



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Interpretariato e Traduzione Editoriale, Settoriale

ordinamento ex D.M. 207/2004

Tesi di Laurea

L'identità locale e lo spazio urbano di Hong Kong in *Duidao*:

analisi sintattica e confronto dell'opera di Liu Yichang con la traduzione
italiana *Un incontro*

Relatore

Ch. Prof.ssa Federica Passi

Correlatore

Ch. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureanda

Ylenia Paggiarin

Matricola 863618

Anno Accademico

2022 / 2023

*Ai miei genitori e a mio fratello,
che con il loro supporto e amore hanno reso tutto questo possibile.*

INDICE

摘要	5
Abstract	6
Capitolo uno	7
Narratologia e inquadramento storico-letterario della letteratura di Hong Kong ...	7
1. Narratologia: introduzione	7
1.1 Narrazione	8
1.1.1 <i>Fabula</i> e intreccio	9
1.1.1.1 Gli avvenimenti	10
1.1.2 L'intertestualità	12
1.1.2.1 Parodia, <i>pastiche</i> , continuazioni e seguiti	14
1.1.3 Il tema e il motivo	15
1.1.4 Il tempo narrativo e la durata	15
1.1.5 Il narrato	17
1.1.5.1 Il testo	17
1.1.5.1.1 Il testo letterario	18
1.1.5.1.2 Il romanzo e il racconto	19
1.1.5.1.3 La traduzione	24
1.1.6 Lo stile	27
1.1.7 Le figure della narrazione	28
1.1.7.1 Il narratore e l'autore	28
1.1.7.2 Il narratario	31
1.1.7.3 I personaggi	32
1.1.7.4 Il lettore	33
1.1.8 Il genere della <i>fiction</i>	34
1.1.8.1 Il genere della <i>fiction</i> cinese	35

1.1.9 Narratologia, narrativa cinese e generi letterari cinesi	37
1.2 La letteratura di Hong Kong	46
1.2.1 L'identità e lo spazio urbano di Hong Kong	48
1.3 Biografia di Liu Yichang	54
1.3.1 Lo spazio urbano e lo stile dell'autore	60
1.3.2 La tecnica del flusso di coscienza e il monologo interiore	62
1.4 Presentazione dell'opera di <i>Duidao</i> 對倒: trama e caratteristiche dell'opera.	63
1.4.1 Chunyu Bai	66
1.4.2 Ya Xing	67
Capitolo due	69
Critica della traduzione: introduzione	69
2. La critica della traduzione: approcci e studiosi principali	78
2.1 Antoine Berman	78
2.1.1 Le fasi della critica delle traduzioni di Berman	81
2.1.1.1 Le letture della traduzione	81
2.1.1.2 Le letture del testo di partenza	82
2.1.1.3 La posizione, il progetto e l'“orizzonte” dell'autore.....	82
2.1.1.4 L'analisi	83
2.1.2 Le tendenze deformanti	84
2.1.3 Conclusioni	87
2.2 Lance Hewson	87
2.2.1 Alla ricerca di un nuovo modello	89
2.2.1.1 <i>Source vs. target</i>	90
2.2.1.2 Terminologia	91
2.2.1.3 L'identificazione dei passaggi e la relazione del livello micro, medio e macro livello	91
2.2.1.4 La questione dello stile	92

2.2.1.5 Il <i>tertium comparationis</i>	92
2.2.1.6 La posizione interpretativa del critico	93
2.2.2 Un breve schema della metodologia elaborata da Hewson	95
2.2.2.1 Dati preliminari	95
2.2.2.2 Il quadro critico	97
2.2.2.3 Analisi del livello micro e medio	97
2.2.2.4 Analisi del livello macro	98
2.2.2.5 Corpus e considerazioni metodologiche conclusive	98
2.2.3 Conclusioni	98
2.3 Bruno Osimo	100
2.3.1 Qualità e valutazione	100
2.3.2 Strumenti per condurre l'analisi	101
2.3.2.1 Teoria delle scale di misurazione di Stevens	101
2.3.3 Un modello di sintesi	102
2.4 Juliane House	104
2.4.1 Il modello originale di TQA (1977)	105
2.4.1.1 Le funzioni della lingua	106
2.4.1.2 Le funzioni del testo e il "profilo testuale"	107
2.4.1.3 La struttura del modello	108
2.4.1.4 Il modello di analisi e il confronto dei testi	109
2.4.2 Il modello revisionato di TQA (1997)	111
2.4.2.1 Campo, tenore e modo	113
2.4.2.2 Traduzione palese e traduzione nascosta	114
2.4.2.3 Il filtro culturale	116
2.4.3 Un nuovo modello integrato di TQA	117
2.4.4 Conclusioni	117
2.5 Katharina Reiss	119

2.5.1 Il potenziale della critica della traduzione	120
2.5.1.1 Tipologie testuali.....	120
2.5.1.2 Stile linguistico	124
2.5.1.3 Elementi semantici.....	124
2.5.1.4 Elementi lessicali.....	125
2.5.1.5 Elementi grammaticali	125
2.5.1.6 Elementi stilistici	126
2.5.1.7 Determinanti extralinguistici	126
2.5.2 I limiti della critica della traduzione	128
2.5.3 Conclusioni	129
Capitolo tre.....	131
Metodologia e analisi comparata dell'opera <i>Duidao</i> con la traduzione italiana <i>Un incontro</i> (2005)	131
3.1 Metodologia	131
3.1.1 La sintassi	132
3.1.1.1 Tradurre la sintassi cinese	136
3.2 Analisi sintattica comparata tra l'opera <i>Duidao</i> e <i>Un incontro</i>	137
3.3 Considerazioni finali	251
3.3.1 Aderenza alla lingua di partenza.....	252
3.3.2 Aderenza alla lingua di arrivo	256
Conclusioni.....	276
Bibliografia.....	280
Sitografia	288

摘要

本论文由涉及香港文学及翻译批评的三个部分组成，对作家刘以鬯的小说《對倒》与其意大利语译本《*Un incontro*》的句法结构进行了对比。在香港文学中，使用不规则句法是很常见的，其特点是没有标点符号的长句子和不寻常的语法结构。这表达了香港因其历史、社会和政治过去而感到自己是一个没有身份和根基的现实状况。

因此，本论文的目的是强调和分析在《對倒》小说中是否也出现不规则句法，以及意大利语译本是更贴近原作并将香港的不安状况传递给意大利读者，还是更倾向于遵循意大利句法以达到互动目的。

本论文分为三章。第一部分是绪论，介绍了叙事学领域（这对理解情节发展和分析小说的结构至关重要）、香港文学、刘以鬯传记以及小说《對倒》的情节。

第二部分针对翻译批评领域、翻译批评的内容、主要学者及其开展翻译批评的方法进行了介绍。

最后，第三部分介绍了进行翻译批评所采用的方法，以及对《對倒》小说本身的分析，重点是与其意大利语译本《*Un incontro*》进行比较。

Abstract

The aim of this thesis is to compare the novel *Duidao* written by Liu Yichang with the Italian translation *Un Incontro*, from a syntactic point of view. In Hong Kong literature, it is common to use irregular syntax, characterized by long sentences without punctuation and unusual grammatical constructions, to express Hong Kong's condition of feeling itself as a reality without identity and roots due to its historical, social and political past. For this reason, the aim of this thesis is to highlight and reiterate if the irregular syntax also appears in novel *Duidao* and if the Italian translation appears closer to the original novel and transfer Hong Kong's uneasy condition to an Italian audience as well, or if the translation tends to adhere to Italian syntax to satisfy only an interactive purpose.

This thesis is divided into three chapters. The first chapter is an introductory chapter and presents the field of narratology, that is important to understand the plot development and analyze the novel, Hong Kong literature, Liu Yichang's biography and the plot of *Duidao*.

The second chapter presents the field of translation criticism, the most important scholars and the methodologies they introduced to study and develop it/carry it out.

Finally, the third chapter presents the methodology adopted to analyze Liu Yichang's novel *Duidao*, focusing on the comparison of its Italian translation, *Un incontro*.

Capitolo uno

Narratologia e inquadramento storico-letterario della letteratura di Hong Kong

1. Narratologia: introduzione

La teoria narrativa, o narratologia, è lo studio della forma e del funzionamento della narrativa come genere. L'obiettivo è quello di analizzare e descrivere le costanti, le variabili e le combinazioni tipiche proprio della narrativa, individuando, fra tutti gli elementi narrati, quelli che la compongono (Prince, 1984: 10; Segre, 1985: 269). Si tratta di una disciplina antica che risale ai tempi di Platone (428/427 a.C.-348/347 a.C.) e Aristotele (384/383 a.C.-322 a.C.) ma che incontra un interesse e uno sviluppo notevole solo a partire dal XX secolo. Nel corso dei decenni ha attirato l'attenzione di figure come: critici letterari, linguisti, filosofi, psicologi, semiologi e antropologi di tutto il mondo. La narrazione comincia ad essere analizzata sistematicamente dai formalisti russi negli anni 1915-1930, grazie soprattutto al linguista e antropologo Vladimir Jakovlevič Propp (1895-1970) che contribuisce allo sviluppo della narratologia attraverso lo studio della struttura narrativa delle fiabe e l'analisi della narrazione (Segre, 1985: 267). Lo scopo della narratologia è quello di analizzare gli elementi che accomunano tutti i racconti, e ciò che li caratterizza come narrativamente diversi, elaborando strumenti che permettano di descriverli e comprendere il loro funzionamento (Prince, 1984: 10-1).

Un narrativo è una raccolta di segni che possono essere raggruppati in diverse classi. Nello specifico, alcuni tratti e combinazioni di segni linguistici che formano il narrativo costituiscono i segni del narrare (ovvero l'attività del narrare, la sua origine e destinazione), mentre, altri tratti e combinazioni costituiscono i segni del narrato (ovvero gli avvenimenti e le situazioni raccontate) (Prince, 1984: 13). La narratologia, derivante dal verbo "narrare", è collegata proprio all'atto del discorso di narrare e alla figura del narratore. Le narrazioni, per essere definite tali, devono essere basate su relazioni causa-effetto e applicate a sequenze di eventi: si intende quindi tutto quello che viene narrato da un narratore sottoforma di narrazione. L'autore sviluppa un mondo immaginario e produce sia la storia che il discorso narrativo da cui deriva il suo prodotto: il testo narrativo.

Ispiratosi alla linguistica moderna, che mostra come il materiale linguistico si sviluppi in modo significativo a partire dall'opposizione o dalla combinazione di

elementi linguistici di base, la teoria narrativa prova a tracciare la modalità con la quale la narrazione emerge nei testi narrativi attraverso l'ordine delle parole e, di conseguenza, la costruzione dei periodi. I modelli narratologici sono principalmente strutturalisti e determinati da opposizioni binarie, come: storia e discorso, narratore e narratario, omodiegetico ed eterodiegetico, ecc. (Fludernik, 2009: 8).

Gli elementi tipici di una narrazione sono: il rapporto reciproco tra storia e azione (realizzata per scopi precisi) che è, nella maggior parte dei casi, la norma, in quanto, all'interno di molti racconti, la storia è data da una sequenza di eventi che rappresentano un tratto caratteristico della narrazione, la presenza di personaggi umani o antropomorfi e l'elemento spazio-temporale all'interno del quale viene costruita la storia. Quest'ultimo aspetto è collegato alla centralità dei protagonisti rappresentati come figure reali all'interno della narrazione e che aiutano a definire una determinata dimensione spaziale e temporale (Fludernik, 2009: 2-6). Come accennato, per poter parlare di narrazione ci devono essere due elementi: una storia che viene narrata e un narratore che narra. Nella cultura occidentale ci sono due atteggiamenti narrativi: un atteggiamento che riguarda l'immaginazione e uno che riguarda l'indagine. Le forme narrative assumono caratteristiche diverse a seconda delle produzioni artistiche del momento (come ad esempio musica, teatro, architettura) che vengono create in continuazioni e possono rimanere tali per secoli o cambiare e assumere una nuova veste, a seconda del periodo storico e culturale che si sta vivendo e della concezione assunta da quelle forme (Mariani Ciampicacigli, 1979: 8-10).

1.1 Narrazione

Gérard Genette distingue narrazione, riferita all'atto narrativo del narratore, storia, in riferimento a quello che il narratore racconta nel corso della sua narrazione e discorso, che indica il senso della narrazione inteso come testo o espressione/parola (Fludernik, 2009: 2).

In ogni narrazione si possono distinguere due livelli: il livello del mondo rappresentato nella storia e il livello nel quale questa rappresentazione avviene (Fludernik, 2009: 21). La narrazione, usando il linguaggio, descrive gesti, situazioni e il contenuto dei discorsi. Ogni narrazione contiene una successione lunghissima di azioni, all'interno delle quali la loro importanza va rapportata a quella delle altre azioni: qui entrano in gioco i concetti di sintagma, relativo alla connessione delle azioni sulla

catena discorsiva a livello temporale, e di paradigma, riferito alla corrispondenza semantica tra azioni situate in vari punti della catena (Segre, 1985: 16, 269).

La parte iniziale della narrazione viene detta *incipit* e serve a far entrare il lettore nel testo, fargli assumere un atteggiamento adeguato al carattere dell'opera e inquadrare la modalità del testo narrato, il suo stile e i codici di modo e genere scelti. In questa fase il narratore può scegliere se far entrare in contatto il lettore con il testo in modo brusco o guidandolo lentamente. L'*explicit*, invece, riguarda la conclusione della narrazione che può svelare una soluzione ai problemi sollevati durante la trama, lasciare in sospeso le soluzioni oppure contenere interruzioni brusche che lasciano spazio a possibili sviluppi e a libere interpretazioni da parte del lettore. Durante il racconto si ha spesso la sensazione di star giungendo ad una conclusione provvisoria o che la successione degli avvenimenti porti ad un punto conclusivo della narrazione o ad una modificazione della trama attraverso le azioni e le caratteristiche dei personaggi: questo aiuta a sviluppare un giudizio critico sui personaggi e le loro scelte. L'*incipit* e l'*explicit* creano una cornice che aiuta a delineare il contesto nel quale si sviluppa la narrazione, le azioni dei personaggi e la loro relazione tra loro (Bernardelli e Ceserani, 2005: 163-4).

1.1.1 Fabula e intreccio

Le unità narrative di un racconto seguono un ordine causale o temporale a seconda dell'ordine che il narratore decide di dare nella costruzione dell'opera. Si parla di *fabula* come l'insieme degli elementi narrativi legati tra loro in senso cronologico e logico, in modo che, modificandone uno, vengono modificati anche gli altri, mentre per intreccio si intende l'ordine con il quale gli avvenimenti compaiono nel racconto (Segre, 1985: 273). Secondo Tomaševskij:

Per quanto concerne la *fabula*, non ha importanza in quale punto del testo è reso noto al lettore un certo avvenimento, e se esso gli venga comunicato direttamente dall'autore, narrato da un personaggio o suggerito con semplici accenni. Nell'intreccio, invece, ha rilevanza proprio *l'introduzione dei motivi* nel campo visivo del lettore. Da *fabula* può fungere anche un fatto realmente accaduto, non ideato dall'autore, l'intreccio è invece esclusivamente una costruzione letteraria (1968: 315-6, cit. in Mariani Ciampicacigli, 1979: 12-3; enfasi dell'autore).

Gli studiosi nel corso dell'Ottocento chiamarono le unità minime della narrazione

“motivi”. I motivi sono liberi quando, parafrasando l’opera, alcune parti possono venire omesse senza danneggiare il testo, mentre, sono legati i motivi che non possono essere tolti, pena il danneggiamento del racconto (Segre, 1985: 100, 104). Le unità narrative che rappresentano i motivi legati della *fabula* sono dinamiche in quanto mettono in moto la narrazione, vengono chiamate narrative e riguardano azioni e avvenimenti, mentre le unità narrative che rappresentano i motivi liberi sono statiche, vengono chiamate descrittive e riguardano oggetti e personaggi. L’analisi della *fabula* e dell’intreccio permette di cogliere lo scarto quantitativo tra i due: quando lo scarto è minimo, nella narrazione prevale l’azione o l’evento, quando lo scarto è più grande, invece, il ritmo narrativo si estende più nello spazio (quindi in descrizioni di ambienti, personaggi e stati d’animo) che nel tempo.

Ogni scrittore ha più scelte a disposizione nell’organizzare la narrazione: può scegliere di presentare le azioni dei personaggi direttamente o attraverso il ricordo o il racconto del protagonista o di un altro personaggio, ricorrere alla dislocazione temporale, alla tecnica dell’enunciazione in forma assertiva (discorso diretto), alla tecnica mimetica (discorso indiretto) oppure utilizzando modi più vicini all’irrazionalità e alla casualità, come nel caso del flusso di coscienza, che viene definito da Chatman come “citazione diretta della mente”, ovvero qualcosa che emerge nel corso della narrazione senza un apparente nesso narrativo (Chatman, 1978: 200, cit. in Giovannetti, 2012: 122). Si tratta di una tecnica molto disordinata a livello sintattico e testuale poiché esprime idee, pensieri e percezioni che derivano dal mondo e dalla mente di un personaggio e quindi incontrollabili e inaspettati da fuori. La differenza tra intreccio e *fabula* sta proprio nella libertà di scelta di tutti i livelli narrativi che contribuisce a creare un rapporto dinamico tra le unità narrative e portare allo sviluppo della narrazione (Mariani Ciampicacigli, 1979: 12-15; Segre, 1985: 277).

1.1.1.1 Gli avvenimenti

Gli avvenimenti possono essere stativi, se presentano appunto uno stato, o attivi, se riguardano azioni ed eventi dinamici. La proporzione tra avvenimenti stativi e attivi nel narrativo è importante: in alcuni racconti possono eguagliarsi, mentre in altri può prevalere uno dei due. Inoltre, il numero di avvenimenti varia a seconda del racconto.

Gli avvenimenti si articolano lungo un arco temporale, alcuni possono essere simultanei ma almeno uno deve precederne un altro e in base a quanto tempo trascorre

tra il verificarsi degli eventi possono essere contigui, prossimi o distanti. Se non è possibile stabilire un ordine cronologico tra gli avvenimenti (cioè capire quando si sono verificati gli eventi) non si può parlare di narrativo.

Gli avvenimenti possono verificarsi nello stesso luogo o in luoghi diversi. La lontananza tra questi luoghi può variare molto: possono essere molto vicini ma anche molto lontani tra loro. L'insieme delle proposizioni che si riferiscono allo stesso complesso spazio-temporale viene definito "ambiente": può assumere un'importanza più o meno rilevante nel racconto, le caratteristiche possono essere presentate di seguito o in ordine sparso e in modo più o meno dettagliato.

Gli avvenimenti possono essere legati anche da un rapporto causale nel quale gli avvenimenti si susseguono perché collegati tra loro: uno è la conseguenza dell'avvenimento che lo ha preceduto. Gli avvenimenti legati da rapporti causali possono riflettere anche un ordine psicologico, sociale, politico, filosofico, ecc. in quanto possono emergere particolari caratteristiche dei personaggi e/o situazioni presentati come tali perché causa o conseguenza di altri avvenimenti.

Altri modi possono legare gli avvenimenti tra loro: Peter Newmark (1988: 299-303) individua, tra gli altri, le domande retoriche, le sostituzioni, l'ellissi, l'anafora, la catafora, le enumerazioni, le opposizioni, la dialettica, la ridondanza, la sostituzione, i comparativi, le negazioni. Anche lo stesso argomento può collegare due avvenimenti. Un argomento è un pensiero o un'idea di cui un insieme di proposizioni è ritenuto essere l'illustrazione. L'argomento fa capire cosa viene trattato nel racconto e tutti gli altri argomenti legati a quello sono considerate illustrazioni. Ogni singolo avvenimento, combinato con altri avvenimenti e in base al contesto, può dare luogo ad un insieme più vasto di azioni e situazioni e quindi a narrativi riassuntivi o esplicativi. Infine, alcuni racconti presentano più di una sequenza di avvenimenti collegati tra loro che contengono un numero maggiore o minore di caratteristiche comuni. Le informazioni e il loro sviluppo fanno cambiare carattere ai personaggi e alle azioni e definiscono quello che succede nel corso della narrazione (Prince, 1984: 97-109, 114-7, 172; Rimmon-Kenan, 1983: 2). Uno degli elementi più importanti e che spinge il lettore a leggere il racconto è il "riconoscimento" di una situazione, un personaggio o un'identità già menzionata all'interno della trama: quello che Bernardelli e Ceserani chiamano "agnizione" (2005: 188).

1.1.2 Intertestualità

Un testo narrativo è costituito da una parte di elementi nuovi, che lo rendono originale e accattivante, e una parte che, tendenzialmente, aderisce ad una tradizione letteraria e ad un canone così da risultare facilmente riconoscibile da parte del lettore. L'autore nell'affrontare e creare il testo si ispira ad uno stile e ad una modalità di scrittura di un altro autore che, da una parte, viene preso come modello, mentre dall'altra, cerca di superarlo per essere ricordato dalle generazioni future. Questo porta a riconsiderare anche il campo della letteratura e a concepirlo non più come un sistema all'interno del quale contano le opere più importanti ma come un ambito dotato di una struttura interna, in grado di cambiare e auto-modellarsi, in base alle relazioni che si instaurano tra i singoli testi. La citazione di altri testi all'interno di un testo narrativo prende il nome di "intertestualità", un termine introdotto in relazione alla letteratura degli anni Sessanta del Novecento dalla critica letteraria e studiosa di letteratura Julia Kristeva (1941-), la quale sostenne che:

ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo (1978, cit. in Bernardelli e Ceserani, 2005: 190-1).

Successivamente Roland Barthes (1915-1980) sostenne che un testo può venire letto e scritto in tante versioni quante sono le interpretazioni dei singoli lettori: i testi, che appartengono a codici linguistici e culturali precisi, possono venire scomposti per essere inseriti e rielaborati in una nuova forma, ovvero un nuovo testo. A partire da questi assunti altri studiosi hanno fatto riferimento al concetto di intertestualità, rielaborandolo e arricchendolo. In particolare, Gérard Genette (1930-2018) introdusse varie modalità secondo cui i testi possono entrare in relazione tra loro. Lo studioso usò il termine "transtestualità" per riferirsi, genericamente, a tutte le possibili relazioni tra i testi e poi presentò cinque sottocategorie per spiegare come, dal suo punto di vista, può svilupparsi e ramificarsi il concetto di intertestualità:

1. secondo Genette, il termine "intertestualità" doveva essere utilizzato in modo più ristretto per indicare tutti quei casi nei quali è possibile rintracciare la presenza effettiva di un testo in un altro, come nel caso della citazione letterale o l'allusione a un altro enunciato;

2. il termine “paratestualità”, invece, venne utilizzato da Genette per indicare tutto il materiale testuale all’interno di un testo, utilizzato per presentare il contenuto e renderlo facilmente comprensibile agli occhi del lettore. Elementi come: il titolo, il sottotitolo, le prefazioni e postfazioni, le note, le avvertenze, le illustrazioni, ecc. sono esempi di “paratestualità”. Questa categoria include anche quegli elementi che non sono direttamente presenti nel testo ma che contribuiscono a definirlo, come: testimonianze, interviste, recensioni, segnalazioni, pubblicità, ecc.;
3. con “metatestualità”, Genette indicò tutti quei casi in cui un testo viene utilizzato sottoforma di commento o interpretazione da un altro testo. Questi testi sono perlopiù opere di critica o storiografia letteraria, all’interno delle quali un testo prende come riferimento il contenuto di un altro testo;
4. l’“architestualità”, invece, riguarda tutte le relazioni fra testi il cui riferimento è legato ad una tipologia testuale o discorsiva;
5. infine, l’“ipertestualità” è quella relazione che lega un testo anteriore, detto ipotesto, ad uno posteriore, detto ipertesto. Secondo Genette, esistono due forme di relazione ipertestuale: quella di trasformazione (detta trasformazione diretta) che consiste nella ripresa o trasposizione formale della struttura di un testo e quella di imitazione (detta trasformazione indiretta) nella quale si assiste all’intervento e alla ridefinizione di un modello formale (di stile o di genere) appartenente all’ipotesto. Genette, inoltre, diede a queste due relazioni ipertestuali diversi “regimi” (così chiamati per intendere diverse declinazioni): il regime satirico, utilizzato quando l’operazione ipertestuale risulta aggressiva o critica nei confronti dell’ipotesto, il regime ludico, a cui si ricorre quando l’operazione ipertestuale contiene elementi di puro divertimento o esercizio letterario e regime serio quando le operazioni ipertestuali sono indirizzate ad una trasposizione o continuazione di un modello letterario.

Per comprendere ancora meglio il funzionamento della narrativa dobbiamo trattare il concetto di “modi” letterari che possono essere definiti come forme di organizzazione dell’immaginario dei discorsi e delle tematiche che compaiono all’interno dei testi e quindi delle narrazioni. Questi aderiscono a codici linguistici, stilistici e di genere e alle “modalità” che predominano in quel testo: attraverso le modalità di scrittura utilizzate nel testo si può dar vita a tipi o generi testuali tradizionali o in grado di essere riconosciuti e riconoscibili nel tempo e

nella storia (Bernardelli e Ceserani, 2005: 191-5).

1.1.2.1 Parodia, *pastiche*, continuazioni e seguiti

La parodia presenta origini antiche e si tratta di un'interpretazione comica o caricaturale di un testo, di una trama o di un personaggio, in modo da ricreare il testo in chiave scherzosa. Il termine oggi, esteso nel tempo, viene utilizzato per indicare la rielaborazione comica o satirica di un testo. Si può dividere questa rielaborazione in due modi:

1. parodia satirica quando mette in ridicolo e tende a “distruggere” il testo cui si riferisce;
2. parodia ironica quando cerca un confronto, un dialogo dialettico tra i due testi (il parodiato e il parodiante) e ha carattere costruttivo nei confronti del parodiato.

Pastiche, invece, è una tecnica letteraria che consiste nella riproduzione o imitazione di una specifica modalità di scrittura nella quale si riprende una serie di forme espressive tipiche del genere di testi, del loro stile, degli stereotipi e dei temi tipici di quella tipologia. Genette individua tre modalità: *pastiche* ludico, *pastiche* satirico (caricatura) e continuazione (imitazione seria). Per *pastiche* satirico si intende l'esagerazione degli aspetti e dei tratti stilistici, scritturali o espressivi dell'autore, il *pastiche* ludico consiste nella ricreazione di una forma testuale, attraverso manipolazioni linguistiche e potenzialità espressive, nelle quali accanto ad uno scopo puramente giocoso, si affianca anche la volontà di restringere le potenzialità formali del linguaggio, la continuazione, invece, consiste nella ripresa o imitazione del mondo narrativo di un'altra opera. L'esempio più noto riguarda le opere seriali nelle quali troviamo la riunione o il ritorno di alcuni personaggi, di un preciso contesto o ambiente o di una stessa struttura narrativa, anche se non è detto che l'autore faccia riferimento ad un modello o ad un genere letterario preciso. Nel caso in cui l'autore scomparisse prima di terminare l'opera o decidesse di interromperla e un altro autore volesse proseguirla per concluderla si parlerebbe di continuazione “a compimento” o completamento. In questo caso, la parte originaria scritta dal primo autore diventa modello di scrittura per la sua continuazione. Altre volte, un autore di un'opera già conclusa può decidere di prolungarla o continuarla: in questo caso si parla di continuazione “a seguito”. La continuazione può avvenire anche dallo sviluppo di un elemento o di un evento laterale alla narrazione: l'autore, facendo riferimento al mondo narrativo di un'altra opera

all'interno della propria, rinnova e cambia lo sviluppo della narrazione (Bernardelli e Ceserani, 2005: 195-205).

1.1.3 Il tema e il motivo

Per tema si intende la materia elaborata, il soggetto o l'idea ispiratrice di un testo. Motivi e temi formano sottoinsiemi del testo, a livelli diversi. I temi e i motivi sono il nostro contatto per conoscere il mondo dell'uomo, attraverso le opere prodotte all'interno della letteratura (Segre, 1985: 331, 355-6).

1.1.4 Il tempo narrativo e la durata

Con tempo narrativo ci si riferisce a tutti quegli avvenimenti e situazioni all'interno di un preciso dato narrativo e al ritmo con cui vengono narrati. Il tempo narrativo è dato dal rapporto tra la durata del narrato (quindi il tempo durante il quale si susseguono gli avvenimenti) e la lunghezza del racconto (riferita al numero effettivo di parole, righe o pagine) (Prince, 1984: 82-4). Il testo narrativo ha come unica temporalità quella derivata dalla sua lettura. Studiare l'ordine temporale di un racconto significa operare un confronto fra l'ordine di disposizione degli avvenimenti (o segmenti temporali nel discorso narrativo) e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti temporali hanno nella storia, attraverso gli indizi diretti e indiretti forniti dal racconto stesso. Quando viene inserita un'indicazione di tempo si deve considerare che, nel racconto, la scena viene dopo ma nella diegesi¹) avviene prima.

All'interno delle opere narrative vengono distinti tre tipi di tempo: il tempo della storia che è formato dall'estensione e dalla durata cronologica delle vicende narrate, il tempo della narrazione che indica la collocazione temporale del narratore (da quando narra e per quanto tempo) e quella del narratario ed infine il tempo del racconto che riguarda il modo e le forme all'interno delle quali vengono rappresentate le vicende del tempo della storia. Il tempo del racconto è soggetto a tagli, ripetizioni, analepsi e prolessi (Bernardelli e Ceserani, 2005: 85-6).

Il rapporto reciproco tra storia e racconto è essenziale nel testo narrativo. Le anacronie narrative (che indicano le forme di discordanza tra l'ordine della storia e del racconto) implicano una sorta di grado zero nel quale c'è una coincidenza temporale

¹ Per diegesi si intende l'universo immaginario in cui si trovano tutte le situazioni e tutti gli eventi narrati (Prince, 1990: 32).

tale da far coincidere racconto e storia (Marfè, 2011: 58).

Il rapporto tra tempo narrativo e tempo della storia, che emerge dall'analisi della successione degli eventi all'interno della narrazione, riguarda la gestione del tempo reale da parte dell'autore, in quanto la sua libertà nel dilatarlo, condensarlo o annullarlo porta a esiti narrativi molto rilevanti relativi sia all'estensione nel tempo di un avvenimento nella storia sia all'estensione di questo avvenimento nella narrazione: questo concetto si collega a quello che Genette chiamò "il tempo della cosa raccontata e il tempo del racconto", da cui derivano le distorsioni temporali (Mariani Ciampicacigli, 1979: 35-8; Genette, 1976, cit. in Mariani Ciampicacigli, 1979: 109-110). In particolare, lo studioso individua:

1. i rapporti tra l'ordine temporale degli avvenimenti e l'ordine pseudo-temporale della loro disposizione nel racconto. All'interno di questi rapporti non c'è una coincidenza di successione temporale di avvenimenti tra la storia e il racconto (quindi un grado zero) ma frequenti distorsioni. Le distorsioni più conosciute sono le anacronie, le cui due principali forme sono l'analessi, o *flashback*, e la prolessi, o *flashforward*. Nell'analessi o *flashback* vengono presentati fatti accaduti prima del tempo nel quale si sta svolgendo la narrazione o del momento nel quale la narrazione cronologica degli eventi viene interrotta per inserire l'analessi. L'analessi è interna quando è riferita ad eventi che rimangono nella scansione temporale della storia narrata, mentre, è esterna quando gli eventi accadono in un tempo anteriore rispetto a quello della storia (Bernardelli e Ceserani, 2005: 87). Nella prolessi, o *flashforward*, invece, vengono anticipati fatti che accadranno in futuro rispetto al tempo presente nel quale si svolge la narrazione o nel momento in cui la sequenza cronologica degli eventi viene interrotta per far spazio alla prolessi (Fioroni, 2010: 11-4; Prince, 1990: 7, 103-4). La distanza temporale che l'anacronia include è definita "portata", mentre la durata della storia è definita "ampiezza". In Bernardelli e Ceserani questo aspetto viene chiamato "ordine" (2005: 87);
2. i rapporti tra la durata variabile di questi avvenimenti e la pseudo-durata (ovvero la lunghezza del testo) nel racconto. In questo tipo di relazione, vista la difficoltà nel definire il tempo del racconto, si può ricercare la costanza di velocità nel rapporto tra tempo e spazio: si parla proprio di racconto isocrono quando la costanza di velocità è stabile. Secondo Genette, però, non può esistere un racconto privo di casi di anisocronia, ovvero la variazione della velocità narrativa, data da un'accelerazione o da un rallentamento del tempo (Fioroni, 2010: 15-6; Prince,

1990: 8). Le anisocronie individuate da Genette sono: la pausa, nella quale viene descritto qualcosa fuori dalla storia e che non presenta alcun nesso con lo scorrere del tempo, la scena, nella quale la durata del racconto e quella della storia si eguagliano, il sommario, nel quale alcuni periodi di tempo vengono sintetizzati rispetto al tempo reale della storia ed infine l'ellissi, nel quale il tempo della storia viene annullato. Esistono anche ellissi laterali, come nel caso della parallissi, che consiste nell'omissione, da parte del narratore, di dettagli di una storia che ha seguito per intero e che può essere vista anche come un'alterazione dell'informazione narrativa (in quanto il narratore stesso distrae il lettore nascondendogli i fatti più importanti) (Giovannetti, 2012: 151-2). Un'altra forma di anisocronia, secondo Fioroni e Prince, è l'estensione che si colloca tra la scena e la pausa e che Bernardelli e Ceserani chiamano "durata" (Fioroni, 2010: 15; Prince, 1984: 85; Bernardelli e Ceserani, 2005: 86);

3. i rapporti di frequenza nei quali gli avvenimenti della storia appaiono nel racconto in maniera quantitativamente diversa, descritti da Bernardelli e Ceserani come "frequenza", e che racchiudono: un avvenimento nella storia che appare una volta nel racconto (narrazione singolativa), più avvenimenti nella storia sintetizzati in una volta nel racconto (narrazione iterativa) o un solo avvenimento nella storia che può avvenire più volte nel racconto (Bernardelli e Ceserani, 2005: 87).

Prince chiama "narrazione posteriore" la narrazione successiva al narrato (avvenimenti), "anteriore" la narrazione che precede il tempo del narrato e "simultanea" la narrazione che avviene in concomitanza del narrato. Queste tre tipologie possono variare all'interno del racconto e può venire utilizzata tanto una tipologia quanto un'altra a seconda della modalità scelta per la successione degli avvenimenti. Inoltre, non vi è alcuna correlazione tra il tempo del narrato, in relazione a quello della narrazione, e il tempo presente, passato e futuro, in quanto non necessariamente il narrato che precede, eguaglia o segue il tempo della narrazione va e viene spiegato al passato, presente o futuro.

Il tempo è un elemento molto importante all'interno della narrazione in quanto la successione cronologica degli avvenimenti influenza la percezione del lettore nei confronti del racconto stesso (Prince, 1984: 41-3, 47).

1.1.5 Il narrato

1.1.5.1 Il testo

Un narrativo riguarda un certo numero di situazioni e avvenimenti che avvengono in un certo mondo. Esprime proposizioni su quel mondo analizzabili come strutture tema-rematica: tema è l'elemento all'inizio del periodo che fa capire di cosa si sta parlando e riferito a fatti già esposti nel testo, mentre rema contiene nuove informazioni riguardo il tema e abbraccia tutti quegli elementi considerati parte del contenuto proposizionale del messaggio, come: il soggetto, il verbo, il predicato, i complementi, l'oggetto, le proposizioni aggiuntive, ecc. Si dice "progressione lineare" quando il rema di un periodo diventa il tema del periodo successivo, mentre, si parla di "progressione per riquadri" quando il rema viene diviso in più temi. Attorno alle proposizioni, possono esserci elementi che costituiscono la rappresentazione di quel mondo, ovvero del narrare. Ogni proposizione si riferisce ad un unico avvenimento o ad un'unica situazione e fornisce informazioni nuove sul mondo rappresentato (Prince, 1984: 95-8).

Un altro elemento che caratterizza un testo è il fenomeno della contiguità lessicale o semantica caratterizzato dalla ripetizione di parole uguali o dello stesso campo semantico o di tratti semantici nei termini di un enunciato (Segre, 1985: 31-2; Baker, 1992: 121-3). Il concetto di "isotopia", introdotto da Greimas, dà omogeneità al discorso, coerenza al racconto e toglie eventuali ambiguità (Greimas, 1979: 197-99, cit. in Segre, 1985: 32-3). Ci sono vari tipi di isotopie: grammaticali, semantiche (o tematiche relative appunto agli aspetti tematici all'interno del testo), attoriali che contribuiscono a chiarire il contenuto dell'opera e che rappresentano il filo conduttore del discorso narrativo.

Il testo è il tessuto linguistico del discorso, formato da segni, ovvero parole e segni d'interpunzione che, in prosa o in versi, formano il discorso. In altre parole, si tratta di un enunciato formato da collegamenti contenutistici e grammaticali. Il rapporto tra competenza testuale e grammaticale è molto stretto: da una parte, non esisterebbe la competenza testuale senza quella grammaticale, e dall'altra, la competenza grammaticale non avrebbe la capacità di trasformare le frasi in enunciati (Segre, 1985: 361-2, 369-370).

1.1.5.1.1 Il testo letterario

Ciò che rappresenta un testo letterario è che, al momento della stesura del testo stesso, non si sa chi sia il lettore reale e questo implica: l'autonomia nel messaggio, considerato che autore e lettore non avranno un contatto diretto, la mancanza di *feedback* sia da

parte dell'autore che del lettore nel chiedere chiarimenti o avanzare suggerimenti e l'avanzamento di diverse interpretazioni del testo a seguito di riletture e approfondimenti da parte del lettore (poiché il significato non è immediato come nella comunicazione orale). Tra i testi letterari troviamo: il romanzo, la novella, il poema cavalleresco, la raccolta di liriche e il sonetto. La cosa più importante da menzionare e ricordare è la connessione che si crea tra la scelta dell'argomento, del genere, dei mezzi stilistici e linguistici, l'inizio e la fine dell'opera che sono fondamentali per far assumere precise caratteristiche al componimento.

La struttura di un testo è data da uno schema metrico o strofico, diviso in canti o capitoli, che denota la volontà da parte dell'autore di dare un certo ordine all'opera. Le relazioni e gli elementi che formano l'opera contribuiscono a caratterizzarla in un modo unico. Quando si parla di elementi del testo ci si riferisce sia a quelli del significante, sia a quelli del significato, in quanto ogni testo è formato da una successione di significanti grafici o monemi (ovvero l'unità di significato minima composta da: radice, prefissi, suffissi, desinenze, ecc.), formati a loro volta da grafemi (l'unità grafica minima corrispondente alle lettere dell'alfabeto): questa successione forma i significati che si rivelano di fondamentale importanza durante la lettura. Oltre a questi vengono individuati anche i livelli fonologici, morfologici, sintattici, lessicali, enunciativi, simbolici e semantici (Pagnini, 1970: 87-102, cit. in Segre, 1985: 47). Per definire meglio il rapporto tra significato e significante è necessario menzionare il modello proposto da Hjelmslev composto da: forma e sostanza dell'espressione e forma e sostanza del contenuto (Hjelmslev, 1961: 52-65, cit. in Segre, 1985: 49-51). Grazie alla forma del contenuto e alla forma dell'espressione esistono la sostanza del contenuto e la sostanza dell'espressione. Forma e sostanza sono inseparabili e, nonostante ogni lingua abbia specifici segni che variano tra loro, deve esistere anche quello che Hjelmslev chiama "materia", ovvero il senso di base che accomuna le lingue, a prescindere dal loro funzionamento. Inoltre, non è da trascurare l'aspetto culturale che caratterizza il testo, in quanto il contenuto riflette sempre la provenienza culturale dell'autore e un'opera non può essere considerata solo come un insieme di parole e strutture grammaticali. La cultura, in quanto tale, è formata da un insieme di sistemi antropologici, etnici, politici, filosofici, letterari, ecc. (Segre, 1985: 34-7, 42-7, 140, 149).

1.1.5.1.2 Il romanzo e il racconto

Il genere del romanzo viene definito attraverso il suo significato, solitamente legato all'idea di *fiction*, non ha una struttura precisa e viene definito dai personaggi che lo costituiscono come tale. Si colloca nell'immaginario tra mito, leggenda ed epopea, contrapponendosi a quest'ultima (Valette, 1997: 11). Di carattere ironico e carnevalesco, il romanzo sembra rappresentare il completamento di una o più forme narrative in uso durante l'antichità. Appare durante il Medioevo, prima per racconti in versi, poi in prosa, in lingua volgare e destinata alla narrazione di racconti reali o immaginari. Questo genere, quindi, sembra essere nato dal popolo, per dare voce alle categorie più marginalizzate e andare contro al sapere, all'autorità e al linguaggio ufficiale. Non essendo mai stato un genere orale, a differenza degli altri generi di origine antica, entra a far parte direttamente dell'epoca moderna. Secondo Auerbach (1892-1957), a partire dal XIX secolo, quando cominciano a diminuire i pregiudizi riguardo il romanzo e la finzione, comincia ad essere considerato un genere "serio", che si presta alla precisione e soprattutto alla narrativizzazione (Valette, 1997: 27-8). Grazie al suo sviluppo all'interno della letteratura internazionale moderna ha incontrato cambiamenti eccezionali. Al giorno d'oggi, il romanzo descrive e racconta situazioni che vanno oltre i vincoli imposti dalla realtà, le parole si rivelano di fondamentale importanza in quanto vengono utilizzate per nominare le cose e riflettono un contesto culturale più che un mondo naturale. Definire il genere e le caratteristiche del romanzo è complesso poiché, da un lato, indica un racconto di avvenimenti fittizi mentre, dall'altro, nell'accezione di romanzo come romanzesco, si riferisce alla narrazione di azioni reali o immaginarie. Il romanzo, quindi, è un genere "misto" che racchiude varie caratteristiche: unisce al racconto di un narratore il dialogo di personaggi che parlano una determinata lingua, collegata, attraverso lo stile, al loro stato sociale e al loro profilo.

Dare una definizione più o meno accurata di romanzo può essere legata alla percezione di un'opera da parte del lettore: l'autore ha la libertà di elaborare l'opera come vuole ma sente anche la pressione da parte del pubblico di non creare qualcosa di troppo estraneo, in quanto l'opera finale deve comunque inserirsi nel codice culturale dei lettori. Per utilizzare un termine introdotto da Umberto Eco (1932-2016), il romanzo è un'"opera aperta", si riferisce ad un enunciato che trasmette significazioni differenti in base alle situazioni pragmatiche e alle interpretazioni che gli vengono attribuite, non ha una struttura fissa e, nonostante il suo carattere imprevedibile, deve comunque aderire a norme di leggibilità, a prescindere dagli autori, dall'epoca o dalla società nella quale è

stata creata (Valette, 1997: 35). Le norme in un romanzo rappresentano un sistema di valori e credenze che l'autore sviluppa nel processo di ordinare la sua narrazione in un tutto significativo (Kam-ming, 1977: 210).

Esistono varie forme di romanzo: cavalleresco, pastorale, di formazione, di fantascienza, ecc. che dipendono dal contenuto e non dalle modalità con le quali viene costruito il racconto. In tutti i romanzi ci aspettiamo di trovare quattro tipi di enunciato: narrativo, descrittivo, discorsivo e orale. Gli elementi tipici del romanzo sono: il paratesto, ovvero tutti quegli elementi che definiscono e descrivono il testo stesso, come titolo, sottotitolo, prefazioni, dediche, note, ecc. in quanto, entrare a contatto con la finzione significa incontrare elementi che aderiscono comunque a convenzioni standard e che portano ad accettare e leggere il romanzo. Per quanto riguarda la realtà, invece, ci troveremo di fronte a postfazioni e appendici aggiunte per chiarire il contenuto, i generi, i temi, le scelte dell'autore e la divisione del testo in paragrafi, parti e capitoli, che rappresentano la scansione del tempo e ne permettono la lettura e la comprensione: in questo modo, l'intertestualità fa rientrare il testo in schemi mentali che riconosciamo e a cui aderiamo, in quanto il romanzo è imitazione di un mondo prestabilito. Il termine "racconto" copre vari significati e viene utilizzato per indicare un genere vicino a quello del romanzo, il discorso di un personaggio che racconta una storia (la sua o no e in alcuni romanzi le storie possono intrecciarsi) ed infine per indicare ciò che il romanzo racconta. Il racconto romanzesco presenta le caratteristiche formali morfo-sintattiche e logico-semantiche relative all'uso del passato remoto, del preterito, del presente storico, dei verbi d'azione. La diegesi e la mimesi nelle quali troviamo il racconto puro, di carattere narrativo, e l'imitazione, di tipo informativo-descrittivo. La narrazione rappresenta la successione di avvenimenti, mentre la descrizione, invece, mostra lo spazio interiore del racconto: il passaggio tra le due è determinato dai punti di vista che fanno focalizzare l'attenzione su eventi, dialoghi o riflessioni che compongono la trama. L'utilizzo del tempo verbale è di fondamentale importanza in quanto conferisce sfumature diverse alle azioni descritte all'interno del racconto: nel romanzo moderno si tende a regolarizzare l'uso del presente, in grado di esprimere tanto il passato quanto l'atemporalità, cancellando la distinzione tra racconto e descrizione basata su una differenza temporale. All'interno del romanzo, i personaggi fanno parte di un preciso sistema e hanno caratteristiche peculiari che li rendono unici. Presentano tratti che appartengono a diversi livelli narrativi, descrittivi o discorsivi, divisi in: ritratto, un racconto relativo a quello che fa il personaggio, dialogo, relativo a ciò che dice il

personaggio e come lo dice e monologo, relativo a ciò che pensa. Il discorso nel romanzo è rappresentato da varie forme e livelli che variano a seconda del carattere, del ruolo dei personaggi, delle situazioni presentate all'interno del testo e a seconda che parlino della loro storia (autobiografia), di un altro racconto o di un racconto di un'altra persona (racconto nel racconto). Il dialogo nel romanzo appare soprattutto come un "genere intercalare", ed è composto da tre modi: stile diretto, stile indiretto e stile indiretto libero. Viene utilizzato dall'autore per creare determinati effetti, in particolare quello di dare ai personaggi il massimo grado di credibilità. Attraverso il dialogo, l'autore consolida le caratteristiche dei personaggi determinanti per la descrizione e la narrazione del romanzo. Il dialogo, inoltre, mostra anche la relazione tra i personaggi e la presentazione di eventi passati. Una parte importante del dialogo è l'idioletto, unica espressione individuale, che riflette non solo la personalità ma anche la condizione dei personaggi ed elementi come l'età, l'occupazione, il *background* formativo, ecc. La differenza con il monologo sta nella scelta lessicale.

Al giorno d'oggi la tendenza a ridurre la distinzione tra discorso, ovvero la parola dei personaggi, e racconto, ovvero la storia immaginaria, sta portando alla scomparsa dei dialoghi all'interno del racconto. Il romanzo, inoltre, sembrerebbe essere stato, fin dalle sue origini, il punto di incontro di vari dialetti e discorsi multipli e quindi caratterizzato da una "pluridiscorsività". Il contenuto del romanzo è di tipo informativo e allo stesso tempo narrativo, l'"analisi del contenuto" analizza gli elementi a livello di idee per capire cosa vuole dire in profondità il testo, mentre, l'"analisi strutturale" considera la logica del romanzo. Questo genere sembra avere al suo interno un senso manifesto (di superficie) e un contenuto latente (profondo) da ricercare, per alcuni, nel contenuto semantico del romanzo stesso, e per altri, nella struttura narrativa, diegetica o attanziale (riferita al soggetto che compie un'azione). Il cuore della trama sta nel non-detto, nell'implicito, nella deduzione, nei presupposti o, in altri termini, nella connotazione, ovvero in un "significato metaforico" che sta in un livello più profondo rispetto al significato e al significante del "senso denotato della parola" (Valette, 1997: 11-58).

Il racconto nasce assieme alla storia dell'umanità e si trova ovunque: in tutti i generi (miti, novelle, drammi, tragedie, favole, leggende, commedie, ecc.), in tutti i mezzi, in tutti i tempi, in tutti i luoghi e in tutte le società (Barthes, 1969: 7).

Si tratta di una forma di narrazione che per essere definita tale ha bisogno di essere inserita in una cornice di genere, in un contesto e in una tradizione comprensibile da

parte del lettore (Giovannetti, 2012: 39). La narrazione genera una forma narrativa, chiamata racconto, e un contenuto narrativo, chiamato storia. Il racconto indica “come” viene raccontato qualcosa mentre la storia “cosa” viene raccontato. La narrazione è un’ enunciazione linguistica che permette la comunicazione e la relativa comprensione dell’ opera narrativa. Il racconto, invece, rappresenta l’ insieme delle parole nella loro articolazione fonica e soprattutto sintattica e testuale che incidono nella costruzione del mondo della storia, in quanto veicolano precisi significati. Il racconto è il discorso narrativo, ovvero la manifestazione primaria della narrazione come azione linguistica ma va precisato anche che il discorso ha le sue unità, le sue regole e la sua grammatica (Barthes, 1969: 10). Ogni racconto rappresenta un discorso che contiene una sequenza di eventi, reali o fittizi, nell’ unità di una stessa azione che coinvolgono umani (in quanto solo l’ uomo è in grado di dare un senso agli eventi) e che vengono organizzati attraverso un ordine temporale che rispetta una certa struttura narrativa (Bremond, 1969: 102). A seguito dell’ introduzione dei concetti di *fabula* e intreccio, la questione e l’ ambito della narratologia si complicano: apparentemente, alla *fabula* sembra corrispondere la storia che indica cosa viene raccontato e al racconto l’ intreccio che rappresenta, per l’ appunto, l’ ordine degli eventi e le modalità con le quali viene organizzata la trama (Giovannetti, 2012: 41-2, 97-9). Come sostenuto da Eco, invece, sia *fabula* che intreccio appartengono al contenuto e quindi alla storia, in quanto le parole che compongono il testo rappresentano la superficie e le articolazioni dell’ intreccio, che riguardano il soggetto (Eco, 1994: 43-4, cit. in Giovannetti, 2012: 99). Le parole dicono e l’ intreccio porta un significato a queste parole: il racconto, quindi, si troverebbe sul piano dell’ espressione. Se consideriamo però che il racconto è una forma narrativa indipendente, con un proprio testo e una propria struttura, che va interpretata ed è soggetta a mutamenti quando viene tradotta, dobbiamo prendere in considerazione il modello di Schmid che divide *fabula* e intreccio in questo modo: a partire dal basso, Schmid colloca gli avvenimenti che seguono un doppio asse, temporale e spaziale, e che vengono selezionati per costituire la graffa della *fabula*, che viene chiamata “storia”. La seconda graffa, invece, costituita dall’ intreccio, attraverso una disposizione nel tempo di contenuti della storia e una linearizzazione (vale a dire la possibile successione di eventi simultanei), produce il racconto (Schmid, 2010: 193, cit. in Giovannetti, 2012: 100-3).

Lo schema appena presentato spiega sicuramente il funzionamento e la successione degli eventi da un punto di vista narratologico ma pone sempre il problema della

dicotomia *fabula*-intreccio e in particolare come questi due elementi si influenzino tra loro e uno eserciti potere sull'altro. Un testo quando viene letto è sempre mediato, cioè creato per essere fruito attraverso un canale e in grado di influenzare ed essere influenzato da elaborazioni e interpretazioni avanzate dai lettori. Il tempo e la durata sono di fondamentale importanza, poiché danno un senso di anteriorità e posteriorità ai fatti, aiutano a collocare i personaggi all'interno della narrazione, incidono nella dimensione spaziale e nel ruolo del narratore che determina gli aspetti del racconto, relativi alla modalità con la quale la storia è percepita dal narratore stesso, e i modi del racconto che riguardano la modalità con la quale il narratore espone e presenta il racconto. I due modi principali sono la rappresentazione e la narrazione che corrispondono al discorso (racconto) e alla storia già analizzati in precedenza (Giovannetti, 2012: 149, 162, 175, 192; Greimas, 1969: 51; Todorov, 1969: 258).

Un racconto è riferito ad un sistema di norme e di azioni interpretative, soprattutto implicite. Il successo della trama deriva dal coinvolgimento da parte del lettore e dalla sua interpretazione critica dei fatti narrati: il lettore deve essere spinto a ragionare circa le azioni dei personaggi e l'evoluzione degli eventi, prendendo, di conseguenza, decisioni e posizioni a riguardo (Giovannetti, 2012: 108-9).

1.1.5.1.3 La traduzione

Negli anni gli studiosi di traduzione hanno classificato la narrativa come una categoria letteraria, nella quale le storie narrate vengono sempre filtrate da un'interpretazione personale da parte del narratore e per questo capaci di influenzare la realtà. Lo stesso si può dire per la traduzione che, in questo senso, viene vista come una forma di *ri*-narrazione, in un'altra lingua, in grado non solo di rappresentare ma anche di costruire eventi e personaggi. I traduttori sono coinvolti nella circolazione delle narrazioni e contribuiscono all'elaborazione, trasformazione e disseminazione di queste attraverso le loro scelte. Intervengono anche nel processo di narrazione e *ri*-narrazione che rappresenta l'incontro di due culture (quella di partenza e quella di arrivo) e la formazione della realtà che ci circonda. Nel trasmettere i contenuti e dare vita ai personaggi, in base alla lingua e alla cultura di arrivo, si sceglie come elaborare e trasmettere il testo originale (Baker, 2014 [2020]: 174-5, 181). Gli elementi che hanno un certo significato e una certa importanza in un determinato contesto narrativo possono assumere caratteristiche completamente diverse se inserite in un altro contesto, al punto

che, traducendo, elementi culturali, politici e sociali appartenenti alla cultura di partenza possono essere tralasciati per fare spazio a quelli più rilevanti appartenenti al contesto e al lettore del testo di arrivo. Gli eventi raccontati nelle traduzioni possono differire e assumere interpretazioni molto differenti da quelli contenuti nel testo originale (Baker, 2018 [2020]: 200). Come sostiene Baker:

[e]ach language accrues a specific value by virtue of its positioning within the narrative” at any given moment in time (2010a: 356, cit. in Baker, 2018 [2020]: 201).

La modalità con la quale viene scritto un testo è determinante per la sua comprensione: talvolta il messaggio può non essere compreso dal lettore di arrivo e rischia di risultare offensivo o fuorviante rispetto a quello che intende una parte o un personaggio. L'intervento riguarda sia l'atto del tradurre e dell'interpretare sia l'atto del riferire/riportare: trasmettere i contenuti esattamente come sono riportati nel testo originale non è sufficiente e adeguato alla buona riuscita della traduzione e al lettore di destinazione, in quanto potrebbe non capire e non cogliere i riferimenti contenuti nel testo di partenza (Baker, 2008 [2020]: 135). Secondo Baker, il focus non sta tanto nel dare una definizione univoca al termine “narrativa” quanto nello studiare come ogni persona costruisca una propria definizione, vicina al suo mondo. Per questo motivo, la narrativa è soggetta a continui cambiamenti, in base all'interpretazione che le si dà, e questo incide nella traduzione, nella trasmissione dei contenuti, nei comportamenti e nelle posizioni che i lettori assumono.

Analizzando i cambiamenti riguardanti la ricontestualizzazione linguistica e culturale di una narrazione, i *Translation Studies* (TS) dimostrano un legame tra la costruzione narratologica, la lingua e il contesto nel quale viene creato il testo e si interrogano sui casi nei quali una storia o una narrativa può essere considerata “traducibile”. Questo si collega al lavoro di teorici della narrazione come Herrnstein Smith che nota, all'inizio degli anni Ottanta, come la traduzione fosse una “versione” della narrativa (Summers, 2022: 255-6). Bal enfatizza la natura contingente dell'interpretazione sostenendo che:

turns narrative analysis into an activity of *cultural analysis*, for the subjectivity in analysis is a larger cultural issue (2009: 12, cit. in Summers, 2022: 256; enfasi nell'originale).

Quest'affermazione rivela una forte connessione tra gli aspetti letterari, sociali e culturali all'interno degli approcci che studiano l'analisi narrativa nella quale la traduzione viene vista come un processo trasformativo. I metodi di ricerca narratologici nei TS stanno esponenzialmente mettendo in luce le relazioni di potere e le strutture di significato convenzionalmente riconosciute nei testi letterari. I ricercatori dei TS stanno passando da una semplice applicazione della narratologia al cambiamento dei suoi assunti attraverso la comprensione delle particolarità del testo tradotto: secondo Prince la traduzione offre una prospettiva critica alla narratologia attraverso il confronto tra testo di partenza e di arrivo e mostra come la narrativa sia arte rappresentativa e struttura rappresentazionale (Prince, 2014: 28, cit. in Summers, 2022: 259-260).

Un concetto molto importante emerso di recente nella ricerca narratologica sulla traduzione riguarda la presenza della voce e del discorso del traduttore che inevitabilmente interviene nel testo di arrivo, fa cambiare la voce alla narrazione e fa capire come i traduttori e gli interpreti siano narratori visibili che raccontano le vite e le storie altrui situate in specifici contesti narrativi sociali. L'atto del tradurre e dell'interpretare si situa all'interno del giudizio della narrativa e, di conseguenza, traduttori e interpreti agiscono come guardiani di narrative sociali e viaggiatori tra contesti diversi. La narrativa è ormai un elemento stabile nel panorama disciplinare dei TS e ha anche cominciato, usando concetti derivanti dall'attività di ricerca nell'ambito della traduzione e interpretazione, a dimostrare il suo valore come esportatrice in altre discipline: questo mette in luce le caratteristiche della narrativa letteraria o sociale che viene contestualizzata attraverso il confronto tra il testo di partenza e di arrivo, idealmente posizionato al centro di vari approcci teorici e per questo in grado di offrire nuove opinioni (Summers, 2022: 262-5).

Kao, attraverso uno studio derivazionale riguardante la tutela e la modifica del materiale narrativo o dei contenuti informativi (in genere legati alla derivazione e trasformazione di una storia), sostiene che le informazioni in una narrazione sono date da sei elementi: eventi, personaggi, circostanze, ambientazioni, informazioni di *background* e valutazione della narrazione. Il testo tradotto subisce vari cambiamenti di estensione e di lunghezza a seconda dei cambiamenti apportati al testo, in quanto l'informazione può essere mantenuta o modificata attraverso la rimozione o la sostituzione di alcuni elementi (Kao, 1985: 4, 16).

Ogni genere e tipologia testuale richiede interventi di stile e di forma in grado di rappresentare la voce dell'autore e suscitare interesse nel lettore. Quando si traduce un

romanzo di fantasia, a differenza della traduzione di testi tecnici, non è necessaria una rigorosa precisione lessicale, è necessario, invece, ricreare il ritmo, le immagini e le sensazioni che l'autore del testo originale ha inserito per produrre lo stesso effetto nel lettore del testo di arrivo e andare oltre la realtà. Accanto agli aspetti puramente grammaticali, linguistici, testuali e lessicali, quando si traduce un romanzo di fiction, bisogna tenere in considerazione anche la narrazione, il dialogo, la descrizione, la rappresentazione ed infine l'introspezione o la riflessione. All'interno di questo genere capita di trovare anche altri generi poiché tutte le tipologie testuali possono rientrare nel genere di fantasia. Nel descrivere e quindi tradurre una scena entrano in gioco elementi che riguardano dimensioni, colori, forme e prospettive attinenti alla componente visiva; melodie, suoni, armonie e volumi che coinvolgono l'apparato uditivo; sapori e odori riguardanti la parte olfattiva; tessuti, materiali e oggetti attinenti al tatto, in grado di evocare immagini e sensazioni contenute e trasmesse dal testo originale. Per quanto riguarda la rappresentazione, invece, la vista e il tocco riflettono il movimento, la velocità e il cambiamento delle scene all'interno della narrazione. Riguardo ai dialoghi, invece, tradurre un dialogo o un discorso interiore rappresenta un'area nella quale il traduttore non può ignorare la voce dell'autore e del personaggio. È necessario, quindi, usare tutti i mezzi per entrare nel personaggio e parlare con la sua voce (Pellatt e Liu, 2010: 151, 145-6, 148).

1.1.6 Lo stile

All'interno del testo letterario lo stile gioca un ruolo importantissimo e si riferisce ai tratti che caratterizzano il modo di scrivere dell'autore e, in generale, un gruppo di opere. Questo aspetto entra in gioco dopo la scelta dell'argomento e riguarda le modalità di rappresentazione del contenuto del racconto.

Derivanti dalla retorica classica, due elementi attinenti allo stile sono quelli che riguardano i "tropi", se riferiti a singoli concetti, e "figure", se riferite a sezioni del discorso che possono essere di parola, se riguardano gli aspetti fonetici o sintattici, o di pensiero, se giungono all'ambito dell'invenzione. *Tropus* indica una "deviazione" semantica, ovvero una parola (stesso significante) che assume un significato diverso da quello usuale. Figura, invece, sembra indicare i valori iconici dell'ordine delle parole nel discorso quasi a voler rappresentare, con un disegno di frasi, i parallelismi o le contrapposizioni dei pensieri. I tropi sono figure come la sineddoche, perifrasi,

antonomasia, enfasi, litote, iperbole, metonimia, metafora, ironia, ecc. che influenzano maggiormente la lingua ma hanno una maggiore propensione a perdere il loro valore retorico per assumere quello semantico. Le figure di parola, invece, riguardano, tra le altre, l'inversione, la ripetizione, il pleonaso e l'ellissi, mentre, in quelle di pensiero, rientrano figure come l'allegoria, l'ironia e l'apostrofe: tra queste due zone si scorge la presenza dei concetti di pensiero ed espressione (Segre, 1985: 69, 138, 309-310).

Secondo Bally:

la stilistica studia il valore effettivo dei fatti del linguaggio organizzato, e l'azione reciproca dei fatti espressivi che concorrono a formare il sistema dei mezzi d'espressione di una lingua", e ancora, "la stilistica studia dunque i fatti d'espressione del linguaggio organizzato dal punto di vista del loro contenuto affettivo, cioè l'espressione dei fatti della sensibilità per mezzo del linguaggio e l'azione dei fatti di linguaggio sulla sensibilità (1909: 1, 16, cit. in Segre, 1985: 313).

Dal Settecento, il concetto di stile comincia ad essere inteso come maniera individuale di espressione, identificata dal pensiero stesso. Come afferma lo stesso Buffon:

le idee sole formano il fondo dello stile e lo stile non è che l'ordine e il movimento che si mette nei propri pensieri (1753 [1926]: 15-6, 11, cit. in Segre, 1985: 315).

Lo stile assume caratteristiche peculiari e varie a seconda delle varietà linguistiche utilizzate in un determinato periodo e in una particolare realtà geografica. Inoltre, è impossibile parlare di uno stile unico in tutto il racconto, in quanto vengono assunti diversi stili a seconda dei personaggi e del punto di vista che il narratore o l'autore vuole far loro assumere: questo indica una presenza diffusa dell'intertestualità da cui emergono assunti e rimandi ad altri testi e che fanno emergere una serie di divergenze e convergenze stilistiche tali da impedire una definizione univoca di stile. La vera sfida sta nel trovare un'armonia tra questi stili per rendere coeso il testo (Bachtin, 1963, 1975, cit. in Segre, 1985: 324-5).

1.1.7 Le figure della narrazione

1.1.7.1 Il narratore e l'autore

Il narratore e l'autore sono due figure fondamentali all'interno della narrazione in

quanto indicano le modalità con le quali si pongono all'interno della storia e il loro punto di vista. L'autore adegua l'opera in base alle sue influenze letterarie e a come vuole che venga percepita dal pubblico di destinazione (Mariani Ciampicacigli, 1979: 19-20). È l'artefice della funzione comunicativa dell'opera e il mittente che ha il compito di instaurare un determinato rapporto con il lettore: culturale per quanto riguarda il contenuto e pragmatico per quanto riguarda la finalità (Segre, 1985: 8). L'autore vuole far emergere il proprio stile e per questo motivo la narrativa si piega verso i suoi personaggi e il loro modo di parlare (Wood, 2010: 25).

In ogni racconto c'è almeno un narratore, la cui presenza si ravvisa nei suoi pensieri, atteggiamenti e punti di vista che differiscono dalle situazioni presentate nel narrato, dalla sua interpretazione degli avvenimenti raccontati e dalla valutazione della loro importanza. Salvo riferimenti sull'identificazione del narratore in personaggi o narratori del racconto, si può notare la sua presenza di fronte ad un'eventuale prima persona singolare, seconda persona singolare o prima persona plurale, ad una classe di deittici, che permette di delineare una situazione spazio-temporale o ad una classe di termini modali che indicano la posizione del parlante rispetto a quello che dice. La presenza del narratore può essere più o meno percettibile al punto da variare di tanto o poco il grado di identificazione con l'io narrante. Nel caso di narrazioni in prima persona o autoriali, il discorso del narratore può comparire all'interno della trama (in questo caso il narratore racconta quello che vive personalmente) o rimanere fuori dal racconto e dalle vite dei personaggi, descrivendole attraverso la sua prospettiva. Può capitare che a volte si abbia la sensazione che all'interno del racconto non ci sia un narratore: in questo caso ci troviamo di fronte a quello che Chatman chiama narratore nascosto (*covert narrator* in inglese), o narratore eterodiegetico (Fludernik, 2009: 21-3). Si tratta di un narratore che rimane all'ombra della narrazione, la sua presenza risulta quasi impercettibile, in quanto non si identifica neanche come un personaggio della storia. Al narratore eterodiegetico si contrappone il narratore palese (*overt narrator* in inglese), o narratore omodiegetico, che prende parte al racconto (non necessariamente in prima persona, però) e rende nota la sua presenza sia a livello stilistico che metanarrativo (quindi sia come autore che come personaggio della storia). A queste due tipologie si affianca il narratore intradiegetico che analizza gli avvenimenti dall'interno ed è dentro la storia ed extradiegetico che analizza gli avvenimenti e racconta la storia dall'esterno (Segre, 1985: 25; Giovannetti, 2012: 140). Il grado di intrusione, autoconsapevolezza, attendibilità e distanza (temporale, fisica, morale, intellettuale,

emotiva, ecc.) del narratore dagli avvenimenti, dai personaggi e/o dal narratario variano nel corso del racconto, fanno emergere la sua posizione all'interno della narrazione e influenzano l'interpretazione e la risposta del lettore.

Solitamente quando il narratore è un personaggio del racconto e prende parte agli avvenimenti si ricorre alla prima persona singolare, mentre se non è un personaggio si ricorre alla terza persona singolare. Capita però che un narratore-personaggio parli in terza persona e, talvolta, soprattutto nella narrativa di finzione, anche in seconda persona. Il narratore può avere un ruolo più o meno importante nel racconto: può essere un personaggio in una parte della narrazione, ma non in un'altra, può essere il personaggio in storie raccontate da un altro narratore, ma non nella propria storia, ed infine possono essere presenti più narratori in un solo racconto. In questo caso, quello che presenta il racconto per intero è considerato il narratore principale, mentre gli altri sono considerati narratori secondari. Tra narratori può esserci una distanza, più o meno grande, di carattere fisico, emozionale, intellettuale o morale.

All'interno della narrativa si possono individuare tre punti di vista che il narratore utilizza per spiegare gli eventi e che Genette chiama "focalizzazione" (Giovannetti: 2012, 134). Questa viene sin riferisce, da un lato, alla raccolta di informazioni e, dall'altro, al racconto di ciò che uno o più personaggi vedono, sentono e percepiscono: il primo è detto "punto di vista libero" o, per riprendere un termine utilizzato dallo stesso Genette, "focalizzazione zero", in quanto il narratore descrive liberamente il contenuto e non assume mai il punto di vista dei personaggi (Genette, 1977: 62-80, cit. in Segre, 1985: 27). In questo tipo di focalizzazione le conoscenze del narratore sono maggiori di quelle dei personaggi e per questo viene definito "onnisciente". Il secondo punto di vista viene detto "interno" o, "focalizzazione interna", ed è collegata ai sentimenti, alle conoscenze e ai punti di vista di uno o più personaggi, quindi, il narratore racconta quello che uno o più personaggi fanno e dicono. La focalizzazione interna può essere fissa quando si utilizza la prospettiva di un solo personaggio, variabile quando a rotazione si usano le prospettive di più personaggi o multiplo quando un avvenimento, o più avvenimenti, viene raccontato più volte da diversi punti di vista. Il terzo punto di vista viene chiamato "esterno", o "focalizzazione esterna", nella quale il narratore presenta gli avvenimenti esclusivamente dall'esterno. Con questo punto di vista emergono le azioni o le caratteristiche fisiche dei personaggi ma non i loro sentimenti e percezioni, in quanto il narratore dimostra di non esserne a conoscenza.

Nel corso della narrazione i punti di vista possono variare e può succedere anche

che il narratore infranga le norme stabilite dai punti di vista fornendo troppe informazioni o troppo poche, influenzando in questo modo anche l'interpretazione del racconto da parte del lettore (Prince, 1984: 12-26, 78-82).

1.1.7.2 Il narratario

Se c'è un narratore, c'è almeno un narratario ma non sempre viene indicato ricorrendo alla seconda persona singolare, in quanto, come per il narratore, utilizzare la seconda persona non rende esplicito il narratario, poiché non sappiamo il suo punto di vista e la sua posizione nei confronti del narratore e del racconto.

Solitamente, gli elementi che rendono nota la presenza del narratario, dei suoi atteggiamenti, delle sue conoscenze e della sua posizione all'interno della narrazione sono: riferimenti espliciti al lettore che presuppongono l'instaurazione di un rapporto diretto con il narratario, domande o pseudo-domande poste dal narratore per spiegare come si svolge il racconto, uso della prima persona plurale, negazioni e negazioni parziali per contraddire le possibili deduzioni e convinzioni del narratario, correggerlo e fargli capire la narrazione, affermazioni per confermare i pensieri del lettore ed infine spiegazioni metalinguistiche o metanarrative per rendere chiari particolari riferimenti che possono comparire all'interno del racconto.

Il narratario può essere anche parte degli avvenimenti a lui rivolti e ricoprire vari ruoli, non solo quello di destinatario del racconto. A volte, infatti, può essere sia un personaggio sia il narratore.

Il narratario può essere formato da una persona singola o da un gruppo, omogeneo o eterogeneo. È raro ma può capitare che il narratore si rivolga a narratori singoli per riferirsi a diverse parti del racconto, raccontare la narrazione allo stesso modo a più narratori in successione o che più narratori raccontino la stessa storia, allo stesso modo, ad un unico narratario.

Come per il narratore, anche per i narratori esiste una gerarchia: il narratario principale è colui al quale vengono rivolti tutti gli avvenimenti della narrazione, mentre è secondario il narratario a cui vengono indirizzati solo alcuni di questi avvenimenti. Naturalmente le somiglianze, le differenze e le distanze tra narratore, personaggio, narratario e lettore reale cambiano nel corso della narrazione e sono rilevanti per interpretare il racconto: in base alle opinioni e alle reazioni anche del narratario è possibile farsi un'idea dell'opera (Prince, 1984: 26-33, 36-40).

Il livello con cui il narratore e il narratario comunicano viene chiamato “livello del narratore” o “comunicazione narrativa” che può essere implicita o esplicita, a seconda della modalità con la quale il narratore dialoga con il narratario (direttamente o indirettamente). Booth nomina la relazione tra narratore e narratario con i termini “autore implicito” (*implied author*) e “lettore implicito” (*implied reader*): il primo non è un personaggio ma un costrutto del lettore, o dell’interprete, che cerca di determinare il “significato” dell’opera le cui caratteristiche dipendono dai tratti che emergono dalla narrazione stessa. Il secondo, invece, è costruito dal critico che presuppone una particolare risposta del lettore all’opera (Fludernik, 2009: 26). Con “lettore implicito” ci si riferisce a quel lettore che si pensa possa essere il più indicato per fruire l’opera e che possiede aspetti molto simili ma anche molto diversi da quelli del lettore reale (Segre, 1985: 13).

1.1.7.3 I personaggi

I personaggi vengono studiati attraverso una lettura testuale in relazione alle funzioni, alla *fabula* e all’intreccio, al tempo reale e narrativo, al narratore e al punto di vista. Il personaggio ha poco spessore quando tra *fabula* e intreccio lo scarto è minimo ed è quindi legato all’azione, mentre acquista maggiore spessore quando tra *fabula* e intreccio lo scarto aumenta. La costruzione del personaggio varia in base all’andamento del tempo narrativo della storia e del racconto (riferito alla presenza di anisocronie o allo sviluppo cronologico lineare). Nel corso della narrazione assistiamo a rapporti sintagmatici nei quali i personaggi cambiano attributi, estetici e/o caratteriali, e rapporti paradigmatici che fanno rispettare al personaggio norme generali di comportamento: se il grado di coesione al codice culturale allenta, e queste si dovessero rivelare meno costrittive, il personaggio potrebbe assumere comportamenti imprevedibili (Mariani Ciampicacigli, 1979: 44-5, 60).

Il personaggio è un elemento comune a più proposizioni che gli attribuiscono caratteristiche fisiche e intellettuali che solitamente si avvicinano a quelle umane: spesso anche agli oggetti vengono assegnate caratteristiche simili a quelle umane (come la capacità di parlare, pensare, provare sentimenti, ecc.). Un personaggio, per essere definito tale, deve comparire almeno una volta all’interno del racconto. I personaggi ricoprono ruoli e posizioni diverse che fanno prendere una certa piega alla narrazione: il personaggio principale, ad esempio, ricopre il maggior numero di proposizioni, appare

in punti strategici del racconto, è qualitativamente diverso dagli altri personaggi (si distingue per quello che fa, dice e per le sue caratteristiche morali) e spesso compie azioni rilevanti all'interno della storia. I personaggi possono venire presentati uno di seguito all'altro o distribuiti nel corso della storia, a volte possono essere inseriti anche personaggi non umani (Prince, 1984: 110-3). Attraverso il loro racconto e i gesti che compiono possiamo parlare di diegesi e mimesi: la diegesi è la narrazione e si riferisce al mero trasferimento concettuale e verbale del contenuto, mentre, la mimesi è riferita alla spiegazione di una situazione attraverso movimenti, gesti e una particolare inflessione della voce che implica quindi una componente extraverbale (Segre, 1985: 15-6).

La descrizione dei personaggi segue particolari istruzioni: dapprima viene realizzata una descrizione fisica a partire dal volto (precisamente dalla fronte), successivamente si passa alla descrizione di particolari caratteristiche che possono attirare l'attenzione del lettore e aiutare a ricordarlo, come: nome, gesti, azioni, modo di parlare (utilizzando particolari giri di parole nei dialoghi) per far risaltare il suo carattere e presentarlo in relazione agli altri personaggi. Bernardelli e Ceserani affermano che molti studiosi parlano di "sistema dei personaggi" poiché le caratteristiche, il ruolo, i discorsi, le scelte e le azioni che l'autore fa assumere loro acquisiscono un importante significato all'interno della storia, nella definizione delle loro caratteristiche e del loro ruolo e nel rapporto con gli altri personaggi: sono proprio questi ultimi ad animare la trama e farle prendere una certa dimensione. In questo modo, attraverso la lettura delle esperienze e delle sfide dei personaggi, il lettore può immedesimarsi e venire educato (Bernardelli e Ceserani, 2005: 146-8, 164).

Considerato che le azioni richiedono gli attori e le storie accadono alle persone anche i personaggi costituiscono una componente essenziale della narrativa. Possono essere raggruppati in base al loro *status* sociale e alle loro qualità morali. Il romanzo può dirci cosa sta pensando un personaggio, come parla, a chi parla, come viene descritto e quale approccio ha con il mondo (Wood, 2010: 67).

1.1.7.4 Il lettore

Per lettore ci si riferisce alla persona che usufruisce dell'opera e la interpreta a suo modo, in base alle conoscenze linguistiche che possiede ma anche logiche e alla cultura all'interno della quale il racconto viene creato.

Ogni lettore presenta età, caratteristiche fisiche, psicologiche e sociologiche, una formazione, interessi e propensioni diverse che influenzano la lettura. A questo, si aggiunge il grado di leggibilità di un testo a cui ogni lettore dà un giudizio estremamente soggettivo: maggiore è lo sforzo per capire il testo, i riferimenti contenuti, l'ambiguità, il grado di inganno, i punti di vista, maggiore sarà la difficoltà nel leggerlo e giungere alla conclusione della narrazione, il vero obiettivo della lettura (Prince, 1984: 194-210). Il lettore legge l'opera per curiosità, attrazione o interesse e i processi e gli approcci che attua durante la lettura per la comprensione dell'opera sono soggettivi (Segre, 1985: 10-1).

Il lettore implicito è una sintesi che cerca di rispondere alle forme, alle strutture e alle norme messe in campo dall'autore implicito. La grande utilità della coppia autore implicito-lettore implicito si lega al fatto che costituisce una vera e propria mediazione fra il mondo fittizio del racconto e il mondo reale in cui si muovono autori e lettori in carne e ossa (Giovannetti, 2012: 242).

1.1.8 Il genere della *Fiction*

Per “finzione” si allude ad un'invenzione linguistica e letteraria. La tendenza della letteratura, soprattutto quella narrativa, è quella di basarsi su fatti e persone reali per creare narrazioni inventate: questo contribuisce a spingere i lettori a fruire delle opere, anche se inventate, perché il contenuto si avvicina molto alla realtà. Il vocabolo latino *factio* è stato coniato in inglese con il termine *fiction* che, secondo l'*Oxford English Dictionary*, si riferisce alla narrazione di avvenimenti e personaggi immaginari. Nelle lingue romanze, invece, questo termine oscilla tra il concetto di “simulazione” e quello di “invenzione letteraria”. Di fronte ad un'opera immaginaria, il lettore rimane stupito dalla coerenza narrativa, da parte dell'autore, di legare gli eventi tra loro e non dagli elementi di finzione, poiché si aspetta di imbattersi in personaggi e ambientazioni inventate.

La letteratura narrativa si serve di “modelli” che assumono ruoli diversi e riflettono i vari tipi di finzione. Le convenzioni letterarie fanno assumere all'eccezionale una propria legittimazione in base alla ripetizione e alla fruizione all'interno di testi affini, acquisendo una propria sintassi e un proprio paradigma: in altre parole, entra a far parte di un sistema di valori. La finzione può riguardare fatti o vicende, narrate attraverso un discorso, che costituiscono solo uno delle vie percorribili all'interno del testo: da questo

assunto, si può affermare che ogni testo sia una finzione per il modo di collegare le parole e gli argomenti. Ogni opera è imitazione (mimesi) di altre opere scritte precedentemente e che diventano un modello per le creazioni successive (Segre, 1985: 214-216, 218-222, 229).

Secondo Rimmon-Kenan per “*fiction* narrativa” si intende la narrazione di una successione di eventi immaginari nei quali, ricorrendo a termini comunicativi, la narrazione è formata da un processo nel quale il messaggio, rappresentato dalla narrativa, viene trasmesso da un emittente ad un destinatario attraverso un mezzo di natura verbale: questo è quello che distingue la *fiction* narrativa dalle narrazioni di altri media (Rimmon-Kenan, 1983: 2).

1.1.8.1 Il genere della *Fiction* cinese

Come spiegato sopra, il termine *fiction* deriva dalla cultura occidentale e si riferisce ad un genere letterario come tipologia di narrativa in prosa e ad una modalità di scrittura frutto della fantasia dell'autore, realizzata all'unico scopo di intrattenere e che si contrappone ai prodotti letterari, artistici e cinematografici reali, come i documentari (Dong Gu, 2006: 46).

In cinese, dal punto di vista etimologico, la parola più adeguata a indicare il genere della *fiction* è *xuguo* 虚构, anche se, la parola che meglio si adatta alla concezione occidentale, pur presentando alcune differenze, è *xiaoshuo* 小说 (in origine, “racconto di poco conto”) (Dong Gu, 2006: 19; Eoyang, 1977: 53). Le prime forme di *xiaoshuo* si riferivano ad una categoria di scritti a metà tra storia e filosofia. Per spiegare il loro legame con la *fiction*, all'interno della tradizione cinese, è necessario capire il rapporto tra quest'ultima e la storia. Per farlo ci serviamo della spiegazione di Aristotele che, all'interno della sua opera intitolata *Poetica*, afferma come la storia si riferisca a cos'è successo mentre la *fiction* a cosa potrebbe succedere, a prescindere dalla loro rappresentazione narrativa (in prosa, in versi, sottoforma di tragedia, poesia, ecc.) (Aristotele, 335 a.C.: 53, cit. in Dong Gu, 2006: 47). Lo storicismo, da un lato, ha giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo della *fiction* così com'è conosciuta oggi in Cina, e dall'altro, ha recato non pochi problemi al raggiungimento del pieno sviluppo del genere *xiaoshuo*. Questo genere, frutto di una creatività letteraria spontanea e naturale, ha origini umili (sembra sia nato proprio dalle persone comuni) e raggiunge la piena maturità con la comparsa del romanzo (*novel*) durante la dinastia Tang 唐朝 (618-

907) (Dong Gu, 2006: 29, 35, 61-2).

Gli studi teorici e storici sulla narrativa cinese ricercano spesso le radici della *fiction* nel genere *zhiguai* 志怪 (lett. descrivere anomalie) e *zhiren* 志人, ovvero narrative di forma breve che compaiono durante il periodo delle Sei Dinastie 六朝 (220-589), molto caratteristiche della prosa di quel periodo, ma difficili da descrivere e definire quali opere vi rientrassero. Anche se richiamano alcune caratteristiche del genere della *fiction* moderna, per via della consapevolezza letteraria immaginaria con la quale venivano realizzate le presunte opere, va precisato che le origini della *fiction* precedono di gran lunga questo periodo: coincidono, infatti, con i primi scritti della primissima narrativa cinese nella quale fatti e *fiction* erano mescolati (Dewoskin, 1977: 21-3; Dong Gu, 2006: 42). In questo periodo, storia e genere *zhiguai* cominciano a divergere, al punto che la separazione tra i due, viene talmente accettata che le opere di *fiction* cominciano ad essere diffuse e lette a scopi letterari (Dong Gu, 2006: 38). Dalla dinastia Ming 明朝 (1368-1644), questo cominciò a designare un genere di novelle e storie basate su uomini, luoghi ed eventi immaginari. Durante il primo periodo di questa dinastia, i valori assoluti della *fiction* erano mescolati esageratamente a valori tematici e le storie di questo periodo presentavano una forte componente satirica. Nel periodo centrale della dinastia Ming, invece, il tipo predominante di storia era quella “folly and consequences”² formata da un principio strutturale basato originariamente e apparentemente sulla concezione morale e una marcata visione della natura umana cinica e peggiorativa. Il *Jin Ping Mei* 金瓶梅, ad esempio, è una straordinaria unione di realismo satirico e non satirico, nel quale alcuni personaggi appartengono al primo tipo di realismo, altri al secondo tipo e altri ancora si spostano da un tipo all’altro. La storia comincia come una storia di “folly and consequences” ma si sviluppa nella direzione del realismo non satirico. Il realismo satirico sembra essere frutto di una commistione con la componente satirica che tende a modificare fattori e tecniche realistiche verso tecniche di inclusione, nemiche della satira. La morale del narratore poneva le basi per l’ironia drammatica, poiché informava il lettore circa le conseguenze che emergevano dalle azioni da cui era stato messo in guardia. Dalla fine della dinastia Ming, cambia il ruolo del narratore in quanto non è più facilmente legato all’autore implicito, l’uso ironico non è frutto degli stereotipi del narratore e il lettore è portato ad accettare, probabilmente inconsciamente,

² Questa espressione è stata presa da Hanan (1967: 194-6, cit. in Hanan, 1977: 88) e mantenuta in inglese per mantenere una maggiore precisione circa il genere della *fiction* e il suo impiego durante le dinastie.

una certa dualità della visione. Per far risaltare la ridotta importanza del narratore, le introduzioni e i prologhi sono spesso frivoli e appena connessi alla storia principale (Hanan, 1977: 88-9, 106-7).

La *fiction* cinese è unitaria ma non unificata: non segue canoni stabiliti dai critici e, inoltre, non risponde alle impegnative e differenti richieste del pubblico odierno. La *fiction* di oggi rappresenta il risultato di un pubblico e un autore alienati, che avanzano interpretazioni personali senza confrontarsi gli uni con gli altri (Eoyang, 1977: 57, 68).

1.1.9 Narratologia, narrativa e generi letterari cinesi

La narratologia cinese deriva da quella occidentale e per lungo tempo è vissuta all'ombra di quest'ultima. Di recente si è cercato di esaltare i generi e i testi che appartengono esclusivamente alla storia letteraria e narrativa cinese³ e che per questo non può essere sovrapposta a quella occidentale.

Lo sviluppo della narratologia in Cina può essere diviso in tre fasi: durante la prima, che va dal 1979 agli anni Novanta circa, si assiste ad un aumento dell'introduzione e della traduzione delle opere di narratologia classica. La seconda, che riguarda l'inizio del XXI secolo, vede la predominanza della narratologia classica cinese che comincia ad essere sfidata dalla sua controparte postclassica. Nella terza fase, invece, che comprende il decennio attuale, la narratologia in Cina è caratterizzata da una massiccia riforma delle teorie straniere e una costruzione embrionica della scuola di narratologia cinese (Tian e Liu, 2022: 128). Studiare la narrativa cinese aiuta a capire la civiltà e lo sviluppo che questo Paese ha avuto nel corso dei secoli: sembra, infatti, che questo ambito abbia origini antichissime e continui ad essere fruttuoso anche al giorno d'oggi. Dal punto di vista etimologico, all'interno del vocabolario della teoria letteraria cinese, l'equivalente più comune utilizzato per indicare la narrativa è *xushiwen* 叙事文 che compare in scritti critici tradizionali dall'epoca Tang a quella Qing 清朝 (1644-1911). Questo genere, però, era limitato a descrivere proporzioni composizionali tra la "narrativa lineare"⁴ e gli altri tipi di discorso, in prosa e in versi: per questo motivo, l'adattamento di questo termine agli scritti contemporanei e per riferirsi ad una modalità o ad una classe di materiali letterari è essenzialmente un neologismo. Il genere *xiaoshuo* rimane limitato a scritti che sono per vari motivi non plausibili dal punto di vista storico,

³ Intesa come narratologia con caratteristiche cinesi (Tian e Liu, 2022: 135).

⁴ "[S]traight narrative", cit. in Plaks (1977: 310; traduzione mia).

mentre la categoria più ampia della prosa letteraria, chiamata *wenzhang* 文章, è troppo ampia per definire la narrativa cinese (Plaks, 1977: 310).

Come in Occidente, anche in Cina la narrativa ha sempre avuto il duplice scopo di divertire ed istruire, riflettendo, soprattutto dal V secolo d.C., le credenze, i valori e le abitudini di vita quotidiana delle persone. Successivamente, a mano a mano che la narrativa acquisisce un ruolo di prestigio, assume un carattere ironico, di critica o di discussione circa i valori morali in voga nella società e in un determinato periodo, diventando così uno strumento di diffusione e confronto per questioni sociali, morali, filosofiche e psicologiche riguardanti la cultura. In questo contesto, anche il ruolo del narratore e dello scrittore cambiano: fino al XX secolo circa, queste due figure venivano considerate marginalmente e la considerazione nei loro confronti era molto bassa, successivamente, con l'aumento del prestigio del romanzo, comincia ad aumentare anche l'importanza attribuita al loro lavoro, tanto da venire lasciato spazio alla loro esperienza e creatività (Ropp, 1994: 335-7, 363).

Per quanto riguardano i valori morali, il confucianesimo si consolidò con l'avvento del buddhismo e cominciò a far parte della cultura cinese a tutti gli effetti, al punto che si potrebbe affermare che la storiografia confuciana e il lavoro dei missionari buddhisti hanno dato il via per lo sviluppo della narrativa in Cina. Hanan identifica tre forme di letteratura: una che riguarda la fascia più povera che usufruiva di testi orali e in dialetto, una rappresentata dalla classe alta di letterati che usufruivano di racconti brevi in cinese classico e una formatasi dal XIV secolo, indirizzata ad una classe media e derivante dalla lingua parlata e dalla tradizione sia orale che classica: queste tre forme di letteratura si sono sempre influenzate tra loro (Ropp, 1994: 342). Nella tradizione cinese, ci sono due sviluppi paralleli dei generi narrativi: quello classico e quello vernacolare. Il secondo più vario e ampio, era indirizzato alle masse, il primo, invece, di livello più elevato era considerato parte dell'educazione richiesta all'élite.

In Cina, la narrativa in lingua scritta più antica, all'interno dei testi classici, consiste in un gruppo di scritti quasi-storici basati su fatti veri o inventati. I sottogeneri più famosi della letteratura narrativa classica sono la biografia e la favola, ovvero scritti storici e didattici, nei quali i personaggi venivano utilizzati sia per dimostrare la verità filosofica sia per dare l'esempio circa le corrette azioni umane da rispettare: vista la loro finalità entrano a far parte fin da subito della tradizione cinese. Il genere del romanzo e dell'autobiografia, invece, entrano a far parte della narrativa cinese successivamente, in quanto mancando di uno scopo didattico e storico ed essendo realizzati (soprattutto il

romanzo) per un motivo puramente estetico non erano ben visti all'interno della cultura narrativa cinese. L'unica espressione letteraria, nella quale l'immaginazione veniva accettata, era quella lirica, poiché il suo significato intrinseco giustificava il suo uso, e, anche se in un primo momento l'aspetto sensuale tipico del genere lirico e la presenza di panorami straordinari venivano minimizzati a favore di un'ambientazione più semplice e rustica, la poesia lirica conteneva l'elemento introspettivo e riflessivo che si cercava di catturare anche nelle autobiografie. Per questo motivo, l'autobiografia e il romanzo cominciano ad essere utilizzati per esprimere l'elemento lirico delle convenzioni narrative cinesi. Successivamente si ricorre all'intensificazione del piacere sensuale come base dell'esperienza estetica, che dalla consapevolezza di sentimenti controllati, in una cornice riflessiva, portavano ad un'esagerata risposta emotiva all'interno delle opere, come testimoniato dai poemi della tarda dinastia Tang, dalle canzoni liriche dei Song meridionali 南宋朝 (1127-1279) e dal genere drammatico in voga durante la dinastia Ming. Dal XVIII secolo, con il coinvolgimento dei generi di *fiction* vernacolari, non solo tra le masse ma anche tra gli intellettuali, comincia a nascere un interesse per il romanzo e a diminuire quello per il genere lirico. Questo interesse porta ad una tendenza tradizionale della narrativa cinese di vedere il significato di un testo totalizzato attraverso unità strutturali più ampie, a discapito di uno specifico personaggio o elemento della trama. Nella narrativa cinese non viene dato molto spazio alle spiegazioni delle esperienze personali o delle casualità che legano gli eventi: generalmente gli episodi che ruotano attorno alle azioni costituiscono i blocchi di base della costruzione del romanzo. Allo stesso tempo, le tecniche di impiego all'interno della "cornice della storia" o della struttura prologo-epilogo della *fiction* cinese tradizionale, utilizzate per simboleggiare in un singolo episodio l'intero romanzo, vengono modificate (e con loro l'intera storia) e fungono da metafora per rappresentare il romanzo nella sua interezza (Kao, 1977: 231-3, 235-7). Ogni opera contiene un insegnamento e una morale di carattere confuciana, taoista o buddhista (Plaks, 1977: 349). Tutti i romanzi cinesi tradizionali rivelano generalmente una "qualità della trama episodica ed eterogenea"⁵: questo fenomeno deriva dagli scrittori delle dinastie Song 宋朝 (960-1279) e Yuan 元朝 (1279-1368) che contribuiscono alla crescita graduale della forma originaria del romanzo cinese. Inoltre, la peculiarità strutturale della qualità episodica è una delle caratteristiche della narrativa tradizionale, condivisa anche da altri

⁵ Espressione presa da Bishop (1966: 240, cit. in Lin, 1977: 249; traduzione mia).

generi della stessa, come la narrazione storica, la biografia e la favola classica (*chuanqi* 传奇). In voga dalla dinastia Tang alla dinastia Ming, in forma drammatica, questa caratteristica permette la creazione di opere sempre più lunghe, l'aumento delle possibilità di sviluppo narrativo⁶ e della storia breve vernacolare. Il romanzo suddiviso in capitoli (*zhanghui xiaoshuo* 章回小说) si sviluppa tra la fine della dinastia Yuan e l'inizio della dinastia Ming. Questo romanzo “derivante dalle narrative storiche e dai soggetti di questo tipo di narrative tipiche delle dinastie Song e Yuan, permise la creazione di nuove forme narrative, sulla scia di quelle vecchie, affermandosi definitivamente tra la metà e la fine della dinastia Ming” (Chen Meilin et al., 1998: 95, cit. in Dong Gu, 2006: 62; traduzione mia). Lo sviluppo della tragedia durante la dinastia Qing e l'interruzione della creazione di lunghe opere in brevi segmenti sembra indicare un interesse minore nei confronti dell'azione narrativa e aderire ad alcune tendenze della *fiction* in prosa tipica di quel periodo. Sebbene gli scritti storici abbiano sempre avuto un peso maggiore e la storiografia sia sempre stata il modello centrale per valutare la narrativa cinese, è difficile tracciare una linea di separazione tra le opere storiche e di *fiction*: storia e immaginazione, infatti, differiscono dal contenuto più che dalla forma, in quanto la storia è sempre stata impiegata nella sfera pubblica (militare, diplomatica, politica) mentre la *fiction* in una dimensione più privata. Si potrebbe affermare che la giustificazione finale al ruolo della narrativa risiede nella trasmissione di fatti conosciuti, ovvero la rappresentazione di quello che avviene nell'esperienza umana, all'interno della quale i fatti sono reali (Plaks, 1977: 312, 314-5, 317-8, 325).

Per quanto riguardano gli elementi tipici della narrazione, ci soffermiamo sull'analisi della trama, il cui seguire degli eventi varia da narrativa a narrativa: in alcuni casi, come nella maggior parte delle storie di crimini cinesi (*gong'an xiaoshuo* 公案小说), già accennata in precedenza, ad esempio, la transizione da un evento ad un altro può essere controllata in modo tale da produrre una relazione casuale. In altri casi, come nelle cronache dirette e nelle biografie cronologiche (*nianpu* 年谱), la relazione tra eventi diventa così debole/inconsistente che l'unica ragione per la quale il lettore è intenzionato a continuare potrebbe semplicemente essere perché gli eventi o gli avvenimenti sono legati ad una persona o ad un periodo storico a cui è interessato. La trama, in quanto sequenza di eventi, implica un processo di cambiamento che si verifica nello scorrere del tempo e che diventa parte della formazione della trama stessa. Il

⁶ Plaks, 1977: 324.

tempo non è necessariamente lineare come ci aspetteremmo, nonostante si trovi nella maggior parte delle storie, ma può essere anche circolare, se riferito all'ascesa e al crollo di un singolo personaggio, di una famiglia o di un intero stato, o verticale, se basato su sogni nei quali il tempo viene fuso o su una serie di eventi che si susseguono in pochi istanti.

La trama indica il modo in cui vengono organizzati gli incidenti o gli episodi in una storia: una trama può essere fitta o vaga. Può indicare, quindi, l'insieme delle linee generali in cui rientra l'azione principale di una storia e da cui è possibile parlare di tipologie generali di trama. Oltre le già citate, le altre tipologie di trama nella narrativa cinese sono la biografia, l'autobiografia, il viaggio, la storia romantica (*caizi jiaren* 才子佳人) e la storia drammatica. L'enfasi nella trama biografica sta nel personaggio e consiste in una serie di incidenti sconnessi che mostrano come un personaggio agisce e reagisce: l'obiettivo dell'autore in questa trama è quello di mostrare i tratti dominanti del protagonista e gli incidenti citati vengono inseriti come illustrazioni di questi tratti. In questa tipologia di racconti la sequenza o l'ordine degli incidenti non è rilevante.

Per quanto riguarda l'analisi dei personaggi, nella narrativa cinese troviamo molti personaggi statici, che rimangono gli stessi per l'intera durata della storia. Il lettore conosce meglio le caratteristiche di questi personaggi proseguendo con la lettura del racconto ma la loro dimensione emotiva, morale o intellettuale non subisce cambiamenti notevoli. Per quanto concerne la componente psicologica all'interno della mente del personaggio, invece, si tratta una tecnica tipicamente occidentale che è stata introdotta successivamente nella narrativa cinese.

Infine, facendo una panoramica sulla tradizione narrativa cinese, possiamo distinguere due tipologie di narratore e il passaggio dalla presenza (seppur rara) del narratore in prima persona, all'interno soprattutto delle opere tradizionali cinesi, alla terza persona singolare, prima come un mero testimone, poi come una figura onnisciente (Wang, 1977: 3-9, 11).

Il primo corpus di scritti cinesi risale alla dinastia Shang 商朝 (1675 a.C.-1046 a.C.), durante la quale vengono incise iscrizioni su ossa oracolari. Si tratta di una pratica dalla forte componente religiosa, che, nel corso dei secoli, si attenua passando da una dimensione semi-religiosa, ad una pubblica ed infine semi-pubblica. Molte opere risalenti al periodo precedente alla dinastia Han 汉朝 (206 a.C.-220 d.C.), come il *Commentario di Zuo* (*Zuozhuan* 左傳), risalente al periodo delle Primavere e degli

autunni (722 a.C. al 481 a.C.), possono essere lette come “storie” riguardanti ciò che un dato filosofo, come Mencio 孟子 (370 a.C.-289 a.C.), faceva, diceva o pensava (Dewoskin, 1977: 21-2; Wang, 1977: 3).

Durante la dinastia Han, assistiamo ad una riscrittura dei primi materiali narrativi, come aneddoti o storie riguardanti figure storiche, e altri usi di materiali già esistenti riguardanti la storia dinastica.

Il periodo delle Sei Dinastie, invece, vede lo sviluppo di opere in prosa e poesie, la comparsa di nuove forme di espressioni scritte e una crescita notevole di temi e soggetti ammessi all'interno delle opere. In questo periodo vengono introdotte anche opere come espressione di azione privata, letteratura e arte. In questo periodo si comincia a valorizzare l'unicità delle opere, della sua dimensione pubblica e ad esplorare il suo potenziale come espressione e costruzione personale. Già nel IV secolo d.C. erano molto in voga le storie brevi, consistenti in novelle o aneddoti, lunghe solitamente un paragrafo o due.

Come accennato sopra, durante la dinastia Tang comincia a svilupparsi un tipo di storia un po' più lunga, chiamata *chuanqi* 传奇. Derivante dal genere *zhiguai*, nato durante il periodo delle Sei dinastie, questo tipo di storia tratta di racconti meravigliosi e riflette una propensione per lo strano e il soprannaturale.

Dal IX secolo al X secolo circa, un tipo di racconto breve, chiamato *pianwen* 偏文 si rivela di fondamentale importanza per la narrativa cinese. Realizzato a scopo didattico, questo racconto, scritto in prosa e versi alternati, deriva da rielaborazioni di materiali buddhisti, storie o leggende cinesi e rappresenta la critica al comportamento immorale dell'epoca.

Un genere molto apprezzato fino al XX secolo è il *gong'an* 公案, ovvero la storia poliziesca, per la sua capacità di attirare l'attenzione del lettore nel seguire i pensieri e le azioni del magistrato e scoprire le modalità con le quali veniva praticata la giustizia.

Le forme brevi più importanti sono quelle in lingua parlata, conosciute come *huaben* 话本, e diventate popolari nell'XI secolo, durante la dinastia Song (Kao, 1985: 1-2). Sembra che l'origine di questo genere risalisse ai cantastorie ma in questo periodo acquisisce un proprio status indipendente di storia scritta in lingua parlata e rivolta ad un pubblico colto: questo riflette lo sviluppo economico, industriale e urbano, nonché la diffusione della stampa e dell'istruzione a partire dalla dinastia Song e soprattutto Ming.

Tra il XIV e il XVIII secolo, cominciano ad essere introdotte narrazioni in prosa

lunghe. Il romanzo cinese tradizionale (*changpian xiaoshuo* 长篇小说) racchiude sei grandi opere, risalenti tra il XIV e il XX secolo. Considerata la forte influenza della narrazione storica, la prima grande opera è *Il Romanzo dei Tre Regni* (*Sanguo yanyi* 三国演义), un romanzo storico che tratta la fine della dinastia Han e l'inizio del Periodo dei Tre Regni (*San Guo* 三国, 220-265). Il carattere del romanzo è storico e lo scopo è quello di riportare alla luce il passato della Cina, traendo da esso un significato morale. Nel corso della narrazione si assiste ad una correlazione tra eventi e sequenze intricata e frequente (Li, 1977: 78). *I briganti* (*Shui Hu Chuan* 水浒传) tratta di una banda di fuorilegge durante la dinastia dei Song settentrionali 北宋朝 (1127-1279). All'interno del racconto i personaggi di questa banda vengono spesso considerati degli eroi, mentre i funzionari governativi spesso vengono marginalizzati e dipinti come deboli e corrotti. Presenta elementi che rimandano soprattutto alla tradizione del racconto breve in lingua parlata. Il linguaggio è colloquiale e lo stile si avvicina a quello dei cantastorie, infatti all'interno della narrazione troviamo poesie, canti e brani in prosa parallela. *Il Romanzo dei Tre Regni* e *I briganti* compaiono nel XIV secolo e rappresentano i primi due esempi di *fiction* scritta in prosa. Considerata la loro lunghezza, l'unità e la continuità in queste due opere è stata raggiunta attraverso varie strategie, attuate in diversi livelli della narrazione (Li, 1977: 73, 84). Il terzo romanzo in questione, invece, è *Lo scimmiotto* (*Xiyou Ji* 西游记) e racconta del viaggio in India del monaco buddhista Xuanzang 玄奘 nel VII secolo per riportare in Cina alcune importanti scritture buddhiste. Si tratta di un'opera fantastica che contribuisce allo sviluppo della narrativa cinese, in quanto presenta un contenuto più unitario rispetto a quello dei due romanzi esposti. Le caratteristiche dei personaggi sono più coerenti: nel romanzo, accanto alla figura del monaco, si susseguono una serie di personaggi fantastici e sovranaturali. In un primo momento vengono raccontate favole che successivamente si trasformano in allegorie comiche che riflettono la satira umana. La quarta opera è il *Jin Ping Mei* 金瓶梅 che tratta della vita di un mercante cinese, chiamato Ximen Qing 西门庆, e della sua famiglia: il protagonista si trova ad affrontare alcune difficoltà e debolezze derivanti dalla sua dipendenza dal sesso e che lo porterà alla morte. È un romanzo di carattere morale, con riferimenti erotici e pornografici, che rappresenta una società in rapido cambiamento: appare nel XVII secolo quando in Cina l'aspetto urbano delle città stava cambiando e si stava sviluppando. Il romanzo, inoltre, contiene elementi di satira e

commedia mescolati con quelli morali e di denuncia sociale.

Dal XVI al XIX secolo circa, il genere del romanzo comincia ad assumere sempre più un carattere autobiografico e ad essere utilizzato nella ricerca e nell'approfondimento di tematiche sociali, morali e filosofiche. Un romanzo degno di nota è *Storia non ufficiale dei letterati* (*Rulin Waishi* 儒林外史), di carattere satirico e incentrato sugli aspetti pubblici della vita urbana, soprattutto dei letterati. Il romanzo contiene barzellette e aneddoti che richiamano lo stile dei cantastorie. Attraverso la narrazione si comprende esattamente cosa dicono e fanno i protagonisti. Le descrizioni in lingua parlata e l'inserimento di elementi autobiografici rappresentano due elementi innovativi per la tradizione narrativa cinese dell'epoca. Il rango sociale è importante in quest'opera e viene raggiunto in tutti i modi possibili. Il romanzo classico cinese per eccellenza è *Il sogno della camera rossa* (*Honglou meng* 红楼梦). Considerata un'enciclopedia della società cinese tradizionale, è un'opera complessa, soprattutto per il linguaggio e la scelta lessicale (Kam-ming, 1977: 219). L'opera è incentrata sulla famiglia Jia 贾, ormai in rovina e con un futuro segnato, e che mostra come i giovani della famiglia presentino atteggiamenti irresponsabili e un'incapacità a gestire il futuro e le risorse familiari. In tutti i capitoli si assiste ad un alternarsi di illusione e realtà, nonché avvenimenti positivi nei quali sembra esserci speranza e possibilità di miglioramento della condizione della famiglia e avvenimenti negativi, sempre più frequenti man mano che si continua la lettura del romanzo, che fanno presagire il peggio. Il romanzo, infatti, presenta un finale tragico nel quale tutte le proprietà della famiglia Jia vengono confiscate. L'opera riflette anche il tema della mobilità sociale verso il basso che rappresenta un motivo frequente all'interno della narrativa cinese (Ropp, 1994: 337, 339, 344-350, 354-364). *Storia non ufficiale dei letterati* e *Il sogno della camera rossa* rappresentano un punto di svolta nella storia della *fiction* cinese (Kam-ming, 1977: 218).

La fine dell'impero Qing, le influenze provenienti dall'Occidente e il successivo movimento del Quattro maggio 1919 segnano la nascita della narrativa del Novecento e una nuova fase per la narrativa cinese. In questo periodo la letteratura, riservata in passato principalmente alla classe colta, comincia ad acquisire una dimensione più commerciale, a introdurre personaggi medi e promuovere l'utilizzo del *baihua* 白话 (“lingua vernacolare”) a discapito del *wenyan* 文言 (“lingua letteraria”). Questo contesto dà vita alla cosiddetta “rivoluzione letteraria” e alla nascita di associazioni,

riviste e opere in grado di riunire scrittori e intellettuali in varie correnti letterarie, artistiche e ideologiche. Tra le figure più importanti troviamo: Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), considerato il padre della letteratura moderna e una vera e propria guida nello sviluppo della narrativa cinese moderna, Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942), Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967), Hu Shi 胡适 (1891-1962) e Mao Dun 茅盾 (1896-1981). Durante gli anni Venti del XX secolo si assiste allo sviluppo di sperimentazioni creative e letterarie. Gli anni Trenta sono determinanti per la nascita della Scuola di Pechino (*Jingpai* 京派) che presenta uno spirito conservatore, critica l'influenza ricevuta dall'Occidente, promuove le attività degli scrittori marginalizzati e contribuisce all'introduzione del romanzo di formazione (*Bildungsroman*). Durante gli anni Quaranta, invece, a seguito dell'introduzione dei Discorsi di Yan'an da parte di Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976), che segnano l'inizio del periodo maoista, viene rivalutata la funzione della letteratura e dello scrittore che, con la sua attività, deve avvicinarsi al maggior numero di persone ed eliminare il più possibile il divario tra élite e ceto basso. In questo periodo, la creazione e la pubblicazione di opere letterarie sono soggette a forti controlli e vengono realizzate a scopi propagandistici per veicolare le idee maoiste. Dalla fine degli anni Settanta, con l'introduzione delle leggi economiche e di modernizzazione, si assiste ad una fervente produzione culturale fino alla protesta di Tian'anmen nel 1989. A seguito della protesta, arte e letteratura acquisiscono un ruolo più individuale, medio-basso e privato. In questo contesto, si assiste alla nascita della letteratura dei teppisti (*liumang wenxue* 流氓文学) di Wang Shuo 王朔 (1958-), che comincia ad essere largamente conosciuta all'inizio del XXI secolo. Si tratta di una letteratura molto commerciale, che tratta di ambienti di basso livello e personaggi trasgressivi che vivono nell'illegalità. Dagli anni Novanta, scrittori come Yu Hua 余华 (1960-), Mo Yan 莫言 (1955-), Su Tong 苏童 (1963-) e Ma Jian 马建 (1953-) cominciano ad ambientare le loro storie durante la rivoluzione culturale (1966-1976) o durante le proteste di Tian'anmen, portando la letteratura cinese ad una fase di neorealismo nella quale si sente l'esigenza di recuperare la visione del reale e di porre l'individuo, tenuto all'ombra durante il periodo maoista, al centro della narrazione, riallacciando i rapporti con la tradizione narrativa e storica cinese. Come accennato in precedenza, all'inizio del XXI secolo, cominciano ad essere presentate storie contenenti tematiche sociali e urbane e viene data particolare importanza alle categorie più marginalizzate e nascoste, in grado di rappresentare il presente e le attuali tendenze

sociali. Tra le tematiche ricordiamo: la condizione di precarietà, la trasgressività e la rappresentazione del corpo all'interno della narrativa di scrittori come: Wang Shuo, Lin Bai 林白 (1958-), Chen Ran 陈染 (1962-) e Yan Lianke 阎连科 (1958-) (Pesaro e Pirazzoli, 2019: 15-8, 219, 244, 249, 338-9, 362, 367).

1.2 La letteratura di Hong Kong

La letteratura di Hong Kong (*Xianggang wenxue* 香港文学) è legata, da una parte, al suo passato coloniale dovuto alla dominazione inglese, dalla Prima guerra dell'Oppio (1839-1842) al 1° luglio 1997 e, dall'altra, alle condizioni letterarie, politiche e sociali che hanno caratterizzato la Cina moderna (Wong, 1987: 10, 16). Durante la dominazione inglese e fino agli anni Venti del Novecento circa, su concessione della Gran Bretagna, la produzione letteraria di Hong Kong è molto libera, per la vicinanza geografica e politica e il rapporto economico e commerciale con la Repubblica Popolare Cinese (RPC) e per l'integrità territoriale e culturale mantenuta da Hong Kong nonostante la dominazione inglese. Questo permette agli scrittori di rimanere aderenti alle forme letterarie tradizionali cinesi, di sviluppare una lingua e una produzione letteraria propria e di far risaltare le proprie origini cinesi: all'interno di questo contesto si forma e si sviluppa la letteratura di Hong Kong (Tay, 1995, cit. in Denton, 2016: 21; Tay, 2000: 31-2). Secondo alcuni critici, dagli anni Venti del secolo scorso, si comincia a parlare di letteratura moderna di Hong Kong che comincia a discostarsi da quella propriamente cinese. Foster individua almeno quattro fasi della letteratura di Hong Kong del XX secolo: la prima fase vede una produzione notevole di opere dovuta all'influenza del Movimento del Quattro Maggio (1919) nella neonata Repubblica di Cina (1911-1949), in quanto cominciano a venire introdotti precetti culturali, filosofici e letterari innovativi. La seconda fase inizia con la fondazione della RPC (1949-) fino alla Rivoluzione Culturale (1966-1976), durante la quale la letteratura è relativamente libera rispetto a quella presente nella Cina continentale (comunista) e a Taiwan (socialista). La terza fase riguarda gli anni Ottanta, durante i quali, grazie alla leadership del presidente Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997), la Cina comincia ad aprirsi al mondo, tanto che la "cultura di Hong Kong" (che comprende letteratura popolare, musica e film) viene importata nella Cina continentale. Come sostiene Carletti, infatti, la produzione letteraria popolare che si sviluppa in questo periodo nella RPC ha origine da quella di Hong Kong, le cui pubblicazioni entravano già prima del 1997 (Carletti, 2000: 51). La

ricca produzione narrativa cinese, scritta fuori dalla RPC, deriva dagli autori che lasciarono la Cina soprattutto dal 1989 in poi. Infine, la quarta fase include il periodo di fermento che anticipa il ritorno di Hong Kong alla RPC nel 1997 (Foster, 2019: 656).

Anche le varie generazioni di scrittori che hanno caratterizzato la produzione letteraria moderna di Hong Kong hanno incontrato varie fasi: gli scrittori degli anni Venti del XX secolo sono influenzati dalle novità portate dal Movimento del Quattro Maggio (come l'inizio della creazione di opere in *wenyan* 文言, cinese classico), dalla guerra sino-giapponese (1937) e dalla guerra civile (1945-1949). Molti scrittori, provenienti dalla Cina continentale, oltre agli “scrittori venuti da sud” (*nan lai zuojia* 南來作家), come Mao Dun 矛盾 (1896-1981), Xia Yan 夏衍 (1900-1995), Ba Jin 巴金 (1904-2005) e Xiao Hong 蕭紅 (1911-1942) (Wong, 2023). Questi scrittori si trasferiscono a Hong Kong e cominciano a creare e sviluppare una letteratura di carattere popolare molto variegata e che comincia ad essere definita sperimentale soprattutto dagli anni Cinquanta del Novecento. Gli scrittori, vista la situazione prevalentemente apolitica e commerciale di Hong Kong, si sentono liberi di sperimentare forme letterarie nuove e diversificate, nonché un vasto numero di generi letterari (come gialli, di fantascienza, di arti marziali, ecc.) (Yeh, 2010: 643). A seguito della Rivoluzione Culturale si assiste ad una commistione linguistica formata da cinese mandarino (*putonghua* 普通话) con i vari dialetti, a seconda dei luoghi di provenienza degli scrittori che si spostano a Hong Kong, dal cantonese (*yueyu* 粵語) e dall'inglese. La scrittura locale che emerge in questo contesto contribuisce, soprattutto dagli anni Ottanta e Novanta, alla formazione di una letteratura frutto dell'unione di elementi coloniali, culturali, tradizionali, commerciali, di stampo moderno (Foster, 2019: 657).

Alcuni scrittori si stabiliscono momentaneamente a Hong Kong e non emergono nelle loro opere, altri invece, come Liu Yichang 劉以鬯 (1918-2018), acquisiscono lo status di “scrittori di Hong Kong” (nonostante le loro opere siano scritte in cinese mandarino e non presentino una commistione di varietà linguistiche), per la loro propensione nel conciliare le caratteristiche peculiari di Hong Kong, facendo risaltare soprattutto la sua identità locale. La letteratura Hong Kong, grazie anche a scrittori come Xi Xi 西西 (1937-2022), Dung Kai Cheung 董啟章 (1967-) e Ye Si 也斯 (1949-2013)⁷, comincia

⁷ Dal momento che l'elaborato si concentra sulla realtà letteraria locale di Hong Kong, si è optato per l'inserimento dei nomi degli scrittori più importanti della letteratura di Hong Kong che hanno acquisito dopo il loro trasferimento o degli pseudonimi con i quali sono conosciuti. Inoltre, sono stati inseriti i

ad arricchirsi di produzioni culturali originali e diventare un importante centro per esperimenti letterari, sia dal punto di vista linguistico sia da quello dei generi letterari. Questi scrittori cominciano a far risaltare la marginalità spaziale e l'ibridismo culturale inglese e cinese, coloniale e cosmopolita, vecchio e nuovo (Denton, 2016: 22; Chan, 2016: 403). L'attenzione letteraria di questa generazione di scrittori (stabiliti o nati e cresciuti a Hong Kong) è da ricondursi in parte alla rivolta di Tiananmen 天安门 nel 1989, agli scambi diplomatici a partire dal 1982 riguardo il futuro ritorno di Hong Kong alla RPC e il suo effettivo ritorno nel 1997, in quanto comincia a farsi spazio l'urgenza di rappresentare l'unicità di questa realtà liberandola da immagini stereotipate, riscoprendo e riscrivendo la sua storia locale e coloniale, trovando e ritrovando una memoria e una realtà culturale e sociale che potesse essere definita "domestica" (Wong, 1987: 16; Cheung, 2016: 407-8). In questo periodo cominciano ad essere promossi progetti per preservare e divulgare la storia e la cultura di Hong Kong attraverso parole, immagini e suoni autoctoni, facendo sentire la propria voce ed evitando di far parlare gli altri. La letteratura comincia ad arricchirsi di storie letterarie e orali, archivi, antologie, memorie, giornali e case editrici che promuovono la diffusione di questa letteratura anche dal punto di vista economico. Tra gli scrittori impera un forte senso di nostalgia e malinconia: si sentono viaggiatori divisi tra culture e momenti storici e rifiutano, per questo, qualsiasi narrazione imposta di Hong Kong. Per decenni questi scrittori hanno offerto prospettive autoriflessive e personali contribuendo ad uno degli sviluppi più importanti della cosiddetta "coscienza di Hong Kong" (Yeh, 2010: 693, 697). In questa situazione la coesistenza e l'impiego del cinese mandarino, del cantonese e dell'inglese rappresentano uno strumento politico e di protesta per far risaltare, in modo volutamente scomodo e provocatorio, la propria voce e la propria realtà così diversa e tutt'altro che lineare e ostacolando il più possibile i tentativi di superiorità che la Cina esercita su essa (Pozzi, 2021: 273). Il rapporto economico, politico e sociale tra la regione amministrativa speciale di Hong Kong, la Cina, la Gran Bretagna e il resto del mondo influenza tutt'ora la sua produzione letteraria e la rende una realtà molto dinamica e innovativa.

1.2.1 L'identità e lo spazio urbano di Hong Kong

caratteri non semplificati o la trascrizione del cantonese per i nomi degli scrittori originari di Hong Kong o che hanno acquisito un nuovo nome dopo essersi trasferiti a Hong Kong, mentre, per gli scrittori nati nella RPC sono stati aggiunti i caratteri semplificati.

Mancando di radici storiche solide e autoctone, Hong Kong si definisce attraverso due negatività: cinesi e inglesi. Questa sensazione di non sentirsi parte di una sola nazione è una costante nella storia di Hong Kong, tanto da far sentire gli hongkonghesi in “a ‘borrowed place’ on ‘borrowed time’” (Yeh, 2010: 693). La formazione dell’identità di Hong Kong è sempre stata caratterizzata da dinamiche complicate e ambigue, strettamente dipendenti dall’identità nazionale della RPC (Kit, 2014: 26).

A seguito della cessione di Hong Kong alla RPC e alle regole previste da quest’ultima, a partire dal 1997, “Hongkongers have been ‘learning to belong to a nation’”⁸ e per questo si creano rapporti difficili e diffidenti che rendono complicata l’integrazione di Hong Kong alla Cina. Dare una definizione di nazione, identità (culturale e nazionale) ed etnia non è semplice: spesso questi tre concetti non sono legati tra loro e dipendono dalle caratteristiche storiche, politiche ed ideologiche che un determinato stato vuole esercitare sul proprio popolo.

A “nation,” as defined by Anthony Smith (1991: 14), is “a named human population, sharing an historic territory, common myths and historical memories, a mass, public culture, a common economy and common legal rights and duties for all members.” Despite the occasional claims of political leaders otherwise, “the nation” is not a natural locus of identity for human beings from time immemorial, but rather is a product of more or less recent history. There has been a lively debate over the origins of national identity: some scholars, such as Smith (1991) have emphasized the premodern background of contemporary national identities (Mathews, Ma e Lui, 2008: 4).

The nation is an “imagined community,” in Anderson’s celebrated term, (1991), and this imagination does not come naturally but must be developed. There may indeed be a distinct psychological need for national identity, [...] taught by the state in its control of education and of the mass media (Mathews, Ma e Lui, 2008: 7).

Cohen, invece, definisce etnia come:

a series of nesting dichotomizations of inclusiveness and exclusiveness. The process of assigning persons to groups is both subjective and objective, carried out by self and others, and depends on what diacritics are used to define membership (1978: 378, cit. in Lee e Law, 2016: 86).

⁸ Citazione presa da Chan e Fong (2016: 174).

Secondo Mathews, Ma e Lui, il senso di appartenenza ad una nazione tende ad essere costruito attorno a icone e simboli che rappresentano segni di identificazione. Appartenere ad una nazione non implica solamente processi cognitivi e attitudinali ma coinvolge anche una serie di aspetti emozionali che fanno inserire l'individuo in un gruppo e lo fanno sentire parte di questo (Mathews, Ma e Lui, 2008: 101).

Come menzionato in precedenza, sembra che la realtà di Hong Kong sia basata su negazioni e rifiuto di una fraternità culturale ed etnica cinese, in quanto Hong Kong è sempre stata considerata una “regione di frontiera”, formata da migranti e mai pienamente appartenente alla cultura cinese. Nonostante le sue origini e l'appartenenza alla Cina fino alla prima Guerra dell'Oppio, non è stata ceduta una città cinese con istituzioni e tradizioni cinesi, bensì una città costruita da coloni cinesi e sponsorizzata dalla Gran Bretagna⁹: per questo, inevitabilmente, a Hong Kong spesso emergono e vengono evocate le differenze con la RPC.

Questa sensazione di sentirsi una realtà senza radici e questa battaglia tra nazionale e locale è dovuta all'occupazione coloniale inglese, dal 1841 al 1997, e alle periodiche ondate migratorie nel territorio di Hong Kong. Queste hanno portato allo spostamento di molte persone, soprattutto dal sud della Cina, per motivi specifici (prevalentemente politici ed economici), ma aventi radici sociali, economiche, culturali e religiose diverse da quelle di Hong Kong. Inoltre, non va trascurato il ruolo di mediazione che Hong Kong ha svolto per 150 anni per condurre le negoziazioni diplomatiche, militari e commerciali tra la RPC e la Gran Bretagna, alla presenza cinese in territorio hongkonghese anche durante la dominazione coloniale (e che ha tentato di importare la propria cultura) e al ruolo di Hong Kong come terreno di risoluzione di scopi politici, commerciali ed economici. Questi fattori hanno portato molte persone, tra cui gli hongkonghesi stessi (*xianggangren* 香港人), a credere che Hong Kong non avesse né una cultura né una letteratura (Luk, 1991: 653, 658; Au, 2021: 440; Wang, 2021: 14-5).

Thus generations of Hong Kong Chinese pupils grew up, learning from the Chinese culture subjects to identify themselves as Chinese relating that Chineseness to neither contemporary China nor the local Hong Kong landscape. It was a Chinese identity in the abstract, a patriotism of the emigré, probably held all the more absolutely because it was connected to tangible reality (Luk, 1991: 668).

⁹ Luk, 1991: 653.

Quella di Hong Kong è una realtà globale e globalizzata, contenente al suo interno più identità, che, come afferma Hall (1988: 5, cit. in Chan e Fong, 2016: 175), rappresentano il risultato di un processo sociale all'interno del quale idee, visioni e forze interagiscono e si influenzano tra loro. Per questo qualsiasi discorso sull'identità di carattere monolitico (che cerca di imporre la RPC) viene rifiutato da Hong Kong, che adotta posizioni e discorsi socioculturali molto diversificati tra loro (Chan e Fong, 2016: 177). Questa sensazione di non avere un passato a cui affidare le proprie radici e di non riuscire ad identificarsi in una realtà unica viene amplificato dallo sviluppo economico e politico di Hong Kong nel corso dei decenni e che la porta, soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale (1939-1945), ad assumere un regime capitalista, a divergere completamente dalla realtà cinese all'epoca comunista, a cambiare il proprio sistema educativo introducendo l'inglese, che fa assumere a Hong Kong una mentalità occidentale, a modernizzarsi e urbanizzarsi, favorendo la coesistenza di più stili e cambiamenti architettonici che contribuiscono a modificare il suo profilo e con esso anche la storia, la memoria, l'ideologia, la concezione di appartenenza da parte degli abitanti, nonché il suo valore culturale, che tende a passare in secondo piano e ad essere sottovalutato (Lee e Law, 2016: 101-2; Ho, 1997, cit. in Au, 2021: 430). Inoltre, sembra che la realtà hongkonghese sia stata modellata *ad hoc* in base alle dominazioni e agli avvenimenti storici e politici (spesso repentini) che l'hanno caratterizzata ma, considerato che l'epicentro era sempre dislocato altrove, questo ha portato ad un indebolimento nella percezione del tempo e della storia, nella quale convivono e si susseguono situazioni ed elementi vecchi e nuovi, continuità e discontinuità che non si integrano ma sono solo coincidenti. Di conseguenza si crea una situazione nella quale il progresso diventa un'abitudine ma non necessariamente viene assorbito, né compreso (Abbas, 1997: 73-5).

Negli anni Settanta del secolo scorso emerge una nuova classe media che riconosce le proprie origini solo a Hong Kong, senza sentire il bisogno di identificarsi in un'identità nazionale più ampia.

Dopo il ritorno di Hong Kong alla RPC nel 1997, mediante la formula “un Paese, due sistemi” (*yi guo liang zhi* 一国两制) che prevede, da una parte, l'esercitazione da parte del governo cinese della sovranità, mentre, dall'altra, il mantenimento del sistema politico, istituzionale - amministrativo ed economico inglese fino al 2047 (cinquant'anni dopo il ritorno ufficiale di Hong Kong alla Cina), rimane il senso di estraneità che provano gli hongkonghesi e questa difficoltà nel definirsi e dare una definizione precisa

di identità locale nella quale inserirsi.

A partire dagli anni 2000 circa, si assiste ad una maggiore tendenza nell'identificarsi come "hongkonghesi ma anche cinesi" (*xianggang zhongguoren* 香港中國人) oppure "cinesi ma anche hongkonghesi" (*zhongguo xianggangren* 中國香港人), nonostante la marcata distinzione tra realtà cinese e hongkonghese e il forte senso identitario da parte degli hongkonghesi di discostarsi da quello propriamente cinese. Da una ricerca condotta da Ma e Fung (Mathews, Ma e Lui, 2008: 98-9) dal 1996 al 2002 (e successivamente estesa al 2006, quindi a cavallo del ritorno di Hong Kong alla RPC) la percentuale delle persone che si identificava hongkonghese oppure "hongkonghese ma anche cinese" e di quella che si identifica cinese oppure "cinese ma anche hongkonghese" era stabile e non presentava cambiamenti rilevanti sulla percezione della propria identità, hongkonghese o cinese che fosse. Mentre, da un sondaggio compiuto nel 2019 dalla *Xianggang Daxue* 香港大學 (The University of Hong Kong), la percentuale degli hongkonghesi intervistati tra i 18 e i 29 anni che si identifica come "hongkonghese" è la più alta dal 1997 ad oggi: questo conferma la tendenza riscontrata dagli anni Settanta del secolo scorso di sentirsi principalmente hongkonghesi ed un'inevitabile propensione a costruire un'identità circoscritta solo alla realtà geografica e sociale di Hong Kong (Cheng, 2019).

Nonostante la sensazione di appartenere ad un'identità sia soggettiva, alcuni hongkonghesi si sentano parte della RPC – o almeno di una cultura cinese comune – mentre altri solamente di Hong Kong (come unità separata dalla Cina stessa) e la RPC e Hong Kong abbiano avuto importanti scambi anche durante gli anni di dominazione inglese, è innegabile la realtà di Hong Kong sia singolare, circoscritta a quella specifica realtà geografica e non facilmente sovrapponibile a quella della RPC, per etnicità, tradizione e nazionalità (Chan e Fong, 2016: 173-4; Mathews, Ma e Lui, 2008: 9-12; Kit, 2014: 26).

Anche la lingua e il sistema scolastico-educativo influenzano la formazione di una nazione e quindi di un'identità collettiva. Per quanto riguarda Hong Kong, l'uso del cantonese, il cui ruolo e status cambiano a partire dal 1974, poiché prima veniva utilizzato solo in ambienti informali, mentre dopo, accanto all'inglese e al cinese, comincia a venire rivendicato dagli hongkonghesi anche in contesti più formali (come quelli istituzionali e politici) e la sua connotazione all'interno della società hanno contribuito alla formazione di una realtà identitaria e culturale unica: parlato

quotidianamente oltre le due lingue ufficiali (cinese e inglese), ha fatto acquisire un determinato status a Hong Kong, sia nella percezione locale propria che nella trasmissione di una certa immagine di sé al mondo, soprattutto nei confronti della RPC (Lai, 2011: 250; Chan, 2002: 273; Hobova, 2015: 36). Utilizzato come simbolo di fraternità per creare una comunità nella quale gli hongkonghesi possano riconoscersi e identificarsi, il cantonese rappresenta una realtà molto ristretta che rimanda in qualche modo alle sue radici e ad una dimensione di appartenenza storica, culturale e sociale molto peculiare. Secondo la teoria di Brewer, l'identità sociale è formata da due forze opposte: il bisogno di sentirsi parte di un gruppo e quello di differenziarsi da questo (Brewer, 1991 e 1997, cit. in Chan, 2002: 282). L'identità di Hong Kong viene sempre più definita attraverso la differenziazione dalla RPC che racchiude molteplici identità, a tratti anche contraddittorie: un'identità cinese storica per le sue origini e la sua appartenenza alla civiltà cinese, un'identità culturale che racchiude elementi cinesi e non che appartengono allo stile di vita tipico di Hong Kong ed infine un'identità nazionale che comprende un'identificazione legale, militare e politica. La nascita e l'esistenza di queste identità dipende dai periodi storici che hanno caratterizzato Hong Kong (in particolare quello a cavallo del 1997), dalle caratteristiche degli abitanti (se autoctoni o migranti), dalla loro concezione e dal loro legame con la Cina e i cinesi stessi. Per questo, l'identità può essere più nazionalistica, se gli abitanti si sentono parte della RPC, o più locale, se si sentono legati principalmente alla realtà hongkonghese (Mathews, Ma e Lui, 2008: 113). Come affermato da Abbas:

The local is not so easily localized; it is not so much what language we use, as what we use language for. The difficulty with the local, therefore, is in locating it, and this is particularly tricky in a place like Hong Kong with its significant proportion of refugees, migrants, and transients, all of whom could claim local status...

... What I am suggesting is that the local is already a translation ..., so that the question of the local cannot be separated from the question of cultural translation itself (1997: 11, cit. in Huang, 2019: 134).

L'esperienza coloniale e le ondate migratorie hanno contribuito, da una parte, a ricordare agli hongkonghesi la loro appartenenza alla Cina e alla cultura cinese, ma, dall'altra, a creare una sorta di distacco da essa: questo ha portato un senso di estraneità negli abitanti che ha influenzato ed è diventato gradualmente parte della vita culturale e sociale di Hong Kong (Mathews, Ma e Lui, 2008: 24). Riconoscersi hongkonghesi

significa aderire e acconsentire a principi e relazioni di potere che contribuiscono alla formazione di una determinata realtà locale: non si tratta di un'identità etnica, genetica o politica esistente a priori, ma di un processo in divenire aperto alla possibilità di formare una solidarietà basata tanto sulle differenze quanto sulle somiglianze (Ang, 2001, cit. in Wong, 2018: 1118). Tutti questi aspetti esposti in questo paragrafo (sociali, scolastico-educativi, politici, storici, ecc.) sono stati determinanti per la formazione della Hong Kong che conosciamo ora.

1.3 Biografia di Liu Yichang

Liu Yichang (alla nascita *Liu Tongyi* 刘同绎, anche se il nome di famiglia era Changnian 昌年) fu un noto giornalista, critico, traduttore e scrittore cinese. Nel corso degli anni, la sua illustre carriera lo portò ad assumere l'appellativo di "istituzione" e di "padrino" della letteratura di Hong Kong (Liu Yichang, 1995: vii, cit. in Cheung, 2016: 408; Pozzi, 2021: 271).

Nacque a Shanghai 上海 il 7 dicembre 1918 da una famiglia benestante di mercanti. Nel 1941 si laureò a Shanghai alla *Sheng Yuehan Daxue* 圣约翰大学 (Saint John's University), all'interno della quale ricevette la migliore educazione cinese occidentale dell'epoca: questo aspetto influenzerà le sue opere e la sua carriera di scrittore (Huang, 2019: 138).

Dopo la laurea cominciò a lavorare come giornalista, nel 1942 si recò a Chongqing per lavorare come redattore di supplementi per due importanti quotidiani che promuovevano la resistenza contro la Seconda guerra sino-giapponese (1937-1945): il *Guomin Gongbao* 国民公报 (*National Gazette*) e il *Saodang Bao* 扫荡报. Nel 1946, ritornò a Shanghai dove collaborò con lo *Heping Ribao* 和平日报, subentrato alla fine della guerra al *Saodang Bao*, e fondò la casa editrice *Huaizheng Wenhuashe* 怀正文化社.

Nel 1948, nella speranza di dare una svolta alla sua carriera, Liu Yichang si trasferì a Hong Kong, dove rimase stabilmente eccetto sporadici soggiorni all'estero. Qui cominciò a lavorare come redattore per vari giornali e riviste, come il quotidiano *Xianggang Shibao* 香港時報 (*Hong Kong Times*), il *Xingdao Zhoubao* 星島周報 (*Sing Tao Weekly*) e la rivista *Xidian* 西點. A differenza delle sue aspettative, però, a Hong Kong, trovò alcune difficoltà nel far decollare la sua carriera da giornalista e per questo,

nel 1952, decise di trasferirsi a Singapore e Kuala Lumpur dove lavorò come redattore di supplementi per alcuni giornali, tra cui il quotidiano *Liangbang Ribao* 聯邦日報 (*United Daily*).

Nel 1957 dovette tornare a Hong Kong a causa della chiusura dei giornali per cui lavorava a Singapore e Kuala Lumpur: per Liu Yichang questo non fu un vero e proprio “ritorno a casa”, in quanto ripose molte speranze su Hong Kong ma la sua carriera da giornalista non decollò come sperato e ritornare a Hong Kong, dopo il fallimento dei giornali a Singapore e Kuala Lumpur, non fu molto piacevole per lui (Lo, 2010: 167-8). Fino al 1962, collaborò come redattore e redattore capo per il supplemento letterario *Qian shuiwan* 淺水灣 (*Repulse bay*), un supplemento di spicco all'interno del quotidiano *Xianggang Shibao* (Tay, 2000: 34-5). Dal 1963 agli anni Ottanta, fu redattore capo dei supplementi *Kuaihuolin* 快活林 (*Happy Forest*) e *Kuaiqu* 快趣 (*Happy Fun*) all'interno del giornale *Kuaibao* 快報 (*Express*), mentre, dal 1981 al 1991, fu redattore capo per il supplemento *Dahuitang* 大會堂 all'interno del giornale *Xingdao Wanbao* 星島晚報, introducendo numerose opere letterarie occidentali dell'epoca.

Nel gennaio 1985 fondò e lanciò il giornale mensile *Xianggang Wenxue* 香港文學 (*Hong Kong Literature*) di cui fu direttore fino all'anno del suo pensionamento, nel 2000. Il giornale fu creato al fine di far conoscere la “letteratura seria” di Hong Kong (ancora molto sottovalutata e sconosciuta) e inserirla all'interno della rete globale della letteratura cinese. Il giornale non solo pubblicava opere letterarie o sponsorizzava premi letterari ma rappresentava anche un punto di riferimento per tutti gli scrittori cinesi che si trovavano in ogni parte del mondo (Yeh: 2010, 693).

Liu Yichang mostrò una particolare predisposizione per la scrittura e per la letteratura fin da bambino e cominciò a frequentare circoli e società letterarie molto presto: nel 1933 si unì alla società *Wuming Wenxuehui* 无名文学会, fondata da Ye Zi 叶紫 (1910-1939), e cominciò a scrivere opere di *fiction*.

Durante l'adolescenza amava trascorrere il proprio tempo nelle concessioni straniere di Shanghai che lo ispirarono nella realizzazione della sua prima opera intitolata *Liuwang de Anna Fuluosiji* 流亡的安娜·芙洛斯基 (*Anna Fuluoski in Exile*), pubblicata nel 1936 all'interno della rivista *Rensheng huabao* 人生画报 di Zhu Xuhua 朱旭华. La protagonista del racconto, Anna, è una donna russa che vive a Shanghai e

viene costretta a prostituirsi per vivere, prova a farsi aiutare per migliorare la propria condizione ma non riuscendoci torna alla vita di prima: questa storia rappresenta una realtà che Liu Yichang vide personalmente proprio all'interno di queste concessioni e che lo colpì particolarmente. Il racconto tratta il tema dell'esilio e riflette la realtà storica e sociale della Shanghai dell'epoca, in quanto, dopo la rivoluzione bolscevica in Russia (1917-1923), molti furono costretti a scappare, arrivando anche a Shanghai, ma, non possedendo una copertura legale, furono costretti a guadagnarsi da vivere con lavori molto umili e talvolta illegali (Shao, 2018).

A Hong Kong, a differenza di quella come giornalista, la carriera di Liu Yichang come scrittore decollò. Pubblicò la prima raccolta formata da 23 racconti nel 1951 intitolata *Tiantang yu diyu* 天堂與地獄 (*Heaven and Hell*), che tratta la condizione di vita delle persone emarginate di Hong Kong. In questa raccolta Liu Yichang critica la società e la natura oscura dell'uomo: i personaggi compiono gesti illeciti (fatti per lo più da rapine e scambi di denaro) pur di ottenere ciò che vogliono. La trama della raccolta ruota attorno alla storia di una prostituta, il cui marito, per guadagnare soldi e cercare di salvarla da una malattia, deruba un passante che si rivelerà un dottore chiamato dalla moglie stessa per curare la madre, anch'essa malata. Il dottore, tramortito dall'aggressione subita, tarda a visitare la moglie, che muore poco dopo. Accanto a questo una serie di vicende si intrecciano tra loro e mostrano la vita precaria dei personaggi e il filo conduttore rimane lo scambio di denaro (Zhang, 2015; Xi, 2002: 67-8).

Con il romanzo *Jiutu* 酒徒 (*The Drunkard/ The Alcoholic*), Liu Yichang si afferma ufficialmente come scrittore. Considerato uno dei suoi maggiori capolavori letterari, appartenenti alla "letteratura seria" di Hong Kong, venne pubblicato inizialmente all'interno del *Xingdao Ribao* 星島晚報 (*Sing Tao Evening News*) nel 1962¹⁰, come libro nel 1963 e nel 1985 anche all'interno della RPC. L'opera, divisa in 43 capitoli è ambientata nella Hong Kong degli anni Sessanta. Tratta di un cittadino esiliato alla fine degli anni Quaranta che per sopravvivere scrive storie di arti marziali o romanzi pornografici per qualche pubblicità di giornale. Per fronteggiare la sua situazione e un'era tumultuosa si dà all'alcol come mezzo di fuga. Nel romanzo emerge come gli anni Sessanta rappresentino un'epoca molto mutevole e complicata, dove presente e passato si scontrano ma allo stesso tempo si mescolano. Hong Kong è in declino,

¹⁰ Tay, 2000: 34-5.

costellata da criminalità e prostituzione e sembra davvero difficile rimanere ancorati a solidi principi. Le vittime che vivono e subiscono questa situazione rischiano di cadere nella perdizione e nell'immoralità: la dipendenza dall'alcol, da parte del protagonista, è simbolo di autoalienazione e autoesilio dalla vita cittadina di Hong Kong. Il clima del romanzo è cupo come i personaggi che si trovano a vivere questa realtà complicata che trasmette incertezza riguardo il futuro. Dal punto di vista stilistico, l'opera rappresenta una novità in quanto, ispirato da scrittori occidentali come Virginia Woolf (1882-1941) e James Joyce (1882-1941), Liu Yichang introdusse per la prima volta la tecnica del flusso di coscienza, caratterizzata da una sintassi e una punteggiatura irregolare e utilizzata dal protagonista del romanzo per esprimere il proprio malessere. Con *Jiutu*, Liu Yichang abbandonò lo stile modernista di Shanghai utilizzato fino a quel momento e cominciò a prediligere il modernismo di Hong Kong, nel quale i temi e i luoghi oggetto dei suoi romanzi appartenevano esclusivamente alla realtà di Hong Kong (Larson, 1993: 89-90; Lo, 2010: 164-5; Chan, 2018; Xi, 2002). Il romanzo fu d'ispirazione per la creazione del film *2046*, uscito nel 2004, scritto e diretto dal regista Wong Kar-wai 王家衛 (1958-) e che rappresenta il sequel di *A Fei zhengzhuan* 阿飛正傳 (*Days of Being Wild*, 1991) e *Huayang nianhua* 花樣年華 (*In the Mood for Love*, 2000), tratto dal romanzo *Duidao* 對倒 (dal titolo italiano *Un incontro* e inglese *Intersection*), pubblicato nel 1972 e che verrà analizzato nel corso del presente elaborato.

Dao yu bandao 島與半島 (*Island and Peninsula*), ambientato tra il 1973 e il 1975, riguarda una famiglia di ceto medio formata dal padre, il signor Sha Fan 沙凡, un normale impiegato di Hong Kong, dalla madre, la signora Sha 沙太, casalinga, dalla figlia Sha Juan 沙娟 e dal figlio Sha Yong 沙勇. Il romanzo riflette la difficile condizione economica e sociale di quegli anni, dovuta al crollo del mercato azionario e il conseguente costo della vita alto e insostenibile per la maggior parte delle persone. La città attraversa un periodo di degrado, nel quale si assiste ad un alto numero di rapine e furti, nonché a condizioni lavorative instabili. A causa di questa crisi economica e finanziaria, marito e moglie si trovano spesso a discutere, soprattutto per questioni legate al denaro, ma fortunatamente le riconciliazioni avvengono quasi immediatamente: questo rappresenta un segnale chiaro delle difficoltà economiche e sociali che stanno colpendo i cittadini in quel periodo ma anche un desiderio di sopravvivere e condurre il più possibile una vita dignitosa. La trama è costruita attorno all'interazione continua tra società e cittadini e agli eventi che si trovano a dover affrontare. Liu Yichang, attraverso

l'utilizzo di una struttura semplice, racconta la vita delle persone comuni e ritrae gli stati d'animo contraddittori e complicati dei personaggi: all'interno di questo quadro, la vera protagonista rimane la Hong Kong degli anni Settanta (Xi, 2002: 71-2).

Sinei 寺内 (*Inside the Temple*) è una raccolta di romanzi brevi pubblicata nel 1977 e ispirata ad un racconto cinese classico che Liu Yichang ricrea in stile modernista. Il nucleo del romanzo è il *Xixiangji* 西厢记 (*Romance of the Western Chamber*), uno dei grandi drammi romantici della Cina premoderna, scritto da Wang Shifu 王实甫 (1260–1307). La storia racconta di un amore segreto tra un intellettuale talentuoso che vive in povertà e la figlia del primo ministro della corte della dinastia Tang 唐朝 (618-907) che, a causa della differenza sociale tra i due protagonisti, viene ostacolato dalla famiglia di lei. Alla fine, l'intellettuale, dopo aver completato l'esame di servizio civile imperiale, viene nominato per ricoprire un'alta carica nel governo dell'impero e i due riescono a sposarsi: questo matrimonio, celebrato all'insegna del vero amore, contrasta la tradizione restrittiva dell'epoca. Liu Yichang all'interno di questa raccolta fa emergere la componente più primitiva dei personaggi, ricorrendo anche ad allusioni sessuali (Wang, 2021: 26-7; Xi, 2002: 72-3).

Yijiujiuqi 一九九七 (1997) è una raccolta di racconti pubblicata nel 1984 che tratta l'inesorabile scorrere del tempo. All'interno di questi racconti e attraverso uno stile originale e unico, Liu Yichang racconta la sensazione di insicurezza, confusione ed estraneità da parte dei cittadini hongkonghesi per quell'anno che tanto ha segnato la loro storia e la loro condizione.

Chunyu 春雨 (*Spring Rain*) è una raccolta di nove racconti pubblicata nel 1985, che contiene tre racconti nuovi e sei già presenti all'interno delle raccolte *Sinei* e *Yijiujiuqi*. Attraverso una scrittura sperimentale, i racconti, pur avendo trame diverse, presentano la situazione caotica di Hong Kong dal punto di vista dei pensieri, dei conflitti interiori e degli aspetti più intimi dei personaggi. In questo modo il lettore ha la sensazione di riuscire a leggere nella loro mente o di potersi immedesimare nelle loro personalità.

Dacuole 打錯了 (*Wrong Typing*) è una raccolta di 70 racconti di micro-fiction, divisi in nove capitoli e scritti tra il 1945 e il 2001, anno di pubblicazione della raccolta (anche se alcuni racconti vennero pubblicati in precedenza in giornali come il *Xingdao Wanbao*). Lo sfondo di questi racconti, come la maggior parte di quelli scritti da Liu Yichang, è Hong Kong e il suo spazio urbano. Liu Yichang, in tutti i racconti, utilizza le stesse parole, semplici e concise, e le stesse trame per rappresentare la ripetitività della

vita. In questa raccolta, Liu Yichang intreccia tempo e spazio facendo cominciare la storia due volte allo stesso modo (ovvero, il protagonista Chen Xi 陳熙 riceve una chiamata) ma facendola finire in due modi totalmente opposti: la prima volta riceve una chiamata dalla sua fidanzata e di buon umore esce di casa ma, una volta arrivato alla fermata dell'autobus, viene investito, mentre, la seconda volta, alterato per aver ricevuto una chiamata sbagliata prima di uscire, ritarda e riesce ad evitare l'incidente. All'interno di questa raccolta emerge il tema del destino, dell'inevitabilità, della confusione e dell'imprevedibilità delle vite che, di fronte ad alcuni avvenimenti, possono venire completamente stravolte (Zhang, 2018; Xi, 2002: 76).

Liu Yichang fu anche un eccellente scrittore di opere di critica letteraria, curatore della raccolta *Waiguo duanpian xiaoshuo xuan* 外國短篇小說選 e traduttore di tre romanzi: *A Garden of Earthly Delights* di Joyce Carol Oates del 1967 (*Il giardino delle delizie*, *Renjian leyuan* 人間樂園), *Valley of the Dolls* di Jacqueline Susann del 1966 (*La valle delle bambole*, *Wawa gu* 娃娃谷) e *The Manor* di Isaac Bashevis Singer del 1967 (*La fortezza*, *Zhuangyuan* 莊園) che vengono considerati tre bestseller per eccellenza. Alcuni dei romanzi sperimentali scritti da lui e menzionati sopra sono stati influenzati e realizzati proprio grazie alla sua attività di traduttore e alla sua profonda conoscenza della letteratura occidentale (Xi, 2002: 78).

Appassionato anche di cinema e di film, Liu Yichang influenzò anche questo campo che, nel corso dei decenni, divenne parte integrante della vita degli hongkonghesi. Come visto in precedenza, alcuni dei suoi romanzi furono d'ispirazione per la realizzazione di alcuni film su Hong Kong che riscossero molto successo. Vista la sua capacità di rappresentare scene di vita quotidiana attraverso un tocco artistico, visivo e cinematografico, i film presentano scene autentiche molto apprezzate dal pubblico. Le sue opere vennero tradotte in svariate lingue, tra cui inglese, francese, italiano, olandese e giapponese.

Nel corso della sua carriera ricevette importanti premi e riconoscimenti. Tra i premi si annoverano: *Ronyu Xunzhang* 榮譽勳章 (*Medal of Honour*, MH) dal governo di Hong Kong, *Tong Zijing Xing Zhang* 銅紫荊星章 (*Bronze Bauhinia Star*, BBS) e *Jiechu Yishu Gongxian Jiang* 傑出藝術貢獻獎 (*Award for Outstanding Contribution to Arts*) dal *Xianggang Yishu Fazhan Ju* 香港藝術發展局 (Hong Kong Arts Development Council) per lo sviluppo e il suo contributo artistico e letterario nei confronti della letteratura di Hong Kong. Mentre, per quanto riguardano i riconoscimenti ricordiamo: la

nomina come “Presidente onorario dell’Associazione degli Scrittori di Hong Kong” e come “scrittore dell’anno” alla *Xianggang Shuzhan* 香港書展 (*Hong Kong Book Fair*), il titolo di “Professore *honoris causa*” dalla *Xianggang Gongkai Daxue* 香港公開大學 (Open University of Hong Kong) e di “Dottore in Letteratura *honoris causa*” da parte della *Lingnan Daxue* 嶺南大學 (Lingnan University) e della *Xianggang Gongkai Daxue* 香港公開大學 (Open University of Hong Kong).

Morì l’8 giugno 2018, a Hong Kong, all’età di 99 anni (Duzan, 2013 [2018]; Chan, 2011).

1.3.1 Lo spazio urbano e lo stile dell’autore

Lo spazio urbano riflette l’architettura e il potere esercitato dallo stato in un determinato luogo che si relaziona con identità sociali come l’etnia, il sesso, la classe sociale che influenzano gli spazi urbani di quella realtà. Migrazioni e situazioni coloniali incidono molto sull’aspetto di un luogo, che spesso subisce frequenti cambiamenti architettonici costituiti da costruzione, abbattimento e ricostruzione. Gli edifici fanno assumere una precisa identità e influenzano il modo di vivere la città da parte dei cittadini (Law, 2002: 1629, 1644). Lo spazio viene utilizzato per inviare messaggi politici, talvolta di opposizione, facenti parte di un processo sociale che continua a produrre e trasformare lo spazio sociale di quel luogo cambiandone il volto definitivamente (Hershkovitz, 1993: 416, cit. in Law, 2002: 1643).

Nelle opere di Liu Yichang viene data particolare attenzione allo spazio urbano: gli spazi circoscritti: fanno da sfondo ad un ambiente che ricopre un ruolo molto importante nei suoi romanzi, in quanto rispecchiano situazioni, realtà e tendenze in voga in un determinato momento e luogo. La sua capacità di importare e introdurre letteratura e arte, proveniente dall’Occidente, si è rivelata essenziale per dare un nuovo volto e sviluppare la letteratura di Hong Kong (Curién, 2005: 489). Attraverso la sua scrittura e l’introduzione di elementi innovativi, Liu Yichang ha influenzato questa letteratura e le ha fatto assumere forme e caratteristiche nuove, contribuendo anche alla creazione di una cultura locale. Il tratto distintivo di Liu Yichang risiede proprio nel raccontare e dare voce, attraverso racconti inventati, a situazioni di vita quotidiana, ponendo al centro della narrazione persone di ceto medio-basso. I suoi racconti, infatti, sono ispirati a ciò che ha visto e ha vissuto in prima persona. Liu Yichang racconta aspetti reali di Hong Kong, attraverso una scrittura sperimentale che richiama realismo e modernismo.

Con la sua scrittura è in grado di far emergere la vera essenza di Hong Kong e cercando di arrivare al maggior numero di persone (Xi, 2002: 65).

A seguito del suo trasferimento a Hong Kong comincia a far emergere elementi culturali e sociali tipici di questa realtà, all'interno della quale molti periodi storici diventano i protagonisti delle sue opere. I temi più ricorrenti riflettono la situazione sociale e politica di Hong Kong dagli anni Sessanta e riguardano principalmente criminalità, prostituzione, soldi e ambiti come arte e letteratura. Le sue opere di *fiction*, molto diverse tra loro, spaziano tra una grande varietà di temi, stili, tecniche narrative nuove e originali, personaggi e ambientazioni che riflettono il suo interesse per le storie di un luogo e di un'epoca specifica, mettendo sempre al centro l'uomo e le diverse generazioni. Nonostante fosse alla continua ricerca di forme innovative e moderniste, mantenne comunque una scrittura molto umana e delicata. Fu in grado di mischiare elementi urbani, architettonici e storici con quelli più umani, emotivi e personali, senza mai tirarsi indietro nel rappresentare anche situazioni difficili. Grazie a questa sua innovatività e attenzione alla scrittura e allo stile, fu una delle figure più significative della letteratura di Hong Kong, in grado di ispirare diverse generazioni di scrittori locali, e l'autore che meglio dimostrò la transizione da una Shanghai modernista ad una Hong Kong modernista (Hsu, 2010: 181). Le sue opere sono state spesso elogiate per la sua tecnica innovativa e lo stile modernista, attraverso costruzioni e intersezioni tra passato e presente e il ritratto di personaggi diversi. Le storie di Liu Yichang cercano di rappresentare come il processo di modernizzazione capitalista abbia creato una temporalità unificata nello sviluppo di una società coloniale come quella di Hong Kong negli anni Sessanta e Settanta, nonostante gli stili di vita differenti delle persone. Le temporalità della vita sociale descritte nelle opere di Liu Yichang sono sempre ricche di eventi, discontinui, irreversibili e mutevoli. Lo scrittore prestò più attenzione ai flussi di tempo eterogenei e alle situazioni ambivalenti rispetto agli avvenimenti chiave o ai punti di svolta della storia. Quello che si può individuare nelle *fiction* di Liu Yichang, oltre alla dinamica capitalista inarrestabile che abbraccia ogni aspetto della vita delle persone, è l'irrequietezza nel tessuto delle esperienze sociali moderne. Lo spostamento da Shanghai a Hong Kong, alla fine degli anni Quaranta, gli fece acquisire una forte consapevolezza circa il costante impulso tra passato e presente e l'incessante coesistenza di diverse temporalità. La condizione da esiliato, combinata a quella dell'esperienza urbana come vagabondo alienato, è uno dei temi più intensi della produzione di Liu Yichang, legata sia alla sua esperienza personale che al suo soggiorno

per alcuni anni a Singapore e Kuala Lumpur. La sua attività in quanto scrittore di opere di *fiction* rappresentò una forma di critica e di resistenza per farsi portavoce di visioni contrastanti, di opposizioni e sfide che resero la sua *fiction* così ricca. Nel corso della sua carriera come scrittore fu in grado di parlare contro i suoi tempi ma conservando sempre un'identità legata alla sua generazione (Lo, 2010: 163, 167, 176). Il suo metodo creativo fu in grado di combinare dati di fatto e finzione e lo stretto connubio tra verità e immaginazione esaltò la realtà del romanzo attraverso una scrittura particolarmente pulita, scevra da romanticismo e sentimentalismo locale. Per rappresentare la complicata e movimentata vita sociale di Hong Kong, Liu Yichang sincronizzò la struttura dei suoi romanzi con i tempi in continua evoluzione che descrisse attraverso l'esplorazione e l'impiego di strutture diverse (Xi, 2002: 71,77-8). Con la sua scrittura rivelò "un nuovo campo della letteratura di Hong Kong" in grado di combinare il modernismo di Shanghai con la realtà di Hong Kong in un ambiente interculturale unico (Huang, 2019: 140).

1.3.2 La tecnica del flusso di coscienza e il monologo interiore

Utilizzando la tecnica del flusso di coscienza, Liu Yichang inserì due modalità di monologo interiore: la prima è riferita nello specifico ai "pensieri interiori dei personaggi", all'interno dei quali e a livello sperimentale, Liu Yichang inserisce parentesi le cui parole all'interno rivelano caratteristiche nascoste dei personaggi, marcando così uno spazio testuale separato, che non necessariamente segue l'andamento dei vecchi costrutti, all'interno dei quali potrebbero comparire le disconnessioni mentali dei personaggi attraverso associazioni casuali o sintassi interrotte. Il secondo tipo di monologo, invece, appare sempre nello spazio del sogno: per Liu Yichang, lo spazio del sogno è un luogo dove chiunque può godere di completa libertà. Si vede chiaramente come lo scrittore usi il sogno come ponte che collega il passato al presente e come mezzo per rispecchiare la realtà dell'emergente metropoli di Hong Kong. Questi due tipi di monologhi interiori sono intrecciati ed espandono il mondo mentale e nascosto dei personaggi, soprattutto femminili. Il monologo apre un altro spazio narrativo, esaltando l'immaginazione e la creatività dello scrittore (Wang, 2021: 27-9). Le riflessioni dei personaggi maschili risiedono fuori dalle loro personalità e spesso sono accompagnate da una lingua narrativa e interpretativa dello scrittore. I pensieri interiori dei personaggi sono inseriti con una certa razionalità dallo scrittore,

ma quando vengono rappresentati eventi esterni i personaggi diventano i soli narratori e testimoni. Questa doppia visione mostra il bisogno e la paura di essere l'uno e l'altro, ma ricorda anche al narratore l'esistenza di temporalità diverse o alcuni tipi di irregolarità prodotte dalla velocità accelerata della modernità capitalista (Lo, 2010: 174-5).

1.4 Presentazione dell'opera *Duidao* 對倒 (1975): trama e caratteristiche dell'opera

Il romanzo *Duidao* uscì a episodi nel 1972, all'interno del *Xingdao Ribao*, per circa tre anni, ma non riscosse molto successo. Nel 1975 Liu Yichang riscrisse l'opera, divisa in 42 capitoli, che venne pubblicata nella rivista *Xijie* 四季 (*Four Season*) e tradotta in inglese nel 1988. Il titolo è ispirato a due francobolli attaccati, nei quali uno è dritto e l'altro è invertito, in quanto il romanzo vede la presenza di due personaggi apparentemente opposti per personalità, stili di vita e ambizioni. I due protagonisti in questione sono un uomo di mezza età e una giovane donna che vivono vite e affrontano situazioni completamente diverse tra loro. I due non si conoscono e si incontrano solo alla fine del racconto, quando si incrociano in un cinema: questo simboleggia il preludio naturale della loro finale divergenza, che tutte le persone vivono all'interno del contesto urbano di Hong Kong, durante gli anni Settanta. Le storie dei due protagonisti tanto si riflettono quanto si scontrano tra loro: l'uomo, un immigrato di Shanghai, si dirige verso nord mentre la donna, originaria di Hong Kong, si dirige verso sud. Le provenienze geografiche e le differenze d'età dei due protagonisti non sono casuali ma inserite da Liu Yichang per simboleggiare identità culturali di generazioni differenti che vivono ad Hong Kong. Si tratta di una storia di spostamenti all'interno della città, di temporalità, dove nulla è lasciato al caso e vengono descritti anche i dettagli più minimi.

I due personaggi, sognando ad occhi aperti, collezionano ogni immagine dell'esperienza urbana di Hong Kong. I ricordi dell'uomo riguardanti il "nord" (che rimandano appunto a Shanghai) emergono spesso e simboleggiano un vivere distaccato da Hong Kong. Al contrario, il coinvolgimento emotivo della giovane è rappresentato dal "qui e ora" di Hong Kong e da un futuro indeterminato: l'alienazione sociale della giovane però è intensa tanto quanto l'estraniamento culturale dell'uomo.

L'opera, aderente alla letteratura modernista, si focalizza principalmente su tre aspetti: il primo è che il romanzo è stato realizzato mediante la tecnica del flusso di coscienza per indicare i prolungati conflitti psicologici, le crisi personali dei protagonisti

e far emergere i pensieri di diverse generazioni (Xi, 2002: 15). Il secondo è che la struttura narrativa del romanzo è parallela e si sviluppa in due percorsi separati dal punto di vista del personaggio maschile e femminile. Il terzo, invece, riguarda la rappresentazione della situazione spazio-temporale dei personaggi nella loro identificazione all'interno del mondo moderno (Huang, 2019: 137). L'autore esprime l'impossibilità di far convergere queste due identità e, infatti, la storia finisce con l'immagine di due uccelli che volano in direzioni differenti: uno a est e uno a ovest. Secondo Liu Yichang, queste identità culturali si intrecciano con sogni, desideri e frustrazioni personali e di genere, mantenendo una convivenza non facile in un ambiente come quello hongkonghese (Cheung, 2016: 408). La diversità e la mobilità delle cose appaiono staccate dal tempo e dal luogo a cui appartengono. Il tempo, però, in una città commercializzata come quella di Hong Kong, funge da riquadro per organizzare le modalità con le quali svolgere le attività umane e instaurare le relazioni sociali. L'autore compie una scelta strategica focalizzata sul consumo, e non tanto sulla produzione, come simbolo di vita della città, nella quale è difficile preservare e mantenere i propri valori. La velocità del mercato e la circolazione continua delle merci di quell'epoca avevano trasformato gli umani in prodotti. Le realtà estraniare della modernità coloniale e della capitalizzazione trovano un senso solo attraverso una modalità comparativa, rappresentata da Liu Yichang dai due personaggi. In quest'opera, Liu Yichang prova ad offrire una visione diversa che cerca di trionfare sulle esperienze di esilio ma rettifica quelle esperienze generalizzandole come se fosse la caratteristica comune di ogni abitante della città. Liu Yichang, situandosi in mezzo a questi due personaggi, che presentano origini e *background* differenti, identifica la sua identità ancora una volta dentro, fuori e attraverso differenti modalità di essere e di utilizzare le temporalità. Il distacco dalla sua casa natale e lo spostamento in un nuovo luogo mettono in dubbio l'autenticità della sua identità e gli negano un'immagine unica e unificata di sé. I momenti che ricordano il passato, e provano a rievocarlo e inserirlo nel presente, creano una doppia vita nella quale il passato rimane solo uno strato in ombra e schiacciato dalle imposizioni moderne. La cultura di Hong Kong appare nel romanzo come un miscuglio di codici eterogenei tipici di una città moderna, come: pubblicità, social media, sogni e fantasie, che potenzialmente promettono un'immediata ma temporanea felicità e libertà (Lo, 2010: 171-3, 175). L'opera descrive la realtà locale e letteraria di Hong Kong creata nel processo di traduzione culturale e che riguarda due aspetti: il primo è che *Duidao* illustra gli sforzi dei migranti diretti verso sud di tradurre

la loro mentalità in quella locale e letteraria di destinazione, il secondo riguarda i due protagonisti della storia che vengono rappresentati attraverso una struttura narrativa parallela, che descrive i continui movimenti che effettuano e che si intrecciano con la realtà e immaginazione, rappresentando, in questo modo, la negoziazione tra due sistemi culturali, frutto di ibridazione culturale. La creazione di una nuova dimensione locale letteraria di Hong Kong è formata dai punti di intersezione dei due fili narrativi rappresentati dai protagonisti. In altre parole, i due personaggi rappresentano due facce della stessa realtà, composta da: transizioni, tempo, dualità, passaggi e conclusioni.

Dal punto di vista storico, i due personaggi possono essere visti come la rappresentazione dei migranti provenienti dal sud, nel corso degli anni Cinquanta, per quanto riguarda il personaggio maschile, e le generazioni più giovani nate ad Hong Kong negli stessi anni, per quanto riguarda il personaggio femminile.

Nella prima parte dell'opera i due protagonisti si muovono gradualmente verso un cinema situato a Mongkok 旺角, nella seconda parte fanno la fila nello stesso cinema e si trovano seduti vicini, a guardare lo stesso film. Il cinema stesso, all'interno del quale i due personaggi si incontrano per la prima volta, è il punto di incontro tra diverse circostanze storiche, fantasie e realtà, fusi in un film. I due personaggi hanno reazioni diverse alle scene del film che guardano (Chunyu Bai assume un atteggiamento di disillusione e diffidenza che lo porta a ridere di alcune scene, mentre le reazioni di Ya Xing esprimono incanto e immedesimazione) e sporadici momenti di interazione rappresentati dall'utilizzo di un linguaggio non verbale, principalmente attraverso lo scambio di sguardi che suscitano pareri diversi l'uno e nell'altra: a Chunyu Bai, Ya Xing suscita un'impressione positiva, la considera una bella ragazza e gli ricorda addirittura una sua compagna delle medie, mentre a Ya Xing, Chunyu Bai suscita un sentimento di odio e insopportazione: lo reputa un anziano non adatto al film che stavano guardando e che adotta un atteggiamento poco consono per stare al cinema. Nella terza e ultima parte, invece, una volta usciti dal cinema, percorrono strade separate e, una volta arrivati a casa, guardano lo stesso film alla televisione che li porta, presumibilmente, ad avere un secondo incontro nei loro sogni: Chunyu Bai sogna di essere in un posto simile a un parco con alberi e fiori, seduto su una panchina, assieme a Ya Xing, che improvvisamente si trasforma in un letto, nel quale Chunyu Bai è in grado di sentire il profumo di Ya Xing, mentre Ya Xing è in grado di percepire il calore di Chunyu Bai. Ya Xing, invece, sogna una camera senza pareti nella quale è stesa su un letto, in compagnia di un uomo, entrambi nudi e alla fine l'uomo la bacia

appassionatamente, facendole provare sensazioni nuove e inaspettate. Durante questo incontro l'uno diventa oggetto e soggetto dei desideri dell'altro: l'uomo, ringiovanito, soddisfa le fantasie come marito ideale della ragazza, mentre, la compagnia della giovane donna diventa una consolazione per la solitudine di un uomo ormai anziano, che desidera tornare indietro nel tempo e diventare giovane. In questo punto del racconto, scompare la differenza tra futuro e passato e tra tempo e spazio (Xi, 2002: 65). Verso la fine del racconto, l'uomo è il primo a tornare alla realtà ma non viene menzionata la situazione della ragazza come per invitare i lettori ad immaginare il futuro di questa giovane donna e coinvolgerli nella traduzione culturale indirizzata verso nuove forme locali che caratterizzano la letteratura di Hong Kong. L'immagine finale è rappresentata da una metafora legata all'incontro nel sogno dei due protagonisti e notata da Chunyu Bai quando si affaccia alla finestra, rappresentata da due passeri, che in un primo momento si guardano e poi si separano volando uno verso est e l'altro verso ovest: questo sembra simboleggiare un'intersezione che confonde i confini tra "privato e pubblico, passato e presente, dimensione mentale e sociale"¹¹, ovvero una nuova realtà locale che emerge dallo spazio culturale di Hong Kong.

Il romanzo deriva dalla narrativa sofisticatamente inventata da Liu Yichang e che riguarda tre aspetti: la mediazione tra scrittura orientata alle masse ed esperimenti letterari, l'interazione tra due generazioni di hongkonghesi e l'invenzione di uno spazio letterario nel quale passato, presente e futuro di Hong Kong coesistono, attraverso un rapporto continuo e simbiotico tra immaginazione e realtà. L'opera, composta da frammenti di vita dei due personaggi, è rappresentata da frequenti cambi di vista e di prospettiva.

Gli esperimenti letterari inseriti da Liu Yichang rappresentano una modalità di scrittura che crea un compromesso tra avvenimenti storici e stile personale dell'autore. Questo permette la creazione di spazi letterari all'interno della realtà hongkonghese in grado di incarnare l'esperienza diretta degli scrittori ma anche di entrare in connessione con i lettori, così da sentirsi parte di un luogo a loro familiare e che possono chiamare "casa" (Huang, 2015: 382-3, cit. in Huang, 2019: 143, 146).

1.4.1 Chunyu Bai 淳于白

¹¹ Bhabha, 1994: 13, cit. in Huang, 2019: 146; traduzione mia.

Chunyu Bai rappresenta il personaggio maschile del romanzo, un uomo di mezza età che non sa dove collocarsi all'interno della città, se non seguendo la folla e, destreggiandosi tra persone a lui sconosciute. Nel romanzo, viene rappresentato come uno straniero (*yimin* 夷民). Il tema della folla di sconosciuti e della persona disorientata che vaga per le strade, da sola e isolata, sono strettamente legati al forte senso di distacco e dislocamento che vive. Il personaggio prova un forte senso di nostalgia per la sua città d'origine e la voglia di tornare nel passato, vivere solo nei ricordi e nello spazio immaginario che si è creato (anche se si tratta di una fragile realtà) mentre vive un presente colonizzato che lo allontana da quello che desidera davvero (Lo, 2010: 171, 174). Hong Kong, per il protagonista maschile, rappresenta sofferenza e rottura tra i suoi ricordi passati e le sue esperienze attuali. All'inizio della storia, la vista di cantieri dedicati alla costruzione urbana e architettonica della città, mentre è a bordo di un autobus che lo porterà da North Point 北角, luogo in cui vive, a Mongkok, gli rievoca ricordi di gioventù. Gli elementi locali inseriti nell'esperimento letterario di Liu Yichang sono creati in funzione della negoziazione tra la rappresentazione realistica della società hongkonghese degli anni Settanta, e i suoi rapidi cambiamenti, e le reazioni personali di Chunyu Bai, un immigrato di Shanghai che presenta origini completamente diverse. I segmenti narrati dalla prospettiva dell'uomo segnano i tentativi da parte dell'autore di catturare i momenti di nostalgia della prima generazione di hongkonghesi in contraddizione con i desideri e le speranze, legate ad una mobilità sociale verso l'alto, delle generazioni più giovani (Huang, 2019: 139-140, 143).

1.4.2 Ya Xing 亞杏

Ya Xing rappresenta il personaggio femminile del romanzo. Come tutte le figure femminili dell'opera, è legata ad una costellazione di elementi simbolo di espressione, pubblicità e falsità. L'immagine della donna manifestata diventa un'allegoria del mondo degli oggetti e dei prodotti, le donne mimano la merce e acquisiscono fascino solo per suscitare il desiderio di possedere più oggetti possibili. Il tema della bambola e delle immagini femminili falsificate assumono un significato critico all'interno della storia. L'obiettivo della protagonista stessa è quello di diventare una bambola o un oggetto del desiderio. Le proiezioni e le rappresentazioni delle donne in schermi, film, manichini, riviste e fotografie oscene simboleggiano non solo la perdita della propria essenza ma anche l'accorpamento delle cose e delle merci, che rappresentano le fantasie principali

nei sogni ad occhi aperti della protagonista, nella perdita di sé stessa dentro di loro e nel desiderio di identificarsi con queste.

Anche Ya Xing, come Chunyu Bai, è un'esile in quanto vive fisicamente in un luogo ma temporalmente nell'esperienza futura di quel luogo. Le sue fantasie legate all'amore e il suo sogno di diventare una star del cinema imitano una rinascita e un nuovo inizio. Come qualsiasi *teenager* preoccupata dei limiti del vivere e dell'isolamento, Ya Xing acquisisce l'immagine preferita di sé stessa identificandosi con le icone più famose della città. Il suo senso di identità è il risultato di un'internalizzazione di una visione esteriore di sé. Mancando di ricordi del passato, Ya Xing vive solo di quello che la circonda attraverso i sensi quali l'olfatto, la vista e il tatto che derivano da foto, oggetti alla moda e icone popolari glorificate. Questo personaggio vive all'insegna del materialismo e della costruzione di una certa immagine di sé in relazione agli altri, mancando di valori culturali e personali (Huang, 2019: 142).

Capitolo due

Critica della traduzione: introduzione

Per critica della traduzione si intende l'analisi che si fa della traduzione una volta completata, quando entra a far parte della cultura di arrivo. Si tratta di un ambito molto importante all'interno dei TS ma talvolta sottovalutato, in quanto, spesso, viene incluso all'interno della critica letteraria che però non tiene conto della trasformazione della lingua, del contenuto e della forma che ha subito il testo. L'approccio del critico alla qualità della traduzione riflette la sua personale visione di traduzione. Come afferma House:

evaluating the quality of a translation presupposes a theory of translation. Thus different views of translation lead to different concepts of translational quality, and hence different ways of assessing quality (1997: 1, cit. in Colina 2011: 43).

La critica può essere uno strumento ermeneutico (come concepita da Berman e Hewson che analizzeremo nel corso di questo capitolo), legata al prescrittivism, ai valori e alle scelte ideologiche (come nel caso di testi storici o religiosi) o attività di revisione della traduzione stessa (come intesa dall'approccio di Holmes) (Paloposki, 2012: 185). La valutazione della qualità della traduzione (*Translation Quality Assessment* – TQA), introdotta e affrontata da Katharina Reiss (1923-2018) e Juliane House (1942-), presuppone una teoria della traduzione. Diverse opinioni di qualità della traduzione danno luogo a diverse concezioni e modalità di stabilire la qualità. In questo approccio ricadono varie categorie che però non mancano di lacune e punti di debolezza: la prima è relativa agli approcci aneddotici e soggettivi, nei quali gli studiosi sono propensi a vedere la qualità della traduzione come dipendente esclusivamente dal traduttore, dalle sue conoscenze, dalle sue intuizioni e dalla sua competenza artistica. Il problema di questo approccio, però, è la sistematizzazione di concetti come “fedeltà all'originale” o “corso naturale del testo tradotto”, in quanto in questa tipologia di approccio, non essendo teorica, viene negata qualsiasi possibilità di stabilire principi generali per affrontare la qualità della traduzione in modo adeguato. La seconda riguarda gli approcci orientati alla risposta (al lettore) che si riferiscono soprattutto all'equivalenza dinamica introdotta da Eugene Nida (1914-2011) nel 1964 e basata su tre criteri: efficienza del processo comunicativo, comprensione delle intenzioni ed

equivalenza di risposta. I risultati che emergono dall'analisi però non sono verificabili e validi e di conseguenza anche il risultato dell'analisi non è attendibile. Successivamente, Charles Russell Taber (1928-) stabilisce altri criteri per valutare la traduzione, come: la correttezza con la quale il messaggio dell'originale viene compreso attraverso la traduzione, la facilità di comprensione e il coinvolgimento delle esperienze della persona come risultato dell'adeguatezza della forma della traduzione (Taber, 1969: 173, cit. in House, 2009: 222). Tuttavia, neanche questi criteri sono risultati vincenti poiché estremamente soggettivi. Infine, il terzo approccio è quello basato sui testi e introdotto per scoprire regolarità sintattiche, semantiche, stilistiche e pragmatiche tra il testo di partenza e quello di arrivo: la studiosa principale di questo approccio è Katharina Reiss (House, 2009: 222-3), il cui approccio verrà analizzato nel corso del presente capitolo.

Uno dei primi studiosi ad introdurre la critica e a farle assumere un importante ruolo nel panorama traduttivo è Itamar Even-Zohar (1939-) con la teoria dei polisistemi introdotta nel 1974. Secondo questa teoria, la letteratura costituisce un "polisistema letterario" indipendente, in grado di influenzare gli altri polisistemi. Ogni polisistema è formato da sottosistemi: nel caso di quello letterario, la letteratura tradotta è un sottosistema, formato a sua volta da due elementi: i prototesti scelti dalla cultura ricevente e che entrano a far parte di questa e i metatesti che, nel momento in cui una traduzione entra a far parte della cultura di arrivo, assumono comportamenti e influenze a sé stanti da quelle del prototesto. Queste influenze possono essere di tipo conservatore, quando il sottosistema della letteratura tradotta si trova in una posizione periferica, o di tipo innovativo, quando il sottosistema della letteratura tradotta è in una posizione centrale di una data cultura. Le influenze sono innovative quando:

- la letteratura è giovane, non è un sistema completamente formato ed è aperto a stimoli esterni;
- è una letteratura nazionale periferica rispetto a quelle a livello mondiale più dominanti;
- il sistema della letteratura è in crisi o sta affrontando un cambiamento.

Se il sistema della letteratura è forte e centrale le strategie traduttive impiegate produrranno traduzioni che si discosteranno dai canoni della cultura ricevente e saranno più propense ad assorbire stimoli provenienti da culture esterne, se il sistema della letteratura è debole e secondario, invece, le strategie traduttive aderiranno maggiormente ai principi della cultura di arrivo e saranno meno propense ad accogliere

influenze esterne (Even-Zohar, 1990: 50-1, cit. in Osimo, 2014).

Lo studioso Jiří Levý (1926-1967), in un'opera uscita nel 1974, afferma, in merito alla critica della traduzione, la difficoltà nel ricostruire il prototesto analizzando il metatesto, in quanto quest'ultimo è frutto del lavoro del traduttore e di figure come redattori, correttori di bozze, ecc. che rendono difficile l'individuazione delle fasi del lavoro del traduttore, delle scelte compiute durante il processo traduttivo, del suo stile e delle sue inclinazioni. Il tutto reso più difficile se la traduzione non è diretta ma condotta attraverso una lingua intermedia e se esistono già traduzioni degli stessi testi che influenzano l'autenticità del traduttore. Secondo Levý:

[...] l'analisi della traduzione va cominciata dall'attento raffronto con l'originale e quasi dal calcolo statistico delle differenze riscontrate nei particolari [...] una parte caratterizzerà la relazione dello stile dell'epoca e dello stile individuale del traduttore nei confronti dello stile dell'autore e la relazione della visione traduttiva nei confronti dell'idea obbiettiva dell'opera (1974: 223, cit. in Osimo, 2014).

Inoltre, una volta stabilita la funzione del testo bisogna analizzare se il metatesto rispetta questa funzione (Levý, 1974: 217-8, 221, cit. in Osimo, 2014).

Gideon Toury (1942-2016) negli anni Ottanta del secolo scorso afferma che la critica della traduzione consiste nell'analizzare i metatesti prodotti in una cultura per trovare costanti e regolarità di carattere generale che contribuiscano alla formazione di un determinato comportamento traduttivo, all'interno di una particolare cultura. I parametri per effettuare la critica della traduzione e valutare la traduzione non possono essere universali poiché ogni cultura aderisce a principi e valori differenti dalle altre: in altre parole, una traduzione considerata "buona" in un paese, non è detto lo sia in un altro. Le regolarità, menzionate poco sopra, sono state chiamate da Toury, nel 1995, "norme" per riferirsi a tutte quelle costanti a cui una cultura aderisce e che rendono accettabile una traduzione, che per l'appunto è una pratica sociale e culturale. Una traduzione per aderire ad una determinata cultura deve rispettare i principi di adeguatezza e accettabilità presenti in quel contesto e che risultano determinanti per stabilire il ruolo della traduzione. Le norme si adattano a realtà circoscritte e sono soggette a cambiamenti nel tempo (Toury, 1995: 76-7, 80; Toury, 1993: 17, cit. in Osimo, 2014). Toury nel 1993 introduce due strategie traduttive che si riveleranno un punto di svolta nell'ambito della critica della traduzione: una è stata definita *source-oriented* (ovvero orientata al prototesto), riguarda soprattutto testi letterari, nei quali la

loro struttura dipende da quella del prototesto, sono testi legati e vincolati a quelli di partenza e aderiscono al principio di adeguatezza, l'altra strategia è stata definita *target-oriented* (ovvero orientata al metatesto), è finalizzata alla creazione di metatesti letterari, che quindi si discostano dal prototesto, e si adegua al principio di accettabilità (Toury, 1993: 17, cit. in Osimo, 2014).0

Christiane Nord (1943-), analizzando la lealtà del traduttore nell'ambito della teoria dello *skopos*, sembra continuare il lavoro di Toury utilizzando, all'interno dell'attività traduttiva, i concetti di regole, norme e convenzioni culturali, introdotti da lui stesso. Secondo Nord le regole sono disposizioni stabilite che se infrante vengono punite per legge, le norme sono usanze, costumi e consuetudini mentre le convenzioni sono realizzazioni specifiche di norme. Nord distingue le convenzioni della cultura di partenza, quelle della cultura di arrivo e le meta convenzioni, ovvero quelle riguardanti le norme della traduzione. All'interno di quest'ultimo tipo troviamo altre due sottocategorie: le convenzioni regolative che riguardano le modalità accettate per affrontare problemi, come la traduzione dei nomi propri, dei realia, delle citazioni, ecc. e le convenzioni costitutive che indicano cosa si intende per "traduzione" in una data cultura. Quest'ultima tipologia di convenzioni riguarda elementi come la conservazione e/o soppressione degli elementi altrui, sia in qualità di elementi appartenenti alla cultura di partenza che di alcuni passaggi contenuti nel prototesto. Uno dei problemi più grandi avanzati da Nord è relativo alla valutazione se le scelte traduttive sono dettate dalla convenzione, dallo stile o dal gusto personale del traduttore. A tal proposito, la studiosa afferma che ci sarebbe bisogno di un alto numero di testi per scartare le altre variabili responsabili nella determinazione della forma e della qualità di una traduzione, ovvero si preferisce l'analisi comparativa dei metatesti esistenti. Secondo la studiosa, il miglior metodo per studiare le convenzioni è il confronto delle traduzioni con lo stesso testo originale, per analizzare le modalità con le quali un determinato problema traduttivo viene risolto: da questa analisi, in base alle soluzioni adottate, si dovrebbero ricavare convenzioni più generali, come le relazioni tra tipo di testo e tipo di traduzione, le convenzioni adottate dal singolo traduttore e quelle legate ad una cultura (Nord, 1991: 100, 103, 105, cit. in Osimo, 2004: 36 e Osimo, 2014). Secondo Nord, la critica della traduzione dovrebbe essere utilizzata a scopi didattici (quindi da docenti e da studenti) per capire il processo traduttivo, analizzare i suoi costituenti dall'esterno, descrivere il prodotto del processo, le tipologie di traduzione, le strategie, i metodi e gli interventi traduttivi rispetto al testo originale e ricostruire il processo comparandolo con il quadro

di riferimento derivante dalla teoria della traduzione. Questo quadro di riferimento è richiesto dalla critica della traduzione e avviene secondo due principali modalità: attraverso i riferimenti del traduttore circa i principi teorici della traduzione da lui adottati e inseriti in una prefazione o postfazione del libro (anche se, nella maggior parte dei casi, i critici della traduzione devono dedurre o ricostruire questi principi come un *tertium comparationis* tra il testo di partenza e di arrivo e controllare se sono stati effettivamente applicati alla traduzione) oppure attraverso la visione personale del critico della traduzione sull'obiettivo della traduzione. I critici della traduzione procedono con la loro analisi al contrario: dal risultato (la parte finale) all'inizio del processo. Secondo Nord, è il testo, nella sua interezza, con le sue funzioni e i suoi effetti, a dover essere considerato il criterio principale per la critica della traduzione: il punto di partenza per il critico è l'analisi del testo di arrivo e i punti nei quali le strategie traduttive hanno a che fare con il confronto tra testo di partenza e di arrivo. Sebbene i due testi siano diversi, presentano una certa relazione di coerenza tra loro, definita dallo scopo della traduzione. Nord parla di unità di traduzione per indicare tutte quelle unità che vengono stabilite dall'analisi del testo orientato alla traduzione: in fase di analisi è possibile individuare tutte quelle tecniche compensatorie o di rielaborazione, inserite nel testo di arrivo, che presentano un'organizzazione e una costruzione a sé, nella quale si evita di inserire un elemento contenuto nel testo di partenza nella stessa posizione all'interno della traduzione. Le unità di traduzione sono caratteristiche rilevanti che vanno dall'isotopia, alla struttura tema-rema, o metafora, al grafema (Nord, 2005: 180-3, 185-6).

Un altro contributo importante alla critica della traduzione deriva da Anton Popovič (1933-1984), che analizza questo ambito attraverso il rapporto storico-moderno dei testi e l'invecchiamento delle traduzioni, indice di quanto il canale di ricezione di una cultura sia importante e cambi nel tempo. Secondo lo studioso, le traduzioni rappresentano il mezzo utilizzato affinché avvengano le interazioni culturali e danno luogo a tre possibilità: la cultura del prototesto più forte di quella del metatesto e in questo caso si ha una traduzione con una struttura del prototesto predominante, la cultura del metatesto più forte di quella del prototesto e in questo caso la struttura della cultura è predominante nella traduzione che risulterà "leggibile", ed infine le due culture sono allo stesso livello e il metatesto sarà una sintesi delle influenze di entrambe le culture. Secondo lui, la presenza e l'importanza della critica traduttiva è da ricollegarsi al ruolo della traduzione in una data società. Di solito, il critico della traduzione più diffuso è il

traduttore quando formula i principi della propria traduzione e commenta le altre. La critica traduttiva, a differenza di quella letteraria, implica il confronto tra prototesto e metatesto e il critico della traduzione può avere a che fare con traduzioni anche non attuali. Secondo Popovič, si parla di critica della traduzione anche quando si analizza solamente il metatesto e si opera un confronto con la cultura di arrivo, come nel caso della valutazione da parte di figure come quelle dei redattori, che valutano le traduzioni solo dal punto di vista della cultura ricevente e per assolvere a scopi commerciali. Il punto di vista, in questo caso, è univoco e implica la propensione per un testo rispetto all'altro (Popovič, 1980: 122-7, 129, 167-8, cit. in Osimo, 2014; Popovič, 2006: 142-5). Le tre funzioni della critica della traduzione sono: funzione postulativa rivolta al traduttore, funzione analitica rivolta al testo e funzione operativa rivolta al lettore. Con funzione postulativa si intende la scelta del testo da tradurre: il critico ha la possibilità di valutare la traduzione verso il prototesto o il contesto della cultura di arrivo. In questa funzione sono di particolare importanza le culture di partenza e di arrivo e il rapporto che il traduttore è in grado di instaurare tra loro, attraverso la conoscenza della cultura emittente e l'importanza che viene data al metatesto (contenente aspetti ideologici della cultura di partenza) nella cultura ricevente. La funzione analitica riguarda il livello a cui il traduttore agisce nella scelta dello stile della traduzione: si tratta di un'analisi testuale che riflette la ricerca di una corrispondenza stilistica tra prototesto e metatesto. Nella funzione operativa, invece, il critico si occupa del radicamento del metatesto nella percezione del lettore. Il critico considera il rapporto tra testo originale e tradotto, il motivo della scelta e le aspettative dei riceventi. Il critico della traduzione deve innanzitutto valutare il risultato della traduzione dal punto di vista culturale, tenendo in secondo piano le conoscenze stilistiche del prototesto e del metatesto sulle aspettative che si creano attorno alla traduzione, a livello storico e culturale.

André Lefevere (1945-1996) sostiene che il traduttore deve captare elementi linguistici e culturali dalla cultura di partenza per migliorare la letteratura del suo paese. Secondo il linguista, la critica della traduzione deve basarsi su quattro pilastri, concepiti sottoforma di equilibri: l'equilibrio tra situazione ed enunciato, che si riferisce alle modalità con le quali si esprime o si dà per scontato una situazione esterna a cui ci si riferisce, l'equilibrio tra enunciato o situazione e una parola o un gruppo di parole, relativo alla possibilità di far risaltare alcune parti del discorso sia dal punto di vista lessicale che sintattico, equilibrio tra *langue* letteraria (riferita alla dimensione sociale e oggettiva della lingua, formata da una grammatica universalmente accettata) e *parole*

letteraria (più personale e riguardante l'uso che una persona fa di quella lingua) e quindi relativa ad una volontà di elaborare un testo in un modo più sofisticato o più classico, ed infine l'equilibrio tra detto e non detto, ovvero quello che viene citato e spiegato esplicitamente e quello che viene tenuto nascosto e dato per scontato: nel secondo caso è compito esclusivamente del lettore interpretare e capire il riferimento (Lefevre, 1975: 105, 111-9, cit. in Osimo, 2014).

James S. Holmes (1924-1986), considerato il padre storico della traduttologia, apporta un importante contributo alla critica della traduzione introducendo la sua teoria della mappa (*mapping theory*). Secondo questa teoria il traduttore, dopo aver letto il prototesto, si crea una mappa mentale di questo, e, allo stesso tempo, anche una mappa mentale del metatesto da inserire nella cultura di arrivo per compiere le sue scelte e strategie traduttive. Il critico della traduzione deve quindi ricostruire le mappe mentali che il traduttore ha creato per il prototesto e il metatesto e confrontarle per individuare la strategia traduttiva adottata. I metodi del critico della traduzione secondo Holmes sono due: il primo è più specifico e si basa sull'analisi comparativa del prototesto con il metatesto, allo scopo di rilevare le differenze e classificarle, il secondo, invece, di carattere più generale, si basa su un controllo di caratteristiche costanti applicato a tutte le coppie di prototesto e metatesto. Il primo metodo pone il problema di lasciare spazio alla naturale e personale propensione del critico nella considerazione di alcuni elementi, rischiando però di trascurare alcune caratteristiche che potrebbero rivelarsi utili al confronto. Il secondo metodo, invece, rischia di tenere in considerazione tantissimi elementi, molto eterogenei tra loro, che non è detto si rivelino utili e attinenti per l'analisi di uno specifico prototesto con il suo metatesto. Per questo motivo Holmes sostiene la necessità di stabilire un ventaglio di elementi adatti a qualsiasi tipologia di testo e condivisibile da tutti gli studiosi di traduzione (Holmes, 1994: 88, cit. in Osimo, 2014).

Peeter Torop (1950-) afferma che una critica della traduzione dovrebbe inquadrare il traduttore all'interno del metodo scelto e controllare la coerenza tra questo e l'applicazione. Lo stile del traduttore è un elemento importante per giustificare i cambiamenti apportati in traduzione che la portano ad allontanarsi dal testo originale. Le scelte ideologiche compiute per la realizzazione della traduzione andrebbero analizzate e considerate all'interno dell'ambito della critica della traduzione. Secondo Torop, la critica traduttiva deve includere sia prototesto che metatesto, considerando quindi due autori e due testi: questo si riferisce a quella che viene chiamata la poetica

del traduttore, che rappresenta la base della critica. Nella poetica del traduttore innanzitutto bisogna stabilire il tipo di attualizzazione del processo traduttivo come metodo traduttivo e stabilire la critica sulla base di questo metodo. Torop concepisce la critica come lettura preliminare, lettura e rilettura della traduzione, permettendo l'inserimento di quest'ultima in una cultura letteraria, inoltre, fornisce informazioni per avanzare soluzioni, stabilisce la forma di esistenza dell'originale sulla traduzione, accoglie la creatività del traduttore e ne valuta il lavoro. Da questa definizione di critica e dall'analisi del metatesto, in relazione al prototesto, Torop introduce nove tipi di critica della traduzione:

1. critica storico-letteraria: riguarda la scelta dell'autore, del testo tradotto e della loro posizione nella letteratura nazionale e internazionale;
2. critica informativa: riguarda le informazioni sull'opera tradotta, la pubblicità e il lancio del prodotto;
3. critica adattativa: si tratta di proiettare mentalmente un prototesto nella cultura ricevente per individuarne la ricezione potenziale e studiarne le possibilità commerciali;
4. critica innovativa: gli elementi innovativi presenti nel metatesto (esotismi, storicismi, realia, ecc.) hanno un impatto sulla cultura di arrivo e questo tipo di critica cerca di prevedere l'esito di questo impatto;
5. critica ricettiva: tutti gli apparati critici sono predisposti per aiutare il lettore a individuare le dominanti del metatesto e del prototesto;
6. critica teorica: i due testi sono comparati per fare ricerca sulla questione della traducibilità della lingua, dello stile, del genere, della cultura e dell'epoca;
7. critica del metodo traduttivo: consiste nell'individuazione del metodo traduttivo e nell'indagine su come quel metodo influisce sulla percezione del metatesto da parte del lettore. La critica è anche valutativa, ma si limita a controllare la coerenza nell'ambito del metodo scelto;
8. critica qualitativa: si occupa di capire quale sia stata la riuscita di una determinata scelta metodologica nel contesto della cultura di arrivo;
9. critica personale: si tratta della critica dell'opera del singolo traduttore e la sua evoluzione storica (Torop, 2000: 64, 66; Torop, 2000: 65, 67-8, cit. in Osimo, 2014).

Dirk Delabastita (1960-) basa la sua teoria riguardante la critica traduttiva sulle due strategie chiamate "analogia culturale" e "omologia culturale". L'analogia è qualcosa di

simile all'“equivalente funzionale”, in quanto è una strategia che mira a trovare e utilizzare) un enunciato che, nella cultura di arrivo, abbia un significato culturale analogo, ovvero un valore relazionale simile alla cultura che lo accoglie. All'interno della strategia dell'omologia culturale, invece, il passo da tradurre è considerato sia in termini di “significanti culturali” (ovvero la forma) sia di “significati culturali” (riferiti al contenuto semantico-culturale): in questo modo si lascia al lettore la decodifica del messaggio ripercorrendo la distanza culturale tra sé e il testo. Con questa strategia il lettore (e il critico) trova molti elementi provenienti da un'altra cultura all'interno della traduzione della propria cultura. Il principio della differenza tra traduzione analoga e omologa è suddiviso da Delabastita a seconda che sia applicato alla lingua, alla cultura e al testo nel suo insieme. Aggiungendo a tali possibilità le tre trasformazioni derivanti da quelli che, secondo lo studioso, sono considerati i tre “errori” di traduzione più banali, ovvero omissione, aggiunta e resa metatestuale, il linguista belga aggiunge la sostituzione, la ripetizione e la permutazione, creando quindici tipi di relazioni traduttive (Delabastita, 1993: 17, 19, 39, cit. in Osimo, 2014; Osimo, 2004: 29-58).

Peter Newmark (1916-2011) afferma che la critica della traduzione deve considerare cinque aspetti: il primo riguardante una breve analisi del testo originale, enfatizzando i suoi scopi e aspetti funzionali, la tipologia e la categoria testuale e le intenzioni dell'autore, il secondo relativo all'interpretazione del traduttore circa lo scopo del testo di partenza, valutando anche le modalità con le quali il traduttore risolve alcuni problemi traduttivi, il terzo relativo ad un confronto dettagliato selettivo ma rappresentativo della traduzione con l'originale, il quarto una valutazione della traduzione nei termini del traduttore e della critica, ed infine, dove appropriato, il quinto aspetto dovrebbe riguardare una valutazione della plausibile destinazione della traduzione nella cultura e lingua di arrivo (Newmark, 1988: 184-8).

Raymond Van den Broeck (1935-2018) introduce un modello di critica della traduzione derivante da un modello ottimale, basato su due elementi: il primo relativo al presupposto che la critica considera sia l'atto di comunicazione originale che la metacomunicazione, il secondo è che si tratta di un modello incompleto basato su una delle tre funzioni della critica traduttiva proposte da Popovič, ovvero la funzione analitica. Secondo Van den Broeck, la critica della traduzione, nonostante gli elementi soggettivi riguardanti i giudizi di valore, può essere oggettiva se basata sulla descrizione sistematica. Il punto di partenza del modello è un'analisi comparativa tra il prototesto e il metatesto, ovvero una descrizione accurata che richieda non solo

strutture di testo ma anche sistemi di testi coinvolti nella comparazione. La distinzione tra gli standard critici del critico con le norme adottate dal traduttore devono essere distinte chiaramente e non confuse tra loro. La sua valutazione dovrebbe considerare non solo la poetica del traduttore ma anche il metodo traduttivo adottato dal traduttore stesso in base al pubblico di destinazione ipotizzato e alle opzioni e norme seguite per raggiungere il proprio scopo. Il passaggio finale di questo confronto è il resoconto critico da parte del critico della traduzione. L'obiettivo di questo confronto è verificare il grado di equivalenza fattuale tra il prototesto e il metatesto: per equivalenza "fattuale", Van den Broeck intende il fenomeno osservabile (empirico) a cui sia i testi di partenza che di arrivo sono collegati, ovvero alle stesse caratteristiche funzionali rilevanti (Catford, 1965: 50, cit. in Van den Broeck, 2014: 57). Il compito primario della critica della traduzione è quello di contribuire ad una maggiore consapevolezza delle norme coinvolte nella produzione e ricezione delle traduzioni. Tradurre la letteratura viene considerato un rapporto critico con le opere letterarie e che fa emergere come ogni traduzione implichi una forma di critica del testo originale. Il critico porta i propri giudizi di valore per influenzare un fenomeno che per sua natura implica questo tipo di giudizio (Van den Broeck, 2014: 54-7, 61).

2. La critica della traduzione: approcci e studiosi principali

2.1 Antoine Berman

A partire dalla pubblicazione postuma dell'opera *Pour une critique des traductions: John Donne* nel 1995, l'esigenza di introdurre una critica delle traduzioni letterarie diventa un'evidenza. Nello specifico, si tratta di una critica in grado di abbracciare "non solo l'analisi delle scelte traduttive, ma l'intera teoria del brano che esse lasciano in sospeso [...]: i movimenti nella lingua e attorno ad essa, soglie, cambiamenti, dimenticanze, refusi, blocchi e accelerazioni" (Berman, 2011: 14, cit. in Tajani, 2021: 11; traduzione mia). Oggi la traduzione gioca un ruolo di primaria importanza nel sistema dei processi culturali e la critica delle traduzioni si rivela preziosa se ci si vuole addentrare proprio dietro le quinte di questi processi. La critica traduttiva contribuisce anche ad approfondire la conoscenza del testo di partenza, in quanto l'analisi del passaggio da una lingua all'altra, da un universo culturale all'altro, filtrato dalla soggettività del traduttore, getta una nuova luce sull'opera originale e si dimostra in continuo movimento, così come l'espressione "di partenza" evoca. Anche la critica

della traduzione è una sorta di racconto di viaggio tra due lingue e culture: un viaggio nel quale Berman rappresenta una guida fidata (Tajani, 2021: 15).

Antoine Berman (1942-1991), scrittore e traduttore da tedesco, inglese e spagnolo, è stato uno dei maggiori teorici della traduttologia all'interno del panorama intellettuale francese del XX secolo. La base del suo pensiero viene sorretta dall'esperienza come traduttore, che sostituisce alla dicotomia concettuale classica, tipica degli studi di traduzione, teoria-pratica quella di esperienza-riflessione: la traduzione è esperienza che può essere analizzata e catturata nella riflessione, più precisamente, essa è originariamente riflessione ed esperienza di un'opera e dell'altra, di una lingua e dell'altra (Berman, 1999: 16-7, cit. in Tajani, 2021: 19). Nell'atto del tradurre è presente un certo sapere: traduzione non è né sotto-letteratura né sotto-critica e nemmeno una linguistica o una poetica applicata, la traduzione è soggetto e oggetto di conoscenza propria. Il criterio che guida l'esperienza traduttiva è l'eticità: la traduzione etica consiste nel “riconoscere e ricevere l'Altro in quanto Altro”, evitando i rischi di una traduzione etnocentrica “che riporta tutto alla propria cultura, alle proprie norme e valori e considera tutto quello che sta al di fuori di esso – l'Estraneo – come negativo o valido ad essere integrato, adattato per aumentare la ricchezza di quella cultura” (Berman, 1999: 74, cit. in Tajani, 2021: 20; traduzione mia; Berman, 1999: 29, cit. in Tajani, 2021: 20; traduzione mia). In altre parole, la traduzione deve aprire l'Estraneo al “proprio spazio linguistico” (Berman, 1999: 76, cit. in Tajani, 2021: 20; traduzione mia). Berman propone di considerare lo spazio traduttivo come un luogo di incontro per l'estraneità del testo di partenza, senza neutralizzarlo, annetterlo od oscurarlo, ma impegnandosi a rispettare la “lettera” del testo (da cui il titolo scelto da Berman per il titolo della sua opera *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* pubblicata nel 1985 e ristampata nel 1999). La traduzione della lettera deve concentrare la sua attenzione sul “gioco dei significanti”, sulle specificità foniche e sul ritmo, considerando che “lettera e significato sono allo stesso tempo dissociabili e inseparabili” (Berman, 1999: 14, cit. in Tajani, 2021: 21; traduzione mia). Nel fare questo Berman elabora le idee di Henri Meschonnic (1932-2009) per le quali il ritmo è “il significante maggiore di un testo”, “il movimento della parola nella lingua” (Meschonnic, 1999: 177, 116, cit. in Tajani, 2021: 21; traduzione mia). Per Meschonnic,

le rythme dans le langage [est] l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent

une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante, c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques (1982: 217-8, cit. in Tajani, 2021: 21).

Naturalmente l'ambito della critica della traduzione assume connotazioni diverse a seconda dell'approccio che si decide di utilizzare e dai risultati che si vogliono ottenere. Berman sottolinea chiaramente che la sua idea di critica della traduzione deriva dalla Scuola romantica francese (Yan, 2023: 136). Nonostante a partire dall'Illuminismo, e quindi dal XVIII secolo circa, la critica cominci a concentrarsi sui commenti negativi, Berman ha sempre mostrato il significato, la necessità e gli aspetti positivi di quest'ambito, la cui tendenza dovrebbe essere quella di assumere un significato e valutazioni positive. Lo stesso Berman afferma:

il existe depuis l'Age classique des recensions critiques de traductions, où « critique » signifie *jugement* (en langage kantien) ou *évaluation* (dans le langage d'une moderne école de traducteurs). Mais si critique veut dire analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur; si critique veut dire, fondamentalement, *dégagement de la vérité d'une traduction*, alors il faut dire que la critique des traductions commence à peine à exister (Berman, 1995: 13-4, cit. in Tajani, 2021: 22; enfasi nell'originale).

La critica di Berman è quindi interpretativa e, come afferma Sardin, apre la porta ad un commento, mentre il suo ruolo ermeneutico ad un'attività di critica. La critica secondo Berman consiste nel “rilasciare la verità di una traduzione” e si ispira ad un modello creato da Meschonnic, il quale introdusse la logica formale e i tratti fondamentali per produrre una critica positiva che consisteva nel comprendere l'operazione traduttiva dall'interno (Sardin, 2007, cit. in Tajani, 2021: 115; Paloposki, 2012: 185; Tajani, 2021: 22; Hewson, 2011: 11-3). Nel fare questo, Berman crea una serie di concetti, come “il progetto di traduzione” o la “posizione traduttiva”, atti a demolire la visione accusatrice della traduzione che “non è l'originale” o che è “meno dell'originale”, la traduzione non vuole solamente essere un doppione dell'originale ma diventare un'altra opera, un “nuovo originale”: è proprio da questi assunti che il progetto di “critica traduttiva” di Berman comincia a svilupparsi (Berman, 1995: 42, cit. in Tajani, 2021: 23; traduzione mia). L'autore sottolinea che la traduzione non è meno necessaria per la realizzazione e la circolazione di opere della critica, che è

“strutturalmente correlata” e inoltre “che attinga a libri critici o non per tradurre un libro straniero, il traduttore agisce come critico a tutti i livelli” (Berman, 1995: 42, cit. in Tajani, 2021: 23; traduzione mia).

2.1.1 Le fasi della critica delle traduzioni di Berman

2.1.1.1 Le letture della traduzione

Tutta la critica precede un’interpretazione, così come ogni interpretazione precede una lettura attenta. Ecco perché il metodo di Berman, che si basa sull’ermeneutica moderna, non può che cominciare da alcune letture. Come sottolinea spesso l’autore, la sua riflessione e il suo metodo critico derivano soprattutto dalla sua attività di traduttore letterario. Dalle sue traduzioni, le numerose letture rivelano tutta l’importanza di queste tappe del processo traduttivo. Il consiglio di Berman è quello di cominciare il lavoro di critica dalle letture della sola traduzione, tralasciando il testo di partenza.

À un regard méfiant et pointilleux, tout autant qu’à un regard purement qu’une « confiance limitée » au texte traduit. Telle est, telle sera la posture neutre et objectif, opposons un regard *réceptif* qui, effectivement, n’accorde de base de l’acte critique: suspendre tout jugement hâtif, et s’engager dans un long, patient travail de lecture et de relecture de la traduction ou des traductions, *en laissant entièrement de côté l’original*. La première lecture reste encore, inévitablement, celle d’une « œuvre étrangère » en français. La seconde la lit comme une traduction, ce qui implique une *conversion* du regard. Car, comme il a été dit, on n’est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient (Berman, 1995: 65, cit. in Tajani, 2021: 24; enfasi nell’originale).

Questa scelta di riservare un’attenzione esclusiva al testo tradotto può sembrare banale, ma sembra il solo modo per capire se il testo “regge” in modo indipendente dall’originale, rispettando innanzitutto le norme di scrittura della lingua di arrivo e presentando tutte le caratteristiche di un testo vero. La prima lettura permette di scoprire se si tratta di una vera *scrittura-di-traduzione*, mentre la rilettura permette di individuare “zone testuali” problematiche, in grado di evidenziare difetti, mancanze e soluzioni poco convincenti (Berman, 1995: 66, cit. in Tajani, 2021: 25; enfasi nell’originale). Questo viene attuato se la traduzione perde il suo ritmo, il testo contiene espressioni o giri di parole che stonano e che non sembrano appartenere all’opera in questione, se il testo è marcato da interferenze linguistiche o in caso di parole che sembrano essere calchi da un’altra lingua (Berman, 1995: 65-6, cit. in Tajani, 2021: 25). Per Berman,

quindi, la rilettura scopre le “zone testuali” miracolose, ovvero i passaggi dove la traduzione produce qualcosa di nuovo.

2.1.1.2 Le letture del testo di partenza

Il passo successivo è la lettura del testo di partenza, ovvero la fase della “pre-analisi testuale” del testo da tradurre. L’attenzione in questa fase si concentra sull’individuazione dei tratti stilistici, che individuano la scrittura e la lingua dell’originale e ne fanno una rete di correlazioni sistematiche. La lettura si concentra in un tipo di frasi, di significanti, di sequenze proposizionali, di impiego di aggettivi, dell’avverbio, di tempi verbali e di preposizioni, scovando le parole ricorrenti e le parole chiave. In generale, cerca di individuare quale rapporto, all’interno dell’opera, lega la scrittura alla lingua e quali ritmicità portano il testo alla sua totalità. Il critico effettua il medesimo lavoro che il traduttore compie, o avrebbe dovuto compiere, prima e dopo la traduzione (Berman, 1995: 67, cit. in Tajani, 2021: 25-6).

Questa pre-analisi testuale prepara il terreno per un’interpretazione dell’opera e una selezione di passaggi dell’originale che, per così dire, sono i luoghi dove l’originale si condensa, si rappresenta, si significa o si simboleggia: questi passaggi sono le zone significative nelle quali un’opera include la propria prospettiva e il proprio baricentro (Berman, 1995: 70-1, cit. in Tajani, 2021: 26).

2.1.1.3 La posizione, il progetto e l’“orizzonte” del traduttore

Per comprendere al meglio l’approccio di Berman alla critica della traduzione è fondamentale capire il ruolo e la posizione del traduttore quando si appresta a tradurre il testo originale. Secondo lui, infatti,

tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine « conception » Ou « perception » du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes. « Conception » et « perception » qui ne sont pas purement personnelles, puisque le traducteur est effectivement marqué par tout un discours historique, social, littéraire idéologique sur la traduction (et l’écriture littéraire). La position traductive est, pour ainsi dire, le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (Berman, 1995: 74-5, cit. in Tajani, 2021: 28).

L'elemento cardine secondo Berman è la: “pulsione traduttiva che fa di un traduttore un traduttore”, ciò che lo “spinge” nello spazio traduttivo e le norme imposte alla traduzione dalla società in una determinata epoca. Quest'ultime, se la posizione traduttiva determina in qualche modo un progetto di traduzione che tiene conto delle specificità proprie dell'opera da tradurre, sono collocate in quello che Berman chiama “orizzonte”, ovvero un insieme di parametri letterari, culturali e storici che determinano il sentire, l'agire, il pensiero di un traduttore e le scelte che quest'ultimo compie (Berman, 1995: 79, cit. in Tajani, 2021: 29; traduzione mia).

L'importanza dell'apporto di Berman sta proprio nel ricostruire e nell'analizzare la traduzione non solo come prodotto finito ma anche come processo e percorso di scrittura: lo studio di questi percorsi rappresenta un momento fondamentale del suo metodo adottato per realizzare la critica.

2.1.1.4 L'analisi

L'analisi di Berman prevede infine il confronto tra il testo di partenza e quello di arrivo. Le forme di analisi possono variare a seconda che si analizzi una singola traduzione o una raccolta di più traduzioni di un solo traduttore. Berman sottolinea l'esigenza di studiare opere nella loro interezza, evitando di analizzare estratti isolati (Berman, 1995: 83, cit. in Tajani, 2021: 30). Secondo lui, è necessario inoltre inserire questioni di carattere più generale poiché lo scopo della critica è quello di passare da una dimensione specifica ad una più universale (Tajani, 2021: 30). L'analisi presenta tre caratteristiche: la chiarezza espositiva (*clarté de l'exposition*), la riflessività (*réflexivité*) e la digressione (*digression*) (Berman, 1995: 89-90, cit. in Tajani, 2021: 31). La prima è relativa all'esposizione comprensibile, la seconda ha l'obiettivo di andare contro il confronto circoscritto ai testi analizzati, per dimostrare ai lettori che il discorso non è riservato solo ai testi che si stanno analizzando ma riguarda un ambito più ampio. La terza, invece, include la digressione in quanto strumento della riflessività stessa e dalla quale, ogni qualvolta risultasse necessario e a partire dall'analisi di esempi, si aprono nuove prospettive traduttive e traduttologiche. Infine, Berman introduce i suoi due criteri per la valutazione della traduzione: da un lato, c'è la poeticità (*poéticité*), che “si trova nel fatto che il traduttore ha realizzato un vero lavoro testuale, un testo a tutti gli effetti, in una corrispondenza più o meno stretta con la testualità dell'originale”, mentre, dall'altra, c'è l'eticità (*éthicité*) che trova la propria dimensione in “un certo rispetto per

l'originale" (Berman, 1995: 92, cit. in Tajani, 2021: 31; traduzione mia). Riprendendo le parole di Jean-Yves Masson (1962-), per rispetto Berman intende un dialogo che si instaura tra il testo di partenza e la traduzione, la quale affronta e tiene testa al testo originale senza annullarlo (Berman, 1995: 92, cit. in Tajani, 2021: 31). Tra il testo di partenza e di arrivo, c'è una distanza che rappresenta l'essenza stessa della traduzione, permette di conoscere l'altro, un'altra lingua e cultura, così come i testi che ne derivano, che il traduttore deve mostrare al lettore e che il critico deve difendere duramente. Eticità e poeticità garantiscono la realizzazione di una *scrittura-di-traduzione* all'interno della lingua tradotta, che si troverà arricchita a tutti i livelli: è il senso di questa scrittura che la critica deve cogliere e sono le conseguenze di questo arricchimento della lingua e cultura d'arrivo che deve individuare e denunciare (Berman, 1995: 94, cit. in Tajani, 2021: 32).

Nonostante i limiti dell'approccio di Berman alla critica della traduzione avanzati da Godard (1942-2010) (2001) e Venuti (1953-) (2013) circa la dimensione etica ed ermeneutica che secondo loro non rende abbastanza forte ed esaustiva la metodologia, oggi è possibile percorrere le tappe del pensiero dello stesso Berman, mantenendo il modello traduttologico da lui ideato, sorvolando sui concetti di cui il dibattito scientifico ha mostrato debolezze e approfondendo la strada che aveva iniziato a percorrere, per aprire lo spazio della traduzione a una critica produttiva, etica, attenta alle diverse pratiche traduttive, in grado di includere un elemento di riflessione politica e di dare spazio al riconoscimento intersoggettivo dell'altro (Nasi, 2021: 22, cit. in Tajani, 2021: 33).

2.1.2 Le tendenze deformanti

Berman introduce un sistema di deformazione che influenza i testi all'interno della traduzione e lo allontanano dal suo obiettivo: chiameremo questo esame "analitica della traduzione". Quest'analitica, secondo Berman, ha un duplice senso: cartesiano e psicanalitico, in quanto questo sistema è un fascio di tendenze e forze che deviano la traduzione dal suo obiettivo. Le tredici tendenze sono:

1. la razionalizzazione che riguarda le strutture sintattiche del testo originale. Questa tendenza compone (e ricomponi) frasi e sequenze per organizzarle rispettando una certa idea di ordine di un discorso, concepito come tale e che per questo contiene regole precise. La razionalizzazione fa passare il testo originale in prosa da una

dimensione concreta ad una più astratta e contribuisce all'organizzazione della traduzione in un modo lineare a livello sintattico e traducendo i verbi con sostantivi, optando per il sostantivo più generale, ecc.;

2. la chiarificazione, conseguenza della razionalizzazione, impone il definito, la completezza con l'inserimento di spiegazioni e informazioni dove l'originale si trova in una condizione di indefinitezza, anche senza porre particolari problemi;
3. l'allungamento consiste nel rendere una traduzione più lunga dell'originale. È la conseguenza delle due tendenze menzionate sopra, poiché implicano una spiegazione di ciò che nell'originale è implicito. L'allungamento condiziona anche la ritmica dell'originale e si verifica in tutte le lingue traducanti: è una pratica che implica il tradurre e non motivazioni linguistiche di base che riguardano una specifica lingua;
4. la nobilitazione consiste nel rendere "più bella" la traduzione rispetto al contenuto dell'originale. In traduzione c'è la tendenza a rendere in modo più elegante il contenuto del prototesto che non viene reputato forbito. La nobilitazione riguarda l'aspetto stilistico e non lessicale o linguistico: non si tratta quindi di una riscrittura;
5. l'impoverimento qualitativo riguarda la sostituzione di termini, espressioni e costruzioni dell'originale con termini, espressioni e costruzioni che non hanno la ricchezza sonora né significante dell'originale. Si tratta di elementi che all'udito e al significato rimandano ad un'immagine degli stessi (anche se la parola non contiene una somiglianza reale con la cosa a cui si riferisce). Quando vengono sostituiti con altri termini, che privilegiano la designazione e non l'iconicità, viene accantonata una parte di significatività e discorso;
6. l'impoverimento quantitativo riguarda l'aspetto lessicale e si riferisce all'inserimento di meno significati della parola ripetuta nell'originale e che rimanda a significati diversi. Il testo tradotto risulta più povero poiché non utilizza tutti i significati inseriti nell'originale e più lungo in quanto si ricorre alla tendenza dell'allungamento, per oscurare la dispersione quantitativa;
7. l'omogeneizzazione consiste nell'unificare su tutti i piani lo schema in cui è stato concepito l'originale (l'ordine del diverso) che originariamente era eterogeneo;
8. la distruzione dei ritmi riguarda la tendenza con la quale si costruisce la traduzione attraverso modalità diverse dall'originale. Di solito questa tendenza riguarda la punteggiatura, che, nei testi tradotti, tende ad essere modificata (talvolta anche in modo importante);

9. la distruzione dei reticoli significanti soggiacenti: di norma, sotto la superficie di un testo, che va oltre alla semplice lettura, si creano alcune reti formate dall'unione di alcuni significati. Questa tendenza, all'interno delle traduzioni, distrugge una parte di queste reti che rappresentano la base del testo originale. Se un autore utilizza certi verbi, sostantivi e aggettivi e la traduzione non li rispetta, si ricorre a questa tendenza;
10. la distruzione dei sistematismi: il testo dovendo presentare una certa consistenza, deve contenere i sistematismi che superano i significati, inglobando in questo modo il tipo di frasi e le costruzioni utilizzate. La traduzione che non rispetta questi sistematismi li distrugge, producendo un testo omogeneo (a causa delle tendenze di razionalizzazione, chiarificazione e allungamento) che lo rende anche incoerente;
11. la distruzione o l'esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari: in prosa l'elemento vernacolare è molto importante e cancellarlo rappresenta una grave ripercussione alla testualità di queste opere. Esotizzandolo si mantengono gli elementi vernacolari, attraverso due forme: ricorrendo al corsivo, nel quale si isola ciò che nell'originale non è, e rendendo il vernacolare della lingua di partenza con un vernacolare della lingua di arrivo. La lingua vernacolare, però, essendo specifica di una lingua, non può essere tradotta nella lingua di arrivo ma deve essere riprodotta attraverso parallelismi o neologismi;
12. la distruzione delle locuzioni: la prosa è ricca di immagini, locuzioni, costruzioni e proverbi che rimandano al vernacolare ed è responsabile della trasmissione di un senso nelle locuzioni di altre lingue. Queste locuzioni non sostituendo quelle della lingua del testo di partenza, se utilizzate in larga misura, rischiano di trasmettere immagini e riferimenti contraddittori;
13. la cancellazione delle sovrapposizioni di lingue: in un'opera in prosa le sovrapposizioni di lingue sono di dialetti presenti con una *koinè*¹² o più *koinè* coincidenti. In traduzione queste sovrapposizioni tendono ad essere tralasciate.

Queste tendenze definiscono cosa intende Berman per *lettera*, ovvero tutte le dimensioni attaccate al sistema di deformazione. Questo identifica anche cosa significa tradurre e indica come le teorie della traduzione derivino da questo campo: ogni teoria traduttiva è la teorizzazione della distruzione della lettera, per favorire il senso. Talvolta può essere necessario stravolgere l'opera, come modalità di relazione e contatto con

¹² Per *koinè* si intende una lingua comune che si sovrappone ai singoli dialetti locali.

l'opera stessa, come nel caso di parodia, *pastiche*, imitazione e critica (Berman, 2003: 41-56; Tajani, 2021: 95-106).

2.1.3 Conclusioni

Tajani, nell'espone l'approccio alla critica della traduzione di Berman, sostiene come la critica traduttologica possa contribuire a chiarire il testo di partenza, attraverso l'analisi di alcune specificità dell'opera, atte a comprendere la loro applicazione nel testo di arrivo: questo confronto può venire definito come una sorta di sotto-branca della stilistica e può aiutare la critica letteraria in generale.

L'approccio di Berman può senz'altro essere arricchito da idee e intuizioni ma rappresenta un modello molto importante poiché lo studioso lasciò un'eredità di inestimabile valore, all'interno della traduttologia francese, che cominciò ad affermarsi, sia a livello intellettuale che istituzionale, proprio con la diffusione delle opere dello stesso Berman (Nouss, 2001b, cit. in Tajani, 2021: 136). La traduzione ci insegna che tutte le comprensioni nascono dal confronto con l'altro, da ciò che è diverso da noi, e questa è la ragione per cui viene proposta una critica delle traduzioni (Tajani, 2021: 135-137).

2.2 Lance Hewson

Lance Hewson (1953-), studioso di critica della traduzione, traduzione letteraria, traduzione e adattamento, usa il termine "critica" per indicare una ricerca accademica (in contrapposizione alla revisione non accademica delle traduzioni) e per capire dove si trova il testo, non per giudicarlo (Paloposki, 2012: 185).

Hewson introduce l'ambito della critica della traduzione con la distinzione dei tre termini che sono comunemente usati per l'analisi delle traduzioni letterarie, ovvero analisi, valutazione e critica, soffermandosi successivamente sul ruolo specifico della critica della traduzione. Per effettuare questa distinzione, Hewson si serve delle definizioni introdotte da Gerard McAlester, il quale definisce l'analisi della traduzione come "la spiegazione della relazione tra il testo di arrivo e i fattori coinvolti nella sua produzione, compreso il testo di partenza, ma senza inserire un giudizio di valore", mentre la valutazione della traduzione come al "mettere un valore in una traduzione (ad esempio in termini di voto o di voto minimo)". Chiaramente quest'ultima definizione è limitata alla pedagogia della traduzione (McAlester, 1999: 169, cit. in Hewson, 2011: 5-

6; traduzione mia). Questi studi sono spesso orientati verso la difficoltà e il giudizio che si dà ad una traduzione specifica come risultato di scelte traduttive alla luce proprio di quella difficoltà. Sebbene il criterio usato per il giudizio sia di solito stabilito, la questione dell'interpretazione più generale non è stabilita nel dettaglio e il risultato di scelte (di solito negativo) diventa il focus principale.

La critica della traduzione, secondo l'approccio di Hewson, va oltre lo "stabilire l'adeguatezza di una traduzione, che naturalmente implica anche un giudizio di valore, sebbene non necessiti di venire quantificata o anche resa esplicita" (McAlester, 1999: 169, cit. in Hewson, 2011: 6; traduzione mia). La critica della traduzione implica un atto interpretativo all'interno del quale la base del giudizio di valore è esplicitamente enunciata. La critica della traduzione cerca di stabilire il potenziale interpretativo di una traduzione, vista alla luce di una cornice interpretativa stabilita, la cui origine sta nel testo di partenza. Va oltre sia a impliciti (e infondati) giudizi, sia a quegli approcci che cercano di individuare debolezze di una particolare traduzione (o più traduzioni). La critica della traduzione è valutativa, nella misura in cui esplora il potenziale interpretativo di una traduzione, guarda ai gradi di similitudine o di divergenza dal potenziale interpretativo, percepito dal testo di partenza. La critica implica un atto consapevole preso dalla critica della traduzione, che occupa una posizione unica che va oltre a quella del *traduttore-come-lettore-riscrittore* (Hewson, 1995, cit. in Hewson, 2011: 7). La critica, quindi, implica una rilettura delle scelte traduttive viste alla luce di alternative rifiutate (Hermans, 1999, cit. in Hewson, 2011: 7). Analizzare le implicazioni metodologiche e teoriche di differenti approcci alla critica implica esaminare dichiarazioni riguardo l'orientamento di origine (*source*) o destinazione (*target*), il tipo o i tipi di testi letterari esaminati, i modelli teorici usati e i tipi di risultati aspettati. Alla luce di quanto spiegato in precedenza, due elementi meritano particolare attenzione. Il primo riguarda la questione dell'interpretazione, laddove è assegnato il problema della critica come atto interpretativo. Il secondo, invece, include la metodologia e la terminologia usata per confrontare i passaggi tra testo di partenza e di arrivo (Hewson, 2011: 5-7). Secondo Frank:

one might describe a literary translation as the result of a compromise which a translator has found between "demands" originating in four norm areas: the source text as understood by the translator; the source literature, language, and culture as implicated in the text; the state of translation culture (which includes concepts of translation, previous translations of the

same and of other texts, etc.); and the target side (for instance in the form of publisher's policies, local theater conventions, censorship, etc.) (Frank, 1990: 12, cit. in Hewson, 2011: 10).

[...] a literary translation incorporates the translator's interpretation of the work he has translated and, in turn, invites new acts of understanding under the new conditions of the target language, literature and culture – conditions that are, of course, subject to historical change (Frank et al., 1986: 323, cit. in Hewson, 2011: 11).

Lo scopo è quindi quello di avere due focus, riguardanti le condizioni prevalenti della lingua e cultura di arrivo e gli approfondimenti che l'atto della traduzione può portare alle potenziali interpretazioni del testo di origine. Così le deviazioni che vengono scoperte non sono considerate errori ma significati o guadagni riguardanti aspetti del testo di partenza che sarebbero "altrimenti inaccessibili" (Frank, 1990: 18, cit. in Hewson, 2011: 11; traduzione mia).

2.2.1 Alla ricerca di un nuovo modello

Dal rapido *excursus* fatto finora possiamo identificare alcune aree di problemi, riguardanti:

1. il vero orientamento dell'impresa critica (la critica comincia esaminando il testo di partenza, o come per Berman (1995) e Koster (2000), analizzando il testo di arrivo?);
2. la possibilità da parte del critico di ricercare l'evidenza dell'adesione a vari tipi di norme (soprattutto quelle introdotte da Toury relative all'adeguatezza e all'accettabilità, o ad altre varianti);
3. la terminologia usata (ovvero cambiamenti, deviazioni, ecc.) che riflette un'agenda non sempre esplicitata;
4. la scelta di passaggi e la relazione tra elementi micro-strutturali e il livello macro-strutturale che è sempre data per scontato. A tal proposito, sarebbe necessario introdurre un livello intermedio tra il livello micro e il livello macro, chiamato da Hewson *meso-level* (che nel corso del presente elaborato chiameremo "livello medio") (Hewson, 2011: 16);
5. il *tertium* sempre problematico quando viene assunto come metro oggettivo (che non può essere);

6. lo stile che tende ad essere relegato ad una posizione minoritaria;
7. la posizione interpretativa della critica che, costituendo le fondamenta dell'atto critico, richiede una chiarificazione e un'esemplificazione teorica (Hewson, 2011: 15-6).

2.2.1.1 *Source vs. target*

La questione *source vs target* è una delle questioni che da sempre ossessiona i traduttori e gli accademici. Hewson, in altri suoi elaborati, suggerisce che quando si adotta una certa prospettiva (relativa a come il traduttore sceglie di agire o come la traduzione viene insegnata), l'opposizione apparente tra i due poli si rivela meno netta di quella attuata da altri studiosi (Hewson, 2004a, 2006, cit. in Hewson, 2011: 16). Infatti, la "norma iniziale" introdotta da Toury nel 1995 e che sostiene che il traduttore compie una scelta tra due strategie differenti (la ricerca di traduzione "adeguata" o "accettabile"), presuppone una strategia conscia e consapevole che la pratica – empiricamente osservabile nella critica della traduzione – spesso smentisce (Hewson, 2004, cit. in Hewson, 2011: 16). Dal punto di vista della retrospettiva della critica è sempre teoricamente possibile riattivare almeno parte del *range* di scelte che il traduttore compie (indipendentemente che una strategia o un progetto sia deliberatamente formulato) in modo da giudicare se le scelte mostrino una propensione verso formulazioni più letterali o vari tipi di riscrittura. La situazione nella realtà, però, è più complessa, in quanto retrospettivamente, la dicotomia *source-target* suggerisce anche che la critica si orienta sia dalla prospettiva *source* (che significa che la traduzione inevitabilmente non sarà all'altezza delle aspettative), sia dalla prospettiva *target*, correndo il rischio di trasformare l'originale in un prodotto irrilevante. Come sottolinea Koster, la critica necessita di indirizzare il testo tradotto sottoforma di "una rappresentazione di un altro testo e allo stesso tempo un testo a sé stante" (Koster, 2002: 26, cit. in Hewson, 2011: 16; traduzione mia). Il doppio *status* della traduzione necessita di trovare un atto critico, nel quale il nuovo testo viene rappresentato nel suo "originale" dal supporto del nome dell'autore mentre conduce una vita autonoma nel suo nuovo ambiente linguistico e culturale. La critica riattivando le interpretazioni dell'originale, mentre prevede il potenziale interpretativo della traduzione, può sperare di andare oltre ad una dicotomia *source-target* improduttiva (Hewson, 2011: 16-7).

2.2.1.2 Terminologia

Scegliere una terminologia adeguata a nominare i risultati di osservazioni critiche non è una cosa semplice. Espressioni come “deviazione” (Frank) o “tendenze deformanti” (Berman), sebbene siano state usate in favore di un apprezzamento positivo, implicano una posizione negativa. Un termine come “cambiamento” (*shift*) è, in un certo senso, più pericoloso, in quanto appare come un concetto non-emotivo e non-giudicamentale che semplicemente modella un’osservazione. La vera nozione di “cambiamento” presuppone che alcuni testi, o meglio parte di testi, non manifestino alcun cambiamento. Questo implicherebbe che un particolare passaggio del testo originale con la sua traduzione siano genuinamente “equivalenti” in tutti i possibili aspetti. Ma come Catherine Fuchs sottolinea ogni riformulazione, inclusa la parafrasi intralinguistica, porta ad una trasformazione del contenuto, anche se minima. Questo significa che l’intero processo traduttivo implica gradi di cambio e differenza e presuppone non solo che è sempre presente una scelta da compiere, anche quando, teoricamente, il sistema della lingua di arrivo sembra richiedere una sola soluzione¹³, ma anche che l’impatto della scelta, inclusi i suoi effetti, può essere sia identificato sia misurato in un’estensione. La combinazione della scelta e dell’effetto traduttivo ha anche il vantaggio di mettere in primo piano le due figure principali coinvolte: quella del traduttore e quella del critico. Entrambe le figure in questo processo mettono la loro soggettività (Hewson, 2011: 17).

2.2.1.3 L’identificazione dei passaggi e la relazione del livello micro, medio e macro

Se si parte dal presupposto che i traduttori lavorano con un progetto traduttivo esteso, che comprende un certo numero di strategie, sembra logico credere che il prodotto del lavoro mostrerà un alto grado di coerenza interna. In questo caso, la critica dovrebbe ragionevolmente scegliere un piccolo numero di passaggi per ricostruire il solo progetto e le strategie. Se non ci fosse motivo di credere che un tale approccio sia stato adottato, la scelta del passaggio diventerebbe di per sé un atto interpretativo. Inoltre, il livello macro non è immediatamente “visibile” e certamente non può essere postulato in una moda oggettiva al di fuori di un’interpretazione di accompagnamento. Quando i dati del livello micro sono stati collezionati ed esaminati nel livello medio, il critico stabilisce

¹³ Il traduttore può sempre evitare ciò che appare un vincolo scegliendo di modificare o di lasciare gli elementi in questione.

ipotesi riguardo a come il livello macro può essere progettato nella base dei risultati del livello micro e medio (Hewson, 2011: 18).

2.2.1.4 La questione dello stile

Alcune persone contestano che lo stile sia un elemento importante nella traduzione letteraria ed è solo di recente che gli studiosi che lavorano nel campo della traduzione hanno cominciato ad affrontare la questione. Anche se ci si potrebbe aspettare particolare attenzione alle scelte stilistiche, lo stile è sempre stato visto come un elemento di secondo ordine, anche nel campo specializzato della critica della traduzione. L'approccio di Leuven-Zwart minimizza l'importanza dello stile; per Baker, invece,

in terms of translation, rather than original writing, the notion of style might include the (literary) translator's choice of the type of material to translate (...) and his or her consistent use of specific strategies, including the use of prefaces or afterwords, footnotes, glossing in the body of the text, etc. More crucially, a study of a translator's style must focus on the manner of expression that is typical of a translator, rather than simply instances of open intervention. It must attempt to capture the translator's characteristic use of language, his or her individual profile of linguistic habits, compared to other translators (Baker, 2000: 245 in Hewson, 2011: 18).

Hewson sostiene che non è compito della critica della traduzione decidere la motivazione per la quale è stata compiuta una determinata scelta, né se è stata fatta in modo conscio o inconscio, ma è suo compito esaminare l'impatto che quella scelta potrebbe avere avuto nella lettura e nell'interpretazione del testo di arrivo (Hewson, 2011: 19).

2.2.1.5 Il *tertium comparationis*

Il *tertium* introduce una misura oggettiva rispetto alla quale confrontare i passaggi *source* e *target*. A volte questo è espresso in termini di invarianza, nonostante la sua vera formulazione consista in qualche tipo di parafrasi che, come discusso sopra, costituisce di per sé una qualche tipo di interpretazione (Hewson, 2011: 19). Gli architransemi del primo cercano di individuare il significato semantico invariante minimo condiviso tra due transemi, escludendo tutto quello che va oltre i loro confini e

riducendo le differenze stilistiche, mentre lo scheletro pragmatico-semantic del secondo non è altro che una possibile lettura del livello micro del testo di arrivo che viene poi in qualche modo alterata per essere applicata al testo di partenza (Koster, 2000: 239, cit. in Hewson, 2011: 19-20).

2.2.1.6 La posizione interpretativa del critico

Il testo, originale o traduzione che sia, dà vita ad una gamma di interpretazioni alcune delle quali adeguate mentre altre errate e non plausibili. Il critico non può giudicare se il lavoro del traduttore sia basato su un'interpretazione errata ma, valutando altre interpretazioni possibili, può sostenere che le scelte traduttive incoraggino un'interpretazione che sta fuori dal *range* impostato dal critico. La critica della traduzione ha a che fare con due o più testi diversi che rappresentano lo stesso lavoro e che vengono scritti usando voci differenti. Ogni lettore e ogni critico può interpretare il testo in modo diverso e secondo prospettive diverse. Le versioni e i problemi interpretativi aumentano esponenzialmente all'aumentare delle nuove traduzioni create, le quali sono tutte possibili. Per il critico, "realizzare la verità di una traduzione"¹⁴ richiede un atto interpretativo che non cerchi di identificare la "vera" interpretazione della traduzione o dell'originale ma che esplori un *range* di interpretazioni possibili di entrambi i testi così come sono, tenendo conto anche di altre potenziali traduzioni e delle interpretazioni che incoraggiano. In altre parole, in questa prospettiva il critico non attua comparazioni uno-a-uno (testo con testo, interpretazione con interpretazione) ma attraverso possibilità e limiti: le prime sono virtualmente illimitate (tutte le interpretazioni/traduzioni sono possibili), i secondi costituiscono una salvaguardia pragmatica che identifica tutte quelle traduzioni che secondo il critico possono produrre interpretazioni "false". Oltre alla concezione di traduzione in quanto interpretazione del traduttore del testo di partenza, non dobbiamo dimenticare che la traduzione è un testo a sé stante, con le proprie interpretazioni, fondate su basi proprie: per questo motivo, il compito del critico risulta difficile in quanto affronta un testo (la traduzione) che assume una sua dimensione nella cultura di arrivo, ma allo stesso tempo rappresenta il testo di partenza e il suo potenziale interpretativo. Il lavoro del critico diventa quello di

¹⁴ Si tratta di un concetto introdotto da Berman (1995: 13-4), "dégagement de la vérité d'une traduction", e che rappresenta, secondo lo studioso, lo scopo finale della critica della traduzione. Questo concetto è stato ripreso anche da Hewson nel suo libro per spiegare i vari approcci degli studiosi alla critica della traduzione (Hewson, 2011: 12).

confrontare il potenziale interpretativo dei due testi, dando indicazioni sulla natura delle interpretazioni che sostengono. Per un'opera appartenente al canone letterario, questo può essere fatto con l'aiuto del lavoro critico esistente, per le altre opere, invece, il critico ha bisogno di iniziare l'atto critico tracciando potenziali percorsi interpretativi: solo in questo modo è possibile valutare la "somiglianza divergente" (*divergent similarity*) tra le interpretazioni, o al contrario, i gradi di "divergenza" (*divergence*). La "somiglianza divergente" ci dice che la traduzione rappresenta con successo il testo di partenza, mentre la divergenza indica che il collegamento tra il testo di partenza e di arrivo è puramente formale, contiene solamente il nome dell'autore nella copertina e una serie di somiglianze superficiali (Hewson, 2011: 21-3).

Nella critica della traduzione c'è tantissima differenza tra un romanzo pubblicato di recente e la sua prima traduzione, un romanzo che ha attirato l'attenzione critica ed è stato tradotto e un classico che non solo è stato ampiamente commentato ma anche tradotto molte volte. Quando di un romanzo si è scritto poco, il lavoro svolto dal traduttore e dal critico della traduzione costituisce un atto critico fondante, che apre la strada a ulteriori interpretazioni e nuove traduzioni (Berman, 1995, cit. in Hewson, 2011: 31). Al contrario, quando gli scritti critici abbondano e quando ci sono molte traduzioni esistenti, il ruolo del traduttore e del critico cambia. La nuova traduzione diventa implicitamente un commentario dei suoi predecessori e i traduttori spesso giustificano i loro lavori riferendosi alle traduzioni esistenti. Alcuni traduttori si riferiscono esplicitamente alla traduzione critica per giustificare le loro scelte traduttive, mentre altri non fanno riferimento alle traduzioni esistenti e alle opere di critica. Tutti gli scritti e le traduzioni sono potenzialmente fonte di interesse per il critico della traduzione, in quanto stabiliscono la formulazione di un quadro critico che verrà usato come base per commentare le scelte traduttive effettuate. Il compito del critico è quello di prendere in considerazione quali potrebbero essere le varie letture dell'opera e identificare le caratteristiche precise che possono essere particolarmente importanti nella costruzione delle interpretazioni. Inoltre, c'è un ulteriore potenziale difficoltà attorno alle traduzioni e ai testi che li accompagnano: molte traduzioni contengono introduzioni scritte dai traduttori stessi o da persone che hanno preso parte al progetto, ma quando questi testi vengono scritti da terzi, talvolta senza accesso alla traduzione stessa, fanno riferimento esclusivamente al testo di partenza, a prescindere dalle strategie traduttive che possono essere state impiegate, e questo può portare a discrepanze tra il discorso critico costruito sulla base dell'originale e un secondo

discorso che può emergere dalle scelte traduttive. Queste discrepanze non riguardano solo la questione dello stile (che è sempre presente), ma anche le modifiche radicali al contenuto e alle potenziali interpretazioni (Hewson, 2011: 31-2).

2.2.2 Un breve schema della metodologia elaborata da Hewson

2.2.2.1 Dati preliminari

L'ordine suggerito da Hewson all'interno del suo lavoro di critica è doppio: l'analisi procede dalle considerazioni di livello macro, e quindi più generali, a quelle di livello micro, per poi tornare progressivamente al livello macro. I risultati di Hewson non mostrano una correlazione automatica tra i differenti livelli di analisi, e inoltre, lo studioso prova a dimostrare come il quadro macro, micro e macro permetta al critico di raggiungere una comprensione soddisfacente sia delle questioni interpretative sia degli esiti delle decisioni traduttive.

Hewson identifica sei fasi principali che formano il percorso critico:

1. la prima riguarda la moltitudine di dati preliminari che il critico raccoglie e assembla. Questa fase riguarda le informazioni di base riguardo il testo di partenza che necessitano di essere fornite. Idealmente bisognerebbe consultare “il testo di partenza utilizzato dal traduttore stesso, la traduzione precisamente come stampata e i documenti riguardanti il suo lavoro” (Frank et al., 1986, cit. in Hewson, 2011: 24-5; traduzione mia). Le informazioni sul testo di partenza dovrebbero essere implementate dalle informazioni sull'autore e le sue opere;
2. la seconda fase è chiave, poiché relativa alla costruzione di un quadro critico che permette di identificare i passaggi per l'analisi di livello micro e medio. Diversi parametri del testo di arrivo necessitano di essere esaminati: è la prima volta che l'opera viene tradotta o ci sono già traduzioni esistenti? L'opera è stata tradotta in altre lingue, e se sì, con quale tipo di ricezione? La traduzione è “nuova” o è una rielaborazione di una traduzione più antica? Quale ricezione critica è stata data alla traduzione? (Berman, 1995, cit. in Hewson, 2011: 25);
3. la terza fase riguarda appunto i passaggi per l'analisi di livello micro e medio e, quando possibile, la raccolta di informazioni riguardanti il traduttore (Bosseaux, 2007, cit. in Hewson, 2011: 25). Berman suggerisce che non si dovrebbe essere soddisfatti dell'anonimità del traduttore, ma andrebbero raccolti tutti quei dati

- riguardanti il suo *background* linguistico e culturale, i riferimenti ad altre opere tradotte, eventuali libri scritti, ecc.;
4. la quarta fase include il passaggio dal livello micro e medio al livello macro. L'atto interpretativo è influenzato non solo dalla proprietà del testo ma dall'intero apparato che lo circonda. Questo include elementi para testuali e peri testuali dei testi di partenza e delle traduzioni, assieme ad un'indicazione del modo con il quale questi elementi influenzano le interpretazioni del lettore del testo (Ammann, 1993; Marín-Dòmine, 2003, cit. in Hewson, 2011: 25). Questo include la copertina davanti e dietro, l'introduzione, la bibliografia, la cronologia, le note dell'editore, le note sulla traduzione e del traduttore, le note a piè pagina o a fine capitolo, le postfazioni e altri testi in appendice (Ben-Ari, 1998; Robinson, 1991, cit. in Hewson, 2011: 25). Quest'analisi iniziale costruisce un'immagine del quadro che metaforicamente circonda i testi di partenza e di arrivo;
 5. la quinta raggruppa gli elementi utili ad identificare gli effetti del livello macro e tracciare i percorsi interpretativi che la traduzione ci fa percorrere, fino a formulare un'ipotesi sulla natura della traduzione. Se un apparato critico è già esistente, questo può aiutare tantissimo il critico a stilare il quadro critico e le recensioni iniziali delle traduzioni possono rivelarsi informative (Bosseaux, 2007, cit. in Hewson, 2011: 25). Infatti, tutti gli scritti sono potenzialmente interessanti, a prescindere dalla lingua con la quale sono stati scritti o dalla tradizione accademica alla quale appartengono. Se da una parte ci si aspetta che le opere critiche scritte nella lingua del testo di partenza si riferiscano al testo di partenza e non alle sue traduzioni, dall'altra, è sempre importante stabilire se le opere critiche scritte in altre lingue si riferiscano al testo di partenza o alla traduzione di esso. È possibile determinare teoricamente il "posto" dell'opera sia nella cultura di partenza che in quella di arrivo, così da essere in grado di stabilire le potenziali strategie interpretative. Quando un'opera è nuova o non appartiene ad un canone letterario, le strategie interpretative devono essere presentate senza fondatezza dal discorso critico esistente;
 6. la sesta fase include la verifica dell'ipotesi in un ulteriore *set* di fasi. L'aspetto finale dei dati preliminari riguarda una panoramica sulla macrostruttura dei testi. Un'analisi iniziale permette al critico di individuare potenziali discrepanze che potrebbero non essere visibili quando ci si sposta al livello micro. L'analisi include la modalità con la quale l'opera è divisa in capitoli, la struttura di quei capitoli e i

loro paragrafi. In questa fase vengono notate anche le maggiori addizioni ed eliminazioni (Hewson, 2011: 24-6).

2.2.2.2 Il quadro critico

Il quadro critico costituisce la base nella quale vengono stabilite le comparazioni di livello micro, gli effetti di livello micro e medio e attuate le osservazioni di livello macro. Il suo scopo, da una parte, è quello di identificare le caratteristiche stilistiche dell'opera, mentre, dall'altra, è quello di esplorare le basi dei maggiori potenziali percorsi interpretativi, prendendo in considerazione orientamenti critici che sono già stati pubblicati e altre potenziali direzioni utili per l'interpretazione. In questo stadio iniziale, nella posizione adottata, c'è un chiaro orientamento al testo di partenza. L'obiettivo non è quello di produrre un'interpretazione in sé ma di identificare un numero limitato di elementi che sembrano avere una particolare importanza quando le interpretazioni vengono individuate e il trattamento del traduttore viene ritenuto importante. Quando le traduzioni alterano o trasformano in qualche modo questi elementi, il critico prova ad accertarsi in quale misura le scelte traduttive incoraggiano le interpretazioni divergenti: come sostiene Frank, questo, però, non implica un approccio esclusivo che vuole automaticamente precludere la scoperta di letture nuove e stimolanti che sono state determinate dalle scelte traduttive (Frank, 1998: 18, cit. in Hewson, 2011: 26). In altre parole, il quadro iniziale è un punto di partenza necessario che, pur conoscendo l'"origine" del testo di partenza, stabilisce limiti a quello che sarebbe invece un processo infinitamente lungo (Eco, cit. in Hewson, 2011: 26). Come afferma David Horton considerare il testo di partenza significa innanzitutto correre il rischio di "realizzare il testo della lingua di arrivo dal suo legame costitutivo con il testo della lingua di partenza, sottolineando la sua autonomia come 'testo che conta'" (Horton, 1996: 44, cit. in Hewson, 2011: 26; Hewson, 2011: 26; traduzione mia).

2.2.2.3 Analisi del livello micro e medio

Quando i passaggi del testo di partenza vengono identificati e trovati i corrispondenti del testo di arrivo (a patto che siano stati tradotti e quindi trovati), il critico può esaminare le scelte traduttive e cominciare a prendere appunti, in modo provvisorio, riguardo i loro potenziali effetti. Il critico non può permettersi di affrontare un'analisi esaustiva, anche basilare, del livello micro-strutturale. È necessario quindi lavorare alla

base della lettura iniziale, riflettendo circa gli elementi identificati nel quadro critico. Questo permette di concentrarsi in punti specifici ed esaminare il modo nel quale questi vengono tradotti. Il metalinguaggio per questa operazione risulta in una serie di osservazioni di livello medio riguardanti gli effetti delle diverse scelte traduttive. Gli effetti vengono divisi in due macro-categorie: quelle che hanno un impatto in varie voci che possono essere sentite nell'opera (con modifiche alla focalizzazione, al tipo di discorso usato o allo stile) e quelli che modificano le potenziali interpretazioni in vari modi (Hewson, 2011: 26-7).

2.2.2.4 Analisi del livello macro

Il livello macro-strutturale è un postulato costruito dal critico. Consiste in una proiezione dei risultati raccolti ai livelli più bassi che porta ad un'ipotesi iniziale circa la natura della traduzione. È prodotta raccogliendo i diversi effetti notati per assegnare alla traduzione una delle quattro categorie: “somiglianza divergente” (*divergent similarity*), “divergenza relativa” (*relative divergence*), “divergenza radicale” (*radical divergence*) o “adattamento” (*adaptation*). L'ipotesi iniziale viene poi testata attraverso ulteriori passaggi e la traduzione viene classificata, per mezzo di una doppia categorizzazione che combina uno dei quattro possibili risultati (coincidenti con le quattro categorie menzionate sopra), attraverso due tipi di interpretazione: “interpretazione giusta” (*just interpretation*) o “interpretazione falsa” (*false interpretation*) (Hewson, 2011: 27).

2.2.2.5 Corpus e considerazioni metodologiche conclusive

Il *corpus* riguarda la parte della metodologia nella quale vengono esposte le opere che andranno analizzate e l'organizzazione dell'analisi stessa, all'interno dell'elaborato nell'ambito della critica della traduzione.

2.2.3 Conclusioni

La critica della traduzione è un'attività complicata che non potrà mai essere comprensiva e completa. Diversi metodi portano a diversi risultati e per questo motivo l'ambito della critica della traduzione, secondo Hewson, è un esercizio significativo quando evidenzia la relazione tra un testo secondario e la sua fonte e riconosce che la fonte non è solo l'origine di un nuovo testo ma anche un punto di riferimento, se

vogliamo essere in grado di elaborare una formulazione critica circa il risultato della traduzione. Paradossalmente, la formulazione non è altro che una previsione basata su un giudizio che può essere positivo o che potrebbe muoversi verso il relativamente o il francamente negativo: un risultato positivo (la somiglianza divergente) può solo affermare che le condizioni per un'interpretazione giusta appaiono come presenti, ma non può prevedere cosa un lettore fa con la traduzione né come la cultura di arrivo incorpora l'opera all'interno del suo canone, un giudizio moderatamente negativo (la divergenza relativa) pone seri dubbi sulla validità di una traduzione, suggerendo che ogni forma di interpretazione giusta è costantemente sotto minaccia ed infine, un giudizio chiaramente negativo (divergenza radicale o adattamento) stabilisce che, per quanto ingegnosa possa essere, una strategia di lettura non può che produrre una qualche forma di interpretazione falsa. Tutti questi risultati non rivelano tanto cosa di solito si intende con "orientamento al testo di partenza" (*source-text orientation*), quanto il riconoscimento di cos'è la fonte e del suo conseguente *status*.

L'atto del tradurre non conduce mai ad un esito prevedibile. Uno degli obiettivi della critica della traduzione è quello di esaminare questi esiti attraverso una visione di comprensione di cosa succede durante il processo traduttivo. Una particolare scelta può avere un effetto sugli altri elementi di una frase, di un paragrafo o di porzioni di testo più ampie e un particolare fenomeno può essere solo una conseguenza di una scelta fatta ad un altro livello (Levý, 1967, cit. in Hewson, 2011: 268). Quando vengono considerate strade alternative, una determinata scelta è illuminata da una luce comparativa, poiché, sebbene non sia possibile ricreare le condizioni originali della traduzione, qualcosa può essere riprodotto all'interno della gamma di scelte possibili di un particolare punto del testo e, di conseguenza, possono essere previsti una serie di risultati. Dal momento che una scelta segue l'altra, il profilo del progetto originale comincia a delinearsi e cominciano ad apparire gli orientamenti del traduttore, nonostante il critico sia ignaro di quale sia il progetto. Per questo la critica della traduzione viene vista in una duplice prospettiva: mentre cerca di portare alla luce le conseguenze delle scelte traduttive, rivela la propria logica. In questo senso, ha (o dovrebbe avere) un orientamento positivo, nel quale viene riconosciuta la sua fondatezza insita nella soggettività di un'interpretazione. L'interpretazione e la logica nella quale è fondata, fornisce non solo le radici sulle quali si fonda l'atto critico ma anche la base per una nuova traduzione che è il soggetto di un ulteriore esame critico. Dal momento che la traduzione non potrà mai essere l'originale, non potrà mai essere

finita. La critica della traduzione aiuta a mettere in luce cosa è stato fatto e, auspicabilmente, cosa si sta preparando nella prossima fase, ovvero la nuova traduzione ispirata dal risultato della precedente operazione critica (Hewson, 2011: 257-8, 267-9).

2.3 Bruno Osimo

2.3.1 Qualità e valutazione

Bruno Osimo (1958-), scrittore, studioso di traduzione e semiologo italiano, nel suo libro *Traduzione e qualità: La valutazione in ambito accademico e professionale* (2004) fa una distinzione tra qualità e valutazione nella quale bisogna capire che lingua utilizzare per trasmettere un messaggio efficace e di contenuto misurabile, la tipologia di lettore a cui è indirizzato il messaggio, le sue esigenze e la differenza culturale della traduzione.

La qualità deve necessariamente essere calcolata da un'unità di misura comprensibile, condivisibile e interpretabile senza equivoci da tutte le parti che entrano in contatto con la traduzione. Per parlare di qualità, si può pensare alla traduzione come un prodotto che viene venduto da un'azienda e che deve contenere: le caratteristiche che la contraddistinguono, i clienti a cui è indirizzata (come il lettore, il critico, il traduttore, il committente, ecc.), la loro soddisfazione e il raggiungimento delle loro aspettative, la manchevolezza rappresentata da qualsiasi carenza o difetto che produce un giudizio negativo nella scelta del testo, del traduttore o dell'agenzia, la strategia traduttiva, il mancato rispetto delle consegne, le produzioni di testi leggibili ma lontani dal testo di partenza o illeggibili ma vicini al prototesto e l'insoddisfazione del cliente che, non soddisfatto del prodotto, decide di protestare, di non fare nulla o cambiare traduttore o agenzia di traduzione a cui aveva commissionato il lavoro. Per fissare obiettivi qualitativi è necessario stabilire che tipo di traduzione si vuole ottenere (Osimo, 2004: 4-5, 7-9).

La valutazione, invece, è fondamentale nell'analisi del metatesto e nella produzione di un certo giudizio, è soggetta a cambiamenti a seconda dei periodi storici e sociali che si susseguono in un determinato contesto e fa emergere una serie di valori generali che successivamente vengono applicati a casi specifici. Bloom nel 1956 stila sei obiettivi educativi che Osimo applica all'ambito della traduzione e nel suo libro, composti da: conoscenza, comprensione, applicazione, analisi, sintesi e valutazione (Osimo, 2004: 19).

2.3.2 Strumenti per condurre l'analisi

2.3.2.1 Teoria delle scale di misurazione di Stevens

Le scale di misurazione rappresentano uno strumento molto importante per l'analisi. Nella critica della traduzione, è molto utile il lavoro introdotto da Stevens, soprattutto per quanto riguarda quello relativo all'“invarianza” (Stevens: 1946 e 1951, cit. in Osimo, 2004: 20). Un elemento da valutare può essere visto come una trasformazione, nella quale ciò che viene preso in considerazione è ciò che rimane invariato, non ciò che cambia. Come affermano Stevens e Osimo,

la misurazione comporta il collegamento tra un modello formale, per esempio il comune sistema di numerazione decimale, all'aspetto percepibile e distinguibile di un determinato evento, creando una scala. Tale collegamento è possibile soltanto se esiste un certo grado di isomorfismo tra le proprietà della serie numerica e le operazioni empiriche che si intendono misurare. Quando si scelgono i numeri come rappresentanti di uno stato di cose empirico, il tipo di scala utilizzabile dipende dalla natura delle operazioni applicabili ai fenomeni da misurare. I quattro tipi di scala che si possono individuare sono: *nominale*, *ordinale*, *a intervalli*, *di rapporti* (1951: 22, cit. in Osimo, 2004: 21; Osimo, 2004: 21; enfasi nell'originale).

La scala più elementare è quella *nominale*, nella quale solo per convenzione può essere utilizzato un numero che rappresenta un dato matematico estrapolabile, relativo al numero di casi presi in considerazione. In fase di ricerca, nei casi di cui ci si occupa, si assegna un valore numerico atto a trovare la moda¹⁵ dei casi. Inoltre, in questa scala è necessario riuscire a determinare l'eguaglianza tra le misurazioni. Con la scala *ordinale* vengono prodotte le cosiddette graduatorie o classifiche. Da questo tipo di scala si ottiene al massimo il percentile, un dato sistemico che classifica i casi, in base alle condizioni e alla situazione di analisi, dal maggiore al minore, e che, naturalmente, non ha niente a che vedere con la media matematica dei casi analizzati. La scala *a intervalli* determina con precisione a quale quantità corrispondono gli intervalli tra le misurazioni della scala a priori, rispetto alla valutazione. Infine, la scala più complessa è quella *di rapporti* che permette di individuare le percentuali di differenza tra i valori.

Le figure professionali che si occupano di valutare la traduzione (come i correttori

¹⁵ Per moda si intende il dato maggiore che emerge dall'analisi e dal confronto dei risultati ottenuti.

di bozze o gli *editor*) devono essere in grado di lavorare con ogni scala presentata sopra e quindi effettuando le operazioni richieste per ognuna di essa, a prescindere dalla scala a cui appartiene una determinata traduzione. In alcuni casi, il redattore che si occupa della traduzione, essendo esperto della lingua e cultura di arrivo e non di quella di partenza, concentra la valutazione nel metatesto che viene considerato al pari di un testo originario.

A questo punto, riprendendo le scale di misurazione di Stevens, si possono stilare i seguenti obiettivi traduttivi:

- analisi del prototesto nella quale vengono individuati i problemi relativi alla traduzione e alla traducibilità, il lettore modello del metatesto e la sua dominante;
- applicazione nella quale viene elaborata, sulla base dell'analisi, una strategia traduttiva che tiene conto del residuo e delle strategie metatestuali attuate per compensarlo;
- comprensione nella quale viene interpretato e tradotto il prototesto;
- conoscenza nella quale vengono applicati al testo gli elementi lessicali richiesti dal cliente;
- sintesi nella quale viene revisionata la traduzione attraverso la lavorazione del metatesto, per dare alla traduzione coesione e coerenza (Stevens, 1946: 678, cit. in Osimo, 2004: 24).

Nel valutare una prova di traduzione la scala di misurazione è ordinale, nella quale il giudizio stabilito è relativo e non assoluto. Inoltre, vanno considerati tre fattori: l'importanza della traduzione nella società, lo *status* economico di cui gode la traduzione stessa¹⁶ e l'andamento della società nel suo complesso: tanto più la società è culturalmente viva, tanto più la traduzione viene effettuata da traduttori o aspiranti tali brillanti (per la capacità di sviluppare abilità e competenze che vanno oltre la preparazione scolastica e accademica) e in grado di portare un'alta qualità all'elaborato.

2.3.3 Un modello di sintesi

La traduzione è una modalità di esplicitazione del testo originale e quindi un processo più razionale rispetto alla scrittura del testo di partenza, in quanto implica scelte e rese

¹⁶ Se la traduzione, in un dato contesto, è pagata poco ed è un'attività poco remunerata, i traduttori o aspiranti tali più competenti tendono ad escludere la traduzione per ambire ad altre attività, o viene destinata a persone meno abili che scelgono la professione del traduttore per mancanza di possibilità di dedicarsi ad altri impieghi professionali (Osimo, 2004: 27).

specifiche che non possono essere casuali come talvolta accade all'autore durante la scrittura di un'opera originale. Essendo un ambito poco esplorato, è difficile avere un metodo già assodato da applicare all'analisi del prototesto e del metatesto.

Un modello in voga negli ultimi decenni è quello introdotto da Kitty M. van Leuven-Zwart chiamato modello *bottom-up*. Questo modello considera microstrutture (ovvero unità di testo ristrette, come le parole) per trarre conclusioni più generali che vengono applicate al testo nella sua interezza o per produrre una lista di micro-cambiamenti che riguardano un metatesto in particolare. In questo modello vengono distinti tre tipi di relazione: la relazione di modulazione, unica relazione binaria tra le tre, e che si verifica quando avviene un cambiamento tra un elemento del prototesto e uno del metatesto seguendo la logica di dicotomia generalizzazione *versus* specificazione. Gli altri due tipi di relazione, chiamati di contrasto e di modulazione non binaria, non seguono una logica binaria e riguardano un elemento del testo le cui alternative sono molteplici. Il vantaggio in questo modello è quello di poter analizzare anche le modifiche alle parti del testo che non hanno una rilevanza specifica ma che comunque esistono e si riferiscono ad aspetti lessicali e sintattici.

Un altro modello è quello di Torop ed è chiamato modello *top-down*. Questo modello considera l'analisi traduttologica del testo specifico. L'analisi traduttologica deve individuare dominanti e sottodominanti di un testo, tracciare le evidenze linguistiche e stabilire il collegamento tra elementi linguistici e conseguenze strutturali che questi possono causare. Le categorie più classiche individuabili nel prototesto sono: parole concettuali, espressioni funzionali, campi espressivi, deittici, intertestualità e realia. Le macrostrutture all'interno di questo modello hanno lo scopo di creare una tipologia di testi, non visti come gruppi di micro-cambiamenti ma come macro-cambiamenti di carattere generale. Il vantaggio di questo modello è quello di evidenziare gli elementi testuali fondamentali, che riguardano la dominante e la sottodominante.

Nel metatesto, invece, per quanto riguarda il primo modello di Leuven-Zwart, è possibile individuare le differenze tra elementi tipici del prototesto e quelli tipici del metatesto (proprio *versus* altrui), relativi, quindi, alla cultura di partenza e alla cultura di arrivo. Per quanto riguarda il secondo modello introdotto da Torop, invece, si fa riferimento alla dicotomia generalizzazione *versus* specificazione di Leuven-Zwart e quindi al fatto che c'è sempre una specificazione, a prescindere dal co-testo e dal contesto a cui ci si riferisce. A questo si aggiunge la standardizzazione che consiste nel

modificare un elemento verso una direzione generica, che non pende quindi per nessuna delle due culture e viene considerata *standard* da parte di entrambe (Osimo, 2004: 13-4, 22-4, 26-8, 89-95; Hewson, 2011: 7-10).

Per mettere in pratica questi concetti, attraverso un'ottica valutativa nella quale si analizzano il risultato e la resa della traduzione, a partire dagli elementi contenuti nel testo di partenza, Vertecchi afferma che

un elemento che potrebbe servire a uniformare i criteri di correzione e valutazione è la preparazione di una scheda che costituisca una sorta di griglia comune valida per tutti i tipi di attività valutativa della traduzione. L'uso di una scheda di questo genere ha il vantaggio di limitare in parte la soggettività della valutazione, poiché costringe il valutatore a tenere conto di tutti i parametri che vi sono contenuti (1998: 135, cit. in Osimo, 2004: 103).

2.4 Juliane House

Juliane House (1942-), traduttrice, linguista e studiosa di traduzione tedesca, nel corso della sua carriera elabora tre versioni del modello di valutazione della qualità della traduzione (conosciuto come *Translation Quality Assessment* – TQA). Come la studiosa Katharina Reiss, anche House sostiene che la tipologia testuale e la funzione del testo di partenza sono i fattori principali da considerare quando si affronta una traduzione e che la qualità dovrebbe essere applicata nel rispetto di questi due elementi. Il suo modello funzionale-pragmatico si basa sull'equivalenza e sull'analisi delle particolarità linguistico-situazionali dei testi di partenza e di arrivo, della comparazione tra i due testi e della valutazione che deriva dalla comparazione stessa: il “profilo testuale” (*textual profile*) e la funzione della traduzione devono aderire al “profilo testuale” e alla funzione dell'originale e l'obiettivo da raggiungere deve essere un'equivalenza funzionale tra l'originale e la traduzione. House mette in guardia circa la differenza tra analisi linguistica e giudizio sociale e precisa che l'approccio funzionale-pragmatico:

[...] cannot ultimately enable the evaluator to pass judgments on what is 'good' or 'bad'. Judgments regarding the quality of a translation depend on a large variety of factors that enter into any social evaluative statement (House, 2001: 254, cit. in Colina, 2011: 45).

House sostiene che un modello di traduzione oggettivo può offrire solo l'analisi linguistica che fornisce le basi per argomentare il giudizio valutativo (Colina, 2011: 45).

Il modello prevede inizialmente un'analisi dell'originale attraverso una serie di

“dimensioni situazionali” (*situational dimensions*) per le quali vengono stabiliti correlati linguistici. Il “profilo testuale” dell’originale che emerge caratterizza la sua funzione e viene poi preso come norma attraverso la quale la traduzione viene misurata. Il grado con il quale il “profilo testuale” e la funzione della traduzione si concilia con il “profilo testuale” e la funzione dell’originale è il grado con il quale la traduzione è adeguata in termini di qualità. Nel valutare il relativo abbinamento tra l’originale e la traduzione, una distinzione viene fatta tra disallineamenti dimensionali e non dimensionali. I disallineamenti dimensionali sono errori pratici che hanno a che fare con i parlanti e l’uso della lingua, quelli non dimensionali sono disallineamenti nei sensi denotativi degli elementi originali e traduttivi, nonché infrazioni del sistema della lingua di arrivo a vari livelli. Il giudizio qualitativo finale della traduzione consiste nello stilare sia tipi di errori sia affermazioni della relativa combinazione delle due componenti funzionali (House, 2009: 224-5).

2.4.1 Il modello originale di TQA (1977)

Il primo modello di TQA di Juliane House è illustrato in *A Model for Translation Quality Assessment* (prima edizione uscita nel 1977, la seconda nel 1981). Il modello si basa sulle teorie di uso linguistico ed è stato concepito per fornire un’analisi di particolarità linguistico-discorsive e situazionali-culturali dei testi originali e tradotti, un confronto tra i due testi e una valutazione risultante dal loro abbinamento. Alla base del modello c’è l’equivalenza, concetto cuore del TQA, intesa come la riproduzione tra qualcosa di originariamente prodotto in un’altra lingua e l’elemento che fa vedere cosa fa di una traduzione una traduzione. La nozione di equivalenza è legata anche al concetto di preservazione del significato tra due culture linguistiche diverse.

Per la traduzione, ci sono tre aspetti particolarmente rilevanti, legati al significato: l’aspetto semantico, l’aspetto pragmatico e l’aspetto testuale. L’aspetto semantico consiste nella relazione di riferimento o denotazione, ovvero quella relazione di unità o di simboli linguistici con i loro referenti all’interno di un possibile mondo¹⁷. In questo aspetto è importante enfatizzare la natura dell’universo, comune alla maggior parte delle culture linguistiche. Inoltre, l’aspetto referenziale del significato si mostra maggiormente accessibile e risulta più facile individuare l’equivalenza della traduzione in termini di presenza o assenza. Opposto all’elemento semantico del significato,

¹⁷ Riferito a qualsiasi mondo che la mente umana è in grado di costruire.

l'aspetto pragmatico guarda agli obiettivi e agli effetti per i quali una frase è usata alle condizioni e ai contesti del mondo reale. In questo aspetto, la pragmatica svolge un ruolo importante e si riferisce alla correlazione tra unità linguistiche e i loro utenti, in una data situazione comunicativa, si occupa del significato all'interno delle situazioni di discorso (come si manifestano a livello sociale, oltre le singole frasi) e della creazione del concetto di significato come processo dinamico nel quale vengono negoziati: il significato tra parlante e uditore, il contesto dell'enunciato e il potenziale significato di un enunciato. Il significato pragmatico si dice anche appartenere al discorso ed è molto importante nella traduzione in quanto opera con gli enunciati stessi, non solo con frasi e unità linguistiche. L'aspetto testuale del significato, invece, considerato equivalente in traduzione, viene trattato nel 1965 da Catford, che riconosce presto come la traduzione sia anche un fenomeno testuale. Un testo è un qualsiasi tratto di linguaggio nel quale le singole componenti si relazionano tra loro e formano un insieme coerente: in altre parole, è un collegamento di frasi in un'unità più grande. Nel processo di costituzione di un testo avvengono varie relazioni di riferimenti co-testuali: sono proprio questi modi differenti di costituzione di un testo che vengono considerati per il loro significato testuale ed equivalenti in traduzione. Da questi tre aspetti di significato deriva una definizione di operatività della traduzione, ovvero la sostituzione di un testo nella lingua di partenza con un testo semanticamente e pragmaticamente equivalente nella lingua di arrivo. Come ribadito in precedenza, l'equivalenza è il criterio fondamentale nella qualità della traduzione e il primo requisito è che una traduzione abbia una funzione equivalente a quella del suo testo di partenza (House, 2015: 21-3).

2.4.1.1 Le funzioni della lingua

House nell'affrontare questo modello parla anche di funzione della lingua e cita, tra tutte le classificazioni, anche quella proposta da Roman Jakobson (1896-1982) nel 1960. Il linguista, a partire dalle tre funzioni introdotte da Karl Bühler (1879-1963)¹⁸, aggiunge altre tre funzioni che sono collegate allo schema di comunicazione verbale introdotto dallo stesso Jakobson e che prevede: il mittente che invia un messaggio al destinatario, il messaggio che richiede un contesto (mondo extralinguistico) ed è riferito

¹⁸ Le tre funzioni introdotte da Karl Bühler sono: rappresentazionale o rappresentativa connessa a oggetti e relazioni nel mondo reale e usata per descrivere realtà extralinguistiche, emotiva-espressiva associata al parlante o allo scrittore del messaggio e conativa, focalizzata sul destinatario del messaggio (House, 2015: 23-4).

al destinatario, il codice, almeno parzialmente, comune tra il mittente e il destinatario e il contatto, ovvero un canale fisico o una connessione psicologica tra il mittente e il destinatario. Jakobson lega le tre funzioni di Bühler a questi tre orientamenti (al mittente, al destinatario e al contesto), presenti nello schema comunicativo appena presentato, introducendo a sua volta: la funzione fática che deriva dall'orientamento verso il contatto ed è predominante se un messaggio ha l'obiettivo principale di stabilire, prolungare o bloccare la comunicazione, la funzione metalinguistica che si verifica quando il discorso è focalizzato sul codice ed infine la funzione poetica che consiste nella focalizzazione del messaggio per sé stesso.

Michael Halliday (1925-2018), invece, distingue tre funzioni linguistiche: la funzione ideazionale, interpersonale e testuale. La funzione ideazionale è suddivisa in due sub-funzioni: quella esperienziale, relativa al mondo reale appreso secondo la nostra esperienza e quella logica nella quale la lingua esprime le relazioni fondamentali logiche del sistema semantico. Attraverso questa funzione, la lingua riesce a trasmettere e interpretare l'esperienza del mondo, ovvero esprimere un contenuto. Nella funzione interpersonale la lingua agisce come espressione dell'atteggiamento del parlante e influenza i comportamenti del mittente. All'intero di questa funzione, la lingua serve come mezzo per trasmettere la relazione tra il parlante con il suo interlocutore e per esprimere i ruoli sociali, compresi quelli comunicativi. Con la funzione testuale, invece, la lingua instaura un collegamento tra sé e la situazione: è proprio questo collegamento che permette la costruzione di un testo. Questa funzione è legata ad un differente livello intra-linguistico ed è associata all'organizzazione interna degli elementi linguistici (House, 2015: 24-6).

2.4.1.2 Le funzioni del testo e il “profilo testuale”

A questo punto del modello, House si sofferma sul significato di funzione del testo che definisce, riprendendo la definizione di Lyons, come l'applicazione o l'uso che ha il testo in un particolare contesto di una situazione (Lyons, 1969: 434, cit. in House, 2015: 26). Nello stabilire la funzione di un testo è necessario introdurre una sorta di “profilo testuale” che è il risultato di una dettagliata e sistematica analisi linguistico-pragmatica di un testo nel suo “contesto della situazione” (*context of situation*). Il concetto di “contesto di situazione” viene introdotto per la prima volta dall'antropologo Bronislaw Malinowski (1884-1942) che sostiene la necessità di introdurre un concetto di testo nel

“suo ambiente di vita” (*its living environment*), ovvero l’ambiente che avvolge il testo, importante per una comprensione più approfondita e l’interpretazione dello stesso. Accanto a questo concetto, è necessario introdurre anche il concetto di “contesto della cultura” (*context of culture*), riferito al *background* culturale più grande da prendere in considerazione nell’interpretazione del significato: questi concetti derivano dalle idee del linguista John Rupert Firth (1890-1960) che li integra nella sua teoria linguistica e in particolare nella sua visione di significato come funzione del contesto. Per descrivere il “contesto della situazione”, Firth stabilisce un quadro contenente: i partecipanti in una data situazione, l’azione dei partecipanti, gli effetti dell’azione e altre caratteristiche della situazione rilevanti.

Per stabilire l’equivalenza funzionale tra un testo tradotto e il suo originale, quest’ultimo necessita di essere analizzato per primo cosicché l’equivalenza da ricercare per la traduzione possa essere definita nel dettaglio. Considerato che la funzione testuale è definita come l’uso di un testo in una particolare situazione, ogni testo deve riferirsi alla particolare situazione che lo avvolge e per questo è necessario trovare un modo per scomporre l’ampia nozione di situazione in parti gestibili, ovvero caratteristiche del “contesto della situazione” o “dimensioni situazionali” (House, 2015: 26-7).

2.4.1.3 La struttura del modello

House, per il suo modello di TQA e di analisi del testo situazionale-funzionale, adatta e modifica quello di Crystal e Davy (1969) nel seguente modo:

- A. dimensioni dell’utente della lingua che racchiudono: l’origine geografica (*geographical origin*), la classe sociale (*social class*) e il tempo (*time*);
- B. dimensioni dell’uso della lingua che includono:
 1. il “mezzo” (*medium*) semplice o complesso. Riguardo il mezzo complesso, House utilizza la distinzione di Gregory che divide lo scritto in: “da pronunciare come se non fosse scritto” (*to be spoken as if not written*), “da pronunciare” (*to be spoken*) e “non necessariamente da pronunciare” (*not necessarily to be spoken*) collegato a “da leggere come se si ascoltasse” (*to be read as if heard*) (Gregory, 1967: 189, cit. in House, 2015: 28). Questa distinzione tra scritto o parlato è importante poiché sussiste una differenza tra la lingua parlata quotidianamente (a cui si ricorre in una conversazione, ad esempio) e le subcategorie parlate, presentate sopra, che riguardano la modalità scritta. House,

nel trattare le caratteristiche del modo parlato, attraverso varie manifestazioni del mezzo complesso, considera fenomeni come la semplicità strutturale, l'incompletezza delle frasi, il modo specifico di costituzione del testo, la particolare sequenza tema-rema, la soggettività e l'alta ridondanza;

2. la “partecipazione” (*participation*), semplice o complessa, relativa ad un testo che può essere sia un semplice monologo o un dialogo, sia un insieme più complesso che include vari mezzi di partecipazione indiretta e inclusione indiretta del destinatario che si manifestano linguisticamente;
3. la “relazione del ruolo sociale” (*social role relationship*) tra l'emittente e il destinatario che può essere sia simmetrica che asimmetrica;
4. l'“atteggiamento sociale” (*social attitude*) inteso come grado di distanza sociale o di vicinanza, che determina una relativa formalità o informalità. House adotta la distinzione tra stili di Joos (1961) divisa in cinque distinzioni o livelli di formalità: congelato, formale, consultivo, informale e intimo. L'atteggiamento sociale riguarda le modalità con le quali avviene la comunicazione, il livello di colloquialità e di implicitezza tra i parlanti;
5. la “provincia” (*province*) riferita non solo all'attività occupazionale e professionale dello scrittore ma anche al campo o all'argomento del testo, inteso nel senso più ampio di “area di operazione” di attività linguistiche, così come dettagli della produzione del testo attraverso modalità che possono essere dedotte dal testo stesso (House, 2015: 27-30).

2.4.1.4 Il metodo di analisi e confronto dei testi

Partendo dall'assunto che per effettuare una constatazione qualitativa di una traduzione bisogna compararla con il “profilo testuale” del testo di partenza (il quale determina la norma con la quale viene giudicata l'adeguatezza del testo tradotto), la prima funzione del modello di House consiste in un'analisi dettagliata proprio del testo originale. Usare il *set* relativo alle “dimensioni situazionali”, spiegate sopra, è necessario per stabilire la linguistica specifica del testo che è correlata proprio alle “dimensioni situazionali” stesse. Il modello grammaticale usato trae ispirazione da quello di Firth e contiene anche elementi del discorso, della retorica e della teoria pragmatica. In ogni “dimensione situazionale” House fa una distinzione tra mezzi sintattici, lessicali e testuali. I tre principali aspetti testuali sono:

1. “dinamica tematica” (*theme dynamics*) che traccia i vari schemi relativi alle relazioni semantiche, con cui i temi ricorrono nei testi, e la “prospettiva funzionale della frase”¹⁹. In questo modello, House utilizza la “prospettiva funzionale della frase” per riferirsi a qualsiasi enunciato formato da due parti base, chiamate tema e rema, che differiscono tra loro per la funzione che hanno nel veicolare l’informazione: il tema si riferisce ai fatti dati per scontato, universalmente conosciuti o forniti dal contesto e che non introducono, o solo marginalmente, nuove informazioni, il rema, invece, contiene l’informazione nuova veicolata dall’enunciato. L’ordine delle parole è il mezzo primario formale per la realizzazione della distribuzione tema-rema nella quale nel discorso “normale”, il tema precede il rema, mentre nel discorso emotivo, il rema precede il tema;
2. “collegamento clausale” (*clausal linkage*) descritto come un sistema di relazioni fondamentalmente logiche tra le clausole e le frasi di un testo;
3. “collegamento iconico” (*iconic linkage*) o parallelismo strutturale che si verifica quando due o più frasi in un testo coesistono perché sono, a livello superficiale, isomorfe. House, inoltre, distingue due tipi fondamentali di costituzione di un testo base che, in analogia alla distinzione introdotta da Pike (1967), si riferiscono ai testi emici ed etici. Un testo emico è un testo determinato da criteri di testo-immanente, mentre un testo etico è un testo determinato da mezzi di trasposizione del testo trascendenti. House considera anche i fattori testuali come: struttura logica complessiva, la presenza della narrativa o altre formule di *routine*, e la presenza o assenza di ridondanza.

Successivamente, il testo tradotto viene analizzato allo stesso modo e i due “profili testuali” ottenuti vengono comparati tra loro.

Se una traduzione deve soddisfare i requisiti di corrispondenza dimensionale e quindi funzionale, ogni mancata corrispondenza in queste dimensioni è un errore. Questi errori dimensionali sono riferiti ad errori nascosti che si differenziano dagli errori palesi sia per una mancata corrispondenza dei significati denotativi degli elementi del testo di origine e della traduzione, sia per una violazione del sistema della lingua di arrivo. Il giudizio qualitativo finale di una traduzione consiste nello stilare gli errori nascosti, palesi e un enunciato riguardante il relativo abbinamento delle componenti funzionali ideazionali e interpersonali della funzione testuale. La nozione che una non

¹⁹ Questa espressione è stata usata per la prima volta da Mathesius nel 1971 (House, 2015: 32).

corrispondenza, appartenente ad una particolare “dimensione situazionale”, costituisce un errore nascosto, presuppone:

1. che le norme socio-culturali, o più specificatamente le aspettative condizionate dalle norme, generate dai testi, sono essenzialmente comparabili. Le differenze ovvie nel patrimonio culturale unico devono essere citate esplicitamente e discusse in ogni particolare testo;
2. che le differenze tra le due lingue sono tali da poter essere largamente superate nella traduzione;
3. che non venga aggiunta alcuna funzione secondaria alla traduzione.

Dati questi tre presupposti, House ipotizza che i destinatari di una traduzione formino nella comunità di arrivo un sottogruppo paragonabile a quello formato dai destinatari del testo di partenza nella comunità della lingua di partenza. Oltre ad utilizzare l'insieme di “dimensioni situazionali” come una sorta di *tertium comparationis*, questo metodo, a cui si ricorre per determinare l'appropriatezza di una traduzione, dipende anche dall'intuizione dell'analista e dai giudizi di altri giudici chiamati a contribuire e a motivare alcuni punti: questo approccio sembra l'unico metodo realizzabile per mettere in pratica il modello. L'uso di *set* fissi di “dimensioni situazionali” e di testi autentici, attraverso i quali il modello viene testato, contribuiscono a renderlo più oggettivo. Tuttavia, è innegabile come le decisioni riguardanti l'adeguatezza degli elementi linguistici, all'interno di ogni testo tradotto, debbano necessariamente contenere un elemento soggettivo ed ermeneutico. Inoltre, è importante ribadire che le relazioni di equivalenza tra gli elementi appartenenti alle due lingue vengono considerate non assolute e pendono tra il più o meno equivalente, con un *range* di equivalenze che vanno, in entrambe le direzioni, da più o meno probabile.

Infine, la valutazione della traduzione deve conseguentemente essere caratterizzata anche da elementi soggettivi poiché, per quanto il modello di House sia uno dei più utilizzati all'interno dell'indagine scientifica sociale, nell'ambito delle scienze sociali, la componente umana rimane comunque una variabile importante. Lo scopo del modello di House è duplice: comprendere in modo comprensivo e completo il fenomeno e sviluppare enunciati teorici più generali, rielaborando in modo personale e originale vari approcci formulati da altri studiosi e destinati alla valutazione dei testi originali con le loro traduzioni (House, 2015: 31-5).

2.4.2 Il modello revisionato di TQA (1997)

Con questo modello, riscritto e revisionato 20 anni dopo, all'interno di *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, House fornisce un resoconto critico sull'uso dei tipi di testo della Reiss e soprattutto dell'“equazione” tra funzione linguistica e funzione/tipologia testuale (1997: 36, cit. in Hewson, 2011: 4). Come illustrato sopra, la metodologia da lei adottata disegna un ampio e ricco *range* di discipline (grammatica, analisi dei componenti, concetti retorici-stilistici, atto del discorso e teoria pragmatica, analisi del discorso, messa in primo piano e automatizzazione) e introduce tre principali aspetti testuali da lei chiamati: “dinamica tematica”, “collegamento clausale” e “collegamento iconico”. Due aspetti dell'approccio illustrano però la limitata applicabilità ai testi letterari: il primo è relativo all'importanza della funzione del testo, concepita sia come chiave per capire il concetto di “equivalenza” sia come mezzo per distinguere diversi livelli, il secondo è che il suo lavoro sulla traduzione palese e nascosta, il filtro culturale e il “mondo discorsivo” ha una funzione esplicativa e normativa che include una dettagliata analisi circa l'impatto delle scelte traduttive. L'equivalenza stessa, quindi, pur presentando vari travestimenti, non è un criterio sufficiente per analizzare le traduzioni. Inoltre, la complessità e la natura multistrato del testo letterario rimangono oltre la portata degli strumenti offerti. La critica del modello è stata espressa da alcuni ricercatori come Armin Paul Frank e il suo gruppo di ricerca, affermando:

while developing an overwhelmingly complex analytical machinery, House has lost sight of the inner differentiations of a literary work. Treating as she does a work as a linguistic field, she fails to notice such literary features as changes in the narrator's perspective, differentiation between narrator's and characters' utterances, development of character, forms of structural irony, or the interplay of different styles (1986: 339, cit. in Hewson, 2011: 4-5).

Questa citazione riassume alcune delle difficoltà affrontate da alcuni approcci che non mettono in primo piano le caratteristiche letterarie di un testo. Il modello TQA fallisce anche nell'affibbiare completamente il contesto dell'interpretazione, come un lavoro (sia il testo originale che la sua traduzione) viene letto (Hewson, 2011: 4-5).

Anche il modello revisionato definisce la traduzione come una sostituzione di un testo nella lingua di partenza con uno nella lingua di arrivo equivalente semanticamente e pragmaticamente: il primo requisito per definire il testo equivalente, è che il testo tradotto abbia una funzione equivalente con il suo originale. La funzione testuale, intesa

come componente funzionale interpersonale e ideazionale, nel senso hallidayiano, è ancora definita come l'applicazione del testo in un particolare "contesto di situazione": l'idea di base è che il testo e il "contesto di situazione" non dovrebbero essere visti come entità separate ma piuttosto il "contesto di situazione", nel quale il testo si dispiega, come "incapsulato nel testo attraverso una relazione sistematica tra l'ambiente sociale da una parte e l'organizzazione funzionale di una lingua dall'altra" (Halliday, 1989: 11, cit. in House, 2015: 63; traduzione mia). Questo significa che il testo deve riferirsi alla particolare situazione che lo avvolge e per fare questo è necessario trovare un modo per rompere l'ampia nozione di "contesto di situazione" in parti gestibili, ovvero in "dimensioni situazionali". I correlati linguistici delle "dimensioni situazionali" sono i mezzi con i quali la funzione testuale è realizzata e che rappresenta il risultato di un'analisi linguistico-pragmatica lungo le dimensioni. Ogni dimensione contribuisce in modo caratteristico alle due componenti funzionali: ideativa e interpersonale. Il grado con il quale il "profilo testuale" e la funzione della traduzione unisce il "profilo testuale" e la funzione dell'originale è il grado con il quale la traduzione viene considerata adeguata in termini di qualità. Nella comparazione tra originale e traduzione viene fatta una distinzione tra errori dimensionali e non dimensionali (House, 2015: 63-4).

2.4.2.1 Campo, tenore e modo

Nel modello rivisitato, House utilizza i concetti di Halliday relativi a campo (*field*), tenore (*tenor*) e modo (*mode*).

La dimensione del "campo" include l'argomento, il contenuto del testo o la sua materia con differenziazioni di gradi di generalità, specificità, o "granularità" (*granularity*) negli elementi lessicali secondo le rubriche di specializzato, generale e popolare.

Il Tenore è riferito alla natura dei partecipanti, dell'emittente e dei destinatari nonché la relazione tra loro in termini di potere e distanza sociale. Nel tenore è inclusa la provenienza temporale, geografica e sociale dell'autore del testo così come la sua posizione intellettuale, emotiva o affettiva nei confronti del contenuto che descrive e il compito comunicativo a lui commissionato. Il tenore include anche l'"atteggiamento sociale".

Il modo è riferito al canale, scritto o parlato, e il grado con il quale la partecipazione

potenziale o reale è ammessa tra lo scrittore e il lettore. La partecipazione può essere semplice, se riferita ad un monologo che non prevede un coinvolgimento da parte del destinatario, o complessa, che invece implica il coinvolgimento del destinatario.

Tra il campo, il tenore e il modo si colloca la categoria del genere (*genre*), che rappresenta un'aggiunta importante allo schema analitico di valutazione della qualità di una traduzione, in quanto permette di rinviare ogni singolo esemplare testuale alla classe di testi con la quale condivide uno scopo o una funzione comune. Il genere fornisce una differente concettualizzazione nel tentativo di caratterizzare le strutture e i formati testuali più approfonditi e connette i testi con il macro-contesto della comunità linguistica e culturale nella quale il testo è inserito.

L'analisi fornita nel modello di TQA lungo i livelli di lingua/testo, registro e genere produce un "profilo testuale" che caratterizza la funzione testuale individuale. Se e come questa funzione testuale può essere mantenuta dipende dal tipo di traduzione cercata per l'originale (House, 2015: 64-5).

2.4.2.2 Traduzione palese e traduzione nascosta

Tratte dalla distinzione di Schleiermacher (1813) tra traduzione alienante (*alienating translation*) e integrante (*integrating translation*), nella traduzione palese i riceventi della traduzione non sono chiaramente indirizzati e questo tipo di traduzione non è un "secondo originale". I testi di partenza che richiamano la traduzione palese hanno un valore stabilito nella comunità della lingua di partenza, si tratta sia di testi di partenza storici come quelli correlati ad un'occasione specifica destinati ad un pubblico specifico sia testi di partenza senza tempo, come opere d'arte e creazioni estetiche che trascendono un significato storico distinto.

Una traduzione nascosta, invece, è una traduzione che gode di uno *status* di testo di partenza originale nella cultura di arrivo. La traduzione è nascosta perché non è marcata pragmaticamente come una traduzione di un testo di partenza ma potrebbe essere un testo scritto di sana pianta nella lingua di arrivo: si tratta di una traduzione la cui fonte non è specificatamente indirizzata ad un particolare pubblico della cultura di partenza. La traduzione e il testo di partenza hanno scopi equivalenti, sono basati su necessità equivalenti e attuali, nonché riguardanti un pubblico comparabile nelle comunità linguistiche di partenza e di arrivo. Nel caso dei testi riguardanti le traduzioni nascoste è quindi sia possibile che desiderabile tenere la funzione equivalente del testo di partenza

in quella del testo di arrivo.

La distinzione tra traduzione nascosta e palese è data dall'adeguatezza esplicativa resa ancora più grande dai concetti di "cornice" (*frame*), "cambio di cornice" (*frame shifting*), "mondo discorsivo" (*discourse world*) e "cambio di mondo" (*world shifting*). La traduzione include il trasferimento di testi attraverso il tempo e lo spazio e quando i testi si muovono cambiano "cornici" e "mondi discorsivi". Una "cornice" opera spesso inconsciamente come principio esplicativo, ovvero ogni messaggio che definisce una "cornice" dà al destinatario le istruzioni per interpretare il messaggio incluso nella "cornice" stessa. Allo stesso modo, la nozione di "mondo discorsivo" si riferisce a una struttura superordinata per interpretare il significato in un certo modo. Applicando questi concetti alla traduzione palese e nascosta, House afferma che in una traduzione palese, il testo è incluso in un evento del nuovo discorso, a cui dà una nuova "cornice": è il caso della citazione linguistica. Collegando il concetto di traduzione nascosta al modello analitico a quattro livelli (funzione, genere, registro, lingua/testo) si può affermare che un testo originale e la sua traduzione palese devono essere equivalenti a livello di lingua/testo e registro, così come di genere. A livello di funzione testuale, l'equivalenza funzionale è di natura differente: può essere descritta come la possibilità di accedere alla funzione che l'originale ha nel suo "mondo discorsivo" o nella "cornice". Poiché questo accesso viene realizzato in una lingua e in una comunità linguistica e culturale diversa (di arrivo) è necessario un cambiamento nel "mondo discorsivo" e nella "cornice" (vale a dire che la traduzione ha un proprio "mondo discorsivo" e una propria "cornice"). Considerato che questo tipo di equivalenza si ottiene attraverso l'equivalenza a livello di lingua/testo, registro e genere, la "cornice" e il "mondo discorsivo" originali sono co-attivati. Nella traduzione palese il lavoro del traduttore è importante e chiaramente visibile, permette ai membri della cultura di arrivo di accedere al testo originale e all'impatto culturale subito nonché di osservare e/o giudicare il testo dall'esterno.

Nella traduzione nascosta, invece, si cerca di riprodurre nel testo di arrivo la funzione che l'originale ha nella sua "cornice" e nel suo "mondo discorsivo". Una traduzione nascosta opera quasi esplicitamente nella "cornice" e nel "mondo discorsivo" della cultura di arrivo e nessun tentativo viene fatto per co-attivare il "mondo discorsivo" dell'originale. Il compito del traduttore è quello di tradire l'originale e nascondersi dietro la trasformazione di quest'ultimo, vale a dire che il suo lavoro sicuramente è meno visibile, se non del tutto assente. Poiché si punta ad un'equivalenza

funzionale, l'originale può essere legittimamente manipolato ai livelli di lingua/testo e registro, ricorrendo anche ad un filtro culturale. Il risultato potrebbe essere davvero molto lontano dall'originale e mentre la traduzione nascosta non deve essere necessariamente equivalente ai livelli di lingua/testo e registro, deve esserlo ai livelli di genere e di funzione testuale individuale.

Nel valutare una traduzione, è importante prendere in considerazione le differenze e le difficoltà che si incontrano con questi due tipi di traduzioni che, all'interno della critica della traduzione, presentano esigenze e caratteristiche diverse dal punto di vista culturale, linguistico e testuale.

Dopo aver presentato e spiegato la distinzione tra traduzione palese e nascosta, considerato che un criterio di fondamentale importanza è quello dell'equivalenza funzionale, è necessario spiegare anche quella tra traduzione e versione. Una versione è un allontanamento volontario, una rivalutazione o una rinuncia del testo di partenza. Le versioni, come le traduzioni, si dividono in palesi e nascoste: la creazione di versioni palesi avviene quando si attribuisce ad un testo tradotto una funzione speciale aggiuntiva (ad esempio si indirizza la traduzione ad un pubblico di destinazione diverso rispetto a quello dell'originale) e comporta operazioni come omissioni, aggiunte, semplificazioni, ecc. o quando la traduzione assume una forma particolare per soddisfare un certo scopo. La versione nascosta, invece, si verifica quando il traduttore, per preservare la funzione del testo di partenza, applica un filtro culturale e manipola in modo significativo il testo originale (House, 2015: 57-62, 65-9; House, 2001: 145-6).

2.4.2.3 Il filtro culturale

Introdotta dalla stessa House nel 1977, per filtro culturale si intende un mezzo per catturare le differenze socio-culturali nelle norme sociali e nelle convenzioni stilistiche tra le comunità linguistico-culturali di partenza e di arrivo. Il concetto è stato utilizzato per enfatizzare circa la necessità di basi empiriche relative alle manipolazioni dell'originale da parte del traduttore: l'esistenza o meno di una base empirica, per i cambiamenti apportati lungo le "dimensioni situazionali", si riflette nella valutazione della traduzione. Inoltre, considerato lo scopo di raggiungere l'equivalenza funzionale nella traduzione nascosta, le ipotesi di carattere culturale dovrebbero essere esaminate attentamente prima di apportare qualsiasi cambiamento del testo originale all'interno della traduzione.

Per l'analisi comparativa dei testi di partenza e di arrivo e per la valutazione delle traduzioni nascoste, è essenziale prendere in considerazione le differenze culturali tra le comunità di partenza e di arrivo. Questo modello, revisionato, apre la possibilità per una ricerca sulle norme traduttive culturalmente condizionate, che differiscono a seconda dei generi (House, 2015: 68, 70).

2.4.3 Un nuovo modello integrato di TQA

In questo modello nuovo il concetto di filtro culturale rimane centrale. I testi analizzati da House nei suoi modelli sono utili per trarre considerazioni generali applicabili anche ad altri testi, vale a dire che gli studi sul *corpus* (*Corpus Studies*) influenzano innanzitutto il genere. Poiché gli studi sul *corpus* forniscono al valutatore informazioni riguardanti la possibilità e la misura con la quale le caratteristiche di una singola traduzione sono in linea con le norme e le convenzioni del genere della cultura di destinazione, esiste anche un ovvio legame con la nozione di filtro culturale.

I concetti di campo, tenore e modo in questo modello si riferiscono ad aspetti differenti: con il campo l'analisi si concentra sul lessico, la "granularità" del lessico, i campi lessicali e i processi di Halliday (materiali, mentali e relazionali). Con il tenore vengono esaminate nelle subcategorie di "posizione" (*stance*), "relazione del ruolo sociale" (*social role relationship*), "atteggiamento sociale" (*social attitude*) e "partecipazione" (*participation*) solo le scelte lessicali e sintattiche. Infine, con il modo, l'analisi si focalizza sul "mezzo" (parlato e scritto), tema-rema e la "connettività" (*connectivity*) (coerenza e coesione).

In sostanza, in questo modello rivisitato, House mantiene la struttura di base utilizzata anche per i modelli precedenti, inserisce la categoria della "partecipazione" nel tenore e una parte relativa al ruolo degli studi sul *corpus* nella categoria del genere. Ai fini dell'analisi, il nuovo modello fornisce, sotto la categoria del campo, un'investigazione circa l'incidenza dei diversi tipi di verbo, mentre, sotto quella del modo, restringe l'analisi degli aspetti testuali, per minimizzare la sovrapposizione, e include i concetti di coerenza e coesione (House, 2015: 125-6, 142).

2.4.4 Conclusioni

Secondo House, nella TQA, per valutare una traduzione, è importante essere pienamente consapevoli circa la differenza tra analisi (che contiene una base scientifica)

e giudizio (che ha una componente sociale), poiché paragonare il “profilo testuale”, descrivendo e spiegando le differenze che emergono dall’analisi, è diverso dal valutare la qualità di una traduzione. Ogni valutazione dipende da vari fattori che entrano a far parte del giudizio valutativo sociale (*social evaluative judgement*). Questo giudizio deriva dal processo comparativo e analitico della critica della traduzione, ovvero dall’analisi linguistica che contribuisce alla sua formazione e al suo radicamento.

La scelta tra traduzione palese o nascosta non dipende solo dal traduttore, dal testo che deve essere tradotto o dall’interpretazione soggettiva che si dà al testo stesso ma anche dalle ragioni della traduzione, dai lettori impliciti e dalle politiche editoriali e di marketing, ovvero fattori che non hanno nulla a che vedere con la traduzione come procedura linguistica ma che sono di carattere prettamente sociale in quanto includono agenti umani e limiti di natura socio-culturale, politica ed ideologica che tendono ad essere più influenti delle considerazioni linguistiche avanzate dal traduttore. Va precisato però che la traduzione è anche un fenomeno linguistico-testuale: la prima questione dei valutatori della traduzione rimane comunque l’analisi e il confronto linguistico-testuale. I fattori sociali, se divisi dall’analisi testuale, sono di importanza secondaria. Inoltre, la spiegazione e la descrizione linguistica non deve essere confusa con le dichiarazioni valutative fatte sulla base di motivi sociali, politici, etici ed individuali. Come per la lingua, la valutazione della traduzione ha due componenti funzionali: una ideazionale e una interpersonale che portano a operazioni diverse. La prima consiste nell’analisi, descrizione e spiegazione linguistica basata sulla conoscenza e la ricerca, la seconda si riferisce ai giudizi di valore e a questioni sociali ed etiche di rilevanza e di gusto personale. In traduzione entrambi le componenti sono necessarie, l’una non avrebbe senso senza l’altra. Nella critica della traduzione, quindi, bisogna rendere esplicite le ragioni che sostengono del giudizio basandosi su una serie di operazioni verificabili, a livello intersoggettivo, solide, a livello teorico, e argomentate con cognizione di causa. L’analisi delle modalità e delle motivazioni, alla base di una traduzione, è un requisito fondamentale per qualsiasi valutazione che voglia spiegare le condizioni che rendono una traduzione adeguata o meno. Naturalmente questo non prescinde la componente soggettiva che deve essere sempre presente e rafforzare il giudizio finale, semplicemente considerare più punti di vista aiuta a formulare un giudizio il più possibile oggettivo ed evita di cadere in opinioni troppo soggettive (che definiscono la traduzione come brutta o bella, giusta o sbagliata) al fine di scovare i criteri che hanno determinato il confronto tra testo di partenza e di arrivo e le loro

conseguenze (House, 2015: 142-3; House, 2001: 149-150).

2.5 Katharina Reiss

La studiosa di traduzione e linguista tedesca Katharina Reiss (1923-2018) è stata una delle prime ad introdurre l'ambito della critica della traduzione e una metodologia per condurla, attraverso un approccio funzionale derivato dalla teoria dello *skopos*, elaborata assieme ad Hans J. Vermeer (1930-2010) nel 1984, che sosteneva la necessità di focalizzarsi, a partire dal testo di partenza, dalle sue caratteristiche, dal suo contenuto e dalla sua forma, sulla realizzazione del testo di arrivo, in quanto le traduzioni vengono sempre create per soddisfare uno scopo.

Nel suo libro *Translation Criticism – The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment* (2014), Reiss sostiene che l'ambito della critica della traduzione è utilizzato soprattutto dalle istituzioni (come le università) a scopo didattico e come esercizio per riflettere sulle questioni traduttive e poco dall'ambito della traduzione in sé (e quindi da parte di figure che a livello professionale lavorano con la traduzione come traduttori, *editor* ecc.).

Il risultato del processo traduttivo dovrebbe venire valutato attraverso criteri oggettivi e adeguati: la critica della traduzione oggettiva, per essere definita tale, a prescindere che sia negativa o positiva, deve essere impostata in modo esplicito e verificata da esempi. Naturalmente non mancano le opzioni soggettive che vanno considerate alla pari di quelle oggettive. Se l'obiettività viene collegata a criteri e categorie della critica della traduzione pertinenti, si deve fare attenzione a riconoscere che il testo da valutare sia una traduzione e vada analizzato come tale. Di conseguenza, questioni come la qualità letteraria dell'autore, la sua immaginazione, la sua profondità intellettuale o la sua precisione scientifica sono meno importanti della determinazione in modo oggettivo (cioè verificabile) di se e in che misura il testo nella lingua di arrivo rappresenti il testo nella lingua di partenza. Nel suo libro, Reiss parla di critica della traduzione nel senso di traduzione scritta, di un testo scritto fisso, “da una lingua naturale ad un'altra” (Delavenay, 1960: 13, cit. in Reiss, 2014: 6; traduzione mia). Sicuramente esistono criteri oggettivi e soggettivi per effettuare una valutazione della traduzione rilevante ma non sono ancora stati riconosciuti o stabiliti e quindi descritti sistematicamente. Tipologie, come le recensioni, che rappresentano modelli di critica della traduzione in senso stretto, mancano di punti di riferimento definiti o categorie

adeguate: di conseguenza, il risultato finale dà un'impressione di completa arbitrarietà. Una delle cause da ricercare riguardanti l'inadeguatezza della critica della traduzione potrebbe essere individuata nella grande varietà di visioni su cosa una traduzione può o dovrebbe raggiungere, o addirittura sulla reale possibilità di creare un testo che possa essere definito traduzione.

L'approccio di Reiss va dal generale al particolare, evita di applicare risultati ottenuti da un testo a tutti i testi e presta attenzione alla questione della traduzione poiché le richieste legittime, che possono e devono essere fatte in una traduzione, non sono ancora state effettivamente formulate. Inoltre, i criteri e le categorie per la valutazione critica non possono essere stilati senza un resoconto sistematico dei requisiti, delle presupposizioni e degli obiettivi che formano il processo traduttivo.

Secondo Reiss non esiste una critica della traduzione senza una comparazione, nei minimi dettagli, tra il testo originale con la sua traduzione, indispensabile per un giudizio equilibrato e per evitare di utilizzare solamente la soggettività. Il critico deve tassativamente conoscere la lingua di partenza e di arrivo, altrimenti l'analisi non risulta completa ed esaustiva. L'analisi e la valutazione della traduzione possono essere utili durante la prima fase ma deve esserci anche una seconda fase, ritenuta indispensabile, che riguarda la comparazione con il testo di partenza. Una critica basata sulla versione della lingua di arrivo può risultare abbastanza produttiva ma limitata in quanto manca il confronto con l'originale che fornisce l'unico mezzo efficace per stabilire una valutazione dettagliata della traduzione (Reiss, 2014: 1-7).

2.5.1 Il potenziale della critica della traduzione

2.5.1.1 Tipologie testuali

Per una buona valutazione è necessario conoscere la tipologia testuale che si andrà ad analizzare e i fattori linguistici e non, che influenzano la forma linguistica del testo originale. Per quanto riguarda la tipologia, nei testi letterari e nel genere della poesia è richiesta una creatività artistica e in grado di trasmettere valori estetici, mentre per testi tecnici l'elemento primario da considerare è la modalità di comunicazione alla quale si ricorre per veicolare le informazioni. Di conseguenza, la metodologia della critica della traduzione non può essere la stessa poiché risponde ad esigenze e obiettivi diversi. Anche all'interno di queste macro-categorie, la metodologia è diversificata poiché racchiudono a loro volta tipologie testuali molto diverse tra loro: ai testi tecnici possono

corrispondere testi di ambito legale, medico, filosofico o commerciale, mentre a quelli letterari possono corrispondere generi lirici, novelle o poesie che richiedono particolare attenzione per alcuni dettagli e *standard* che in un'altra tipologia testuale possono essere ignorati. La tipologia testuale gioca un ruolo fondamentale nella selezione dei criteri per la traduzione, di conseguenza anche per la critica della traduzione, e inoltre i principi e le distinzioni tra tipologie testuali devono essere solide e ben distinte. Schleiermacher fa la distinzione tra traduzioni letterali (*literal translation*) e libere (*free translation*) nelle quali si decide di avvicinare la traduzione all'autore (come nel primo caso) o al lettore (come nel secondo caso) (Schleiermacher, 1963: 47, cit. in Reiss, 2014: 23). Questo implica traduzioni e scelte molto diverse tra loro.

La discussione sulla classificazione dei testi, ai fini della traduzione, ha chiaramente dimostrato come i traduttori e i critici debbano avere la stessa base analitica, rappresentata dalla lingua che si trova nel mezzo dei testi stessi. Ogni testo va esaminato per determinare quale funzione della lingua rappresenti. Secondo Bühler la lingua serve per rappresentare (oggettivamente), esprimere (soggettivamente) e attrarre (persuasivamente) (Bühler, 1990: 28, cit. in Reiss, 2014: 25). Queste tre funzioni non si trovano all'interno del testo in modo equo ma, a seconda della funzione testuale, ne prevale una. Reiss individua quattro tipologie testuali: quella incentrata sul contenuto (*content-focused text*), quella incentrata sulla forma (*form-focused text*), quella incentrata sull'attrattiva (*appeal-focused text*) e quella incentrata sull'audio-medialità (*audio-medial text*). A seconda che i testi siano focalizzati sul contenuto o sulla forma sono rispettivamente pragmatici o letterari. Vale la pena precisare che in queste due tipologie di testi forma e contenuto sono comunque legati e compresenti: non esiste una forma di comunicazione senza un qualche tipo di contenuto e non c'è un contenuto che non presenti una qualche tipologia di forma, il "come" un pensiero viene espresso non è meno importante del "cosa" viene espresso, in quanto solo nella forma appropriata il contenuto è espresso adeguatamente.

I testi incentrati sul contenuto sono collegati ad una comunicazione efficace, ad un'accuratezza di informazioni e vengono giudicati in termini di caratteristiche semantiche, grammaticali e stilistiche. Queste caratteristiche si riflettono nelle traduzioni che dovrebbero rispettare l'accuratezza delle informazioni e la precisione lessicale e linguistica. In queste tipologie di testi il contenuto non deve subire modifiche e la lingua deve essere il più aderente possibile a quella di arrivo poiché le informazioni, che rappresentano l'elemento fondamentale, devono essere presentate in un modo

accessibile e familiare al lettore.

Per trattare i testi basati sulla forma, bisogna prima precisare cosa si intende per “forma”. Per forma si intende la modalità con la quale un autore esprime sé stesso. In questi testi, l’autore utilizza elementi formali per creare effetti estetici, che contribuiscono a formare un’espressione artistica speciale e contestualmente distintiva, che può venire riprodotta nella lingua di arrivo attraverso una forma d’espressione analoga. La funzione espressiva della lingua, ovvero la funzione primaria dei testi focalizzati sulla forma, deve avere una forma analoga in traduzione per creare un’impressione corrispondente, cosicché la traduzione rappresenti un vero equivalente con il testo originale. Sono forme, e quindi elementi formali, suoni, tratti sintattici, forme stilistiche, rime, modi di parlare comparativi e figurativi, proverbi e metafore (Nida, 1964: 4, cit. in Reiss, 2014: 33). Il critico, in questo tipo di testi, si aspetta di trovare un analogo che ricrei l’effetto estetico del testo di partenza: il risultato è la creazione di nuove forme finalizzate all’elaborazione di una risposta nel lettore del testo di arrivo, simile a quella del lettore del testo di partenza. Per questo motivo, i testi incentrati sulla forma sono testi orientati alla lingua di partenza, le componenti informative e lessicali passano in secondo piano e lasciano spazio al ritmo e alla creazione di immagini che contribuiscono alla produzione di opere nelle quali la componente estetica è prevalente e imprescindibile. Se questa componente non viene riportata in traduzione, non viene creata nemmeno una forma equivalente del testo di partenza, che fa perdere la sua essenza al testo stesso. Le tipologie di testi incentrati sulla forma sono quelle in prosa letteraria (come biografie o saggi), immaginarie (come aneddoti, novelle e romanzi) e poetiche, in ogni loro forma. In questa tipologia di testi la forma linguistica del testo di partenza determina la forma della lingua di arrivo: quando l’autore utilizza un’espressione che non corrisponde al suo normale utilizzo, il traduttore deve essere creativo e deviare le norme della lingua di arrivo, soprattutto per assolvere all’obiettivo estetico richiesto da questa tipologia di testo. Il critico, quindi, giudica se il traduttore è riuscito ad avvicinare il lettore al testo originale. Gli idiomi e i proverbi andrebbero resi letteralmente e sarebbe indicato trovare un’espressione equivalente nella lingua di arrivo solo nel caso in cui la traduzione letterale risultasse incomprensibile. Se la traduzione di un testo poetico viene realizzata in prosa o un testo rispetta i canoni letterari della lingua di partenza, una riproduzione in prosa della lingua di arrivo non può essere considerata una traduzione: questo deve essere preso in considerazione dal critico quando affronta l’analisi dei due testi.

I testi incentrati sull'attrattiva sono distintivi in quanto l'obiettivo principale è quello di attirare e suscitare determinate risposte da parte del lettore o del consumatore (si pensi agli *spot* pubblicitari, alla propaganda, alla satira, ai testi religiosi²⁰, ecc.) mentre la componente linguistica passa in secondo piano. In traduzione, lo scopo finale è quello di ricreare lo stesso effetto e di raggiungere lo stesso risultato del testo di partenza. Per questo motivo, i testi incentrati sull'attrattiva possono essere stravolti e cambiati radicalmente rispetto all'originale. Il critico, in questa tipologia di testo, dovrebbe innanzitutto valutare se il traduttore dimostra sufficiente apprezzamento per gli obiettivi non linguistici e non letterari del testo e se la versione nella lingua di arrivo trasmette la stessa attrattiva o evoca gli stessi risultati espressi dall'autore nel testo originale.

I testi audio-mediali sono distintivi nella loro dipendenza dai media tecnici non linguistici e dalle forme di espressione grafica, acustica e visuale. In questa tipologia rientra ogni testo che richiede l'uso e un grado di riorganizzazione di un media non linguistico per comunicare con l'ascoltatore, sia nella lingua di partenza che in quella di arrivo. I testi audio-mediali possono essere classificati attraverso ulteriori tipologie: focalizzati sul contenuto (radio o documentari), focalizzati sulla forma (sondaggi, *fiction*) o focalizzati sull'attrattiva (commedie o tragedie). Questa quarta tipologia testuale è quella che meno si adatta alla traduzione e alla critica in quanto è difficile confrontare e valutare i due prodotti frutto della commistione linguistica, di elementi derivanti dai tre tipi di testo basati sulle funzioni della lingua (oggettiva, soggettiva e persuasiva) e di componenti musicali, vocali e timbriche che caratterizzano i prodotti. Questo abbraccia non solo i testi audio-mediali ma anche tutti quei testi che sono influenzati da un grado maggiore o minore di elementi non linguistici. Per rendere in modo adeguato i testi audio-mediali bisogna preservare l'effetto provocato nell'ascoltatore della lingua di partenza e per questo, rispetto ai testi basati sull'attrattiva, può essere necessario discostarsi maggiormente dal contenuto e dalla forma dell'originale. Nei film, la traduzione può diventare secondaria e nei casi più estremi può diventare semplicemente un modello a cui l'organizzazione e il risultato finale si ispirano. Queste considerazioni devono essere valutate dal traduttore e dal

²⁰ All'interno di questi testi veniva applicata quella che Nida chiama equivalenza dinamica (*dynamic equivalence*) (Nida, 1964: 160, cit. in Reiss, 2014: 42). Questo tipo di equivalenza viene realizzato allo scopo di produrre la stessa reazione da parte del lettore del testo di arrivo, a costo di modificare e riformulare totalmente il messaggio contenuto nel testo di partenza. Il ricorso a questo tipo di equivalenza può essere applicato alla tipologia di testi persuasivi, introdotta da Reiss, ma limitatamente e non in modo estensivo come sostiene Nida.

critico come aspetti fondamentali in fase di analisi: le traduzioni di testi audio-mediali sono giudicate dall'estensione nella quale viene integrato l'originale, i contributi dei media non linguistici e altre componenti atte ad ottenere una forma letteraria complessa (Reiss, 2014: 9, 15-18, 22-3, 25, 27-33, 35-47).

2.5.1.2 Stile linguistico

Una volta individuata la tipologia testuale e il carattere letterario della traduzione, il critico può dedicarsi alla seconda categoria: lo stile linguistico, che ha a che fare con le caratteristiche linguistiche e i suoi equivalenti nella lingua di arrivo. In questa fase, il critico esamina dettagliatamente come il processo traduttivo ha rappresentato le caratteristiche linguistiche della lingua di partenza all'interno della lingua di arrivo. La traduzione è possibile solo grazie alla presenza di corrispettivi tra le lingue a livello di *langue*²¹, mentre l'atto del tradurre consiste nella scelta di un equivalente ottimale, tra potenziali equivalenti, scelti sulla base del contesto generale e quindi a livello di *parole*²². A questo si aggiungono anche elementi extra-linguistici che giocano un ruolo fondamentale nel determinare la forma della lingua di arrivo, o, come afferma Georges Mounin,

translation is primarily and universally a linguistic operation, but yet it is never solely and exclusively a linguistic operation (1967: 61, cit. in Reiss, 2014: 51).

L'interazione di elementi linguistici e non e il modo con il quale il traduttore li affronta forniscono al critico due ulteriori categorie, quella linguistica e quella pragmatica, da inserire all'interno dell'ambito della critica della traduzione. Queste due categorie sono fondamentali poiché senza queste sarebbe impossibile valutare la qualità degli equivalenti scelti (Reiss, 2014: 48-9, 51-2).

2.5.1.3 Elementi semantici

Considerare o ignorare la componente semantica di un testo è un fattore cruciale nel mantenimento del contenuto e del significato del testo originale. Per determinare l'equivalenza semantica, è fondamentale esaminare il contesto linguistico, che

²¹ Riferito al linguaggio e al suo funzionamento come sistema ad un livello profondo.

²² Riferito al linguaggio come atto comunicativo ad un livello più superficiale e pratico.

rappresenta lo spazio nel quale è possibile capire cosa intende l'autore. Secondo Erwin Koschmieder,

it is absolutely necessary to understand “what is *intended* by the expression in the statement being translated” if one is to translate it at all. In these circumstances the linguistic context involves the microcontext as well as the macrocontext, neither of which has precisely definable borders. They vary by the linguistic and conceptual environment of what is being translated. And yet the microcontext usually embraces only the words in the immediate context, only rarely extending beyond the limits of a sentence, while the macrocontext can include not only the paragraph but the whole of the text. Both are critical for determining the optimal equivalent on the linguistic level (1955: 121, cit. in Reiss, 2014: 53).

Occupandosi della valutazione di materiali traduttivi, ovvero testi in forma scritta fissa, ogni giudizio, che fa riferimento all'efficacia della componente semantica, dovrebbe considerare anche i molti significati che non vengono rappresentati esplicitamente nel testo. A seconda della lingua dalla quale si traduce, può essere importante, da parte del traduttore, cogliere la corretta intonazione riguardante un'espressione. A volte l'enfasi segna il punto principale di una frase e questo può essere rappresentato esplicitamente da un'organizzazione efficace dell'ordine delle parole (Reiss, 2014: 53, 57).

2.5.1.4 Elementi lessicali

Se la completa equivalenza con il testo di partenza è il criterio con il quale devono essere giudicate le componenti semantiche del testo di arrivo, lo *standard* per le componenti lessicali deve essere l'adeguatezza. Il critico, quindi, deve determinare se le componenti del testo originale sono adeguatamente trasferite nella lingua di arrivo a livello lessicale: questo include osservare se il traduttore si è dimostrato competente anche nel rendere termini tecnici, metafore, giochi di parole, usi idiomatici, proverbi, ecc. (Reiss, 2014: 57-8).

2.5.1.5 Elementi grammaticali

L'analisi delle componenti grammaticali di un testo di partenza deve essere governata da un criterio di correttezza. Dal momento che i sistemi grammaticali delle due lingue (di partenza e di arrivo) sono diversi, la morfologia e la sintassi della lingua di arrivo

hanno la priorità, a meno che non sussistano circostanze particolari o fattori preponderanti in grado di caratterizzare la natura del testo.

La correttezza grammaticale viene soddisfatta se la traduzione si conforma all'uso della lingua di arrivo e se gli aspetti semantici e stilistici, appartenenti alla struttura grammaticale della lingua di partenza, sono stati colti e resi adeguatamente (Reiss, 2014: 60).

2.5.1.6 Elementi stilistici

Per quanto riguarda l'aspetto stilistico, il critico deve decidere se il testo nella lingua di arrivo presenta una corrispondenza completa. Innanzitutto, bisogna osservare se la traduzione fornisce le dovute considerazioni circa le differenze tra uso colloquiale, standard o formale del testo originale e le altre componenti linguistiche, coincidenti con la tipologia testuale, e se le differenze tra i livelli di lingua (di partenza e di arrivo) sono effettivamente comparabili. Inoltre, bisognerebbe valutare se la traduzione esamina le componenti stilistiche del testo di partenza, considerando l'uso standard, individuale o contemporaneo e, se in aspetti stilistici particolari, le espressioni creative dell'autore vengono deviate dall'uso linguistico normale.

Riassumendo, il critico deve esaminare la traduzione in relazione a ognuno degli elementi esposti sopra: linguistici, semantici, lessicali, grammaticali e stilistici che devono rispettare i principi di: equivalenza, adeguatezza, correttezza e corrispondenza. L'attenzione va posta non solo sulle modalità con le quali gli elementi si relazionano tra loro ma anche in base alla tipologia testuale di riferimento. Pur non trattandosi di entità indipendenti, il loro valore cambia a seconda delle tipologie testuali in esame (Reiss, 2014: 63, 66).

2.5.1.7 Determinanti extralinguistici

La valutazione del critico riguardo la resa degli elementi linguistici dal testo di partenza a quello di arrivo non risulta completa e soddisfacente se non vengono considerati anche i determinanti extralinguistici, che influenzano la forma dell'originale e la versione nella lingua di arrivo. I fattori extralinguistici permettono all'autore di compiere scelte specifiche nella sua lingua madre, che non solo è intellegibile con il lettore o l'ascoltatore, ma in alcune circostanze gli permette di essere capito pur ignorando alcuni mezzi linguistici. I determinanti extralinguistici, quindi, sono elementi che hanno a che

fare con condizioni extralinguistiche e che influenzano le forme linguistiche del testo. Il critico deve essere in grado di capire se il traduttore ha scelto le parole giuste non solo dal punto di vista lessicale ma anche semantico, in base al contesto di riferimento. Il contesto influenza gli aspetti lessicali, grammaticali e stilistici della forma nella lingua di arrivo e aiuta a interpretare appropriatamente gli elementi semantici impliciti contenuti nel testo originale.

Un altro elemento importante da considerare nella traduzione e nella critica della traduzione è l'ambito: il traduttore e il critico devono conoscere in modo approfondito il campo e il lessico impiegato, e da utilizzare, per produrre una traduzione precisa.

Il tempo è un fattore molto importante soprattutto se la traduzione è legata ad un periodo particolare e se consideriamo testi scritti molto tempo fa. Nella traduzione di testi antichi la scelta lessicale, stilistica e morfologica dovrebbe accordarsi il più possibile con quella del testo di partenza. Per quanto riguarda la critica della traduzione, a seconda del periodo nel quale è stata realizzata una traduzione, o in caso di traduzioni della stessa opera, realizzate in momenti diversi, gli *standard* variano poiché, nel primo caso, la lingua, soggetta a continui mutamenti, non è la stessa di quella in voga durante il periodo nel quale è stata creata la traduzione, mentre, nel secondo caso, la lingua del testo originale è rimasta la stessa ma quella di arrivo è cambiata a seconda del periodo di riferimento. Il critico, inoltre, deve sempre considerare molto attentamente quali alternative il traduttore avrebbe potuto vagliare oltre a quelle ovvie.

Il fattore luogo rappresenta innanzitutto i fatti e le caratteristiche del paese e della cultura di partenza, le associazioni tra la scena e le azioni contenute nella trama dell'opera ed infine le circostanze, le istituzioni, gli usi e i costumi tipici del paese della cultura di partenza. In traduzione questa operazione risulta particolarmente complessa se, nella cultura di arrivo, non ci sono luoghi simili a quelli descritti nel testo originale, in quanto diventa difficile renderli comprensibili al lettore di destinazione. Un traduttore competente e che conosce il paese della lingua di partenza può approssimare il significato concentrandosi su alcune caratteristiche del luogo. Il critico della traduzione deve essere in grado di capire i motivi che hanno spinto il traduttore a compiere una determinata scelta e se sia stato in grado di pesare in modo opportuno i fattori che influenzano la dimensione locale. Per spiegare gli elementi tipici di un luogo si può ricorrere: a prestiti di parole derivanti dalla cultura di partenza, a calchi o prestiti atti alla formazione di nuove parole da inserire nella lingua di arrivo, mantenendo l'espressione originale della lingua di partenza e aggiungendo note a piè di pagina o

attraverso aggiunte o espansioni. Queste quattro alternative vengono utilizzate in base alle esigenze, al tipo di testo e al grado rispetto al quale la cultura di partenza è conosciuta e apprezzata dal lettore del testo di arrivo: più i paesi sono vicini, il turismo incoraggia la visita di quei luoghi e/o i *mass media* permettono di conoscere quel luogo, minore sarà l'esigenza di ricorrere a spiegazioni e note. A questo riguardo George Mounin afferma che per tradurre non è sufficiente conoscere una lingua ma è necessario studiare anche la sua cultura dal basso e sistematicamente (Mounin, 1967: 108, cit. in Reiss, 2014: 78). Reiss utilizza questa affermazione per riferirsi anche all'operato del critico, in fase di valutazione oggettiva.

Per quanto riguarda l'analisi degli elementi emotivi e affettivi tra il testo di partenza e di arrivo, questa può creare qualche difficoltà nella valutazione, da parte del critico, in quanto rappresenta un campo estremamente soggettivo.

In conclusione, così come il traduttore in fase di traduzione, anche il critico deve considerare gli effetti dei determinanti extralinguistici sulla forma linguistica del testo originale. Capita che il traduttore e il critico avanzino considerazioni e conclusioni differenti e questo indica quanto, nonostante le precauzioni metodologiche, la soggettività sia presente all'interno della critica della traduzione e non possa venire esclusa del tutto. Oltre alle categorie linguistiche e letterarie, il critico, per sviluppare un giudizio obiettivo, ha a disposizione anche la categoria pratica della critica della traduzione poiché non si basa su fattori linguistici di natura puramente oggettiva (Reiss, 2014: 66-7, 69-71, 74-8, 86-7).

2.5.2 I limiti della critica della traduzione

Nel discutere i limiti della critica della traduzione ci sono due aspetti da considerare: dove il critico scova i limiti della critica della traduzione e quali sono i limiti della critica della traduzione. Il primo aspetto riguarda ogni deviazione materiale dal testo di partenza, mentre il secondo include prospettive soggettive che inevitabilmente influenzano i giudizi oggettivi e limitano il giudizio del critico: uno dei limiti più grandi del suo lavoro. Le scelte oggettive o soggettive compiute dal traduttore spesso non vengono esplicitate in prefazioni o postfazioni e quindi è compito del critico provare ad intercettarli, per raggiungere il grado più alto di oggettività. A seconda della tipologia testuale e delle scelte compiute dal traduttore i criteri utilizzati nella metodologia della critica della traduzione variano. I giudizi personali sulla traduzione (vale a dire se è fatta

bene o male o l'uso di aggettivi come “giusto” o “sbagliato”) dovrebbero essere evitati e andrebbero usati solo in caso di errori grammaticali, che dimostrano una mancanza di competenze e conoscenze da parte del traduttore, o semplicemente una certa irresponsabilità da parte sua.

La critica della traduzione è sempre limitata da un processo ermeneutico e dalla personalità del traduttore che blocca il critico dall'avanzare giudizi assoluti: in base alla traduzione prodotta (che talvolta può trattarsi di una rielaborazione, parafrasi, adattamento, a seconda dello scopo e della tipologia testuale) e all'analisi effettuata, deve formulare giudizi attinenti e in linea con la tipologia di traduzione analizzata, spiegando gli interventi attuati dal testo di partenza a quello di arrivo. I giudizi sono relativi e il lavoro di critica espresso rimane oggettivo, nel senso di non arbitrario, poiché il ruolo principale del critico è quello di avanzare adeguate considerazioni alle personali implicazioni. Idealmente, la critica della traduzione dovrebbe stimolare il lettore della critica nel formulare un'opinione diversa e personale (Reiss, 2014: 88, 92, 109, 113).

2.5.3 Conclusioni

Reiss, attraverso l'analisi degli aspetti che dovrebbero formare la critica, conclude la riflessione con la formulazione di quattro punti, come di seguito:

1. la critica della traduzione è adeguata se una traduzione, nel senso stretto del termine, richiedendo un metodo di traduzione orientato al testo, è esaminata attraverso *standard* adeguati a quel tipo di testo;
2. la critica della traduzione è adeguata se una traduzione, in senso più ampio, richiedendo un metodo orientato all'obiettivo, viene esaminata attraverso criteri che derivano anche dalla categoria funzionale della critica della traduzione, modellati agli standard della funzione speciale o delle esigenze del lettore a cui è rivolta la traduzione;
3. sia le traduzioni orientate al testo che quelle orientate all'obiettivo sono influenzate da aspetti soggettivi, relativi al processo ermeneutico e alla personalità del traduttore. Considerato che anche il critico, inevitabilmente, è suscettibile a queste influenze, una categoria personale di critica della traduzione diventa la componente preponderante;

4. una critica della traduzione (orientata sia al testo che all'obiettivo) è oggettiva solo nella misura in cui tiene conto delle componenti soggettive (Reiss, 2014: 114).

Capitolo tre

Metodologia e analisi comparata dell'opera *Duidao* con la traduzione italiana *Un incontro* (2005)

3.1 Metodologia

La metodologia affrontata per condurre la critica della traduzione tra l'opera originale, *Duidao*, e la traduzione italiana, *Un incontro*, include tre passaggi: il primo relativo alla lettura di una volta della traduzione italiana, soffermandosi sulla struttura sintattica e l'organizzazione delle frasi, per comprendere al meglio la costruzione della trama e lo stile con il quale è stata realizzata la traduzione, il secondo riguardante la lettura di una volta e la contemporanea traduzione letterale del testo originale, al fine di analizzare l'organizzazione sintattica delle frasi e lo sviluppo delle scene all'interno del racconto. Questi due passaggi sono stati pensati per acquisire pareri separati riguardanti il romanzo, in lingua originale e in lingua italiana, e maturare alcune considerazioni utili alla realizzazione del terzo passaggio, che rappresenta il cuore della presente metodologia, e consiste nel confronto vero e proprio del testo originale con la sua traduzione. Nello specifico, questa fase è stata realizzata mediante la divisione del testo in paragrafi di lunghezza variabile (da circa sei, sette righe a una quindicina) così da rispettare la divisione del testo originale e affrontare paragrafi di senso compiuto che trattano una scena (o parte di essa), riportando innanzitutto il testo originale, di seguito la sua traduzione italiana, per poi procedere con l'analisi della struttura di tutti quei periodi, all'interno del paragrafo, reputati rilevanti ai fini sintattici, attraverso l'inserimento della traduzione italiana letterale e la spiegazione degli interventi traduttivi individuati nella traduzione rispetto alla versione originale. Al termine dell'analisi è stato dedicato un paragrafo sulle considerazioni derivanti dalla comparazione tra i due testi e che riguarda la sistematizzazione degli interventi traduttivi individuati all'interno del terzo passaggio mediante l'inserimento di alcuni commenti legati a principi elaborati dalle rilevanti teorie della traduzione.

Preciso che le riflessioni presenti in questo capitolo sono frutto di un'analisi e un confronto il più oggettivo possibile e che le considerazioni che emergono in conclusione derivano dalle conoscenze linguistiche e traduttive che ho acquisito durante il mio percorso di studi. In quest'analisi, quindi, saranno escluse valutazioni e pareri soggettivi sulla traduzione (in termini, ad esempio, di "giusto" o "sbagliato", "brutto" o "bello") o

suggerimenti personali sulla resa della traduzione da parte della traduttrice.

3.1.1 La sintassi

La grammatica è formata da due dimensioni principali: la morfologia e la sintassi. La struttura morfologica di una lingua determina le informazioni di base che devono essere espresse in una lingua, ovvero riguarda la struttura delle parole e il modo con il quale la forma di una parola cambia per indicare specifici contrasti nel sistema grammaticale. La sintassi, invece, riguarda tutte quelle strutture grammaticali di gruppi, particelle e frasi e impone alcune restrizioni nella modalità con la quale il messaggio dovrebbe essere organizzato in una lingua (Baker, 1992: 83-4).

Per quanto riguarda la sintassi cinese, l'ordine di successione degli elementi nella frase è il più importante indice delle relazioni sintattiche, nelle quali la posizione di ognuno indica la funzione grammaticale dello stesso. La frase cinese è formata da due componenti primari: il tema e il commento. Il tema è il gruppo nominale che si trova all'inizio e indica l'ambito o l'argomento di riferimento, mentre il commento fornisce informazioni circa l'ambito introdotto dal tema e costituisce l'enunciato che segue. La struttura base della frase, che costituisce il commento, è formata da: soggetto, verbo e oggetto. Le parti che costituiscono il soggetto e l'oggetto possono venire introdotte senza necessità di contrassegno tra loro. I verbi, che solitamente stanno tra il soggetto e l'oggetto, reggono vari tipi di oggetto. I verbi transitivi reggono l'oggetto diretto, che indica il referente verso cui è rivolta l'azione e se non è espresso viene considerato sottinteso. Se questi verbi transitivi vengono impiegati come verbi "intransitivi" vengono seguiti da un oggetto apparente e alcuni di questi costruiscono come oggetto indiretto il destinatario dell'azione che precede l'oggetto diretto. I verbi intransitivi, che costituiscono soprattutto il moto, hanno un oggetto locativo che indica appunto il luogo verso cui ci si dirige o da cui ci si allontana. I verbi di esistenza che implicano esistenza, apparizione o scomparsa hanno come oggetto il referente, di solito indefinito, di cui si indica l'esistenza, l'apparizione o la scomparsa. Il più tipico verbo di esistenza è *yǒu* 有 che significa "avere" quando è preceduto da un oggetto animato o "esserci" quando il tema è costituito da un gruppo nominale locativo. Il verbo copulativo, di cui il più tipico è *shì* 是, definisce l'oggetto copulativo e viene utilizzato per eguagliare l'oggetto con il soggetto.

Gli elementi che caratterizzano il soggetto, l'oggetto o il verbo vengono definiti

determinanti e vengono posti davanti all'elemento che determinano. I determinanti nominali sono costituiti soprattutto da dimostrativi, costruzioni come numero e classificatore, sostantivi o parti come: gruppi nominali, preposizionali, verbi, frasi, ecc. Quando sussiste una relazione di possessione o specificazione tra il determinante nominale e il determinato viene inserita la particella strutturale *de* 的. Quando il determinante nominale indica una qualità intrinseca del determinato o un legame inscindibile (come parti del corpo, nazionalità, legami di parentela, ecc.) questa particella può venire omessa. La particella *de* viene inserita obbligatoriamente quando il determinante nominale è costituito da una frase relativa. Inoltre, il determinato può venire omesso se il riferimento è chiaro o menzionato in precedenza. La determinazione verbale, invece, è formata soprattutto da avverbi o verbi, come quelli attributivi raddoppiati, che vengono seguiti dalla particella strutturale *de* 地. Quando i determinanti verbali sono costituiti da gruppi preposizionali o forme nominali di tempo non è necessario ricorrere alla particella *de*.

I complementi aggiungono informazioni o dettagli sull'azione espressa dal verbo: il complemento di grado indica la qualità o l'intensità dell'azione, si trova dopo il verbo principale e viene introdotto dalla particella *de* 得, il complemento risultativo è costituito da forme verbali che si legano al verbo principale e indicano l'esito prodotto dall'azione, il complemento direzionale indica la direzione dell'azione, è formato da verbi di moto e da due verbi di senso: *lái* 来 che indica avvicinamento e *qù* 去 che indica allontanamento e che si legano al verbo principale. Il complemento direzionale può essere semplice se formato da un unico verbo, di direzione o senso, o composto se formato da entrambi. Inoltre, può avere impieghi figurati riferiti a situazioni e accezioni diverse da quelle locative o di moto. I complementi quantitativi, seguono il verbo principale, e indicano durata, incidenza ed estensione dell'azione. In presenza di questi complementi, l'oggetto del verbo si trova comunque in posizione post-verbale, tranne quando è presente il complemento di grado che fa anticipare l'oggetto e raddoppiare il verbo principale secondo l'ordine: soggetto, (verbo), oggetto, verbo, 得 e complemento di grado.

In cinese ci sono due tipi di predicato: i predicati verbali che hanno come elemento reggente un verbo attributivo o la copula *shì* e i predicati nominali, di uso più raro, costituiti da gruppi quantitativi (riferiti, ad esempio, a numeri dell'anno, anni, prezzi, ecc.). Oltre a questi due tipi di predicato c'è anche la costruzione di verbi in serie

formata da due gruppi verbali: il primo indica il movimento, mentre il secondo indica lo scopo di tale movimento (il soggetto in questa costruzione rimane lo stesso per entrambi i gruppi verbali) e le costruzioni telescopiche nelle quali due verbi vengono legati tra loro mediante un elemento nominale che svolge la funzione di oggetto del primo verbo e soggetto del secondo.

A seconda del tipo di intonazione e delle particelle inserite, le frasi cinesi si dividono in: dichiarative, interrogative, iussive ed esclamative. Nelle frasi dichiarative, le particelle maggiormente usate sono: *de* 的 per esprimere certezza, *ne* 呢 per esprimere continuazione, ovvero una situazione in progresso soggetta a ulteriori sviluppi, e *le* 了 che indica un cambiamento di stato e l'avanzamento di una situazione nuova o diversa rispetto a quella precedente. Nelle frasi interrogative, la particella *ma* 吗 indica una frase neutra e viene posta alla fine della domanda quando non si conosce la risposta, che implica un'affermazione o una negazione, la particella *a* 啊 indica una richiesta di conferma e rende più dolce una domanda che risulterebbe brusca, la particella *ba* 吧 che indica una supposizione, mentre la particella *ne* 呢 che indica una sorta di sintesi e avanza un'ipotesi rispetto alla quale si produce una reazione dell'interlocutore al quale si chiede di confermare o produrre un'altra risposta. Per quanto riguarda la formulazione delle frasi interrogative si ricorre anche ad alternative come: *háishì* 还是 che rappresenta “o”, “oppure” o *bù* 不 che rappresenta una negazione a cui si fa precedere la forma affermativa del verbo. Inoltre, si aggiungono sostituti interrogativi come: *shéi* 谁, “chi?”, *nǎr* 哪儿 “dove?”, *shénme* 什么, “cosa?”, *zěnmè yàng* 怎么样, “come!?” e che vengono posti alla fine delle domande. Le frasi iussive vengono espresse mediante la particella *a* 啊 che introduce una sorta di avvertimento o minaccia e la particella *ba* 吧 che esprime un'esortazione. Infine, le frasi esclamative, in combinazione con avverbi, contengono le particelle *le* 了 e *a* 啊.

Per indicare enfasi e contrasto si ricorre a due costruzioni: la prima è la costruzione *shì...de* 是……的 in mezzo alla quale si inserisce l'elemento enfaticizzato o messo a contrasto e in questo tipo di costruzione l'azione espressa tra *shì* e *de* viene sempre riferita al passato. Nella seconda costruzione, invece, la copula *shì* ha come oggetto un gruppo nominale estratto da una frase che viene nominalizzata e resa come soggetto. In questo modo viene enfaticizzato o messo a contrasto l'oggetto della copula.

Considerate la concisione e la brevità che caratterizzano la lingua cinese, il contesto, le consuetudini e tutti i fattori extralinguistici rappresentano elementi di fondamentale importanza per interpretare una frase correttamente. Questi elementi dettano l'articolazione del periodo, in generale, e delle frasi, nello specifico, e quindi le esigenze di scelta di una struttura, l'omissione di alcuni elementi, la selezione del tema e l'accettabilità dell'enunciato. Una frase può assumere configurazioni diverse dettate dal contesto e dalle condizioni e necessità comunicative ed extralinguistiche che fanno prediligere una configurazione rispetto ad un'altra (Abbiati, 1992: 126-140). Solitamente, in traduzione, si semplifica la sintassi cinese e si sostituisce la funzione di alcuni elementi che compongono le frasi cinesi presentati sopra con altri aventi un'altra funzione nella lingua di arrivo: il cambiamento più diffuso è quello da verbo a sostantivo (Osimo, 2004: 117). Cambiare l'ordine dei costituenti e il loro ruolo rispetto a quelli della frase originale (o la loro resa) fa assumere alla frase una particolare interpretazione e un determinato colore che riflette il tono e gli eventi all'interno di un particolare passaggio del testo.

Per spiegare la sintassi cinese ci sono tre *set* di principi organizzativi che giocano un ruolo chiave nelle strutture sintattiche cinesi. Il primo *set* è formato da tre principi concettuali cinesi introdotti da Tai nel 1985 e consistono nel: “principio della sequenza temporale” (*Principle of Temporal Sequence*, PTS), nel “principio dello scopo temporale” (*Principle of Temporal Scope*, PTSC) e nel “principio del tutto prima della parte” (*Principle of Whole-Before-Part*) (Loar, 2011: 1-2). Il secondo *set* consiste nei modi con i quali i parlanti percepiscono gli eventi e gli enunciati, in quanto a livello linguistico questi elementi vengono visti in due modi: dal punto di vista del processo all'interno degli eventi o dal punto di vista del risultato (Tobin, 1993: 15, cit. in Loar, 2011: 2). Questa dicotomia processo-risultato relativa alle azioni, agli enunciati e agli eventi si riflette negli aspetti verbali, nel lessico, negli elementi della proposizione cinese e anche nelle strutture della frase cinese. Il terzo *set*, invece, è basato su principi funzionali relativi alla formazione delle frasi dal punto di vista della costruzione di un messaggio. Questo *set* è riferito allo studio degli avvisi con i quali i parlanti/gli autori conducono gli ascoltatori/i lettori al fine di riconoscere in modo inequivocabile il pezzo dell'informazione che lui percepisce come il più alto all'interno del messaggio e, allo stesso tempo, fornisce abbastanza informazioni aggiuntive per assicurarsi che il messaggio sia completo. I principi funzionali abbracciano il “principio di dinamismo comunicativo” (*Principle of Communicative Dynamism*, CD) e il “principio

dell'argomento e del focus situato alla fine" (*Principle of Topic and End-Focus*). Le strutture delle frasi sono determinate da principi funzionali come: strutture tema-commento, costruzioni di frasi esistenziali, presentative, ecc.

Il principio della sequenza temporale che forma il primo *set* viene introdotto nel 1985 da Tai, il quale afferma che l'ordine della parola, tra unità sintattiche, è determinato dall'ordine temporale degli enunciati che rappresentano nel mondo concettuale. Questo principio controlla, innanzitutto, l'ordine di due proposizioni che sono unite da due avverbi temporali e descrivono eventi nei quali la prima azione avviene nel primo evento, mentre la seconda azione avviene nel secondo, opera nelle costruzioni di verbi in serie (i quali vengono disposti in ordine cronologico, descrivono e stabiliscono eventi), controlla l'ordine dei co-verbi e dei verbi a cui si uniscono e governa la posizione di un avverbio temporale e di un complemento di durata. Da questo principio possiamo notare come l'iconicità e l'aspetto testuale siano elementi base e di fondamentale importanza all'interno della lingua cinese e, inoltre, quanto i principi organizzativi sottolineino proprio le modalità con le quali le strutture sintattiche cinesi riflettono la concettualizzazione umana del tempo e dello spazio del mondo proprio attraverso l'iconicità (Tai, 1985, cit. in Loar, 2011: 4-5; Loar, 2011: 2-5).

3.1.1.1 Tradurre la sintassi cinese

Per quanto riguarda la traduzione della sintassi si apre un dibattito tra la reale possibilità e importanza nel tradurla o la piena libertà di stravolgerla a seconda della funzione testuale del testo in oggetto. La resa della sintassi è cruciale e, in un testo come quello letterario, al fine di ottenere uno stile artisticamente dignitoso, una resa adeguata dei significati che lo caratterizzano e un certo effetto, la tendenza sembra quella di manipolare, riorganizzare e modificare la sintassi del prototesto per prediligere quella della lingua del metatesto. Riorganizzare l'ordine della sintassi è spesso considerato il modo migliore di trasmettere le caratteristiche semantiche ed estetiche del prototesto.

Durante la prima metà del XX secolo, la sintassi cinese subisce un cambiamento radicale dovuto all'influenza delle lingue straniere che danno vita al cosiddetto stile euro-giapponese (Gunn, 1998, cit. in Pesaro, 2013: 61). Dagli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, invece, molti autori cominciano a esplorare le possibilità di un riutilizzo moderno della sintassi tradizionale formata da frasi brevi, parallelismi, espressioni a quattro caratteri e strutture paratattiche (Pesaro, 2013: 60-1).

Come afferma Monika Fludernik:

the breaking down of ordinary syntactic patterns and of coherence and cohesion has a long tradition in the rhetoric of fiction: at emotional keypoints such failure to articulate within a received norm betokens an excess of emotions or a lack of control, a license to signify the unspeakable and inexpressible through a faltering linguistic expression. In passages of interior monologue, on the other hand, the breakdown of standard syntax connotes the intrinsic non-verbal element of internal language, the rapidity of images as they fleet across the mind (1996: 216, cit. in Pesaro, 2013: 72).

Sicuramente i lettori della lingua cinese e di quella italiana percepiscono il ritmo del testo in modo diverso e quindi la sintassi, a prescindere dalla tipologia testuale e dalle caratteristiche di un singolo testo, richiede sempre un certo grado di intervento, poiché, come afferma Meschonnic, bisogna considerare la traduzione come questione di ritmo (Pesaro, 2013: 72).

3.2 Analisi sintattica comparata tra l'opera *Duidao* e *Un incontro*

La traduzione che verrà analizzata, a cura di Maria Rita Masci e pubblicata nel 2005 da Einaudi, corrisponde alla seconda edizione dell'opera riscritta da Liu Yichang nel 1975. Questa edizione rappresenta la versione più breve ed è composta da 42 capitoli, suddivisi a loro volta in tre parti. La prima parte, che va dal capitolo uno al capitolo 23, tratta di scene riguardanti le vite e gli spostamenti in modo alternato dei protagonisti, rispettivamente di Chunyu Bai e Ya Xing. La seconda parte, dal capitolo 24 al capitolo 28, riguarda l'incontro al cinema e le interazioni tra i due protagonisti. La terza parte, invece, che va dal capitolo 29 al capitolo 42, ad eccezione dei capitoli 38, 39 e 40 durante i quali i protagonisti si incontrano in sogno, la trama riprende a svilupparsi attraverso il racconto della loro vita e delle loro azioni in modo alternato, cominciando, questa volta, a descrivere episodi riguardanti Ya Xing e poi Chunyu Bai.

CAPITOLO 1

一〇二号巴士进入海底隧道时，淳于白想起二十几年前的事。淳于白在这座大城市已经住了二十几年。二十几年前，香港只有八十万人口；现在香港的人口接近四百万。许多荒凉的地方，变成热闹的徒置区。许多旧楼，变成摩天大

厦。(p. 1)

Quando l'autobus numero 102 imboccò il tunnel sottomarino, Chunyu Bai ripensò a com'erano state le cose più di vent'anni prima. Aveva vissuto in questa città per oltre due decenni. All'epoca, Hong Kong contava appena ottocentomila abitanti, adesso ne aveva circa quattro milioni. Molte zone un tempo deserte si erano trasformate in insediamenti urbani pieni di vita. Moltissimi edifici più vecchi avevano lasciato il posto ai grattacieli. (p. 3)

- Rielaborazione della frase “淳于白想起二十几年前的事”, lett. “Chunyu Bai ripensare cose di oltre vent'anni prima”, resa come “Chunyu Bai ripensò a com'erano state le cose più di vent'anni prima” aggiungendo la precisazione relativa alla situazione vissuta da Chunyu Bai appena arrivato a Hong Kong, ovvero “com'erano state le cose”;
- omissione del soggetto “香港的人口”: “popolazione di Hong Kong” nella frase “现在香港的人口接近四百万”, lett. “adesso la popolazione di Hong Kong avvicinarsi a quattro milioni”, resa come “adesso ne aveva circa quattro milioni”, sostituito con la particella “ne”;

他不能忘记二十几年前从上海搭乘飞机来到香港的情景。当他上飞机时，身上穿着厚得近似臃肿的皮袍，下机时，却见到许多香港人只穿一件白衬衫。这地方的冬天是不大冷的。即使圣诞前夕，仍有人在餐桌边吃雪糕。淳于白从北方来到香港，正是圣诞前夕。(p. 1)

Chunyu Bai non poteva dimenticare il suo arrivo a Hong Kong vent'anni prima, con un volo da Shanghai. Era salito sull'aereo infagottato in una pelliccia, per scoprire, una volta atterrato, che la gente indossava soltanto una camicia bianca. L'inverno qui non era molto freddo. La gente, a cena, mangiava il gelato persino alla vigilia di Natale, e lui era arrivato proprio la vigilia di Natale. (p. 3)

- Riformulazione della frase “他不能忘记二十几年前从上海搭乘飞机来到香港的情景”, lett. “lui non potere dimenticare la scena dell’arrivo a Hong Kong vent’anni prima da Shanghai viaggiando in aereo”, resa come “Chunyu Bai non poteva dimenticare il suo arrivo a Hong Kong vent’anni prima, con un volo da Shanghai”, nella quale:
 - non è stato reso il soggetto “他” come pronome personale ma con il nome proprio del protagonista “Chunyu Bai”,
 - l’oggetto “情景”, ovvero “scena” è stato omesso e reso come “il suo arrivo”,
 - introduzione del gruppo preposizionale “从上海搭乘飞机” mediante il complemento di mezzo introdotto attraverso la preposizione “con”, eliminando il verbo “搭乘” (“viaggiando in”);
- rielaborazione della frase “当他上飞机时，身上穿着厚得近似臃肿的皮袍，下机时，却见到许多香港人只穿一件白衬衫。”, lett. “quando sale sull’aereo, sul suo corpo indossare robone di cuoio spesso, quasi ingombrante, quando scende dall’aereo, tuttavia vede molti hongkonghesi indossare solo una camicia bianca”, resa come “Era salito sull’aereo infagottato in una pelliccia, per scoprire, una volta atterrato, che la gente indossava soltanto una camicia bianca”, nella quale:
 - il soggetto viene sottinteso,
 - l’oggetto “厚得近似臃肿的皮袍” viene reso mediante l’introduzione della preposizione “in”,
 - creazione di una frase relativa attraverso “che” per indicare l’abbigliamento più leggero degli abitanti di Hong Kong rispetto a quello che pensava Chunyu Bai;
- rielaborazione dei periodi “即使圣诞前夕，仍有人在餐桌边吃雪糕。” e “淳于白从北方来到香港，正是圣诞前夕。”, lett. “anche se era la vigilia di Natale, tuttavia/spesso ci sono persone a tavola mangiare gelato. Chunyu Bai arriva a Hong Kong dal nord, proprio alla vigilia”, resi come “La gente, a cena, mangiava il gelato persino alla vigilia di Natale, e lui era arrivato proprio la vigilia di Natale”, nella quale:
 - “有人” viene anticipato e reso come soggetto in “le persone”,

- aggiunta di “a cena”,
- spostamento di “即使圣诞前夕” alla fine della prima frase con l’aggiunta di “persino”,
- unione delle due frasi divise da un punto nell’originale mediante la congiunzione “e” indicata come collegamento riguardante le usanze durante la vigilia di Natale degli hongkonghesi e l’arrivo di Chunyu Bai,
- omissione del gruppo preposizionale “从北方来到香港”, mantenuto solo il verbo “来”, reso con il verbo “arrivato”;

长江以北的战火越烧越旺。金圆券的狂潮使民众连气也透不转。上海受到战争的压力，在动荡中。许多人都到南方来了。有的在广州定居，有的选择香港。淳于白从未到过香港，却有意移居香港。这样做，只有一个理由：港币是一种稳定的货币。（p. 1）

La guerra infuriava a nord del fiume Yangzi. La crisi monetaria soffocava la popolazione e, sotto la minaccia della guerra, Shanghai viveva in un clima di grande tensione. Molta gente era partita per il Sud, alcuni si erano stabiliti a Canton, altri avevano scelto Hong Kong. Chunyu Bai non era mai stato a Hong Kong, ma decise di trasferirsi lì. La ragione era una soltanto: la stabilità della sua moneta. (pp. 3-4)

- Rielaborazione dei periodi “金圆券的狂潮使民众连气也透不转。” e “上海受到战争的压力，在动荡中。”, lett. “confusione monetaria rendere persone neanche respirare capaci.” e “Shanghai sotto pressione di guerra, essere in un disordine”, resi come “La crisi monetaria soffocava la popolazione e, sotto la minaccia della guerra, Shanghai viveva in un clima di grande tensione”:
- anticipazione, dopo la congiunzione “e”, e resa della frase “受到战争的压力” attraverso l’introduzione della struttura locativa “sotto la minaccia della guerra”,
- spostamento del soggetto “Shanghai” dopo “上海受到战争的压力” e resa di “在动荡中” come “viveva in un clima di grande tensione”,
- unione delle due frasi mediante la congiunzione “e”;

- rielaborazione della frase “港币是一种稳定的货币”, lett. “il dollaro di Hong Kong essere una valuta stabile”, resa come “la stabilità della sua moneta”:
 - “稳定” “stabilità” diventa soggetto,
 - “港币” “dollaro di Hong Kong” viene reso generalmente come “moneta”,
 - l’aggettivo possessivo “sua” presumibilmente viene utilizzato per riferirsi ad Hong Kong e alla motivazione della scelta da parte di Chunyu Bai di trasferirsi lì.

CAPITOLO 2

旧楼的木梯大都被白蚁蛀坏了，踏在上面，会发生吱吱的声响。这些木梯，早该修葺或更换了。不修葺，不更换，只有一个理由：因为业主已将这幢战前的旧楼高价卖给正在大事扩展中的置业公司。 (p. 1)

Buona parte della scala di legno del vecchio immobile era stata rosa dalle termiti e scricchiolava sotto i piedi. I gradini avrebbero dovuto essere riparati o sostituiti molto tempo prima, se non era stato fatto era per un unico motivo: il proprietario aveva venduto l’edificio, che risaliva a prima della guerra, a una società immobiliare in piena espansione per un buon prezzo. (p. 5)

- Rielaborazione dei periodi “旧楼的木梯大都被白蚁蛀坏了，踏在上面，会发生吱吱的声响”, lett. “grande scala di legno dell’edificio vecchio già dalle termiti rotta, calpestare la superficie, [particella di futuro] + accadere/avvenire suono di scricchiolio”, resi come “buona parte della scala di legno del vecchio immobile era stata rosa dalle termiti e scricchiolava sotto i piedi”:
 - unione dei periodi “旧楼的木梯大都被白蚁蛀坏了” e “踏在上面，会发生吱吱的声响” attraverso la congiunzione “e”,
 - inversione del periodo “会发生吱吱的声响” con “踏在上面” e rielaborazione di quest’ultima con “sotto i piedi” per indicare lo stato e il suono che producevano quando si saliva o si scendeva dalle scale;

- “这些木梯，早该修葺或更换了。不修葺，不更换，只有一个理由”，lett. “questi gradini, presto dovere riparare o cambiare/sostituire. Non riparare, non cambiare/sostituire, solo c'è un motivo”, resa come “I gradini avrebbero dovuto essere riparati o sostituiti molto tempo prima, se non era stato fatto era per un unico motivo”:
 - unione dei periodi mediante virgola,
 - introduzione della seconda parte omettendo “不修葺，不更换”，riassumendola attraverso una costruzione passiva in “se non era stato fatto”，
 - rielaborazione della frase attraverso l'introduzione della congiunzione ipotetica “se” per spiegare la motivazione della non riparazione o sostituzione della scala;
- la frase “因为业主已将这幢战前的旧楼高价卖给正在大事扩展中的置业公司”，lett. “perché proprietario vendere edificio vecchio di prima della guerra, a società immobiliare che stare giusto in espansione grande prezzo alto”，resa come “il proprietario aveva venduto l'edificio, che risaliva a prima della guerra, a una società immobiliare in piena espansione per un buon prezzo”:
 - rielaborazione della parte “将这幢战前” introdotta attraverso “将” che introduce l'oggetto del verbo principale “卖给” attraverso una relativa e tra virgole: “che risaliva a prima della guerra”;

这是姨妈告诉亚杏的。亚杏的姨妈住在这幢旧楼的三楼，已有二十多年。亚杏与姨妈的感情很好，有事无事，总会走去坐坐。现在，走下木梯时，她手里拿着一只雪梨。这雪梨是姨妈给她的。亚杏走出旧楼，正是淳于白搭乘巴士进入海底隧道的时候。(p. 1)

Ya Xing l'aveva saputo dalla zia che abitava da oltre vent'anni al terzo piano del palazzo. Ya Xing e sua zia erano in ottimi rapporti e spesso l'andava a trovare per fare due chiacchiere. Adesso, mentre scendeva le scale, teneva in mano una pera che le aveva dato la zia. Uscì dal vecchio edificio nel momento esatto in cui l'autobus su cui era salito Chunyu Bai entrava nel tunnel sotto il mare. (p. 5)

- Unione e rielaborazione dei periodi “这是姨妈告诉亚杏的。亚杏的姨妈住在这幢旧楼的三楼，已有二十多年”，lett. “questo essere zia informare Ya Xing. La zia di Ya Xing abitare terzo piano di questo edificio vecchio, già da più di vent’anni” resi come “Ya Xing l’aveva saputo dalla zia che abitava da oltre vent’anni al terzo piano del palazzo”:
 - nella prima frase “这是姨妈告诉亚杏的” si assiste ad un’inversione e ad una rielaborazione della frase tra soggetto e oggetto: Ya Xing diventa soggetto, il verbo “告诉” viene reso come “l’aveva saputo”, introducendo anche l’oggetto attraverso la particella “lo” e “姨妈” che nella frase originale è il soggetto come complemento d’agente mediante la preposizione “da”,
 - introduzione della frase “亚杏的姨妈住在这幢旧楼的三楼，已有二十多年” mediante relativa introdotta dal “che”;

拐入横街，嗅到一股难闻的臭气。这里有个公厕，使每一个在这条街上行走的路人必须用手帕或者手掌掩住鼻孔。亚杏不喜欢这条横街，因为这条横街有公厕。每一次经过公厕旁边，总会产生这种想念：

“将来结婚，找房子，一定要有好的环境，近处绝对不能有公厕。” (p. 1)

Svoltando in una strada laterale, fu assalita da un odore nauseante. La presenza di un gabinetto pubblico costringeva i passanti a tapparsi il naso con un fazzoletto o con la mano. Ya Xing detestava la traversa proprio per questo motivo. Ogni volta che passava davanti al gabinetto pensava: “Quando mi sposerò, cercherò un appartamento in una zona gradevole, senza gabinetti pubblici nelle vicinanze”. (p. 5)

- Rielaborazione della frase “拐入横街，嗅到一股难闻的臭气”，lett. “girare strada laterale, sentire un odore sgradevole”, resa come “svoltando in una strada laterale, fu assalita da un odore nauseante”, attraverso la costruzione di una passiva nella quale “难闻的臭气”, da oggetto nella frase originale, diventa agente;
- resa della frase “这里有个公厕，使每一个在这条街上行走的路人必须用手帕或者手掌掩住鼻孔”，lett. “qui esserci un gabinetto, lasciare che passanti camminare

su questa strada, dovere con fazzoletto o mano tappare naso”, come “la presenza di un gabinetto pubblico costringeva i passanti a tappare il naso con un fazzoletto o con la mano”:

- introduzione del soggetto “这里有” tradotto come “la presenza” e un complemento di specificazione per indicare “个公厕” reso come “di un gabinetto”,
 - omissione di “在这条街上行走的” riferito ai passanti;
- rielaborazione della frase “亚杏不喜欢这条横街，因为这条横街有公厕”，lett. “Ya Xing non piacere questa strada laterale, perché questa strada laterale avere gabinetto”, resa come “Ya Xing detestava la traversa proprio per questo motivo”, la seconda frase “因为这条横街有公厕” è stata sintetizzata e riscritta con “proprio per questo motivo”;
 - rielaborazione delle frasi “每一次经过公厕旁边，总会产生这种想念：‘将来结婚，找房子，一定要有好的环境，近处绝对不能有公厕。’”，lett. “ogni volta passare davanti gabinetto, sempre produrre questo pensiero: ‘in futuro sposarsi, cercare casa, di certo volere un ambiente buono, vicinanze assolutamente non potere esserci gabinetto’”, rese come “Ogni volta che passava davanti al gabinetto pensava: ‘Quando mi sposerò, cercherò un appartamento in una zona gradevole, senza gabinetti pubblici nelle vicinanze’”:
 - unione delle frasi “每一次经过公厕旁边，” e “总会产生这种想念”，sintetizzando la seconda “总会产生这种想念” attraverso “pensava”，
 - introduzione della prima frase “将来结婚” con una temporale mediante l’inserimento di “quando”，unione delle frasi “找房子”，“一定要有好的环境” attraverso l’introduzione del complemento di luogo mediante la preposizione “in” e “近处绝对不能有公厕” attraverso l’introduzione della proposizione “senza”.

CAPITOLO 3

大巴拐入弥敦道。淳于白见到一个女人。这个女人约莫四十岁，于二十年前的风

度姿态完全不同。她不再是一个美丽的女人。虽然只是匆匆的一瞥，淳于白却清楚看出她的老态。她不再年轻了。她带着两个孩子在人行道上行走。如果没有在二十年前见过她的话，绝不会相信她曾经是一个美丽的女人。(p. 2)

L'autobus svoltò in Nathan Road. Chunyu Bai vide una donna. Aveva circa quarant'anni e il suo aspetto era completamente diverso da quello che aveva avuto vent'anni prima. Non era più una bella donna. Era stato soltanto un rapido sguardo, ma Chunyu Bai aveva colto quanto fosse invecchiata. Aveva perso la sua giovinezza. Camminava sul marciapiede insieme a due bambini. Se non l'avesse conosciuta vent'anni prima, non avrebbe potuto credere che un tempo fosse stata bella. (p. 6)

- Rielaborazione della frase “虽然只是匆匆的一瞥，淳于白却清楚看出她的老态”，lett. “nonostante solo essere occhiata in fretta, Chunyu Bai ma chiaro guardare sua vecchiaia”, resa come “Era stato soltanto un rapido sguardo, ma Chunyu Bai aveva colto quanto fosse invecchiata.”:
 - nell'originale la subordinata è rappresentata dal primo periodo, mentre la principale dal secondo, in traduzione vengono invertiti e viene creata la principale dal periodo “虽然只是匆匆的一瞥” resa come “era stato soltanto un rapido sguardo” seguita dalla congiunzione avversativa “ma” per introdurre il secondo periodo “淳于白却清楚看出她的老态” nel quale il soggetto “她的老态” “la sua vecchiaia”, resa mediante un verbo indicante l'intensità “quanto fosse invecchiata”;
- rielaborazione della frase “她不再年轻了”, lett. “lei no più giovane”, resa come “aveva perso la sua giovinezza”, rendendo il verbo aggettivale “年轻” dal significato di “essere giovane” con il suo sostantivo “giovinezza” e l'introduzione del verbo “perso”;

她有好几个名字。二十年前淳于白在一家小舞厅里认识她的时候，她有一个庸俗的名字，叫做“美丽”。一个美丽的女人不一定需要叫“美丽”。她并不愚蠢，却做了这样愚蠢的事。那时候，淳于白的经济情况并不好。那时候，大部分逃难到香港的人都陷于经济困境。美丽常常请淳于白到九龙饭店去吃消夜。(p. 2)

Aveva cambiato molti nomi. Quando l'aveva incontrata, in una piccola sala da ballo, si faceva chiamare volgarmente Bella. Una donna bella non ha necessariamente bisogno di farsi chiamare Bella. Benché non fosse stupida aveva fatto una cosa stupida. A quel tempo le finanze di Chunyu Bai non erano affatto buone. La maggior parte di quelli che si rifugiavano a Hong Kong versavano in difficoltà economiche. Bella lo invitava spesso a mangiare spuntini notturni in un ristorante di Kowloon. (p. 6)

- Unione della frase “她有一个庸俗的名字，” e “叫做 ‘美丽’”，lett. “lei avere un nome volgare, chiamare ‘Bella’”，resa come “si faceva chiamare volgarmente Bella” realizzando la frase da attiva a passiva e utilizzando il riflessivo del verbo “chiamare”;

淳于白想找工作。那时候，人浮于世的情形十分普遍。找不到工作，什么心思也没有。不再到舞厅去，不再见到美丽。他的情绪是在找到工作之后才好转的。当他情绪好转时，他走去找美丽。美丽已离开那家舞厅。两年后，在渡海小轮上见到她。她不再叫做“美丽”了。她已嫁人。渡轮抵达港岛，分手。然后有一个相当长的时间互不知道对方的情形。(p. 2)

Lui voleva trovare un lavoro, ma all'epoca non ce n'era a sufficienza per tutti quelli che lo cercavano. Senza un'occupazione aveva perso interesse in tutto. Smise di frequentare la sala da ballo e non la vide più. Il suo umore cambiò solo quando trovò un impiego, e allora andò a cercarla. Ma lei aveva lasciato la sala da ballo. Due anni dopo la rincontrò sul traghetto. Non si chiamava più Bella e si era sposata. Quando il traghetto aveva raggiunto l'isola di Hong Kong si erano separati. Poi, per un lungo periodo, nessuno dei due aveva avuto notizie dell'altro. (pp. 6-7)

- Rielaborazione e unione delle frasi “淳于白想找工作。” e “那时候，人浮于世的情形十分普遍”，lett. “Chunyu Bai volere trovare lavoro.” e “A quel tempo, persone fluttuare situazione dell'epoca estremamente comune”，rese come “lui voleva trovare un lavoro, ma all'epoca non ce n'era a sufficienza per tutti quelli che lo cercavano”:
 - le due frasi sono unite dalla congiunzione avversativa “ma”，

- il secondo periodo è stato rielaborato completamente in “all’epoca non ce n’era a sufficienza per tutti quelli che lo cercavano” per indicare la situazione lavorativa delicata di Hong Kong;
- rielaborazione della parte “不再到舞厅去，不再见到美丽”，lett. “non ancora nella sala da ballo andare, non ancora vedere Bella”, resa come “Smise di frequentare la sala da ballo e non la vide più.”:
 - unione mediante con la congiunzione “e”,
 - rese differenti di entrambi i “不再” con “smise” per la prima frase e “non più” per la seconda,
 - sostituzione dell’oggetto “美丽” attraverso il pronome “la”;
- rielaborazione e unione dei periodi “他的情绪是在找到工作之后才好转的。” e “当他情绪好转时，他走去找美丽”，lett. “suo umore migliorare solo dopo trovare lavoro. Quando suo umore migliorare, lui andare trovare Bella”, resi come “il suo umore cambiò solo quando trovò un impiego, e allora andò a cercarla”:
 - aggiungendo “e allora” per unire i due periodi,
 - omettendo “当他情绪好转时”, rendendo il soggetto “美丽” attraverso il pronome “la”;
- unione delle frasi “她不再叫做 ‘美丽’ 了。” e “她已嫁人”，lett. “lei non più chiamare ‘Bella’” e “Lei già sposare”, rese come “Non si chiamava più Bella e si era sposata”, mediante la congiunzione “e”;
- la frase “渡轮抵达港岛，分手”，lett. “traghetto raggiungere isola di Hong Kong, separare”, resa come “quando il traghetto aveva raggiunto l’isola di Hong Kong si erano separati”, viene introdotta dalla temporale con “quando”;

当他再一次见到她时，她不但改了名，而且改了姓。淳于白是在一个朋友的派对上见到她的，她说她已离婚。那天晚上，他们玩到凌晨才离去。那天晚上，淳于白送她回家。那天晚上，淳于白睡在她家里。那天晚上，淳于白对她说，“下星期，我要到南洋去了。”过了一个星期，淳于白离开香港。(p. 2)

Quando la incontrò di nuovo, non aveva cambiato soltanto il nome, ma anche il cognome. Accadde alla festa di un amico. Lei gli disse che aveva divorziato. Quella sera fecero le ore piccole. Quella sera Chunyu Bai la riaccompagnò a casa. Quella sera Chunyu Bai passò la notte da lei. Quella sera le disse: - La prossima settimana parto per il Sud-est -. Una settimana dopo Chunyu Bai lasciò Hong Kong. (p. 7)

- Nella frase “淳于白是在一个朋友的派对上见到她的，她说她已离婚。”, lett. “Chunyu Bai essere a festa di un amico vedere lei, lei dire lei già divorziare”, resa come “Accadde alla festa di un amico. Lei gli disse che aveva divorziato.”:
 - separazione di “淳于白是在一个朋友的派对上见到她的” e “她说她已离婚” mediante un punto,
 - rielaborazione di “淳于白是在一个朋友的派对上见到她的” in “accadde alla festa di un amico” omettendo il soggetto “淳于白”, il verbo principale e l’oggetto “见到她的”. Nella traduzione il gruppo preposizionale della frase originale “在一个朋友的派对上” diventa la frase principale;
- resa della frase “他们玩到凌晨才离去”, lett. “loro divertirsi fino a mattino presto poi/prima partire”, attraverso l’espressione italiana formata da verbo e oggetto “fecero le ore piccole”;
- ripetizione dell’espressione temporale “那天晚上” contenuta nell’originale per quattro periodi consecutivi “那天晚上，他们玩到凌晨才离去。那天晚上，淳于白送她回家。那天晚上，淳于白睡在她家里。那天晚上，淳于白对她说，‘下星期，我要到南洋去了。’”, lett. “Quella sera, loro divertirsi fino a mattino presto poi/prima partire. Quella sera, Chunyu Bai accompagnare lei tornare casa. Quella sera, Chunyu Bai dormire a casa sua. Quella sera, Chunyu Bai a lei dire ‘settimana prossima, io volere a Sud-est andare’” mantenuta anche nella traduzione e resa come “Quella sera fecero le ore piccole. Quella sera Chunyu Bai la riaccompagnò a casa. Quella sera Chunyu Bai passò la notte da lei. Quella sera le disse: - La prossima settimana parto per il Sud-est -.”;

这个一度将自己唤叫“美丽”的女人送他上飞机，还送了一件衣服给他。这件衣服是她自己缝的。现在，淳于白还保存着那件衣服。那衣服已经旧了，淳于白舍不得丢掉。他是常常想到这个女人的。刚才，巴士在弥敦道上驶去时，又见到这个一度名叫美丽而现在并不美丽的女人。(p. 2)

La donna che un tempo si faceva chiamare Bella lo accompagnò all'aeroporto e gli regalò un vestito che aveva cucito lei. Chunyu Bai lo conservava ancora. Ormai era logoro, ma non si decideva a buttarlo via. Pensava spesso a questa donna. E poc'anzi, mentre l'autobus percorreva Nathan Road, aveva rivisto quella donna che un tempo si chiamava Bella e che adesso non lo era più. (p. 7)

- nella frase “这个一度将自己唤叫‘美丽’的女人送他上飞机，还送了一件衣服给他。这件衣服是她自己缝的”，lett. “questa donna un tempo sé stessa chiamare ‘Bella’ accompagnare/portare lui aereo, anche dare/regalare un vestito a lui, questo vestito essere lei sé stessa cucire”, resa come “La donna che un tempo si faceva chiamare Bella lo accompagnò all'aeroporto e gli regalò un vestito che aveva cucito lei”:
 - unione di “还送了一件衣服给他” e “这件衣服是她自己缝的” con una relativa introdotta dal “che”;
- due frasi separate da virgola nell'originale “那衣服已经旧了，淳于白舍不得丢掉”，lett. “quel vestito già vecchio, Chunyu Bai abbandonare-no-dovere (staccarsi con riluttanza/odiare separarsi) buttare via”, rese come “Ormai era logoro, ma non si decideva a buttarlo via.” unite da particella avversativa “ma”;
- la frase “刚才，巴士在弥敦道上驶去时，又见到这个一度名叫美丽而现在并不美丽的女人。”，lett. “appena adesso, quando bus in Nathan Road andare, ancora vedere questa donna un tempo chiamare Bella e ora affatto non bella”, resa come “E poc'anzi, mentre l'autobus percorreva Nathan Road, aveva rivisto quella donna che un tempo si chiamava Bella e che adesso non lo era più.”;

- rielaborazione dell'oggetto del testo originale “这个一度名叫美丽而现在并不美丽的女人” mediante due frasi relative con “che”, riguardante la donna che si faceva chiamare “Bella”,
- omissione del secondo “美丽”, sostituito dal pronome “lo”,
- aggiunta di “più” nella seconda relativa riferita alla trasformazione che aveva avuto e la contrapposizione tra il passato (quando era bella) e il presente (non lo era).

CAPITOLO 4

亚杏见到那只胖得像只猪的黑狗摇摇摆摆走过来，走到水果店前，跷起一条腿，将尿撒在灯柱上。她是常常见到这只黑狗的。常常见到这只黑狗排尿，常常见到这只黑狗走来走去。事实上，展现在眼前的一切都是看惯了的。即使士敏土的人行道上有一串鞋印，也记得清清楚楚。(p. 2)

Ya Xing vide il cane nero, grasso come un maiale, avvicinarsi barcollando a destra e a sinistra. Giunto davanti a un negozio di frutta, sollevò una zampa e urinò contro un lampione. Lo vedeva spesso urinare, camminare su e giù. A dire il vero, tutto quello che le si dispiegava davanti era molto familiare. Ricordava con precisione persino le orme sul marciapiede. (p. 8)

- “亚杏见到那只胖得像只猪的黑狗摇摇摆摆走过来，走到水果店前，跷起一条腿，将尿撒在灯柱上。”，lett. “Ya Xing vedere quel cane nero grasso come un maiale camminando di qua e di là arrivare, camminando a davanti negozio di frutta, alzare una gamba, sul palo della luce urinare”, resa come “Ya Xing vide il cane nero, grasso come un maiale, avvicinarsi barcollando a destra e a sinistra. Giunto davanti a un negozio di frutta, sollevò una zampa e urinò contro un lampione.”:
 - divisione delle frasi “亚杏见到那只胖得像只猪的黑狗摇摇摆摆走过来，” e “走到水果店前，跷起一条腿，将尿撒在灯柱上” mediante punto,
 - aggiunta di “a destra e a sinistra” alla parte “摇摇摆摆走过来”, per rendere “摇摇摆摆”.

CAPITOLO 5

巴士在弥敦道上疾驰。偶尔的一瞥，淳于白发现那幢四层的旧楼还没有拆除。弥敦道两旁，新楼林立，未拆卸的旧楼，为数不多。淳于白特别注意那幢旧楼，因为二十年前曾在那里炒过金。“二半……二七五……二半……二七五……三〇……三二五……三半……三二五……”报告行情的声音，由麦克风传出，犹如小石子，一粒一粒掷在炒金者心中。对于炒金者的心理，淳于白比谁都熟悉。(pp. 2-3)

L'autobus correva sulla Nathan Road. Guardando fuori, Chunyu Bai si accorse che il vecchio edificio di quattro piani non era ancora stato demolito. Una foresta di palazzi nuovi costeggiava la strada, pochi dei vecchi erano sopravvissuti. Chunyu Bai prestò particolare attenzione a quell'edificio perché dieci anni prima lo frequentava per speculare sull'oro. “2,5... 2,75... 2,5... 2,75... 3,0... 3,25... 3,5... 3,25” La voce che riportava le quotazioni veniva diffusa da un microfono e cadeva sul cuore degli speculatori come se fosse composta da tanti sassi. Chunyu Bai capiva meglio di chiunque altro la loro psicologia. (p. 9)

- “弥敦道两旁，新楼林立，未拆卸的旧楼，为数不多。”，lett. “Due lati di Nathan Road, foresta di nuovi palazzi, vecchi palazzi no demolire, essere numero no molto”，resa come “Una foresta di palazzi nuovi costeggiava la strada, pochi dei vecchi erano sopravvissuti”:
 - unione delle prime due frasi, attraverso l'inversione dei due periodi, “新楼林立” reso come soggetto, l'aggiunta del verbo “costeggiava” e la creazione dell'oggetto mediante il periodo “新楼林立”，
 - inversione anche del terzo e del quarto periodo, eliminando le negazioni presenti nel testo originale (“未” e “不”) rendendole positive, utilizzando il partitivo “pochi dei” per rendere “为数不多” ed “erano sopravvissuti per “未拆卸的旧楼”;
- “淳于白特别注意那幢旧楼，因为二十年前曾在那里炒过金。”，lett. “Chunyu Bai particolare attenzione quel vecchio edificio, perché vent'anni prima sempre li

speculare oro”, resa come “Chunyu Bai prestò particolare attenzione a quell’edificio perché dieci anni prima lo frequentava per speculare sull’oro”:

- resa di “曾” come “frequentava”, gruppo preposizionale “在那里炒” reso con un oggetto sottointeso “lo” per indicare il palazzo nel quale andava, “炒过金”, verbo principale dell’originale, reso come complemento di fine in traduzione attraverso l’introduzione della preposizione “per” al fine di indicare la motivazione dell’azione: speculare oro;
- “报告行情的声音，由麦克风传出，犹如小石子，一粒一粒掷在炒金者心中”，lett. “voce quotazione del mercato riportare, da microfono trasmettere, come piccolo sasso, uno ad uno gettare nel cuore degli speculatori”, resa come “La voce che riportava le quotazioni veniva diffusa da un microfono e cadeva sul cuore degli speculatori come se fosse composta da tanti sassi”:
 - unione del terzo e quarto periodo con la congiunzione “e”,
 - rielaborazione di “犹如小石子，一粒一粒掷在炒金者心中” nella quale il soggetto rimane “声音”, “la voce” del primo periodo, viene mantenuto anche in riferimento alla similitudine dei sassi gettati, omissione di “一粒一粒”, spostamento della similitudine “犹如小石子” dopo “一粒一粒掷在炒金者心中”;

淳于白从上海来到香港时，托人汇了一笔钱来。那时候，上海的金融乱的一塌糊涂。金圆券的币值每一分钟都在变动，民众却必须将藏有的黄金缴出。淳于白没有缴出黄金，暗中将黄金交给一个香港商人，讲明到香港取港币。那时候，一根条子可换三千港币；淳于白只换得两千五。这当然是吃亏的，淳于白心里也明白。问题是：除了这样做，没有第二个办法可以将黄金汇到香港。（p. 3）

Prima di lasciare Shanghai, aveva trasferito soldi a Hong Kong. All’epoca la situazione finanziaria di Shanghai era in pieno caos. Il valore della moneta cambiava di minuto in minuto e la gente era costretta a cambiare l’oro che possedeva. Lui non l’aveva affatto, di nascosto lo aveva affidato a un uomo d’affari di Hong Kong con l’intesa, gli aveva detto, che una volta arrivato a Hong Kong avrebbe ritirato il controvalore in moneta locale. A quel tempo, un lingotto valeva tremila dollari di Hong Kong, Chunyu Bai ne

avrebbe ricavati soltanto duemilacinquecento. Ovviamente ci rimetteva, lo sapeva bene, ma non c'era altro modo di inviare il suo oro a Hong Kong. (pp. 9-10)

- “淳于白从上海来到香港时，托人汇了一笔钱来”，lett. “Quando Chunyu Bai da Shanghai arrivare a Hong Kong, incaricare persona rimettere soldi venire”, resa come “Prima di lasciare Shanghai, aveva trasferito soldi a Hong Kong”:
 - modifica del verbo principale “来到” e del gruppo preposizionale del testo originale “从上海” in “lasciare” e “Shanghai” reso come oggetto nella traduzione temporale inserita con un generico “时” nell’originale in “prima di” in traduzione,
 - complemento di luogo nel primo periodo “到香港” nel testo originale, reso nel secondo periodo della traduzione;
- “淳于白没有缴出黄金，暗中将黄金交给一个香港商人，讲明到香港取港币”，lett. “Chunyu Bai no avere depositare oro, nascosto oro consegnare un uomo d'affari di Hong Kong, spiegare arrivare Hong Kong ottenere moneta di Hong Kong”, resa come “Lui non l’aveva affatto, di nascosto lo aveva affidato a un uomo d'affari di Hong Kong con l’intesa, gli aveva detto, che una volta arrivato a Hong Kong avrebbe ritirato il controvalore in moneta locale.”:
 - aggiunta di “con l’intesa”,
 - rielaborazione di “讲明” come “gli aveva detto” con il complemento indiretto sottointeso introdotto tra virgole e riferito a Chunyu Bai;
- “这当然是吃亏的，淳于白心里也明白。问题是：除了这样做，没有第二个办法可以将黄金汇到香港”，lett. “questo ovviamente soffrire perdite, Chunyu Bai nel cuore anche capire. Questione essere: non esserci secondo modo potere rimettere a Hong Kong oro”, resa come “Ovviamente ci rimetteva, lo sapeva bene, ma non c’era altro modo di inviare il suo oro a Hong Kong”:
 - unione delle due frasi con la congiunzione avversativa “ma”,
 - omissione di “问题是：除了这样做” e rielaborazione di “没有第二个办法” in “non c’era altro modo”;

长江以北的战局越来越紧，朋友见面总会用蚊叫般的声音说些这一类的话：

“你怎么样？”

“我怎么样？”

“不打算离开上海？”

“打算是有的；不过，事情并不简单。”

“到过香港没有？”

“没有。”

“许多人都到香港去了？”

“是的，许多人都到香港去了。” (p. 3)

La situazione militare si faceva sempre più grave a nord del fiume Yangzi, e incontrandosi fra amici le conversazioni, simili a un ronzio di zanzare, vertevano sempre sullo stesso argomento:

- Tu come stai messo?
- Io?
- Non pensi di lasciare Shanghai?
- Ci penso, ma non è così semplice.
- Sei mai stato a Hong Kong?
- No.
- Molti sono andati là, no?
- Sì, lo so. (p. 10)

- “朋友见面总会用蚊叫般的声音说些这一类的话”，lett. “amici incontrare sempre usare suono del tipo zanzara parlare questo tipo di argomenti”，resa come “incontrandosi fra amici le conversazioni, simili a un ronzio di zanzare, vertevano sempre sullo stesso argomento”:
 - “朋友见面” reso come “incontrandosi fra amici”，invertendo i due elementi, rendendo il soggetto “朋友” come complemento introdotto dalla preposizione “fra”，la costruzione di verbi in serie “见面” e “说”，

introduzione del soggetto mediante “le conversazioni”, oggetto “这一类的话” dell’originale reso attraverso un complemento di argomento;

- la battuta “是的，许多人都到香港去了。”, lett. “certo, molte persone arrivare Hong Kong andare”, resa come “Sì, lo so.”, la frase “许多人都到香港去了” è stata sintetizzata mediante affermazione, oggetto sottinteso e verbo;
- “上海是紧张的，整个上海的脉搏加速了。”, lett. “Shanghai essere tesa, polso dell’intera Shanghai accelerato”, resa come “La situazione era tesa a Shanghai, la città aveva il polso accelerato.”:
 - cambiamento del soggetto in “situazione” e il soggetto del testo originale “上海” diventa complemento di luogo introdotto mediante la preposizione “a”,
 - rielaborazione della seconda frase “整个上海的脉搏加速了” modificando il soggetto da “整个上海的脉搏” a “la città”, il verbo da “加速” a “aveva” e l’oggetto, che nel testo originale non è presente, viene rappresentato in traduzione utilizzando “脉搏” e “加速” viene utilizzato come aggettivo: la traduzione finale è “il polso accelerato”;

上海是紧张的，整个上海的脉搏加速了。每一个人都知道徐蚌会战的重要性。报纸上的新闻未必可靠；人们口头上传来传去的消息少有不添油加酱的。房屋的价格跌得最惨，花园大洋房只值七八根大条子，有钱人远走高飞。有气喘病的人趁此到南方去接收治疗。(p. 3)

La situazione era tesa a Shanghai, la città aveva il polso accelerato. Tutti sapevano quanto sarebbero state decisive le battaglie di Xuzhou e Bengbu. Le notizie sui giornali non erano affidabili e quelle che passavano di bocca in bocca erano inevitabilmente gonfiate. I prezzi degli immobili precipitavano, una villa con giardino valeva soltanto sette o otto lingotti d’oro. I ricchi prendevano il volo e quelli che soffrivano d’asma coglievano l’occasione per andare a curarsi al Sud. (p. 10)

- Rielaborazione della frase “报纸上的新闻未必可靠；人们口头上传来传去的消息少有不添油加酱的”，lett. “notizia su giornale no certamente affidabile; notizia trasmettere-venire-trasmettere-andare verbale/orale persone raro non aggiungere-olio-aggiungere-aceto”, resa come “Le notizie sui giornali non erano affidabili e quelle che passavano di bocca in bocca erano inevitabilmente gonfiate.”:
 - la parte “少有不添油加酱的” è stata resa in versione positiva, rispetto all’originale e “添油加酱” rappresenta un’espressione idiomatica cinese utilizzata quando vengono aggiunti dettagli ad una storia e che quindi risulta distorta. In traduzione è stata resa mediante l’avverbio “inevitabilmente” e il verbo al passato “gonfiate”;
- “花园大洋房只值七八根大条子，有钱人远走高飞。有气喘病的人趁此到南方去接受治疗”，lett. “villa giardino solo valore sette-otto lingotto, ricchi andare lontano. Persone avere asma prendere questo vantaggio arrivare Sud andare ricevere trattamento medico”, resa come “una villa con giardino valeva soltanto sette o otto lingotti d’oro. I ricchi prendevano il volo e quelli che soffrivano d’asma coglievano l’occasione per andare a curarsi al Sud”:
 - divisione primi due periodi tramite punto e unione del secondo e del terzo con la congiunzione “e”,
 - resa espressione “远走高飞” dal significato di “andare lontano/scappare in posti lontani”, reso con la costruzione verbo-oggetto “prendevano il volo”;

淳于白原不打算离开上海的。有一天，一位近亲从南京来，在他耳边说了这么两句，“前方的情况不大好，还是走吧。”淳于白这才痛下决心，托朋友买了飞机票，离开谣言太多而气氛紧张的上海。（p. 3）

Sulle prime, Chunyu Bai non voleva lasciare Shanghai, ma un giorno, un parente venuto da Nanchino gli sussurrò all’orecchio: – La situazione al fronte non è buona, meglio andarsene! – A quel punto Chunyu Bai prese la sua sofferta decisione, comprò un biglietto aereo tramite un amico e lasciò Shanghai, la sua tensione e le voci incontrollate che giravano. (p. 10)

- “淳于白这才痛下决心，托朋友买了飞机票，离开谣言太多而气氛紧张的上海。”，lett. “Chunyu Bai allora prendere decisione dolorosa, supporto/fare affidamento amico comprare biglietto aereo, lasciare Shanghai con clima nervoso e rumore troppo”, resa come “A quel punto Chunyu Bai prese la sua sofferta decisione, comprò un biglietto aereo tramite un amico e lasciò Shanghai, la sua tensione e le voci incontrollate che giravano.”:
 - resa della frase “离开谣言太多而气氛紧张的上海” con un elenco che racchiude Shanghai e i due elementi che la caratterizzano che nel testo originale sono determinanti nominali seguiti dalla particella 的 mentre in traduzione i tre elementi sono allo stesso livello, resi tramite un elenco,
 - l’ultima parte relativa a “谣言太多” è stata resa con una relativa e l’aggiunta del verbo “giravano” relative alla situazione delicata nella quale versava Shanghai;

初到香港，人地两疏。一个自称“老香港”的同乡介绍他们到九龙去租屋，三四百呎的新楼，除了顶手还要交鞋金，除了租金还要交上期。那时候，顶手是很贵的。那时候，租屋必须付鞋金。那时候，从内地涌来的“难民”实在太多。(p. 3)

All’inizio Hong Kong gli era stata totalmente estranea. Un suo conterraneo, che si definiva un profondo conoscitore di Hong Kong, aiutò lui e altri a prendere in affitto un appartamento di trenta metri quadrati a Kowloon, in un palazzo nuovo. Oltre alla caparra, bisognava versare una cauzione e un acconto. La caparra era alta e senza cauzione non si riusciva ad affittare. All’epoca i rifugiati che sciamavano sull’isola dal continente erano davvero troppi. (pp. 10-11)

- “初到香港，人地两疏。”，lett. “inizio arrivare Hong Kong, persona luogo due distante/no vicino”, resa come “All’inizio Hong Kong gli era stata totalmente estranea.”:
 - unione dei periodi,
 - “香港” nel testo originale è il complemento di luogo, in traduzione è stato reso come soggetto, “人地” sono stati omessi ed è stato aggiunto il

complemento indiretto “gli” per indicare l’impatto iniziale vissuto da Chunyu Bai appena arrivato a Hong Kong;

- “一个自称 ‘老香港’ 的同乡介绍他们到九龙去租屋，三四百呎的新楼，除了顶手还要交鞋金，除了租金还要交上期。”，lett. “una persona dalla sua terra natale sé stesso chiamare ‘vecchio Hong Kong’ introdurre loro a Kowloon affittare casa, nuovo palazzo di tre-quattro-cento-unità di misura di piede (corrispondente a 30 cm), oltre caparra anche volere cauzione, oltre affitto anche volere affitto.”, resa come “Un suo conterraneo, che si definiva un profondo conoscitore di Hong Kong, aiutò lui e altri a prendere in affitto un appartamento di trenta metri quadrati a Kowloon, in un palazzo nuovo. Oltre alla caparra, bisognava versare una cauzione e un acconto.”:
 - rielaborazione e divisione della frase “三四百呎的新楼”, la parte “三四百呎” è stata legata al periodo precedente legato al conterraneo che li aiuta ad affittare un appartamento, qui viene inserito il gruppo preposizionale locativo “到九龙”, e successivamente, tra virgole, “新楼”, come complemento di luogo introdotto dalla preposizione “in”,
 - divisione di questa parte “一个自称 ‘老香港’ 的同乡介绍他们到九龙去租屋，三四百呎的新楼，” e “除了顶手还要交鞋金，除了租金还要交上期。”;
- “那时候，顶手是很贵的。那时候，租屋必须付鞋金。”，lett. “quel tempo, caparra essere molto costosa. Quel tempo, affitto necessitare cauzione”, resa come “La caparra era alta e senza cauzione non si riusciva ad affittare”, unione delle due frasi mediante la congiunzione “e”, la parte “租屋必须付鞋金” inversione degli elementi “租屋” e “付鞋金” e resa della frase negativa mediante l’introduzione di “senza” e “non”;

大部分新楼都是“速成班的毕业生”，偷工减料，但求一个“快”字。楼宇起得越快，业主们的钱赚得越多。那时候，九龙的新楼很多：都是四层的排屋，形式上与现在的摩天大楼有着极大的区别，现在，港九到处矗立着高楼大厦，所有热闹的地区都变成“石屎丛林”。(pp. 3-4)

La maggior parte dei palazzi nuovi erano come i laureati dei corsi accelerati, costruiti con materiali di scarto, quel che contava era che fossero fatti in fretta. Più velocemente venivano tirati su, più i proprietari ci guadagnavano. A Kowloon ce n'erano molti: edifici a schiera di tre piani, il cui stile era diversissimo dai moderni grattacieli. Oggi si vedevano ovunque enormi grattacieli e i quartieri più animati erano diventati una giungla di cemento. (p. 11)

- “楼宇起得越快，业主们的钱赚得越多”，lett. “edifici elevare/alzare più velocemente, soldi guadagnare di più proprietari”, resa come “Più velocemente venivano tirati su, più i proprietari ci guadagnavano.”:
 - resa del verbo della prima parte attraverso il passivo “venivano tirati su”,
 - cambio soggetto e oggetto della seconda parte di “业主们的钱赚得越多” resa come “i proprietari ci guadagnavano”;
- “时候，九龙的新楼很多：都是四层的排屋，形式上与现在的摩天大楼有着极大的区别”，lett. “quel tempo, nuovi palazzi di Kowloon molti: tutti essere palazzi a schiera di quattro piani, forma con grattacieli di adesso avere differenza enorme”, seconda parte resa come “A Kowloon ce n'erano molti: edifici a schiera di tre piani, il cui stile era diversissimo dai moderni grattacieli.”;

淳于白刚才见到的那幢旧楼，显然是一个例外。这个“例外”，使淳于白睁着眼睛走入旧日的岁月里去了。那时候，因为找不到适当的工作，几乎每天走去金号做投机生意。现在，坐在巴士里，居然产生了进入金号的感觉。依稀听到了报告行情的声音：“三半……三七五……四〇……四二五……” (p. 4)

Il vecchio palazzo che Chunyu Bai aveva appena scorto era ovviamente un'eccezione che lo trasportò verso un'altra epoca: al periodo in cui, non riuscendo a trovare un lavoro, andava ogni giorno a speculare sull'oro. Adesso, seduto sull'autobus, riprovò con sua grande sorpresa la sensazione di entrare nella Borsa, e riascoltò confusamente la voce che annunciava le quotazioni: “3,5... 3,75... 4,0... 4,25...” (p. 11)

- “淳于白刚才见到的那幢旧楼，显然是一个例外。这个‘例外’，使淳于白睁着眼睛走入旧日的岁月里去了。那时候，因为找不到适当的工作，几乎每天走去金号做投机生意。”，lett. “Chunyu Bai appena vedere quel palazzo vecchio, ovviamente essere eccezione. Questa ‘eccezione’ lasciare Chunyu Bai aprire occhi entrare in epoca vecchia andare. Quel tempo, perché cercare-no-trovare lavoro adatto, quasi ogni giorno andare Borsa fare attività speculative”, resa come “Il vecchio palazzo che Chunyu Bai aveva appena scorto era ovviamente un’eccezione che lo trasportò verso un’altra epoca: al periodo in cui, non riuscendo a trovare un lavoro, andava ogni giorno a speculare sull’oro.”:
 - rielaborazione dei tre periodi attraverso la costruzione di frasi relative introdotte con “che” e l’utilizzo dei due punti,
 - modifica dell’oggetto “投机生意” in “speculare sull’oro”, attraverso l’introduzione del verbo “speculare” e complemento di argomento con preposizione “su”.

CAPITOLO 6

女人都喜欢看服装。亚杏不是一个例外。当她见到一家照相店橱窗里摆着一个穿着结婚礼服的木头公仔时，心就扑通扑通一阵子乱跳。那袭礼服是用白纱缝的，薄若蝉翼，很美。亚杏睁大眼睛凝视这袭礼服，有点嫉妒木头公仔。“就算最丑陋的女人，穿上这种漂亮的礼服，也会美得像天仙。”她想。她睁大眼睛怔怔地望着那袭礼服，望得久了，木头公仔忽然露了笑容。木头公仔是不会笑的。那个穿着结婚礼服而面露笑容的女人竟是她自己。她面前的一块大玻璃突然失去透明，变成镜子。亚杏看到“镜子”里的自己，身上穿着白纱礼服，美得像天仙。(p. 4)

Tutte le donne amano guardare i vestiti. Ya Xing non faceva eccezione. Alla vista di un manichino con indosso un abito da sposa nella vetrina di un fotografo, il suo cuore si mise a battere. Era molto bello, di chiffon bianco sottile come le ali di una cicala. Ya Xing lo divorava con gli occhi, gelosa del manichino. “La più brutta delle donne sembrerebbe una dea con un abito simile”, pensò. Lo fissò con occhi pieni di invidia finché sul viso del manichino apparve un sorriso. I manichini non sorridono. La donna sorridente con indosso l’abito da sposa in realtà era lei stessa. La vetrina che aveva di

fronte perse improvvisamente la sua trasparenza e diventò uno specchio. Ya Xing si vide riflessa in quello specchio vestita di bianco e bella come una dea. (p. 12)

- Le frasi “亚杏睁大眼睛凝视这袭礼服” e “她睁大眼睛怔怔地望着那袭礼服，望得久了，木头公仔忽然露了笑容。”，lett. “Ya Xing aprire grande occhio fissare questo vestito” e “lei aprire grande occhio guardare impalato quel vestito, guardare molto tempo, bambola legno improvvisamente mostrare sorriso” rese come “Ya Xing lo divorava con gli occhi, gelosa del manichino” e “Lo fissò con occhi pieni di invidia finché sul viso del manichino apparve un sorriso”:
 - nella prima e nella seconda frase la parte “睁大眼睛” è stata introdotta attraverso il complemento di strumento mediante la preposizione “con” e resa come “con gli occhi”,
 - nella seconda frase, la parte “望得久了” che nell’originale indica la durata dell’azione, è stata resa con la congiunzione “finché” e “木头公仔” viene rielaborato come complemento di luogo “sul viso del manichino”;
- “就算最丑陋的女人，穿上这种漂亮的礼服，也会美得像天仙。”，lett. “allora supporre donna più brutta, indossare questo vestito bello, anche potere bella sembrare divinità”, resa come “La più brutta delle donne sembrerebbe una dea con un abito simile”: la parte “穿上这种漂亮的礼服” è stata resa come complemento di strumento introdotto dalla preposizione “con” e inserita alla fine del periodo;
- “那个穿着结婚礼服而面露笑容的女人竟是她自己。”，lett. “quella donna indossare l’abito da sposa e sorridere rivelare davanti essere lei sé stessa”, resa come “La donna sorridente con indosso l’abito da sposa in realtà era lei stessa.”: “穿着结婚礼服” resa come complemento di strumento mediante la congiunzione “con”, come “con indosso l’abito da sposa”.

CAPITOLO 7

巴士停定。一种突发的冲动使淳于白跟随其他的乘客下车。不知道为什么这样做，却这样做了。(p. 4)

L'autobus si fermò. Un impulso improvviso fece scendere Chunyu Bai insieme agli altri passeggeri. Non sapeva perché, ma seguì l'istinto. (p. 13)

- Rielaborazione della frase “不知道为什么这样做，却这样做了。”, lett. “no sapere perché fare questo modo, ma fare questo modo”, in “Non sapeva perché, ma seguì l'istinto.”: la frase “这样做了” della seconda parte è stata resa come verbo-oggetto “segui l'istinto”, l'originale un complemento di modo;

这是旺角。这里有太多的行人。这里有太多的车辆。旺角总是这样拥挤的。每一个人都好像有要紧的事要做，那些忙的满头大汗的人，也不一定都是走去抢黄金的。百货商店里的日本洋娃娃笑得很可爱。歌剧院里的女歌星有一对由美容专家割过的眼皮。旋转的餐厅。开收明年的月饼会。本版书一律七折。明天下午三点供应洋澄湖大闸蟹。虾饺烧卖与春卷与芋角与粉果与叉烧包。

…… (p. 4)

Era la fermata di Mongkok. Una via che in passato aveva percorso innumerevoli volte. Troppi erano i passanti e troppe le automobili. Mongkok era sempre stata affollata. Tutti sembravano presi da qualcosa di urgente da fare, ma non era detto che questa gente affannata e sudata avesse trovato una miniera d'oro. Le bambole giapponesi nei grandi magazzini avevano sorrisi amabili. Le cantanti del teatro dell'opera avevano le palpebre rifatte dai chirurghi estetici. I ristoranti panoramici ruotavano su sé stessi. Le prenotazioni per l'acquisto dei dolci della luna dell'anno successivo erano già iniziate. Un editore praticava uno sconto del trenta per cento su tutto il catalogo. L'indomani, alle tre del pomeriggio, ci sarebbe stata una vendita di granchi provenienti dal lago Yangcheng. Ravioli ai gamberetti, involtini primavera, ravioli con ripieno di carne, crocchette di taro, ravioli di pasta di riso, panini al vapore imbottiti di maiale... (p. 13)

- Aggiunta della parte “Una via che in passato aveva percorso innumerevoli volte.” tra “这是旺角。” e “这里有太多的行人。”;

- “每一个人都好像有要紧的事要做，那些忙的满头大汗的人，也不一定是走去抢黄金的”，lett. “ogni persona sembrare cosa urgente bisogna fare, quelle persone piena-testa-molto-sudore molto impegnare, anche no certo essere camminare andare trovare oro”, resa come “Tutti sembravano presi da qualcosa di urgente da fare, ma non era detto che questa gente affannata e sudata avesse trovato una miniera d’oro.”:
 - la seconda e la terza frase unite attraverso la congiunzione avversativa “ma”,
 - la parte “也不一定” anticipata e resa come “non era detto” seguita dalla parte “那些忙的满头大汗的人” resa con una relativa col “che”: “questa gente affannata e sudata avesse trovato una miniera d’oro”, l’espressione idiomatica “满头大汗” è stata resa invece come aggettivo “sudata”;
- “百货商店里的日本洋娃娃笑得很可爱。”, lett. “bambola giapponese nel grande magazzino sorridere molto adorabile”, resa come “Le bambole giapponesi nei grandi magazzini avevano sorrisi amabili.”: rielaborazione del complemento di grado cinese “笑得很可爱” come verbo-oggetto “avevano sorrisi amabili”;
- “本版书一律七折。”, lett. “tutti libri edizione 30% sconto”, resa come “Un editore praticava uno sconto del trenta per cento su tutto il catalogo.”: cambio del soggetto in “un editore”, aggiunta del verbo in “applicava”, “本版书” reso come complemento di argomento “su tutto il catalogo”.

CAPITOLO 8

照相馆隔壁是玩具店。玩具店隔壁是眼镜店。眼镜店隔壁是金铺。金铺隔壁是酒楼。酒楼隔壁是士多。士多隔壁是新潮服装店。亚杏走进新潮服装店，看到一些式样古怪的新潮服装。有一件衣服上印着两颗心。有一套衣服印着太多的ILOVEYOU。亚杏对这套印着 ILOVEYOU 的衣服最感兴趣。“阿妈不识英文，”她想，“买回去，阿妈一定不会责怪的。这套衣服，穿在身上，说不定会引诱不相识的男人与我讲话。”截至目前为止，她还没有一个男朋友，当她走出那家新潮服装店时，心里有一种莫名其妙的感觉。说是高兴，倒也有点像惆怅。新潮服装店

隔壁是石油气公司。石油气公司隔壁是金铺。金铺隔壁是金铺。金铺隔壁仍是金铺。(p. 5)

Accanto al fotografo c'era un negozio di giocattoli. Accanto al negozio di giocattoli c'era un ottico. Accanto all'ottico c'era un gioielliere. Accanto al gioielliere c'era un ristorante. Accanto al ristorante una drogheria e accanto a questa un negozio di vestiti alla moda. Ya Xing vi entrò e si mise a guardare alcuni strani capi all'ultimo grido. Una blusa con due cuori sul petto. Un completo con troppi I LOVE YOU stampati sopra. Ya Xing provò un debole per quest'ultimo. “Mamma non sa l'inglese”, pensò, “se lo comprassi, non direbbe niente. Vestita così, potrei attirare l'attenzione di qualche ragazzo che attaccherebbe discorso con me”. Ya Xing non aveva ancora un ragazzo. Uscendo dal negozio provò una sensazione indefinibile. Era contenta, ma con una punta di malinconia. Accanto al negozio di vestiti c'era la società del gas. Accanto alla società del gas c'era un gioielliere. Accanto al gioielliere c'era un gioielliere e accanto a questo un altro gioielliere. (p. 14)

- la frase “照相馆隔壁是玩具店。玩具店隔壁是眼镜店。眼镜店隔壁是金铺。金铺隔壁是酒楼。酒楼隔壁是士多。士多隔壁是新潮服装店。” resa in modo aderente al testo originale come “Accanto al fotografo c'era un negozio di giocattoli. Accanto al negozio di giocattoli c'era un ottico. Accanto all'ottico c'era un gioielliere. Accanto al gioielliere c'era un ristorante. Accanto al ristorante una drogheria e accanto a questa un negozio di vestiti alla moda.”: “隔壁是” resa attraverso la costruzione “accanto a [nome del negozio] c'è”;
- nella frase “有一件衣服上印着两颗心”, lett. “esserci sopra vestito imprimere due cuori”, resa come “Una blusa con due cuori sul petto.”: la costruzione esistenziale è stata rielaborata attraverso la struttura “一件衣服” resa come soggetto “una blusa”, la parte “两颗心” è stata resa come complemento di strumento “con due cuori” e l'inserimento dell'espressione locativa “sul petto”;
- rielaborazione della frase “这套衣服，穿在身上，说不定会引诱不相识的男人与我讲话。”, lett. “questo vestito, indossare sopra corpo, forse attirare uomo che non

conoscere con me parlare”, resa come “Vestita così, potrei attirare l’attenzione di qualche ragazzo che attaccherebbe discorso con me”:

- elaborazione di “这套衣服，穿在身上” in “vestita così”,
- resa di “说不定” verbo servile “potrei” e “不相识的男人” come “attirare l’attenzione di qualche ragazzo”, unione della parte “与我讲话” attraverso la relativa con “che”, seguita dall’espressione “attaccherebbe bottone con me”;
- l’espressione “莫名其妙” all’interno della frase “心里有一种莫名其妙的感觉”, lett. “dentro cuore esserci un sentimento di no-nome-suo-magnifico”, resa come “provò una sensazione indefinibile” e l’espressione resa come “indefinibile”;
- “说是高兴，倒也有点像惆怅”, lett. “dire essere felice, ma anche un po’ sembrare malinconia”, resa come “Era contenta, ma con una punta di malinconia.”:
 - unione delle due frasi con avversativa introdotta da “ma”,
 - la parte “有点像惆怅” è stata introdotta con la preposizione “con”;

站在金铺的橱窗前，望眼双喜字，幻想自己结婚时的情景：那是一家港九最大的酒楼，可以摆两百多席。墙上挂着大双喜的金字幛。前边是一只红木长几。几上有一对龙凤花烛。烛的火舌不断往上舔。她与新郎坐在几前的大圆桌边。新郎很英俊，有点像柯俊雄，有点像邓光荣，有点像李小龙，有点像狄龙，有点像阿伦狄龙。（p. 5）

Nella vetrina del gioielliere, Ya Xing vide il simbolo della felicità coniugale, il carattere “doppia felicità” in oro, e prese a fantasticare su come sarebbe stato celebrato il suo matrimonio. Si sarebbe svolto in uno dei più grandi ristoranti di Kowloon, in grado di accogliere banchetti di oltre duecento tavoli. Sulla parete sarebbe stato appeso un drappo di seta con il carattere “doppia felicità” stampato in oro. Davanti un lungo tavolo di mogano con sopra due candele accese, le cui fiammelle avrebbero guizzato verso l’alto. Lei e lo sposo di sarebbero seduti su un tavolo rotondo. Lui sarebbe stato un bell’uomo, un po’ simile a Ke Junxiong, un po’ simile a Deng Guangrong, un po’ simile a Bruce Lee, un po’ simile a Di Long, un po’ simile a Alain Delon. (pp. 14-15)

- “站在金铺的橱窗前，望眼双喜字，幻想自己结婚时的情景”，lett. “in piedi davanti vetrina del gioielliere, vedere carattere doppia felicità, fantasticare scena di quando sé stessa sposare”, resa come “Nella vetrina del gioielliere, Ya Xing vide il simbolo della felicità coniugale, il carattere ‘doppia felicità’ in oro, e prese a fantasticare su come sarebbe stato celebrato il suo matrimonio.”:
 - aggiunta di “il simbolo della felicità coniugale” per spiegare il significato di “双喜字”,
 - rielaborazione di “自己结婚时的情景” come “fantasticare su come sarebbe stato celebrato il suo matrimonio”, omettendo “情景” (scena/situazione), rendendo la temporale dell’originale introdotta da “时” con “come sarebbe stato celebrato” e “自己结婚” da verbo nell’originale a sostantivo e come oggetto nella traduzione “il suo matrimonio”;
- “墙上挂着大双喜的金字幛”, lett. “sopra parete appendere rotolo dorato di grande doppia felicità”, resa come “Sulla parete sarebbe stato appeso un drappo di seta con il carattere ‘doppia felicità’ stampato in oro”:
 - aggiunta “di seta” per specificare il materiale del drappo “幛”,
 - rielaborazione di “金字幛” come “stampato in oro”, mentre nell’originale viene indicato il rotolo in oro;
- unione delle due frasi divise da un punto “前边是一只红木长几。几上有一对龙凤花烛”, lett. “davanti essere un tavolo lungo palissandro/sequoia. Sopra tavolo esserci una coppia candele fiore del drago e della fenice”, resa come “Davanti un lungo tavolo di mogano con sopra due candele accese”, attraverso la preposizione “con” e l’aggiunta di “accese” per indicare lo stato delle candele;

凌乱的脚步声，使她从幻想中回到现实。一个长发青年飞步而来，撞了她一下，她的身子失去平衡，只差没有跌倒。一时的气愤，使她说了一句非常难听的话。这是一句俚俗的咒骂，出口时，那青年已无影无踪。邻近起了一阵骚乱，一若平静的湖面忽然被人投了一块大石。虽然不知道这是怎么一回事，见到警察，心情不免有点惊悸。警察将脚步搬得像旋转中的车轮，手里有枪。当警察从她面

前擦过时，她的愤怒骤然变成惶悚。她的眼睛睁得很大。眼睛里充满惊诧神情。不知道什么地方传来这么一句：“有人打劫金铺！”——惶悚加上震惊使心跳停了一拍。然后心跳加速，咚咚咚，像一只握成拳头的手在她的内脏乱击。(p. 5)

Un rumore di passi scomposti la portò alla realtà. Un giovanotto dai capelli lunghi arrivò di corsa, la urtò, lei perse l'equilibrio e per poco non cadde a terra. In un impeto di rabbia si lasciò sfuggire un'espressione molto volgare, ma il giovanotto si era già volatilizzato. Intorno scoppiò il caos, come se una grossa pietra fosse stata lanciata al centro di un lago tranquillo. Ya Xing non capiva cosa stesse accadendo, ma la vista dei poliziotti la mise in allarme. Correvano muovendo le gambe come i pistoni di una macchina e impugnando le pistole. Quando la sfiorarono, la sua rabbia si trasformò in paura, gli occhi sbarrati si riempirono di stupore. Chissà da dove le giunse una frase: - Hanno rapinato la gioielleria! – Il suo cuore si arrestò un attimo per il terrore e lo shock, poi riprese a correre all'impazzata come se un pugno le battesse sul petto dall'interno. (p. 15)

- “一时的气愤，使她说了一句非常难听的话语。这是一句俚俗的咒骂，出口时，那青年已无影无踪”，lett. “rabbia di un momento, lasciare lei dire una parola estremamente difficile-sentire. Questo/a essere insulto/imprecazione volgare, quando uscire, quel giovane già no-ombra-no-tracce (scomparso senza lasciare tracce)”, resa come “In un impeto di rabbia si lasciò sfuggire un'espressione molto volgare, ma il giovanotto si era già volatilizzato.”:
 - unione e rielaborazione di “使她说了一句非常难听的话语” e “这是一句俚俗的咒骂” in “si lasciò sfuggire un'espressione molto volgare”,
 - aggiunta di una frase avversiva con “ma”,
 - resa espressione “无影无踪” che indica lo sparire senza lasciar traccia con una riflessiva “si era volatilizzato”;
- “虽然不知道这是怎么回事，见到警察，心情不免有点惊悸。”，lett. “nonostante/anche se non sapere questo essere come una cosa, vedere polizia, cuore inevitabilmente un po' tremare per paura.”, resa come “Ya Xing non capiva cosa stesse accadendo, ma la vista dei poliziotti la mise in allarme”:

- unione dei periodi attraverso avversativa con “ma”,
- rielaborazione di “见到警察” da verbo-oggetto “vedere polizia” a sostantivo “la vista” e complemento di specificazione “dei poliziotti” reso come soggetto per la frase “心情不免有点惊悸” rielaborata in “la mise in allarme”;
- “当警察从她面前擦过时，她的愤怒骤然变成惶悚。她的眼睛睁得很大。眼睛里充满惊诧神情”, lett. “quando polizia da lei davanti, sua rabbia improvvisamente trasformare paura. Suoi occhi aprire molto grandi. Dentro occhi pieno di espressione sorpresa”, resa come “Quando la sfiorarono, la sua rabbia si trasformò in paura, gli occhi sbarrati si riempirono di stupore.”:
 - resa del gruppo preposizionale dell’originale “从她面前” in oggetto sottointeso “la” riferito a Ya Xing,
 - unione delle frasi “她的眼睛睁得很大” e “眼睛里充满惊诧神情” nella quale la prima frase è stata resa come soggetto “她的眼睛”, da soggetto, verbo e complemento di grado “睁得很大” nell’originale a soggetto e aggettivo nella traduzione, e la seconda frase, da locativo “眼睛里”, aggettivo “充满” e oggetto “惊诧神情” come verbo “si riempiono di” e “stupore”;
- rielaborazione frase “惶悚加上震惊使心跳停了”, lett. “paura più shock causare cuore palpitare-fermare”, resa come “Il suo cuore si arrestò un attimo per il terrore e lo shock”:
 - il soggetto è rappresentato da “心”, il verbo da “跳停” e la parte “惶悚加上震惊” viene introdotta come complemento di causa mediante la preposizione “per”,
 - “惶悚” e “震惊” vengono resi attraverso congiunzione “e” e “真大胆” posti allo stesso livello, a differenza dell’originale;

周围的人都很慌张。亚杏也很慌张。亚杏有点手足无措。理智暂时失去应有的清醒，感受麻痹，想离开这出了事的现场，两条大腿却不肯依照她的意志移动。她

只是呆呆的站在那里。两个男人站在距离她不过三呎的地方大声谈话。“真大胆！”“只有一个人？”“一把西瓜刀与一块大石头，用西瓜刀朝金铺店员晃了晃；用石头打破饰柜，就这样抢走了几万块钱首饰！”“几万块钱？”“有人亲眼看见的，那劫匪只抢钻石与翡翠。”“真大胆！”“只要有胆量，不必盼望中马票。”亚杏转过脸去一看，两个男子中间的一个手里拿着一根竹竿，上边用衫夹夹了许多马票，他是一个贩售马票的人。(p. 5)

La gente attorno fu presa dal panico come uno stormo di uccelli spaventati. E così fu per lei. Si sentì persa, la mente incapace di funzionare, le membra intorpidite, avrebbe voluto lasciare la scena del crimine, ma le gambe rifiutavano di seguirla, e dunque rimase impiantata lì, stordita. A qualche metro da lei, due uomini parlavano ad alta voce. – Che fegato! – Era da solo? – Aveva una mannaia e una grossa pietra. Ha minacciato il commesso con la mannaia, rotto il bancone di vetro con la pietra e si è portato via i gioielli per un valore di decine di migliaia di dollari! – Decine di migliaia di dollari? – C'erano dei testimoni. Il ladro si è preso solo diamanti e giade. – Che fegato! – Se hai fegato, non dipendi più dal risultato della lotteria –. Ya Xing si girò a guardarli, uno dei due teneva in mano una canna di bambù sulla quale erano attaccati numerosi biglietti della lotteria fermati da mollette per i panni. L'uomo vendeva biglietti della lotteria. (pp. 15-16)

- Aggiunta di una similitudine “come uno stormo di uccelli spaventati” alla frase “周围的人都很慌张”, lett. “persona attorno molto agitata”, resa come “La gente attorno fu presa dal panico come uno stormo di uccelli spaventati.”;
- “亚杏有点手足无措”, lett. “Ya Xing un po' non sapere cosa fare”, resa come “Si sentì persa”, la frase idiomatica “手足无措”, lett. “mano-piede-no-collocare/impiegare” è stata resa come “si sentì persa” mediante la costruzione del verbo riflessivo “sentirsi” e l'aggettivo “persa”;
- rielaborazione del periodo “理智暂时失去应有的清醒，感受麻痹，想离开这出了事的现场，两条大腿却不肯依照她的意志移动。她只是呆呆的站在那里。”, lett. “ragione perdere temporaneamente lucidità che dovrebbe avere, sentire paralisi,

volere lasciare questa scena del crimine, due grandi cosce quasi non volere muovere secondo la sua volontà. Lei solo essere stupida piedi-stare lì”, resa come “la mente incapace di funzionare, le membra intorpidite, avrebbe voluto lasciare la scena del crimine, ma le gambe rifiutavano di seguirla, e dunque rimase piantata lì, stordita.”:

- aggiunta e rielaborazione di “le membra intorpidite” dopo la frase “理智暂时失去应有的清醒”,
 - “感受麻痹” spostamento in fondo al periodo attraverso la congiunzione “dunque”,
 - “依照她的意志移动” formata dal gruppo preposizionale e dal verbo, è stata resa come verbo e oggetto sottointeso “seguirla”;
- l’espressione “真大胆”, lett. “veramente/reale/vero coraggio”, reso con l’espressione italiana “che fegato”;
 - “用西瓜刀朝金铺店员晃了晃”, lett. “con coltello per angurie verso commesso gioiellerie abbagliare/balenare”, resa come “Ha minacciato il commesso con la mannaia”: soggetto sottointeso, “晃”, resa come “ha minacciato”, il gruppo preposizionale dell’originale “朝金铺店员” reso come oggetto “il commesso”;
 - rielaborazione di “只要有胆量, 不必盼望中马票。”, lett. “basta avere coraggio, no essere necessario anelare a/sperare in biglietto del cavallo”, resa come “Se hai fegato, non dipendi più dal risultato della lotteria”:
 - costruzione della frase attraverso una subordinata con periodo ipotetico “se”,
 - oggetto dell’originale “马票” reso come complemento d’agente introdotto dalla preposizione “da”;
 - rielaborazione di “他是一个贩售马票的人”, lett. “lui essere una persona che vendere biglietti dei cavalli/venditore biglietti dei cavalli”, resa come “L’uomo vendeva biglietti della lotteria.”:
 - esplicitazione soggetto “他” come uomo,
 - eliminazione relativa e resa del verbo “贩售” come “vendeva”.

CAPITOLO 9

淳于白继续朝前走去。人行道上有太多的行人，旺角的街边总会有太多的行人。有一个冒失鬼犹如舞龙灯般在人堆中乱挤，踩痛了一个女人的脚，女人惊叫，他却用手掌掩着嘴巴偷笑。(p. 6)

Chunyu Bai continuò il suo cammino. C'erano troppi passanti per strada, c'era sempre trappa gente a Mongkok. Un mezzo deficiente spintonava la folla contorcendosi come se stesse facendo la danza del drago. Pestò il piede di una donna e lei lanciò un grido, ma lui per tutta risposta si coprì la bocca per nascondere una risata. (p. 17)

- “淳于白继续朝前走去。”, lett. “Chunyu Bai continuare verso avanti camminare”, resa come “Chunyu Bai continuò il suo cammino.”: rielaborazione di “朝前走去” come oggetto “il suo cammino”;
- “有一个冒失鬼犹如舞龙灯般在人堆中乱挤”, lett. “essere uno scervellato/incosciente muovere come danzare drago nella folla sgomitare confusione”, resa come “Un mezzo deficiente spintonava la folla contorcendosi come se stesse facendo la danza del drago.”: trasformazione costruzione esistenziale con “有” in soggetto “一个冒失鬼” “un mezzo deficiente”, verbo “乱挤” “spintonava” e oggetto dal gruppo preposizionale dell’originale “在人堆中” a “la folla”;

站在一家眼镜店门前，将那些古老的眼镜架当做艺术品来欣赏。“几年前，我是不戴眼镜的，”他想，“现在，不但看电影要戴眼镜，阅读书报时还要戴老花眼镜.....”他的思路被两个人的谈话声打断。那是两个中年男子，一个胖，一个瘦。胖子神色紧张，胖子神色紧张，说话时，眼睛睁的大大的，像桂圆。(p. 6)

Chunyu Bai si fermò davanti a un ottico per ammirare i vecchi modelli di occhiali tornati di moda come se fossero opere d'arte. “Qualche anno fa non avevo bisogno di occhiali”, pensò, “adesso li porto non solo per andare al cinema, ne ho un paio anche per leggere...” Il filo dei suoi pensieri venne interrotto da una conversazione tra due

uomini di mezza età, uno grasso e uno magro. Quello grasso aveva un'aria tesa e quando parlava spalancava gli occhi come fossero due longan. (p. 17)

- Unione delle due frasi “站在一家眼镜店门前，将那些古老的眼镜架当做艺术品来欣赏”，lett. “piedi davanti negozio degli occhiali, quei modelli di occhiali vecchi trattare come opere d'arte tornare apprezzare”, resa come “Chunyu Bai si fermò davanti a un ottico per ammirare i vecchi modelli di occhiali tornati di moda come se fossero opere d'arte” attraverso complemento di fine mediante la preposizione “per”, ottenendo la frase “per ammirare i vecchi modelli di occhiali tornati di moda come se fossero opere d'arte” e aggiunta del soggetto “Chunyu Bai”;
- “胖子神色紧张，胖子神色紧张，说话时，眼睛睁的大大的，像桂圆。”，lett. “espressione del grasso tesa, quando parlare, occhi grandi-grandi aprire, sembrare longan”, resa come “Quello grasso aveva un'aria tesa e quando parlava spalancava gli occhi come fossero due longan.”:
 - modifica della prima frase “胖子神色紧张”，da “espressione del grasso tesa” a “胖子” e “神色紧张” “il grasso aveva un'aria tesa”，
 - modifica della quarta frase “眼睛睁的大大的”，da “occhi grandi grandi aprire” a “睁的太大” e “眼睛” “spalancava gli occhi”;

“你知道不知道？”

“什么？”

“那边有一家金铺被匪徒打劫。”

“有没有捉到匪徒？”

“匪徒抢了一批首饰，从人堆中逃走了。”

“金铺损失多少？”

“据说损失了几万块钱首饰。”

“有人受伤吗？”

“好像没有。”

“香港的治安实在太坏了。”

胖子长叹一声，瘦子也长叹一声。胖子说“再会”，瘦子也说“再会”。胖子朝南走去，瘦子朝北走去。(p. 6)

- Hai sentito?
- Cosa?
- Laggiù, c'è stata una rapina in una gioielleria.
- Hanno arrestato il rapinatore?
- È fuggito tra la folla dopo essersi impossessato dei gioielli.
- A quanto ammonta la perdita per il gioielliere?
- Si dice a decine di migliaia di dollari.
- Ci sono stati feriti?
- Pare di no.
- Ormai Hong Kong non è più sicura come una volta.

Il grasso fece un sospiro, e anche quello magro sospirò Il grasso disse: – Arrivederci, – e anche il magro disse: – Arrivederci –. Il grasso si diresse a sud, il magro a nord. (pp. 17-18)

- “那边有一家金铺被匪徒打劫。”, lett. “lì esserci gioielleria rubare da rapinatore”, resa come “Laggiù, c'è stata una rapina in una gioielleria”:
 - costruzione esistenziale con “有” resa come locativo “in una gioielleria”,
 - frase passiva nell'originale, resa come impersonale omettendo “被匪徒”,
 - verbo principale nell'originale “打劫”, resa come oggetto “una rapina”;
- “匪徒抢了一批首饰，从人堆中逃走了”, lett. “bandito rubare gioiello, nella folla scappare”, resa come “È fuggito tra la folla dopo essersi impossessato dei gioielli.”:
 - soggetto sottointeso,
 - costruzione della frase mediante la temporale introdotta con “dopo”, invertendo “从人堆中逃走了” e “匪徒抢了一批首饰”: quest'ultima è stata resa con l'impersonale “essersi impossessato”;
- nella parte “金铺损失多少? ”, lett. “negozio perdere oro quanto/perdita negozio oro quanto?”, resa come “A quanto ammonta la perdita per il gioielliere?”, “金铺”

reso come “per il gioielliere” si assiste ad una sorta di arricchimento della resa per l’elaborazione della frase nella lingua di arrivo, rispetto ad una struttura più lineare della lingua originale;

- rielaborazione di “香港的治安实在太坏了”, lett. “sicurezza pubblica di Hong Kong in realtà troppo brutta”, come “Ormai Hong Kong non è più sicura come una volta”:
 - “香港” reso come soggetto “Hong Kong”,
 - “治安” reso come oggetto “sicura”,
 - nella parte “实在太坏了” eliminazione di “实在” e aggiunta di “non più come una volta” dalla forma affermativa a negativa;

淳于白朝前走去，见到一只黑狗。这只黑狗胖得像猪，摇摇摆摆走过来，走到巴士站旁边，跷起一条腿，将尿排在银色栏杆上。一个妇人的皮鞋被尿淋到了，板着脸孔厉声赶走它。淳于白目击这一幕，不自觉的露了笑容。他想起一只名叫“玛丽”的狮子狗与一只名叫“来兴”的狮子狗。当他还在中学读书的时候，他家里养过一对狮子狗。后来，玛丽死了。来兴也死了，他的家里却有了五只狮子狗。他离开上海时，五只狮子狗还围在他的身边狂吠乱跳。

.....

他走到一家服装店门前。(p. 7)

Chunyu Bai continuò il suo cammino e vide un cane nero. Era grasso come un maiale e si avvicinava barcollando a destra e a sinistra. Giunto davanti alla fermata dell’autobus, sollevò una zampa e urinò contro la ringhiera di metallo, bagnando le scarpe di pelle di una signora che si rabbuiò e lo cacciò gridando. Chunyu Bai non poté evitare di sorridere vedendo la scena. Gli tornò in mente un cane pechinese di nome Mary e un altro di nome Lai Xing. Quando era ancora alle medie a casa aveva due pechinesi. Mary morì e poi morì anche Lai Xing, ma all’epoca in casa ne aveva altri cinque di cani pechinesi. Quando aveva lasciato Shanghai i cani lo avevano circondato abbaiando senza sosta...

Arrivò davanti a un negozio di vestiti alla moda. (p. 18)

- “走到巴士站旁边，跷起一条腿，将尿排在银色栏杆上。一个妇人的皮鞋被尿淋到了，板着脸孔厉声赶走它”，lett. “camminare arrivare davanti fermata autobus, alzare una zampa, urinare su ringhiera d’argento. Scarpe di pelle di signora essere state urinare-inzuppare-arrivare, faccia severa/dura tono aspro scacciare/cacciare via esso”, resa come “Giunto davanti alla fermata dell’autobus, sollevò una zampa e urinò contro la ringhiera di metallo, bagnando le scarpe di pelle di una signora che si rabbuiò e lo cacciò gridando”:
 - la parte “一个妇人的皮鞋被尿淋到了” da costruzione passiva nell’originale ad attiva nella traduzione in “bagnando le scarpe di pelle di una signora”, rendendo il soggetto dell’originale “一个妇人的皮鞋” come oggetto della traduzione “le scarpe di pelle di una signora”,
 - resa della parte “板着脸孔” come relativa con il “che” e inserimento dell’impersonale “che si rabbuiò”,
 - costruzione della parte “厉声赶走它” con congiunzione “e”, inversione di “赶走它” e “厉声”, resa di “它” come oggetto sottointeso;
- “于白目击这一幕，不自觉的露了笑容”，lett. “Chunyu Bai vedere questa scena, no cosciente/accorgersi mostrare sorriso”, resa come “Chunyu Bai non poté evitare di sorridere vedendo la scena.”:
 - resa di “不自觉的露了” utilizzando un verbo servile e il complemento di specificazione con la preposizione come “non poté evitare”,
 - oggetto dell’originale “笑容” come verbo e complemento di specificazione riguardo l’azione compiuta;
- “他的家里却有了五只狮子狗”，lett. “sua casa ma avere cinque cani pechinesi”, resa come “ma all’epoca in casa ne aveva altri cinque di cani pechinesi”: resa di “他的家里” come locativo in originale come espressione temporale “all’epoca”.

CAPITOLO 10

惊悸的心情消失后，亚杏迈开脚步朝前走去，望望那一堆围作一团的人群，望望人群中间那根有如雨伞般的马票竿。马票，在风中飘呀飘的。那贩售马票的中年男子仍在讲述他目击抢劫金铺的情形。他的声音很大。没有人向他购买马票。亚杏想：“中了马票之后，买三层新楼；两层在旺角区，一层在港岛的半山区。我与阿妈住在港岛；旺角的两层交给阿爸收租。”——亚杏的父亲是个莫名其妙的人，中午出街，总要到深夜才回来。没有人知道他在外边做什么，连亚杏与她的母亲也不知道。(p. 7)

Quando la paura passò, Ya Xing si avvicinò a osservare la folla che si era radunata attorno alla canna di bambù con attaccati i biglietti della lotteria a mo' di ombrello. I biglietti erano scossi dal vento. Il venditore di mezza età stava ancora raccontando come si era svolta la rapina di cui era stato testimone. Parlava a voce alta. Nessuno comprava i suoi biglietti. “Quando avrò vinto la lotteria”, pensò, “mi comprerò tre appartamenti: uno sull'isola di Hong Kong, a Mid Level, e due a Mongkok. Io vivrò in quello di Hong Kong con la mamma e papà potrà vivere dell'affitto di quelli di Mongkok”. Il padre di Ya Xing era un essere incomprensibile, usciva a mezzogiorno e tornava a casa molto tardi la notte. Nessuno sapeva che cosa facesse, nemmeno Ya Xing e sua madre. (p. 19)

- Rielaborazione di “惊悸的心情消失后，亚杏迈开脚步朝前走去，望望那一堆围作一团的人群，望望人群中间那根有如雨伞般的马票竿”，lett. “dopo sentimento di paura scomparire, Ya Xing fare un passo verso avanti camminare, guardare folla riunire cerchio, guardare mezzo della folla quel bastone esserci biglietti dei cavalli come modo ombrello”, resa come “Quando la paura passò, Ya Xing si avvicinò a osservare la folla che si era radunata attorno alla canna di bambù con attaccati i biglietti della lotteria a mo' di ombrello.”:
 - introduzione preposizione “a” per unire le due frasi “亚杏迈开脚步朝前走去，望望那一堆围作一团的人群” e indicare lo scopo dell'azione,
 - “望望那一堆围作一团的人群，望望人群中间那根有如雨伞般的马票竿” unione e rielaborazione della parte “望望那一堆围作一团的人群，望望人群中间” mediante la relativa con “che”, ottenendo “si avvicinò a osservare la folla che si era radunata”;

- “马票，在风中飘呀飘的”，lett. “biglietti dei cavalli, nel vento fluttuare”, resa come “i biglietti erano scossi dal vento”: resa del gruppo preposizionale “在风中” come frase passiva in traduzione;
- nella parte “中了马票之后，买三层新楼；两层在旺角区，一层在港岛的半山区。”，lett. “dopo vincere biglietti dei cavalli, compare tre appartamenti; due nel distretto di Mongkok, uno nel distretto Mid Level di Hong Kong”, resa come “‘Quando avrò vinto la lotteria’, pensò, ‘mi comprerò tre appartamenti: uno sull’isola di Hong Kong, a Mid Level, e due a Mongkok.’”:
 - inversione di “两层在旺角区” e “一层在港岛的半山区”，resa come “uno sull’isola di Hong Kong, a Mid Level, e due a Mongkok”，
 - la parte “港岛的半山区” è stata divisa tra “港岛” e “半山区” e inserita dopo tra virgole;
- rielaborazione di “旺角的两层交给阿爸收租”，lett. “due di Mongkok dare a papà ricevere affitto” in “papà potrà vivere dell’affitto di quelli di Mongkok”:
 - “收” elaborato con il verbo servile “potrà” e “vivere” e “租” con il complemento di specificazione “dell’affitto”，
 - soggetto dell’originale “旺角的两层” reso in traduzione come complemento di specificazione “di quelli di Mongkok”，
 - il soggetto della frase nella traduzione reso “papà” da “交给阿爸” nell’originale indica il complemento indiretto introdotto dalla preposizione “a”，risultando lett. “dare al papà”;
- “亚杏的父亲是个莫名其妙的人”，lett. “genitore di Ya Xing essere persona no-nome-suo-magnifico (incomprensibile/bizzarro)”: resa dell’espressione idiomatica “莫名其妙”，come “incomprensibile”;

走到那家被劫的金铺门前，亚杏站定。许多人站在那里观看。金铺的铁闸拉下一半。亚杏看不到里边的情形，索性蹲下身子，虽然看到几条大腿在移动，却不知道那些人在里边做什么。警察走来维持秩序。不许闲观的人接近被劫的金

铺。闲观的人都在谈论这件事，七嘴八舌，每一个人都将嗓子提得很高，企图凭借声调去压服别人。(p. 7)

Giunta davanti alla gioielleria che era stata rapinata, Ya Xing si fermò. Molti curiosi erano fermi lì davanti. La saracinesca era abbassata a metà. Non riuscendo a vedere cosa stesse accadendo dentro, Ya Xing si accucciò, scorse alcune gambe che si muovevano, ma non capì cosa stessero facendo. La polizia arrivò per far rispettare l'ordine e tenere i curiosi lontani dal negozio. Tutta la gente lì attorno parlava della rapina e alzava la voce per coprire quella degli altri e farsi sentire da tutti. (pp. 19-20)

- “亚杏看不到里边的情形，索性蹲下身子，虽然看到几条大腿在移动，却不知道那些人在里边做什么”，lett. “Ya Xing non vedere situazione dentro, semplicemente abbassare corpo, nonostante vedere alcune gambe muovere, ma non sapere quelle persone fare cosa dentro”, resa come “Non riuscendo a vedere cosa stesse accadendo dentro, Ya Xing si accucciò, scorse alcune gambe che si muovevano, ma non capì cosa stessero facendo.”:
 - spostamento del soggetto dell'originale “亚杏” all'inizio della seconda frase della traduzione realizzata come principale “索性蹲下身子” come “Ya Xing si accucciò” e come subordinata la frase “亚杏看不到里边的情形” come “Non riuscendo a vedere cosa stesse accadendo dentro”,
 - nella frase “虽然看到几条大腿在移动”, resa della parte “在移动” come relativa introdotta dal “che”, unione di questa parte con “却不知道那些人在里边做什么” attraverso l'avversativa introdotta dal “ma”;
- “不许闲观的人接近被劫的金铺”, lett. “non permettere persone osservare per piacere/tempo libero avvicinare gioielleria rapinata”, resa come “tenere i curiosi lontani dal negozio”:
 - rendendola e rielaborandola in forma affermativa: “不许接近” resa come “tenere lontani”,
 - “闲观的人” reso come oggetto;

- “闲观的人都在谈论这件事，七嘴八舌，每一个人都将嗓子提得很高，企图凭借声调去压服别人。”，lett. “persone osservare per piacere/tempo libero mentre parlare questa cosa, sette-bocca-otto-lingua [una vera babele], ogni persona alzare molto voce, cercare attraverso tono andare sottomettere altri”, resa come “Tutta la gente lì attorno parlava della rapina e alzava la voce per coprire quella degli altri e farsi sentire da tutti.”:
 - omissione dell’espressione “七嘴八舌”,
 - introduzione di “企图凭借声调去压服别人” come complemento di fine attraverso la preposizione “per”,
 - inversione di “企图凭借声调去” nell’originale come verbo, gruppo preposizionale, oggetto realizzata nella traduzione mediante il verbo in forma impersonale e il complemento d’agente “farsi sentire da tutti” e “压服别人” rielaborata come verbo e oggetto nell’originale “sottomettere gli altri” con verbo, oggetto sottinteso e complemento di specificazione “coprire quella degli altri” e unite attraverso la congiunzione “e”;

在她前面，是一对年轻男女。男的用左臂围住女的肩膀；女的用右手臂圈住男的腰部。

“有一天，我有了男朋友，也要用这种姿态在街边或公园或郊外行走，”她想。
 “到什么地方去找男朋友？我为什么交不到男朋友？楼下士多的伙计亚财常常对我笑，我不喜欢他。他的牙齿凹凹凸凸，长长短短，很难看。他有一只酒糟鼻，很难看。他的太阳穴有一块疤痕，很难看。我要找的男朋友，必须像电影小生那样英俊。” (pp. 7-8)

Davanti a lei c’era una giovane coppia. Il ragazzo circondava le spalle della ragazza con il braccio destro, lei lo teneva allacciato per la vita con il sinistro.

“Un giorno, quando avrò un ragazzo, passerò così insieme a lui per le strade, nei giardini o in campagna”, pensò. “Ma dove posso trovare un ragazzo’ perché non ce l’ho un ragazzo? Ya Cai, il garzone della drogheria sotto casa, mi sorride spesso, ma non mi piace. I suoi denti tutti storti e irregolari sono orribili. Il suo naso da ubriacone è orribile.

La cicatrice che ha sulla tempia è orribile. Il mio ragazzo sarà bello come una stella del cinema”. (p. 20)

- Nella frase “女的用右手臂圈住男的腰部”, lett. “ragazza con braccio sinistro circondare/recintare schiena del ragazzo”, resa come “lei lo teneva allacciato per la vita con il sinistro”:
 - “男” reso come oggetto sottointeso “lo”,
 - “腰部” reso come complemento di luogo “per la vita”;
- rielaborazione della frase “楼下士多的伙计亚财常常对我笑, 我不喜欢他”, lett. “garzone della drogheria piano sotto Ya Cai spesso a me sorridere, a me non piacere lui”, resa come “Ya Cai, il garzone della drogheria sotto casa, mi sorride spesso, ma non mi piace.”:
 - nella parte “楼下士多的伙计亚财”, “亚财” è stato anticipato a “楼下士多的伙计” inserito in traduzione tra virgole,
 - unione delle due frasi attraverso l’introduzione della frase avversativa col “ma”;
- la frase “他的太阳穴有一块疤痕, 很难看”, lett. “sua tempia avere una cicatrice, molto brutta”, resa come “La cicatrice che ha sulla tempia è orribile”: costruzione della frase attraverso una relativa con il “che”, invertendo “一块疤痕” che diventa oggetto “la cicatrice” e “他的太阳穴” resa come espressione locativa “sulla tempia”;
- nella frase “我要找的男朋友, 必须像电影小生那样英俊。”, lett. “il ragazzo che cerco, dovere sembrare bello come attore giovane di film”, resa come “Il mio ragazzo sarà bello come una stella del cinema”:
 - resa della parte “我要找的男朋友” come soggetto e verbo “il mio ragazzo” (utilizzando un possessivo) e “sarà” per poi unire la seconda parte “必须像电影小生那样英俊” e creare una frase unica;

走了一阵, 她见到一个年轻男子, 瘦瘦高高, 长头发, 应该留小胡子, 穿了一条”真适意牌”的牛仔裤, 右手插在裤袋里。裤子是蓝色的。裤袋却是红方格的。亚

杏盯着他观看，再也不愿意将视线移到别处。那年轻男子用牙齿咬着一只细长的香烟。

亚杏走到他身边，望望他。

他转过脸来，望望亚杏。

使亚杏感到失望的是：这个用牙齿咬着香烟的年轻男子，不但没有对她多看一眼，反而大踏步穿过马路去了。亚杏望着他的背影，仿佛被人掴了一耳光似的。她希望疾驰而来的军车将他撞倒。(p. 8)

Dopo aver camminato un poco, vide un giovane alto e magro, con i capelli lunghi e una piccola barba. Indossava un paio di jeans Levi's e teneva la mano destra infilata in tasca. I pantaloni erano blu ma la tasca era fatta con un pezzo di stoffa rossa quadrata. Ya Xing lo fissava, non riusciva a distogliere lo sguardo. Il ragazzo stringeva fra i denti una sigaretta lunga e sottile.

Ya Xing si avvicinò per osservarlo meglio.

Lui si girò e la guardò.

Grande fu la delusione di Ya Xing: non solo il giovane con la sigaretta fra i denti non la degnò di uno sguardo, ma attraversò la strada a grandi passi. Ya Xing fissò la sua schiena come se avesse ricevuto uno schiaffo in faccia. Si augurò che la jeep dell'esercito che stava arrivando a tutta velocità lo investisse. (p. 20)

- Nella frase “裤子是蓝色的。裤袋却是红方格的”，lett. “pantaloni essere blu. Tasca del pantalone però essere quadrato rosso”，resa come “I pantaloni erano blu ma la tasca era fatta con un pezzo di stoffa rossa quadrata.”:
 - resa della parte “红方格” attraverso il complemento di strumento introdotto da “con”，ottenendo così “con un pezzo di stoffa rossa quadrata”;
- nella frase “使亚杏感到失望的是：这个用牙齿咬着香烟的年轻男子，不但没有对她多看一眼”，lett. “lasciare che Ya Xing provare delusione essere: questo ragazzo giovane che stringere sigaretta con i denti, non solo non a lei guardare uno

sguardo”, resa come “Grande fu la delusione di Ya Xing: non solo il giovane con la sigaretta fra i denti non la degnò di uno sguardo”:

- rielaborazione di “使亚杏感到失望的是”, mediante l’introduzione del gruppo preposizionale nel testo originale “使亚杏” come complemento di specificazione “di Ya Xing”,
- rielaborazione di “用牙齿咬着香烟” attraverso il complemento di strumento introdotto dalla congiunzione “con” e del gruppo preposizionale “用牙齿” come complemento di luogo “fra i denti”,
- resa della parte “不但没有对她多看一眼” con un’espressione tipica italiana “non degnare di”;

继续沿着弥敦道走了一阵，忽然感到这种闲荡并不能给她什么乐趣，穿过马路，拐入横街，怀着重甸甸的心境走回家去。横街有太多的无牌小贩，令人觉得这地方太乱。亚杏低着头，好像有了什么不可化解的心事了。其实，那只是一种无由而生的惆怅。她仍在想着那个用牙齿咬着香烟的男子。她固执的认为年青男子应该留长头发、应该留小胡子、应该穿“真适意”的牛仔裤、应该将右手塞在裤袋里、应该用牙齿咬着香烟。她希望能够嫁给这种男子。这样想时，已走到距离家门不足一百步的地方。她见到地上有一张照片。(p. 8)

Percorse ancora un tratto di Nathan Road, ma all’improvviso si accorse che vagare a quel modo non la divertiva più, allora attraversò la strada e imboccò una traversa dirigendosi verso casa col cuore pesante. La via laterale non era affollata come la Nathan, la presenza di numerosi commercianti senza licenza, rendeva il posto poco attraente. Ya Xing teneva la testa china come in preda a un’ansia irrisolvibile, in realtà era soltanto un po’ di malinconia. Pensava ancora al giovane con la sigaretta fra i denti. Era convinta che i ragazzi dovessero portare i capelli lunghi, la barbetta, i jeans Levi’s, tenere la mano destra infilata in tasca e una sigaretta fra le labbra. Si augurò di sposare un ragazzo così. Immersa in queste riflessioni, si ritrovò a cento passi da casa quando vide, per terra, una fotografia. (p. 21)

- Nella frase “忽然感到这种闲荡并不能给她什么乐趣”, lett. “improvvisamente provare questo muovere piacere affatto non potere dare a lei qualche felicità”, resa come “all’improvviso si accorse che vagare a quel modo non la divertiva più”:
 - il gruppo preposizionale “给她” reso come oggetto sottointeso “la”,
 - l’oggetto dell’originale “什么乐趣” reso da sostantivo a verbo come “divertiva”;
- rielaborazione di “横街有太多的无牌小贩, 令人觉得这地方太乱。”, lett. “via laterale avere troppi merciaioli no licenza, fare sentire/pensare questo posto troppo disordinato/confusionario”, resa come “la presenza di numerosi commercianti senza licenza, rendeva il posto poco attraente”:
 - resa del verbo “有” nella prima parte “横街有太多的无牌小贩” come soggetto “la presenza”, l’oggetto “太多的无牌小贩” reso come complemento di specificazione “di numerosi commercianti”,
 - resa di “太乱” nella seconda parte “令人觉得这地方太乱” da lett. “troppo disordinato” a “poco attraente”;
- la frase “好像有了什么不可化解的心事了”, lett. “sembrare avere qualche ansia non potere risolvere”, resa come “come in preda a un’ansia irrisolvibile”: resa di “有了” con l’espressione “in preda a”;
- nella frase “这样想时, 已走到距离家门不足一百步的地方。她见到地上有一张照片。”, lett. “quando questo pensare, già camminare a posto meno a 100 passi da casa. Lei vedere sopra terra esserci una fotografia”, resa come “Immersa in queste riflessioni, si ritrovò a cento passi da casa quando vide, per terra, una fotografia.”
 - unione dei periodi “这样想时, 已走到距离家门不足一百步的地方” e “她见到地上有一张照片。” attraverso la congiunzione temporale “quando”,
 - rielaborazione della parte “这样想时”, resa come verbo e complemento di luogo introdotto dalla congiunzione “in”, “immersa in queste riflessioni”.

凝视镜子里的自己，淳于白发现额角的皱纹加深了，头上的白发增加了。那是一家服装店，橱窗的一边以狭长的镜子作为装饰。淳于白凝视镜子里的自己，想起了年轻时的事情。(p. 8)

Mentre si guardava allo specchio, Chunyu Bai scoprì che le rughe sulla fronte si erano fatte più profonde e i capelli bianchi più numerosi. Si trovava davanti a un negozio di abbigliamento, e un lato della vetrina era occupato da uno specchio lungo e stretto. Mentre osservava avidamente la propria immagine, Chunyu Bai non poté evitare di ripensare a quand'era giovane. (p. 22)

- Rielaborazione della frase “淳于白凝视镜子里的自己，想起了年轻时的事情”，lett. “Chunyu Bai vedere sé stesso dentro specchio, pensare situazione di quando giovane”, resa come “mentre osservava avidamente la propria immagine, Chunyu Bai non poté evitare di ripensare a quand'era giovane”:
 - soggetto dell'originale “淳于白” spostato nella seconda frase,
 - resa della prima frase “淳于白凝视镜子里的自己” la seconda volta con una proposizione temporale introdotta attraverso l'avverbio “mentre” (la prima resa di questa parte è stata più aderente al testo originale: “mentre si guardava allo specchio”),
 - resa della seconda frase “想起了年轻时的事情” da affermativa a negativa e l'inserimento del verbo servile, ottenendo così “non poté evitare”.

CAPITOLO 12

亚杏见到那张照片，不能没有好奇。将照片拾了起来，定睛一瞧，心就扑通扑通一阵子乱跳。那是一张猥亵的照片。照片上的情形，是亚杏想也不敢想的。她知道这是邪恶的东西，带回家去，除非不给父母见到，否则，一定会受到责骂。她想：“将它撕掉吧。”但是，她很好奇，对于她，那张照片是刺激的来源，多看一眼，心里就会产生一种难以描摹的感觉。“何必撕掉？”她想，“将来结了婚，也要做这种事情的。”她将照片塞入手袋。“回到家，躲在冲凉房，关上门，就可以仔细观看了。”这样想时，走入大厦，搭乘电梯上楼。回到家，才知道母亲在

厨房里。于是，拿了内衣内裤走入冲凉房，关上房门，仔细观看那张照片，羞得满面通红，热辣辣的。她脱去衣服，站在镜前，睁大眼睛细看镜子里的自己。
(pp. 8-9)

Incuriosita, Ya Xing si inchinò a raccogliere la fotografia. Sulle prime non capì cosa raffigurasse, poi, tenendola in mano e guardandola bene, il suo cuore si mise a battere forte. Era una foto oscena, che raffigurava qualcosa che Ya Xing non riusciva nemmeno a immaginare. Sapeva soltanto che era una cosa sporca. Se l'avesse riportata a casa, avrebbe dovuto badare a non farsi scoprire dai genitori, altrimenti l'avrebbero severamente rimproverata. "La farò a pezzi", pensò. Ma la curiosità era troppo forte. Quella foto era una fonte di eccitazione, ogni volta che la guardava essa provocava in lei una strana sensazione. "Perché strapparla?" pensò. "Quando sarò sposata dovrò fare questo genere di cose". Infilò la foto nella borsa. "A casa potrò chiudermi in bagno e studiarla bene". Con questi pensieri entrò nel palazzo e prese l'ascensore. Giunta in casa, scoprì che sua madre era in cucina. Prese la biancheria di ricambio e si chiuse in bagno. I dettagli della fotografia la fecero arrossire di vergogna, il viso le bruciò. Si spogliò e si osservò con gli occhi sgranati nello specchio. (p. 23)

- Aggiunta di "Sulle prime non capì cosa raffigurasse" alla frase "将照片拾了起来，定睛一瞧，心就扑通扑通一阵子乱跳。", resa come "Sulle prime non capì cosa raffigurasse, poi, tenendola in mano e guardandola bene, il suo cuore si mise a battere forte.";
- rielaborazione e cambiamento del soggetto, verbo e oggetto alla frase "她很好奇，对于她，那张照片是刺激的来源，多看一眼，心里就会产生一种难以描摹的感觉。", lett. "lei molto agitata, riguardo lei, quella fotografia essere fonte di eccitazione, più guardare, nel cuore produrre una sensazione difficile da descrivere", resa come "Ma la curiosità era troppo forte. Quella foto era una fonte di eccitazione, ogni volta che la guardava essa provocava in lei una strana sensazione.":
 - divisione dei quattro periodi mediante punto posto tra il secondo e il terzo,
 - nella parte "她很好奇", resa dell'aggettivo "好奇" come soggetto "la curiosità",

- nella parte “多看一眼，心里就会产生一种难以描摹的感觉。” resa di “多看一眼” come relativa temporale “ogni volta che la guardava” mentre nella parte “心里就会产生一种难以描摹的感觉” resa del soggetto da “心里” a “essa” (riferita alla fotografia), resa della parte “对于她” come “in lei”;
- cambiamento del soggetto, verbo e oggetto alla frase “仔细观看那张照片，羞得满面通红，热辣辣的”，lett. “guardare bene quella fotografia, riempirsi viso rosso di vergogna, caldo-piccante-piccante”, resa come “I dettagli della fotografia la fecero arrossire di vergogna, il viso le bruciò.”:
 - nella parte “仔细观看那张照片” resa di “仔细” da determinante verbale a soggetto “i dettagli” e “那张照片” da oggetto a complemento di specificazione “della fotografia”,
 - resa della parte “羞得满面通红” da complemento di grado a verbo principale “la fecero arrossire”, con aggiunta dell’oggetto sottointeso “la”,
 - spostamento di “面” dal secondo al terzo periodo, reso come soggetto “il viso” e aggiunta del complemento di specificazione “le”.

CAPITOLO 13

凝视镜子里的自己，淳于白想起一些旧日的事情：公共租界周围的烽火、三架轰炸机飞临黄浦江上轰炸“出云号”的情景、四行孤军、变成孤岛的上海、孤岛上的许多暗杀事件。然后太平洋战争突然爆发，日本坦克在南京路上疾驰。(p. 9)

Fissandosi allo specchio, Chunyu Bai ripensò ai combattimenti che si erano svolti intorno alla Concessione internazionale di Shanghai; si ricordò l’attacco di tre bombardieri all’incrociatore giapponese *Izumo* ormeggiato sul fiume Huangpu, l’assedio ai magazzini Sihang, ripensò a come la città fosse diventato un luogo isolato dove si perpetravano nell’ombra numerosi crimini. Poi era scoppiata la guerra del Pacifico e i carri armati giapponesi avevano percorso via Nanchino. (p. 24)

- Rielaborazione e arricchimento della frase “三架轰炸机飞临黄浦江上轰炸‘出云号’的情景、四行孤军、变成孤岛的上海、孤岛上的许多暗杀事件。”，lett.

“scena di tre bombardieri volare sopra fiume Huangpu bombardare *Izumo*, esercito solitario di Sihang, diventare Shanghai isola separata, avvenimenti di molte uccisioni in ombra sull’isola isolata”, resa come “si ricordò l’attacco di tre bombardieri all’incrociatore giapponese *Izumo* ormeggiato sul fiume Huangpu, l’assedio ai magazzini Sihang, ripensò a come la città fosse diventato un luogo isolato dove si perpetravano nell’ombra numerosi crimini.”:

- “轰炸” da verbo principale nell’originale reso come sostantivo seguito dal complemento di specificazione usato per indicare la parte “三架轰炸机”,
- aggiunta della spiegazione di “出云号”: “l’incrociatore giapponese”,
- unione delle frasi “变成孤岛的上海” e “孤岛上的许多暗杀事件” attraverso l’avverbio “dove” e aggiunta del verbo riflessivo “si perpetravano”.

CAPITOLO 14

亚杏照镜时，总觉得自己的脸型很美，值得骄傲。也许这是一种自私心理，只要有机会站在镜前，总会将自己的美丽当做艺术品来欣赏。她不大理会别人对她的看法。

当她仔细端详镜子里的自己时，觉得自己比陈宝珠更美，没有理由不能成为电影明星。

当她仔细端详镜子里的自己时，觉得自己比姚苏蓉更美，没有理由不能成为红歌星。 (p. 9)

Quando le capitava di guardarsi allo specchio, Ya Xing trovava di avere un viso bello, del quale poteva andare fiera. Forse era una forma di narcisismo, ma si ammirava allo specchio come se fosse un’opera d’arte. non si curava molto di quello che pensavano gli altri.

Quando si esaminava allo specchio, si trovava più bella di Chen Baozhu. Perché dunque non sarebbe potuta diventare anche lei una stella del cinema?

Quando si esaminava allo specchio, si trovava più bella di Yao Surong. Perché dunque non sarebbe potuta diventare anche lei una stella del cinema? (p. 25)

- Frase affermativa in originale “没有理由不能成为电影明星。”, lett. “non esserci motivo non potere diventare stella del cinema”, resa come domanda in traduzione “Perché dunque non sarebbe potuta diventare anche lei una stella del cinema?”;

Lei era così un'adolescente, ogni volta che pensava al suo futuro le venivano in mente idee strane. Di norma i suoi pensieri non erano sempre razionali, ma restavano puliti. Stavolta, dopo aver trovato la foto, la sua mente si riempì di idee indecenti. Non l'aveva mai sperimentato, ma sapeva di cosa si trattava. Immaginava che un uomo “un po' simile a Ke Junxiong, un po' simile a Deng Guangrong, un po' simile a Bruce Lee, un po' simile a Di Long, un po' simile a Alain Delon” fosse in bagno con lei. A parte lei e “quell'uomo” nel bagno non c'era nessun altro. L'idea le diede un senso di soffocamento, quasi che le pareti del bagno si restringessero, come uno dei trucchi dei film di gongfu. Il suo viso avvampò come fosse un ferro incandescente e un pizzicore le si diffuse appena sotto l'epidermide. Il polso accelerò i battiti e il suo cuore prese fuoco. Guardandosi allo specchio provò un'improvvisa sicurezza. Perdendo il controllo della

per lei, questa era una nuova stimolazione. Per la prima volta, lei aveva un amante. Questo amante era lei stessa. (p. 9)

Ya Xing era fatta così, ogni volta che pensava al suo futuro le venivano in mente idee strane. Di norma i suoi pensieri non erano sempre razionali, ma restavano puliti. Stavolta, dopo aver trovato la foto, la sua mente si riempì di idee indecenti. Non l'aveva mai sperimentato, ma sapeva di cosa si trattava. Immaginava che un uomo “un po' simile a Ke Junxiong, un po' simile a Deng Guangrong, un po' simile a Bruce Lee, un po' simile a Di Long, un po' simile a Alain Delon” fosse in bagno con lei. A parte lei e “quell'uomo” nel bagno non c'era nessun altro. L'idea le diede un senso di soffocamento, quasi che le pareti del bagno si restringessero, come uno dei trucchi dei film di gongfu. Il suo viso avvampò come fosse un ferro incandescente e un pizzicore le si diffuse appena sotto l'epidermide. Il polso accelerò i battiti e il suo cuore prese fuoco. Guardandosi allo specchio provò un'improvvisa sicurezza. Perdendo il controllo della

ragione, fece un gesto inspiegabile: premette le labbra sullo specchio e baciò la propria immagine.

Provò un'eccitazione del tutto nuova, per la prima volta aveva un amante, e quell'amante era sé stessa. (pp. 25-26)

- Resa frase da passiva nell'originale ad attiva in traduzione attraverso la costruzione con complemento indiretto, verbo, complemento di luogo e oggetto “每次想到自己的将来，总被一些古怪的念头追逐着，睁大眼睛做梦。”，lett. “ogni volta pensare futuro di sé stessa, sempre da idee strane seguire, aprire grandi occhi fare sogni” come “ogni volta che pensava al suo futuro le venivano in mente idee strane.”;
- rielaborazione della frase “她的脸孔红得像烧红的铁，皮肤的里层起了一阵针刺的感觉”，lett. “sua faccia rossa sembrare ferro scaldarsi fino a diventare bollente, strato della pelle emergere una sensazione di puntura”, resa come “Il suo viso avvampò come fosse un ferro incandescente e un pizzicore le si diffuse appena sotto l'epidermide”:
 - resa della parte “皮肤的里层起了一阵针刺的感觉” modificando “一阵针刺的感觉” da oggetto a soggetto “un pizzicore”;
- aggiunta della frase “Perdendo il controllo della ragione” alla frase “她做了一个完全得不到解释的动作：将嘴唇印在镜面上，与镜子里的自己接吻。”，lett. “lei fare mossa non spiegabile completamente: premere labbra su specchio e baciare sé stessa nello specchio”, resa come “fece un gesto inspiegabile: premette le labbra sullo specchio e baciò la propria immagine.”;

不敢对镜子里的自己多看一眼，也不敢再看那张拾来的照片，仿佛旧时代的新娘那样，纵有好奇，也没有勇气对从未见过面的新郎偷看一眼。她忽然认真起来了，竭力转换思路，认为应该想想陈宝珠与姚苏蓉了。在她的心目中，陈宝珠与姚苏蓉是两个快乐的女人。(p. 10)

Non osò più guardare la propria immagine, e neppure la fotografia. Simile a una sposa dei tempi andati che, nonostante la curiosità, non aveva il coraggio di lanciare un'occhiata, per quanto furtiva, allo sposo mai visto prima. A un tratto tornò seria e si sforzò di portare i suoi pensieri altrove. Pensò che doveva concentrarsi su Chen Baozhu. Pensò che doveva concentrarsi su Yao Surong. Per lei Chen Baozhu e Yao Surong erano l'emblema delle donne felici. (p. 26)

- Aggiunta della parte “per quanto furtiva” alla frase “仿佛旧时代的新娘那样，纵有好奇，也没有勇气对从未见过面的新郎偷看一下”，lett. “come quella sposa tempi vecchi, avere curiosità, anche non avere coraggio allo sposo mai visto guardare velocemente”, resa come “Simile a una sposa dei tempi andati che, nonostante la curiosità, non aveva il coraggio di lanciare un'occhiata, per quanto furtiva, allo sposo mai visto prima.”;
- ripetizione e divisione delle frasi mediante punto della frase “认为应该想想陈宝珠与姚苏蓉了”，lett. “considerare dovere pensare Chen Baozhu e Yao Surong”, resa come “Pensò che doveva concentrarsi su Chen Baozhu. Pensò che doveva concentrarsi su Yao Surong.”;

进入浴缸，怔怔地望着自己的身体。这是以前很少有的动作，她只觉得女人面孔是最重要的。从未意识到体态的重要性。现在，因为那张照片给她的印象太深，使她对自己的体态也有了好奇。她年纪很轻，脸上的稚气尚未完全消失；胸脯却发育得很好。对于她，这当然不是一个发现；可是，认真地注意自己的体态时，有点惊诧。(p. 10)

Entrando nella vasca, si osservò il corpo. L'aveva fatto raramente in passato, riteneva infatti che per una donna la cosa importante fosse il viso, non aveva mai preso in coscienza dell'importanza del corpo. Adesso, influenzata dalla fotografia, era diventata curiosa del proprio corpo. Era molto giovane, il viso aveva ancora i tratti infantili ma il petto le si era già sviluppato. Non era certo una nuova scoperta per lei, ma l'esame attento della sua persona la lasciò interdetta. (pp. 26-27)

- Rielaborazione della parte “脸上的稚气尚未完全消失” all’interno della frase “她年纪很轻，脸上的稚气尚未完全消失；胸脯却发育得很好。”，lett. “sua età giovane, aspetto infantile sul viso non ancora scomparso/perso; ma petto molto sviluppato”, resa come “Era molto giovane, il viso aveva ancora i tratti infantili ma il petto le si era già sviluppato.”:
 - resa di “稚气” da soggetto nell’originale a oggetto in traduzione,
 - resa del verbo principale nella frase originale da negativo “尚未” ad affermativo “aveva ancora”;

将肥皂擦在身上，原是一种机械的动作。今天，因为拾到一张猥亵的照片，用手掌摩擦皮肤上的肥皂，居然有了某种贪婪，将自己的手当别人的手。

她希望这两只手是属于“那个男人”的。那个“有点像柯俊雄，有点像邓光荣，有点像李小龙，有点像狄龙，有点像阿伦狄龙”的男人。她甚至希望…… (p. 10)

Passarsi il sapone sulla pelle era stato fino ad allora un gesto meccanico. Ma oggi, dopo aver raccolto da terra la foto oscena, provò una certa brama mentre si insaponava, e immaginò che a farlo fossero le mani di un altro.

Desiderò che fossero le mani di “quell’uomo”, quello un po’ simile a Ke Junxiong, un po’ simile a Deng Guangrong, un po’ simile a Bruce Lee, un po’ simile a Di Long, un po’ simile a Alain Delon. Desiderò addirittura che “quell’uomo” entrasse nella vasca e si facesse il bagno insieme a lei. Desiderò addirittura che... (p. 27)

- Nella frase “用手掌摩擦皮肤上的肥皂，居然有了某种贪婪，将自己的手当别人的手。”，lett. “con mano strofinare sapone sulla pelle, improvvisamente esserci qualche tipo avido/avaro, sembrare sua mano essere mano di qualcun altro”, resa come “provò una certa brama mentre si insaponava, e immaginò che a farlo fossero le mani di un altro.”:
 - inversione dei primi due periodi “用手掌摩擦皮肤上的肥皂” e “居然有了某种贪婪”，

- rielaborazione della parte “将自己的手当作别人的手。” creata come relativa introdotta dal “che”, aggiunta di “immaginò”, omissione di “将自己的手”;

半个钟头之后，她躺在卧房里，两只眼睛直勾勾地望着天花板。她应该将那张照片掷出窗口的，却没有这样做。她将它塞在那只小皮箱的底层。

楼下那家唱片公司，此刻正在播送姚苏蓉的《爱你三百六十年》。(p. 10)

Mezz’ora dopo era stesa sul letto di camera sua e fissava il soffitto. Avrebbe dovuto gettare la foto dalla finestra, ma non lo fece. L’aveva nascosta sul fondo della sua valigia di pelle.

Dal negozio di dischi sotto casa le arrivava il suono di una canzone di Yao Surong, *Ti amerò per trecentosessanta anni*. (p. 27)

- Aggiunta alla frase “楼下那家唱片公司，此刻正在播送姚苏蓉的《爱你三百六十年》。”, lett. “piano sotto quell’azienda di CD musicali, questo momento stare trasmettendo *Ti amerò per trecentosessanta anni* di Yao Surong”: spiegazione di “姚苏蓉的《爱你三百六十年》。” come “Dal negozio di dischi sotto casa le arrivava il suono di una canzone di Yao Surong, *Ti amerò per trecentosessanta anni*.”.

CAPITOLO 15

镜子里的他，仿佛变成另外一个人了。淳于白对那面镜子继续凝视几分钟后，不敢再看，继续朝前走去。虽然人行道上黑压压地挤满行人，他却感到了无比的孤寂。——见到门饰充满南洋味的餐厅时，推门而入。

餐厅是狭长的，面积不大，布置得相当现代化。墙壁糊著深蓝色的墙纸，灯光幽暗。食客相当多，淳于白却意外地找到一个空著的卡位。坐定，向伙计要一杯咖啡。(p. 10)

L'uomo nello specchio sembrava essere diventato un altro. Chunyu Bai continuò a fissarlo per due o tre minuti, poi non se la sentì più di guardarlo e riprese il suo cammino. Benché il marciapiede fosse affollato di gente, provò una solitudine incommensurabile. Quando passò davanti a un ristorante che faceva cucina tipica del Sud-est asiatico, spinse la porta ed entrò.

Il locale, non grande, era lungo e stretto, arredato in modo molto moderno, le pareti coperte di carta da parati blu scuro, la luce soffusa. I clienti erano numerosi, ma Chunyu Bai riuscì fortunatamente a trovare un posto libero. Si sedette e ordinò al cameriere un caffè. (p. 28)

- Omissione di “门饰充满” nella frase “见到门饰充满南洋味的餐厅时，推门而入。”，lett. “quando vedere ristorante di sapori del Sud-est piene decorazioni della porta, spingere porta ed entrare”，resa come “Quando passò davanti a un ristorante che faceva cucina tipica del Sud-est asiatico, spinse la porta ed entrò.”;
- nella frase “餐厅是狭长的，面积不大，布置得相当现代化。”，lett. “ristorante essere lungo, superficie non grande, decorare equivalente moderno”，resa come “Il locale, non grande, era lungo e stretto, arredato in modo molto moderno”: inversione di “餐厅是狭长的” e “面积不大”;

他见到一个年轻男子从门外走进来，瘦瘦高高，长头发，穿了一条“真适意”的牛仔裤，右手插在裤袋里。裤子是蓝色的，裤袋却是红方格的，牙齿咬著一支细长的香烟。进门后，那男子站在门边睁大眼睛找人。淳于白旁边有一只小圆桌。小圆桌旁边坐著一个年轻女人。这个年轻女人穿著长短袖的新潮装，牛仔裤的裤脚好像用剪刀剪开的。用牙齿咬著细长香烟的男子走到这个女人面前，拉开椅子坐下。

“肥佬走了？”年轻男子将话语随同烟雾吐出。

“走了半个钟头。”女人用食指点点面前那杯咖啡，“这是第三杯！”

那年轻男子依旧用牙齿咬著细长香烟，脸上一点表情也没有。

“拿到没有？”他问。

“只有五百。”

“肥佬不是答应拿一千给你的？”

“他说：赌外围狗输了钱。”

年轻男子脸上出现怒容，连吸两口烟，将长长的烟蒂揷熄在烟灰碟中。当他再一次开口时，话语从齿缝中说出：

“他答应拿一千给你的！”

“有什么办法？他只肯给五百，”女人的语气也有点愤怒；不过，脸上的神情却好像在乞取怜悯。

“对付肥佬那种家伙，你不会没有办法。”

“钱在他的袋中，我不能抢。”

年轻男子霍地站起，低头朝外急走。那女人想不到他会这样的，忙不迭追上前去，却被伙计一把拉住。她问：“做什么？”伙计说，“你还没有付钱。”女人打开手袋，掏了一张十元的钞票，不等找赎，大踏步走出餐厅。淳于白望著那个女人的背影，不自觉地露了一个似笑非笑的表情。(pp. 10-12)

Vide entrare un giovane alto e magro, con i capelli lunghi e una piccola barba. Indossava un paio di jeans Levi's e teneva la mano destra infilata in tasca. I pantaloni erano blu ma la tasca era fatta con un pezzo di stoffa rossa quadrata. Stringeva fra i denti una sigaretta lunga e sottile. Si fermò accanto alla porta cercando qualcuno con gli occhi. Accanto a Chunyu Bai c'era un tavolino rotondo dove stava seduta una ragazza. Portava una blusa ultimo modello con le maniche a tre quarti e l'orlo dei suoi jeans sembrava fosse stato tagliato con le forbici.

Il tipo con la sigaretta fra i denti si avvicinò alla ragazza, prese una sedia e si sedette.

- Il Grassone se n'è andato? - chiese soffiando fuori il fumo.
- Mezz'ora fa -. La ragazza indicò una tazza di caffè di fronte a lei. - È il mio terzo caffè!

Il giovanotto continuò a stringere la sigaretta fra i denti, il suo viso era privo di espressione.

- Li hai avuti?
- Solo cinquecento.

- Non te ne aveva promessi mille?
- Ha detto che aveva perso i soldi alle corse dei cani.

Sul viso del giovane affiorò la collera. Tirò due boccate e schiacciò il lungo mozzicone nel portacenere. Quando parlò, le parole gli uscirono attraverso i denti chiusi.

- Te ne aveva promessi mille!
- Che ci posso fare? Me ne ha dati solo cinquecento -. Anche la donna aveva un tono arrabbiato, ma l'espressione era implorante.
- Non dirmi che non sai come trattare i tipi come il Grassone.
- I soldi li teneva in tasca, non potevo mica prenderglieli con la forza.

Di colpo il giovanotto si alzò in piedi e se ne andò infuriato. La ragazza non si aspettava una reazione del genere, si precipitò dietro di lui, ma venne trattenuta dal cameriere. - Che c'è? - chiese. - Non ha pagato, - rispose il cameriere. La donna aprì la borsa, tirò fuori una banconota da dieci dollari e gliela diede, quindi senza aspettare il resto uscì a grandi passi dal ristorante. Chunyu Bai la guardò con un lieve sorriso sulle labbra. (pp. 28-30)

- Nella frase “他说：赌外围狗输了钱。”, lett. “lui dire: scommettere esterno attorno cani da gioco perdere soldi”, resa come frase indiretta introdotta dal “che”: “ha detto che aveva perso i soldi alle corse dei cani”, rielaborazione della costruzione di verbi in serie del testo originale come verbo, oggetto e complemento di luogo;
- nella frase “对付肥佬那种家伙，你不会没有办法。”, lett. “trattare grasso quel tipo di ragazzo, tu non potere non avere modo”, inversione delle due parti rese come “non dirmi che non sai come trattare tipi come il Grassone”;
- all'interno della frase “淳于白望著那个女人的背影，不自觉地露了一个似笑非笑的表情。”, lett. “Chunyu Bai guardare scena di quella ragazza, non consapevole mostrare espressione come-sorriso-no-sorriso”, resa come “Chunyu Bai la guardò con un lieve sorriso sulle labbra”, resa dell'espressione idiomatica “似笑非笑”, lett. “come-sorriso-no-sorriso” mediante complemento di modo “con un lieve sorriso sulle labbra”;

然后注意力被一幅油画吸住了。那幅油画相当大，两呎乘三呎左右，挂在糊著墙纸的墙壁上。起先，淳于白没有注意到那幅画；偶然的一瞥，使他觉得这幅画的题材相当熟悉。那是“巴刹”的一角。印度熟食档边有人在吃羊肉汤——热带鱼贩在换水——水果摊上的榴连——提著菜篮眼望蔬菜的老太婆——斗鸡——湿地——凌乱中显示浓厚的地方色彩。这是新加坡的“巴刹”。淳于白曾经在新加坡住过。住在新加坡的时候，常常走去“巴刹”吃“排骨茶”。他对排骨茶有特殊的好感。尤其是星期日，如果不走去蜜驼律吃鸡饭的话，就会走去“巴刹”吃“排骨茶”。

现在，他听到姚苏蓉的歌声了。姚苏蓉，一个唱歌会流泪的女人。当她公开演唱时，有人花钱去听她唱歌；有人花钱去看她流泪。这是一个缺乏理性的地方，许多人都在做著不合理的事情。流泪成为一种表演，大家都说那个女人唱得好。

坐在上海舞厅里听吴莺音唱《明月千里寄相思》，与坐在香港餐厅里听姚苏蓉唱《今天不回家》，心情完全不同。心情不同，因为时代变了。淳于白怀念的那个时代已过去。属于那个时代的一切都不存在了。他只能在回忆中寻求失去的欢乐。但是回忆中的欢乐，犹如一帧褪色的旧照片，模模糊糊，缺乏真实感。当他听到姚苏蓉的歌声时，他想起消逝了的岁月。那些消逝了的岁月，彷彿隔著一块积著灰尘的玻璃，看得到、抓不著。看到的种种，都是模模糊糊的。（p. 12）

Poi la sua attenzione fu attratta da un dipinto a olio. Era molto grande, misurava circa un metro per sessanta centimetri, ed era appeso alla parete coperta di carta da parati. Chunyu Bai non lo aveva notato, ma alla prima occhiata si accorse che il soggetto dipinto gli era molto familiare. Vi era raffigurato un angolo del mercato Pa Sat. C'era gente che mangiava minestra di montone presso il chiosco di cucina indiana; il venditore di pesci tropicali cambiava l'acqua degli acquari; la bancarella della frutta offriva durian; le vecchie esaminavano le verdure armate di cestini; un combattimento di galli; il terreno bagnato... tutta quella confusione comunicava un forte colore locale. Era il mercato di Singapore, il Pa Sat. Chunyu Bai aveva vissuto a Singapore un tempo, e all'epoca vi andava spesso a mangiare la minestra di spuntature. Gli piaceva molto

quel piatto. Soprattutto la domenica, se non andava a mangiare il pollo al Mitoro, andava al mercato per la minestra di spuntature.

In quel mentre, sentì la canzone di Yao Surong. Quando cantava, Yao Surong piangeva. Quando si esibiva in pubblico, c'era chi pagava per sentirla cantare e chi per vederla piangere. Quella era una città irrazionale e molta gente faceva cose irrazionali. Piangere era una sorta di spettacolo e tutti sostenevano che cantava bene.

Ascoltare Wu Yingyin che cantava *Al chiaro di luna penso al mio amore lontano* in una sala da ballo di Shanghai gli provocava uno stato d'animo completamente diverso dall'ascoltare Yao Surong cantare *Oggi non torno a casa* in un ristorante di Hong Kong. Era diverso perché i tempi erano cambiati. L'epoca per la quale Chunyu Bai provava nostalgia era definitivamente passata. Nulla di quello che l'aveva caratterizzata era sopravvissuto. Poteva cercare la felicità perduta soltanto nel ricordo. Ma quella memoria era come una vecchia fotografia sbiadita, velata e irreale. Mentre ascoltava la canzone di Yao Surong, ripensò a quell'epoca ormai svanita. Un passato che poteva vedere attraverso un vetro polveroso, ma non poteva afferrare. E tutto quello che vedeva era sfocato. (pp. 30-31)

- Rielaborazione della frase “姚苏蓉，一个唱歌会流泪的女人”，lett. “Yao Surong, una donna cantare unire piangere”, resa come “quando cantava, Yao Surong piangeva” usando la congiunzione temporale “quando” per introdurre il periodo e spostando il soggetto (che rappresenta il tema per la struttura della frase cinese) prima di “流泪”;
- nella frase “那些消逝了的岁月，仿佛隔著一块积著灰尘的玻璃，看得到、抓不著。”，lett. “quel periodo che era svanito, sembrare separare da un vetro sporco, potere vedere, no potere afferrare”, resa come “un passato che poteva vedere attraverso un vetro polveroso, ma non poteva afferrare”:
 - resa del soggetto “那些消逝了的岁月” sintetizzato in “un passato”,
 - resa di “仿佛隔著一块积著灰尘的玻璃，看得到、抓不著” con una frase relativa con “che” e unione con la parte “抓不著” attraverso la frase avversativa introdotta dal “ma”;

一个脸色清癯的瘦子带著一个七八岁的男童走进来。起先，他们找不到座位；后来，淳于白旁边那只小圆台边的食客走了，他们占得这个位子。

“我要吃雪糕，” 男童说。

“不许吃雪糕，” 瘦子说。

“我要吃雪糕！” 男童说。

“不许吃雪糕！” 瘦子说，“你喝热鲜奶！”

“我要喝冻鲜奶，” 男童说。

“不许喝冻鲜奶，” 瘦子说。

“我要喝冻鲜奶！” 男童说。

“不许喝冻鲜奶！” 瘦子说。

瘦子向伙计要了热鲜奶与雪糕。他自己吃雪糕。男童忍声饮泣，用手背擦眼。

“不许哭！” 瘦子的声音很响。

“我要阿妈，” 男童边哭边说。

“到阴间去找她！” 瘦子的声音依旧很响。

“我要阿妈！” 男童边哭边说。

“你去死！” 瘦子的声音响得刺耳。

好几个食客的视线被瘦子的声音吸引过去了。瘦子不知。那个用手背擦眼的男童也不知。

“我要吃雪糕！” 男童边哭边喊。

“不许吃雪糕！” 瘦子恶声怒叱。

“我要喝冻鲜奶！” 男童连哭带喊。

“不许喝冻鲜奶！” 瘦子恶声怒叱。

“我要阿妈！” 男童连哭带喊。

“你去死！” 瘦子的声音响得刺耳。

男童放声大哭。瘦子失去了应有的耐性，伸出手去，在男童头上重重打了一下。男童大哭。哭声像拉报警。瘦子怒不可遏，站起，将一张五元的钞票掷在台上；抓住男孩的衣领，用蛮力拉他。男童蹲在地上，不肯走。瘦子脸色气得铁青，睁大怒眼对男童呆望片刻，忽然松手，大踏步走出餐厅。男童急得什么似的，站起身，追了出去。这时候，伙计将一杯雪糕与一杯热鲜奶端了出来，发现瘦子与男童已不在，有点困惑。

“走了，” 淳于白说。

“走了？” 伙计问。

“桌上有五块钱，” 淳于白说。

伙计耸耸肩，拿走五块钱，交给柜面；然后将雪糕与鲜奶端到里边去。(pp. 12-14)

Un uomo magro dal viso sottile entrò con un bambino di sette o otto anni. all'inizio non trovarono posto a sedere, ma quando i clienti del piccolo tavolo vicino a Chunyu Bai se ne andarono, i due si sistemarono lì.

- Voglio il gelato! – disse il bambino.
- Non puoi prendere il gelato, – rispose l'uomo magro.
- Voglio il gelato! – disse il bambino.
- Non puoi prendere il gelato! – rispose l'uomo magro. – Bevi un latte caldo!
- Voglio il latte freddo, – disse il bambino.
- Non puoi prendere il latte freddo, – rispose l'uomo magro.
- Voglio il latte freddo! – disse il bambino.
- Non puoi prendere il latte freddo! – rispose l'uomo magro.

L'uomo ordinò al cameriere un latte caldo e un gelato. Il gelato era per sé. Il bambino scoppiò a piangere e si asciugò le lacrime con il dorso della mano.

- Non piangere! – esclamò l'uomo magro a voce alta.
- Voglio la mamma! – invocò il bambino piangendo.
- Valla a cercare all'inferno! – esclamò l'uomo magro sempre a voce alta.
- Voglio la mamma! – invocò il bambino piangendo.
- Crepa! – strillò l'uomo.

Il suo tono aveva attirato gli sguardi di alcuni clienti, ma lui non se ne era reso conto, e nemmeno il bambino, che si asciugava le lacrime con il dorso della mano.

- Voglio il gelato! – gridò il bambino piangendo.
- Non puoi avere il gelato! – replicò l'uomo magro arrabbiato.
- Voglio il latte freddo! – gridò il bambino piangendo.
- Non puoi avere il latte freddo! – rispose l'uomo arrabbiato.
- Voglio la mamma! – gridò il bambino piangendo.
- Crepa! – strillò l'uomo.

Il bambino scoppiò in un pianto disperato. L'uomo perse la pazienza e gli diede un forte scappellotto sulla testa. Il bambino si mise a singhiozzare. Il suo pianto somigliava alla sirena della polizia. Incapace di reggere oltre, l'uomo magro si alzò, gettò sul tavolo una banconota da cinque dollari, afferrò il bambino per il colletto e lo trascinò fuori stratonandolo. Il bambino si accucciò a terra facendo resistenza. Il viso dell'uomo si fece livido di rabbia, fissò il bambino con occhi furenti e abbandonò la presa, dirigendosi da solo verso l'uscita del ristorante. Spaventato, il bambino si alzò e lo seguì. In quello stesso istante il cameriere arrivò con un gelato e un bicchiere di latte caldo. Trovando il tavolo vuoto rimase un po' perplesso.

- Se ne sono andati, – annunciò Chunyu Bai.
- Se ne sono andati? – chiese il cameriere.
- Sul tavolo ci sono cinque dollari, – aggiunse Chunyu Bai.

Il cameriere alzò le spalle, prese i soldi, li consegnò alla cassa e riportò in cucina il gelato e il latte. (pp. 31-33)

- La frase “好几个食客的视线被瘦子的声音吸引过去了”, lett. “la vista di alcuni clienti attirare da voce del magro”, resa come “il suo tono aveva attirato gli sguardi di alcuni clienti”, trasformata da passiva ad attiva:
 - “瘦子的声音” reso come soggetto e “瘦子” sottointeso attraverso il pronome possessivo,
 - “好几个食客的视线” da soggetto nell'originale a oggetto “gli sguardi di alcuni clienti”;
- rielaborazione della frase “男童放声大哭。瘦子失去了应有的耐性，伸出手去，在男童头上重重打了一下”, lett. “bambino voce alta piangere. Magro perdere

pazienza che avere, allungare mano, sulla testa del bambino pesantemente colpire”, resa come “il bambino scoppiò in un pianto disperato. L’uomo perse la pazienza e gli diede un forte scappellotto sulla testa”:

- la parte “伸出手去” è stata resa come oggetto “uno scappellotto”,
 - “男童” reso nella come complemento indiretto sottointeso “gli”;
- “瘦子怒不可遏，站起，将一张五元的钞票掷在台上”，lett. “uomo magro rabbia-no-potere-fermare, alzarsi, gettare sul tavolo banconota cinque dollari”, resa come “incapace di reggere oltre, l’uomo magro si alzò, gettò sul tavolo una banconota da cinque dollari”:
 - spostamento del soggetto “瘦子” dopo l’espressione idiomatica,
 - resa dell’espressione idiomatica “怒不可遏”，lett. “rabbia-no-riuscire-fermare” come aggettivo e complemento di specificazione “incapace di reggere oltre”;
 - la frase “男童蹲在地上，不肯走”，lett. “bambino abbassarsi su terra, non avere intenzione di camminare”, resa come “il bambino si accucciò a terra facendo resistenza”, resa di “不肯走” adattandola ad un’espressione italiana “facendo resistenza”;
 - rielaborazione della frase “男童急得什么似的，站起身，追了出去”，lett. “bambino preoccupato come qualcosa accadere, alzarsi e seguire uscire”, resa come “spaventato, il bambino si alzò e lo seguì”:
 - la parte “男童急得什么似的”，contenente una comparazione, è stata tolta ed è stata resa come aggettivo “spaventato” e il soggetto “男童” è stato aggiunto dopo questa parte;
 - rielaborazione totale della frase “发现瘦子与男童已不在”，lett. “scoprire magro e/con bambino già non esserci”, resa come “trovando il tavolo vuoto” da costruzione di verbi in serie nel testo originale a verbo e oggetto nella traduzione;

四个上海女人在口沫横飞地谈论楼价。她们谈话时声音很大，别人也许听不懂，淳于白却听得清清楚楚。

甲女正在讲述排队买楼的经过。她说：“天没有亮，我就去排队了；排了几个钟头，还是买不到。”

乙女说，“我的姨妈，去年在湾仔买了五层新楼，每层两三万，现在每层涨到十几万。”

丙女说，“楼价为什么涨得这么高？”甲女耸耸肩，“谁知道？”

丁女说，“九龙有一个地方出售楼花，有人连面积与方向都没有弄清楚，一下子买了十层。”

乙女说，“香港真是一个古怪的地方，有些人什么事情都不做，单靠炒楼，就可以得到最高的物质享受。”

丁女说，“依我看来，炒楼比炒股票更容易发达。”

甲女说，“对，你讲得很对。炒楼比炒股票更容易发达。股票的风险比炒楼大，股票涨后会跌，跌后会涨；但是目前的楼宇只会涨，不会跌。”

丙女说，“话虽如此，现在的楼价已经涨得很高了。港岛半山区的楼宇，涨到几十万一层，即使普普通通的，也要二十万以上。”

甲女说，“楼价还会上涨的，香港地小人多。住屋的问题，一直没有彻底的解决。”

甲女说，“楼价涨得越高，买楼的人越多！”……

淳于白点上一支烟。(pp. 14-15)

Quattro donne di Shanghai discutevano animatamente sui prezzi delle case. Parlavano a voce molto alta, forse gli altri non capivano, ma Chunyu Bai capiva benissimo. A stava raccontando come aveva fatto la coda per acquistare un appartamento. – Sono andata a mettermi in fila prima dell'alba, – disse, – ho aspettato ore e nonostante questo non sono riuscita a comprarlo –. B fece: – Lo scorso anno mia zia ha comprato cinque appartamenti nuovi a Wanchai per venti-tremila dollari. Oggi valgo centomila dollari l'uno –. C disse: – Perché cresce così tanto il prezzo delle case?

– A rispose alzando le spalle: - E chi lo sa? – D contribuì annunciando: – A Kowloon vendono appartamenti prima ancora che siano stati costruiti, c’è gente che ne ha comprati dieci senza neppure conoscere la metratura o l’orientamento –. B commentò: – Hong Kong è veramente uno strano posto. C’è gente che non fa nessun lavoro ma vive alla grande speculando sugli immobili –. D aggiunse: – Mi pare che sia molto più facile avere buoni introiti speculando sugli immobili che in Borsa. – Sì, hai ragione, – confermò A. – La speculazione immobiliare è più conveniente della Borsa. Le azioni sono a rischio, fluttuano, salgono, scendono, mentre gli immobili salgono soltanto. – Sarà, – fece C, – ma i prezzi delle case ormai sono arrivati al massimo. A Mid Level gli appartamenti costano decine di migliaia di dollari, ci vogliono duecentomila dollari anche per un tipo molto ordinario –. A: – I prezzi continueranno a salire. Hong Kong ha un territorio esiguo e una popolazione numerosa. Il problema della casa non è ancora stato risolto. Più i prezzi montano, più ci sono acquirenti!...

Chunyu Bai si accese una sigaretta. (pp. 33-34)

- Rielaborazione della parte “九龙有一个地方出售楼花”, lett. “Kowloon esserci un posto vendere edifici incompiuti” come “A Kowloon vendono appartamenti prima ancora che siano stati costruiti”:
 - la parte “有一个地出售” resa come impersonale “a Kowloon vengono”,
 - rielaborazione di “楼花” da sostantivo-aggettivo ad una costruzione temporale e relativa con aggiunta del verbo “prima ancora che siano stati costruiti”;
- resa di “有些人什么事情都不做，单靠炒楼，就可以得到最高的物质享受。”, lett. “esserci persona qualche cosa tutto non fare, solo fare affidamento speculare appartamenti, potere ottenere più alti benefici materiali”, resa come “c’è gente che non fa nessun lavoro ma vive alla grande speculando sugli immobili”:
 - resa di “就可以得到最高的物质享受” con un’espressione tipica italiana “alla grande” che indica un’attività che rende al massimo;
- resa di “股票的风险比炒楼大”, lett. “rischi della borsa rispetto speculare immobili grandi”, come “le azioni sono a rischio”: da comparazione di maggioranza nel testo originale a costruzione soggetto, verbo, oggetto nella traduzione;

- “依我看来，炒楼比炒股票更容易发达。”，lett. “secondo io vedere, speculare immobile rispetto speculare Borsa molto più facile e raggiungere ricchezza”, resa la prima volta come “mi pare che sia molto più facile avere buoni introiti speculando sugli immobili che in Borsa”, la seconda come “la speculazione immobiliare è più conveniente della Borsa”, semplificando la seconda volta il termine di comparazione.

CAPITOLO 16

亚杏躺在床上，凝视天花板。楼下那家唱片公司已经播送过很多张唱片了。大部分是姚苏蓉的唱片。“做了红歌星之后，”她想，“不但每月可以赚一万几千，而且会有许多男人追求我。……许多男人。……许多像柯俊雄、像邓光荣、像李小龙、像狄龙、像阿伦狄龙那样英俊的男人追求我。……这些男人会送大钻戒给我。这些男人会送大汽车给我。这些男人会送大洋楼给我。这些男人会送很多很多东西给我。……”

凝视天花板，天花板忽然出现聚光灯的照明圈。在这个照明圈中，一个浓妆艳服的女人手里拿著麦克风，在唱歌。这个女人长得很美。她的背后有几个菲籍洋琴鬼在吹奏流行音乐。奏的是《郊道》。亚杏很喜欢《郊道》这首歌的调子，她也会唱。有时候，全层楼只剩她一个人，就会放开嗓子唱《郊道》。她的《郊道》唱得不错。这个忽然出现在天花板上的女人也唱得不错。她有点好奇，仔细察看，原来那个拿着麦克风唱歌的人，正是她自己。(p. 15)

Stesa sul letto, Ya Xing fissava il soffitto. Il negozio sotto casa aveva già fatto suonare parecchi dischi. Per lo più erano canzoni di Yao Surong. “Quando diventerò una cantante famosa”, pensava, “non solo guadagnerò migliaia di dollari alla settimana, ma sarò corteggiata da molti uomini... Molti uomini... Molti uomini belli come Ke Junxiong, Deng Guangrong, Bruce Lee, Di Long, Alain Delon mi corteggeranno... Uomini che mi regaleranno anelli con grossi diamanti. Uomini che mi regaleranno grandi automobili. Uomini che mi regaleranno grandi case. Uomini che mi regaleranno molte cose...”

I suoi occhi fissavano il soffitto, su cui a un tratto apparve il disco di luce di un proiettore. E in quella luce una donna molto truccata e in abito da sera, con un microfono in mano, cantava. Era davvero bella. dietro di lei una banda di musicisti filippini suonava una canzone molto in voga, *Strade di periferia*. Ya Xing amava la melodia di questa canzone. Anche lei sapeva cantarla. A volte, quando era sola in casa, si metteva a cantarla a voce alta. La interpretava piuttosto bene. La donna che era improvvisamente apparsa sul soffitto non se la cavava affatto male neppure lei. incuriosita, la guardò più attentamente e scoprì che la donna con il microfono era lei stessa. (pp. 35-36)

- Resa dell'espressione idiomatica “浓妆艳服”, lett. “forte-trucco/vestito-sgargiante-stendere/spalmare” nella frase “在这个照明圈中，一个浓妆艳服的女人手里拿著麦克风，在唱歌。”, lett. “in questo cerchio di luce, una donna di vestito e trucco forte nella mano tenere microfono, cantare”, resa come “E in quella luce una donna molto truccata e in abito da sera, con un microfono in mano, cantava.”:
 - resa della parte “手里拿著麦克风” da espressione locativa, verbo e oggetto a complemento di strumento introdotto dalla preposizione “con” e complemento di luogo introdotto dalla preposizione “in”, “con un microfono in mano”;
- la frase “有时候，全层楼只剩她一个人，就会放开嗓子唱《郊道》。”, lett. “a volte, intero piano palazzo solo trovarsi lei una persona, potere lasciare andare voce cantare ‘Strade di periferia’”, resa come “a volte, quando era sola in casa, si metteva a cantarla a voce alta”:
 - resa della parte “全层楼只剩她一个人” come temporale introdotta dall'avverbio “quando”, inversione della parte “她一个人” come oggetto “sola” e “全层楼” come complemento di luogo introdotto dalla preposizione “in”, “in casa”,
 - resa dell'oggetto della frase originale “《郊道》” come oggetto sottointeso “la”;

虽然从未有过醉的经验，却产生了醉的感觉。她是非常留连那种景象的，睁大眼睛，久久凝视天花板。天花板上的墙景忽然转换了，一若舞台上的转景。那是一间布置得非常现代化的卧房。这种卧房，只有在银幕上才能见到。床很大，地板铺著地毯，四壁糊著鲜红夺目的糊墙纸，窗帘极美。所有家俱都是北欧产品。那只梳妆台的式样很别致，梳妆台上放著许多名贵的化妆品。她坐在化妆台前，细看镜子里的自己。镜子里，除了她之外，还有一个男子。那男子站在她背后。那男子长得很英俊，有点像柯俊雄、有点像邓光荣、有点像李小龙、有点像狄龙、有点像阿伦狄龙。那男子在笑。那男子在她耳边说了一些甜得像蜜糖般的话语。那男子送她一只大钻戒。不知道怎么一来，天花板上出现许多水银灯，那是摄影场。刚搭好的布景与现实鲜明地分成两种境界：假的境界极具美感，真的反而杂乱无章。导演最忙碌。小工们则散在各处。摄影机前有两个年轻人：男的有点像柯俊雄、有点像邓光荣、有点像李小龙、有点像狄龙、有点像阿伦狄龙。女的就是她。(pp. 15-16)

In vita sua non si era mai ubriacata, ma stavolta provò l'ebbrezza che dà l'alcol. Indugiò a lungo in quell'immagine, fissando il soffitto con gli occhi spalancati. La scena però cambiò all'improvviso, come a teatro, e comparve una stanza da letto arredata in modo estremamente moderno, de, tipo che si vede solo al cinema. Il letto era enorme, il pavimento coperto di tappeti, le pareti foderate di carta rosso brillante, le tende splendide. I mobili erano in stile scandinavo. La toletta, di forma originale, era piena di cosmetici di marca. Ya Xing era seduta alla toletta e si specchiava. Nello specchio, oltre a lei, c'era un uomo in piedi alle sue spalle. Somigliava un po' a Ke Junxiong, a Deng Guangrong, a Bruce Lee, a Di Long, a Alain Delon. Stava sorridendo. Le sussurrò all'orecchio parole dolci come il miele. Le regalò un anello con un grande diamante. All'improvviso, chissà come, apparvero numerose lampade al mercurio, e uno studio cinematografico. La scena che era appena stata montata e lo spazio reale erano nettamente distinti: il mondo artificiale era di una grande bellezza, quello vero appariva invece molto caotico. Il regista era il più agitato, mentre i tecnici correvano di qua e di là. Davanti alla macchina da presa c'erano due giovani. L'uomo somigliava un po' a Ke Junxiong, a Deng Guangrong, a Bruce Lee, a Di Long, a Alain Delon. La donna era lei. (p. 36)

- Rielaborazione della frase “虽然从未有过醉的经验，却产生了醉的感觉。她是非常留连那种景象的，睁大眼睛，久久凝视天花板。”， lett. “nonostante mai avere esperienza di ubriachezza, ma sorgere sensazione di ebbrezza. Lei molto soffermarsi quell’immagine, aprire grandi occhi, per molto tempo guardare soffitto”, resa come “in vita sua non si era mai ubriacata, ma stavolta provò l’ebbrezza che dà l’alcol. Indugiò a lungo in quell’immagine, fissando il soffitto con gli occhi spalancati”:
 - aggiunta di “in vita sua” alla parte “虽然从未有过醉的经验”,
 - aggiunta della relativa “che dà l’alcol” alla parte “却产生了醉的感觉”,
 - resa della parte “睁大眼睛” come complemento di modo;
- nella frase “天花板上的墙景忽然转换了，一若舞台上的转景。”， lett. “scena sul soffitto improvvisamente cambiare, una trasformazione della scena sul palco”, resa come “la scena però cambiò all’improvviso, come a teatro”:
 - resa della parte “一若舞台上的转景” da oggetto a complemento di uguaglianza “come a teatro”;
- nella frase “那只梳妆台的式样很别致，梳妆台上放著许多名贵的化妆品”， lett. “stile della toletta unico, sulla toletta posizionare molti cosmetici costosi”, resa come “La toletta, di forma originale, era piena di cosmetici di marca.”:
 - resa di “那只梳妆台的式样很别致” tra virgole come complemento di specificazione “di forma originale” e non come soggetto e verbo attributivo dell’originale,
 - unione dei periodi attraverso l’aggettivo “piena” riferito alla toletta;
- nella frase “不知道怎么一来，天花板上出现许多水银灯，那是摄影场。”， lett. “non sapere come, sul soffitto apparire molte lampade mercurio-vapore, quello essere luogo di riprese/foto”, resa come “all’improvviso, chissà come, apparvero numerose lampade a mercurio, e uno studio cinematografico”:
 - resa di “不知道怎么一来” come “chissà come” e inserita tra virgole nella frase,

- resa di “那是摄影场” da soggetto sottinteso, verbo e oggetto a congiunzione e oggetto “e uno studio cinematografico”;

“红歌星的收入也许比电影明星更多；但是，电影明星却比红歌星更出风头，”她想。“一部电影可以同时十个地区公映，可以同时一百家戏院公映。”

她见到十个自己。

她见到一百个自己。

天花板变成银幕。她在银幕上露齿而笑。她的笑容同时出现在十个地区，同时出现在一百家戏院的银幕上。

眼睛。眼睛。眼睛。眼睛。数不清有多少眼睛凝视她的笑容。这时候，楼下唱片公司又在播送姚苏蓉的《今天不回家》了。她也会唱《今天不回家》。她觉得做一个电影明星比做一个歌星更出风头。天花板上有许多画报。天花板上有许多报纸。香港映画。银色世界。南国电影。嘉禾电影。星岛画报。四海周报。星岛晚报。快报。银灯。娱乐新闻。成报。明报。每一种画报都以她的近影做封面。(p. 16)

“Forse le stelle della canzone guadagnano più di quelle del cinema, ma le stelle del cinema attirano di più l’attenzione”, pensava. “Un film può essere proiettato contemporaneamente in dieci quartieri diversi e in centinaia di cinematografi”.

Vide dieci se stesse.

Vide cento se stesse.

Il soffitto si tramutò in uno schermo. Lei sorrideva smagliante su quello schermo. Il suo sorriso appariva simultaneamente in dieci quartieri, sugli schermi di cento cinematografi.

Occhi. Occhi. Occhi. Occhi. Innumerevoli occhi guardavano il suo sorriso. In quel mentre il negozio di dischi sotto casa mise di nuovo *Oggi non torno a casa* di Yao Surong. Ya Xing sapeva cantare anche quella canzone. Pensò che le stelle del cinema erano più ammirate di quelle della canzone. Il soffitto era pieno di giornali. “Cinema di

Hong Kong”. “Il mondo del cinema”. “Il cinema della Cina del Sud”. “Il giornale illustrato”. “Sing Tao”. “Il settimanale Quattro stagioni”. “Giornale della sera”. “Sin Tao”. “L’Espresso”. “I riflettori”. “Notizie dello spettacolo”. “Sing Pao”. “Ming Pao”. Sulla copertina di tutti c’era un primo piano di Ya Xing. (pp. 36-37)

- Nella frase “红歌星的收入也许比电影明星更多；但是，电影明星却比红歌星更出风头”，lett. “entrate delle stelle della canzone anche forse rispetto stelle del cinema ancora di più; ma, stelle del cinema rispetto stelle della canzone mettersi in mostra”, resa come “forse le stelle della canzone guadagnano più di quelle del cinema, ma le stelle del cinema attirano di più l’attenzione”:
 - anticipazione di “许” all’inizio della frase nella traduzione,
 - “收入” da nome nell’originale a verbo nella traduzione,
 - l’espressione “出风头”, lett. “uscire-vento-testa” resa con “attirare di più l’attenzione”;
- nella frase “每一种画报都以她的近影做封面。”, lett. “ogni giornale tutto usare sua immagine vicina come copertina”, resa come “Sulla copertina di tutti c’era un primo piano di Ya Xing”, resa dell’espressione “以……做” anticipando “封面” e “每一种画报” uniti come complemento locativo “sulla copertina” e il complemento di specificazione “di tutti”, il verbo “c’era” e l’oggetto “un primo piano di Ya Xing”;

母亲走进卧房来拿剪刀，脚步声使她突然惊醒。今晚吃饭时，将有一碗豆腐炒虾。那些虾，下锅之前，必须用剪刀剪一下。

“什么时候吃晚饭？”亚杏问。

“七点，”母亲答。

“七点半，行不行？”

“为什么？”

“我要去看电影。”

“五点半那一场？”

“是的，五点半那一场。” (pp. 16-17)

La madre entrò nella stanza per prendere un paio di forbici e i suoi passi la riportarono alla realtà. A cena avrebbero mangiato formaggio di soia con gamberi saltati: prima di friggerli in padella i gamberi andavano aperti con le forbici.

- Quando si cena? – chiese.
- Alle sette, – rispose la madre.
- Possiamo fare alle sette e mezza?
- Perché?
- Voglio andare al cinema.
- Allo spettacolo delle cinque e mezza?
- Sì. (pp. 37-38)

CAPITOLO 17

淳于白昂起头，将烟圈吐向天花板。他已吸去半支烟。当他吸烟时，他老是想著过去的事情。有些琐事，全无重要性，早被压在底下，此刻也会从回忆堆中钻出，犹如火花一般，在他的脑子一瞬即逝。那些琐事，诸如上海金城戏院公映费穆导演的《孔夫子》、贵阳酒楼吃娃娃鱼、河池见到的旧式照相机、乐清搭乘帆船飘海、龙泉的浴室、坐黄包车从宁波到宁海……这些都是小事，可能几年都不会想起；现在却忽然从回忆堆中钻了出来。人在孤独时，总喜欢想想过去，将过去的事情当作画片来欣赏。淳于白是个将回忆当作燃料的人。他的生命力依靠回忆来推动。(p. 17)

Chunyu Bai, la testa rovesciata all'indietro, mandava anelli di fumo verso il soffitto. Aveva consumato mezza sigaretta. Quando fumava pensava sempre al passato. Piccoli eventi privi di importanza, spinti da tempo in fondo alla memoria, emergevano dal cumulo dei ricordi e attraversavano la sua mente come scintille. Frammenti del passato come la proiezione del film *Confucio* di Fei Mu al cinema Città d'oro di Shanghai, le salamandre del ristorante Guiyang, una vecchia macchina fotografica vista allo Hechi, una gita in barca a vela a Leqing, un bagno alle terme di Longquan, un viaggio in risciò da Ningno a Ninghai, e via di seguito... Cose di poco conto a cui non aveva pensato da anni, affioravano improvvisamente dal mare dei ricordi. Quando ci si sente soli si ama

pensare al passato, ammirando gli eventi di un tempo come fossero vecchie fotografie. I ricordi erano l'alimento di Chunyu Bai. La sua forza vitale era attivata da queste memorie. (p. 39)

- Nella frase “淳于白昂起头，将烟圈吐向天花板”，lett. “Chunyu Bai alzare alto testa, mandare a soffitto anello di fumo”, resa come “Chunyu Bai, la testa rovesciata all'indietro, mandava anelli di fumo verso il soffitto”:
 - rielaborazione della parte “淳于白昂起头” in “la testa rovesciata all'indietro” tra virgole, “头” oggetto nella frase originale resa come soggetto;
- nella frase “有些琐事，全无重要性，早被压在底下，此刻也会从回忆堆中钻出，犹如火花一般，在他的脑子一瞬即逝”，lett. “esserci faccenduola, completamente no importanza, molto essere spinti basso, presente anche potere emergere da massa ricordo, come scintilla, nella mente velocemente passare”, resa come “piccoli eventi privi di importanza, spinti da tempo in fondo alla memoria, emergevano dal cumulo dei ricordi e attraversavano la sua mente come scintille”:
 - unione e sintesi delle prime due frasi,
 - aggiunta di “alla memoria” alla frase “早被压在底下”,
 - spostamento della similitudine “犹如火花一般” in fondo alla frase;
- rielaborazione del periodo “诸如上海金城戏院公映费穆导演的《孔夫子》、贵阳酒楼吃娃娃鱼、河池见到的旧式照相机、乐清搭乘帆船飘海、龙泉的浴室、坐黄包车从宁波到宁海”，lett. “come cinema Città oro di Shanghai proiettare Confucio del direttore Fei Mu, ristorante Guiyang mangiare salamandra, vecchia macchinetta geografica che vedere Hechi, viaggiare in barca a vela a Leqing viaggiare, bagno di Longquan, con riscìo da Ningbo a Ninghai”, resa come “come la proiezione del film Confucio di Fei Mu al cinema Città d'oro di Shanghai, le salamandre del ristorante Guiyang, una vecchia macchina fotografica vista allo Hechi, una gita in barca a vela a Leqing, un bagno alle terme Longquan, un viaggio in riscìo da Ningbo a Ninhai, e via di seguito...”:

- nella parte “贵阳酒楼吃娃娃鱼”, resa di “贵阳酒楼” da tema e soggetto nella frase originale cinese come complemento di specificazione nella traduzione, omissione del verbo “吃”, “娃娃鱼” reso come oggetto nell’originale e reso come soggetto in traduzione,
- resa del tema “乐清” e “龙泉” come complementi locativi nelle parti “乐清搭乘帆船飘海” come “una gita in barca a vela a Leqing” e “龙泉的浴室” “un bagno alle terme Longquan”;
- cambiamento del soggetto, verbo e oggetto da originale “淳于白是个将回忆当作燃料的人”, lett. “Chunyu Bai essere persona usare ricordi come benzina”, alla traduzione come “i ricordi erano l’alimento di Chunyu Bai”:
 - “回忆” da oggetto nell’originale reso come soggetto,
 - “燃料” da complemento di strumento nell’originale a oggetto,
 - “淳于白” da soggetto nell’originale a complemento di specificazione”;

他想起了第一次吸烟的情景。那时候，二十刚出头，独个儿从上海走去重庆参加一家报馆工作。有一天，在大老鼠乱窜的石阶上，一个绰号“老枪”的同事递了一支“主力舰”给他，烟叶是用成都的粉纸卷的，叼在嘴上，嘴唇就会发白。淳于白第一次吸香烟，呛得上气不接下气。那同事说，“重庆多雾，应该吸些香烟。” (p. 17)

Gli tornò in mente la prima volta che aveva fumato una sigaretta. Appena compiuti vent’anni, era andato da solo da Shanghai a Chongqing per lavorare nella redazione di un quotidiano. Un giorno, un collega soprannominato Ciminiera gli diede una “Nave da guerra”, mentre si trovavano su una scalinata dove scorrazzavano i topi. Il tabacco era avvolto in carta di riso di Chengdu, che lasciava sulle labbra uno strato di polvere bianca. Alla sua prima esperienza rischiò di strozzarsi, restando quasi senza fiato. Il collega gli disse: – Chongqing è una città piena di nebbia, bisogna fumare. (pp. 39-40)

- Nella frase “有一天，在大老鼠乱窜的石阶上，一个绰号‘老枪’的同事递了一支‘主力舰’给他，烟叶是用成都的粉纸卷的，叼在嘴上，嘴唇就会发白。”，lett. “un giorno, sopra scalini di marmo che girare grandi topi, collega chiamato

‘Vecchio Fucile’ dare ‘Nave da guerra’ a lui, foglia sigaretta essere avvolta con carta di riso di Chengdu, tenere sulla bocca, labbra imbiancare”, resa come “Un giorno, un collega soprannominato Ciminiera gli diede una ‘Nave da guerra’, mentre si trovavano su una scalinata dove scorrazzavano i topi. Il tabacco era avvolto in carta di riso di Chengdu, che lasciava sulle labbra uno strato di polvere bianca”:

- da frase preposizionale nell’originale “在大老鼠乱窜的石阶上” a complemento di tempo introdotto dalla congiunzione “mentre”,
 - “烟叶是用成都的粉纸卷的，叼在嘴上，嘴唇就会发白” unione della prima e seconda frase attraverso la relativa con il “che”. Rielaborazione di “叼在嘴上，嘴唇就会发白” omettendo “叼在嘴上” e rendendo “嘴唇就会发白” da soggetto e verbo a verbo, complemento di luogo e oggetto come “lasciava sulle labbra uno strato di polvere bianca”;
- rielaborazione della frase “淳于白第一次吸香烟，呛得上气不接下气。”, lett. “Chunyu Bai prima volta fumare sigaretta, strozzarsi avere respiro mozzo”, resa come “Alla sua prima esperienza rischiò di strozzarsi, restando quasi senza fiato”:
 - resa della parte “淳于白第一次吸香烟” come complemento di luogo,
 - resa della parte “呛得上气不接下气”, aggiungendo il verbo “rischiò”, resa dell’espressione idiomatica “上气不接下气” formata da verbo e oggetto come verbo, avverbio e complemento di modo;
 - rielaborazione dell’affermazione “重庆多雾，应该吸些香烟。”, lett. “Chongqing molta nebbia, dovere fumare molte sigarette”, resa come “Chongqing è una città piena di nebbia, bisogna fumare”:
 - specificazione della parte “重庆多雾” con aggiunta di “una città”,
 - alla parte “应该吸些香烟” omissione di “些香烟”;

给记忆中的往事加些颜色，是这几年常做的事。

邻座一个食客已离去，留下一份报纸。淳于白闲著无聊，顺手将那份报纸拿过来翻阅。电讯版大都是越战新闻；港闻版大都是抢劫新闻。这些新闻已失去新鲜

感，使淳于白只好将注意力转在电影广告上。当他见到邻近一家电影院公映的新片正是他想看的片子，他吩咐伙计埋单。(p. 17)

Negli ultimi anni aggiungeva spesso un po' di colore ai propri ricordi.

Il cliente che aveva occupato il tavolo vicino al suo se ne era andato lasciando un giornale. Annoiato, Chunyu Bai l'aveva preso e si era messo a sfogliarlo. Le notizie dal mondo riguardavano per lo più la guerra in Vietnam, quelle locali parlavano quasi esclusivamente di rapine. Chunyu Bai aveva perso interesse per quel genere di notizie e passò a leggere la rubrica del cinema. Quando si accorse che in un cinema dei paraggi proiettavano un film che voleva vedere, chiese subito il conto al cameriere. (p. 40)

- Inversione e rielaborazione delle due parti “给记忆中的往事加些颜色” e “是这几年常做的事。”, lett. “evento passato a ricordo aggiungere colore” e “essere questi ultimi anni cosa spesso fare”, resa come “negli ultimi anni aggiungeva spesso un po' di colore ai propri ricordi”;
- rielaborazione di “这些新闻已失去新鲜感，使淳于白只好将注意力转在电影广告上。”, lett. “queste notizie già perdere senso di freschezza, lasciare Chunyu Bai solo cambiare in pubblicità di cinema l'attenzione”, resa come “Chunyu Bai aveva perso interesse per quel genere di notizie e passò a leggere la rubrica del cinema”:
 - cambiamento soggetto, verbo e oggetto della parte “这些新闻已失去新鲜感” resa come “Chunyu Bai aveva perso l'interesse per quel genere di notizie”, “这些新闻” da soggetto nell'originale a complemento di fine o scopo introdotto dalla preposizione “per”, anticipazione di “淳于白” dalla seconda parte e resa come soggetto,
 - rielaborazione della seconda parte “使淳于白只好将注意力转在电影广告上”, resa del gruppo preposizionale “在电影广告上” come oggetto “la rubrica del cinema”, aggiunta del complemento di fine o scopo “a leggere”.

CAPITOLO 18

站在唱片公司门前，亚杏看到了许许多多唱片。每一张唱片纸套上印著歌者的彩色照片。亚杏很喜欢这些唱片；也很喜欢这些唱片的歌者。姚苏蓉、邓丽君、李亚萍、尤雅、冉肖玲、杨燕、金晶、贝蒂、钟玲玲、钟珍妮、徐小凤、甄秀仪、潘秀琼……

凝视这些彩色照片时，亚杏忽然见到了自己。那是一张唱片的纸套，与别的唱片纸套排列在一起。那张唱片名叫《月儿像柠檬》。纸套用彩色精印歌者的照片。歌者星目朱唇，美到极点。仔细端详，竟是她自己。这是一件难以置信的事情；然而她却见到了自己的照片。她一直喜欢唱《月儿像柠檬》。她觉得这首歌的歌词很有趣。月亮像柠檬。一个像柠檬的月亮。这种意象，亚杏从未产生过。每一次抬头望圆月，总觉得月亮像一盏大灯。有了这首歌之后，她一再强迫自己将月亮与柠檬联在一起。她觉得自己最适宜唱这首歌，而且唱得很好。现在，在那些唱片堆中发现了一张由她唱出的唱片，又惊又喜，不自觉地跨入店内。站在柜台前，对自己的视觉全无怀疑。她伸出手去，将那张唱片拿到眼前一看，冷水浇头，那是赵晓君唱的《月儿像柠檬》。纸套上的彩色照片是赵晓君，不是她。

“唱给你听听？”店员的话打断她的思路。

她放下唱片，掉转身，仿佛逃避魔鬼的追逐似的，疾步走出唱片公司。(p. 18)

Ferma davanti alla vetrina del negozio di dischi, Ya Xing ne ammirava la gran quantità. Sulle copertine c'erano le foto degli interpreti. Le piacevano molto i dischi, e i cantanti. Yao Surong, Deng Lijun, You Ya, Ran Xiaoling, Yang Yan, Jin Jing, Betty, Zhong Linling, Jenny Zhong, Xu Xiaofeng, Zhen Xiuyi, Pan Xiongqiong...

Fra le tante foto a colori sulle copertine dei dischi, ebbe l'impressione di vedere la sua. Il disco si chiamava *La luna somiglia a un limone* e sulla copertina c'era una bella foto della cantante. Aveva occhi brillanti e labbra vermiglie, era bellissima. La osservò più attentamente: non c'era dubbio, era lei. Sembrava incredibile, eppure di fronte a sé aveva il suo disco. Adorava cantare *La luna somiglia a un limone*, le piacevano molto le parole. La luna è un limone. La luna che assomiglia a un limone. L'immagine non gli era mai passata per la mente. A lei la luna aveva sempre fatto pensare a una grande

lampada. Ma da quando era uscita quella canzone, si era sforzata di avvicinare la luna a un limone. Ya Xing si sentiva fatta per questa canzone, la interpretava benissimo. Scoprendo un suo disco fra i tanti esposti, l'eccitazione fu tale che entrò nel negozio senza nemmeno rendersene conto. Davanti al bancone non dubitò mai dei propri occhi. Tese il braccio e lo prese. Una doccia fredda la investì. Era la versione di *La luna somiglia a un limone* cantata da Zhao Xiaojun. E la foto in copertina era quella di Zhao Xiaojun, non la sua.

– Lo vuole ascoltare? – La voce del commesso interruppe i suoi pensieri.

Lei posò il disco, si girò e scappò dal negozio, come se fosse inseguita da orde di diavoli. (pp. 41-42)

- Rielaborazione di “凝视这些彩色照片时，亚杏忽然见到了自己。那是一张唱片的纸套，与别的唱片纸套排列在一起。”，lett. “quando vedere queste copertine colore, Ya Xing improvvisamente vedere sé stessa. Quella essere copertina di fotografia, con altre copertine di fotografie sistemare in fila assieme”, resa come “Fra le tante foto a colori sulle copertine dei dischi, ebbe l'impressione di vedere la sua”:
 - omissione della prima frase temporale nell'originale “凝视这些彩色照片时”，
 - resa della frase “与别的唱片纸套排列在一起” come complemento partitivo introdotto dalla preposizione “fra” “fra le tante foto a colori sulle copertine dei dischi”;
- nella frase “这是一件难以置信的事情；然而她却见到了自己的照片。”，lett. “questa essere scena incredibile; tuttavia lei vedere foto di sé stessa”, resa come “Sembrava incredibile, eppure di fronte a sé aveva il suo disco”: resa della parte “她却见到了” nella frase “然而她却见到了自己的照片” con il complemento di luogo “di fronte” e il complemento di termine “a lei”;
- nella frase “这种意象，亚杏从未产生过。每一次抬头望圆月，总觉得月亮像一盏大灯。”，lett. “questa immagine, Ya Xing mai apparire/emergere. Ogni volta alzare testa guardare luna, sempre pensare luna come/sembrare una lampada”, resa

come “L’immagine non gli era mai passata per la mente. A lei la luna aveva sempre fatto pensare a una grande lampada.”:

- resa della parte “从未产生” con l’espressione italiana “non gli era mai passata per la mente”,
 - rielaborazione della parte “每一次抬头望圆月，总觉得月亮像一盏大灯”， aggiunta del complemento di termine “a lei”, omissione di “每一次抬头望圆月”, resa di “月亮” da oggetto a soggetto, rimozione della similitudine e resa come complemento indiretto introdotto dalla preposizione “a”, “a una grande lampada”;
- nella frase “她觉得自己最适宜唱这首歌，而且唱得很好。”, lett. “lei sentire sé stesso più appropriata cantare questa canzone, e cantare bene”, resa come “Ya Xing si sentiva fatta per questa canzone, la interpretava benissimo”:
- resa di “觉得自己最适宜” con l’espressione italiana “sentirsi fatto per”;

穿过马路，走向弥敦道。她想，“有一天，唱片公司会请我灌唱片的。”

突如其来的刹车声，使她吓了一跳。一辆汽车将一个妇人撞倒。

警察来了。

在汽车司机协助下，将受了伤的妇人抬到街角。这时候，妇人睁开眼来了。亚杏跟随人潮走到街边，见妇人已睁开眼睛，释然舒口气。

妇人仍在流血。警察拿了粉笔走入马路中心，将车子的位置与车牌号码写在路面。警察做好这些工作后，司机将车子驶在路旁。那些被阻塞的车辆开始行驶了。交通恢复常态。 (p. 18)

Attraversò la strada e si diresse verso Nathan Road. “Un giorno una casa discografica mi proporrà di incidere un disco”, pensava.

Una brusca frenata la fece sussultare. Una macchina aveva investito una donna.

Arrivò la polizia.

La donna ferita venne trasportata sul lato della strada con l'aiuto del guidatore dell'auto. Aprì gli occhi. Ya Xing aveva seguito la folla e fece un sospiro di sollievo quando vide che la donna aveva aperto gli occhi.

La sua ferita comunque sanguinava. I poliziotti si misero al centro della strada e con un gesso segnarono a terra la posizione dell'automobile e il suo numero di targa. A questo punto, il guidatore parcheggiò la macchina di lato. Le automobili che erano state bloccate si misero in moto e il traffico tornò normale. (p. 42)

- Nella frase “突如其来的刹车声，使她吓了一跳”，lett. “improvviso come suono di frenata venire, contribuire lei spaventarsi”, resa come “Una brusca frenata la fece sussultare.”, rielaborazione e sintesi della parte “突如其来的刹车声” come soggetto “una brusca frenata”;
- rielaborazione di “亚杏跟随人潮走到街边，见妇人已睁开眼睛，释然舒口气。”，lett. “Ya Xing seguire folla camminare lato strada, vedere donna già aprire occhi, sollevato confortevole tono”, resa come “Ya Xing aveva seguito la folla e fece un sospiro di sollievo quando vide che la donna aveva aperto gli occhi”:
 - omissione di “走到街边”，
 - resa di “见妇人已睁开眼睛” come espressione temporale introdotta dalla congiunzione “quando”，
 - la parte “释然舒口气” resa come l'espressione tipica italiana “tirò un sospiro di sollievo”;
- la frase “那些被阻塞的车辆开始行驶了。”，lett. “quelle macchine essere bloccare cominciare viaggiare”, resa come “Le automobili che erano state bloccate si misero in moto”:
 - resa di “开始行驶” con l'espressione “si misero in moto”.

CAPITOLO 19

交通恢复常态时，淳于白站在对街。好奇心虽起，却没有穿过马路去观看究竟。他只是站在银色栏杆旁边，看警察怎样处理这桩突发的意外事件。三十几年前，当他还在初中读书的时候，在回家的途中，见前面有一辆电车即将到站，飞步横过马路，鞋底踩在路面的圆铁上，仰天跌了一跤。接著是刺耳的刹车声，知觉尽失。当他苏醒时，有人在厉声骂他，“想寻死，也不必死在马路上！”——他用手掌压在地面支撑起身体，想迈开脚步，两条大腿仿佛木头做的。

现在，当他见到那个妇人被汽车撞倒，视线落在对街，脑子却在想著三十几年前发生过的事情。“死亡并不是一件可怕的事情，”他想。三十几年前，他曾经在死亡的边缘体验过死亡的情景。

救伤车来到，使这出现现实生活中的戏剧接近尾声。(p. 19)

Quando il traffico tornò normale, Chunyu Bai si trovava sull'altro lato della strada. Malgrado la curiosità, non attraversò per andare a vedere da vicino. Rimase accanto alla ringhiera di metallo a osservare come i poliziotti trattano l'incidente. Più di trent'anni prima, quando era ancora alle medie, mentre tornava a casa aveva visto il tram avvicinarsi alla fermata. Allora aveva attraversato di corsa la strada, ma era scivolato sui binari ed era caduta di schiena. Poi c'era stato il rumore di una frenata e lui aveva perso conoscenza. Quando era rinvenuto qualcuno lo stava insultando: – Se ti vuoi ammazzare, non lo fare per strada! – Lui aveva cercato di rialzarsi facendo leva con il braccio, ma le sue gambe sembravano diventate di legno.

Adesso, vedendo la donna investita dall'automobile, anche se il suo sguardo era diretto verso l'altro lato della strada, i pensieri erano tornati a quanto gli era accaduto allora. “La morte non è una cosa di cui avere paura”, pensava. Trent'anni prima era stato vicino alla morte e aveva provato cosa fosse.

Arrivò l'ambulanza, e mise fine a un dramma della vita reale. (p. 43)

- Nella frase “他用手掌压在地面支撑起身体，想迈开脚步，两条大腿仿佛木头做的。”，lett. “Lui con palmo premere nella terra supportare-alzare corpo, volere fare un passo avanti, due cosce come fatte legno”, resa come “Lui aveva cercato di

rialzarsi facendo leva con il braccio, ma le sue gambe sembravano diventate di legno”:

- unione e rielaborazione dei periodi, attraverso la costruzione della frase avversativa con “ma”,
 - omissione di “想迈开脚”;
- nella frase “当他见到那个妇人被汽车撞倒，视线落在对街，脑子却在想著三十几年前发生过的事情。”, lett. “mentre lui guardare quella donna investita da macchina, sguardo su altro lato strada, mente stare pensando situazione successa 30 anni prima”, resa come “Adesso, vedendo la donna investita dall’automobile, anche se il suo sguardo era diretto verso l’altro lato della strada, i pensieri erano tornati a quanto li era accaduto allora”:
 - resa del soggetto e del verbo della terza frase da “脑子” in “pensieri” e “在想” in “erano tornati”.

CAPITOLO 20

这出现实生活中的戏剧已接近尾声。亚杏抬起头来，顺著警笛声的来处望过去。警笛声虽然响得刺耳，但是，救伤车的速度并不快。

救伤车在伤者旁边停下。两个男护士抬著担架床走过来，先察看妇人的伤势，然后用担架床抬入救伤车。

亚杏低下头，看看腕表，离开开场的的时间还有十分钟。如果她想看那场电影的话，就不能浪费时间了。她迈开脚步，朝电影院走去。(p. 19)

Il dramma della vita reale stava per concludersi. Ya Xing alzò la testa e guardò in direzione del suono della sirena. Benché fosse un suono penetrante, l’ambulanza non andava affatto veloce.

Si fermò vicino alla donna. Due infermieri la raggiunsero con la barella, esaminarono le ferite, quindi la caricarono sull’ambulanza.

Ya Xing abbassò lo sguardo sull'orologio che aveva al polso, il film sarebbe incominciato fra dieci minuti, se voleva vederlo non doveva perdere tempo. Si avviò in direzione del cinematografo. (p. 44)

- Rielaborazione della parte “离开开场的时间还有十分钟” nella frase “亚杏低下头，看看腕表，离开开场的时间还有十分钟。”, lett. “Ya Xing abbassare testa, guardare orologio da polso, tempo lasciare inizio spettacolo ancora esserci dieci minuti”, resa come “Ya Xing abbassò lo sguardo sull'orologio che aveva al polso, il film sarebbe incominciato fra dieci minuti”:
 - “离开开场的时间” reso come soggetto e verbo “il film sarebbe incominciato”,
 - “有十分钟” resa come complemento di tempo.

CAPITOLO 21

淳于白轮购戏票时，亚杏走入戏院。虽然有些海报极具吸引力，亚杏见售票处有人龙，不敢浪费时间，立即走去排队。“必定是一部好电影，要不然，怎会有这么多的观众？”她想，“那男主角长得很英俊。” (p. 19)

Mentre Chunyu Bai faceva la fila al botteghino, Ya Xing entrò nella hall del cinema. Anche se i cartelloni dei film erano molto attraenti, vista la fila Ya Xing non osò perdere altro tempo e si mise in fila anche lei. “Deve essere un buon film, altrimenti perché ci sarebbe tanta gente?” pensava. “Il protagonista è molto bello”. (p. 45)

- La frase “淳于白轮购戏票时，亚杏走入戏院。”, lett. “Quando Chunyu Bai acquistare biglietto, Ya Xing entrare al cinema”, resa come “Mentre Chunyu Bai faceva la fila al botteghino, Ya Xing entrò nella hall del cinema.”:
 - rielaborazione e specificazione della parte “轮购戏票” in “faceva la fila”, con aggiunta come complemento di luogo “al botteghino”.

CAPITOLO 22

“那女主角长得很漂亮，有点像年轻时的凯伦希丝，” 淳于白的视线落在海报上。电影海报总是那样俗气的。“不过，女主角的容颜端庄中带些甜味，” 他想，“凯伦希丝主演《天长地久》时，既端庄，又美丽，非常可爱。这部电影的女主角与年轻的凯伦希丝很相似。”——想著三十年代的凯伦希丝，不知不觉已挤到售票处。座位表上的号码，大部分已被红笔画去。淳于白见前排还有两个空位：“G 四十六”与“G 四十八”。后者是单边的，虽然距离银幕比较近，也算不错了。他伸出手指，点点“G 四十八”，付了钱。售票员收了钱，用红笔将“G 四十八”画掉，然后在戏票上写了“G 四十八”，撕下，递与淳于白。淳于白望望海报上的女主角，怀著轻松的心情走入院子。带位员引领他到座位，坐定。他抬头一望，银幕上正在放映一种香烟的广告。(p. 20)

“La protagonista è molto bella, ricorda un po' Helen Hayes quando era giovane”. Lo sguardo di Chunyu Bai cadde su uno dei cartelloni. I cartelloni dei film erano sempre così di cattivo gusto. “Comunque, l'aspetto della protagonista comunica un po' di dolcezza nella sua dignità”, pensava. “Helen Hayes in *Amore eterno* era dignitosa, bella e attraente. La protagonista di questo film le somiglia molto”. Mentre pensava a Helen Hayes negli anni Trenta, era giunto senza rendersene conto al finestrino del botteghino. I numeri sulla pianta della sala erano già quasi tutti segnati con una matita rossa. Si accorse che in prima fila c'erano due posti liberi, G46 e G48. Quest'ultimo era un laterale. Nonostante fosse piuttosto vicino allo schermo, sembrava essere un buon posto. Indicò il G48 con il dito e pagò. La cassiera prese i soldi, fece un segno rosso sul G48, scrisse G48 sul biglietto e lo diede a Chunyu Bai. Osservando la protagonista ritratta sul cartellone, lui entrò in sala di buon umore. La maschera lo accompagnò al suo posto e lui si sedette. Sullo schermo stava proiettando la pubblicità di una marca di sigarette. (p. 46)

- Nella frase “售票员收了钱，用红笔将‘G 四十八’画掉”，lett. “cassiera prendere soldi, con matita rossa segnare ‘G48’”, resa come “La cassiera prese i soldi, fece un segno rosso sul ‘G48’”:
 - rielaborazione della seconda frase “用红笔将‘G 四十八’画掉” da gruppo preposizionale nell'originale a verbo e oggetto nella traduzione “fece un segno rosso”,

- resa dell'oggetto “将‘G 四十八’” come complemento di luogo introdotto dalla preposizione articolata “sul”, “sul ‘G48’”;
- la frase “他抬头一望，银幕上正在放映一种香烟的广告。”, lett. “lui alzare sguardo, sopra schermo stare mostrando pubblicità di sigarette”, resa attraverso una frase impersonale “Sullo schermo stavano proiettando la pubblicità di una marca di sigarette” e omissione della parte “他抬头一望”.

CAPITOLO 23

亚杏排在人龙中，见人龙越排越长，惟恐买不到戏票，有点焦躁不安。望望贴在墙上的海报，她想，“男主角长得英俊，有点像阿伦狄龙。如果不是因为男主角的叫座力强，就不会有这么多的人走来看这部电影了。”——视线一直落在男主角的脸上，彷彿男主角的脸是一件精致的艺术品。(p. 20)

Ya Xing faceva la fila, e accorgendosi che questa si stava allungando, entrò in ansia temendo di non riuscire a comprare un biglietto. Guardò il cartellone attaccato alla parete e pensò: “Il protagonista è molto bello, assomiglia un po’ a Alain Delon. Non ci sarebbe così tanta gente se non fosse per lui”. Non riusciva a distogliere lo sguardo dal viso di lui, quasi fosse un gioiello raro. (p. 47)

- La frase “有点焦躁不安”, lett. “un po’ paura inquieto” è stata resa come “entrò in ansia” attraverso verbo e complemento di modo;
- rielaborazione e sintesi della frase “如果不是因为男主角的叫座力强，就不会有这么多的人走来看这部电影了。”, lett. “se non essere per protagonista maschile chiamato Alain Delon, non esserci così tante persone venire vedere questo film” come “Non ci sarebbe così tanta gente se non fosse per lui”:
 - la parte “男主角的叫座力强” è stata resa come “lui”
 - omissione della parte “走来看这部电影了”;

- la frase “视线一直落在男主角的脸上，仿佛男主角的脸是一件精致的艺术品”，lett. “sguardo continuamente sopra viso protagonista maschile, come viso del protagonista maschile essere un’opera d’arte delicato/fine”, resa come “Non riusciva a distogliere lo sguardo dal viso di lui, quasi fosse un gioiello raro”:
- resa della parte “视线一直落在男主角的脸上” da affermativa a negativa, la frase “视线一直落在” resa come l’espressione italiana “non riusciva a distogliere lo sguardo”;

排在亚杏前头的那个男子瘦得很，脸孔清癯，呈露著病态的苍白。他的身边有一个男童。那男童的眼睛，红红肿胀，显然哭过了。

“我要吃雪糕，” 男童说。

“刚才，在餐厅的时候，要不是因为你吵著要吃雪糕，我也不会发那样大的脾气。” 瘦子的语气中含有显明的谴责意味，“刚才，雪糕也没有吃，热鲜奶也没有吃，白白送掉五块钱！”

“我要吃雪糕！” 男童说。

“不许吃雪糕！” 瘦子恶声怒叱，“再吵，就不带你看电影了！”

“我不要看电影，我要吃雪糕！” 男童说。

“你又来了，可别惹我生气了！” 瘦子脸上的颜色白中带青。

男童侧转身子，睁大眼睛望著糖果部。那糖果部前面挤著七八个人，其中五六个是购买雪糕的。

“我要吃雪糕！” 男童对瘦子说。

“不许吃雪糕！” 瘦子恶声怒叱。

“我要阿妈！” 男童又哭了。

“你去死！” 瘦子的声音好像在跟什么人吵架。

男童听了瘦子的话，“哇”地放声大哭。这哭声引起许多人的注意。瘦子感到窘迫，所以恼怒。当他恼怒时，再也不能保持理智的清醒。在不受理性的控制下，

他伸出手去，在男童头上重重打了一下。男童哭得像拉警报。瘦子抓住男童的衣领，将他拉出戏院。这一幕就在亚杏眼前上演；亚杏不能不对那个男童寄予同情了。“一个没有母亲的孩子，是无法从父亲处得到母爱的，”她想。(pp. 20-21)

Davanti a lei nella fila c'era un uomo magro dal viso scarno e di un pallore malato. Di fianco a lui c'era un bambino. Aveva gli occhi rossi e gonfi, doveva aver pianto.

- Voglio il gelato, – disse il bambino.
- Poco fa, al ristorante, se tu non avessi fatto tutte quelle storie per avere un gelato, non mi sarei arrabbiato a quel modo! – Nella sua voce traspariva chiaramente una nota di rammarico. – Non solo non abbiamo mangiato il gelato, ma abbiamo anche buttato via cinque dollari!
- Voglio un gelato, – disse il bambino.
- Niente gelato! – ruggì l'uomo magro. – Se fai ancora storie, non ti porto a vedere il film!
- Non voglio andare al cinema, voglio il gelato, – insisté il bambino.
- Ecco che ricominci, non mi fare arrabbiare! – Il colorito dell'uomo si fece livido. Il bambino si girò da un lato e prese a osservare l'angolo dove vendevano i dolci. C'erano sei o sette persone radunate lì davanti, e quasi tutte stavano comprando il gelato.
- Voglio il gelato, – disse il bambino all'uomo magro.
- Niente gelato! – ruggì l'uomo magro.
- Voglio la mamma! – Il bambino scoppiò di nuovo a piangere.
- Crepa – L'uomo magro sembrava stesse litigando con qualcuno.

A quel punto il bambino scoppiò in un pianto disperato. Il pianto attirò l'attenzione della gente. L'uomo ne fu imbarazzato e questo lo fece arrabbiare. E quando si arrabbiava non riusciva a mantenersi lucido. Perso il controllo, colpì con forza il bambino sulla testa. Il piccolo piangeva come una sirena della polizia. L'uomo magro lo afferrò per il colletto e lo trascinò fuori del cinema. La scena si era svolta davanti a Ya Xing che non poté non provare simpatia per il bambino. “Un bambino non potrà mai ottenere dal padre l'amore materno che gli manca”, pensò. (pp. 47-48)

- Rielaborazione di “刚才，雪糕也没有吃，热鲜奶也没有吃，白白送掉五块钱！”，lett. “un momento fa, gelato anche no mangiare, latte caldo anche no

mangiare, per niente dare-perdere cinque dollari”, resa come “Non solo non abbiamo mangiato né il gelato, né il latte caldo, ma abbiamo anche buttato via cinque dollari!”:

- resa della frase mediante la costruzione “non solo... ma”,
 - “也没有” resa come “né”;
- queste due battute di un dialogo “‘不许吃雪糕!’ 瘦子恶声怒叱” e “‘再吵, 就不帶你看电影了!’”, lett. “‘non potere mangiare gelato!’ Magro tono di voce furioso arrabbiato urlare, ‘ancora disturbare, non portare te guardare film!’”, rese come “‘Niente gelato!’ - ruggì l’uomo magro. – ‘Se fai ancora storie, non ti porto a vedere il film!’” in modo sintetico e diretto come per riflettere l’avvertimento dato dall’uomo al bambino, in particolare:
 - l’esclamazione “不许吃雪糕” come “niente gelato!”,
 - cambiamento dei costituenti della parte “瘦子恶声怒叱” da soggetto e verbo a verbo e oggetto ottenendo “ruggì l’uomo magro”, sintesi del determinante verbale e del verbo “恶声怒叱”;
 - nella frase “当他恼怒时, 再也不能保持理智的清醒”, lett. “quando lui arrabbiarsi, ancora meno potere mantenere razionalità della ragione”, resa come “E quando si arrabbiava non riusciva a mantenersi lucido”:
 - resa della parte “保持理智的清醒” da verbo e oggetto nell’originale a verbo riflessivo e complemento di modo “mantenersi calmo”;
 - nella frase “在不受理性的控制下, 他伸出手去, 在男童头上重重打了一下。”, lett. “senza controllo razionalità, lui allungare mano, sulla testa del bambino pesantemente/duramente colpire”, resa come “Perso il controllo, colpì con forza il bambino sulla testa”:
 - omissione di “伸出手去”,
 - resa di “男童” da determinante nominale nell’originale a oggetto in traduzione;

- rielaborazione della frase “一个没有母亲的孩子，是无法从父亲处得到母爱的”，lett. “un bambino che non ha la madre, non esserci modo da padre ricevere amore madre”, resa come “Un bambino non potrà mai ottenere dal padre l’amore materno che gli manca”:
 - la parte “一个没有母亲的孩子” resa come relativa “che gli manca” e aggiunta alla fine del periodo;

过了三四分钟，轮到亚杏购买戏票。座位表上，画满红线，使亚杏有点眼花缭乱，找不到一个未被红笔画去的空格。那售票员不耐烦在用那枝红笔点点“G四十六”，意思是：“这里有一只空位。”亚杏见空位不多，只好点点头，将钱交给售票员。

拿了戏票，走入院子。带位员引领她到座位。(p. 21)

Qualche minuto dopo arrivò il suo turno. La pianta dei posti era tappezzata di segni rossi, la vista di Ya Xing ne fu un po’ disturbata, tanto che non riuscì a vedere un posto vuoto. Impaziente, la cassiera le indicò il G46 con la matita rossa, per farle capire che era libero. Non vedendo altri posti disponibili, Ya Xing annuì e diede i soldi alla donna.

Preso il biglietto entrò in sala. La maschera la accompagnò sul posto. (pp. 48-49)

- Nella frase “意思是：‘这里有一只空位。’”，lett. “senso essere: ‘qui esserci un posto vuoto’” la parte “这里有一只空位。” è stata rielaborata e resa da diretta a indiretta mediante la relativa introdotta dal “che” ottenendo così la frase “per farle capire che era libero”.

CAPITOLO 24

她与淳于白并排而坐。(p. 22)

Lei e Chunyu Bai erano seduti uno di fianco all’altra. (p. 50)

- La frase “她与淳于白并排而坐”, lett. “lei con Chunyu Bai fianco a fianco sedere”, resa come “Lei e Chunyu Bai erano seduti uno di fianco all’altra”:
 - resa di “她与淳于” attraverso la congiunzione “e”,
 - “并排” da “fianco a fianco” a “uno di fianco all’altra”.

CAPITOLO 25

淳于白转过脸来望望她。

亚杏也转过脸去望望他。

淳于白想：“长得不算难看，有点像我中学里的一个女同学。那女同学姓俞，名字我已忘记。”

亚杏想：“原来是一个老头子，毫无意思。如果是一个像柯俊雄那样的男人坐在旁边，就好了。” (pp. 21-22)

Chunyu Bai si girò a guardarla.

Ya Xing si girò a guardarlo.

Chunyu Bai pensò: “Non è male, somiglia a una mia compagna delle medie. Si chiamava Yu di cognome, però ho dimenticato il nome”.

Ya Xing pensò: “Insomma è un vecchio, non ho avuto fortuna. Sarebbe stato meglio star seduta vicino a uno come Ke Junxiong”. (p. 51)

- Resa di “淳于白转过脸来望望她。” e “亚杏也转过脸去望望他。”, lett. “Chunyu Bai ruotare viso guardare lei” e “Ya Xing ruotare viso guardare lui”, resa come “Chunyu Bai si girò a guardarla” e “Ya Xing si girò a guardarlo” in modo speculare, omettendo in entrambe le frasi il primo oggetto del primo verbo in serie “脸”;

银幕上映出预告片，一个体态美丽的女人，赤裸著身子在卧室里走来走去。然后是衣柜的长镜。长镜里是一只床的映像。床上有一对男女，男的赤裸着身子，女

的也赤裸着身子。然后是一块不透明的玻璃。玻璃里边是浴室，一个女人站在花洒下面洗澡。然后银幕上出现一个特写：一个男人的手用力握住一个女人的乳房。然后是字幕：“划时代巨构”，“切勿错过”，“奉谕儿童不宜观看”，“下期在本院隆重献映”。然后又是广告。当一种威士忌的广告出现在银幕上的时候，院子里顿时嘈杂起来。这种嘈杂使淳于白与亚杏同时意识到刚才的预告片曾经使全院子的观众屏息凝神。现在，银幕上再出现广告时，大家的情绪才由紧张转为松弛。（p. 22）

Stavano proiettando la presentazione di un film di prossima uscita. Una donna con un corpo molto bello camminava nuda per una stanza da letto. Dopo veniva inquadrato il lungo specchio di un armadio. Dentro vi era riflesso un letto. Nel letto c'erano un uomo e una donna, entrambi nudi. Nella scena seguente si vedeva un vetro opaco e accanto un bagno dove una donna faceva la doccia. Primo piano: la mano di un uomo che stringeva il seno di una donna. Seguivano diciture: “Il capolavoro del secolo”, “Da non mancare”, “Sconsigliato ai bambini”, “Prossimamente su questo schermo”. Poi tornò la pubblicità. Quando apparve la pubblicità di una marca di whisky, in sala si alzò a un tratto il chiacchiericcio. E questo fece capire a Chunyu Bai e Ya Xing quanto la presentazione del film in uscita avesse assorbito l'attenzione del pubblico. Adesso che era tornata la pubblicità tutti si erano rilassati. (pp. 51-52)

- Aggiunta di parti ed elaborazione di verbi più adeguati alla descrizione della scena del film “银幕上映出预告片，一个体态美丽的女人，赤裸著身子在卧室里走来走去。然后是衣柜的长镜。”，lett. sopra schermo proiettare *trailer*, una donna di bello corpo, corpo nudo nella camera camminare-venire-camminare andare. Poi essere specchio lungo dell'armadio”, resa come “Stavano proiettando un film di prossima uscita. Una donna con un corpo molto bello camminava nuda per una stanza da letto. Dopo veniva inquadrato il lungo specchio di un armadio”:
 - aggiunta di “di prossima uscita” alla prima frase,
 - il verbo “是” reso in modo più articolato “veniva inquadrato”;

- la frase “下期在本院隆重献映”, lett. “prossimo periodo in questa sala trasmettere” resa in modo molto diretto con una tipica frase italiana “Prossimamente su questo schermo”;
- nella frase “这种嘈杂使淳于白与亚杏同时意识到刚才的预告片曾经使全院子的观众屏息凝神。”, lett. “questo rumore contribuire Chunyu Bai e Ya Xing contemporaneamente realizzare trailer appena uscire per un periodo di tempo fare sì che pubblico della sala trattenere respiro con attenzione rapita”, resa come “E questo fece capire a Chunyu Bai e Ya Xing quanto la presentazione del film in uscita avesse assorbito l’attenzione del pubblico”:
 - la parte “屏息凝神” è stata resa come “assorbire attenzione del pubblico”;

淳于白想, “既然儿童不宜观看, 怎么可以在这部片子之前放映这种预告片? 这部片子并不禁止儿童观看, 但是, 许多儿童看了刚才那段预告片。”

亚杏想, “这只老色狼刚才看预告时, 头也没有动过; 现在, 又转过脸来看我了, 真讨厌!” (p. 22)

Chunyu Bai pensò: “Se è sconsigliato ai bambini, perché lo proiettano prima del nostro film? Quello di oggi non è vietato ai minori, ma molti di loro hanno visto la presentazione del prossimo film”.

Ya Xing pensò: “Durante la presentazione del film questo vecchio maniaco non ha mosso un muscolo della testa e adesso dira addirittura la faccia verso di me! Che schifo!” (p. 52)

- Nella frase “这只老色狼刚才看预告时, 头也没有动过”, lett. “quando questo vecchio pervertito appena guardare anteprima, testa anche non avere muovere”, resa come “Durante la presentazione del film questo vecchio maniaco non ha mosso un muscolo della testa”:
 - resa della parte “头也没有动过” con un’espressione italiana formata da negazione, verbo e oggetto “non muovere un muscolo”.

CAPITOLO 26

银幕上出现女主角与男主角结婚的情景。亚杏神往在剧情中，陷於忘我的境界。虽然视线并没有给什么东西搅模糊，她却见到银幕上的女主角变成她自己了。她很美。她与男主角并排站在牧师的前面。牧师手里拿著一本《圣经》，叽里咕噜读了一大段。亚杏听不懂他在读些什么。即使不将注意力集中到自己身上的那袭新娘礼服上，也听不懂。那袭新娘礼服，与刚才在服装店的橱窗里看到的完全一样。木头公仔穿的那袭新娘礼服用白纱缝成，薄若蝉翼。她认为：就算最丑陋的女人穿上这种礼服，也会美得像天仙。何况，她长得一点也不丑。穿上这种衣服，当然有资格与这部电影的男主角结婚，她觉得银幕上的自己很美。尤其是换戒指的时候，羞答答的，非常可爱。(p. 22)

Sullo schermo apparve la scena in cui il protagonista e la protagonista si sposavano. Ya Xing era completamente presa dalla storia, dimentica di tutto. Benché nulla le avesse confuso la vista, si accorse che la protagonista era diventata lei stessa. Era molto bella. Lei e il protagonista stavano una accanto all'altro davanti al prete. Questi aveva in mano la Bibbia e ne leggeva un lungo brano mormorando. Ya Xing non capiva le parole, ma anche se non fosse stata concentrata sull'abito da sposa che indossava non avrebbe capito nulla. Il vestito era simile a quello che aveva visto poc'anzi nella vetrina di quel negozio, quello di chiffon bianco sottile come le ali di una cicala che indossava il manichino. Ya Xing si diceva che anche la più brutta delle donne sarebbe sembrata una dea con quell'abito indosso, e lei non era affatto brutta. Con quell'abito aveva tutti i numeri per sposare il protagonista del film. Si trovava molto bella nello schermo, soprattutto al momento di scambiarsi gli anelli, timida e adorabile. (p. 53)

- Rielaborazione della frase “虽然视线并没有给什么东西搅模糊，她却见到银幕上的女主角变成她自己了。”，lett. “nonostante vedere non esserci da qualche cosa disturbare vago, ma lei vedere protagonista femminile sopra schermo diventare lei stessa”，resa come “Benché nulla le avesse confuso la vista, si accorse che la protagonista era diventata lei stessa”:
 - nella prima parte “虽然视线并没有给什么东西搅模糊”，resa della parte “没有给什么东西” da verbo nell'originale a soggetto “nulla”，“视线” da

soggetto nell'originale a oggetto "la vista" e aggiunta del complemento di termine sottointeso "le".

CAPITOLO 27

银幕上出现女主角与男主角结婚的情景。淳于白想起自己结婚时的情景，礼堂是长方形的。墙壁上挂满喜幛。几十桌酒席。每一桌酒席边坐著穿得整整齐齐的亲友。气氛很热烈。每一个人都相信这是一件快乐的事情。淳于白相信这是快乐生活的开始，新娘也相信这是快乐生活的开始。所有的亲友都相信幸福与快乐的种子已播下。所有的婚礼都是这样的。现在，当他见到男女主角在银幕上表演结婚时，忍不住笑了起来。这原是一件可笑的事。银幕上的一对新人喜气洋洋地奔出教堂，他笑出声来。(p. 23)

Sullo schermo apparve la scena in cui il protagonista e la protagonista si sposavano. Chunyu Bai ripensò al suo matrimonio. La sala era lunga e stretta, alle pareti erano appesi drappi con il carattere "doppia felicità", il banchetto era composto da una dozzina di tavoli a cui sedevano amici e parenti in abiti da cerimonia. L'atmosfera era molto allegra. Tutti erano convinti che fosse un evento felice. Chunyu Bai credeva fosse l'inizio di una vita felice. Anche la sposa credeva fosse l'inizio di una vita felice. I parenti e gli amici credevano che fossero stati piantati i semi della felicità. È così per tutti i matrimoni. Adesso, vedere i protagonisti del film che si sposavano lo fece ridere suo malgrado. In effetti, era una cosa ridicola. La nuova coppia dello schermò lasciò la chiesa raggiante e Chunyu Bai scoppiò a ridere. (p. 54)

- Resa della frase "所有的亲友都相信幸福与快乐的种子已播下", lett. "ogni parente e amico credere semi fortuna e felicità già piantare", resa come "I parenti e gli amici credevano che fossero stati piantati i semi della felicità" in modo passivo con inversione del verbo "播下" "piantare" e di "幸福与快乐的种子" "semi della fortuna e della felicità";
- sintesi della frase "现在，当他见到男女主角在银幕上表演结婚时，忍不住笑了起来。", lett. "ora, quando lui vedere protagonista maschile e femminile sopra

schermo mostrare matrimonio, trattenere non riuscire a ridere”, resa come “Adesso, vedere i protagonisti del film che si sposavano lo fece ridere suo malgrado”:

- rielaborazione e resa del gruppo preposizionale “在银幕上” come complemento di specificazione “del film”,
- resa della parte “忍不住” nella seconda frase “忍不住笑了起来” con una locuzione avverbiale tipica italiana “suo malgrado” per indicare una reazione contro la sua volontà.

CAPITOLO 28

他笑声使亚杏从一个梦样的境界中回到现实。银幕上的女主角已不是她了。她转过脸去，用憎恶的目光注视淳于白。“简直是一只老色狼，”她想，“见到人家结婚，就笑成这个样子。这场结婚戏，一定使他转到了许多齜齜的念头，要不然，怎会发笑？只有色狼才会这样，只有色狼才会有这种齜齜的念头。” (p. 23)

La sua risata riportò Ya Xing dal mondo dei sogni alla realtà. La protagonista sullo schermo non era più lei. girò la testa e lanciò a Chunyu Bai uno sguardo di odio. “È veramente un perversito”, pensò, “ridere a quel modo vedendo due che si sposano. La scena deve avergli suggerito molte idee sporche, perché altrimenti si sarebbe messo a ridere a quel modo? Solo un maniaco si comporta così, solo uno perverso può farsi venire idee del genere”. (p. 55)

- Rielaborazione della frase “她转过脸去，用憎恶的目光注视淳于白”, lett. “lei girare viso, con sguardo di odio guardare Chunyu Bai”, resa come “Girò la testa e lanciò a Chunyu Bai uno sguardo d’odio”:
 - traduzione della parte “用憎恶的目光注视淳于白” con un’espressione italiana “lanciò uno sguardo d’odio”: resa di “用憎恶的目” da gruppo preposizionale a oggetto “uno sguardo d’odio”, “淳于白” da oggetto a complemento di termine introdotto dalla preposizione “a”, “a Chunyu Bai”.

CAPITOLO 29

银幕上映出“完”字时，亚杏站起身，随著人群走出戏院。(p. 23)

Quando la parola “Fine” comparve sullo schermo, Ya Xing si alzò e uscì dal cinema unendosi alla folla. (p. 56)

- Inversione elementi della frase “银幕上映出‘完’字时”, lett. “quando su schermo trasmettere parola ‘fine’”, resa come “Quando la parola ‘Fine’ comparve sullo schermo”, da oggetto “‘完’字” nella frase originale a soggetto nell’originale “la parola ‘fine’”.

CAPITOLO 30

随著人群走出戏院，淳于白在亚杏后边。(p. 23)

Uscendo dal cinema, Chunyu Bai si unì alla folla e si trovò dietro a Ya Xing. (p. 57)

- Nella frase “随著人群走出戏院，淳于白在亚杏后边”, lett. “seguire folla uscire cinema, Chunyu Bai essere dietro Ya Xing”, si assiste ad uno stravolgimento dei componenti della frase:
 - la parte “随著人群” spostata nella seconda frase dopo il soggetto “淳于白”, e resa da verbo e oggetto a verbo riflessivo e complemento di termine come “si unì alla folla”,
 - resa dell’espressione locativa “在亚杏后边” attraverso l’aggiunta del verbo riflessivo “si trovò”.

CAPITOLO 31

走出戏院，亚杏朝南走去。(p. 23)

Una volta fuori, Ya Xing si diresse verso sud. (p. 58)

- Resa della parte “走出戏院”, lett. “camminare-uscire sala cinema”, come “Una volta fuori” da verbo e locativo ad avverbio di tempo “una volta” e la preposizione locativa “fuori”.

CAPITOLO 32

淳于白朝北走去。当他朝北走去时，他见到一个男子手里拿著一根竹竿，上边用衫夹夹了许多马票。在马票中间，有一张红纸条。纸条上面有著“横财就手”四个字。他没有掏出两块一角去购买廉价的美梦，却因此想起了一件往事。那是二十年前的事了。那时候，他喜欢赌马。那时候，“空中霸王”是快活谷的马王。那时候，黑先生是最受马迷欢迎的骑师。那时候，公众棚的入场券只售三元。那时候，公众棚还没有改建。但是，那时候的马票每张也售两元。物价狂涨，马票的售价不涨。二十年前，中头奖的人也可以独资建一幢新楼；现在，中了头奖，买山顶区一个单位的复式新楼也不够。

……想呀想的，走到巴士站。他打算回港岛去吃晚饭。(pp. 23-24)

Chunyu Bai si diresse verso nord. Lungo il tragitto incontrò un uomo che portava una canna di bambù sulla quale erano attaccati numerosi biglietti della lotteria fermati da mollette per i panni. In mezzo ai biglietti spiccava una striscia di carta rossa sulla quale stava scritto: “La fortuna a portata di mano”. Lui non tirò fuori i due dollari e dieci per acquistare un bel sogno a buon mercato, ma gli tornò in mente un fatto del passato. Risaliva a più di vent’anni prima. All’epoca, gli piaceva scommettere sui cavalli. All’epoca, Re del cielo era il cavallo più forte dell’ippodromo di Happy Valley e il signor Hei il fantino favorito. Il biglietto in tribuna costava solo tre dollari, le tribune non erano ancor astate ristrutturare. Le scommesse costavano solo due dollari, i prezzi salivano ma non i biglietti per le scommesse sui cavalli. All’epoca, chi vinceva il primo premio si sarebbe potuto costruire una casa; oggi, la somma incassata non gli sarebbe bastata neppure per acquistare un bilocale sul Peak... Immerso in questi pensieri giunse alla fermata dell’autobus. Aveva deciso di rientrare a cena sull’isola di Hong Kong. (p. 59)

- L'espressione “横财就手”, lett. “straripante ricchezza-mano”, resa con l'espressione italiana “la fortuna a portata di mano”;
- rielaborazione della frase “那是二十年前的事了。”, lett. “quello essere fatto di venti anni prima”, da soggetto, verbo e oggetto come verbo ed espressione temporale “Risaliva a più di vent'anni prima”;
- rielaborazione della frase “但是，那时候的马票每张也售两元。物价狂涨，马票的售价不涨。”, lett. “ma, anche biglietti dei cavalli di quel tempo ognuno venire venduti due *yuan*. Prezzi selvaggio/violento salire, prezzo dei biglietti dei cavalli non salire”, resa come “Le scommesse costavano solo due dollari, i prezzi salivano ma non i biglietti per le scommesse sui cavalli”:
 - unione della seconda e terza frase mediante avversativa introdotta con “ma”,
 - la prima parte “那时候的马票每张也售两元” realizzata nel testo originale attraverso una frase passiva e resa in traduzione mediante una frase attiva formata da soggetto, verbo, complemento di quantità, omissione di “那时候” e “每张也”,
 - rielaborazione della frase da soggetto, negazione e verbo elementi della parte “马票的售价不涨” a negazione e oggetto “non i biglietti per le scommesse sui cavalli”, aggiunta di “i biglietti” e resa della parte “马票” come complemento di scopo introdotto dalla preposizione “per”, “per le scommesse” e di argomento introdotto dalla preposizione articolata “sui”, “sui cavalli”.

CAPITOLO 33

亚杏穿过马路，走回家去。当她经过一家酒楼门口时，对几帧歌星的照片瞅了一下。“有一天，我的照片也会贴在这里的，”她想。“做歌星并不是一件困难的事情。我会唱歌。我长得并不难看，我为什么不能变成一个红歌星？” (p. 24)

Ya Xing attraversò la strada e rientrò a casa a piedi. Passando davanti all'ingresso di un locale, si fermò a guardare le foto dei cantanti. “Un giorno potrebbe esserci esposta

anche la mia foto”, pensava. “Non è difficile diventare una stella della canzone. Io so cantare e non sono brutta. Perché non potrei diventare una celebre cantante?” (p. 60)

- La frase “有一天，我的照片也会贴在这里的，”，lett. “esserci un giorno, mia fotografia anche potere appiccicare qui”, resa come “Un giorno potrebbe esserci esposta anche la mia foto”: inversione di soggetto, verbo, oggetto da originale a traduzione attraverso la resa di “我的照片” da soggetto a oggetto;
- la frase “做歌星并不是一件困难的事情”，lett. “essere stella della canzone non essere una questione difficile”, resa come “Non è difficile diventare una stella della canzone”:
 - inversione di soggetto, negazione, verbo e oggetto della parte “并不是一件困难的事情” da oggetto nella traduzione a soggetto e “做歌星” da soggetto nell’originale a verbo e oggetto in traduzione.

CAPITOLO 34

站在巴士站，淳于白感到饥饿。(p. 24)

Mentre aspettava l’autobus, Chunyu Bai si sentì affamato. (p. 61)

- Rielaborazione e resa della prima parte “站在巴士站”，lett. “in piedi nella fermata dell’autobus”, resa come “Mentre aspettava l’autobus”:
 - da locativa formata da verbo e complemento di luogo a frase temporale introdotta dall’avverbio “mentre”, dal verbo “aspettava” e dall’oggetto “l’autobus”.

CAPITOLO 35

亚杏走进大厦，士多的伙计亚财提著一只竹篮疾步追上前来。那竹篮里放著二三十瓶鲜奶。亚财总是这个时候到上面去派鲜奶的。

等电梯的时候，亚财对亚杏露了阿谀的笑容。当他发笑时，脸相更加难看。

亚杏不笑。

亚杏讨厌亚财。

亚财很丑：酒糟鼻、葫芦脸、太阳穴上还有个疤痕。

每一次见到亚财，亚杏总是板着脸孔将视线移到别处。

电梯门启开。

亚杏走入电梯，亚财也走入电梯。

电梯里只有他们两个。亚财睁大眼睛凝视她，贪婪地凝视着她。仿佛集邮家察看珍邮似的。(pp. 24-25)

Ya Xing entrò nel suo palazzo. Ya Cai, il garzone della drogheria, la raggiunse di corsa con un cesto di bambù in mano. Dentro il cesto c'erano circa venti o trenta bottiglie di latte fresco. A quell'ora Ya Cai consegnava sempre il latte.

Mentre aspettavano l'ascensore, Ya Cai le mostrò un sorriso servile. Quando sorrideva diventava ancora più brutto.

Ya Xing non sorrise.

Ya Xing detestava Ya Cai.

Ya Cai era orribile: aveva il naso da ubriaccone, la testa a pera, e una cicatrice sulla tempia.

Ogni volta che lo incontrava, Ya Xing induriva il viso e distoglieva lo sguardo.

La porta dell'ascensore si aprì.

Ya Xing entrò, e così Ya Cai.

Nell'ascensore c'erano solo loro due. Ya Cai la fissava avido con gli occhi sgranati, come un collezionista di francobolli davanti a un esemplare raro. (p. 62)

- Nella frase “亚杏走进大厦，士多的伙计亚财提著一只竹篮疾步追上前来。”，lett. “Ya Xing entrare palazzo, garzone della drogheria Ya Cai portare un cesto di bambù grandi passi inseguire-avanti-venire”, resa come “Ya Xing entrò nel suo palazzo. Ya Cai, il garzone della drogheria, la raggiunse di corsa con un cesto di bambù in mano”:
 - la parte “士多的伙计” resa in traduzione tra virgole dopo aver inserito il soggetto “亚财”，
 - nella costruzione di verbi in serie nell’originale, il primo “提著一只竹篮” viene reso come complemento di strumento introdotto dalla congiunzione “con”, “con un cesto di bambù in mano”;
- nella frase “当他发笑时，脸相更加难看。”，lett. “quando lui ridere, faccia ancora più brutta”, resa come “Quando sorrideva diventava ancora più brutto”:
 - mantenimento del soggetto “他” sia per la prima che per la seconda frase e omissione di “脸相”;
- rielaborazione della parte “亚财睁大眼睛凝视她，贪婪地凝视着她。仿佛集邮家察看珍邮似的。”，lett. “Ya Cai aprire grandi occhi guardare fisso lei, guardare fisso bramoso lei. Somigliare esperto di francobolli guardare francobolli magnifici”, resa come “Ya Cai la fissava avido con gli occhi sgranati, come un collezionista di francobolli davanti a un esemplare raro”:
 - unione delle prime due frasi e resa della parte “睁大眼睛凝视” come complemento di modo introdotto dalla preposizione “con”, “con gli occhi sgranati”，
 - la similitudine “仿佛集邮家察看珍邮似的。” è stata sintetizzata e la parte “看珍邮似” da verbo a oggetto a complemento di luogo introdotto dalla congiunzione “davanti”;

亚杏昂著头，故意将视线落在电梯顶的风扇上。这种姿态，显示她很傲慢。

风扇有铁网罩住。铁网上的尘埃，积得太多，像黑色的棉絮一般挂在那里。

“奇怪，”亚杏想，“风扇上不应该积这么多的尘埃。风扇开动时，有风，怎会积聚这么多的尘埃？”

“你在看什么？”亚财搭讪著问。亚杏继续将视线落在风扇上，不理。亚财有意抓住这个机会，加上这么两句：“你在看风扇？风扇有什么好看？你……”

亚财的话没有说完，电梯门启开。亚杏大踏步走出来，看也不看他。(p. 25)

Ya Xing portò lo sguardo in alto e si mise a fissare il ventilatore sul soffitto. Questo atteggiamento lo faceva apparire un po' arrogante, anche se non lo era affatto.

Il ventilatore era coperto da una rete metallica sulla quale si era depositata tanta di quella polvere che finiva per pendere simile a cotone nero.

“Strano”, pensò Ya Xing, “su un ventilatore non dovrebbe depositarsi così tanta polvere. Quando è acceso produce vento. Come è possibile che sia così sporco?”

- Cosa guardi? – chiese Ya Cai cercando di iniziare una conversazione. Ya Xing continuò a fissare il ventilatore ignorandolo. Ma Ya Cai non voleva lasciarsi sfuggire l'occasione e aggiunse: – Guardi il ventilatore? Che ha di bello? Tu...

Prima che finisse, la porta dell'ascensore si aprì. Ya Xing uscì a grandi passi, senza degnarlo di uno sguardo. (p. 63)

- Nella frase “亚杏昂著头，故意将视线落在电梯顶的风扇上。这种姿态，显示她很傲慢。”，lett. “Ya Xing alzare la testa alta, deliberatamente abbassare sguardo sul ventilatore in cima all'ascensore. Questo atteggiamento, apparire lei arrogante”，resa come “Ya Xing portò lo sguardo in alto e si mise a fissare il ventilatore sul soffitto. Questo atteggiamento la fece apparire un po' arrogante, anche se non lo era affatto”:
 - unione e rielaborazione delle frasi “亚杏昂著头，故意将视线落在电梯顶的风扇上”，resa della parte “故意将视线落” da avverbio, oggetto e verbo a verbo riflessivo “mettersi a fissare”，resa del gruppo preposizionale “在电梯顶的风扇上” come oggetto,
 - aggiunta di “anche se non lo era affatto” alla parte “这种姿态，显示她很傲慢。”;

- rielaborazione della battuta all'interno del dialogo “你在看什么?” 亚财搭讪著问。亚杏继续将视线落在风扇上，不理。亚财有意抓住这个机会，加上这么两句”，lett. ““tu stare guardando cosa?” Ya Cai iniziare conversazione chiedere. Ya Xing continuare abbassare sguardo su ventilatore, non prestare attenzione. Ya Cai interessato in/intenzionalmente catturare questa occasione, aggiungere due frasi”, resa come “- Cosa guardi? – chiese Ya Cai cercando di iniziare una conversazione. Ya Xing continuò a fissare il ventilatore ignorandolo. Ma Ya Cai non voleva lasciarsi sfuggire l'occasione e aggiunse”:
 - “亚杏继续将视线落在风扇上，不理” resa della parte “不理” da negativa ad affermativa attraverso il verbo al gerundio e l'oggetto sottinteso “ignorandolo”,
 - resa della parte “亚财有意抓住这个机会” da affermativa a negativa, con un'espressione italiana “non lasciarsi sfuggire l'occasione”.

CAPITOLO 36

淳于白站在巴士站，等过海巴士。

“海底隧道是一项伟大的工程，使港岛与九龙连在一起。过去，从九龙到港岛，或者从港岛到九龙，搭车搭船浪费的时间相当多；现在，从旺角搭乘巴士过海，毋需一刻钟，就可以抵达铜锣湾。”——他想。

巴士来了。

上车。

将一块镍币掷入“车费箱”，上楼，拣一个靠窗的座位。

巴士开动后，街景犹如活动布景一般在他眼前转动。(pp. 25-26)

Chunyu Bai aspettava l'autobus per attraversare il tunnel.

“Il tunnel sotto il mare è un'opera grandiosa, l'isola di Hong Kong e Kowloon sono ora direttamente collegate. In passato per andare dall'una all'altra si perdeva un sacco di tempo, bisognava prendere prima l'autobus e poi il traghetto. Oggi l'autobus da Mongkok a Causeway Bay impiega appena un quarto d'ora”, pensava.

L'autobus arrivò.

Lui salì.

Fece cadere una moneta nell'apposita cassetta, salì al piano superiore e si sedette vicino al finestrino.

L'autobus partì e le strade si animarono davanti a lui come uno scenario mobile. (p. 64)

- Rielaborazione e spiegazione della frase “过去，从九龙到港岛，或者从港岛到九龙，搭车搭船浪费的时间相当多；现在，从旺角搭乘巴士过海，毋需一刻钟，就可以抵达铜锣湾。”，lett. “passato, da Kowloon a Hong Kong, o da Hong Kong a Kowloon, prendere autobus prendere nave tempo perso abbastanza molto; ora, da Mongkok viaggiare con bus attraversare mare, non impiegare quarto d'ora, potere raggiungere Causeway Bay”, resa come “In passato per andare dall'una all'altra si perdeva un sacco di tempo, bisognava prendere prima l'autobus e poi il traghetto. Oggi l'autobus da Mongkok a Causeway Bay impiega appena un quarto d'ora”:
 - la parte “从九龙到港岛，或者从港岛到九龙” sintetizzata in “dall'una all'altra”,
 - esplicitazione della parte “搭车搭船” attraverso l'espressione temporale consecutiva “prima... poi” come “bisognava prendere prima l'autobus e poi il traghetto”,
 - semplificazione della parte “现在，从旺角搭乘巴士过海，毋需一刻钟，就可以抵达铜锣湾” attraverso la sintesi e l'unione della seconda e della quarta frase mediante la costruzione locativa “da... a” inserendo le indicazioni di luogo: “旺角” “Mongkok”, reso come gruppo preposizionale, e “铜锣湾” “Causeway Bay” come oggetto locativo, omettendo i verbi “搭乘” e “可以抵达”, rendendo “巴士” come soggetto e la parte “毋需一刻钟”

come verbo principale, avverbio e complemento di tempo “impiega appena un quarto d’ora”;

- la frase “巴士开动后，街景犹如活动布景一般在他眼前转动。”，lett. “dopo autobus partire, strada come scenario muovere comune muovere davanti suoi occhi”, resa come “L’autobus partì e le strade si animarono davanti a lui come uno scenario mobile”:
 - resa della parte “巴士开动后” da locativa a soggetto e verbo “l’autobus partì”,
 - mantenimento della similitudine del testo originale “犹如活动布景” “come uno scenario mobile”;
- nella frase “将一块镍币掷入 ‘车费箱’, 上楼, 拣一个靠窗的座位。”, lett. “far entrare ‘cassetta tariffa passeggeri’ moneta, salire autobus, scegliere posto vicino finestrino”, resa come “Fece cadere una moneta nell’apposita cassetta, salì al piano superiore e si sedette vicino al finestrino”:
 - rielaborazione di soggetto, verbo e oggetto della parte “拣一个靠窗的座位” da verbo e oggetto a verbo riflessivo e complemento di luogo;

二十多年前，当他刚从北方来到香港的时候，这一带都是旧楼；现在，都已变成摩天大厦了。

“香港就是这样一个地方：空间少，人口多，楼宇不能不向高空发展。”——他想。

巴士继续沿弥敦道朝前驶去。

“单是向高空发展，也不能解除屋荒。政府必须向郊区发展，多建卫星市。在不久的将来，一定有更多的人移居卫星市。”——他想。

巴士拐弯。

“卫星市必会迅速发展。这种发展，使兴建地下铁路变成当务之急。没有地下铁路，住在卫星市的人惟有搭乘私家车或计程车或大小型巴士进入市区去工作。这样一来，交通的挤迫就变成另外一个问题了。”他想。

巴士朝红磡去。(p. 26)

Vent'anni prima, quando era appena arrivato a Hong Kong dal Nord, nella zona c'erano solo case vecchie, adesso erano diventate tutte grattacieli.

“Hong Kong è così, un territorio piccolo e una popolazione numerosa, bisogna per forza costruire verso l'alto”, pensava.

L'autobus continuava la sua corsa lungo Nathan Road.

“Costruire verso l'alto non risolverà il problema della mancanza di alloggi. Il governo deve sviluppare la periferia, costruire più città-satellite. In un prossimo futuro, molta gente si trasferirà nelle città-satellite”, pensava.

L'autobus svoltò.

“Le città-satellite si svilupperanno velocemente, e la costruzione della metropolitana diventerà una necessità impellente. In mancanza di metropolitana, la gente che vivrà nelle città-satellite dovrà ricorrere alle auto private, ai taxi, ai minibus per recarsi al lavoro e questo creerà problemi di traffico”, pensava.

L'autobus si stava dirigendo verso Hung Hom. (pp. 64-65)

- Stravolgimento e unione delle parti della frase “这样一来，交通的挤迫就变成另外一个问题了。”，lett. “questo arrivare, accumulo di traffico diventare un altro problema”，resa come “questo creerà problemi di traffico”:
 - resa della parte “交通的挤迫” da soggetto a complemento di specificazione “di traffico”，
 - resa della “另外一个问题” come oggetto “problemi”;

“二十多年前，香港的人口只有八十万；现在，香港已有四百多万人口了。二十多年前，红磡的新楼多数只有四层高；现在，那些楼早已拆卸，改建多层大厦。纵然如此，仍不能减少屋荒的严重性。”——他想。

巴士驶抵红磡，朝隧道口驶去。

“二十多年前，从北方涌入香港的人，多数带了一些钱。初来时，个个怀著很大的希望，以为在这个华洋杂处的地方可以大展宏图；可是，过不了几年，房屋越住越小，车子越坐越大，景况大不如前。”——他想。

巴士驶到隧道口，停下。

“二十多年前，谁敢预言，巴士、货车、计程车、小型巴士与私家车可以在维多利亚海峡的海底疾驰。”——他想。

巴士在隧道疾驰。

“二十多年前，谁敢预言，从九龙到香港或者从香港到九龙，只需三分钟就够了。”——他想。

十分钟过后，他在北角一家菜馆吃晚饭。(pp. 26-27)

“Vent’anni fa, Hong Kong contava soltanto ottocentomila abitanti, adesso ne ha circa quattro milioni. Vent’anni fa, gli edifici nuovi di Hung Hom erano per la maggior parte a tre piani, adesso sono stati buttati giù e al loro posto sono sorti palazzi di molti piani. Ciò nonostante il problema degli alloggi non è stato risolto”, pensava.

L’autobus era arrivato a Hung Hom e si dirigeva adesso verso l’entrata del tunnel.

“Vent’anni fa, la maggior parte della gente arrivata in massa dal Nord aveva con sé qualche soldo. All’inizio nutrivano tutti grandi speranze, credevano di poter realizzare i loro sogni in questa terra dove la Cina e l’Occidente si mischiavano, ma dopo qualche anno le abitazioni diventavano sempre più piccole, le automobili sempre più grandi, la situazione si era degradata”, pensava.

L’autobus si fermò all’ingresso del tunnel.

“Chi avrebbe potuto immaginare vent’anni fa che gli autobus, i camion, i taxi, i minibus e le auto private avrebbero sfrecciato sul fondo del Victoria Harbour?” pensava.

L’autobus stava percorrendo il tunnel.

“Chi avrebbe potuto immaginare vent’anni fa che per andare da Kowloon a Hong Kong, e viceversa, sarebbero stati sufficienti trenta minuti?” pensava.

Dieci minuti dopo, cenava in un ristorante di North Point. (pp. 65-66)

- Sintesi e inversione di soggetto, verbo, oggetto della seconda frase “纵然如此，仍不能减少屋荒的严重性。”，lett. “nonostante questo, ancora non potere ridurre gravità carenza di case”, come “Ciò nonostante il problema degli alloggi non è stato risolto” rendendo la parte “屋荒的严重性” da soggetto a oggetto.

CAPITOLO 37

吃过饭，亚杏扭开电视机。萤光幕显出映像时，那是一部国语电影。

不知道上半部的情节，当然不会对这部电影发生兴趣。亚杏却痴呆地坐在那里，睁大眼睛望着荧光幕。

那部国语电影的男主角很英俊。亚杏见到英俊的男人就高兴。(p. 27)

Dopo aver cenato, Ya Xing accese la televisione. L’immagine che comparve sullo schermo era quella di un film in cinese mandarino.

Non avendo visto la prima parte, era difficile interessarsi al film. Ma Ya Xing restò seduta a guardarlo imbambolata.

L’interprete era molto bello. Ya Xing era contenta quando vedeva un bell’uomo. (p. 67)

- Costruzione della frase “萤光幕显出映像时，那是一部国语电影。”，lett. “quando schermo mostrare immagine, quello essere un film di cinese mandarino”, resa come “L’immagine che comparve sullo schermo era quello di un film mandarino” con una relativa:

- nella parte “萤光幕显出映像时” si assiste ad un’inversione di “映像” da oggetto a soggetto “l’immagine” e “萤光幕显” da soggetto a complemento di luogo “sullo schermo”;
- sintesi e unione delle frasi “亚杏却痴呆地坐在那里，睁大眼睛望着荧光幕。”，lett. “ma Ya Xing seduta là stolta, aprire grandi occhi guardare schermo”, resa come “Ma Ya Xing restò seduta a guardarlo imbambolata”:
 - resa della parte “睁大眼睛” nella seconda frase con l’aggettivo “imbambolata”,
 - anticipazione della parte “望着荧光幕”, in coda alla prima frase nel testo originale, mediante complemento di scopo introdotto dalla preposizione “a”, “a guardarlo”;
- nella frase “亚杏见到英俊的男人就高兴”, lett. “Ya Xing vedere uomo bello contenta”, resa come “Ya Xing era contenta quando vedeva un bell’uomo” si assiste ad un’inversione di “高兴” e “见到英俊的男人” unite dalla congiunzione “quando”.

CAPITOLO 38

吃过晚饭，回家。看荧光幕上的国语长片时，淳于白睡着了。

他梦见自己坐在一个很优美的环境里：有树，树上盛开着花朵，花很香。香气使这个俊美的环境益具神秘感。淳于白不知道这是什么所在，只觉得它有点像公园。他坐在长凳上，亚杏也坐在长凳上。他们并排而坐，好像在电影院里看电影。(p. 27)

Dopo aver cenato, Chunyu Bai tornò a casa. Mentre guardava alla televisione un film in cinese mandarino, si addormentò.

Sognò di trovarsi in un luogo bellissimo: c'erano alberi, erano fioriti e i fiori profumavano. Il loro profumo rendeva il posto misterioso. Chunyu Bai non sapeva dov'era, ma sembrava un parco pubblico. Lui stava seduto su una panca, anche Ya Xing era seduta sulla stessa panca. Erano seduti uno di fianco all'altra, come al cinema. (p. 68)

- Rielaborazione del periodo “有树，树上盛开着花朵，花很香”，lett. “esserci alberi, sopra alberi fiorire fiori, fiori profumati”, resa come “c’erano alberi, erano fioriti e i fiori profumavano”:
 - resa della parte “树上盛开着花朵” da locativo, verbo e oggetto dell’originale a verbo al participio passato “erano fioriti”;
- inversione degli elementi della frase “香气使这个俊美的环境益具神秘感。”, lett. “profumo contribuire questo ambiente bello aggiungere-fornire sensazione di mistero”, resa come “Il loro profumo rendeva il posto misterioso”:
 - resa di “使” da preposizione nel testo originale a verbo principale,
 - resa del gruppo preposizionale del testo originale “使这个俊美的环境” come oggetto “il posto”,
 - resa del determinante nominale “神秘” come aggettivo “misterioso” facente parte dell’oggetto.

CAPITOLO 39

看完国语长片，上床。亚杏做了一场梦，梦见自己在一间没有墙壁的卧房里。这卧房的家具非常现代化，除了梳妆台、衣柜与沙发外，还有一只大床。所有的家具都是粉红色的。她与一个长得很英俊的男人躺在床上。她身上没有穿衣服。那英俊男子身上也没有穿衣服。这种情形，与那张照片中的男女十分相似。那张照片是她从路旁拾到的。那张照片给她的印象很深。(pp. 27-28)

Quando il film in cinese mandarino finì, Ya Xing andò a letto. Sognò di trovarsi in una camera da letto senza pareti. I mobili erano molto moderni, oltre alla toletta, all’armadio e a una poltrona, c’era anche un letto. Tutti dipinti di rosa. Lei era stesa sul letto insieme a un uomo molto bello. Era nuda. Anche l’uomo era nudo. La scena somigliava a quella della fotografia. La fotografia che lei aveva raccolto da terra. La fotografia che l’aveva tanto impressionata. (p. 69)

- La frase “那帧照片给她的印象很深。”, lett. “quella fotografia dare sua impressione profonda”, resa come “La fotografia che l’aveva tanto impressionata”:
- costruzione della frase come relativa, resa di “给她的印象很深” da gruppo preposizionale e verbo aggettivale a verbo principale.

CAPITOLO 40

在优美的梦境中，淳于白与亚杏坐的长凳忽然变成床了，周围的树没有变。树上有花，花很香。淳于白嗅到的香味，可能是从亚杏身上发散出来的。亚杏刚才还穿衣服，此刻则赤裸身子，没有一样东西比少女的胴体更具诱惑力。淳于白变得很年轻，思想、感受、活力都是属于二十岁的。二十岁的淳于白常做这种事情。现在，他在梦中变成一个年轻人。(p. 28)

Nel suo splendido sogno, la panca sulla quale lui e Ya Xing erano seduti si trasformò in un letto, ma gli alberi attorno restarono. Gli alberi erano fioriti e i fiori profumavano. Forse il profumo che Chunyu Bai sentiva era quello di Ya Xing. Lei che fino a poco prima era vestita, adesso era nuda. Nulla era più seducente del corpo di una giovinetta. Chunyu Bai si sentì ringiovanire, i suoi pensieri, le sue sensazioni, il suo vigore erano quelli di un ventenne. A vent’anni, Chunyu Bai aveva fatto spesso questo genere di cose. Adesso sognava di essere giovane. (p. 70)

- Sintesi della frase “淳于白嗅到的香味，可能是从亚杏身上发散出来的。”, lett. “profumo che sentire Chunyu Bai, potere essere emanare-uscire da corpo di Ya Xing”, resa come “Forse il profumo che Chunyu Bai sentiva era quello di Ya Xing”:
- resa della seconda parte “可能是从亚杏身上发散出来的” da ausiliare, gruppo preposizionale e verbo principale a verbo, soggetto e complemento di specificazione “era quello di Ya Xing”;
- la frase “淳于白变得很年轻，思想、感受、活力都是属于二十岁的。二十岁的淳于白常做这种事情。现在，他在梦中变成一个年轻人。”, lett. “Chunyu Bai diventare giovane, pensiero, sensazione, energia appartenere a vent’anni. Chunyu Bai a vent’anni spesso fare questo tipo di cose. Ora, lui nel sogno diventare un

giovane”, resa come “Chunyu Bai si sentì ringiovanire, i suoi pensieri, le sue sensazioni, il suo vigore erano quelli di un ventenne. A vent’anni, Chunyu Bai aveva fatto spesso questo genere di cose. Adesso sognava di essere giovane”:

- cambiamento del verbo e oggetto della parte “思想、感受、活力都是属于二十岁的” da risultativo e oggetto a verbo, oggetto e complemento di specificazione “erano quelli di un vent’enne”,
- “二十岁的淳于白常做这种事情”, resa di “二十岁” da determinante nominale a complemento di tempo “a vent’anni”,
- resa della frase “他在梦中变成一个年轻人” da soggetto, gruppo preposizionale, verbo e oggetto a soggetto sottointeso, verbo e oggetto, il gruppo preposizionale “在梦中” è stato reso come verbo ed è stato omissso il verbo principale della frase originale “变成”.

CAPITOLO 41

这是一种新的刺激，即使在梦中，她也能清晰感到这种刺激，她甚至感到了对方身体上的微暖。对于亚杏，这是前所未有的。她用热诚去接受这种前所未有的刺激。她的内心中好像有火球在燃烧。(p. 28)

Era un’eccitazione nuova, e anche se stava sognando, la poteva sentire distintamente, arrivava persino a percepire il calore del corpo accanto al suo. Ya Xing non aveva mai provato una sensazione simile. Accolse con entusiasmo l’emozione sconosciuta. Quando l’uomo infilò la lingua nella sua occa, si sentì bruciare in petto una palla di fuoco. (p. 71)

- Rielaborazione dell’espressione idiomatica “前所未有”, lett. “prima-luogo-no-avere”:
 - nella frase “对于亚杏，这是前所未有的”, lett. “riguardo Ya Xing, questo essere senza precedenti”, resa come “Ya Xing non aveva mai provato una sensazione simile”, cambiamento da frase negativa ad affermativa, resa come negazione, verbo, oggetto e aggettivo,

- nella frase “她用热诚去接受这种前所未有的刺激”, lett. “lei con fervore accettare questo stimolo senza precedenti”, resa come “Accolse con entusiasmo l’emozione sconosciuta” aderenza al significato originale.

CAPITOLO 42

淳于白从梦境中回到现实，天已亮，伸个懒腰，站起，走去窗边呼吸新鲜空气，初阳已击退黑暗。窗外有晾衫架，一只麻雀从远处飞来，站在晾衫架上。稍过片刻，另一只麻雀从远处飞来，站在晾衫架上。它看它，它看它。然后两只麻雀同时飞起，一只向东，一只向西。(p. 28)

Era giorno fatto quando Chunyu Bai si risvegliò e tornò alla realtà. Si stiracchiò, si alzò e andò alla finestra per respirare una boccata d’aria fresca. Il sole del mattino aveva scacciato le tenebre. Fuori dalla finestra c’era un filo per stendere i panni. Un passero arrivò da lontano e si posò sul filo. Dopo un po’ un altro passero arrivò da lontano e si posò sul filo. I due si guardarono. Poi spiccarono il volo insieme, uno diretto a est, uno diretto a ovest. (p. 72)

- Rielaborazione della frase “淳于白从梦境中回到现实，天已亮”, lett. “Chunyu Bai dal sogno tornare realtà, giorno già mostrare/luminoso”, resa come “Era giorno fatto quando Chunyu Bai si risvegliò e tornò alla realtà”:
 - inversione e unioni delle due parti attraverso la costruzione di una temporale introdotta dall’avverbio “quando”,
 - omissione del gruppo preposizionale “从梦境中” e aggiunta del verbo riflessivo “si risvegliò”.

3.3 Considerazioni finali

In qualità di testo e traduzione letteraria la loro funzione, secondo la divisione introdotta da Jakobson nel 1960, è quella poetica e si riferisce alla capacità dei testi letterari di evocare immagini, suoni, colori attraverso un’organizzazione dei periodi che si rivela di fondamentale importanza per quando riguarda lo sviluppo della trama e gli effetti che si creano e si vogliono trasmettere, al fine di fornire una certa emotività e componente

artistica al racconto. Il lettore modello del prototesto e del metatesto è una persona di media istruzione interessata alla fruizione di una lettura di un testo letterario per puro piacere pronta ad imbattersi in una trama in grado di evocare le immagini e le sensazioni provate da Liu Yichang, riflesse in questi due personaggi e che si intrecciano ed esprimono i loro pensieri, le loro sfide e le loro difficoltà quotidiane, da una parte, e a conoscere la situazione sociale, urbana e storica di città come Hong Kong e Shanghai, dall'altra.

Nel corso dell'analisi sono stati individuati alcuni interventi sia di aderenza al testo originale sia di elaborazione totale del testo originale che verranno esposti di seguito.

3.3.1 Aderenza alla lingua di partenza

In alcuni capitoli, è stata mantenuta una resa aderente al testo originale, incluse le ripetizioni e la punteggiatura, riguardanti le descrizioni di personaggi, strade, oggetti, situazioni o azioni (ad esempio spostamenti in bus) perlopiù riguardanti scene ambientate nel presente, che vivono e vedono i protagonisti, e che rendono il tono e il ritmo del passaggio duro, contribuendo in questo modo alla creazione di immagini forti e immediate nella testa del lettore. Questa resa sembra quasi voler cercare di ricreare lo stesso effetto del testo originale e spingere il lettore ad avvicinarsi alla storia, vivendo in prima persona la situazione di disagio, i pensieri e le esperienze vissute dai due protagonisti all'interno della realtà hongkonghese.

Ripetizioni:

- “那天晚上，他们玩到凌晨才离去。那天晚上，淳于白送她回家。那天晚上，淳于白睡在她家里。那天晚上，淳于白对她说，‘下星期，我要到南洋去了。’” (p. 2), ripetizione dell'espressione temporale “那天晚上” contenuta nell'originale per quattro periodi consecutivi mantenuta anche nella traduzione e resa come “Quella sera fecero le ore piccole. Quella sera Chunyu Bai la riaccompagnò a casa. Quella sera Chunyu Bai passò la notte da lei. Quella sera le disse: - La prossima settimana parto per il Sud-est -.” (p. 7);
- la frase “照相馆隔壁是玩具店。玩具店隔壁是眼镜店。眼镜店隔壁是金铺。金铺隔壁是酒楼。酒楼隔壁是士多。士多隔壁是新潮服装店。” (p. 5) resa come

“Accanto al fotografo c’era un negozio di giocattoli. Accanto al negozio di giocattoli c’era un ottico. Accanto all’ottico c’era un gioielliere. Accanto al gioielliere c’era un ristorante. Accanto al ristorante una drogheria e accanto a questa un negozio di vestiti alla moda.” (p. 14);

- “有点像柯俊雄，有点像邓光荣，有点像李小龙，有点像狄龙，有点像阿伦狄龙。” (p. 4) resa come “un po’ simile a Ke Junxiong, un po’ simile a Deng Guangrong, un po’ simile a Bruce Lee, un po’ simile a Di Long, un po’ simile a Alain Delon.” (p. 5 cap. 8, pp. 9 e 10 cap. 14, p. 16 cap. 16);
- “天花板上有许多画报。天花板上有许多报纸。” (p. 16) resa come “il soffitto era pieno di riviste a colori. Il soffitto era pieno di giornali” (p. 37);
- “眼睛。眼睛。眼睛。眼睛。” (p. 16) resa come “Occhi. Occhi. Occhi. Occhi.” (p. 37);
- resa delle frasi consecutive “淳于白转过脸来望望她。” e “亚杏也转过脸去望望他。” (pp. 21-22) come “Chunyu Bai si girò a guardarla” e “Ya Xing si girò a guardarlo” (p. 51);
- “这种情形，与那张照片中的男女十分相似。那张照片是她从路旁拾到的。那张照片给她的印象很深。” (p. 28), resa come “La scena somigliava a quella della fotografia. La fotografia che lei aveva raccolto da terra. La fotografia che l’aveva tanto impressionata.” (p. 69);

Resa delle frasi in modo aderente alla punteggiatura e all’organizzazione dei periodi del testo originale:

- “她睁大眼睛怔怔地望着那袭礼服，望得久了，木头公仔忽然露了笑容。木头公仔是不会笑的。” (p. 4) reso come “Lo fissò con occhi pieni di invidia finché sul viso del manichino apparve un sorriso. I manichini non sorridono.” (p. 12);
- “那贩售马票的中年男子仍在讲述他目击抢劫金铺的情形。他的声音很大。没

有人向他购买马票。” (p. 7) resa come “Il venditore di mezza età stava ancora raccontando come si era svolta la rapina di cui era stato testimone. Parlava a voce alta. Nessuno comprava i suoi biglietti.” (p. 19);

- “香港映画。银色世界。南国电影。嘉禾电影。星岛画报。四海周报。星岛晚报。快报。银灯。娱乐新闻。成报。明报。” (p. 16) resa come “cinema di Hong Kong”. “Il mondo del cinema”. “Il cinema della Cina del Sud”. “Il giornale illustrato”. “Sing Tao”. “Il settimanale Quattro stagioni”. “Giornale della sera”. “Sin Tao”. “L’Espresso”. “I riflettori”. “Notizie dello spettacolo”. “Sing Pao”. “Ming Pao”. (p. 37);
- “月亮像柠檬。一个像柠檬的月亮。这种意象，亚杏从未产生过。每一次抬头望圆月，总觉得月亮像一盏大灯。” (p. 18) resa come “La luna è un limone. La luna che assomiglia a un limone. L’immagine non gli era mai passata per la mente. A lei la luna aveva sempre fatto pensare a una grande lampada.” (p. 41);
- “男童听了瘦子的话，‘哇’地放声大哭。这哭声引起许多人的注意。瘦子感到窘迫，所以恼怒。当他恼怒时，再也不能保持理智的清醒。在不受理性的控制下，他伸出手去，在男童头上重重打了一下。男童哭得像拉警报。瘦子抓住男童的衣领，将他拉出戏院。” (p. 21) resa come “A quel punto il bambino scoppiò in un pianto disperato. Il pianto attirò l’attenzione della gente. L’uomo ne fu imbarazzato e questo lo fece arrabbiare. E quando si arrabbiava non riusciva a mantenersi lucido. Perso il controllo, colpì con forza il bambino sulla testa. Il piccolo piangeva come una sirena della polizia. L’uomo magro lo afferrò per il colletto e lo trascinò fuori del cinema.” (p. 48);
- “每一个人都相信这是一件快乐的事情。淳于白相信这是快乐生活的开始，新娘也相信这是快乐生活的开始。所有的亲友都相信幸福与快乐的种子已播下。” (p. 23) resa come “Tutti erano convinti che fosse un evento felice. Chunyu Bai credeva fosse l’inizio di una vita felice. Anche la sposa credeva fosse l’inizio di una vita felice. I parenti e gli amici credevano che fossero stati piantati i semi della felicità.” (p. 54);

- “这卧房的家具非常现代化，除了梳妆台、衣柜与沙发外，还有一只大床。所有的家具都是粉红色的。她与一个长得很英俊的男人躺在床上。她身上没有穿衣服。那英俊男子身上也没有穿衣服。” (p. 27) resa come “I mobili erano molto moderni, oltre alla toletta, all’armadio e a una poltrona, c’era anche un letto. Tutti dipinti di rosa. Lei era stesa sul letto insieme a un uomo molto bello. Era nuda. Anche l’uomo era nudo.” (p. 69);

Mantenimento e resa delle similitudini o dei modi di dire inseriti nel testo originale anche in traduzione perlopiù secondo una traduzione letterale:

- “报告行情的声音，由麦克风传出，犹如小石子，一粒一粒掷在炒金者心中” (p. 2) come “La voce che riportava le quotazioni veniva diffusa da un microfono e cadeva sul cuore degli speculatori come se fosse composta da tanti sassi” (p. 9);
- “大部分新楼都是‘速成班的毕业生’” (p. 3) resa come “La maggior parte dei palazzi nuovi erano come i laureati dei corsi accelerati” (p. 11);
- “有一个冒失鬼犹如舞龙灯般在人堆中乱挤” (p. 4) reso come “Un mezzo deficiente spintonava la folla contorcendosi come se stesse facendo la danza del drago.” (p. 17);
- “这样想时，产生一种挤迫感，仿佛四堵墙壁忽然挤拢来，一若武侠电影中的机关布景。一若武侠电影中的机关布景。她的脸孔红得像烧红的铁” (p. 6) resa come “L’idea le diede un senso di soffocamento, quasi che le pareti del bagno si restringessero, come uno dei trucchi dei film di gongfu. Il suo viso avvampò come fosse un ferro incandescente” (p. 26);
- “但是回忆中的欢乐，犹如一帧褪色的旧照片，模模糊糊，缺乏真实感。” (p. 12) resa come “ma quella memoria era come una vecchia fotografia sbiadita, velata e irreale” (p. 31);

- “她放下唱片，掉转身，仿佛逃避魔鬼的追逐似的，疾步走出唱片公司” (p. 18) resa come “Lei posò il disco, si girò e scappò dal negozio, come se fosse inseguita da orde di diavoli” (p. 42);
- “亚财睁大眼睛凝视她，贪婪地凝视着她。仿佛集邮家察看珍邮似的。” (p. 25) resa come “Ya Cai la fissava in avido con gli occhi sgranati, come un collezionista di francobolli davanti a un esemplare raro” (p. 62);
- “风扇有铁网罩住。铁网上的尘埃，积得太多，像黑色的棉絮一般挂在那里。” (p. 25) resa come “Il ventilatore era coperto da una rete metallica sulla quale si era depositata tanta di quella polvere che finiva per pendere simile a cotone nero” (p. 63).

Organizzazione dei paragrafi

L'organizzazione dei paragrafi si adatta totalmente a quella del testo originale, introducendo un nuovo paragrafo del testo originale attraverso gli accapo e il mantenimento dei dialoghi secondo un ordine verticale oppure orizzontale, seguendo le righe del testo, a seconda di come sono presentati nel testo di partenza.

3.3.2 Aderenza alla lingua di arrivo

In alcuni capitoli si assiste ad una rielaborazione importante, talvolta totale, e che include anche la punteggiatura, per spiegare alcune situazioni che riguardano eventi passati, e quindi evocati attraverso la memoria, soprattutto da parte di Chunyu Bai, riguardanti scene di guerra a Shanghai o a Hong Kong o eventi difficili e dolorosi, riferite, ad esempio, alla situazione prima della sua partenza o al suo arrivo ad Hong Kong vent'anni prima e sensazioni e pensieri nuovi provati soprattutto da Ya Xing.

Inoltre, si nota che dall'analisi del brano esaminato sono state apportate aggiunte e, in qualche caso, omissioni, innalzamenti e abbassamenti di registro, e spesso generalizzazioni. Il ritmo della prosa è molto sintetico ed essenziale, da una parte, e più articolato, dall'altra, a seconda delle sequenze e dello sviluppo della trama. Come afferma Venuti:

translation, like any language use, is a selection accompanied by exclusions, an intervention into the contending languages that constitute any historical conjuncture, and translators will undertake divers' projects, some that require adherence to the major language, other that require minoritizing subversion (Venuti, 1998: 30, cit. in Pesaro, 2013: 72).

- Rielaborazione dei periodi “金圆券的狂潮使民众连气也透不转。” e “上海受到战争的压力，在动荡中。” (p. 1), lett. “confusione monetaria rendere persone neanche respirare capaci. Shanghai sotto pressione di guerra, essere in un disordine”, resi come “La crisi monetaria soffocava la popolazione e, sotto la minaccia della guerra, Shanghai viveva in un clima di grande tensione” (p. 3):
 - anticipazione, dopo la congiunzione “e”, e resa della frase “受到战争的压力” attraverso l’introduzione della struttura locativa metaforica “sotto la minaccia della guerra”,
 - spostamento del soggetto “Shanghai” dopo “上海受到战争的压力” e resa di “在动荡中” come “viveva in un clima di grande tensione”,
 - unione delle due frasi mediante la congiunzione “e”;
- “报纸上的新闻未必可靠；人们口头上传来传去的消息少有不添油加酱的” (p. 3), lett. “notizia su giornale no certamente affidabile; notizia trasmettere-venire-trasmettere-andare verbale/orale persone raro non aggiungere-olio-aggiungere-aceto”, resa come “Le notizie sui giornali non erano affidabili e quelle che passavano di bocca in bocca erano inevitabilmente gonfiate.” (p. 10):
 - “少有不添油加酱的” questa parte è stata resa in versione positiva, rispetto all’originale e “添油加酱” rappresenta un’espressione idiomatica cinese utilizzata quando vengono aggiunti dettagli ad una storia e che quindi risulta distorta. In traduzione è stata resa mediante l’avverbio “inevitabilmente” e il verbo al passato “gonfiate”;
- “一个自称 ‘老香港’ 的同乡介绍他们到九龙去租屋，三四百呎的新楼，除了顶手还要交鞋金，除了租金还要交上期。” (p. 3), lett. “una persona dalla sua terra natale sé stesso chiamare ‘vecchio Hong Kong’ introdurre loro a Kowloon affittare casa, nuovo palazzo di tre-quattro-cento-unità di misura di piede (corrispondente a 30 cm), oltre caparra anche volere cauzione, oltre affitto anche

volere affitto.”, resa come “Un suo conterraneo, che si definiva un profondo conoscitore di Hong Kong, aiutò lui e altri a prendere in affitto un appartamento di trenta metri quadrati a Kowloon, in un palazzo nuovo. Oltre alla caparra, bisognava versare una cauzione e un acconto.” (p. 10):

- rielaborazione e divisione della parte “三四百呎的新楼”, “三四百呎” è stata legata al periodo precedente legato al conterraneo che li aiuta ad affittare un appartamento, qui viene inserito il gruppo preposizionale locativo “到九龙”, e successivamente, tra virgole, “新楼”, come complemento di luogo introdotto dalla preposizione “in”,
 - divisione della parte “一个自称 ‘老香港’ 的同乡介绍他们到九龙去租屋, 三四百呎的新楼, ” da “除了顶手还要交鞋金, 除了租金还要交上期。”;
- nella parte “金铺损失多少?” (p. 6), lett. “negozio perdere oro quanto/perdita negozio oro quanto?”, resa come “A quanto ammonta la perdita per il gioielliere?” (p. 17): “金铺” reso come “per il gioielliere” si assiste ad una sorta di arricchimento della resa per l’elaborazione della frase nella lingua di arrivo, rispetto ad una struttura più lineare della lingua originale;
 - “香港的治安实在太坏了” (p. 6), lett. “sicurezza pubblica di Hong Kong in realtà troppo brutta”, resa come “Ormai Hong Kong non è più sicura come una volta” (p. 18):
 - “香港” reso come soggetto “Hong Kong”,
 - “治安” reso come oggetto “sicura”,
 - nella parte “实在太坏了” eliminazione di “实在” e aggiunta di “non più come una volta” dalla forma affermativa a negativa;
 - rielaborazione della frase “三架轰炸机飞临黄浦江上轰炸 ‘出云号’ 的情景、四行孤军、变成孤岛的上海、孤岛上的许多暗杀事件。” (p. 9), lett. “scena di tre bombardieri volare sopra fiume Huangpu bombardare *Izumo*, esercito solitario di Sihang, diventare Shanghai isola separata, avvenimenti di molte uccisioni in ombra sull’isola isolata”, resa come “si ricordò l’attacco di tre bombardieri all’incrociatore

giapponese *Izumo* ormeggiato sul fiume Huangpu, l'assedio ai magazzini Sihang, ripensò a come la città fosse diventato un luogo isolato dove si perpetravano nell'ombra numerosi crimini.” (p. 24):

- “轰炸” da verbo principale nell'originale reso come sostantivo seguito dal complemento di specificazione usato per indicare la parte “三架轰炸机”,
 - aggiunta della spiegazione di “出云号”: “l'incrociatore giapponese”,
 - unione delle frasi “变成孤岛的上海” e “孤岛上的许多暗杀事件” attraverso l'avverbio “dove” e aggiunta del verbo riflessivo “si perpetravano”;
-
- “对付肥佬那种家伙，你不会没有办法。” (p. 11), lett. “trattare grasso quel tipo di ragazzo, tu non potere non avere modo”, inversione delle due parti rese come “non dirmi che non sai come trattare tipi come il Grassone” (p. 29) resa molto aderente alla lingua italiana per esprimere indignazione e incredulità, quasi a voler provocare l'interlocutore;
 - “依我看来，炒楼比炒股票更容易发达。” (p. 11), lett. “secondo io vedere, speculare immobile rispetto speculare Borsa molto più facile e raggiungere ricchezza”, resa la prima volta mediante un arricchimento “mi pare che sia molto più facile avere buoni introiti speculando sugli immobili che in Borsa” (p. 34), la seconda “la speculazione immobiliare è più conveniente della Borsa” (p. 34), semplificando la seconda volta il termine di comparazione;
 - rielaborazione della parte “伸出手去，在男童头上重重打了一下” (p. 14), resa come “gli diede un forte scappellotto sulla testa” (p. 32) e “他伸出手去，在男童头上重重打了一下。” (p. 21), resa come “colpì con forza il bambino sulla testa” (p. 48), la prima traduzione appare più estesa e concentrata nello spiegare maggiormente i passaggi mentre la seconda sembra più sintetica:
 - “伸出手去” nella prima traduzione è stato reso come oggetto “uno scappellotto”, nella seconda è stato omissivo,
 - “男童” reso nella prima traduzione come complemento indiretto sottinteso “gli”, nella seconda traduzione come oggetto “il bambino”,

- nella prima traduzione “重重” viene reso con l’aggettivo “forte”, nella seconda con il complemento di modo “con forza”,
 - il verbo “打了” reso nella prima traduzione come “diede”, nella seconda con “colpì”;
- “诸如上海金城戏院公映费穆导演的《孔夫子》、贵阳酒楼吃娃娃鱼、河池见到的旧式照相机、乐清搭乘帆船飘海、龙泉的浴室、坐黄包车从宁波到宁海” (p. 17), lett. “come cinema Città oro di Shanghai proiettare *Confucio* del direttore Fei Mu, ristorante Guiyang mangiare salamandra, vecchia macchinetta geografica che vedere Hechi, viaggiare in barca a vela a Leqing viaggiare, bagno di Longquan, con riscìo da Ningbo a Ninghai”, resa come “come la proiezione del film Confucio di Fei Mu al cinema Città d’oro di Shanghai, le salamandre del ristorante Guiyang, una vecchia macchina fotografica vista allo Hechi, una gita in barca a vela a Leqing, un bagno alle terme Longquan, un viaggio in riscìo da Ningbo a Ninhai, e via di seguito...” (p. 39):
 - nella parte “贵阳酒楼吃娃娃鱼”, resa di “贵阳酒楼” da tema e soggetto nella frase originale cinese come complemento di specificazione nella traduzione, omissione del verbo “吃”, “娃娃鱼” reso come oggetto nell’originale e reso come soggetto in traduzione,
 - resa del tema “乐清” e “龙泉” come complementi locativi nelle parti “乐清搭乘帆船飘海” come “una gita in barca a vela a Leqing” e “龙泉的浴室” “un bagno alle terme Longquan”;
 - aggiunta di parti ed elaborazione di verbi più adeguati alla descrizione della scena del film “银幕上映出预告片，一个体态美丽的女人，赤裸著身子在卧室里走来走去。然后是衣柜的长镜。” (p. 22), lett. “sopra schermo proiettare *trailer*, una donna di bello corpo, corpo nudo nella camera camminare-venire-camminare andare. Poi essere specchio lungo dell’armadio”, resa come “Stavano proiettando un film di prossima uscita. Una donna con un corpo molto bello camminava nuda per una stanza da letto. Dopo veniva inquadrato il lungo specchio di un armadio” (p. 51):
 - aggiunta di “di prossima uscita” alla prima frase,
 - il verbo “是” reso in modo più articolato “veniva inquadrato”;

- rielaborazione della frase per spiegare il passaggio “过去，从九龙到港岛，或者从港岛到九龙，搭车搭船浪费的时间相当多；现在，从旺角搭乘巴士过海，毋需一刻钟，就可以抵达铜锣湾。” (p. 25), lett. “passato, da Kowloon a Hong Kong, o da Hong Kong a Kowloon, prendere autobus prendere nave tempo perso abbastanza molto; ora, da Mongkok viaggiare con bus attraversare mare, non impiegare quarto d’ora, potere raggiungere Causeway Bay”, resa come “In passato per andare dall’una all’altra si perdeva un sacco di tempo, bisognava prendere prima l’autobus e poi il traghetto. Oggi l’autobus da Mongkok a Causeway Bay impiega appena un quarto d’ora” (p. 64):
 - la parte “从九龙到港岛，或者从港岛到九龙” sintetizzata in “dall’una all’altra”,
 - esplicitazione della parte “搭车搭船” in un’espressione temporale “bisognava prendere prima l’autobus e poi il traghetto”,
 - semplificazione della parte “现在，从旺角搭乘巴士过海，毋需一刻钟，就可以抵达铜锣湾”， sintesi e unione della seconda e della quarta frase, con la costruzione locativa “da...a...” con le indicazioni di luogo “旺角” “Mongkok”, reso come gruppo preposizionale” e “铜锣湾” “Causeway Bay” come oggetto locativo, omettendo i verbi “搭乘” e “可以抵达”, “巴士” reso come soggetto e la parte “毋需一刻钟” come verbo principale, avverbio e complemento di tempo “impiega appena un quarto d’ora”;
- “淳于白变得很年轻，思想、感受、活力都是属于二十岁的。二十岁的淳于白常做这种事情。现在，他在梦中变成一个年轻人。” (p. 28), lett. “Chunyu Bai diventare giovane, pensiero, sensazione, energia appartenere a vent’anni. Chunyu Bai a vent’anni spesso fare questo tipo di cose. Ora, lui nel sogno diventare un giovane”, resa come “Chunyu Bai si sentì ringiovanire, i suoi pensieri, le sue sensazioni, il suo vigore erano quelli di un ventenne. A vent’anni, Chunyu Bai aveva fatto spesso questo genere di cose. Adesso sognava di essere giovane” (p. 70):
 - cambiamento del verbo e oggetto della parte “思想、感受、活力都是属于二十岁的” da risultativo e oggetto a verbo, oggetto e complemento di specificazione “erano quelli di un vent’enne”,

- “二十岁的淳于白常做这种事情”, resa di “二十岁” da determinante nominale a complemento di tempo “a vent’anni”,
- resa della frase “他在梦中变成一个年轻人” da soggetto, gruppo preposizionale, verbo e oggetto a soggetto sottointeso, verbo e oggetto, il gruppo preposizionale “在梦中” è stato reso come verbo ed è stato omissso il verbo principale della frase originale “变成”;
- rielaborazione e sintesi della frase “如果不是因为男主角的叫座力强，就不会有这么多人走来看这部电影了。” (p. 20), lett. “se non essere per protagonista maschile chiamato Alain Delon, non esserci così tante persone venire vedere questo film” come “Non ci sarebbe così tanta gente se non fosse per lui” (p. 47):
 - la parte “男主角的叫座力强” è stata resa come “lui”,
 - omissione della parte “走来看这部电影了”;

Rielaborazione delle frasi dalla forma affermativa a quella interrogativa:

- “没有理由不能成为电影明星。” (p. 9), lett. “non esserci motivo non potere diventare stella del cinema”, resa come “Perché dunque non sarebbe potuta diventare anche lei una stella del cinema?” (p. 25);

Da affermativa a negativa:

- ““你在看什么?” 亚财搭讪著问。亚杏继续将视线落在风扇上，不理。亚财有意抓住这个机会，加上这么两句” (p. 25), lett. ““tu stare guardando cosa?” Ya Cai iniziare conversazione chiedere. Ya Xing continuare abbassare sguardo su ventilatore, non prestare attenzione. Ya Cai interessato in/intenzionalmente catturare questa occasione, aggiungere due frasi”, resa come “- Cosa guardi? – chiese Ya Cai cercando di iniziare una conversazione. Ya Xing continuò a fissare il ventilatore ignorandolo. Ma Ya Cai non voleva lasciarsi sfuggire l’occasione e aggiunse” (p. 63):
 - “亚杏继续将视线落在风扇上，不理” resa della parte “不理” da negativa ad affermativa attraverso il verbo al gerundio e l’oggetto sottointeso “ignorandolo”,

- resa della parte “亚财有意抓住这个机会” da affermativa a negativa, con un’espressione italiana “non lasciarsi sfuggire l’occasione”;

Da attiva a passiva:

- “这些木梯，早该修葺或更换了。不修葺，不更换，只有一个理由”，(p. 1), lett. “questi gradini, presto dovere riparare o cambiare/sostituire. Non riparare, non cambiare/sostituire, solo c’è un motivo”, resa come “I gradini avrebbero dovuto essere riparati o sostituiti molto tempo prima, se non era stato fatto era per un unico motivo” (p. 5):
 - unione dei periodi mediante virgola,
 - introduzione della seconda parte omettendo “不修葺，不更换”，riassumendola attraverso una costruzione passiva in “se non era stato fatto”，
 - rielaborazione della frase attraverso l’introduzione della congiunzione ipotetica “se” per spiegare la motivazione della non riparazione o sostituzione della scala;
- “拐入横街，嗅到一股难闻的臭气”，(p. 1), lett. “girare strada laterale, sentire un odore sgradevole” (p. 5), resa come “svoltando in una strada laterale, fu assalita da un odore nauseante”, attraverso la costruzione di una frase passiva nella quale la parte “难闻的臭气” da oggetto diventa agente;
- “马票，在风中飘呀飘的” (p. 7), lett. “biglietti dei cavalli, nel vento fluttuare”, resa come “i biglietti erano scossi dal vento” (p. 19): resa del gruppo preposizionale “在风中” come frase passiva in traduzione;
- “每次想到自己的将来，总被一些古怪的念头追逐着，睁大眼睛做梦。” (p. 9), lett. “ogni volta pensare futuro di sé stessa, sempre inseguire da pensieri strani, aprire grandi occhi fare sogno”, resa come “ogni volta che pensava al suo futuro, le venivano in mente idee strane.” (p. 25):
 - resa di “总被一些古怪的念头追逐着” con l’espressione italiana “le venivano in mente idee strane”;

Da passiva ad attiva:

- “那边有一家金铺被匪徒打劫。”, (p. 6), lett. “lì esserci gioielleria rubare da rapinatore”, resa come “Laggiù, c’è stata una rapina in una gioielleria” (p. 17):
 - costruzione esistenziale con “有” resa come locativa “in una gioielleria”,
 - frase passiva nell’originale, resa come impersonale omettendo “被匪徒”,
 - verbo principale nell’originale “打劫” reso come oggetto “una rapina”;
- “走到巴士站旁边，跷起一条腿，将尿排在银色栏杆上。一个妇人的皮鞋被尿淋到了，板着脸孔厉声赶走它”, (p. 7), lett. “camminare arrivare davanti fermata autobus, alzare una zampa, urinare su ringhiera d’argento. Scarpe di pelle di signora essere state urinare-inzuppare-arrivare, faccia severa/dura tono aspro scacciare/cacciare via esso”, resa come “Giunto davanti alla fermata dell’autobus, sollevò una zampa e urinò contro la ringhiera di metallo, bagnando le scarpe di pelle di una signora che si rabbuiò e lo cacciò gridando” (p. 18):
 - la parte “一个妇人的皮鞋被尿淋到了” da costruzione passiva nell’originale ad attiva nella traduzione in “bagnando le scarpe di pelle di una signora”, rendendo il soggetto dell’originale “一个妇人的皮鞋” come oggetto della traduzione “le scarpe di pelle di una signora”,
 - resa della parte “板着脸孔” come relativa con il “che” e inserimento dell’impersonale “che si rabbuiò”,
 - costruzione della parte “厉声赶走它” con congiunzione “e”, inversione di “赶走它” e “厉声”, resa di “它” come oggetto sottointeso;
- “好几个食客的视线被瘦子的声音吸引过去了” (p. 13), lett. “la vista di alcuni clienti attirare da voce del magro”, resa come “il suo tono aveva attirato gli sguardi di alcuni clienti” (p. 32) e trasformata da passiva ad attiva:
 - “瘦子的声音” reso come soggetto e “瘦子” sottointeso attraverso il pronome possessivo,
 - “好几个食客的视线” da soggetto nell’originale a oggetto “gli sguardi di alcuni clienti”;

Da diretta a indiretta:

- “他说：赌外围狗输了钱。” (p. 11), lett. “lui dire: scommettere esterno attorno cani da gioco perdere soldi”, resa come “ha detto che aveva perso i soldi alle corse dei cani” (p. 29);
- “意思是：‘这里有一只空位。’” (p. 21), lett. “senso essere: ‘qui esserci un posto vuoto’”, è stata resa la frase “这里有一只空位。” come “per farle capire che era libero” (p. 48).

Adattamento e resa di alcune parti mediante l'utilizzo di espressioni tipiche italiane

- L'espressione “真大胆” (p. 5), lett. “veramente/reale/vero coraggio”, reso con l'espressione italiana “che fegato” (p. 16);
- “有些人什么事情都不做，单靠炒楼，就可以得到最高的物质享受。” (p. 14), lett. “esserci persona qualche cosa tutto non fare, solo fare affidamento speculare appartamenti, potere ottenere più alti benefici materiali”, resa come “c'è gente che non fa nessun lavoro ma vive alla grande speculando sugli immobili” (p. 34):
 - resa di “就可以得到最高的物质享受”, attraverso l'avversativa introdotta con il “ma”, con un'espressione tipica italiana “alla grande” che indica un'attività che rende al massimo;
- “这只老色狼刚才看预告时，头也没有动过” (p. 22), lett. “quando questo vecchio pervertito appena guardare anteprima, testa anche non avere muovere”, resa come “Durante la presentazione del film questo vecchio maniaco non ha mosso un muscolo della testa” (p. 52):
 - resa della parte “头也没有动过” con un'espressione italiana formata da negazione, verbo e oggetto “non muovere un muscolo”;
- “她转过脸去，用憎恶的目光注视淳于白” (p. 23), lett. “lei girare viso, con sguardo di odio guardare Chunyu Bai”, resa come “Girò la testa e lanciò a Chunyu Bai uno sguardo d'odio” (p. 55):

- traduzione della parte “用憎恶的目光注视淳于白” con un’espressione italiana “lanciò uno sguardo d’odio”: resa di “用憎恶的目” da gruppo preposizionale a oggetto “uno sguardo d’odio”, “淳于白” da oggetto a complemento di termine introdotto dalla preposizione “a”, “a Chunyu Bai”;
- “这种意象，亚杏从未产生过。每一次抬头望圆月，总觉得月亮像一盏大灯。” (p. 18), lett. “questa immagine, Ya Xing mai apparire/emergere. Ogni volta alzare testa guardare luna, sempre pensare luna come/sembrare una lampada”, resa come “L’immagine non gli era mai passata per la mente. A lei la luna aveva sempre fatto pensare a una grande lampada.” (p. 41):
 - resa della parte “从未产生” con l’espressione italiana “non gli era mai passata per la mente”,
 - rielaborazione della parte “每一次抬头望圆月，总觉得月亮像一盏大灯”, aggiunta del complemento di termine “a lei”, omissione di “每一次抬头望圆月”, resa di “月亮” da oggetto a soggetto, rimozione della similitudine e resa come complemento indiretto introdotto dalla preposizione “a”, “a una grande lampada”;
- “她觉得自己最适宜唱这首歌，而且唱得很好。” (p. 18), lett. “lei sentire sé stesso più appropriata cantare questa canzone, e cantare bene”, resa come “Ya Xing si sentiva fatta per questa canzone, la interpretava benissimo” (p. 41):
 - resa di “觉得自己最适宜” con l’espressione italiana “sentirsi fatto per”;
- “下期在本院隆重献映” (p. 22), lett. “prossimo periodo in questa sala trasmettere”, resa in modo molto diretto con una tipica frase italiana “Prossimamente su questo schermo” (p. 51);
- “这只老色狼刚才看预告时，头也没有动过” (p. 22), lett. “quando questo vecchio pervertito appena guardare anteprima, testa anche non avere muovere”, resa come “Durante la presentazione del film questo vecchio maniaco non ha mosso un muscolo della testa” (p. 52):

- resa della parte “头也没有动过” con un’espressione italiana formata da negazione, verbo e oggetto “non muovere un muscolo”;
- l’espressione “横财就手” (p. 23), lett. “straripante ricchezza-mano”, resa con l’espressione italiana “la fortuna a portata di mano” (p. 59).

Gestione e resa dei *chengyu* 成语 e delle espressioni idiomatiche

La maggior parte dei *chengyu* e delle espressioni idiomatiche sono state rese aderendo al testo di arrivo, attraverso costruzioni formate soprattutto da: avverbio e verbo, verbo e oggetto, soggetto e verbo, aggettivo, aggettivo e nome, soggetto e verbo riflessivo, ecc., anche se, in alcuni casi, queste espressioni sono state tradotte mediante costruzioni vicine al significato e all’impiego nella lingua e cultura cinese.

I *chengyu* hanno una forte valenza culturale e storica cinese, sono espressioni di derivazione classica, legate ad aneddoti e fatti molto antichi. Si integrano perfettamente con la sintassi della frase cinese di cui fanno parte e costituiscono unità in grado di reggere autonomamente. In traduzione, la difficoltà non sta tanto nel rendere i significati e i riferimenti di carattere culturale, intrinseci in queste espressioni, bensì nel costruire una frase che risulti scorrevole e comprensibile nella lingua di arrivo. Spesso, per rendere i *chengyu*, si assiste ad una manipolazione sintattica massiccia nella quale si usano più parole di quelle che vorremmo (Pellatt, Liu e Chen, 2014: 123).

- La frase “报纸上的新闻未必可靠；人们口头上传来传去的消息少有不添油加酱的” (p. 3), lett. “notizia su giornale no certamente affidabile; notizia trasmettere-venire-trasmettere-andare verbale/orale persone raro non aggiungere-olio-aggiungere-aceto”, resa come “Le notizie sui giornali non erano affidabili e quelle che passavano di bocca in bocca erano inevitabilmente gonfiate.” (p. 10):
 - la parte “少有不添油加酱的” è stata resa come affermativa, rispetto all’originale,
 - l’espressione idiomatica cinese “添油加酱”, lett. “aggiungere-olio-aggiungere-aceto” è stata resa in traduzione mediante l’avverbio “inevitabilmente” e il verbo al passato “gonfiate”;

- “莫名其妙” all’interno della frase “心里有一种莫名其妙的感觉” (p. 5), lett. “dentro cuore esserci un sentimento di no-nome-suo-magnifico”, resa come “indefinibile”: “provò una sensazione indefinibile” (p. 14), nella seconda frase “亚杏的父亲是个莫名其妙的人” (p. 7), lett. “genitore di Ya Xing essere persona no-nome-suo-magnifico (incomprensibile/bizzarro)” resa dell’espressione idiomatica in modo più aderente al significato originale, ovvero “incomprensibile” (p. 19);
- “一时的气愤，使她说了一句非常难听的话语。这是一句俚俗的咒骂，出口时，那青年已无影无踪” (p. 5), lett. “rabbia di un momento, lasciare lei dire una parola estremamente difficile-sentire. Questo/a essere insulto/imprecazione volgare, quando uscire, quel giovane già no-ombra-no-tracce (scomparso senza lasciare tracce)”, resa come “In un impeto di rabbia si lasciò sfuggire un’espressione molto volgare, ma il giovanotto si era già volatilizzato.” (p. 15):
 - unione e rielaborazione di “使她说了一句非常难听的话语” e “这是一句俚俗的咒骂” in “si lasciò sfuggire un’espressione molto volgare”,
 - aggiunta di una frase avversiva con “ma”,
 - resa espressione “无影无踪” che indica lo sparire senza lasciar traccia con una riflessiva “si era volatilizzato”;
- l’espressione idiomatica “似笑非笑” (p. 12), lett. “come-sorriso-no-sorriso”, all’interno della frase “淳于白望著那个女人的背影，不自觉地露了一个似笑非笑的表情。”, lett. “Chunyu Bai guardare scena di quella ragazza, non consapevole mostrare espressione come-sorriso-no-sorriso”, resa come complemento di modo e di luogo: “con un lieve sorriso sulle labbra”, “Chunyu Bai la guardò con un lieve sorriso sulle labbra” (p. 30);
- “瘦子怒不可遏，站起，将一张五元的钞票掷在台上；” (p. 14), lett. “uomo magro rabbia-no-potere-fermare, alzarsi, gettare sul tavolo banconota cinque dollari”, resa come “incapace di reggere oltre, l’uomo magro si alzò, gettò sul tavolo una banconota da cinque dollari” (p. 33):
 - spostamento del soggetto “瘦子” dopo l’espressione idiomatica,

- resa dell'espressione idiomatica “怒不可遏”, lett. “rabbia-no-riuscire-fermare” come aggettivo e complemento di specificazione “incapace di reggere oltre”;
- “淳于白第一次吸香烟, 呛得上气不接下气。” (p. 17), lett. “Chunyu Bai prima volta fumare sigaretta, strozzarsi avere respiro mozzo”, resa come “Alla sua prima esperienza rischiò di strozzarsi, restando quasi senza fiato” (p. 40):
 - resa della prima parte “淳于白第一次吸香烟” come complemento di luogo “Alla sua prima esperienza”,
 - resa della seconda parte “呛得上气不接下气”, mediante l’aggiunta del verbo “rischiò” e la resa dell’espressione idiomatica “上气不接下气” da verbo e oggetto a verbo, avverbio e complemento di modo “restando quasi senza fiato”;
- resa dell’espressione idiomatica “浓妆艳服”, lett. “forte-trucco/vestito-sgargiante-stendere/spalmare” nella frase “在这个照明圈中, 一个浓妆艳服的女人手里拿著麦克风, 在唱歌。” (p. 15), lett. “in questo cerchio di luce, una donna di vestito e trucco forte nella mano tenere microfono, cantare”, resa come “E in quella luce una donna molto truccata e in abito da sera, con un microfono in mano, cantava.” (p. 35):
 - l’espressione idiomatica “浓妆艳服” resa mediante aggettivo e complemento di modo “molto truccata e in abito da sera”,
 - resa della parte “手里拿著麦克风” da espressione locativa, verbo e oggetto a complemento di strumento introdotto dalla preposizione “con” e complemento di luogo introdotto dalla preposizione “in”, “con un microfono in mano”;
- “红歌星的收入也许比电影明星更多; 但是, 电影明星却比红歌星更出风头” (p. 16), lett. “entrate/guadagni delle stelle della canzone anche di più rispetto stelle del cinema ancora di più; ma, stelle del cinema rispetto stelle della canzone mettersi in mostra”, resa come “forse le stelle della canzone guadagnano più di quelle del cinema, ma le stelle del cinema attirano di più l’attenzione” (pp. 36-37):
 - “收入” da nome nell’originale a verbo nella traduzione,

- l'espressione “出风头”, lett. “uscire-vento-testa” resa con “attirare di più l'attenzione”;
- rielaborazione dell'espressione idiomatica “前所未有” (p. 28), lett. “prima-luogo-no-avere”, nella frase “对于亚杏, 这是前所未有的”, lett. “riguardo Ya Xing, questo essere senza precedenti”, resa come “Ya Xing non aveva mai provato una sensazione simile” (p. 71), la prima volta trasformandola da frase negativa ad affermativa, come negazione, verbo, oggetto e aggettivo, la seconda volta, invece, nella frase “她用热诚去接受这种前所未有的刺激” (p. 28), lett. “lei con fervore accettare questo stimolo senza precedenti”, resa come “Accolse con entusiasmo l'emozione sconosciuta” (p. 71) ottenendo una resa più vicino al significato originale, “con entusiasmo”.

Aggiunte ed espansioni

- aggiunta della frase “Perdendo il controllo della ragione” alla parte “她做了一个完全得不到解释的动作: 将嘴唇印在镜面上, 与镜子里的自己接吻。” (p. 9), lett. “lei fare mossa non spiegabile completamente: premere labbra su specchio e baciare sé stessa nello specchio”, resa come “fece un gesto inspiegabile: premette le labbra sullo specchio e baciò la propria immagine.” (p. 26);
- nella frase “亚杏昂著头, 故意将视线落在电梯顶的风扇上。这种姿态, 显示她很傲慢。” (p. 25), lett. “Ya Xing alzare la testa alta, deliberatamente abbassare sguardo sul ventilatore in cima all'ascensore. Questo atteggiamento, apparire lei arrogante”, resa come “Ya Xing portò lo sguardo in alto e si mise a fissare il ventilatore sul soffitto. Questo atteggiamento la fece apparire un po' arrogante, anche se non lo era affatto” (p. 62):
 - unione e rielaborazione delle frasi “亚杏昂著头, 故意将视线落在电梯顶的风扇上”, resa della parte “故意将视线落” da avverbio, oggetto e verbo a verbo riflessivo “mettersi a fissare”, resa del gruppo preposizionale “在电梯顶的风扇上” come oggetto,

- aggiunta di “anche se non lo era affatto” alla parte “这种姿态，显示她很傲慢。”;

Le espansioni individuate riguardano la gestione degli elementi culturo-specifici che sono stati resi attraverso il mantenimento dell'elemento e l'espansione per spiegare di cosa si tratta:

- “站在金铺的橱窗前，望眼双喜字，幻想自己结婚时的情景” (p. 5), lett. “in piedi davanti vetrina del gioielliere, vedere carattere doppia felicità, fantasticare scena di quando sé stessa sposare”, resa come “Nella vetrina del gioielliere, Ya Xing vide il simbolo della felicità coniugale, il carattere ‘doppia felicità’ in oro, e prese a fantasticare su come sarebbe stato celebrato il suo matrimonio” (p. 14):
 - aggiunta di “il simbolo della felicità coniugale” per spiegare il significato di “双喜字”,
 - rielaborazione di “自己结婚时的情景” come “fantasticare su come sarebbe stato celebrato il suo matrimonio”, omettendo “情景” (scena/situazione), rendendo la temporale dell'originale introdotta da “时” con “come sarebbe stato celebrato” e “自己结婚” da verbo nell'originale a sostantivo e come oggetto nella traduzione “il suo matrimonio”;
- “楼下那家唱片公司，此刻正在播送姚苏蓉的《爱你三百六十年》。” (p. 10), lett. “piano sotto quell'azienda di CD musicali, questo momento stare trasmettendo *Ti amerò per trecentosessanta anni* di Yao Surong”: spiegazione della parte “姚苏蓉的《爱你三百六十年》。”, mediante l'aggiunta di “una canzone di” come “Dal negozio di dischi sotto casa le arrivava il suono di una canzone di Yao Surong, *Ti amerò per trecentosessanta anni.*” (p. 27);
- resa del nome proprio di luogo “活谷” (p. 24) mediante l'aggiunta per indicare di cosa si tratta “l'ippodromo Happy Valley” (p. 59).

Gestione dei dialoghi

La gestione dei dialoghi in questa traduzione è orientata soprattutto al testo di arrivo e le

battute sono state sintetizzate o rielaborate in base alla scena di riferimento, all'interno del racconto, e alla sfumatura che si voleva ottenere. Come afferma Basso, con la gestione dei dialoghi, si mette a confronto il traduttore con la coerenza interna del metodo adottato, si parla di traduzione strutturale quando una traduzione è basata su un'interpretazione coerente del prototesto, mentre, è considerata seriale una traduzione priva di coerenza e costanza metodologica: la prima è orientata alla fonte, la seconda al testo di arrivo (Basso, 2010: 69).

- Nella battuta “是的，许多人都到香港去了。” (p. 3), lett. “certo, molte persone arrivare Hong Kong andare”, resa come “Sì, lo so.” (p. 10), la frase “许多人都到香港去了” è stata sintetizzata mediante affermazione, oggetto sottointeso e verbo “lo so”;
- queste due battute di un dialogo “‘不许吃雪糕！’ 瘦子恶声怒叱，” e “‘再吵，就不带你看电影了！’” (p. 20), lett. “‘non potere mangiare gelato!’ Magro tono di voce furioso arrabbiato urlare, ‘ancora disturbare, non portare te guardare film!’”, rese come “‘Niente gelato!’ - ruggì l'uomo magro. – ‘Se fai ancora storie, non ti porto a vedere il film!’” (p. 47) in modo sintetico e diretto come per riflettere l'avvertimento dato dall'uomo al bambino, in particolare:
 - l'esclamazione “不许吃雪糕” come “niente gelato!”;
 - cambiamento dei costituenti della parte “瘦子恶声怒叱” da soggetto e verbo a verbo e oggetto ottenendo “ruggì l'uomo magro”, sintesi del determinante verbale e del verbo “恶声怒叱”;
- rielaborazione della battuta “‘你在看什么?’亚财搭讪著问。亚杏继续将视线落在风扇上，不理。亚财有意抓住这个机会，加上这么两句” (p. 25), lett. “‘tu stare guardando cosa?’ Ya Cai iniziare conversazione chiedere. Ya Xing continuare abbassare sguardo su ventilatore, non prestare attenzione. Ya Cai interessato in/intenzionalmente catturare questa occasione, aggiungere due frasi”, resa come “ - Cosa guardi? – chiese Ya Cai cercando di iniziare una conversazione. Ya Xing continuò a fissare il ventilatore ignorandolo. Ma Ya Cai non voleva lasciarsi sfuggire l'occasione e aggiunse” (p. 63):

- “亚杏继续将视线落在风扇上，不理” resa della parte “不理” da negativa ad affermativa attraverso il verbo al gerundio e l’oggetto sottointeso “ignorandolo”,
- resa della parte “亚财有意抓住这个机会” da affermativa a negativa, con un’espressione italiana “non lasciarsi sfuggire l’occasione”.

Punteggiatura

Come esposto sopra, la punteggiatura si adegua al testo di partenza o di arrivo a seconda della maggiore o minore aderenza al testo originale. Quando vengono rese frasi in modo netto e mantenendo le stesse ripetizioni della lingua di partenza la punteggiatura rimane uguale a quella del testo originale, quando si assiste a consistenti rielaborazioni anche la punteggiatura viene modificata a favore di una maggiore comprensione e chiarezza espositiva.

- “那只梳妆台的式样很别致，梳妆台上放著许多名贵的化妆品” (p. 15), lett. “stile della toletta unico, sulla toletta posizionare molti cosmetici costosi”, resa come “La toletta, di forma originale, era piena di cosmetici di marca.” (p. 36):
 - resa di “那只梳妆台的式样很别致” tra virgole come complemento di specificazione “di forma originale” e non come soggetto e verbo attributivo dell’originale,
 - unione dei periodi attraverso l’aggettivo “piena” riferito alla toletta;
- nella frase “不知道怎么一来，天花板上出现许多水银灯，那是摄影场。” (p. 16), lett. “non sapere come, sul soffitto apparire molte lampade mercurio-vapore, quello essere luogo di riprese/foto”, resa come “all’improvviso, chissà come, apparvero numerose lampade a mercurio, e uno studio cinematografico” (p. 36):
 - resa di “不知道怎么一来” come “chissà come” e inserita tra virgole nella frase,
 - resa di “那是摄影场” da soggetto sottointeso, verbo e oggetto a congiunzione e oggetto “e uno studio cinematografico”;

- nella frase “亚杏走进大厦，士多的伙计亚财提著一只竹篮疾步追上前来。” (p. 24), lett. “Ya Xing entrare palazzo, garzone della drogheria Ya Cai portare un cesto di bambù grandi passi inseguire-avanti-venire”, resa come “Ya Xing entrò nel suo palazzo. Ya Cai, il garzone della drogheria, la raggiunse di corsa con un cesto di bambù in mano” (p. 62):
 - la parte “士多的伙计” resa in traduzione tra virgole dopo aver inserito il soggetto “亚财”,
 - nella costruzione di verbi in serie nell’originale, il primo “提著一只竹篮” viene reso come complemento di strumento introdotto dalla congiunzione “con”, “con un cesto di bambù in mano”.

La traduzione analizzata, per quanto tenda ad aderire alla lingua e cultura di arrivo per risultare fruibile e scorrevole, sembra collocarsi, per riprendere la terminologia introdotta da Lawrence Venuti (1953-) nel 1995, tra la strategia straniante e addomesticante in quanto, come esposto sopra, da una parte, si assiste alla resa di frasi più nette e aderenti al testo originale, che trattano perlopiù scene e descrizioni della città dal punto di vista architettonico, urbano e storico, nonché spostamenti e incontri dei protagonisti mentre, dall’altra, a rielaborazioni consistenti che riguardano soprattutto eventi passati (ad esempio sulla guerra o il trasferimento di Chunyu Bai a Hong Kong) e le sensazioni ed esperienze di Ya Xing. Volendo riprendere l’affermazione del filosofo e teologo tedesco Friedrich Schleiermacher (1768-1834) questa traduzione avvicina sia lo scrittore al lettore sia il lettore allo scrittore. Inoltre, utilizzando i principi di accettabilità e adeguatezza, introdotti dallo studioso Toury, questa traduzione rispetta entrambi: secondo la strategia dell'accettabilità, la dominante del metatesto non è il prototesto, ma la facilità di ricezione del metatesto secondo i canoni della cultura ricevente. Le traduzioni accettabili sono quelle che si leggono con più facilità, ma non danno un grande apporto allo scambio tra culture, poiché molto di ciò che è culturo-specifico dell'originale viene modificato, in modo da sostituire questa tipologia di elementi con elementi analoghi della cultura ricevente, oppure vengono omessi e neutralizzati mediante una resa più standard. Secondo la strategia dell'adeguatezza, invece, la dominante del metatesto non è la facilità di ricezione del metatesto, secondo i canoni della cultura ricevente, ma il prototesto, ovvero l'originale in quanto tale. Le traduzioni adeguate sono quelle che danno un grande apporto allo scambio tra culture,

poiché molto di ciò che è culturo-specifico dell'originale viene conservato, in modo da trasferire questi elementi nella cultura ricevente. Questo implica che non sempre il testo tradotto venga letto con facilità. È dunque una strategia traduttiva tendente a improntare il metatesto all'analisi dell'originale e della cultura emittente (Osimo, 2004: 141-2). Come afferma lo stesso Toury:

[...] laddove l'adesione alle norme della cultura emittente determina l'adeguatezza della traduzione rispetto al prototesto, sottoscrivere le norme che hanno origine nella cultura ricevente ne determina l'accettabilità (Toury 1995: 56-57, cit. in Osimo, 2004: 141).

Dall'analisi emersa è chiaro come la traduzione abbia una propria posizione, un proprio ruolo nella cultura ricevente e debba assolvere ad uno scopo per essere fruita dal pubblico di destinazione. Come affermano gli studiosi Lefevere, Bassnett, Even-Zohar, Toury e Hermans la traduzione è un fenomeno culturale, è governata da norme che indicano la scelta di testi da tradurre, il modo in cui tradurre e le strategie da adottare e da convenzioni che sostituiscono il concetto di "equivalenza" tra testo originale e tradotto (secondo cui ad una parola del testo di partenza ne corrisponde una soltanto del testo di arrivo e concepisce la traduzione come una corrispondenza esatta di parole ed espressioni), per far assumere un ruolo sociale al processo della traduzione e una sorta di comunicazione tra i due testi. Per essere considerata tale, una traduzione deve avere caratteristiche proprie e non venire considerata solo come una "copia" del testo originale, in quanto non si perderebbe solo il valore della traduzione ma anche la soggettività del traduttore che ha analizzato il testo originale e prodotto la traduzione. Vale la pena ricordare, come afferma Hermans, che ogni traduzione viene eseguita assumendo un certo atteggiamento e che le norme che regolano le traduzioni in una data società vengono rielaborate e rinegoziate dai traduttori stessi secondo la loro sensibilità e professionalità (Savona, 2013: 7-27). Infine, come afferma sempre Hermans:

translated narrative discourse always contains a *second* voice, to which I will refer as the voice, as an index of the Translator's discursive presence (1996: 27, cit. in Savona, 2013: 22).

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose (2014: 11).

Conclusioni

Nel presente elaborato si è cercato di tracciare un percorso che potesse offrire solide basi per affrontare il nucleo e lo scopo di tale lavoro, ovvero l'analisi, dal punto di vista sintattico, dell'opera *Duidao* dello scrittore Liu Yichang con la traduzione italiana *Un incontro*, conciliando gli ambiti della letteratura di Hong Kong e della critica della traduzione.

Il primo capitolo, diviso in quattro parti, comincia trattando l'ambito della narratologia, ovvero lo studio della forma e del funzionamento della narrativa come genere, il cui scopo è quello di individuare gli elementi comuni e discordanti di tutti i racconti così da avanzare strumenti e caratteristiche utili alla comprensione del loro funzionamento. Una narrazione, per essere definita tale, deve essere formata da sequenze di eventi che si susseguono, narrate da un narratore, sottoforma di narrazione, scritte da uno scrittore, che si occupa di redigere il discorso narrativo, da cui deriva il suo prodotto: il testo narrativo. Una narrazione è formata da tre parti: l'inizio che serve a far entrare il lettore nel racconto, la parte centrale che rappresenta il *clou* della storia e quella finale che consiste nella conclusione della narrazione, il cui finale può risolvere alcune questioni emerse durante il racconto o rimanere aperto. Il tempo narrativo indica la velocità con la quale viene raccontata una storia, la durata delle scene e l'eventuale anticipazione o posticipazione di alcuni avvenimenti. Si è poi passati ad analizzare il genere della *fiction*, nel quale rientra l'opera *Duidao* e che rappresenta il genere per eccellenza di tutte quelle opere frutto dell'immaginazione dell'autore, per poi soffermarsi sulla narratologia, la narrativa cinese e i generi letterari cinesi che hanno caratterizzato la produzione letteraria della RPC dalle origini fino ai giorni nostri. La seconda parte è stata dedicata alla letteratura di Hong Kong, che comincia a distinguersi dalla produzione letteraria della RPC dagli anni Venti del secolo scorso e, grazie a scrittori come Liu Yichang, comincia ad acquisire un proprio *status* e spiccate caratteristiche proprie. La letteratura comincia ad essere uno spazio e uno strumento di denuncia sociale, atto a dare voce alla realtà e all'identità di Hong Kong, rimasta a lungo nell'ombra della RPC e della Gran Bretagna, con le quali ha sempre avuto rapporti difficili. Non è un caso, quindi, che le opere della letteratura di Hong Kong risultino scomode sia dal punto di vista contenutistico sia linguistico, soprattutto sintattico, che rendono difficile la comprensione e la lettura dell'opera da parte del lettore: da questo la mia scelta di analizzare un'opera di uno scrittore influente

all'interno del panorama letterario hongkonghese, proprio dal punto di vista sintattico, con la sua traduzione italiana. La terza parte tratta della biografia di Liu Yichang, giornalista e scrittore nato a Shanghai nel 1918 e morto a Hong Kong nel 2018. Dopo il suo trasferimento a Hong Kong nel 1948 vi rimase fino alla morte, ad eccezione di brevi periodi a Singapore e Kuala Lumpur dove lavorò per alcuni quotidiani. A Hong Kong, nonostante la sua carriera come giornalista non decollò come sperato, quella di scrittore si sviluppa notevolmente, tanto da venire considerato il padre della letteratura di Hong Kong e da acquisire una fama letteraria di livello internazionale. Liu Yichang fu il primo scrittore a introdurre la tecnica del flusso di coscienza all'interno della letteratura di Hong Kong. Questa tecnica è caratterizzata da costruzioni sintattiche e grammaticali confuse, riflette i pensieri e i dialoghi interiori dei personaggi, che vivono in condizioni sociali e personali particolari, e rimanda alla situazione di Hong Kong. Le sue opere trattano principalmente il tema dell'identità e dello spazio urbano di Hong Kong, riflettono il disagio legato al suo passato e ai cambiamenti storici, urbani e sociali subiti nel corso dei secoli. La quarta parte presenta la trama di *Duidao*, i protagonisti coinvolti (Chunyu Bai e Ya Xing), i movimenti, gli spostamenti, le esperienze che vivono e vedono quotidianamente, i ricordi, le sensazioni, le impressioni e i pensieri che hanno e nei quali Hong Kong, da una parte, fa da sfondo mentre, dall'altra, emerge intrecciandosi con i due personaggi e gli eventi che si susseguono.

Il secondo capitolo tratta l'ambito della critica della traduzione e vede una parte introduttiva che presenta alcuni approcci introdotti da studiosi della traduzione, come Lefevere, Holmes, Toury, Even-Zohar, Popovič, Torop, Delabastita, Nord, ecc., e che hanno portato il loro contributo all'interno dell'ambito della critica della traduzione e una parte che tratta gli approcci e le opere di cinque studiosi che si sono rivelati importanti per la nascita e lo sviluppo di questo ambito. Il primo studioso trattato è Antoine Berman che sostiene come il confronto tra il testo originale e di arrivo dia una nuova interpretazione all'opera originale e rappresenti una sorta di viaggio tra due lingue e culture. L'analisi prevede: la chiarezza espositiva, la riflessività e la digressione, mentre i criteri per la valutazione della traduzione sono la poeticità e l'eticità. Secondo Berman, le fasi di realizzazione della critica si svolgono a partire innanzitutto dalla lettura del testo di arrivo, successivamente del testo di partenza per poi affrontare il confronto tra i due. Berman, inoltre, introduce tredici tendenze deformanti che influenzano la traduzione e la allontanano dal testo originale. Queste tendenze sono: razionalizzazione, chiarificazione, allungamento, nobilitazione,

impoverimento qualitativo, impoverimento quantitativo, omogeneizzazione, distruzione dei ritmi, distruzione dei reticoli, distruzione dei sistematismi, distruzione o esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari, distruzione delle locuzioni e cancellazione delle sovrapposizioni di lingue. Il secondo studioso affrontato è Hewson che sostiene come la critica della traduzione implichi un atto interpretativo che deve essere stabilito dal critico secondo precisi *range* e che, a partire dal testo di partenza, aiuti ad affrontare la traduzione. L'analisi tra il testo di partenza e la traduzione prevede tre livelli: micro, medio e macro al fine di evidenziare le caratteristiche del testo originale e che contribuiscono alla formazione di solide fondamenta per produrre una traduzione, le cui scelte traduttive, compiute dal traduttore, vengono messe in luce dalle interpretazioni facenti parte del campo della critica della traduzione. Osimo, il terzo studioso, nel suo approccio alla critica della traduzione e per condurre l'analisi, introduce le scale di misurazione che prevedono cinque fasi di lavoro: analisi, applicazione, comprensione, conoscenza e sintesi. La studiosa House, invece, elabora tre modelli di valutazione della qualità della traduzione (TQA) che partono dalla tipologia testuale a dalla funzione del testo di partenza. Alla base dei modelli si trova l'equivalenza, l'approccio funzionale-pragmatico e linguistico, importante per l'analisi degli aspetti linguistici e testuali del testo e la loro resa. Secondo la studiosa, la metodologia del primo modello (1977) inizia dall'analisi di "dimensioni situazionali" così da ricavare prima il "profilo testuale" del testo originale, poi quello del testo tradotto e infine effettuare la comparazione tra i due "profili testuali". Il secondo modello (1997) vede l'introduzione di concetti di campo, tenore e modo, traduzione nascosta e palese e di filtro culturale. La valutazione della traduzione è formata sia da una componente ideazionale, di carattere linguistico, e una interpersonale, che include fattori sociali, di valore ed etici. Infine, l'ultima studiosa affrontata è Reiss, che sostiene che la critica debba basarsi su pareri oggettivi, essere verificata da esempi e il critico debba conoscere sia la lingua di partenza che di arrivo per effettuare un confronto prolifico e valido. Il suo approccio va dal generale al particolare e, come sostiene House, per condurre una critica della traduzione oggettiva e affidabile bisogna conoscere la tipologia e la funzione testuale del testo di partenza. Le tipologie testuali individuate da Reiss sono: quella incentrata sul contenuto, quella incentrata sulla forma, quella incentrata sull'attrattiva e quella incentrata sull'audio-medialità. Successivamente si procede con l'analisi degli elementi linguistici, semantici, lessicali, stilistici rispettando i principi di: equivalenza, adeguatezza, correttezza e corrispondenza, senza

dimenticare gli elementi extralinguistici che contribuiscono alla formazione del testo di partenza e della conseguente traduzione. Infine, la studiosa sostiene che il critico debba tenere conto anche della soggettività del traduttore al fine di condurre un'analisi il più oggettiva possibile.

Infine, nel terzo capitolo, contenente l'analisi dell'opera originale con la traduzione italiana, è stata spiegata la metodologia affrontata per condurre l'analisi, cosa si intende per sintassi e l'organizzazione dei capitoli dell'opera *Duidao*. Quest'ultima è stata suddivisa in paragrafi di senso compiuto nei quali, attraverso l'aggiunta della traduzione italiana *Un incontro*, ci si sofferma sugli interventi traduttivi, reputati più rilevanti a livello sintattico. Questi interventi sono stati spiegati successivamente in apposite categorie, inserite nella terza parte del capitolo, completate con teorie e studiosi della traduzione reputati importanti ai fini dell'analisi e che sostengono come la traduzione sia un fenomeno culturale e sociale, che assume connotazioni diverse in base alla cultura di arrivo. Da una parte sono stati rilevati cambiamenti significativi nella resa e nell'organizzazione della struttura delle frasi riguardanti soprattutto le espressioni idiomatiche, gli eventi passati, i ricordi, legati a situazioni di guerra o di migrazione, i pensieri e le reazioni dei personaggi ad alcuni eventi, mentre, dall'altra, si è notata un'aderenza al testo di partenza, e quindi una scrittura più austera, soprattutto nella spiegazione di situazioni presenti, degli spostamenti e delle descrizioni della città. Questa scelta sembra sia stata effettuata per fornire al lettore immagini immediate e far assumere al testo un tono duro, in grado di far avvicinare il lettore alle sensazioni provate dallo scrittore e dai protagonisti del racconto.

Bibliografia

- ABBAS, Ackbar (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 63-90;
- ABBIATI, Magda (1992). *La lingua cinese*, Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 126-140;
- AU, C. T. (2021). “Out of the Ashes: On Hong Kong Literature Studies 2010–2020”, *Archiv Orientální*, vol. 89, no. 2, pp. 429-442;
- BAKER, Mona (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Abingdon, New York: Routledge;
- BAKER, Mona (2008 [2020]) “Ethics of Renarration: Mona Baker is interviewed by Andrew Chesterman”, *Cultus*, vol. 1, no. 1, pp. 10–33, in Kyung Hye Kim e Yifan Zhu (a cura di), *Researching Translation in the Age of Technology and Global Conflict: Selected Works of Mona Baker*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 130-150;
- BAKER, Mona (2014 [2020]). “Translation as Renarration” in *Translation: A Multidisciplinary Approach*, Juliane House (a cura di), Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 158–177, in Kyung Hye Kim e Yifan Zhu (a cura di), *Researching Translation in the Age of Technology and Global Conflict: Selected Works of Mona Baker*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 174-189;
- BAKER, Mona (2018 [2020]). “Narrative Analysis and Translation”, in Kirsten Malmkjar (a cura di), *The Routledge Handbook of Translation and Linguistics*, London & New York: Routledge, pp. 179–193, in Kyung Hye Kim e Yifan Zhu (a cura di), *Researching Translation in the Age of Technology and Global Conflict: Selected Works of Mona Baker*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 190-207;
- BARTHES, Roland [et al.] (1969). *L'analisi del racconto*, traduzione dal francese di Luigi Del Grosso Destrieri, Paolo Fabbri e Adriano Aprà, Milano: Bompiani;
- BASSO, Susanna (2010). *Sul tradurre: esperienza e divagazioni militanti*, Milano: Bruno Mondadori;
- BERMAN, Antoine (2003). *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*,

- Gino Giometti (a cura di), Macerata: Quodiblet, pp. 41-56;
- BERNARDELLI, Andrea e CESERANI, Remo (2005). *Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Bologna: Mulino;
- CARLETTI, Sandra Marina (2000). "La narrativa cinese degli ultimi vent'anni", in Associazione Italia-Cina (a cura di), *La letteratura cinese contemporanea: un invito alla lettura*, Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999, Roma: Associazione Italia-Cina, pp. 35-53;
- CASACCHIA, Giorgio e BAI Yukun 白玉崑 (2013). *Dizionario cinese-italiano*, Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina;
- CHAN, Elaine (2002). "Beyond Pedagogy: Language and Identity in Post-colonial Hong Kong", *British Journal of Sociology of Education*, vol. 23, no. 2, pp. 271-285;
- CHAN, Kwok-kou Leonard (2016). "Sense of Place and Urban Images: Reading Hong Kong in Hong Kong Poetry", in Carlos Rojas e Andrea Bachner (a cura di), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, New York: Oxford University Press, pp. 399-419;
- CHAN, Shelby Kar-yan e FONG, Gilbert C. F. (2016). "Hongkong-Speak: Cantonese and Rupert Chan's Translated Theory, Images", in Carlos Rojas e Andrea Bachner (a cura di), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, New York: Oxford University Press, pp. 172-192;
- CHEUNG, Ester M. K. (2016). "Hong Kong Voices: Literature from the Late Twentieth Century to the New Millennium", in Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, pp. 407-413;
- COLINA, Sonia (2011). "Evaluation/Assessment", in Yves Gambier e Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, volume 2, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, pp. 43-48;
- CURIEN, Annie (2005). "Liu Yichang", in Edward L. David (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 349-350;

- DENTON, Kirk A. (2016). "Historical Overview", in Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, pp. 3-26;
- DONG GU, Ming (2006). *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*, New York: State University of New York Press;
- FIORONI, Federica (2010). *Dizionario di narratologia*, Bologna: Archetipolibri;
- FLUDERNIK, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*, translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik, Abingdon, New York: Routledge;
- FOSTER, Paul B. (2019). "Hong Kong Literature", in Ming Dong Gu (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 656-668;
- GIOVANNETTI, Paolo (2012). *Il racconto: letteratura, cinema, televisione*, Roma: Carocci;
- HERMANS, Theo (2014). "Introduction: Translation Studies and a New Paradigm", in Theo Hermans (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 7-15;
- HEWSON, Lance (2011). *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in translation*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company;
- HOBOVA, Ye. V. (2015). "Chinese in Hong Kong: Language, Cultural Identities and Representations: Introduction", *The Oriental Studies*, 2015, no. 70, pp. 35-49;
- HOUSE, Juliane (2001). "Valutazione della qualità della traduzione: descrizione linguistica e valutazione sociale", in Mirella Agorni (a cura di), *La traduzione: teorie e metodologie a confronto*, traduzione di Rachele Antonini, Milano: LED, pp. 133-152;
- HOUSE, Juliane (2009). "Quality", in Mona Baker e Gabriela Saldanha (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, seconda edizione, Abingdon, New York: Routledge, pp. 222-225;

- HOUSE, Juliane (2015). *Translation Quality Assessment: Past and Present*, Abingdon, New York: Routledge;
- HSU, Amanda Yuk Kwan (2010). “Reading Hong Kong Literature from the Periphery of Modern Chinese Literature: Liu Yichang studies as an example = 從現代中國文學的邊緣看香港文學研究：以劉以鬯研究為例”, *Xiandai zhongwen wenxue xue bao*, vol. 10, no. 1, pp. 177-186;
- HUANG, Heidi Yu (2019). “Local Intersections: Cultural Translation in Liu Yichang”, in Sun Yifeng e Song Chris (a cura di), *Translating Chinese Art and Modern Literature*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 133-150;
- KAO, Karl S. Y. (1985). “Aspects of Derivation in Chinese Narrative”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 7, no. 1/2 (Jul., 1985), pp. 1-36;
- KIT, Chan Chi (2014). “China as ‘Other’: Resistance to and Ambivalence toward National Identity in Hong Kong”, *China Perspectives*, no. 1 (97), pp. 25-34;
- LAI, Mee Ling (2011). “Cultural Identity and Language Attitudes – Into the Second Decade of Postcolonial Hong Kong”, *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. 32, no. 3, pp. 249-264;
- LARSON, Wendy (1993). “Liu Yichang’s ‘Jiutu’: Literature, Gender, and Fantasy in Contemporary Hong Kong”, *Modern Chinese Literature*, vol. 7, no. 1, pp. 89-103;
- LAW, Lisa (2002). “Defying Disappearance: Cosmopolitan Public Spaces in Hong Kong”, *Urban Studies*, vol. 39, no. 9, pp. 1625–1645;
- LEE, Kim-ming e LAW Kam-ye (2016). “Hong Kong Chinese ‘Orientalism’: Discourse Reflections on Studying Ethnic Minorities in Hong Kong”, in Ana Pratt (a cura di), *Ethnic Minorities: Perceptions, Cultural Barriers and Health Inequalities*, Hauppauge: Nova Science Publishers, pp. 81-116;
- LEUNG, Virginia Yee-Yarn (2019). *Coming of Age in Hong Kong: A Study of a Colonial Literary Field in the 1950s*, PhD thesis, Johannes Gutenberg University Mainz;
- LIU, Yichang (2005). *Un incontro*, traduzione dal cinese a cura di Maria Rita Masci,

Torino: Einaudi;

LO, Kwai Cheung (2010). “Liu Yichang and the Temporalities of Capitalist Modernity = 劉以鬯與資本主義的時間性”, *Journal of Modern Literature in Chinese*, vol. 10, no. 1, pp. 161-176;

LOAR, Jian Kang (2011). *Chinese Syntactic Grammar: Functional and Conceptual Principles*, New York: Peter Lang Publishing;

LUK, Bernard Hung-Kay (1991). “Chinese Culture in the Hong Kong Curriculum: Heritage and Colonialism”, *Comparative Education Review*, vol. 35, no. 4, pp. 650-668;

MARFÈ, Luigi (2011). *Introduzione alle teorie narrative: Gli autori e i testi*, Bologna: Archetipolibri;

MARIANI CIAMPICACIGLI, Franca (1979). *La struttura narrativa: come funziona la macchina del racconto*, Ravenna: Longo;

MATHEWS, Gordon, MA, Erik Kit-wai e LUI, Tai-lok (2007). *Hong Kong, China: Learning to Belong to a Nation*, Abingdon, New York: Routledge;

NEWMARK, Peter (1988). *A Textbook of Translation*, Hertfordshire: Prentice Hall International, pp. 184-192;

NEWMARK, Peter (1988). *La traduzione: problemi e metodi*, traduzione dall'inglese di Flavia Frangini, Milano: Garzanti Editore;

NORD, Christiane (2005). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, seconda edizione, Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 179-190;

OSIMO, Bruno (2004). *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale*, Milano: Ulrico Hoepli;

PALOPOSKI, Outi (2012). “Translation Criticism”, in Yves Gambier e Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, volume 3, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, pp. 184-190;

PELLATT, Valerie e LIU, Eric T. (2010). *Thinking Chinese Translation: A Course in*

- Translation Method Chinese to English*, Abingdon, New York: Routledge;
- PELLATT, Valerie, LIU, Eric T. e CHEN, Yalta Ya-Yun (2014). *Translating Chinese Culture: The Process of Chinese-English Translation*, Abingdon, New York: Routledge;
- PESARO, Nicoletta (2013). “The Rhythm of Thought: Some Problems of Translating Syntax in Modern Chinese Literature”, in Nicoletta Pesaro (a cura di), *The Ways of Translation: Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 60-73;
- PESARO, Nicoletta e PIRAZZOLI, Melinda (2019). *La narrativa cinese del Novecento: Autori, opere, correnti*, Roma: Carocci editore;
- PLAKS, Andrew H. (a cura di) (1977). *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Guildford: Princeton University Press;
- POPOVIČ, Anton (2006). *La scienza della traduzione: aspetti metodologici: la comunicazione traduttiva*, traduzione di Daniela Laudani e Bruno Osimo, revisione di Bruno Osimo, Milano: Ulrico Hoepli, pp. 142-146;
- POZZI, Silvia (2021). *Il carattere e la lettera: Tradurre dal cinese all’italiano*, Milano: Hoepli;
- PRINCE, Gerald (1984). *Narratologia: la forma e il funzionamento della narrativa*, traduzione dall’inglese di Mario Salvadori, Parma: Pratiche;
- PRINCE, Gerald (1990). *Dizionario di narratologia*, Annamaria Andreoli (a cura di), traduzione di Isabella Casabianca, Firenze: Sansoni;
- REISS, Katharina (2014). *Translation Criticism – The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, tradotto da Erroll F. Rhodes, Abingdon, New York: Routledge;
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, New York: Methuen;
- ROPP, Paul S. (1994). “La particolare arte della narrativa cinese”, in Paul S. Ropp (a cura di), *L’eredità della Cina*, Torino: Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, pp.

335-364;

SAVONA, Alessandra (2013). “Introduzione”, in Theo Hermans (autore) e Alessandra Savona (a cura di), *Tre saggi sul tradurre*, Modena: Mucchi Editore, pp. 7-27;

SEGRE, Cesare (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Giulio Einaudi;

SUMMERS, Caroline (2022). “Narrative Theory”, in Federico Zanettin e Christopher Rundle (a cura di), *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 254-269;

TAJANI, Ornella (2021). *Après Berman: Des études de cas pour une critique des traductions littéraires*, Pisa: Edizioni ETS;

TAY, William (2000). “Colonialism, The Cold War Era, and Marginal Space: The Existential Condition of Five Decades of Hong Kong Literature”, in Pang-Yuan Chi e David Der-Wei Wang (a cura di), *Chinese Literature in The Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 31-38;

TIAN, Junwu e LIU, Shuyue (2022). “New Progression in China's Narratology Studies: Extensive Reform of Western Narratology and Embryonic Construction of Chinese School of Narratology”, *Critical Arts*, vol. 36, no. 5-6, pp. 127-143;

TOROP, Peeter (2000). *La traduzione totale*, Bruno Osimo (a cura di), Modena: Guaraldi Logo;

TOURY, Gideon (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond: A Revised Version*, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins Translation Library;

VALETTE, Bernard (1997). *Il romanzo: introduzione ai metodi e alle tecniche moderne di analisi letteraria*, Marina Guglielmi (a cura di), traduzione di Flavio Sorrentino, Roma: Armando;

VAN DEN BROECK, Raymond (2014). “Second Thoughts on Translation Criticism: A Model of its Analytic Function”, in Theo Hermans (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Abingdon, New York: Routledge, pp. 54-62;

- WANG, Jiayi (2021). *Chinese Old Tales Retold Fiction in Hong Kong since the 1960s*, MA thesis Asian Studies, Leiden University;
- WONG, Alvin K. (2018). “Including China? Postcolonial Hong Kong, Sinophone Studies, and the Gendered Geopolitics of China-centrism”, *Interventions*, vol. 20, no. 8, pp. 1101-1120;
- WONG, Wai-leung (1987). “Hong Kong Literature in the Context of Modern Chinese Literature”, *Occasional Paper*, no. 18, pp. 1-24;
- WOOD, James (2010). *Come funzionano i romanzi: Breve storia delle tecniche narrative per lettori e scrittori*, traduzione di Massimo Parizzi, Milano: Mondadori;
- XI You 西柚 (2002). “Duidao de shikong—Liu Yichang yu tade wenxue shijie” 對倒的時空 — 劉以鬯與他的文學世界 (Tempo e spazio di *Duidao*: Liu Yichang e il suo mondo letterario), *Xiangjian wentan*, vol. 4, no. 4, pp. 12-20;
- XI You 西柚 (2002). “Duidao de shikong—Liu Yichang yu tade wenxue shijie” 對倒的時空 — 劉以鬯與他的文學世界 (Tempo e spazio di *Duidao*: Liu Yichang e il suo mondo letterario), *Xiangjian wentan*, vol. 5, no. 5, pp. 55-68;
- XI You 西柚 (2002). “Duidao de shikong—Liu Yichang yu tade wenxue shijie” 對倒的時空 — 劉以鬯與他的文學世界 (Tempo e spazio di *Duidao*: Liu Yichang e il suo mondo letterario), *Xiangjian wentan*, vol. 6, no. 6, pp. 65-78;
- YAN Junjie 鄢俊杰 (2023). “Bei'er man wenxue fanyi piping sixiang tan shi” 贝尔曼文学翻译批评思想探释 (Un'esplorazione del pensiero della critica della traduzione letteraria di Berman), *Heihe xueyuan xuebao*, vol. 10, pp. 136-145;
- YEH, Michelle (2010). “Chinese Literature from 1937 to the Present”, in Kang-I Sun Chang (a cura di), *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume II: from 1375*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 565-696.

Sitografia

- 99藏书网 (a cura di) (2012-2013). “Duidao (duanpian xiaoshuo)”, 对到 (短篇小说) (Incontro - romanzo breve) (articolo in linea), *99csw*, URL: <https://www.99csw.com/book/10417/375461.htm> (ultimo accesso 23/01/2024);
- CHAN Wai-ying 陳惠英 (2011). “Liu Yichang jiaoshou BBS, MH rongyu wenxue boshi” 劉以鬯教授 BBS, MH 榮譽文學博士 (Professore Liu Yichang BBS, MH Dottore in letteratura *honoris causa*) (articolo in linea), *Lingnan University of Hong Kong*, URL: https://commons.ln.edu.hk/honorary_doctorates/2014/honorary_doctorate/2/ (ultimo accesso 14/08/2023);
- CHAN, Holmes (2018). “‘He was a titan, a grandmaster’: How late novelist Liu Yichang ‘invented modern Hong Kong’” (articolo in linea), *HKFP*, URL: <https://hongkongfp.com/2018/06/11/titan-grandmaster-late-novelist-liu-yichang-invented-modern-hong-kong/> (ultimo accesso 11/08/2023);
- CHENG, Chris (2019). “Hongkongers identifying as ‘Chinese’ at record low; under 10% of youth ‘proud’ to be citizens – poll”, (articolo in linea), *HKFP*, URL: <https://hongkongfp.com/2019/06/28/hongkongers-identifying-chinese-record-low-10-youth-proud-citizens-poll/> (ultimo accesso 14/08/2023);
- DUZAN, Brigitte (2013, [2018]). “Liu Yichang 刘以鬯” (articolo in linea), *La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine*, URL: http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_Liu_Yichang.htm (ultimo accesso 14/08/2023);
- OSIMO, Bruno (a cura di) (2014). “Critica della traduzione” (articolo in linea), *Logos: non solo parole*, URL: <https://courses.logos.it/IT/index.html> (ultimo accesso 07/12/2023);
- SHAO Dong 邵棟 (2018). “Shao Dong: Baluoke yu Luo Ming: Liu Yichang chunüzuò 〈Liuwang de Anna · Fulusiji〉 shuping” 邵棟：巴洛克與裸命：劉以鬯處女作 〈流亡的安娜 · 芙洛斯基〉 述評 (Shao Dong: Barocco e Vita spoglia: recensione dell’opera di debutto *Anna Fuluski in Exile* di Liu Yichang) (articolo

in linea), *Xianggang Wenxue*, vol. 403, URL: <https://www.hongkongliterary.com/dzdetail.jsp?id=8651&pid=34454236&dzid=50218739&nav=1> (ultimo accesso 10/08/2023);

WONG, Lawrence Wang-chi (2023). “Hong Kong Literature” (articolo in linea), *Encyclopedia Britannica*, URL: <https://www.britannica.com/art/Hong-Kong-literature> (ultimo accesso 11/08/2023);

ZHANG Yanzhu 張燕珠 (2015). “Yi Fuke shiyulun Liu Yichang 《Tiantang yu diyu》 — jinqian yu pipan de guanxi” 以福柯視域論析劉以鬯《天堂與地獄》——金錢與批判的關係 (Analisi di *Heaven and Hell* di Liu Yichang dal punto di vista di Foucault: il rapporto tra denaro e critica) (articolo in linea), *101 Arts*, URL: <http://www.101arts.net/viewArticle.php?type=hkarticle&id=2056> (ultimo accesso 10/08/2023);

ZHANG Yanzhu 張燕珠 (2018). “Zhang Yanzhu: Liu Yichang xiaoshuo de chuangxin lun” 張燕珠：劉以鬯小說的創新論 (Zhang Yanzhu: sull’innovazione del romanzo di Liu Yichang) (articolo in linea), *Xianggang Wenxue*, vol. 404, URL: <https://www.hongkongliterary.com/dzdetail.jsp?id=8553&pid=34454108&dzid=50216334&nav=1> (ultimo accesso 14/08/2023).