare il benvenuto al 1935. Lei passò davanti a quelle lanterne a mani vuote, con le ombre rosse che tremolavano sul suo viso stanco. Aveva indosso scarpe e abiti da uomo, con una corda di paglia legata in vita. "Sei riuscita a raggiungerlo il bambino?" chiesero alcuni che la conoscevano. Jiang si appoggiò al muro rivolgendolo loro un sorriso inaspettato. "No, hanno attraversato il fiume," rispose. "E quindi hai smesso di inseguirli?" replicarono loro. "Sono andati in città, non ce l'ho fatta."

Nonna Jiang ripartì alla vigilia del 1935, lasciandosi alle spalle la mia lunga storia familiare con il sorriso sulle labbra. Più tardi, si fermò sulla collina a nord-ovest di Fengyangshu a osservare l'edificio di mattoni neri di Chen Wenzhi. Allora, arrivarono cani da tutte le direzioni e cominciarono ad accerchiarla fiutando il suo strano odore. Dopo quell'inverno i cani di Fengyangshu non erano più in grado di riconoscerla. Al che Jiang li allontanò con la mano, dopodiché, si mise a gridare dalla collina il nome di Chen Wenzhi verso l'edificio di mattoni neri.

L'uomo fu chiamato da Jiang a salire, i due si scrutarono da lontano nella notte. Lei, sopra la collina, ricordava una pianta di bambù che scuoteva le foglie dai propri rami. Chen Wenzhi lo aveva preannunciato: entro la fine del 1934 quel bambù sarebbe fuggito, radicandosi sotto il suo controllo.

"Non ho più nessuno... se ancora mi desideri... vieni a prendermi con il palanchino rosso."

Alle grida di Jiang, il cancello di Chen Wenzhi si aprì cigolando. Chen Wenzhi ordinò a tre donnone misteriose di portare fuori il palanchino avanzando lentamente verso Jiang, bagnata dalla luce della luna. Si trattò di un evento piuttosto insolito, ma fu davvero a bordo di quel palanchino che nonna Jiang venne trasportata dentro l'abitazione di Chen Wenzhi.

Il lontano 1934

E fu così che, a poco a poco, dovetti cancellare nonna Jiang dalla storia della mia famiglia. Mio padre mi confessò che fino a quel giorno non sapeva nemmeno come si chiamasse. Anche molti dei ricordi che aveva di lei si profilavano vaghi, in fondo nel 1934 era soltanto un bambino.

Ciononostante, la mia famiglia preparò il mucchio di fieno più grande per accogliere di nuovo il ritorno di Jiang, la moglie di Chen Wenzhi. Papà diceva che prima o poi sarebbe tornata.

Nonna Jiang e Huanzi illuminarono il cammino di mio padre come la luna e le stelle, loro furono le migliori figure materne che siano mai esistite nella storia della mia famiglia. Nel 1934 erano finite per scontrarsi come due meteoriti, le scintille blu che scaturirono da quell'impatto non fummo altro che mio padre, io e tutta la nostra discendenza.

La città in cui abitava ora la mia famiglia si trovava proprio dove Huanzi aveva terminato la sua fuga, a novecento chilometri di distanza dalla vecchia Fengyangshu. Sin da quando avevo diciassette o diciott'anni, ai miei amici di questa città mi era sempre piaciuto raccontare che ero un forestiero.

In realtà, però, ciò che riportavo non era altro che la storia della fuga. Era accaduto tutto così in fretta, così come era cominciato. Mentre aspettate di sapere come andrà a finire questa storia, è giusto ricordare anche la morte di mio nonno, Chen Baonian.

P.S. Il mistero della morte di Chen Baonian

La notte del diciottesimo giorno del dodicesimo mese del calendario lunare del 1934, Chen Baonian stava uscendo da un bordello nel sud della città, quando dalla cima di un edificio qualcuno gli rovesciò addosso di nascosto tre ciotole d'acqua fredda. Dopo l'aggressione, Chen Baonian si mise a correre più in fretta che poteva verso la bottega, sperando di sudare, tuttavia, quando arrivò a destinazione, era tutto ricoperto di ghiaccio, al che si ammalò di una malattia misteriosa. A fine anno incontrò la morte, prima di morire stringeva ancora tra le mani il pugnale di bambù della sua famiglia. La bottega del bambù "Da Chen" cambiò gestione. Allora, il proprietario divenne il Piccolo Cieco. Dal bordello a sud della città giunse voce che a rovesciargli addosso le tre ciotole d'acqua fredda fosse stato proprio lui, il Piccolo Cieco.

Desidero commemorare la morte di mio nonno offrendo alla storia della mia famiglia un grande cesto di fiori. Sono pronto a uscire sollevando questo cesto, camminerò per le strade nel cuore della notte passando davanti alle vostre case. Quando aprirete le finestre, vedrete la mia ombra stagliarsi sulla città, fluttuando leggera.

Ci sarà qualcuno in grado di riconoscerla?

Capitolo 4: Commento traduttologico

1. La tipologia testuale

Il racconto in analisi appartiene al genere del testo letterario e, più in particolare, rientra nella categoria della prosa narrativa. Sulla base delle caratteristiche di questa tipologia testuale, la funzione principale è quella incentrata sull'espressività, che nella sua opera *A textbook of translation* Newmark denomina "funzione estetica".⁶⁹ Essa è strettamente legata alle emozioni, in quanto ogni uso specifico del linguaggio (metafore, suoni, ritmi ecc.) ha come obiettivo quello di stimolare i sensi. Tuttavia, risulta difficile trovare testi puramente espressivi, informativi o vocativi: solitamente le tre componenti sono compresenti in misura variabile e più o meno marcata. Infatti, accanto alla componente espressiva, il testo narrativo spesso possiede anche funzioni secondarie, come quella informativa, che solitamente appartiene alla categoria degli articoli di giornale.⁷⁰ In questo caso, i principali dati informativi rintracciabili all'interno del racconto riguardano la vita contadina nelle campagne cinesi degli anni Trenta.

Nei testi letterari, per ciò che concerne lo stile, Nida afferma che ne esistono di quattro tipi: quello narrativo, che pone l'accento sulla sequenza degli eventi; lo stile descrittivo, incentrato sulla scelta più corretta nell'impiego del lessico per descrivere una determinata scena; quello riflessivo, che si basa sui concetti astratti e sugli stati mentali dei personaggi; infine, lo stile dialogico, il quale comprende le espressioni colloquiali e la componente fatica.⁷¹ Così come per la funzione del testo, anche in questo caso, nel racconto di Su Tong sono presenti tutti e quattro gli stili, sebbene la scrittura lasci maggiore spazio agli eventi narrativi e alla componente descrittiva.

La traduzione rappresenta un fenomeno di contatto tra due culture, pertanto, quando avviene tale incontro è necessario fare una valutazione sulla resa del metatesto, ovvero il testo nella lingua di arrivo. Qui, ci si ritrova di fronte a un bivio: la prima strada che è possibile percorrere si basa sull'integrità della cultura del prototesto, quella che Toury chiama "adeguatezza"; la seconda opzione, invece, è quella della "accettabilità", ovvero la facilità di accesso al prototesto.⁷² Seguendo il principio dell'adeguatezza, il traduttore cerca di mantenere inalterati la lingua, lo stile e gli elementi culturali della versione originale. Quando si adotta la norma dell'accettabilità, invece, il traduttore ha come scopo quello di facilitare la leggibilità del metatesto adeguando il linguaggio e lo stile alla cultura di

⁶⁹ Peter NEWMARK, *A textbook of translation*, Shanghai, Shanghai foreign language education press, 1988, p. 39.

⁷⁰ *Ivi*, p.42.

⁷¹ *Ivi*, p. 13.

⁷² Bruno OSIMO, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 106-107.

arrivo, accettando di conseguenza la perdita di alcuni tratti distintivi del prototesto. Si noti bene che, seguendo la strada dell'adeguatezza, si andrebbe a mettere in difficoltà i lettori meno motivati disincentivandone la lettura, in quanto il linguaggio risulterebbe estraniante e poco fruibile. In questo modo, però, la traduzione diventa un luogo di incontro in cui è possibile accogliere la differenza. D'altro canto, con l'accettabilità si appiattirebbero i tratti culturali del testo di partenza, facendo sembrare le culture esterne alla propria tutte molto simili tra loro.⁷³ Tuttavia, resta la possibilità di recuperare il "residuo" di traduzione attraverso note a piè di pagina, o a fine racconto, con il fine di fornire suggerimenti e spiegazioni sulle scelte effettuate, andando così a compensare la perdita avvenuta nel passaggio da prototesto a metatesto.⁷⁴

Per ciò che concerne il registro utilizzato, in realtà, potremmo distinguerne di tre tipologie. Partendo dal basso, troviamo un registro piuttosto colloquiale, impiegato principalmente nei dialoghi e nelle parti in cui l'autore intende rivolgersi al lettore in modo più diretto. Riguardo alle descrizioni e alla narrazione degli eventi, invece, viene impiegato un registro medio caratterizzato da un linguaggio più ricco ed elaborato. Infine, nel racconto è presente anche qualche breve poesia, in cui viene adoperato un linguaggio sempre appartenente al registro medio, ma dai tratti maggiormente evocativi.

2. La dominante e il lettore

Secondo Jakobson, la dominante è la componente attorno alla quale si focalizza il testo, ovvero ciò che "governa, determina e trasforma le restanti componenti del testo".⁷⁵ Sebbene il contenuto del messaggio che ci viene trasmesso dall'autore sia molto importante, anche la forma non è da meno. Essa, infatti, costituisce uno degli aspetti più rilevanti della narrazione: il modo in cui le scene, i paesaggi e i personaggi vengono descritti determinano lo stile dell'autore, perciò, quando si traduce un'opera, è fondamentale individuare la dominante, in quanto essa garantisce integrità alla struttura influenzando notevolmente sulle scelte di traduzione. Pertanto, durante il processo di traduzione è necessario individuare il destinatario del romanzo o del racconto, ovvero il tipo di lettore a cui ci si rivolge.⁷⁶

In testi molto espressivi come questo, la dominante è rappresentata dal modo in cui l'autore intende manifestarsi. Dunque, l'espressione di sé da parte dell'autore riveste un ruolo piuttosto

⁷³ *Ivi*, p. 107.

⁷⁴ Franca CAVAGNOLI, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, "Universale Economica Saggi Rossi", Milano, Feltrinelli, 2019, p. 51.

⁷⁵ *Ivi*, p. 25.

⁷⁶ *Ibidem*.

importante, pari a quello del contenuto. In “La fuga del 1934”, vista la natura narrativa del prototesto, la dominante è stata individuata nella riscoperta delle proprie origini da parte del narratore, attraverso l’esposizione delle vicende che coinvolgono i suoi antenati nel tentativo di sfuggire alla fatale ruota del destino. Tuttavia, accanto a questa componente, è stata trovata una sottodominante di tipo espressivo, poiché nella descrizione delle scene e dei personaggi l’autore utilizza un linguaggio diretto a risvegliare le emozioni del lettore.

In questo caso, nel metatesto si è cercato di mantenere le stesse dominanti e sottodominanti del prototesto, poiché rappresentano entrambe delle componenti emotive che chiamano in causa i sentimenti del lettore alleggerendo e rendendo più piacevole la lettura.

Potremmo individuare la figura di un possibile lettore modello di questo racconto in tutti coloro che, attraverso la lettura, desiderano confrontarsi con esperienze di vita differenti dalle proprie e imbattersi in aspetti culturali che gli permettano di estraniarsi e allontanarsi dalla realtà in cui vive abitualmente. Allo stesso tempo, però, si suppone che lo stesso lettore non abbia intenzione di affrontare un’opera troppo impegnativa, che gli renda spiacevole e difficoltosa la lettura.

Nel prototesto, l’autore e il lettore condividono la stessa lingua, ma non solo. Questa, infatti, costituisce solo una minima parte del background culturale che hanno in comune. La lingua rappresenta il mezzo attraverso il quale si trasmettono il significato e il modo di pensare e di concepire il mondo. Traducendo, il testo originale viene riorganizzato e formalizzato attraverso un altro codice linguistico, che a sua volta fa parte di un differente contesto culturale. Perciò, il ruolo del traduttore è quello di fare da mediatore tra l’autore dell’opera originale e il proprio lettore modello. Sarà, quindi, compito suo colmare le lacune lasciate dalle divergenze culturali tra il prototesto e il metatesto, affinché nella comunicazione non si presentino fraintendimenti.⁷⁷

Durante la traduzione, l’individuazione del proprio lettore modello guida il traduttore nelle molte scelte che egli dovrà operare. Ciononostante, in gran parte dei testi letterari, il lettore modello ha un potere limitato nelle scelte attuate dal traduttore, in quanto, a differenza di altre tipologie testuali, la voce che tende a prevalere è quella dell’autore.⁷⁸ Tuttavia, affinché questa voce possa essere apprezzata dal lettore, egli necessita di un aiuto da parte del traduttore per affrontare il testo.

Per quanto riguarda “La fuga del 1934”, si è ipotizzato che il racconto possa essere pubblicato come un romanzo breve, rivolto a un pubblico che è solito sfogliare opere di autori stranieri. Parliamo, quindi, di lettori normalmente interessati a esplorare la diversità culturale, ma che non per

⁷⁷ HU Shuqin, “Context of Situation in Translation”, *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 1, 3, Academy Publisher, 2010, p. 324-326.

⁷⁸ Peter NEWMARK, *op. cit.*, p. 15.

forza hanno familiarità con la lingua e con il mondo cinese. Nabókov afferma che bisogna accantonare l'idea secondo cui una traduzione “deve essere scorrevole” e “non deve avere l'aria di una traduzione”, e adottare delle scelte che prediligano la fedeltà all'originale e la completezza.⁷⁹ Pertanto, si è scelto di mantenere intatti anche gli aspetti più singolari della cultura cinese inserendo, tuttavia, a piè di pagina delle note esplicative, con l'obiettivo di facilitare la lettura anche a quella porzione di lettori che si addentra in questo mondo per la prima volta.

3. La macrostrategia traduttiva

Secondo Antoine Berman, le strategie traduttive riflettono la struttura etnocentrica della lingua e della cultura in cui si traduce e tendono a interpretare l'Altro secondo il proprio modo di categorizzare il mondo. In molti casi, chi traduce lo fa istintivamente e applica una strategia etnocentrica senza nemmeno rendersene conto. A volte, però, se l'intento è quello di permettere al lettore di imparare qualcosa di nuovo sulla lingua e sulla cultura dalla quale si sta traducendo, sarebbe bene riflettere sull'effetto che si vuole produrre e adottare la scelta più consona al caso.⁸⁰ In quest'ottica, Lefevere parla di traduzione come *rewriting*: la traduzione, così come la storiografia, la critica letteraria e altre tipologie testuali, mira a costruire l'immagine di una cultura letteraria e a proiettarla in un ambiente di ricezione differente ripensando un testo sotto coordinate differenti.⁸¹

Tra le varie strategie traduttive che è possibile adottare, si possono individuare due principali tendenze: la prima, orientata al testo di partenza, tende a mettere in atto una strategia estraniante e improntata sulla semantica; la seconda, orientata al testo di arrivo, segue una strategia addomesticante e basata sulla comunicatività. Nel primo caso, si cerca di conservare il più possibile le caratteristiche del prototesto, con l'obiettivo di ridurre le perdite di significato; per contro, però, il testo finale potrebbe apparire criptico e macchinoso. Al contrario, con la seconda strategia si tende ad allontanarsi dal testo originale a favore di una maggiore fruibilità da parte del lettore.⁸² A sostegno della prima strategia, Derrida afferma che non esiste un vero e proprio testo originale, ma un senso originario del testo al quale la traduzione deve attenersi lasciando passare la forma in secondo piano.⁸³

⁷⁹ Bruno OSIMO, *op. cit.*, p. 118-119.

⁸⁰ Franca CAVAGNOLI, *op. cit.*, p. 48-49.

⁸¹ Stefano ARDUINI, Ubaldo STECCONI, *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Roma, Carocci, 2007, p. 32.

⁸² Peter NEWMARK, *op. cit.*, p. 45-47.

⁸³ Mario Gandolfo GIACOMARRA, *Translation studies. Tradurre: manipolare e costruire realtà*, “Biblioteca contemporanea”, libreriauniversitaria.it, 2017, p. 26.

Nella traduzione di questo racconto si è scelto di utilizzare la strategia dell'equivalenza funzionale, che punta a produrre nel lettore modello del metatesto gli stessi effetti cui mirava il testo originale.⁸⁴ Per fare ciò, però, è stato necessario fare un'ipotesi interpretativa sulla reazione che il prototesto intendeva produrre, sia sul piano semantico che su quello stilistico. L'intento è stato, quindi, quello di rimanere il più fedele possibile allo stile dell'autore, caratterizzato da una grande minuziosità nella descrizione delle scene, degli ambienti e dei personaggi, basata sulle percezioni sensoriali.

D'altro canto, per poter conservare il ritmo della narrazione si è cercato di non scostarsi troppo dalla scrittura originale, sebbene al contempo siano state inserite delle note per rendere più facilmente accessibile ciò che l'autore intendeva comunicare. Tuttavia, per sopperire a un'eccessiva macchinosità nella lettura dell'opera, l'utilizzo delle note è stato limitato solo ai casi ritenuti strettamente necessari.

Nel complesso, la macrostrategia traduttiva adottata è orientata al sistema della lingua ricevente per quanto riguarda gli aspetti più legati alla testualità, mentre segue un approccio più fedele allo stile dell'autore per i fattori extratestuali, quali l'espressività e gli elementi culturali.

4. La traduzione del titolo

Il termine "titolo" deriva dal latino *titulus* (iscrizione), utilizzato in riferimento a qualsiasi tipo di iscrizione. Oggi, però, tale termine viene impiegato con il significato di "iscrizione a capo del testo", con la funzione di preparare il lettore al contenuto dello scritto.⁸⁵ Infatti, come affermato da María Bobadilla-Pérez:

The primary function of a title is to lure unsuspecting readers, or viewers, into the story presented by the author. Therefore, titles are the most imprecise, capricious and subjective component of the whole narrative.⁸⁶

Dunque, il titolo riveste un ruolo fondamentale nelle opere letterarie, sia nel testo di partenza sia nelle relative traduzioni. Trovare un titolo adeguato all'opera che si sta traducendo risulta spesso difficile. Infatti, il traduttore dovrebbe cercare di tradurre il testo nel suo insieme procedendo per unità traduttive, ma nel caso del titolo questo lavoro riveste un ruolo nettamente più importante, in

⁸⁴ Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Tascabili Bompiani, 2010, p. 87.

⁸⁵ Ibrahim DARWISH, Bilal SAYAHEEN, "Manipulating Titles in Translation", *Journal of Educational and Social Research*, vol. 9, 3, 2019, p. 239.

⁸⁶ María BOBADILLA-PÉREZ, "Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works", *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, 9, 2007, p. 117.

quanto esso conserva un significato che va oltre le singole parole che lo compongono. Pertanto, la scelta definitiva dello stesso andrebbe rivalutata anche a lavoro terminato.

Maiorino afferma che il titolo influenza il modo in cui i lettori si accostano al prodotto culturale: “interpretation begins with the title, which is the seed that contains the tree”.⁸⁷ Infatti, per il lettore, il titolo non è che un punto di partenza per avvicinarsi all’opera, mentre per l’autore rappresenta la chiave di volta che la mantiene in piedi. Discorso diverso vale per il traduttore, il quale si trova inizialmente vicino all’ottica del lettore modello poiché la prima cosa che vede di fronte a sé è proprio il titolo. Tuttavia, dopo aver concluso la traduzione dell’opera e averne compreso il senso, il suo punto di vista sarà più simile a quello dell’autore e, di conseguenza, dovrà cercare di rimanere fedele a quest’ultimo, in base anche alla macrostrategia adottata, oppure di rendere più accattivante e familiare al lettore il titolo, allontanandosi da quello originale.

Claude Duchet definisce il titolo come “[...] un messaggio in codice in una situazione di mercato; esso è il risultato dell’incontro tra un enunciato romanzesco e uno pubblicitario [...]”.⁸⁸ Infatti, il pubblico di lettori a cui è indirizzata l’opera si imbatte prima di tutto con il titolo, il quale rappresenta il biglietto da visita per il lettore facendo da ponte tra l’opera e chi la leggerà. Dunque, le scelte di rielaborazione del titolo non coinvolgono solamente il traduttore, ma anche i lettori e la casa editrice, in quanto, a prescindere dal metodo che verrà impiegato, esso non dovrà violare alcuna norma sociale e/o religiosa.⁸⁹

Quando ci si appresta alla traduzione di un titolo, il traduttore si trova di fronte a due alternative: rimanere fedele all’originale adottando un trasferimento semantico, oppure ricontestualizzare il titolo secondo il quadro culturale dei lettori di riferimento. Il lettore del prototesto avrà inevitabilmente un “sistema di riferimenti” differente da quello del lettore del metatesto;⁹⁰ pertanto, una traduzione aderente a quella originale non sempre risulta efficace, poiché il destinatario del metatesto potrebbe non avere tutti i riferimenti culturali che possiede il pubblico del testo di partenza. Come se non bastasse, nel titolo non c’è spazio per eventuali note che vadano a guidare il lettore verso il reale significato dell’opera, di conseguenza ricostruire un orizzonte d’attesa simile a quello originale risulta estremamente difficile. Nel caso in cui si decidesse, invece, di allontanarsi dal titolo del prototesto, esso potrebbe perdere i suoi riferimenti extratestuali in favore

⁸⁷ Maurizio VIEZZI, “The Translation of Book Titles: Theoretical and Practical Aspects”, *Beyond Borders: Translations Moving Languages, Literatures and Cultures*, Berlino, Frank & Timme, 2011, p. 377.

⁸⁸ Claude DUCHET, “‘La Fille abandonnée’ et ‘La Bête humaine’: Éléments de titrologie romanesque”, *Littérature*, 12, 1973, p. 50 (trad. mia).

⁸⁹ Ibrahim DARWISH, Bilal SAYAHEEN, *op. cit.*, p. 241.

⁹⁰ Bruno OSIMO, *op. cit.*, p. 119.

di un prodotto più accattivante per il lettore modello del metatesto o al fine di suscitare lo stesso effetto dell'originale rinunciando, però, all'aderenza testuale allo stesso.

Come già preannunciato, un importante fattore da tenere in considerazione è la strategia traduttiva che si è adottata per il resto dell'opera. Un lettore modello che conosce in modo approfondito l'ambiente culturale e linguistico di partenza prediligerà un titolo più fedele all'originale, a discapito della sua eufonia o leggibilità; al contrario, un lettore comune preferirà un titolo più persuasivo e naturale nella lingua di arrivo. In ogni caso, il titolo si presta a un maggior margine di creatività rispetto al resto dell'opera. Spesso, però, tradurre un titolo significa pensarne uno del tutto nuovo, poiché deve essere sottoposto a un processo *target-oriented*, piuttosto che a uno *source-oriented*.⁹¹

Secondo Christiane Nord, ogni titolo deve assolvere a tre funzioni principali. Prima fra tutte, quella distintiva, per cui un buon titolo dovrebbe essere in grado di differenziare l'opera all'interno del suo corpus letterario di riferimento; dopodiché, abbiamo la funzione fatica, legata alla capacità di attirare l'attenzione del pubblico cui si rivolge; infine, vi è la funzione metatestuale, la quale prevede che il titolo si adatti alle convenzioni della cultura ricevente.⁹² Pertanto, affinché esso adempia a queste tre funzioni di base, il traduttore dovrebbe riadattare il titolo del prototesto alle convenzioni delle cultura ricevente in termini di forma, sintassi e struttura.

In merito alla tipologia, Newmark fa una distinzione tra “titoli descrittivi”, che definiscono l'argomento dell'opera, e “titoli allusivi”, caratterizzati da riferimenti figurati al tema trattato.⁹³ Nel racconto in questione, “La fuga del 1934”, il titolo appartiene alla prima categoria. Si è optato per una traduzione letterale, poiché l'opera è incentrata proprio sul senso di sradicamento legato all'abbandono di Fengyangshu da parte degli artigiani del bambù nel 1934. Le vicende che coinvolgono la famiglia Chen ruotano tutte intorno a tale evento in un continuo fuggifuggi nel vano tentativo di scappare alla morte.

5. I fattori linguistici

Data la distanza tra il sistema linguistico cinese e quello italiano, sia sul piano lessicale che su quello morfologico è stato necessario apportare dei cambiamenti per quanto concerne l'ordine sintattico, le categorie grammaticali e i tempi verbali, al fine di rispettare le convenzioni linguistiche italiane e agevolare la lettura. Inoltre, in quanto lingua isolante, il cinese non esplicita né il genere né

⁹¹ Maurizio VIEZZI, “The Translation of Book Titles: Theoretical and Practical Aspects”, *Beyond Borders: Translations Moving Languages, Literatures and Cultures*, Berlino, Frank & Timme, 2011, p. 193.

⁹² María BOBADILLA-PÉREZ, *op. cit.*, p. 121-122.

⁹³ Peter NEWMARK, *op. cit.*, p. 57.

il numero causando qualche difficoltà nell'interpretazione dello scritto. Pertanto, è stato inevitabile attuare delle scelte che ovviassero a tali situazioni di ambiguità e indeterminazione.⁹⁴ È possibile recuperarne un esempio dal sesto capitolo del racconto:

望远镜的玻璃镜片碎裂后，陈文治渐渐软瘫在楼顶，他的神情衰弱而绝望，下人赶来扶拥他时发现那白锦缎裤子亮晶晶地湿了一片。⁹⁵

Quando la lente andò in frantumi, Chen Wenzhi si accasciò lentamente sul tetto dell'edificio, si sentiva confuso e debilitato. Accorsi ad aiutarlo, i servi notarono sui suoi pantaloni di broccato bianco una chiazza lucida e bagnata. (p. 41)

In questo caso, un fattore di ambiguità è stato riscontrato nella parola 下人, traducibile con “servo/servitù”, “sottoposto”. Essa, infatti, non fornisce alcuna informazione riguardo al genere e al numero, pertanto, nella traduzione è stata fatta una scelta puramente arbitraria.

Un ulteriore fattore da tenere in considerazione è anche la forte presenza di frasi passive nella lingua cinese, che in italiano risulta invece più limitata. Infatti, mantenere sempre invariato l'utilizzo delle costruzioni passive anche in italiano avrebbe provocato un senso di estraneità rendendo complicata la lettura. Ad esempio:

他的手被竹刀磨成竹刀，触摸时她忍着那种割裂的疼痛，她心里想她就是一捆竹篾被陈宝年搬来砍砍弄弄的。⁹⁶

A furia di intagliare, le sue mani erano diventate affilate come coltelli. Quando lui la toccava, Jiang era costretta a sopportare quel dolore lacerante, si sentiva come uno di quei fasci di bambù che passavano per le mani di Chen Baonian, per poi essere tagliuzzati. (p. 35)

5.1. I fattori fonologici

In testi particolarmente espressivi come questo, gli aspetti relativi all'organizzazione e al funzionamento dei suoni sono di fondamentale importanza: l'adattamento fonologico rappresenta una sorta di sfida per il traduttore, affinché susciti nel lettore delle sensazioni uditive che vadano a completare e a raffinare le immagini mentali prodotte dagli altri livelli testuali. Durante il processo traduttivo, non sempre è possibile mantenere integri gli effetti sonori dettati dagli accostamenti all'interno del prototesto, soprattutto se la lingua di partenza e quella di arrivo sono così diverse

⁹⁴ Silvia POZZI, *Il carattere e la lettera. Tradurre dal cinese all'italiano*, Milano, Hoepli, 2022, p. 97.

⁹⁵ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiansansinian de taowang*, p. 16.

⁹⁶ *Ivi*, p. 9.

come il cinese e l'italiano, che presentano sistemi fonologici tanto distinti.⁹⁷ Infatti, a differenza dell'italiano, nella lingua cinese vi è una forte presenza di termini monosillabici e bisillabici, i quali richiedono che durante la traduzione vengano apportate delle modifiche sul piano melodico andando ad alterare il ritmo delle frasi.⁹⁸

All'interno del racconto i principali fattori fonologici rilevati sono le onomatopee, che in cinese si trovano spesso prima del verbo in veste di determinanti verbali. Solitamente, in italiano, nei testi letterari le onomatopee vengono rese attraverso verbi o sostantivi dal suono onomatopeico, mentre vengono mantenute nella loro forma originale solamente all'interno di fumetti e libri per bambini. Di conseguenza, nel testo in questione si è scelto di discostarsi dal cinese e di adeguarsi alle norme standard che vengono seguite per i testi di narrativa italiana evitando di produrre un effetto di alienazione.

他还反反复复地说：“一九三四年。你知道吗？”后来他又大声告诉我，一九三四年是个灾年。⁹⁹

“Il 1934, ti dice niente?” **farfugliò**. Più tardi, alzando il tono, mi rivelò che era stato un anno tremendo. (p. 32)

In questo caso, l'onomatopea 反反复复 (*fan fan fu fu*) viene accostata al verbo con il significato di “ripetere in modo confuso”, pertanto si è scelto di rendere l'effetto con “farfugliò”, così da riprendere il suono onomatopeico utilizzato da Su Tong, senza allontanarsi troppo dal testo originale.

陈文治的黑血汨汨流到蒋氏手上，他喃喃地说：“你跟我去吧我在你脸上也刺朵梅花痣。”¹⁰⁰

Mentre il suo sangue nero sgorgava sulle mani di Jiang, **mormorò**: “Vieni con me e tatuerò un fiore di pruno anche sul tuo viso.” (p. 60)

L'onomatopea 喃喃 (*nan nan*) consiste di una sillaba ripetuta due volte, la quale ha il significato di “confabulare”. Nella versione italiana è stato impiegato il verbo “mormorare” poiché, sebbene non riprenda esattamente il suono onomatopeico presente nel prototesto, al suo interno presenta anch'esso una ripetizione fonetica, ovvero “mor-mor”.

⁹⁷ Paola FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, “Manuali universitari”, Roma, Carocci, 2021, p. 165-166.

⁹⁸ *Ivi*, p. 181.

⁹⁹ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 6.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 39.

陈文治家的铁门在蒋氏的喊声中嘎嘎地打开，陈文治领着三个强壮的身份不明的女人抬着一顶红轿子出来，缓缓移向月光下的蒋氏。¹⁰¹

Alle grida di Jiang, il cancello di Chen Wenzhi si aprì **cigolando**. Chen Wenzhi ordinò a tre donnone misteriose di portare fuori il palanchino avanzando lentamente verso Jiang, bagnata dalla luce della luna. (p. 73)

In cinese, l'onomatopea 嘎嘎 (*ga ga*) viene impiegata principalmente per rappresentare il verso stridulo delle anatre; perciò, in questo contesto si è deciso di utilizzare il verbo “cigolare”, che si allontana dal suono onomatopeico originale, ma che allo stesso tempo denota il fastidioso suono metallico del cancello che si apre.

5.2. I fattori lessicali

Nel processo di traduzione testuale, problematiche altrettanto impegnative dal punto di vista del traduttore sono quelle legate all'aspetto lessicale. Inoltre, anche in questo caso, la distanza che intercorre tra i due sistemi linguistici si dispiega in modo evidente, basti pensare alle forme di scrittura o agli aspetti morfologici e semantici. In cinese vi è un uso frequente di parole monosillabiche e bisillabiche, le quali possono esprimere una moltitudine di significati che non sempre in italiano trovano delle corrispondenze, ma non solo, vi sono anche modi di dire, espressioni idiomatiche e/o dialettali, metafore e similitudini a cui non sempre è facile rendere giustizia nella nostra lingua. Fatta questa premessa, in questa sezione verranno esaminati alcuni problemi traduttivi legati ai fattori lessicali che sono stati rilevati all'interno del racconto di Su Tong.

5.2.1. I nomi propri

I nomi propri dei personaggi che troviamo nel racconto hanno subito tutti una traslitterazione seguendo l'ordine cinese cognome-nome (Chen Baonian, Jaing Jiawei ecc.). Tuttavia, l'unico nome che si è deciso di tradurre è stato quello del Piccolo Cieco. Questa scelta è dettata dal fatto che non si tratta esattamente di un nome proprio, ma di un soprannome direttamente legato alla storia e alle caratteristiche fisiche del personaggio, come mostrato di seguito:

我曾经在陈记竹器铺的遗址附近遍访一名绰号小瞎子的老人。¹⁰²

¹⁰¹ *Ivi*, p. 57.

¹⁰² *Ivi*, p. 25.

In passato, feci visita a un vecchio noto come “Piccolo Cieco”, che abitava nei pressi della bottega “Da Chen”.

他用独眼盯着人时你会发现他左眼球里刻着一朵黯淡的血花。小瞎子常常带着光荣和梦想回忆那朵血花的由来。五岁那年他和一条狗争抢人家楼檐上掉下来的腊肉，他先把腊肉咬在了嘴里，但狗仇恨的爪刺伸入了他的眼睛深处。¹⁰³

Quando ti osservava con il suo mono-occhio, nella sua pupilla sinistra era possibile scorgere una lieve chiazza di sangue. Il Piccolo Cieco ripensava spesso a come se l'era procurata fantasticando con orgoglio. All'età di cinque anni si era azzuffato con un cane per accaparrarsi un pezzo di pancetta caduto dalla grondaia di un palazzo, il Piccolo Cieco riuscì a cacciarselo in bocca per primo, ma il cane gli affondò i suoi maledetti artigli dentro l'occhio. (p. 48)

Come possiamo notare nel primo estratto, il soggetto in questione è noto con il soprannome di 小瞎子 (*Xiao xiazǐ*), pertanto, vi sarebbe stata la possibilità di renderlo con una semplice traslitterazione, cioè “Xiao Xiazǐ”, come avvenuto per gli altri personaggi. Tuttavia, nel secondo estratto viene raccontato l'episodio che ha portato l'uomo a ricevere tale soprannome, il quale è legato alla sua parziale cecità. Perciò, si è scelto di rendere il nome attraverso una traduzione letterale dei caratteri di cui si compone, ovvero 小 con “Piccolo” e 瞎子 con “Cieco”.

All'interno del racconto troviamo anche alcuni toponimi, i quali si riferiscono sempre a specifiche aree geografiche frutto della fantasia dell'autore, ad eccezione della città di Shanghai e della regione dello Hunan, luoghi realmente esistenti che, però, vengono menzionati soltanto una volta. Le vicende narrate sono ambientate prevalentemente a *Fengyangshu* 枫杨树, un villaggio fittizio presente in diverse opere dell'autore. Pertanto, anziché procedere con una traduzione letterale legata agli alberi che popolano il villaggio, si è preferito seguire la stessa strategia adottata per le altre opere, in cui il toponimo è stato reso attraverso una semplice traslitterazione. Oltre ad esso, troviamo la città di *Maqiao* 马桥, per la quale è stata adottata la medesima strategia, poiché non vi era alcuna ragione che richiedesse una traduzione letterale. Infine, l'ultimo toponimo in cui ci si imbatte è *Siren tang* 死人塘, uno stagno in cui vengono gettati i corpi delle vittime della peste. Questo luogo è noto con tale soprannome proprio per l'utilizzo che ne viene fatto. Pertanto, avendo un significato rilevante nel corso della narrazione, si è optato per una traduzione letterale di 死人 (corpo/cadavere) e 塘 (bacino d'acqua), la cui scelta è poi ricaduta su la “Pozza dei morti”.

¹⁰³ *Ibidem*.

5.2.2. I *realia*

Prima di analizzare alcuni esempi presenti nella traduzione del racconto in questione, ritengo doveroso delineare il concetto di *realia*. Tale termine si riferisce a parole che non trovano un corrispettivo nella lingua della cultura ricevente e che, pertanto, necessitano l'adozione di particolari soluzioni. A tal proposito, Osimo fornisce la seguente definizione:

“Reàlia” è una parola del latino medievale, significa “le cose reali”. In traduttologia, però, “realia” (che ci perviene attraverso il russo *realiâ*) significa non “oggetti”, ma “parole”, ossia le parole che denotano cose materiali culturospecifiche. Tradurre i *realia* significa tradurre un elemento culturale, non linguistico.¹⁰⁴

Come afferma Polizzotti “la traduzione può contribuire a rendere l'Altro estraneo meno estraneo”, il che ci porta a vedere la traduzione come una via di mezzo tra il rispetto per la cultura di partenza e l'innovazione.¹⁰⁵ Tuttavia, il problema dei *realia* risiede principalmente nel divario lessicale presente tra la lingua del prototesto e quella di arrivo. In questo caso, quindi, sta al traduttore decidere quale metodo utilizzare per colmare al meglio tale divario. Chi traduce, però, non è obbligato ad adottare una sola strategia, anzi, sarebbe bene valutare volta per volta i singoli termini e i relativi contesti. Nel caso in cui l'elemento in esame sia estraneo anche alla cultura di partenza, è probabile che questo alone esotico sia voluto, di conseguenza sarebbe preferibile mantenerlo invariato. Viceversa, se l'elemento è proprio della cultura emittente, in questo caso preservarlo significherebbe creare un esotismo prima inesistente.¹⁰⁶

In cinese, così come in tutte le lingue, la giusta resa dei *realia* è fondamentale affinché non si creino buchi di significato o compaiano soluzioni improbabili che provocano confusione. Per fare ciò è possibile adottare più strategie, ad esempio: la traslitterazione, la trascrizione nella lingua di arrivo, la creazione di neologismi, l'esplicitazione e così via.¹⁰⁷ Nell'esempio che segue, tratto dal racconto di Su Tong, possiamo osservare un esempio di *realia* reso tramite traslitterazione.

去年冬天我和你们一起喝了白酒后打翻一瓶红墨水，在墙上画下了我的八位亲人。¹⁰⁸

Lo scorso inverno, dopo aver bevuto *baijiu* insieme a voi, rovesciai una boccetta d'inchiostro rosso e dipinsi sulla parete tutta la mia famiglia. (p. 30)

¹⁰⁴ Bruno OSIMO, *op. cit.*, p. 305.

¹⁰⁵ Silvia POZZI, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁶ Bruno OSIMO, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁷ Silvia POZZI, *op. cit.*, p. 176-177.

¹⁰⁸ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 4.

Nell'esempio qui sopra, il termine *baijiu* 白酒 si sarebbe potuto tradurre con “grappa” o “distillato”, poiché si tratta di una bevanda ottenuta dalla fermentazione di alcuni cereali, che variano in base alla zona. Tuttavia, seguendo la macrostrategia adottata per l'intero racconto, si è deciso di preservare il termine nella sua forma originale attraverso una semplice traslitterazione, accompagnata da una nota esplicativa a piè di pagina.

后来小瞎子卖掉他的破黄包车，扛着一箱**烧酒**投奔陈记竹器铺拜师学艺。

In seguito, il Piccolo Cieco mise in vendita il suo riscio e, insieme a una cassa di *soju*, si rifugiò nella bottega “Da Chen” per imparare il mestiere. (p. 48)

In quest'altro caso, invece, *shaojiu* 烧酒 è stato tradotto con il termine *soju*, utilizzando la pronuncia coreana della parola. Tale scelta è basata sul fatto che si tratta di una bevanda di origine coreana che, sebbene presenti una specifica traslitterazione anche in cinese, in Italia, così come in gran parte del mondo, viene venduta con il nome di *soju*. Pertanto, impiegare la trascrizione cinese in *pinyin* sarebbe risultato solamente rischioso e controproducente, creando confusione anche in chi magari già conosce il prodotto.

5.2.3. Le espressioni idiomatiche

La lingua cinese presenta una vastissima quantità di espressioni culturali, la cui categoria principale è costituita dai *chengyu* 成语. Essi traggono origine da opere letterarie, storiografiche e filosofiche anche molto antiche e fungono da veicolo di contenuti culturali che vanno oltre la semplice somma dei significati dei caratteri che li compongono. I *chengyu* vengono definiti come “espressioni fatte”, ovvero locuzioni normalmente formate da quattro caratteri che condensano immagini e significati strettamente legati alla cultura cinese.¹⁰⁹ Oltre ai *chengyu* veri e propri (tratti da testi antichi) esistono espressioni composte sempre da quattro caratteri che si comportano similmente ai *chengyu*. Ecco alcuni esempi tratti dal racconto in questione:

一九三四年我的祖父陈宝年一直在这座城市里**吃喝嫖赌**，潜心发迹，没有回过我的枫杨树老家。¹¹⁰

Nonno Chen Baonian trascorse tutto il 1934 in città **conducendo una vita mondana**. Travolto dalla fortuna, aveva deciso di non fare più ritorno a Fengyangshu. (p. 36)

¹⁰⁹ Sergio CONTI, *Chengyu. Caratteristiche e apprendimento delle espressioni idiomatiche cinesi*, “Studi orientali”, libreriauniversitaria.it, 2019, p. 12-16.

¹¹⁰ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 11.

La forma a quattro caratteri sopra evidenziata si compone di quattro verbi distinti, rispettivamente: “mangiare”, “bere”, “andare a prostitute” e “giocare d’azzardo”. Nella traduzione in italiano si è scelto di condensare questi quattro significati in “conducendo una vita mondana” per evitare di creare una frase troppo lunga e ridondante.

此后多年祖母蒋氏喜欢对人回味那场百年难遇的大火。¹¹¹

Per anni, nonna Jiang si era divertita a far rivivere alla gente il ricordo di quell’incendio **senza precedenti**. (p. 57)

Il *chengyu* “百年难遇”, che letteralmente significa “difficile da incontrare in cento anni”, in italiano è stato reso attraverso la locuzione preposizionale “senza precedenti”, poiché seguire una traduzione alla lettera in questo caso sarebbe risultato troppo forzato e innaturale.

Oltre ai *chengyu*, in cinese è possibile trovare altri fenomeni linguistici simili, come i *xiehouyu*. Questi ultimi sono delle allegorie e si compongono di due parti: la prima ha la stessa funzione di un *chengyu*; la seconda, invece, ha come finalità quella di interpretare il significato della componente principale.¹¹² Nel racconto si è riscontrata la presenza di alcuni *xiehouyu*, che verranno di seguito analizzati:

陈宝年说狗捉老鼠多管闲事，大门敞开进出方便。¹¹³

Chen Baonian gli rispose di **farsi i fatti propri** e che la patta la lasciava aperta apposta per comodità. (p. 34)

Questo *xiehouyu* è composto da due parti di quattro caratteri ciascuna. I primi quattro, “狗捉老鼠”, letteralmente significano “il cane acciuffa il topo” sottintendendo che quello di acciuffare il topo non sia compito del cane, ma del gatto. La seconda parte, infatti, esprime il concetto di “impicciarsi negli affari degli altri” andando a integrare il significato della prima. In questo caso, nella traduzione in italiano si è scelto di mantenere solamente la componente di destra per questioni di fruibilità: tradurre sia la prima che la seconda parte sarebbe risultato pleonastico.

¹¹¹ *Ivi*, p. 36.

¹¹² SHU Dingfang, “Chinese *xiehouyu* (歇后语) and the interpretation of metaphor and metonymy”, *Journal of Pragmatics*, vol. 86, 2015, p. 74-79.

¹¹³ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 8.

她的一只手轻柔地抚摸着腹中胎儿，另一只手攥成拳头顶住了嘴唇，干涩的哭声倏地从她指缝间蹿出去像**芝麻开花节节高**，令听者毛骨悚然。¹¹⁴

Mentre accarezzava dolcemente il piccolo che portava in grembo, l'altra mano si chiuse a pugno contro il labbro, quando delle grida strozzate sbocciarono improvvisamente tra le sue dita **crescendo in fretta come fiori di sesamo**, facendo accapponare la pelle agli ascoltatori. (p. 40)

In questo caso, il *xiehouyu* si compone di quattro più tre caratteri mantenendo la stessa struttura spiegata in precedenza. A differenza di prima, qui si è scelto di conservare sia la componente allegorica sia quella esplicativa, in quanto si tratta di una scena descrittiva che sfrutta la forza evocativa del linguaggio per risvegliare le emozioni del lettore. Pertanto, si è ritenuto doveroso non lasciare nulla al caso evitando possibili fraintendimenti.

Un'altra tipologia di espressione idiomatica presente nel brano è quella dei *shuyu*, ovvero espressioni popolari tipiche del parlato, comunemente chiamate proverbi. Essi, a differenza delle altre espressioni idiomatiche, non trasmettono alcun insegnamento o ammonizione, non sono altro che dei modi di dire che giocano sull'ironia, come possiamo notare nell'esempio che segue:

环子枯槁的目光投在酸菜汤里一石激起千层浪。¹¹⁵

Quando lo sguardo spento di Huanzi si posò su quella zuppa, **la situazione degenerò**. (p. 71)

Il *shuyu* evidenziato ha il significato letterale di “una pietra scatena mille onde”, indicando che un piccolo evento può scatenare una moltitudine di conseguenze. Questo si tratta di uno dei pochissimi casi in cui, visto il contesto, si è scelto di sacrificare l'aspetto poetico del linguaggio in favore di una razionalizzazione nella lingua d'arrivo, ovvero di un aggiustamento volto a rendere la frase più semplice e con meno fregi.

5.2.4. Le figure lessicali

Uno dei più grandi problemi che è possibile riscontrare durante una traduzione è rappresentato da tutte quelle espressioni che fanno uso del linguaggio figurato, più in particolare, dalle metafore e dalle similitudini. Di solito, tali figure lessicali hanno due funzioni: descrivere dei

¹¹⁴ *Ivi*, p. 15.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 54.

concetti, degli stati mentali, delle scene e/o delle azioni in modo più conciso rispetto all'utilizzo del linguaggio letterale; intensificare e rendere più evocativo il significato che si vuole comunicare.¹¹⁶

Quando si incontra una metafora o una similitudine, è possibile scegliere se effettuare una traduzione letterale rimanendo fedele alla versione originale, o se ricercare un corrispondente nella lingua di arrivo.¹¹⁷ Si può decidere se intraprendere la prima o la seconda strada in base alla macrostrategia adottata per il resto del testo, poiché è necessario valutare i diversi metodi di rappresentazione in base alla percezione della realtà all'interno della cultura in questione. Dopo avere individuato il carattere figurato dell'espressione, bisogna tenere conto anche dello stretto rapporto tra gli aspetti linguistici e i dati culturali.¹¹⁸ Di seguito, qualche caso di espressione metaforica scovata nel racconto:

这一年夏末初秋陈文治像热锅上的蚂蚁在村里仓皇乱窜，他甩开了下人独自在人家房前屋后张望，还从晾衣架上偷走了好多花花绿绿的裤衩塞进怀里，回家关起门专心致志地研究。¹¹⁹

Tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno di quell'anno, Chen Wenzhi si trovava a scorrazzare per il villaggio, **come una formica su una padella che scotta**. Dopo essersi liberato della servitù, iniziò a vagare tutto solo tra le case dei residenti rubando dagli stendini svariate paia di mutande a trama floreale, che si imboscò tra le braccia. Una volta rientrato a casa, si chiuse la porta dietro le spalle e si mise a studiarle con attenzione. (p. 43)

In questo caso, la metafora “像热锅上的蚂蚁” è stata tradotta letteralmente con “come una formica su una padella che scotta”, poiché si è deciso di rimanere fedeli all'espressione utilizzata dall'autore. In realtà, però, questa metafora trova un equivalente anche in italiano, ovvero “una gatta sul tetto che scotta”. Tuttavia, l'impiego di tale espressione sarebbe stato incoerente con la macrostrategia adottata e avrebbe necessitato, inoltre, di una variazione di genere, in quanto il soggetto cui si riferisce è un uomo. Per giunta, presa letteralmente, la metafora rende bene l'idea anche in italiano poiché raffigura un quadro non poi tanto estraneo alla nostra cultura: gli elementi che costituiscono i due termini di paragone fanno parte dell'immaginario comune di ogni italiano. Il mantenimento del loro accostamento così come appare nel prototesto restituisce la stessa espressività anche in italiano e si inserisce nello stesso campo semantico, evitando di dare luogo a equivoci o stranezze che impediscano la comprensione del testo o la fluidità della lettura dello stesso. Un'altra particolarità di questa metafora sta nel fatto che è possibile incontrarla anche in forma di

¹¹⁶ Peter NEWMARK, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 109.

¹¹⁸ Paola FAINI, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁹ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 19.

xiehouyu, ovvero 热锅上的蚂蚁团团转, dove la seconda parte ha propriamente il significato di “girare a zonzo”.

我背驮红色帆布包站在城墙的阴影里, 目光犹如垂曳而下的野葛藤缠绕着麻石路面和行人。¹²⁰

Mi trovavo all’ombra delle mura cittadine con uno zainetto rosso sulle spalle e lo sguardo che si snodava tra i passanti lungo il selciato, come **una pianta di kuzu selvatico**. (p. 35-36)

All’interno di questa similitudine si sarebbe potuto tradurre “野葛藤” con un semplice “come rampicanti”. Nonostante il significato sarebbe rimasto lo stesso, così facendo avremmo perso un elemento legato al mondo e alla cultura cinese. Pertanto, si è scelto di mantenere il nome originale della pianta scritto in corsivo specificando in nota le sue caratteristiche, così da non lasciare disorientato il lettore.

5.3. I fattori grammaticali

In ogni lingua, i fattori grammaticali, quali la punteggiatura, la sintassi e i tempi verbali, determinano la forma degli enunciati. Sotto questo punto di vista, l’italiano e il cinese presentano caratteristiche nettamente differenti. Proprio per questo motivo, nei paragrafi a seguire verranno presentati alcuni dei fattori che hanno portato a determinate scelte traduttive.

5.3.1. La punteggiatura

All’interno di un testo, la punteggiatura è un elemento fondamentale, poiché ha la funzione di scandire il discorso stabilendo un rapporto gerarchico tra le frasi e distribuendo fra di esse l’informazione. Per questa ragione, studiare attentamente i segni d’interpunzione di un testo risulta fondamentale per trovare una guida alla sua lettura e alla sua traduzione.¹²¹

A differenza dell’italiano, la lingua cinese presenta dei periodi molto lunghi e complessi, di conseguenza, per evitare un effetto di straniamento in italiano, la punteggiatura è stata mantenuta invariata solo nei casi in cui i due sistemi linguistici sono parsi sintatticamente sovrapponibili. Ove ciò non è stato possibile, sono stati apportati inevitabilmente dei cambiamenti nella struttura delle frasi cercando, comunque, di non variarne eccessivamente il ritmo.

¹²⁰ *Ivi*, p. 10.

¹²¹ Paola FAINI, *op. cit.*, p. 66-67.

我在一条破陋的百年小巷里找到陈记竹器店的遗址时夜幕降临了，旧日的昏黄街灯重新照亮一个枫杨树人，我茫然四顾，那座木楼肯定已经沉入历史深处，我是不是还能找到祖父陈宝年在半个世纪前浪荡竹器城的足迹？¹²²

Quando ritrovai le rovine della vecchia bottega “Da Chen” in uno storico vicolo malandato, era ormai calata la notte. La fioca luce di quegli antichi lampioni era tornata a illuminare un abitante di Fengyangshu ancora una volta. Mi guardavo intorno spaesato, probabilmente quel palazzo di legno doveva già essere sprofondata nei meandri della storia. Sarei mai stato in grado di trovare qualche traccia di Chen Baonian, che mezzo secolo prima si aggirava per la città del bambù? (p. 36)

In questo caso, nel prototesto si presenta un periodo di quasi cento caratteri, suddiviso in cinque proposizioni per mezzo di alcune virgole. Indubbiamente, mantenere la stessa struttura anche in italiano risulterebbe impossibile, in quanto ci si ritroverebbe davanti a una serie ininterrotta di frasi portando il lettore a perdersi nel discorso. Perciò, si è scelto di sostituire alcune virgole con dei punti, in modo da rendere il testo più scandito e fruibile.

Un altro tratto distintivo della lingua cinese, ma del tutto estraneo all’italiano, è la presenza della virgola rovesciata: un segno di interpunzione impiegato specificamente quando vengono elencati più elementi uno dietro l’altro. Tuttavia, non trovando alcuna corrispondenza nella nostra lingua, si è dovuto ricorrere all’uso delle congiunzioni e della classica virgola a goccia, come evidenziato nell’esempio qui sotto:

在那样的夜晚父亲的微红的眼光悠远而神秘，他伸出胳膊箍住我的母亲，充满酒气的嘴唇贴着我的耳朵，慢慢吐出那些亲人的名字：祖母蒋氏、祖父陈宝年、老大狗崽、小女人环子。¹²³

Una di quelle notti, lo sguardo leggermente arrossato di mio padre apparì distante e misterioso. Egli allungò il braccio intorno alla mamma e, con le labbra imbevute di alcol incollate al mio orecchio, sputò a poco a poco i nomi dei nostri antenati: nonna Jiang, nonno Chen Baonian, il primogenito Gouzai e la giovane Huanzi. (p. 31-32)

5.3.2. L’ipotassi e la paratassi

Normalmente, in italiano il periodo è composto da proposizioni collegate tra loro per ipotassi, ovvero per mezzo di frasi subordinate. Al contrario, in cinese risulta molto più frequente l’utilizzo della paratassi, ovvero la giustapposizione o coordinazione di frasi. In particolare, nel prototesto di questo racconto possiamo riscontrare una forte presenza di frasi paratattiche che, dove possibile, si è cercato di mantenere anche nella traduzione in italiano, come nell’esempio sottostante:

¹²² SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 11.

¹²³ *Ivi*, p. 6.

这天夜里祖母蒋氏一路呼唤狗崽来到荒凉的坟地上，她看见儿子仰卧在一块辣蓼草丛中，怀抱一双枫杨树鲜见的黑色胶鞋。¹²⁴

Quella notte Jiang chiamò Gouzai lungo tutto il tragitto finché non giunse al cimitero abbandonato, vide il figlio disteso tra i cespugli di persicaria, fra le braccia stringeva un paio di scarpe nere di gomma che di rado si vedevano a Fengyangshu. (p. 44)

Tuttavia, non sempre è stato possibile mantenere invariata la struttura sintattica a causa della prolissità del periodo, come mostrato nell'estratto presente nel paragrafo 5.3.1, dove è persino stato necessario apportare delle variazioni nella punteggiatura.

5.3.3. Le figure sintattiche

Le figure sintattiche non sono altro che figure retoriche che vanno a modificare l'ordine delle parole all'interno della frase per rispondere a ragioni ritmiche o espressive. In alcune parti del racconto, durante la traduzione sono state rilevate diverse figure sintattiche, tra cui l'anafora, il chiasmo e l'anacoluto, che verranno analizzate di seguito.

她说你这糊涂虫到城里谁给你做饭谁给你洗衣谁给你操你不要我还要呢你放手我砍了你手指让你到城里做竹器。¹²⁵

“Sei un pazzo a pensare di andare in città! **Chi è che** ti farà da mangiare? **Chi è che** ti laverà i vestiti? **Chi è che** verrà a letto con te? Se non io, chi lo farà? Arrenditi, altrimenti in città a lavorare il bambù ti ci spedirò io dopo averti mozzato le dita,” sbraitò. (p. 46-47)

Nell'estratto qui sopra possiamo notare la presenza di una costruzione anaforica, la quale ha la funzione di enfatizzare un particolare passaggio all'interno del testo accentuandone la carica poetica. In questo caso, in cinese troviamo una ripetizione sia del pronome interrogativo (*shui* 谁) sia della preposizione (*gei* 给), che si è deciso di rendere in italiano mediante la reiterazione della frase scissa “Chi è che”, tipica del parlato. Un'altra opzione avrebbe potuto essere quella di mantenere la frase scissa solo nel primo caso e di collegare ad essa le frasi successive, ad esempio: “Chi è che ti farà da mangiare, ti laverà i vestiti e verrà a letto con te?”. Tuttavia, così facendo si sarebbe perso il tono incalzante della conversazione, motivo per cui si è scelto di intraprendere la strada della costruzione anaforica.

¹²⁴ *Ivi*, p. 21.

¹²⁵ *Ivi*, p. 23.

“我也点了一垛谷子。我也放火的。”祖母蒋氏日后对人说。¹²⁶

“**Anch’io** ho incendiato una pira, ne ho bruciata una **anch’io**,” dichiarò Jiang in un secondo momento. (p. 58)

Nel secondo esempio, ci troviamo di fronte a una situazione differente in quanto nel prototesto è presente un’anafora. In realtà, però, in cinese le ripetizioni sono piuttosto consuete e vengono impiegate in maniera più frequente rispetto all’italiano, motivo per cui, in traduzione, esse vengono solitamente sostituite da pronomi, particelle avverbiali ecc. In questo caso si è deciso di mantenere la ripetizione invertendo, tuttavia, gli elementi all’interno della frase. Così facendo se ne è ricavato un chiasmo, ovvero una figura retorica che ha la funzione di riprodurre all’interno della frase una sorta di simmetria creando una relazione incrociata tra gli elementi che la compongono. Come si può notare sopra, “anch’io” viene ripetuto sia all’inizio della prima che alla fine della seconda frase, mentre all’interno del periodo possiamo trovare altre due strutture pressoché identiche, rispettivamente “ho incendiato una pira” e “ne ho bruciata una”, in cui l’unica differenza è data dall’utilizzo della particella pronominale “ne” in sostituzione all’oggetto.

那些熟悉或陌生的死者以古怪多变的姿态纠集在脚边，他们酱紫色的胴体迎着深秋夕阳熠熠闪光。¹²⁷

Qualcuno noto, qualcun altro no, i morti erano accalcati intorno ai suoi piedi in varie, strane posizioni, mentre i loro corpi lividi risplendevano colpiti dalla luce del tramonto di fine autunno. (p. 60)

In quest’ultimo esempio, invece, nel prototesto il soggetto *sizhe* 死者 (i morti) è marcato da più determinanti che, insieme al resto della frase, compongono una proposizione piuttosto lunga e complessa. Pertanto, a causa delle difficoltà di resa in italiano, si è scelto di separare i determinanti dal sostantivo a cui si riferiscono isolandoli all’inizio del periodo in una costruzione anacolutica, dove la regolarità sintattica della frase viene a rompersi volutamente.

5.3.4. I tempi verbali

Come afferma Morbiato: “Il cinese non presenta flessione o accordo verbale [...]”, pertanto, per ricostruire la *consecutio temporum* ci si deve affidare alle congiunzioni, ai verbi modali, alle particelle modali e aspettuali, ai nomi di tempo e agli avverbi. Per questa ragione, in molte traduzioni dalla lingua cinese è molto comune trovare un appiattimento dei modi e dei tempi verbali, i quali sono

¹²⁶ *Ivi*, p. 37.

¹²⁷ *Ivi*, p. 40.

rappresentati in gran parte dei casi dal passato remoto e dal trapassato prossimo, ma anche dall'imperfetto, sebbene in maniera più sporadica.¹²⁸

这年冬天竹匠们经常看见小瞎子背驮重病的狗崽去屋外晒太阳。他俩穿过一座竹器坊撞开后门，坐在一起晒太阳。正午时分麻油店的小女人环子经常在街上晾晒衣裳。¹²⁹

Quell'inverno, gli artigiani vedevano **spesso** il Piccolo Cieco caricarsi Gouzai sulle spalle, gravemente malato, per portarlo fuori casa ad abbronzarsi. Dopo aver attraversato la bottega del bambù, i due sbucavano dalla porta sul retro e si sedevano insieme al sole. A mezzogiorno, Huanzi, la ragazza del negozio di olio di sesamo, scendeva in strada a mettere i panni ad asciugare. (p. 66)

Nell'esempio qui sopra, all'interno del prototesto possiamo notare una doppia ripetizione dell'avverbio *jingchang* 经常 (spesso), il quale, però, nella versione italiana compare solamente una volta. Questa scelta è dettata dal fatto che nel primo caso si è voluto sottolineare l'alta frequenza con cui la situazione descritta si presenta; nel secondo caso, invece, anziché tradurre l'avverbio in italiano con "spesso" o "di frequente", si è scelto di ometterlo, in quanto l'abitudine di quell'azione è già stata espressa in precedenza ed è stata mantenuta semplicemente coniugando il verbo all'imperfetto.

祖父陈宝年曾经把他妹妹凤子跟陈文治换了十亩水田。¹³⁰

In passato nonno Chen Baonian aveva concesso a Chen Wenzhi sua sorella Fengzi in cambio di dieci *mu* di risaie. (p. 41)

In questo, come in altri casi, la scelta del tempo verbale è legata alla presenza dell'avverbio *cengjing* 曾经, il quale ci suggerisce che l'azione espressa dal verbo si sia prodotta e conclusa nel passato, in un tempo più distante rispetto a quello della narrazione, ragion per cui si è deciso di utilizzare il trapassato prossimo.

5.3.5. I dialoghi

Uno dei maggiori problemi che si riscontrano nella traduzione letteraria è quello legato alle tipologie di discorso, ovvero i vari modi in cui vengono riportati gli enunciati all'interno del testo, che siano attività mentali o vere e proprie esplicitazioni orali. La struttura linguistica di tali enunciati può articolarsi in quattro modi differenti:

¹²⁸ Silvia POZZI, *op. cit.*, p. 107.

¹²⁹ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiansinian de taowang*, p. 47.

¹³⁰ *Ivi*, p. 16.

- I. Il discorso diretto, che viene normalmente attribuito alle citazioni, le quali non sono altro che una riproduzione letterale dei deittici, diventando per il lettore una resa oggettiva delle parole di un personaggio.¹³¹ All'interno del racconto in esame possiamo notare un frequente utilizzo di questo tipo di discorso, il quale è sempre segnalato dalla presenza dei deittici e delle virgolette, come mostrato nell'esempio che segue:

他不知道黑砖楼上有人在注意他。猛然听见陈文治的管家在楼上喊：“狗崽狗崽，到这儿来干点活，你要什么给什么。”狗崽抬起头看着那黑漆漆的楼想了想，“是去推磨吗？”“就是推磨。来吧。”管家笑着说。“真的要什么给什么吗？”狗崽说完就把狗粪筐扔了跑进陈文治家。¹³²

Gouzai non aveva idea che in cima all'edificio ci fosse qualcuno che lo stava osservando. Tutto d'un tratto, dall'alto sentì la voce del domestico di Chen Wenzhi. “Gouzai, Gouzai! Vieni qui che c'è da fare un lavoretto, ti darò tutto ciò che desideri,” **gridava**. Gouzai alzò lo sguardo verso quel lugubre edificio e ci pensò su. “C'è da spingere la macina, non è così?” **domandò**. “Esatto, vieni!” **rispose** il domestico sorridendo. “Davvero mi darai tutto quello che voglio?” non fece in tempo a **finire la domanda** che già aveva gettato via la cesta di escrementi per fiondarsi in casa di Chen Wenzhi. (p. 43)

In questo caso, è stata fatta un'aggiunta: nella versione cinese, infatti, non è presente il “domandò” che ritroviamo, invece, nella versione italiana. Si tratta di una scelta puramente stilistica in quanto nel botta e risposta presente tra i due personaggi sarebbe stata l'unica citazione priva di deittici.

- II. Il discorso diretto libero, il quale è individuabile grazie all'eliminazione degli indicatori grafici che segnalano la presa di parola. Come nell'esempio che segue, in alcuni casi è possibile notare che vengono mantenute le virgolette, mentre le frasi citanti vengono omesse¹³³:

“你有三个月了我一眼就看出来了。”

“你今年生过了吗我带来好多小孩衣裳给你一点吧。”

“我不要你的小孩衣裳你把陈宝年的钱带来了吗？”¹³⁴

“Sei al terzo mese, l'ho capito non appena ti ho vista.”

“Hai avuto figli quest'anno? Ho portato un sacco di vestitini, prendine qualcuno.”

“Non li voglio i tuoi vestiti. I soldi di Chen Baonian, li hai portati?” (p. 68)

¹³¹ Paola FAINI, *op. cit.*, p. 145-146.

¹³² SU Tong 苏童, cit. in *Yijiunsinian de taowang*, p. 19.

¹³³ Paola FAINI, *op. cit.*, p. 155-156.

¹³⁴ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiunsinian de taowang*, p. 50.

Questo dialogo costituisce solamente uno dei tanti casi presenti nel racconto in cui vi è un'alternanza regolare dei locutori senza l'utilizzo di deittici.

- III. Il discorso indiretto, che è caratterizzato da un unico sistema enunciativo e da un solo centro deittico, ovvero, come afferma Beccaria, “quello della frase reggente o quello della frase da cui dipende, o a cui appartiene, il sintagma introduttore del discorso riportato”. Sostanzialmente, il discorso indiretto è una parafrasi della parola altrui, poiché fornisce un equivalente semantico del significante che si integra con l'enunciazione citante. Pertanto, a farsi carico dell'enunciato non sarà il locutore originale, bensì il narratore,¹³⁵ come possiamo notare di seguito:

陈宝年说狗捉老鼠多管闲事，大门敞开进出方便。¹³⁶

Chen Baonian gli **rispose di** farsi i fatti propri e che la patta la lasciava aperta apposta per comodità. (p. 34)

Come possiamo notare nell'esempio, con il discorso indiretto libero vengono mantenuti i verbi introduttivi, tuttavia, si va ad azzerare l'effetto emotivo tipico del parlato che si ottiene attraverso le esclamazioni, le interrogazioni e le forme ellittiche.¹³⁷ Per tale ragione, nel brano, in certi casi si è scelto di apportare delle modifiche nella tipologia di discorso impiegata dall'autore, come mostrato nell'esempio sottostante, in cui si è optato per il discorso diretto in sostituzione a quello indiretto:

那时候陈宝年十七岁还没娶亲，他站在竹园外的石磨上冻得瑟瑟发抖，他一直拚命跺着脚朝他妹妹叫喊凤子你别毁竹子你千万别毁陈家的竹子。¹³⁸

All'epoca, Chen Baonian aveva appena diciassette anni, ancora non si era sposato. Se ne stava in piedi sulla macina fuori dal cortile a tremare dal freddo, mentre pestava i piedi in continuazione gridando alla sorella disperato: “Fengzi, piantala di rompere il bambù dei Chen, devi smetterla subito.” (p. 41)

La decisione di modificare la tipologia del discorso è dovuta al fatto che si è preferito dare maggior enfasi alla scena cedendo la parola al locutore originale.

¹³⁵ Paola FAINI, *op. cit.*, p. 158.

¹³⁶ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 8.

¹³⁷ Paola FAINI, *op. cit.*, p. 158-159.

¹³⁸ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 17.

IV. Il discorso indiretto libero, ovvero la forma di espressione più libera rispetto alle altre tipologie esaminate, ma allo stesso tempo la più complessa in quanto il narratore tende quasi a compenetrarsi nel personaggio, come se si appropriasse dei suoi pensieri. A renderne difficile l'individuazione è soprattutto l'assenza di ogni tipo di indicatore grafico volto a tracciare un confine tra il discorso del narratore e quello del personaggio.¹³⁹ Seppure in maniera meno frequente rispetto agli altri tipi di discorso, all'interno del racconto possiamo trovare alcuni casi in cui viene adottato il discorso indiretto libero, come mostrato nell'esempio seguente:

狗崽暴戾野性的眼神使蒋氏浑身颤抖。那就是陈宝年塞在她怀里的一个咒符吗？蒋氏顿时联想到人的种气掺满了恶行。¹⁴⁰

Lo sguardo feroce e spietato di Gouzai le fece venire i brividi in tutto il corpo. **Che fosse colpa di una di quelle macumbe lanciatele da Chen Baonian?** Jiang aveva subito pensato al suo *qi* contaminato dalle azioni malvagie. (p. 38)

Come possiamo notare in questo estratto, ad anticipare il discorso non vi sono né espressioni deittiche né virgolette. Tuttavia, è presente una domanda retorica che Jiang pone a sé stessa e che trova risposta immediatamente nella frase successiva, nella quale, invece, viene palesato il processo cognitivo del personaggio con il verbo deittico “pensare”.

Come appena visto, nel racconto di Su Tong le tipologie di discorso esaminate non si presentano in modo isolato, ma si intrecciano e si giustappongono fondendosi tra di loro. Inoltre, un fatto che possiamo cogliere all'interno dei dialoghi è l'uso scarso della punteggiatura, come se ci trovassimo ad assistere al flusso di coscienza dei personaggi. Tuttavia, nella traduzione italiana si è deciso di aggiungere la punteggiatura per una semplice questione di chiarezza del discorso, ecco qualche esempio:

她说你这糊涂虫到城里谁给你做饭谁给你洗衣谁给你操你不要我还要呢你放手我砍了你手指让你到城里做竹器。¹⁴¹

“Sei un pazzo a pensare di andare in città! Chi è che ti farà da mangiare? Chi è che ti laverà i vestiti? Chi è che verrà a letto con te? Se non io, chi lo farà? Arrenditi, altrimenti in città a lavorare il bambù ti ci spedirò io dopo averti mozzato le dita,” sbraitò. (p. 46-47)

¹³⁹ Paola FAINI, *op. cit.*, p. 160-163.

¹⁴⁰ SU Tong 苏童, cit. in *Yjiusansinian de taowang*, p. 13.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 23.

“好狗崽你别说胡话吓着亲娘你才十五岁手拿不起大头篾刀你还没娶老婆生孩子怎么能城里去城里那鬼地方好人去了黑心窝坏人去了脚底流脓头顶生疮你让陈宝年在城里烂了那把狗不吃猫不舔的臭骨头狗崽可不想往城里去。”¹⁴²

“Piccolo, non dire sciocchezze, mi fai venire un colpo. Hai solo quindici anni, non sei in grado di usare la roncola. Non hai ancora avuto né moglie né figli, come puoi pensare di andartene in città? Tutte le brave persone che vanno in quel dannato posto finiscono per diventare corrotte, alla brutta gente, invece, spuntano le verruche in testa e le pustole sotto i piedi. Chen Baonian, lascialo marcire in città, nemmeno un animale avrebbe il coraggio di cibarsi delle sue putride ossa. Non vorrai mica andare laggiù?” (p. 50)

5.4. I fattori testuali

I fattori testuali sono tutti quegli elementi che caratterizzano un testo e che contribuiscono a dargli una forma. In questo senso, tra frase e testo esiste una discontinuità formale e strutturale in quanto nel secondo caso subentrano la coerenza e la coesione testuale, le quali possiedono una propria dimensione grammaticale. Un connettivo, per esempio, possiede proprietà distribuzionali dissimili da quelle di una congiunzione poiché il suo funzionamento dipende anche dalla coerenza concettuale.¹⁴³

5.4.1. I *verba dicendi*

Nella lingua cinese, piuttosto ricorrente è la presenza del verbo *shuo* 说 (dire), solitamente impiegato per introdurre il discorso diretto. Quando si traduce in italiano, però, tali ripetizioni vengono spesso tradotte usando dei sinonimi onde evitare di produrre un effetto cacofonico. Allo stesso modo, anche il verbo *wen* 问 viene reso con l'utilizzo alternato di “chiedere” e “domandare”, tuttavia, questa sembra essere solo una tendenza tipica delle lingue flessive come l'italiano, ma non di quelle isolanti come l'inglese, le quali sono maggiormente inclini ad accettare le ripetizioni e a mantenerle. Tornando alla scelta di resa menzionata in precedenza, una simile strategia comporta, però, il rischio di arricchire o nobilitare la lingua d'arrivo rispetto a quella del testo originale, fattore del tutto trascurabile se l'utilizzo di tali verbi ha una valenza prettamente grammaticale e non stilistica¹⁴⁴, come si può notare nell'esempio che segue:

“这是给谁的？”我说。

“环子。”父亲说，“环子的干草放在哪儿呢？”

¹⁴² *Ivi*, p. 28.

¹⁴³ Angela FERRARI, Letizia LALA, Roska STOJMENOVA (a cura di), *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni*, “Quaderni della rassegna”, Firenze, Cesati, 2015, p. 38.

¹⁴⁴ Silvia POZZI, *op. cit.*, p. 128-134.

“放在祖父的旁边吧。”我说。¹⁴⁵

“E questo per chi è?” **domandai**.

“È per Huanzi,” **proseguì** “dove lo posso mettere il fieno per Huanzi?”

“Mettilo accanto al nonno” **risposi**. (p. 67)

In questo caso, nel prototesto il verbo 说 viene ripetuto per ben tre volte; in italiano, invece, esso è stato reso mediante tre differenti soluzioni che, in relazione al contesto, possiedono la stessa valenza del verbo “dire”: alla sua prima ricorrenza 说 ha valore interrogativo, motivo per cui è stato tradotto con “domandai”; nel secondo caso, invece, si trova a metà di un discorso che viene interrotto per poi riprendere dopo un breve istante e che, pertanto, è stato reso con “proseguì”; da ultimo, si è scelto di utilizzare “risposi” in quanto si tratta di una replica alla domanda posta nella battuta precedente.

5.4.2. Connettivi (congiunzioni, avverbi e locuzioni congiuntive)

Come possiamo notare nel racconto, Su Tong preferisce spezzare il testo attraverso i segni di interpunzione, piuttosto che utilizzando le congiunzioni. Tuttavia, in italiano non sempre è possibile mantenere tale caratteristica poiché ciò potrebbe compromettere la naturalezza della lettura rendendola troppo frammentaria. Pertanto, quando traduciamo sorge spontaneo inserire delle congiunzioni coordinanti che facciano da ponte fra le frasi, che potrebbero però interferire con la ritmica voluta dall'autore. Infatti, a volte, quando la tensione narrativa è molto alta, la punteggiatura può essere impiegata per una questione puramente stilistica voluta dell'autore, nel caso in cui egli desideri dare al testo un ritmo serrato mediante l'utilizzo di frasi brevi e concise.¹⁴⁶

玉金的女人发出了一阵古怪的秋风般的呼啸声。她极善奔跑。她擒住了男人。然后蒋氏看见了陈玉金夫妻在路上争夺那把竹刀的大搏斗。¹⁴⁷

La donna emetteva uno strano sibilo simile al vento d'autunno. Galoppava in maniera incredibile. **Infine**, lo abbrancò. Più tardi, Jiang vide la coppia azzuffarsi in mezzo alla strada per contendersi il coltello di bambù. (p. 46)

Come è possibile notare nell'esempio qui sopra riportato, si è scelto di mantenere invariato l'utilizzo dei punti fermi per aderire allo stile dell'autore, poiché eliminare le frasi brevi unificandole in un unico periodo avrebbe voluto dire distruggere la dinamicità della scena insieme al ritmo

¹⁴⁵ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 49.

¹⁴⁶ Franca CAVAGNOLI, *op. cit.*, p. 66-67.

¹⁴⁷ SU Tong 苏童, cit. in *Yijiusansinian de taowang*, p. 23.

incalzante del discorso. Tuttavia, per evitare di rendere il periodo troppo frammentario, si è deciso di inserire l'avverbio “infine” così da creare un collegamento con la proposizione precedente e segnalare al lettore la chiusura della scena di inseguimento.

环子到来，她总是把白鞋子拎在手里，赤脚走过阁楼下面的竹器堆，她像一只怀春的母猫轻捷地跳过满地的竹器，推开我祖父陈宝年的房门。¹⁴⁸

Una volta arrivata, **Huanzi** prese in mano le sue scarpette bianche come aveva sempre fatto e attraversò scalza le montagne di oggetti giù da basso **saltellando** come una gatta in calore in mezzo a tutta quella roba, **per poi** entrare nella stanza di Chen Baonian. (p. 64)

In quest'altro caso, possiamo notare che nel testo originale il periodo è suddiviso in cinque proposizioni, entro le quali il soggetto viene ripetuto tre volte. Tuttavia, per ragioni di coesione testuale, in italiano si è deciso di omettere il soggetto nella prima frase, poiché esso viene già ripreso in quella successiva. Dopodiché, in sostituzione della virgola, tra la seconda e la terza proposizione è stata inserita la congiunzione coordinante “e”. Poi, anziché ripetere nuovamente il soggetto nella penultima frase, si è scelto di coniugarne il verbo al gerundio, in modo da creare un raccordo con quella precedente. Infine, per evitare che l'ultima frase risultasse scollegata dal resto del discorso, è stata inserita la locuzione avverbiale “per poi”, così da rendere più agevole e naturale la lettura.

5.4.3. Ripetizione nomi propri e pronomi personali

In cinese, la frequente ripetizione del soggetto è un fenomeno piuttosto comune, in italiano, invece, ciò viene spesso percepito come un indice di scarsa qualità della scrittura. Per tale ragione, a volte durante la traduzione è stato necessario fare dei tagli sull'utilizzo dei nomi propri e dei pronomi personali, come illustrato di seguito:

蒋氏凝视着那水泡双脚渐渐滑向水塘深处。这时缠在蒋氏背上的父亲突然哭了，那哭声仿佛来自天堂打动了祖母蒋氏。半身入水的蒋氏回过头问父亲：“你怎么啦，怎么啦？”婴儿父亲眼望苍天粗犷豪放地啼哭不止。蒋氏忽地瘫坐在水里，她猛烈地揪着自己的头发朝南方呼号：陈宝年陈宝年你快回来吧。¹⁴⁹

Jiang rimase a fissarle, mentre scivolava lentamente con i piedi verso il fondo dello stagno. Allora, mio padre, che si trovava ancorato sulla **sua** schiena, scoppiò a piangere all'improvviso. Al suono di quel pianto che pareva giungere dal regno dei cieli, **Jiang** si commosse. Così, con mezzo corpo dentro l'acqua, girò la testa verso di lui e domandò: “Che c'è? Che ti succede?”. Mio padre, ancora neonato, continuò a urlare a squarciagola con lo sguardo rivolto verso il cielo. Tutto d'un tratto, **Jiang** si sedette in acqua paralizzata,

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 45.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 34.

dopodiché cominciò a tirarsi con furia i capelli gridando verso sud: “Chen Baonian, Chen Baonian, sbrigati a tornare!” (p. 55)

In questo esempio, nel prototesto possiamo notare una frequente ripetizione del soggetto, che compare ben cinque volte sotto forma di nome proprio e una come pronome personale. Nella traduzione in italiano, tuttavia, per evitare di rendere la lettura poco scorrevole, si è scelto di sostituire nella seconda frase il nome proprio “Jiang” (蒋氏), impiegato come determinante nominale, con l’aggettivo possessivo “sua”. Nella quarta proposizione, invece, si è deciso di ometterlo in quanto non vi è stata alcuna variazione del soggetto. Lo stesso ragionamento è stato applicato anche per la penultima frase, dove a essere omesso è stato il pronome personale *ta* 她 (ella).

6. I fattori extralinguistici

Durante un lavoro di traduzione, oltre agli elementi prettamente linguistici, è importante tenere in considerazione anche i fattori extralinguistici, ovvero quegli aspetti che differiscono tra la cultura di partenza e quella di arrivo. Tali elementi costituiscono il modo in cui una comunità di parlanti percepisce e categorizza il mondo che lo circonda. Le espressioni culturospecifiche sono modi di esprimersi strettamente legati alla cultura di riferimento. Quando vengono tradotte, esse richiedono particolare attenzione in quanto, al di fuori del contesto culturale a cui appartengono, potrebbero distorcere e/o rendere incomprensibile il significato di ciò che intendono rappresentare. Di seguito se ne riporta un esempio:

陈宝年牵着蒋氏僵硬汗湿的手朝祠堂里走，他发现那个被红布帕蒙住脸的蒋家圩女人高过自己一头，目光下滑最后落在蒋氏的脚上，那双穿绣鞋的脚硕大结实，呈八字形茫然踩踏陈家宗祠。¹⁵⁰

Chen Baonian afferrò la mano rigida e sudata di Jiang e si diresse nel tempio degli antenati. Sotto quel velo di stoffa rossa che le copriva il volto, egli si accorse che era più alta di lui. Poi, il suo sguardo scivolò verso i piedi della ragazza: due grosse sleppe infilate dentro un paio di scarpe ricamate. Jiang attraversò il tempio dei Chen a passo incerto e **con i piedi a papera**. (p. 33)

In questo estratto possiamo notare come la locuzione 呈八字形 in posizione preverbale sia stata resa in italiano attraverso l’espressione “con i piedi a papera”. Letteralmente, questi quattro caratteri hanno il significato di “assumere la forma di un otto” e, trovandosi in posizione preverbale, fungono da determinanti del verbo, in questo caso *caita* 踩踏, ovvero “calpestare”. Tuttavia, se in

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 8.

italiano traducessimo l'espressione con "camminare a forma di otto", ragioneremmo nella logica dei numeri arabi e ci verrebbe da pensare a qualcuno che procede tracciando sul terreno una sorta di simbolo dell'infinito. Così facendo, però, finiremmo per immaginarci una situazione completamente diversa da quella che l'autore intende rappresentare. Infatti, con l'espressione "a forma di otto" Su Tong si riferisce ai due tratti obliqui del carattere *ba* 八 in relazione alla posizione assunta dai piedi durante la camminata. Nel nostro immaginario culturale, questo modo di camminare viene spesso paragonato al passo di una papera, che procede con la punta delle zampe rivolta verso l'esterno, ragione per cui si è scelto di utilizzare l'espressione "con i piedi a papera".

Conclusioni

Come si è potuto vedere, “La fuga del 1934” è un racconto ambientato in un passato appartenente all’immaginazione dell’autore, dove prendono vita il villaggio fittizio di Fengyangshu e i suoi eccentrici personaggi. Tutte le opere di Su Tong, sia che si tratti di narrazioni storiche che di racconti di quotidianità, sono uniche nel loro genere. Infatti, grazie alla sua incredibile capacità espressiva e al suo utilizzo estremamente dinamico del linguaggio, egli riesce a conferire alle sue storie grande fascino e originalità. Certamente, questo racconto rappresenta solo una piccola parte del repertorio letterario dell’autore, tuttavia, esso ci permette comunque di saggiare ed esplorare alcuni aspetti e sfumature della letteratura d’avanguardia.

L’obiettivo di questo elaborato non si limita solo a consentire a un pubblico di lettori italiani di conoscere la storia della fuga del 1934 ideata da Su Tong, ma si propone anche di sondare i temi trattati, le tecniche narrative e, più in generale, la complessità del mondo letterario e sociale della Cina degli anni Ottanta, ovvero quando le opere di Su Tong toccarono l’apice del successo. Un’epoca spesso mitizzata e raccontata come una parabola di rinascita, in cui gli scrittori potevano liberarsi dai vincoli dell’ortodossia maoista e ritornare alla letteratura fine a sé stessa, così da riappropriarsi della propria libertà creativa.

Dopo aver varato ogni aspetto del racconto, possiamo dire che il testo tradotto non è altro che il risultato di una macrostrategia volta a preservare gran parte degli aspetti legati alla lingua e alla cultura cinese. Infatti, come già espresso nel quarto capitolo, si è cercato di evitare una strategia addomesticante al fine di consentire ai lettori di estraniarsi e conoscere una cultura sensibilmente diversa dalla propria.

Al contrario, per quanto riguarda la sintassi e la grammatica, allontanarsi dal testo di partenza è stato inevitabile, poiché il prototesto e il metatesto presentano due sistemi linguistici drasticamente diversi. Il cinese, infatti, è una lingua sprovvista di morfologia flessiva: non esistono coniugazioni, flessioni o declinazioni. Oltretutto, la lingua cinese presenta una categoria grammaticale del tutto assente in italiano, ovvero quella dei classificatori verbali e nominali. Dal punto di vista sintattico, invece, trattandosi di una lingua isolante, in cinese le proposizioni presentano una struttura molto più rigida rispetto all’italiano. La nostra, infatti, è una lingua flessiva, nella quale è possibile coniugare il verbo in base al soggetto, accordare il genere e il numero agli elementi a cui si riferiscono ecc. Di conseguenza, in merito all’aspetto sintattico e quello grammaticale è stato necessario apportare varie modifiche rispetto al testo di partenza, come l’eliminazione delle ripetizioni, la variazione dei *verba dicendi*, la coniugazione dei tempi verbali, la transcategorizzazione lessicale e così via.

Giunti al termine di questo elaborato e tenendo conto sia della distanza linguistica sia di quella temporale che intercorre tra la scrittura del racconto e la sua traduzione, si riconosce che tradurre un testo dal cinese all'italiano si tratta di un lavoro alquanto complesso. Ciononostante, si spera di aver fornito ai lettori tutti gli strumenti e le informazioni necessarie ad affrontare il racconto, confidando che questo elaborato possa rivelarsi utile per eventuali studi futuri che vadano ad approfondire la figura di Su Tong.

Bibliografia

- Testo tradotto:** SU TONG 苏童, *Yijiusansi nian de taowang* 一九三四年的逃亡 (*La fuga del 1934*), p. 1-58, Zhengzhou, Henan wenyi chubanshe, 2020.
- ARDUINI S., STECCONI U., *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Roma, Carocci, 2007.
- BOBADILLA-PÉREZ M., “Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works”, *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, 9, 2007, p. 117-124.
- CAVAGNOLI F., *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, “Universale Economica Saggi Rossi”, Milano, Feltrinelli, 2019.
- CHI PANG-YUAN, WANG D. D., *Chinese literature in the second half of a modern century. A critical survey*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- CONTI S., *Chengyu. Caratteristiche e apprendimento delle espressioni idiomatiche cinesi*, “Studi orientali”, libreriauniversitaria.it, 2019.
- DARWISH I., SAYAHEEN B., “Manipulating Titles in Translation”, *Journal of Educational and Social Research*, vol. 9, 3, 2019, p. 239-242.
- DUCHET C., “‘La Fille abandonnée’ et ‘La Bête humaine’: Éléments de titrologie romanesque”, *Littérature*, 12, 1973, p. 49-73.
- ECO U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Tascabili Bompiani, 2010.
- FAINI P., *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, “Manuali universitari”, Roma, Carocci, 2021.
- FERRARI A., LALA L., STOJMENOVA R. (a cura di), *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni*, “Quaderni della rassegna”, Firenze, Cesati, 2015.
- FINNANE A., “What should Chinese women wear? A national problem”, *Modern China*, vol. 22, 2, 1996, p. 99-131.
- GIACOMARRA M. G., *Translation studies. Tradurre: manipolare e costruire realtà*, “Biblioteca contemporanea”, libreriauniversitaria.it, 2017.
- HU SHUQIN, “Context of Situation in Translation”, *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 1, 3, Academy Publisher, 2010, p. 324-326.
- HUEHNS C., “The ‘early music’ erhu”, *The Galpin Society Journal*, vol. 54, 2001, p. 56-61.

- KEIJSER A. S., “China neu erzählen. Su Tongs Erzählungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart (Cathay 43) by Clemens Treter”, *Revue Bibliographique de Sinologie*, “Nouvelle série”, vol. 18, EHESS, 2000, p. 404-405.
- KNIGHT D. S., “Decadence, Revolution and Self-Determination in Su Tong’s Fiction”, *Modern Chinese Literature*, vol. 10, 1/2, Foreign Language Publications, 1998, p. 91-111.
- LANZA F., “Sugli inediti giovanili di Mao Zedong”, *Studi Storici*, 1, 1994.
- LIU YUE 刘玥, *Changege «Song lang diao» jianyao fenxi 长歌《送郎调》简要分析* (Breve analisi del canto “Song lang diao”), 2015.
- MAO LILI 毛丽丽, *Xianfeng shiyan xia de xushi kuanghuan. Su Tong «Yijiusansi nian de taowang» de zai jiedu 先锋实验下的叙事狂欢。苏童《一九三四年的逃亡》的再解读* (Il boom della narrativa sotto l'avanguardia. Una rilettura di *La fuga del 1934* di Su Tong), *Journal of Zhaqing University*, vol. 29, 3, 2008, p. 16-19.
- NEWMARK P., *A textbook of translation*, Shanghai, Shanghai foreign language education press, 1988.
- OSIMO B., *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.
- PARK JEONG-YEOP (a cura di), “Jukbuin. Bamboo wife”, *Koreana*, vol. 19, 2, 2005, p. 3.
- PESARO N., PIRAZZOLI M., *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere, correnti*, “Frecce”, Roma, Carocci, 2019.
- POZZI S., *Il carattere e la lettera. Tradurre dal cinese all'italiano*, Milano, Hoepli, 2022.
- RICCARDI L., “Baijiu, il liquore bianco vale oro”, *Esterio – Le notizie mai lette in Italia*, 178, ItaliaOggi, 2021, p. 12.
- SHU DINGFANG, “Chinese *xiehouyu* (歇后语) and the interpretation of metaphor and metonymy”, *Journal of Pragmatics*, vol. 86, 2015, p. 74-79.
- SU TONG, *Cipria*, “Linea d’ombra”, trd. Maria Rita Masci, Rimini, Theoria, 2021.
- ID., *Le verità sospese*, “Letture in lingua”, trd. Miriam Castorina, Milano, Hoepli, 2010.
- ID., *La casa dell’oppio*, “Sinestesie”, trd. Rosa Lombardi, Roma, Orientalia, 2018.
- ID., *Mogli e concubine*, “Romanzi e racconti”, trd. Maria Rita Masci, Roma, Orientalia, 2020.
- ID., *Quando ero imperatore*, “Le tavole d’oro”, trd. Maria Gottardo e Monica Morzenti, Vicenza, Neri Pozza, 2004.
- ID., *Spiriti senza pace*, “I narratori”, trd. Rosa Lombardi, Milano, Feltrinelli, 2000.

- VIEZZI M., “The Translation of Book Titles: Theoretical and Practical Aspects”, *Beyond Borders: Translations Moving Languages, Literatures and Cultures*, Berlino, Frank & Timme, 2011, p. 374-384.
- VISSER M. W., *The dragon in China and Japan*, Amsterdam, J. Müller, 1913.
- VISSER R., “Displacement of the Urban-Rural Confrontation in Su Tong’s Fiction”, *Modern Chinese Literature*, vol. 9, 1, Foreign Language Publications, 1995, p. 113-138.
- YUAN LING (a cura di), *The Contemporary Chinese Dictionary. Chinese – English Edition*, Foreign Language Teaching and Research Press, 2002.

Sitografia

BARBIERI R., *Vite di donne, di Su Tong* in “Blog.ChinaItaly.info”, 2012.

<https://blog.chinaitaly.info/consigli/vite-di-donne-di-su-tong/>

(Ultima consultazione 27/10/2022)

BATTAGLIA G., *Le donne, razza a sé. Su Tong e l'universo femminile* in “Chinafiles”, 2013.

<https://www.china-files.com/le-donne-razza-a-se-su-tong-e-luniverso-femminile/>

(Ultima consultazione 07/11/2022)

CICCOTELLI O., *Lo scrittore Su Tong: Vita e opere più importanti* in “Sapore di Cina”, 2022.

<https://www.saporedicina.com/su-tong-scrittore/>

(Ultima consultazione 26/10/2022)

CITI M., *I due volti del mondo di Su Tong* in “librinuovi.net”, 2016.

<https://librinuovi.net/6150/i-due-volti-del-mondo-di-su-tong>

(Ultima consultazione 18/08/2023)

GIULIANI F., *Chi era Mao Zedong* in “Insideover”, 2020.

<https://insideover.ilgiornale.it/schede/politica/chi-era-mao-zedong.html>

(Ultima consultazione 20/01/2023)

MACK L., *Dudou: Ancient Chinese Underwear. From Ancient Origins to Modern Trends* in “ThoughtCo.”, 2019.

<https://www.thoughtco.com/chinese-clothing-dudou-687371>

(Ultima consultazione 20/01/2023)

MASCI M. R., *Su Tong* in “Enciclopedia Treccani”, 2000.

https://www.treccani.it/enciclopedia/su-tong_%28Enciclopedia-Italiana%29/

(Ultima consultazione 24/10/2022)

MORATTO R., *L'universo letterario e umano di Su Tong* in “il Manifesto”, 2020.

<https://ilmanifesto.it/luniverso-letterario-e-umano-di-su-tong>

(Ultima consultazione 31/10/2022)

PESARO N., “La narrativa cinese degli ultimi trent’anni”, *Griseldaonline*, 2014.

<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letterature-del-mondo/nicoletta-pesaro-narrativa-cinese-ultimi-trenta-anni>

(Ultima consultazione 05/11/2022)

PIETRASANTA L., *Su Tong (Cina) – Incroci di civiltà 2019* in “Linea 20”, 2019.

<https://linea20.blog/2019/03/27/su-tong-cina-incroci-di-civilta-2019/>

(Ultima consultazione 07/11/2022)

PIRAZZOLI M., “La rappresentazione del corpo nella narrativa cinese postsocialista”, *Sinosfere*, “Costellazioni”, 9, 2020.

<https://sinosfere.com/2020/03/13/melinda-pirazzoli-la-rappresentazione-del-corpo-nella-narrativa-cinese-postsocialista/>

(Ultima consultazione 31/10/2022)

VANNI L., *Il Qi. Che cos’è secondo la medicina cinese* in “Laura Vanni medicina cinese”, 2017.

<https://www.lauravannimedicinacinese.it/energia-vitale-medicina-cinese-introduzione-al-concetto-qi/>

(Ultima consultazione 20/01/2023)

Binu e la Grande Muraglia in “Tuttocina.it”.

<https://www.tuttocina.it/editoria/binu-e-la-grande-muraglia.htm>

(Ultima consultazione 27/10/2022)

He Xiangy in “New World Encyclopedia”.

https://www.newworldencyclopedia.org/entry/He_Xiangy

(Ultima consultazione 07/09/2023)

I due volti del mondo: storie di Fengyangshu in “Tuttocina.it”.

<https://www.tuttocina.it/editoria/duevolt.htm>

(Ultima consultazione 25/10/2022)

“Jiangsu sheng zuojia xiehui” 江苏省作家协会 (Associazione degli scrittori del Jiangsu) in “Baidu Baike”, 2022.

<https://baike.baidu.com/item/%E6%B1%9F%E8%8B%8F%E7%9C%81%E4%BD%9C%E5%AE%B6%E5%8D%8F%E4%BC%9A/9841043>

(Ultima consultazione 26/10/2022)

Kuzu: che cos'è? in “Sorgentenatura”, 2018.

<https://sorgentenatura.it/speciali/kuzu>

(Ultima consultazione 20/01/2023)

L'epoca dei tatuaggi: Su Tong racconta i ragazzi di via Xiangchunshu in “Scaffale Cinese”, 2021.

<https://www.scaffalecinese.it/lepora-dei-tatuaggi-su-tong-racconta-i-ragazzi-di-via-xiangchunshu/>

(Ultima consultazione 07/11/2022)

Mahua (snack) in “Wikipedia”, 2021.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Mahua_\(snack\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mahua_(snack))

(Ultima consultazione 20/01/2023)

“Ma Yi shen xiang” 麻衣神相 (L'aspetto divino di Ma Yi) in “Baidu Baike”, 2022.

[https://baike.baidu.com/item/%E9%BA%BB%E8%A1%A3%E7%A5%9E%E7%9B%B8/6650925#reference-\[1\]-14248761-wrap](https://baike.baidu.com/item/%E9%BA%BB%E8%A1%A3%E7%A5%9E%E7%9B%B8/6650925#reference-[1]-14248761-wrap)

(Ultima consultazione 20/01/2023)

“Mianduimian | Su Tong: yi ge zhenzheng lihai de zuojia, yao dajian yizuo qiao, da zai duzhe de xinli”
面对面 | 苏童: 一个真正厉害的作家, 要搭建一座桥, 搭在读者的心里 (Faccia a faccia | Su Tong: uno scrittore davvero straordinario, vuole costruire un ponte nel cuore dei lettori) in “Yangtse”, 2020.

<https://www.yangtse.com/zncontent/424815.html>

(Ultima consultazione 29/10/2022)

Racconti fantastici di Su Tong: tra tradizione, fantasia e soprannaturale in “Scaffale Cinese”, 2020.

<https://www.scaffalecinese.it/racconti-fantastici-di-su-tong/>

(Ultima consultazione 07/11/2022)

Soju: liquor that offers “bittersweet” experience in “Korea.net”, 2022.

<https://chinese.korea.net/NewsFocus/FoodTravel/view?articleId=218991>

(Ultima consultazione 06/09/2023)

Su Tong: *biografia e bibliografia dello scrittore neorealista* in “Scaffale Cinese”, 2021.

<https://www.scaffalecinese.it/su-tong-biografia-e-bibliografia-dello-scrittore-neorealista/>

(Ultima consultazione 25/10/2022)

Su Tong in “Enciclopedia Treccani”.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/su-tong/>

(Ultima consultazione 25/10/2022)

“Zhongnan-qingnü” 重男轻女 (Patriarcato) in “Kuaidong Baike”, 2022.

https://www.baike.com/wikiid/1280894085821042774?view_id=4h8i92q9vkw000

(Ultima consultazione 07/11/2022)