



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in Interpretariato e traduzione editoriale, settoriale

Tesi di Laurea di traduzione letteraria

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## Narrare la vita, vivere la narrazione

Proposta di traduzione e commento  
traduttologico al racconto «Xushi» di Bi  
Feiyu

### **Relatore**

Chiar.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

### **Correlatore**

Chiar.ma Prof.ssa Federica Passi

### **Laureando**

Giulia Andreoli

Matricola 815665

### **Anno Accademico**

2012/2013

## 摘要

毕飞宇是今年来得到批评界和读者热切关注的一位作家，他的作品虽然不可避免地带有时代文学潮流的影响，但是他能树立自己的艺术风格。毕飞宇小说研究的核心当是他对生命的独特观照而呈现的生命叙事，把毕飞宇所描写的人物几乎都受到来自生存环境的绝对伤害，人物被作家处理成了悲剧人物，永远没有快乐人生。

在这篇论文笔者把毕飞宇 1994 年出版的中篇小说《叙事》翻译成意大利语，翻译过程中笔者遇到了不少的困难是由小说的丰富内容引起的，在这篇作品主要人物“我”在现实生活中叩问历史，从当下人生中跳越出去展开精神的旅行。在这两个不同层面的交替叙述中，又细分出四重叙事脉络，为小说展开了巨大的情感空间与哲思空间。

全文分为三部分，第一章论述了作者的生活与作品，毕飞宇以小说《玉米》、《推拿》著名，但是他的短篇小说还没得到西方批评界的关注，论文最后第三章是翻译评论说明在翻译过程中笔者要克服的问题，为了展示他的语言方面的选择，笔者给读者提供许多例子，在本章笔者还要说明文学翻译未必需要一种科学的方法对翻译过程加以剖析。

## Abstract

This thesis deals with the translation of Bi Feiyu's novel *Xushi* 叙事 (Narration) published in 1994, a clear example of historical novel which outlines Bi Feiyu's outstanding style. This novel reveals a distinctive structure based on the protagonist "I", who both recalls his own memories and meditates on his own existence.

The author Bi Feiyu, who is best known for his recent works translated in English and Italian (*The Moon Opera*, *Three Sisters* and *I maestri di Tuina*), seems not to receive the same audience for the novels he wrote at the beginning of the 90's. These novels show similarities with the narrative style of avant-garde authors and share a distinctive feature in the author's capacity to investigate the individual existence, constantly facing a destiny of pain. The reader is brought inside a narration in which he is bound to feel sympathetic with every character.

The problems encountered in the process of translation are due to the complexity of the novel's structure, which constantly shifts from past to present and also includes philosophical and religious meditations by the protagonist.

The first chapter of this thesis includes both Bi Feiyu's most significant life events and the literary context he belongs to and introduces the structure and main features of the novel translated.

The third and conclusive chapter includes a commentary to the translation which considers the strategy adopted by the translator. Various examples from the original text are also included, in order to offer the reader an immediate reference to those parts.

This chapter also includes an introduction where the author of this thesis tries to define the concept of literary translation which should not include a scientific method in his process, but a more subjective point of view.

## Indice

<b>Introduzione</b> .....	6
<b>1. CAPITOLO PRIMO</b>	
<b>Bi Feiyu: un destino da scrittore</b> .....	<b>8</b>
1.1. <i>Premesse al racconto Xushi</i> 叙事.....	12
1.2. <i>Il titolo</i> .....	13
1.3. <i>Struttura e voci del racconto</i> .....	14
1.4. <i>Temi e personaggi</i> .....	16
1.5. <i>“Xushi” e la letteratura</i> .....	20
<b>2. CAPITOLO SECONDO</b>	
<b>Racconto</b> .....	<b>25</b>
<b>3. CAPITOLO TERZO</b>	
<b>Commento alla traduzione</b> .....	<b>50</b>
3.1. <i>La “non scientificità” della traduzione letteraria</i> .....	51
3.2. <i>I colori della traduzione letteraria</i> .....	53
3.3. <i>Bisogna vederci chiaro: la traduzione dal cinese</i> .....	54
3.4. <i>Tradurre Bi Feiyu</i> .....	55
3.5. <i>Analisi testuale: il testo come cipolla</i> .....	56
3.5.1. <i>I lettori della traduzione</i> .....	57
3.5.2. <i>Macrostrategia: fedeltà al proprio testo</i> .....	58
3.5.3. <i>I problemi traduttivi specifici</i>	
<i>I nomi di persona</i> .....	59
<i>Toponimi</i> .....	63
<i>Realia</i> .....	63
<i>Lessico tecnico</i> .....	64
<i>Chengyu e espressioni idiomatiche</i> .....	66
<i>Il discorso diretto e la polifonia</i> .....	67
<i>Dialogo e umorismo</i> .....	69
<i>Fenomeni culturali</i> .....	71
<i>Intertestualità</i> .....	73

<i>Tempi verbali</i> .....	77
<i>Organizzazione sintattica</i> .....	78
3.6. <i>La traduzione fallisce in ogni caso?</i> .....	79

<b>Bibliografia</b> .....	<b>81</b>
---------------------------	-----------

<b>Fonti elettroniche</b> .....	<b>84</b>
---------------------------------	-----------

## Introduzione

Il presente elaborato propone uno sguardo al panorama letterario cinese dell'ultimo ventennio il quale ospita una pluralità di scrittori che hanno in comune la completa innovazione delle tecniche narrative e una particolare scelta tematica, ciò che accomuna questi autori è l'esigenza di creare una netta frattura con la letteratura precedente che aveva subito l'influenza dello scenario politico e proponeva dunque un unico modello letterario.

In questo rinnovato contesto si colloca anche l'autore Bi Feiyu, nato nel 1964 e dunque appartenente a quella generazione di autori “che è cresciuta nella Cina delle riforme, essi hanno un'ottica tutta diversa dai loro padri, ma anche dai fratelli maggiori, hanno un'idea diversa della Cina, della politica, del mondo e della letteratura” (Carletti 2000, p. 40).

Parlare oggi di Bi Feiyu significa riferirsi ad uno scrittore cinese piuttosto conosciuto anche nel mondo occidentale grazie alle numerose traduzioni esistenti di cui l'ultima del 2012 porta la firma italiana di Monica Morzenti e Maria Gottardo ne *I maestri di Tuina*, parlare di Bi Feiyu significa anche citare un autore pluripremiato a livello internazionale ultimamente insignito del Man Asian Literary Prize, Bi Feiyu è certamente uno scrittore di cui si riconosce la caratteristica distintiva di proporre una scrittura realistica e attenta alla descrizione emotiva dei suoi personaggi.

Il presente elaborato nasce dalla volontà di valorizzare ulteriormente lo stile dell'autore e sottolinearne la peculiarità attraverso la traduzione di un racconto appartenente al periodo iniziale della sua carriera, si vuole in questo modo mettere in luce quell'aspetto dello scrittore meno conosciuto ovvero la sua vasta produzione di racconti scritti negli anni Novanta, illustrando la tecnica narrativa e la pluralità degli elementi che caratterizzano il racconto tradotto si vuole sottolineare la sua caratteristica rappresentativa dello stile dello scrittore al pari dei romanzi più conosciuti.

Nella presente tesi si propone la traduzione del racconto di media lunghezza *Xushi* 叙事 “Racconto”, scritto dall'autore nel 1994 e tratto dalla raccolta *Bi Feiyu wenji*. *Maoshi de jiaoyin* 毕飞宇文集。冒失的脚印 (Raccolta di opere di Bi Feiyu. Impronte precipitose) pubblicata nel 2004 dalla casa editrice Jiangsu wenyi chubanshe.

L'elaborato si compone di un capitolo iniziale in cui la prima sezione dedicata all'autore delinea un quadro della vita e delle sue opere, la seconda parte del capitolo si focalizza sulla struttura del racconto e l'analisi dei temi principali, il capitolo si conclude con un confronto tra le caratteristiche del racconto e le principali correnti letterarie della Cina di fine Novecento. La limitata presenza di letteratura critica sulla biografia specifica dell'autore e in particolare sul racconto non ha comunque ostacolato una presentazione completa, il lavoro di ricerca in questa sede è stato condotto attraverso le recensioni delle principali opere e anche grazie ai dati raccolti in occasione di manifestazioni letterarie in cui l'autore è stato protagonista (Si rimanda alle fonti elettroniche per indicazioni dei siti web consultati in questa sezione)

Il commento alla traduzione, che conclude l'elaborato, riporta nel dettaglio le difficoltà traduttive incontrate in sede di traduzione corredate di esempi puntuali tratti dal testo, si è ritenuto che la parte esemplificativa fosse fondamentale vista la pluralità di elementi dell'originale che hanno comportato le suddette difficoltà traduttive, così facendo si è ritenuto di poter fornire al lettore un riscontro più immediato.

Nel terzo capitolo all'analisi dei problemi traduttologici specifici è preposta un'analisi del concetto di traduzione letteraria posto in confronto alla traduzione specializzata, l'intenzione è quella di escludere il carattere scientifico e univoco della traduzione proposto dai principali testi di traduttologia a favore della soggettività e molteplicità di aspetti tipica della traduzione letteraria.

## CAPITOLO PRIMO

### Bi Feiyu: un destino da scrittore

“Perché vuoi scrivere?” Mi chiedevano spesso gli amici.

“È destino” rispondevo. Quando sei annoiato e non sai cosa fare davanti a te si presentano infinite possibilità, ma ad un certo punto sei costretto a rinunciare ad ogni alternativa per dirigerti naturalmente verso la tua inclinazione, quell’abilità che si trova già nel tuo sangue e che inevitabilmente, e al momento opportuno, si rende manifesta, per questo motivo dico che scrivere era il mio destino.”<sup>1</sup>

Bi Feiyu nasce nel 1964 a Xinghua 兴化 nella provincia del Jiangsu 江苏, pur essendo costretto a frequenti trasferimenti con la sua famiglia quando il padre viene bandito come soggetto di destra, trascorre la sua infanzia nell’ambiente rurale, ciò gli permette di sviluppare una visione realistica dell’ambiente che lo circonda e di trovare la fonte di ispirazione per il romanzo *Pingyuan* 平原 (Pianura) pubblicato nel 2005 e a cui sarà sempre particolarmente legato.

Nel 1987 si laurea all’Università Normale di Yangzhou in letteratura cinese, poi si trasferisce a Nanchino dove insegna per cinque anni in un istituto di formazione per insegnanti delle scuole speciali per ciechi, questa occasione rappresenterà il più grande contributo alla stesura nel 2008 del romanzo *Tuina* 推拿 (*I maestri di Tuina*). Nel tentativo di fornire un’immagine dei suoi anni universitari e dei suoi primi passi verso il mondo letterario, l’autore si descrive come “una macchina con il serbatoio pieno di benzina che una volta girata la chiave fa sentire il rombo del motore, ma che è priva di un volante e di una strada da percorrere”. (Yang Guang 2010)

Si avvicina al giornalismo e alla poesia entrambe attività che non avranno l’esito sperato rispettivamente a causa di un editore che non apprezza i suoi articoli e della sua personale insoddisfazione nei confronti dei propri versi, nel 1991 pubblica il suo primo racconto *Gudao* 孤岛 (Isola solitaria) mentre nel 1995 il ruolo di co-sceneggiatore vedrà il successo assieme al regista Zhang Yimou nel film *Yao a yao, yao dao waipo qiao* 摇啊摇，摇到外婆桥 (La Triade di Shanghai) da cui Bi Feiyu trae il racconto *Shanghai wangshi* 上海往事 (Il passato di Shanghai). Attualmente Bi Feiyu vive a Nanchino e scrive nella nota rivista di pubblicazioni letterarie Yuhua 雨花.

---

<sup>1</sup>Traduzione dalla prefazione dell’autore in Bi Feiyu, 2004, *Bi Feiyu wenji. Zhe yi ban* 毕飞宇文集。这一半 (Raccolta di opere di Bi Feiyu. La metà), Jiangsu wenyi chubanshe, Nanjing.



Nello scenario letterario della fine degli anni Novanta, quando Bi Feiyu inizia a scrivere i primi racconti, si registra una particolare forma di individualismo tra gli scrittori, già dalla fine degli anni Ottanta vari autori avevano iniziato a concepire una personale dimensione di scrittura come simbolo della loro sfiducia e dunque volontaria esclusione dalle dinamiche sociali dell'epoca, la letteratura dell'avanguardia, in modo particolare, aveva dato l'avvio ad una tendenza radicalmente opposta rispetto allo spirito precedente, ma con la fine degli anni Novanta appare una relazione ancora più intima tra l'autore e la sua opera che nega ogni vincolo con la tradizione letteraria e culmina in un vero e proprio rifiuto del passato. In realtà un legame non verrà mai negato del tutto, Bi Feiyu in particolare sarà influenzato dalle tecniche avanguardiste dell'amico e concittadino Su Tong che vede in quegli anni il successo grazie a *Qiqie chengqun* 妻妾成群 (Mogli e concubine), ma è opportuno specificare che la scrittura di Bi Feiyu non sarà mai completamente caratterizzata dallo sperimentalismo tipico dell'avanguardia, già dal 1994, anno in cui scrive *Xushi* 叙事 (Racconto), di cui si introdurrà il contenuto nel paragrafo successivo, inizia il suo percorso verso una scrittura attenta all'analisi dei personaggi attraverso l'intima descrizione delle loro vicende, tale percorso approda e vede una delle più alte espressioni nel romanzo *Qingyi* 青衣 del 2000 "L'opera della Luna" (*The Moon Opera*, nella traduzione a cura di Howard Goldblatt e Sylvia Li-chun Lin). Il romanzo narra di una attrice dell'Opera di Pechino e del suo ritorno sul palcoscenico quando è ormai quarantenne in una Cina che si trasforma al volgere degli anni Novanta, ma racconta soprattutto del destino tragico che giunge inevitabile e spegne definitivamente i riflettori puntati sulla protagonista.

Yumi 玉米 è il nome di un'altra donna che dà il titolo al secondo romanzo dell'autore (*Three Sisters* nella traduzione inglese della vincente collaborazione Goldblatt-Li-chun Lin) con cui si aggiudica nel 2010 il Man Asian Literary Prize. Yumi è la più grande di tre sorelle che vivono in un villaggio rurale della Cina degli anni Settanta, figlie di un segretario del Partito Comunista che gode di larga stima pur essendo noti i suoi intrighi politici e amorosi, quando il destino dell'uomo sembra volgere al peggio le figlie sono le prime a subirne le tragiche conseguenze. Il loro strenuo tentativo di cambiare le sorti dell'infausto destino familiare e personale tuttavia non vedrà mai un esito positivo, Bi Feiyu ancora una volta racconta una storia in cui i personaggi sono vittime di una sofferenza che non possono cambiare. Le protagoniste sono donne verso cui l'autore sembra nutrire "un amore paterno" (Chen Xiaoming 2009,

p. 522), si confuta così l'opinione condivisa da gran parte della critica che considera Bi Feiyu lo scrittore che descrive al meglio la psiche femminile, definizione che lo stesso autore non ama particolarmente e che ritiene limitativa oltre che inappropriata. Bi Feiyu racconta storie di vita che molto spesso vedono al centro il dolore, lo scrittore non può fare nulla per alleviarlo, ma può riconoscerlo e descriverlo, in questo modo si rende partecipe e non indifferente a quella sofferenza che vede davanti ai suoi occhi, l'autore afferma di essere testimone nella società cinese di un livello di felicità molto basso, esso è la conseguenza degli eventi tragici che hanno segnato la storia.

Quando non è la storia ad essere responsabile della sofferenza, spesso interviene la vita a imporre un amaro destino che Bi Feiyu riesce a descrivere e soprattutto comprendere quando racconta la vita, le storie d'amore, il dolore di chi nasce cieco. "Allora l'infermiera capisce. Ha colto quella cosa chiamata sguardo. Un comunissimo, banalissimo, normalissimo sguardo. E questa intuizione la lascia impietrita. Qualcosa l'ha colpita nel profondo, una folgorazione le ha trafitto l'anima". (Bi Feiyu 2012, p. 395) Così si conclude il romanzo più conosciuto di Bi Feiyu *Tuina* 推拿 (*I maestri di Tuina*, nella recente e particolarmente riuscita, traduzione italiana di Maria Gottardo e Monica Morzenti). Si può raccontare del *Tuina* solo se si conosce l'arte dei massaggiatori che lo praticano, per descrivere le loro sensazioni si deve capire cosa significhi essere ciechi, per scrivere un romanzo come *I maestri di Tuina* bisogna lasciarsi trasportare in un mondo in cui l'udito e soprattutto il contatto fisico sono indispensabili, "sarebbe utile se all'improvviso e mentre ti trovi in un centro massaggi *Tuina* saltasse la luce e che una ragazza cieca ti accompagnasse indicandoti la strada e ti dicesse che riesce a vedere meglio di te, proprio come è successo a Bi Feiyu"<sup>2</sup>. Come si è detto precedentemente il suo ruolo nel formare insegnanti per ciechi è stato fondamentale per instaurare quel rapporto di rispetto reciproco e totale fiducia tra vedente e non vedenti, tale elemento nella perfetta unione con l'abilità di scrittura di Bi Feiyu, ha permesso la nascita e il successo di tale romanzo vincitore del premio letterario Mao Dun nel 2011.

I tre romanzi descritti e i numerosi racconti dell'autore fanno emergere una caratteristica distintiva e, senza voler essere faziosi, inimitabile dello stile di Bi Feiyu, ovvero una scrittura che pare essere vissuta personalmente dall'autore che non si limita

---

<sup>2</sup> Il seguente pensiero è stato registrato in occasione del Festival Internazionale di Letteratura Incroci di Civiltà 2013 tenutosi a Venezia a cui lo scrittore ha presenziato e presentato con le traduttrici italiane il romanzo *I maestri di Tuina* in data 12 Aprile 2013.

in questo modo ad inventare semplici storie. Bi Feiyu racconta di esperienze quotidiane, di uomini e donne che le vivono, narra di amore e dolore, di sofferenza e disillusione, di un destino che si impone e decide arbitrariamente le sorti di ciascuno, un lettore non può che sentirsi trasportato in una storia che coinvolge fino a sembrare reale anche se ciò non significa riuscire sempre a comprendere ciò che si legge, Bi Feiyu non scrive mai una storia che cancella le differenze culturali che esistono e devono essere mantenute, solo se l'autore è in grado di suscitare l'interesse del lettore riguardo a ciò che non conosce allora avrà raggiunto il suo obiettivo nell'aver creato una scrittura che lo rende ammirevole proprio in quanto culturalmente distante.

“Bi Feiyu è un osservatore attento, ma non un freddo analista: studia le vite che si vede scorrere davanti agli occhi più con empatia che con precisione, riuscendo così a cogliere i tratti umani anche dagli eventi che poi finiranno nei libri di storia. È probabile che una tale umanità nel descrivere i fatti gli derivi proprio dallo strumento che utilizza: per Bi Feiyu scrivere è un mezzo per crescere, per iniziare a dubitare e ad avere fiducia, per imparare ad amare. Questo è anche quello che ricerca e desidera dai suoi lettori: che lo leggano con onestà d'animo, che si fidino di lui e che siano toccati anche solo da una piccola emozione dalle sue storie.” (Favaloro 2006, p. 120-121)

Sarebbe un errore pensare alla scrittura realistica di Bi Feiyu come sinonimo di una lingua semplice e dunque priva di difficoltà stilistiche e semantiche, per molti versi la scrittura dell'autore può definirsi poetica, non è raro notare la presenza di richiami alla poesia e alla lingua tradizionale che mettono il lettore e come si vedrà in seguito, un traduttore, di fronte alla responsabilità di cogliere riferimenti letterari che non sono mai immediati. Tale caratteristica deriva dall'amore per la poesia ereditato dal padre che, pur non essendosi poi realizzato a livello di scrittura personale, ha lasciato un'impronta indelebile nelle sue opere.

Bi Feiyu oltre che di romanzi, è autore di più di cinquanta racconti che rappresentano una parte consistente della sua produzione letteraria e non esclusivamente a livello numerico, scritti all'inizio della sua carriera e dunque nei primi anni Novanta, sono poco conosciuti dalla critica occidentale in quanto solo alcuni sono stati oggetto di traduzioni, si ricorda tra tutte *The Ancestor* (titolo originale *Zuzong* 祖宗, “L'antenato”) contenuta nella raccolta *Chairman Mao would not be amused* edita nel 1995 da Howard Goldblatt, in questo caso il racconto di Bi Feiyu viene inserito all'interno di una rosa di venti racconti di autori cinesi uniti da uno stile e da una scelta tematica piuttosto audace. Il racconto oggetto della traduzione di questo elaborato, di seguito introdotto, pur collocandosi in quella che può essere definita la fase meno realistica di Bi Feiyu e

dunque più vicina ad una sperimentazione del linguaggio, tuttavia non manca di una penetrante attenzione ai personaggi che riescono a catturare l'attenzione e le emozioni del lettore.

### **1.1 Premesse al racconto *Xushi* 叙事**

Prima di presentare il contenuto e le caratteristiche del racconto *Xushi* 叙事 di Bi Feiyu, si deve chiarire un aspetto legato alla sua traduzione e specificare che essa riguarda esclusivamente la parte iniziale del racconto e non la sua totalità. Per motivi di spazio, nella presenti tesi si è ritenuto di tradurre solo le prime ventitré pagine del racconto; nonostante ciò la comprensione delle sequenze narrative di cui si compone il testo non risulta a personale avviso inficiata da questa limitazione. La parte mancante, che rimane la più consistente a livello del numero di pagine, è stata comunque tradotta in privata sede per ovvie ragioni di completezza e per poter cogliere con precisione alcuni dei fondamentali riferimenti di cui si darà riscontro nelle prossime pagine.

Come già annunciato nell'introduzione, il materiale informativo sull'autore si compone di una serie di dati personalmente raccolti alla manifestazione letteraria che lo ha visto protagonista a Venezia, materiale che ha comunque permesso di elaborare una completa presentazione dell'autore, ma nel caso degli studi sulle opere, se i romanzi vincitori di premi letterari trovano ampia trattazione da parte della critica, le opere minori e appartenenti al periodo iniziale dell'autore registrano talvolta la mancanza e in generale la scarsità di letteratura critica. In questo caso è risultato fondamentale l'apporto fornito dall'articolo "Bi Feiyu 'Xushi' de xushi tese" 毕飞宇《叙事》的叙事特色 (Caratteristiche narrative di «Xushi» di Bi Feiyu) di Tao Jingxia 陶静霞 dottoranda presso il Dipartimento di lingua cinese dell'università di Nanchino, il suo illuminante punto di vista ha permesso un'ampia analisi dello stile del racconto e ha confermato le personali deduzioni riguardo alla struttura.

L'analisi delle caratteristiche del racconto permetterà anche di istituire un confronto tra i temi trattati dall'autore e gli argomenti che caratterizzano le principali correnti della letteratura cinese, così facendo si darà ampia dimostrazione dell'impossibilità di collocare l'autore e la sua opera all'interno di un unico contesto letterario.

Contenuto nella raccolta *Bi Feiyu wenji. Maoshi de jiaoyin* 毕飞宇文集.冒失的脚印 (Raccolta di opere di Bi Feiyu. Impronte precipitose), il racconto fu pubblicato nel 1994, un anno che lo stesso autore ricorda come un periodo di grande fervore produttivo a livello personale, nella prefazione alla raccolta afferma di essersi stupito sia dell'aver scritto un considerevole numero di racconti in un breve periodo di tempo, sia del suo repentino approccio alla letteratura.

“Scrivere è come fare un passo dopo l'altro, afferma Bi Feiyu, se ripenso al 1994 mi sembra di poter scorgere una lunga fila di precipitose impronte”.<sup>3</sup>

## 1.2 Il titolo

Per introdurre il racconto è necessario soffermarsi sul titolo in quanto esso fornisce una chiara informazione che non può essere trascurata, *Xushi* 叙事 significa “narrare, narrazione, racconto” e a tutti gli effetti il brano proposto corrisponde ad un dettagliato racconto di vita basato sul ricordo del suo protagonista; ma il contenuto autobiografico non deve, o meglio non dovrebbe, distogliere l'attenzione del lettore dalla iniziale volontà dell'autore. Il titolo “Racconto” intende dichiarare il suo vero elemento portante, l'autore vuole imporre già dal primo sguardo un'attenzione che non si limiti al solo contenuto, ma anche al modo in cui viene descritto. Nei paragrafi successivi si analizzerà nel dettaglio la struttura del racconto, ma volendo ora focalizzarsi sulla scelta del titolo, ne deriva il riferimento ad una narrazione che assume come proprio oggetto l'atto stesso del raccontare e che intende dunque sviluppare un racconto nel racconto, ciò che per definizione si identifica con la metanarrazione. Occorre però analizzare un ulteriore aspetto: se generalmente all'interno di un metaracconto l'autore in questione introduce le proprie considerazioni riguardo allo scritto che sta producendo e offre al lettore indicazioni teoriche sul suo modo di scrivere, nel caso di questo racconto tale intento non è così esplicito. All'interno della narrazione l'autore, tramite la voce narrante in prima persona, fornisce certamente degli spunti di riflessione che invitano a ragionare sulla logica di quanto narrato, ma a discapito dell'avveduto lettore interviene un'ulteriore abilità dell'autore, Bi Feiyu è in grado di creare un racconto che nella sua dettagliata complessità porta ciascun lettore ad essere

---

<sup>3</sup> Traduzione dalla prefazione dell'autore in Bi Feiyu 2014, *Bi Feiyu wenji. Maoshi de jiaoyin* 毕飞宇文集.冒失的脚印 (Raccolta di opere di Bi Feiyu. Impronte precipitose) Jiangsu wenyi chubanshe.

coinvolto in un ricordo di vita di cui non coglie immediatamente la funzione, forse è anche per questo che l'autore è costretto a tradirsi ricordandola nel titolo.

Da ciò deriva la personale scelta di intitolare questa dissertazione “Narrare la vita, vivere la narrazione”, è sembrato infatti il titolo più adatto per restituire una completa panoramica sull'orizzonte dell'autore che comprende a tutti gli effetti i due aspetti proposti. Tradurre il racconto di Bi Feiyu significa entrare a stretto contatto con l'esistenza di vari personaggi, essere trasportati tra le loro vicissitudini e conoscerne nello specifico ogni aspetto caratterizzante, ma l'autore non compone semplicemente un racconto di vita, propone una narrazione che si alterna continuamente su piani temporali distinti e attraverso il punto di vista di un narratore interno che sfida continuamente il lettore sul piano della fiducia e del suo spirito critico. Bi Feiyu è abile nel narrare la vita dei suoi protagonisti attraverso una descrizione realistica ed estremamente sensibile ai particolari, allo stesso tempo l'autore è in grado, come pochi altri suoi contemporanei, di vivere la narrazione attraverso una personale dimensione di scrittura che coinvolge il lettore pur stimolando continuamente la sua attenzione dal momento che la scorrevolezza dello stile e la velocità con cui si susseguono i fatti narrati non sempre sono sinonimi di una facile ed immediata lettura. Procedendo all'analisi della struttura, delle voci e dei temi del racconto, si è sicuri di poter fornire diversi elementi per condividere la stessa opinione, si spera allo stesso tempo di accrescere la curiosità nei confronti della proposta di traduzione.

### ***1.3 Struttura e voci del racconto***

Il racconto è narrato in prima persona attraverso la voce del protagonista *wo* 我 io, ma sarebbe limitante definirlo esclusivamente come narratore intradiegetico in quanto è allo stesso tempo autodiegetico e eterodiegetico, la voce narrante riporta sia fatti inerenti a sé stesso che episodi relativi ad altri personaggi.

Dalla voce narrante del protagonista si originano tre storie, rispettivamente la vita del padre, la storia della nonna e il percorso di maturazione del protagonista stesso, i tre piani si alternano continuamente lungo l'intero racconto in un ordine che non è mai cronologico. I personaggi vengono sempre introdotti dalla voce narrante in prima persona e oltre alle loro caratteristiche ne vengono riportati i dialoghi, in alcuni casi poi il narratore in prima persona lascia spazio alla narrazione in terza persona, che a sua volta cede il passo ad un narratore onnisciente.

La complessità a livello narrativo non si limita esclusivamente alla differenziazione a livello di diegesi, in quanto il racconto individua anche una linea di demarcazione temporale tra presente e passato, ma ancora una volta quella che appare come una distinzione immediata e semplice da comprendere coinvolge al suo interno molteplici aspetti che devono essere analizzati nel loro complesso.

Il presente narrativo coincide con il momento attuale del protagonista, dunque contemporaneo alla narrazione, nel passato si collocano invece i fatti in cui il protagonista o i familiari sono i soggetti che compongono il ricordo, ma il presente non costituisce solamente l'origine della rievocazione storica, esso è anche definibile come il piano riflessivo e personale del protagonista. Nel piano presente l'io narrante si descrive in completa solitudine a bordo di una barca in mezzo al mare e in questi momenti rievoca costantemente il suo passato, ma tali ricordi sono la conseguenza di un percorso filosofico e spirituale in cui, come in un flusso di coscienza, l'io del racconto richiama determinati eventi del passato come se essi potessero rappresentare la risposta a domande irrisolte o l'ulteriore fonte del dubbio. Per cercare di chiarire tali aspetti è possibile individuare due piani: uno "spirituale" e l'altro "narrativo", nel primo si colloca la riflessione del protagonista che trascende il piano dei racconti di vita e si colloca in una dimensione intangibile quasi onirica, dall'altro vi sono i ricordi del protagonista che si presentano invece come piano concreto; la storia del padre, la vicenda della nonna e i fatti relativi al protagonista collocati nel passato possono essere individuati come tre micro racconti che traggono origine dal macro racconto rappresentato dalla riflessione presente del protagonista. Se il passato è costantemente richiamato in causa e indagato con precisione e una scrupolosa attenzione ai particolari e alle caratteristiche dei personaggi, l'azione stessa di rievocazione del ricordo da parte dell'io narrante assume invece toni indistinti di cui è difficile cogliere i confini.

Dall'inizio del racconto fino alla sua conclusione il lettore è coinvolto in un gioco di flashback, anticipazioni e interruzioni dal ritmo serrato, l'alternanza di piani temporali si registra ad ogni paragrafo, ma la struttura del racconto permette in ogni caso una strategia per il giocatore-lettore che può soffermarsi con il protagonista nei suoi momenti di riflessione, cogliere la direzione indicata dal narratore e procedere nel salto temporale. Il piano presente e riflessivo del protagonista deve identificarsi con il momento di respiro del lettore prima di salire sulla macchina del tempo e giungere al ricordo rievocato, viene dunque offerta all'abile lettore la possibilità di cogliere ciascun anello della catena narrativa. La storia, il passato, non può certamente essere banalizzato

a mero ricordo, l'obiettivo dell'autore non è quello di tenere i due piani ben distinti, ma l'uno come origine dell'altro e a sua volta conseguenza, il ricordo genera un personaggio e il suo racconto necessario per introdurre un altro episodio di vita e il suo protagonista, presente e passato sono inscindibili in quanto necessari l'uno all'altro.

In questo processo narrativo il lettore non è invitato esclusivamente a sviluppare uno spirito critico verso il racconto, quello che si instaura è un vero e proprio rapporto di fiducia con il protagonista che attraverso la sua riflessione invita all'indagine, alla scoperta e propone diversi motivi di dibattito. L'abilità dell'autore si conferma nella singolare capacità di inventare un racconto che si estende ben oltre i limiti oggettivi della pagina e che coinvolge il lettore a tutto tondo, una caratteristica che, come si vedrà in seguito, può certamente ricordare lo sperimentalismo tipico dell'avanguardia.

Nel delineare i temi salienti del racconto si vuole sottolineare la pluralità di elementi che contribuiscono alla sua peculiare fluidità, le riflessioni del protagonista, i racconti della sua famiglia, i ricordi che continuamente riaffiorano nel presente rendono il racconto veloce, dinamico e allo stesso tempo estremamente scorrevole, ma non certo immediatamente comprensibile.

Alla varietà di temi del racconto si affianca una pluralità di personaggi che arricchisce la trama e colloca ciascuno come chiave di volta per la perfetta riuscita di un intreccio in cui il lettore è costretto, in un senso positivo del termine, ad entrare in confidenza con ogni personaggio, il lettore non potrà fare a meno di addolorarsi per la nonna, come sarà in grado di comprendere il disagio del padre, tali elementi confermano la caratteristica principale di Bi Feiyu nel raccontare storie in cui i personaggi costituiscono il cuore della narrazione.

#### ***1.4 Temi e personaggi***

Il racconto si origina da un preciso ricordo del passato, accanto ai primi tre personaggi ovvero il padre, la madre e la levatrice, si palesa da subito la presenza del protagonista che interviene e dichiara di essere il personaggio principale del racconto pur trovandosi in quel momento dentro la pancia della madre. L'intervento specifico della voce narrante istituisce già dalla prima pagina un particolare legame con il lettore al quale intende fornire da subito elementi necessari alla sua comprensione, ciò che non viene espresso direttamente dalla voce chiarificatrice del narratore si può cogliere dai



dialoghi dei personaggi che costituiscono l'elemento fondamentale per delineare quelle caratteristiche che nel corso della narrazione verranno poi confermate con l'apporto di maggiori dettagli. Dalla presentazione del personaggio del padre si coglie anche il primo riferimento autobiografico, il padre del racconto esattamente come il padre di Bi Feiyu viene descritto come un soggetto di destra, appartenente cioè a quella classe di intellettuali accusati di favorire il capitalismo o di criticare il governo, contro di essi Mao condusse nel 1957 la nota "Campagna anti-destra" in cui molti subirono la rieducazione nelle campagne, tale elemento fornisce quindi un preciso riferimento temporale e storico alla Cina degli anni Sessanta anche se non viene esplicitamente espresso. Il personaggio del padre come si è già accennato, viene richiamato con frequenza all'interno della narrazione, viene descritta la sua esperienza nelle campagne e il suo rapporto con i familiari, in particolare con il figlio, ciò che emerge dalla descrizione del personaggio è il suo destino di sofferenza che, come per la maggior parte dei personaggi creati da Bi Feiyu, non può in alcun modo essere evitato.

Viene poi introdotta la moglie del protagonista in un procedimento narrativo che si origina dalla fine della loro relazione per poi rievocare vari momenti del passato, la figura della moglie viene ricostruita tramite un collage di eventi che pur non presentandosi in ordine cronologico, restituiscono la totalità delle caratteristiche del personaggio, anche in questo caso la ricchezza della componente dialogica è essenziale nel rendere la drammaticità e allo stesso tempo l'umorismo che contraddistinguono molte, se non tutte, le vicende in cui i due personaggi sono coinvolti.

La pluralità delle voci del racconto non si limita ai personaggi dell'ambiente familiare, l'intero racconto è infatti caratterizzato dalla presenza di personaggi storici che dialogano con il protagonista, o meglio, intervengono in suo aiuto nei momenti in cui si trova in solitudine ed è tormentato da domande esistenziali di cui non riesce a trovare una risposta, e chi può affrontare temi di argomento filosofico, religioso e linguistico meglio dei rappresentanti più illustri di tali discipline? Intervengono dunque il filosofo cinese Laozi e lo scienziato Albert Einstein, Marx e lo scrittore Hans Christian Andersen, il dittatore Stalin e il dio Apollo nel tentativo di rassicurare il personaggio fornendo una risposta ai suoi quesiti. In contrasto con la funzione quasi paterna dei primi personaggi appare la figura di Mao Zedong che, a differenza degli altri, non viene identificato e viene descritto come un uomo che si rifiuta di concedere un boccone della sua focaccia al protagonista visibilmente affamato; in questo caso compare l'allusione ad un altro elemento della storia cinese ovvero la famosa carestia

del 1960 che per molti fu conseguenza della cattiva gestione delle politiche economiche condotta da Mao durante il programma del Grande balzo in avanti teso all'industrializzazione del Paese. Bi Feiyu non inserisce mai una dichiarata denuncia nei suoi racconti, in quanto il suo unico obiettivo è quello di raccontare la storia in un modo radicalmente diverso dalla storiografia ufficiale, Bi Feiyu racconta la storia secondo la prospettiva personale dei personaggi, la storia diventa il frutto della loro esperienza, l'autore "è attaccato alla Grande Storia, ma più che raccontarla attraverso i grandi nomi, gli interessa come viene vista e vissuta dalla gente comune" (Favaloro 2006, p.120).

In una posizione di rilievo rispetto alla storia ufficiale si colloca un altro tipo di storia che a differenza della prima è solo fittizia, in quanto frutto di una supposizione del protagonista, essa riguarda la storia della nonna che, a tutti gli effetti, è il personaggio del racconto descritto con la maggiore dovizia di particolari. Il ruolo della nonna è fondamentale all'interno della narrazione in quanto può essere identificato come punto d'origine di tutte le azioni e riflessioni compiute dagli altri personaggi ed elemento unificante della trama, per il protagonista rappresenta il punto di partenza e la destinazione di una sofferta ricerca delle radici personali.

Già dalle prime pagine del racconto il protagonista esprime la specifica volontà di indagare le proprie origini, ma quella che all'inizio appare come una questione filosofica e piuttosto intangibile alla lettura, con il procedere del racconto assume le caratteristiche di una concreta e prolungata ricerca identitaria, diventa la necessità di individuare le proprie radici in un percorso che non nasconde la difficoltà e il dolore di tale sforzo. Il protagonista rievoca costantemente il passato nell'esigenza di trovare risposte alla sua storia individuale, la ricerca assume una duplice valenza, da una parte è il bisogno vitale di affermare l'appartenenza ad un popolo, dall'altra l'esigenza di colmare il vuoto che la storia ha lasciato alle sue spalle. Tutto ha origine nel momento in cui il protagonista tramite un lontano parente scopre di avere una nonna, nella stessa occasione gli viene riferito di non essere cinese, bensì di avere origini giapponesi, la ricerca della nonna diventa la missione primaria del protagonista al fine di rimettere insieme i tasselli mancanti della storia e di identificare la discendenza da un'etnia che fino a quel momento è stata data per scontata, ma che ora occorre forse ridefinire. Il dubbio è d'obbligo, a questo punto della storia compaiono diversi elementi a coinvolgere la riflessione del lettore e il suo livello di fiducia nei confronti di quanto viene narrato. Il parente che, durante una cena, informa il protagonista dell'esistenza della nonna viene descritto in quell'occasione come ubriaco, il protagonista è

consapevole di non poter prendere troppo seriamente le sue affermazioni, il padre invece rivela al figlio che la nonna è morta e che non intende discutere dell'argomento, a questo punto il protagonista stesso si mette in viaggio per trovarla, ma fallisce nel suo tentativo. Con il procedere del racconto, tuttavia, il personaggio della nonna viene rievocato con assidua frequenza e descritto come fonte di conseguenze sulle vicende relative al protagonista e al padre, i dettagli relativi al personaggio si intensificano fino a comporre una dettagliata ricostruzione del passato della donna e del suo atroce destino come vittima della violenza di un invasore giapponese che solo alla fine del racconto viene identificato come il nonno del protagonista.

Le conseguenze del tragico evento coinvolgono innanzitutto il microcosmo delle vicende dei personaggi, oltre che il macrocosmo delle riflessioni del protagonista, viene sottolineata la sofferenza per la privazione di un sentimento di appartenenza, l'impossibilità di identificarsi nella discendenza da un'etnia che non è la propria, la questione, come viene ripetuto più volte, supera l'ambito della vita e raggiunge la morte della propria cultura di appartenenza, la morte dichiarata da un altro popolo, quello giapponese. L'aspra denuncia del protagonista pone un parallelismo tra la concreta perpetuazione della violenza fisica e la violenza di un popolo che invadendo un territorio si impossessa arbitrariamente di tutto ciò che desidera.

Il racconto *Xushi*, in conclusione, può definirsi come la continua alternanza tra luci ed ombre di una storia che non concede nulla ai suoi protagonisti ad eccezione di un amaro e infinito percorso di identificazione e sofferenza.

Si è già accennata l'impossibilità di collocare Bi Feiyu all'interno di una specifica corrente letteraria, nel corso della lettura dell'opera sono emersi alcuni aspetti che possono certamente avvicinare l'autore alla corrente del "nuovo romanzo storico"<sup>4</sup> (*xin lishi xioshuo*) senza escludere riferimenti sia alla "letteratura della ricerca delle radici" (*xungen wenxue*) che alla "letteratura d'avanguardia" (*xiangfeng wenxue*). Se la critica generalmente si riferisce a Bi Feiyu come autore appartenente all'ultima generazione (*wanshengdai*) e dunque a quella cerchia di scrittori che nega ogni riferimento alla letteratura e agli scrittori precedenti, in questo caso l'autore si presenta come erede di una tradizione che valorizza la storia, la sperimentazione linguistica e l'introspezione dei personaggi.

---

<sup>4</sup> Concetto proposto da Chen Xiaoming e Chen Sihe per identificare quei romanzi che si propongono di analizzare la storia, concetto che non sarà ampiamente condiviso dai circoli letterari (Hong Zicheng 1999, p.445)

### 1.5 'Xushi' e la letteratura

Come si è sottolineato nella precedente descrizione dei temi dell'opera, in questo racconto si evince un chiaro filo conduttore nella ricerca delle radici condotta dal protagonista, il collegamento all'omonima letteratura pare immediato, ma occorre stabilirne le reali affinità rispetto alle evidenti divergenze.

Quando si parla di *xungen wenxue* 寻根文学 (Letteratura della ricerca delle radici) ci si riferisce ad una determinata scelta tematica caratteristica della letteratura cinese tra il 1985 e il 1989, negli autori di questo periodo si ritrova la volontà di ricercare l'autentica essenza dell'essere umano negata prima dalla Rivoluzione culturale e in seguito dalle riforme economiche. Gli autori propongono una riscoperta della cultura cinese e delle tradizioni locali, così come la volontà di preservare la lingua e il senso della storia come valori portanti da celebrare rispetto al vuoto culturale degli anni precedenti e prendere così le distanze da ogni riferimento alla letteratura occidentale<sup>5</sup>. La ricerca delle radici si propone dunque come una chiara proposta di rivalutazione della cultura locale caratterizzata da una forte valenza simbolica, attraverso l'interpretazione dei principi della cultura tradizionale, ma anche la critica degli elementi negativi della stessa società, tale letteratura si pone come obiettivo finale una profonda identificazione nella cultura d'appartenenza. Il racconto di Bi Feiyu non può certo trovare una somiglianza con i temi proposti dalla "letteratura della ricerca delle radici" se si considera quest'ultima esclusivamente come risposta identitaria e culturale rispetto agli anni della Rivoluzione, ma se si considera un altro aspetto, ovvero l'importanza che gli autori di questa letteratura hanno attribuito alla propria identità culturale anche nel tentativo di istituire una distinzione tra se stessi e il mondo esterno, allora Bi Feiyu è certamente riuscito a descrivere il bisogno primario del protagonista nel definire la sua appartenenza culturale e soprattutto la sua volontà di affermare l'identità cinese; nel racconto non mancano riferimenti alla lingua classica, alla religione e alla cultura cinese proprio nell'intento di sottolineare l'importanza di tali elementi e la loro preservazione.

La ricerca delle radici all'interno del racconto si propone in effetti come la vitale necessità di affermare la discendenza dalla cultura cinese, il tono del confronto perde di credibilità solo quando si considera che il bisogno di ricostruire un'appartenenza, in questo caso, nasce dalla volontà di negare il legame con la cultura giapponese, questo

---

<sup>5</sup> Elementi che lo scrittore Han Shaogong 韩少功 analizza in "Wenxue de gen" 文学的根 (Le radici della letteratura) scritto nel 1987 e ritenuto il manifesto dello stesso movimento letterario.

elemento, senza ombra di dubbio, individua la principale differenza tra la dimensione etnica della ricerca delle radici da un lato e la dimensione vitalistica<sup>6</sup> della “letteratura della ricerca delle radici” dall’altro.

Ulteriori spunti di riflessione sul racconto possono essere tratti dal confronto con le scelte tematiche e stilistiche della “narrativa d’avanguardia” (*xianfeng xiaoshuo* 先锋文学) che si presenta sulla stessa scena letteraria della “letteratura della ricerca delle radici”, ma mentre quest’ultima “si colloca su precise direttrici spazio-temporali, restituendo un senso diacronico e di appartenenza geografica all’esistenza degli individui” (Pesaro 2009, p.371), nella “narrativa d’avanguardia” si registra la totale reinvenzione degli schemi temporali e la creazione di mondi paralleli oltre all’introduzione di schemi narrativi rivoluzionari. Come si è già accennato a proposito del racconto di Bi Feiyu, la scelta del titolo (Racconto) e la presenza del narratore in prima persona istituiscono un particolare rapporto tra narratore e lettore in cui il primo fornisce al secondo la possibilità di cogliere la direzione narrativa all’interno di uno schema temporale privo di linearità. A questo proposito risulta immediato il confronto con il racconto “Xugou” 虚构 (La finzione) di Ma Yuan 马原: il titolo, anche in questo caso, informa il lettore di un preciso elemento ossia l’invenzione del contenuto, ciò elimina sia la volontà da parte dell’autore di creare un racconto che corrisponda al vero sia la possibilità del lettore di percepirlo come tale, da ciò si origina un vero e proprio gioco metanarrativo tra narratore e lettore che si trovano sullo stesso piano, ma all’interno della narrazione si crea una totale frattura a livello delle relazioni causa-effetto e del collegamento con il mondo reale, “il contatto da parte del lettore diventa esclusivamente sensoriale in quanto il contenuto e la relativa logica di comprensione vengono completamente distrutti dal narratore-autore” (Hong Zicheng 2007, p. 386). Se generalmente nel processo metanarrativo gli autori tendono comunque ad incorporare le loro esperienze di vita all’interno della narrazione, in questo caso Ma Yuan compie un ulteriore passo in avanti chiamando il narratore del romanzo con il suo stesso nome, il narratore diventa così il centro autonomo della sua coscienza e la narrazione sconfinava direttamente nell’immaginazione, non esiste più la mediazione delle convenzioni reali. Nel racconto di Bi Feiyu la struttura del ricordo istituita dalla voce narrante in prima persona, pur sfidando il lettore con una frequente dislocazione temporale degli eventi

---

<sup>6</sup> Concetto individuato da Chen Sihe che distingue tre dimensioni della “letteratura della ricerca delle radici” (estetica, vitalistica e mnemonica) in questo caso la dimensione vitalistica intende l’individuazione di una sorgente di energia vitale nelle tradizioni.

narrati, riesce a mantenere una logica di riferimento che il lettore è comunque in grado di cogliere, la realtà in questo caso non è mai sostituita da una percezione irrealistica e completamente straniante, anche il flusso di coscienza del protagonista contrapposto al piano dei fatti narrati non rappresenta per il lettore un motivo di totale smarrimento all'interno di incomprensibili labirinti narrativi. Da questo punto di vista, e come si è anticipato nella presentazione dell'autore, le tecniche narrative di Bi Feiyu si avvicinano maggiormente alla scrittura di Su Tong, il quale pur rivolgendo una particolare attenzione alle tecniche narrative moderne sceglie di non abbandonare la struttura narrativa classica nella volontà di mantenere un'armonia tra leggibilità e originalità della storia, si coglie in Su Tong una scrittura in grado di mediare quella forza distruttiva tipica dell'avanguardia che non riguarda soltanto lo stile narrativo, ma anche i principali temi da essa affrontati.

Se nel racconto di Bi Feiyu la totalità della struttura narrativa esprime l'esigenza primaria dell'autore di arricchire la descrizione dei personaggi fino a renderla completa al fine di sottolinearne in ogni caso la centralità, tra gli autori avanguardisti si evidenzia un'inclinazione all'annullamento del soggetto narrativo attraverso il linguaggio e i temi affrontati.

[...]l'uso frequente di sensazioni e allucinazioni, di sogni e ricordi, non serve più per scavare nella psiche del *ren*, ma per prendersi gioco di tutti i tentativi di spiegare il mondo. È evidente che l'esaltazione della dimensione letteraria del testo copre in genere un "contenuto" sostanziato di pessimismo, fino all'angoscia: non sorprende che tema ricorrente di questi racconti sia la morte. L'effetto è sempre inquietante, ma definizione di "narrativa dell'assurdo" risulta del tutto esterna: sono testi aperti, "da leggere", non da "spiegare". (Carletti 2000, p. 47)

Il tema del disagio individuale nella letteratura d'avanguardia è reso attraverso la violenza espressiva dei personaggi e l'azzeramento dei sentimenti individuali, queste scelte tematiche non possono non richiamare alla mente del lettore il riferimento alla Cina contemporanea, alla memoria della violenza e alle ferite lasciate dalla Rivoluzione Culturale, anche in questo caso però la descrizione di un sofferenza non permette al lettore un approccio più confidenziale alla storia e ai suoi personaggi, ma al contrario lo allontana sottraendo qualsiasi fonte di appiglio all'interno di una realtà che si presenta esclusivamente come astratta e priva di contenuto.

Tale confronto se da un lato permette di cogliere la differenza tra l'empatia che Bi Feiyu instaura con i personaggi e l'annichilimento soggettivo cardine della ricerca sperimentalista della letteratura d'avanguardia, dall'altro consente di approdare sullo scenario letterario degli anni '90 dove si registra una nuova forma di scrittura

indissolubilmente legata agli avvenimenti di questo periodo, l'assoluta libertà espressiva degli anni Ottanta cede il passo ad una tendenza più moderata, alla forza distruttrice tipica dell'avanguardia si sostituisce una scrittura che ritrova un'attinenza con la realtà e la storia, dall'esigenza di una maggiore stabilità a livello narrativo nascono il neo realismo e il "nuovo realismo storico". Non si deve però pensare che tale passaggio comporti una definitiva rottura con le tendenze letterarie precedenti, si possono infatti cogliere numerosi elementi di continuità, se si registra un cambiamento a livello dei contenuti non si può parlare di una totale rivoluzione delle tecniche, la sperimentazione dell'avanguardia rimane per queste correnti letterarie una solida base di partenza, forse è anche per questa ragione che a livello di critica letteraria neorealismo e "nuovo romanzo storico" non ottengono la stessa attenzione delle precedenti.

Al centro del neorealismo (*xin xieshizhuyi*) si colloca la descrizione della quotidianità da un punto di vista estremamente reale, quasi mimetico, gli autori di questa corrente con l'ausilio di una scrittura perfettamente lineare sembrano fotografare la realtà sia a livello urbano che rurale, l'obiettivo è quello di rendere con immediatezza la molteplicità e varietà delle storie di vita dimenticando quanto più possibile la dimensione estetica proposta dagli autori avanguardisti.

Mentre nel neorealismo l'attenzione degli autori si concentra sulla difficoltà delle relazioni sociali, la storia torna ad essere il nucleo centrale del "nuovo romanzo storico", ma se nelle correnti precedenti gli eventi storici erano i protagonisti indiscussi in quanto indagati attraverso una prospettiva di denuncia e riflessione, in questo contesto la storia, anche quella contemporanea, viene raccontata da un punto di vista individuale, sono i personaggi e il loro destino a collocarsi al primo posto rispetto allo scenario storico. La narrazione si basa su una nuova percezione del tempo spesso tramite un narratore in prima persona che genera nel racconto frequenti variazioni e contraddizioni che conducono necessariamente ad una mancanza di linearità, il narratore intradiegetico nel racconto di Bi Feiyu muove i fili della narrazione attraverso il frequente ricorso alla tecnica del flashback creando una narrazione che alterna costantemente diversi momenti del passato vissuti da ciascun personaggio del racconto.

Nei romanzi del "nuovo romanzo storico" i personaggi sono spesso le vittime della violenza della storia, la narrazione tuttavia pone l'accento sulla reazione individuale nell'affrontare il loro inevitabile destino, non si assiste ad una descrizione in toni epici e non è presente un dichiarato intento di denuncia. Si pensi solo alla capacità di Bi Feiyu nel descrivere all'interno del racconto temi quali la violenza subita dal

personaggio della nonna da parte dell'invasore giapponese o il tentativo da parte della madre di indurre l'aborto, la descrizione viene condotta nel particolare, ma con un atteggiamento da parte dell'autore che cerca di mantenere un equilibrio narrativo senza cedere alla violenza espressiva tipica dell'avanguardia, per questo motivo il lettore riesce a cogliere un personale coinvolgimento con la storia dei personaggi e a non percepirla esclusivamente come straniante.

“Tali modalità del racconto sono state accostate a un recupero del modello tradizionale del narratore-cantastorie in chiave moderna e decostruzionista. Il dislocamento spazio-temporale di questa narrativa risponde, infatti, a una strategia degli scrittori per dissimulare un'interpretazione critica del presente.” (Pesaro 2009, p. 734)

Anche se a livello tematico si riscontra una mitigazione rispetto all'avanguardia, la tecnica narrativa del ricordo individuale del protagonista spesso comporta una difficoltà nel comprendere i fatti narrati all'interno di una logica consequenziale. Il “nuovo romanzo storico” e l'avanguardia sono simili nel tentativo di collocare il tempo e lo spazio descritti nelle opere di riferimento all'interno della storia più recente, ma i fatti storici relativi all'epoca non vengono indagati nel dettaglio e costituiscono esclusivamente una cornice, “il vero ed unico spazio narrato è quello psicologico dei personaggi” (Chen Sihe 1999, p. 309), nel racconto di Bi Feiyu la descrizione del personaggio della nonna e del suo tragico destino si colloca come elemento preponderante rispetto allo scenario della seconda guerra sino-giapponese, il fatto storico è a tutti gli effetti secondario infatti può essere colto dal lettore solo attraverso la presenza di una data, il 1945.

L'attenzione non è più rivolta ai personaggi reali della grande storia, ma a personaggi fittizi che si collocano nello spazio e nel tempo storico in modo da creare una storia parallela al presente, Bi Feiyu cattura l'attenzione del lettore e lo trascina dentro le vicende dei vari personaggi in un rapporto talmente realistico che si tende a perdere di vista il confine tra ciò che è vero e ciò che è mera finzione.



## CAPITOLO SECONDO

### Racconto

La nevicata era iniziata nel pomeriggio e alle quattro il sole stava già tramontando. La coltre di neve aveva isolato il villaggio, i pagliai, i capanni, le carrucole dei pozzi erano tutti ugualmente tondeggianti. Mio padre entrò in casa, mentre si scrollava la neve di dosso borbottava: com'è possibile che nevichi ancora? Lui continuava ad aspettare quel tiepido sole che avrebbe inumidito di nuovo il materasso di paglia e il cotone, così da poter preparare il nido in vista del parto di mia madre. A quell'epoca mio padre non aveva ancora ben chiaro il senso dei fiocchi di neve nelle città del futuro, non sapeva quanto quegli stessi fiocchi, il rock and roll e il calcio avrebbero mantenuto vivo l'entusiasmo delle città di fine secolo. Io ho osservato con attenzione le pupille delle ragazze di città intente a guardare la neve, nei loro sguardi scintillano fiocchi esagonali, limpidi e screziati. I loro piumini si muovono con grazia nel turbinio di fiocchi di neve, la loro ammirazione per quei fiocchi mi ha contagiato. Non capisco perché mio padre non riuscisse ad apprezzare tanta bellezza.

Una volta entrato in casa si voltò per chiudere la porta, mia madre era seduta sotto una piccola lampada ad olio, in quella stagione rimaneva sempre in casa, cuciva e aspettava con la stessa premura. La sua posizione statica sotto la luce aveva una bellezza classica, lungo il profilo del naso fino al labbro superiore correva una linea di confine che separava la metà illuminata da quella in ombra. Dopo aver chiuso la porta mio padre fissò la luce tremolante della lampada, solo allora mia madre sollevò il viso e si guardarono. A quel punto mio padre estrasse un pacchetto di carta, il nastro rosso che lo teneva legato formava una croce, conteneva mezzo *jin* di zucchero di canna e si mise a versarlo cucchiaino dopo cucchiaino in una bottiglia di vetro dal collo stretto. Alla mattina di buon'ora era andato in paese e per prima cosa si era recato alla sede del partito, era la prima volta da quando era diventato uno di destra che riportava il "suo

pensiero”,<sup>7</sup> infatti aveva detto al partito che il sudore aveva impresso nelle sue idee e nei suoi sentimenti “enormi cambiamenti”, a quel punto era già diventato pomeriggio.

Il cielo era così opprimente che sembrava basso quanto gli alberi, mio padre si era rannicchiato nell’angolo a T all’imbocco di un vicolo e aveva tirato fuori due focacce al sesamo, ma giusto il tempo di mangiarne mezza, si era ricordato di dover comprare lo zucchero di canna, zia Ma si era tanto raccomandata. Quando gli aveva chiesto di comprare lo zucchero le cicatrici<sup>8</sup> sul suo viso si erano fatte tremendamente severe. Zia Ma aveva detto: compra lo zucchero a costo di spendere tutto quello che hai in tasca, se le donne non mangiano lo zucchero di canna, il sangue non può ripulirsi, ristagna nella pancia e le fa ammalare. Mio padre ubbidiva a tutti e naturalmente ascoltava i consigli di zia Ma, così comprò quel mezzo *jin* di zucchero di canna. Pare proprio che nel fare provviste avesse fatto scorta dell’astrusa mentalità del futuro padre. Poi udì un lamento, si voltò, mia madre era immobile e guardava altrove pur continuando il suo lavoro di cucito. Le chiese: come ti senti? Fa male, si sentì rispondere. Allarmatosi, leccò in tutta fretta i granelli di zucchero che gli erano rimasti sulle dita e si precipitò ad abbracciarla. Lei lo fissava con un’espressione disperata: non va, disse, la pancia, non va. Mio padre la portò a letto, poi, in un attimo, fu davanti alla porta di zia Ma, la levatrice. Batteva con forza sulla porta di legno e chiamava a gran voce: zia Ma!, e gridava ancora, zia Ma! Zia Ma aprì la porta, in una mano teneva del cotone e nell’altra un rocchetto, il suo labbro inferiore più carnoso pendeva. È sveglia?, chiese. Sì, rispose mio padre. Zia Ma riavvolse il filo sul rocchetto e in tutta tranquillità gli disse di far bollire due pentole d’acqua. Sta gridando, disse mio padre, continua a urlare dal dolore. La vecchia Ma rientrò in camera, lascia che urli, pensò, le donne sono così, quando si accoppiano urlano di gioia, quando sfornano un moccioso urlano di dolore, quand’è che non urlano le donne?

Per essere precisi, il protagonista della storia fino a questo punto non è mia madre, ma sono io. In quel momento mi trovavo nel suo grembo, come a dire dietro le quinte, gestivo attentamente la situazione nell’ombra. Non sapevo nulla di quello che succedeva attorno, ma questo non era importante, la mia posizione mi permetteva di fare solo

---

<sup>7</sup> Si fa riferimento al *sixiang huibao* 思想汇报, letteralmente “resoconto ideologico” ossia una sorta di prova scritta che il Partito Comunista Cinese assegna ai propri membri o a coloro che sono interessati ad aderirvi, con la quale si verificano le conoscenze del candidato per quanto riguarda la dottrina marxista e le logiche del Partito.

<sup>8</sup> Il carattere *ma* 麻 riferito alla zia, fa riferimento alle cicatrici che la donna ha sul volto, il carattere *mazi* 麻子 si tradurrebbe letteralmente come “buttero” che indica quelle cicatrici lasciate dal vaiolo.

quello. Per quanto riguarda mia madre, lei doveva sopportare quel dolore. Era quello che Dio aveva stabilito.

Il vento si era calmato, aveva smesso di nevicare ed era apparsa la luna di mezzanotte fulgida come uno specchio. La terra, era una distesa bianca, il cielo, un velo blu. Una metà di luna era illuminata mentre tutt'intorno regnava il silenzio. I colori di quel dodicesimo mese lunare si facevano risaltare l'un l'altro, il mondo era pulito, l'universo immacolato.

La mia nascita avvenne prima dell'alba, tra il bianco puro e l'azzurro incontaminato il sole iniziava a sorgere fresco e delicato. Raccontare in questo modo è egoista, descrivere la propria nascita in termini così idilliaci, in realtà non è onesto. Quel fascino pittoresco non era affatto di buon auspicio. A questo punto devo spiegare un piccolo dettaglio: la prima cosa che vide zia Ma non fu la mia testa quanto la punta dei miei piedi. Non ho ancora ben chiaro il perché scelsi quel modo. Il mio aspetto poi era terrificante. Quando zia Ma vide il mio alluce la sua espressione cambiò in un batter d'occhio, tutte le cicatrici sul suo volto si infossarono, quel suo labbro inferiore già così pronunciato, iniziò a pendere ancor più pesante e ancor più allungato. Le dita dei miei piedi erano bollenti, di color rosa e ricoperte di una sostanza biancastra. Zia Ma si voltò e rivolgendosi a mio padre disse: “È nato Wusheng”. Lui impallidì all'istante, il suo sguardo di terrore era dovuto in parte al pericolo per me e mia madre, in parte allo shock per le parole che aveva appena sentito. Zia Ma, che era totalmente analfabeta, aveva definito un “parto difficile” con la parola “wusheng”: una scelta particolarmente rivelatrice per mio padre, tutto ciò insieme al nome di zia Ma, Yazhi, “chicco raffinato”, era quantomeno bizzarro.

Scoprii la storia di Wusheng quando al primo anno di università lessi la *Cronaca di Zuo: 1° anno del Duca Yin*<sup>9</sup>. Il libro di storia diceva: “.....il Duca Zhuang Wusheng, terrorizzò la madre Jiang Shen, da ciò il suo nome<sup>10</sup>, ed ella lo ebbe in odio.” Il Duca Zhuang per via del parto difficile attirò su di sé il disgusto della madre, a ben vedere quel “Wusheng” non portava nulla di buono. La mia posizione al parto invece non sembrava aver arrecato a mia madre un disturbo irreparabile. Zia Ma mi prese prima per

---

<sup>9</sup> Lo *Zuo Zhuan* 左傳 Cronaca di Zuo o Commentario di Zuo, è una cronaca in forma narrativa che considera il periodo tra il 722 a.C e il 468 a.C si pensa sia stata scritta da Zuo Qiuming, pensata come commento relativo agli *Annali delle Primavere e degli autunni*

<sup>10</sup> Il termine significa letteralmente “nato nel sonno della madre ” o “nato al contrario”.

i polpacci, poi per i fianchi, suppongo che in quel momento avesse già notato il mio giocattolino che spuntava tra le gambe. Le era improvvisamente salito l'entusiasmo nel farmi nascere. Il mio corpo era palpitante, come una lepre appena spellata, nel palmo delle mani di zia Ma appariva a poco a poco il senso della vita. Con il labbro inferiore tremante continuava a ripetere: più forte, ecco così, più forte, diceva, dai cacalo, ecco così. All'inizio lo diceva rivolta a mia madre, poi divenne quasi un'abitudine, persino mentre si soffiava il naso, tappandosi le narici, ripeteva con quella voce nasale: più forte, ecco così, così va bene. Mia madre spalancò la bocca e di nuovo si sentì: più forte. Fu un processo doloroso e infinito, mia madre non si sentiva bene, quando riuscì a far uscire l'ultimo pezzo della mia testa era completamente priva di forze. Era stata zia Ma a tirarmi fuori, se la mia testa oggi è affusolata e allungata è dovuto in gran parte a questo particolare.

La mia versione di "Wusheng" era conclusa. Era rimasto soltanto il cordone ombelicale a tenermi attaccato a mia madre, allora Zia Ma si chinò, allungando il collo addentò il cordone ombelicale e con un morso lo recise. Ero venuto al mondo senza l'uso di forbici, solo con i denti di zia Ma. Appena nato non mi muovevo, ero cianotico in viso, le narici e la bocca si erano riempite di liquido amniotico, poi Zia Ma premette con forza la punta del mio naso, io scoppiai in lacrime e finalmente il liquido zampillò. Il mio naso oggi è largo e piatto, anche questo è un capolavoro di zia Ma. Aveva portato a termine il suo obiettivo e se ne stava sulla porta della stanza, era stremata dalla fatica mentre si appoggiava allo stipite. Con il respiro affannoso comunicò a mio padre: ecco fatto. Mio padre aspettava con il mento appoggiato sul palmo, udite quelle parole si spaventò nel vedere le mani e la bocca di zia Ma completamente macchiate di rosso e avvolte dal riflesso vivo del sangue. Nel sorridere spalancò quelle fauci insanguinate, ogni dente era macchiato di sangue e rideva con il sangue che le gocciolava. Fatto, disse a mio padre, l'ha cacato fuori, è solo da portar via.

Quando mio padre entrò nella stanza io lo ignorai. Mi avevano messo su una coperta a fiori stesa sul pavimento sporco, come tutti i bambini, alzavo le gambe, stringevo i pugni a occhi chiusi e strillavo.

Nell'inverno del terzo anno di università, andai a far visita a Liu Yazhi, ovvero zia Ma, che allora aveva settantotto anni. Quel giorno cadde una fredda pioggia invernale, in quel villaggio i capanni e i vicoli avevano un aspetto sudicio e caotico. La trovai alla

fine di una di quelle viuzze fangose, vecchia e con il viso butterato di chi è già vedova. Era accovacciata dentro a un porcile, circondata da un gruppo di persone. Un bambino mi condusse lungo la strada insinuandosi come un'ape, si fece largo nel porcile infilandosi tra le gambe degli adulti e annunciò a gran voce: signora Ma, in città c'è qualcuno che ti cerca. Il gruppo di presenti lasciò aperto uno stretto varco, zia Ma in quel momento stava facendo partorire un'enorme scrofa, completamente nera, otto piccoli maialini, neri anch'essi, erano distesi sulla paglia dorata e facevano cerchio attorno alle rosse e rigonfie mammelle della scrofa. Zia Ma aveva i capelli raccolti in una crocchia, le maniche avvolte ben sopra il gomito, le sue cicatrici erano rilassate e di forma ellittica. Nello strizzare gli occhi le si aprì contemporaneamente la bocca, le erano rimasti soltanto due denti che stavano simmetrici sulla gengiva superiore di color porpora, assomigliava proprio a un grillo. Quando si voltò verso di me quella gengiva e il suo colore mi fecero ripensare al mio ombelico, questa associazione aprì nei miei ricordi una crepa della storia e vi spirò il vento di quella pioggia invernale. Con un faticoso sforzo si alzò in piedi e fissando la sommità della mia testa non a caso affermò: "Tu sei quello nato per i piedi". Piacevolmente sorpreso risposi: lei si ricorda di me? Il suo volto era privo di qualsiasi espressione. Non posso ricordarmi, disse, i bambini che ho fatto nascere sono ancor più dei maiali che ho fatto nascere. Improvvisamente iniziai ad agitarmi e aggiunsi: sono una vita che lei ha fatto nascere! Le mani di zia Ma erano penzoloni lungo il corpo, gocce di sangue opalescenti cadevano dalla punta delle sue dita, in quel momento un uomo gridò: il nono! il nono! Zia Ma si rimise a sedere e infilò le sue mani sporche di sangue nella vagina della scrofa.

Il nono era un maialino bianco, questa differenza di colore mi lasciò una profonda impressione. Stavano tutti in silenzio mentre zia Ma lo afferrava con estrema cautela. Farlo nascere implicava un movimento nella quiete, come il sorgere del sole, tu non lo vedi muoversi, ma lui a poco a poco è già alto nel cielo. Zia Ma come in un gioco di prestigio fece apparire il maialino, poi si pulì per bene con la paglia essiccata e infine disse: tornatene a casa, piccoletto. Anche se non ti facevo nascere io, tu dovevi comunque venire alla luce in questo mondo mortale, era destino, non puoi sfuggire al destino. Tutti i presenti in quel momento si voltarono verso di me, posai il regalo a terra mentre zia Ma continuava a borbottare. Avevo il dubbio che si stesse rivolgendo al maiale ed ero inevitabilmente turbato. Con l'occhio esperto della *Cronaca di Zuo*, della *Bibbia* e della *Critica del giudizio* fissavo quelle mani e non riuscivo a trovare l'origine storica che queste avevano condiviso con la mia vita.

Come finale della storia in quel preciso momento nelle mani di zia Ma vi era soltanto un maiale. In quell'atmosfera di felicità io ero avvilito, iniziai a tremare, impotente e incapace di contenere tale sentimento. Zia Ma disse: ad ogni cosa il suo destino, nulla salta fuori dal niente.

Zia Ma era già morta da tempo. Nella mia immaginazione le sue mani si erano sgretolate, le sue ossa erano allineate nella terra nera come canne di bambù. Io in questo momento sono per mare. Ho quella mappa nascosta addosso e la osservo spesso. Se non ho niente da fare, allora la apro e in questo modo mi sforzo di sentirmi più intimo con il mondo. Sono stato in molti posti su quella cartina, si può anche dire che sono andato in molti posti *con* quella cartina. Grazie a due modi completamente diversi di viaggiare, ho imparato a fondo il microcosmo e il macrocosmo. Essi sono una cosa sola. Sono le due facce del mondo, due modi opposti di percepire.

Questa cartina è già molto sporca ed è consumata lungo le pieghe, ma la sua natura è rimasta immutata. La sua scala, uno a sei milioni, indica la relazione che ha con il mondo. In questo rapporto, seppur dissimile e sproporzionato, vi è una reciprocità e un'esattezza assoluta. Ormai il mondo è comico quando viene messo di fronte al sapere umano. Io me ne sto così, in piedi a gambe divaricate, con una mano su un fianco e l'altra che regge la sigaretta, all'ombra di secolari cipressi e rocce millenarie, lo spirito al galoppo raggiunge gli otto confini del cosmo<sup>11</sup>, erra la mente per mari e monti. So che il mio aspetto ricorda quello di Mao ai tempi della guerra, ma lui era lui, io sono io. Guardo la mappa apprezzandone la bellezza, quando la fisso a lungo mi vengono le allucinazioni, mi sembra di volare a migliaia di chilometri d'altezza come un uccello mitologico dalle ali enormi che porta sulle spalle l'intera distesa celeste. Quando sono lassù nel cielo provo una felicità infinita. Davanti alla cartina poi mi vengono addirittura le vertigini e ho paura di caderci dentro se non sto attento. Il mondo è davvero come lo descrivevano i libri antichi, nasconde le montagne in un granello di senape. A volte il mondo è davvero facile da smentire.

Un altro aspetto affascinante della cartina geografica sono i colori. I colori allo stesso tempo riempiono e distinguono, in questo modo attribuiscono una valenza umana alla conformazione del suolo e alla topografia. Ai miei occhi la distinzione data dai colori non è esclusivamente amministrativa, ma piuttosto linguistica. Nell'intimo della

---

<sup>11</sup> Verso tratto dall'opera *Wenfu* 文赋, (Sulla letteratura) del poeta Lu Ji 陆机, traduzione inglese di Chen Shih-hsiang.

profusione dei colori è nascosta un'infinita varietà di linguaggi. Dio non poteva permettere che l'umanità parlasse un'unica lingua, questo non coincideva con l'intento originario della creazione. Noi non abbiamo la necessità di unificare, non è buona cosa, le conseguenze dell'unificazione potrebbero essere disastrose, avremmo commesso un errore poiché si sarebbe violata la legge di Dio.

Quando me ne sono andato di casa, ho portato soltanto la mappa. Avevo deciso di andarmene a mani vuote. Non ne potevo più, avevo sopportato abbastanza. Lin Kang finalmente era andata a dormire. Continuavamo a litigare senza tregua da due settimane. Ogni volta che si discuteva lei si infervorava, nella luce dei suoi occhi si potevano cogliere impulsi meschini e una furia distruttiva. Il suo corpo in quei momenti emanava una luce metallica e un soffio vitale. Prima del matrimonio invece lei era sempre stata il mio piccolo usignolo, cinguettava alla primavera, alle notti d'estate, ai fiori e all'amore. Era alta un metro e cinquantotto, in quel suo corpicino dopo il matrimonio era avvenuta una fissione nucleare che aveva generato una bomba atomica, un'energia impareggiabile e una forza inesauribile l'avevano avvolta in un'accecante nuvola a fungo. Ogni volta mi fissava livida di rabbia e con quei suoi occhi allarmati continuava a ripetermi: vai a guadagnare soldi, e di nuovo, vai a guadagnare soldi, presto vai a guadagnare soldi! Di questi tempi non sono gli uomini ad essere pazzi, ma le donne. Nei loro sogni sono destate dal pensiero del denaro, dopo essersi svegliate si accorgono che alle monete sono cresciute quattro zampe e hanno iniziato a strisciare ai loro piedi frenetiche come insetti. Loro gridano al denaro. Di questi tempi le donne dopo essersi sposate non utilizzano più la scala della cartina per misurare il mondo, solo le banconote.

Avevo già rinunciato al dottorato e alla tesi, dunque non avevo più nulla da perdere. I filosofi hanno ragione quando dicono che non possiamo rinunciare a qualcosa che non possediamo del tutto. Avevo deciso di andarmene, di lasciare la bomba atomica, di lasciare quel metro e cinquantotto di fascino e puro orgasmo. Alle quattro di mattina senza fare rumore avevo preso lo zaino mettendovi dentro solo la cartina, ero rimasto in piedi sulla strada dopo che la luce del lampione con un pugno aveva messo a terra la mia ombra. Tremavo dal freddo. Quel primo mattino era tanto silenzioso quanto dissolto nel suo tentativo di sedurre e stuzzicare il sorgere del sole.

Le rotaie si estendevano a distanza emanando una luce brillante, un greve riflesso corvino. Il treno a vapore con il suo cupo rantolo procedeva nella notte avvolto in una densa nuvola bianca. Le rotaie e le locomotive di solito confondono il mondo, alle quattro del mattino rappresentano invece una vera fonte di ispirazione, nel loro continuo

incrociarsi rendono “la notte” e “la destinazione” ugualmente irraggiungibili. Ero terribilmente stanco, avevo sollevato il colletto del cappotto, nella mia immaginazione ero diventato un cane fermo sulle rotaie. In lontananza un mucchio di ossa emanava un raggio di luce bluastro.

Sono arrivato al mare guidato dall'olfatto. I lunghi viaggi in treno di solito intorpidiscono l'udito mentre l'olfatto rimane estremamente attivo. Nel dormiveglia non avevo sentito il rumore delle onde, ...il loro infrangersi delicato, discreto e restio a ritirarsi, come quando si finisce di fare l'amore, quel suono leggero e silenzioso che si espande nell'aria, poi esausto ricade. Io però avevo sentito l'odore del mare. Ero sicuro che l'oceano fosse proprio lì davanti, era la parte azzurra sulla metà destra della cartina. Nell'istante in cui ci innamorammo, Lin Kang stava indicando la linea azzurra della costa e mi diceva: qui, portami lì. A quell'epoca aveva diciannove anni, era al secondo anno di università e studiava inglese al dipartimento di lingue occidentali, il suo fisico era particolarmente elastico, saltellava nel cortile della scuola come una pallina da ping-pong. La sua coda di cavallo, a seconda del movimento, diventava una libellula rossa o una farfalla colorata. Ci conoscemmo per caso, innamorarsi fu inevitabile, perché “l'amore quando passa ti sfiora all'improvviso”. Continuo a non capire da dove provenissero quelle sue parole, magari le diceva senza pensarci, magari le sue parole erano risvegliate dall'amore. L'amore fa dire ad una ragazza di diciannove anni molte verità senza che se ne renda conto. Io e Lin Kang ci incontrammo per strada in un giorno di pioggia. Riparandosi la testa con un libro, spalancò la bocca e corse dritta verso di me, mi bagnò dalla testa ai piedi. Fermati, le dissi e così fece. Ti accompagno io, aggiunsi. I miei occhi distavano dai suoi trentuno centimetri di felicità. La sua pelle quel giorno sembrava porcellana e a diciannove anni, di certo, non aveva ancora perso lo smalto. Io sono convinto che tutti gli uomini a cui piace l'originalità siano così, con tutta probabilità si innamorano in un giorno di pioggia, i matrimoni che nascono sotto quegli ombrelli con la stessa probabilità si rivelano disastrosi, e si concludono una mattina qualsiasi, prima dell'alba, verso le quattro. Poi ci baciammo e lei disse: è proprio bello baciarsi, dopo naturalmente facemmo l'amore e lei disse: è proprio bello fare l'amore, poi ci sposammo. È proprio bello essere tua moglie, mi disse la prima notte di nozze. Tra il primo e il terzo “è proprio bello” la contagiasti con la mia ossessione per la cartina geografica. Facemmo molti progetti, avevamo due ali immaginarie per raggiungere tutti i luoghi remoti e incontaminati dove far sbocciare la nostra dolce armonia matrimoniale. La punta sottile del suo dito premeva sulla mappa,



qui, cinguettava, e di nuovo, qui e anche qui. Io le promettevo tutto, un posto dopo l'altro. Il mondo è il cortile di casa di tutti i novelli sposi.

In mare ho aperto la mappa. La nave nel frattempo procedeva al largo seguendo la linea ad arco della superficie dell'acqua. Gli angoli della mappa frusciano nella brezza marina. Il mare era azzurro, tutto ciò che non si riusciva a vedere era acqua. Il mondo non è complicato, c'è acqua da una parte e dall'altra. Lì ho capito subito che la cartina aveva perso ogni significato. L'enorme e fluttuante vastità del mare rendeva banale la semplificazione che ne avevano fatto gli uomini. Sul ponte della nave ho perso l'equilibrio, ho cominciato a sentire il mal di mare, ho vomitato sostanze in stato di decomposizione e di colore scialbo, poi sono caduto in un sonno profondo. Ho fatto molti sogni. Nel primo sono comparsi Laozi e Einstein, non me lo sarei mai immaginato. Ho sognato che loro erano un dono di Dio. Laozi indossava una giacca maoista color grigio e rivolto al suo ospite diceva: benvenuto, signor Einstein. Questi rispondeva: è un piacere incontrarti, signor Laozi. Lui allora si sedeva e accendeva una sigaretta, dopo aver assaporato la prima boccata aggiungeva: potremmo trattare di temi di filosofia, il resto lasciamolo discutere ad altri. ... Certamente avrai letto il libro che ho scritto, il *Daodejing*. Einstein con le dita delle mani incrociate rispondeva: sapevo che qualcuno aveva scritto quest'opera in cinese, ma ad oggi non ne ho ancora letto una buona traduzione né in tedesco, né in inglese, fortunatamente conosco in generale il tuo pensiero. Einstein aveva i capelli grigi, un naso pronunciato e il volto segnato dalle rughe. Laozi ridacchiava e chiedeva: traduzioni? Non ce ne saranno mai. Einstein si raddrizzava sulla schiena e diceva: è così per tutti i migliori libri. Laozi annuiva sorridente e domandava: tu cosa stai studiando? Einstein guardava la libreria alle spalle di Laozi e rispondeva, studio la fisica, ovverosia l'indagine della natura per ottenere la conoscenza. Banale, affermava Laozi, tutto ciò è banale. ...E dimmi, esattamente quanto è grande l'universo? Einstein cominciava a gesticolare, l'universo è un corpo estremamente vasto e certamente infinito che presenta una curvatura ellittica, ma non si può certo nascondere che sia anche racchiuso all'interno di un volume finito a quattro dimensioni e di altezza limitata. Cosa stai dicendo? Laozi aggrottava la fronte. I medici dicono che non dovrei fumare, diceva spegnendo la sigaretta. Allora Einstein proseguiva: immaginati un corpo geometrico a due dimensioni sulla superficie di uno spazio a tre dimensioni e che si trovino ad una distanza inferiore al micron. Laozi agitava le mani in segno di disapprovazione e gridava: tutto ciò è inutile, noi dobbiamo interessarci solo agli uomini, vivi o morti che siano, tutto il resto si può tralasciare.

Einstein si difendeva: noi dobbiamo seguire con attenzione l'universo. Abbiamo tempo, concludeva Laozi alzandosi in piedi: mangiamo prima, c'è della zuppa con spinaci e tofu, a vederla pare l'universo. I grandi e stanchi occhi di Einstein si incupivano, ciononostante affermava: la fisica, pur riguardando il mondo intero, può realizzare l'essenza di un popolo meglio di quanto possa fare la politica. Laozi usciva infine dalla grotta, aveva un'aria irritata, Einstein è uno di destra, pensava.

Sono sdraiato sul letto dell'ufficiale in seconda, continuo a sognare e vomitare, inoltre ripenso al passato e il tempo sembra scorrere come l'acqua. Lo sguardo ostile dell'oceano verso il continente è ostinato, io non ho ancora liberato del tutto lo stomaco dal continente e l'oceano sembra determinato a non volermi con sé. Credo di non aver più nient'altro da poter far uscire, eccetto forse per il mio stomaco, ma non mi sento particolarmente incline a volerci provare. Sono completamente frastornato, tutto per colpa di quel mal di mare, ma se voglio procedere verso l'oceano, questo è il rituale da seguire. Era Lin Kang quella che amava il mare. Anche nei giorni della gravidanza, non smise mai di bramare l'oceano e di fare progetti per il futuro, la sua espressione in quei momenti era estremamente commovente, i suoi occhi brillavano di una luce pura, anche la punta del suo naso sembrava luccicare. Una volta le chiesi cosa le piacesse così tanto dell'oceano, lei mi rispose che amava fare la bella vita al mare. Lo disse gonfiando ancor di più il pancione, aveva sempre immaginato che sarei diventato un milionario e che avremmo comprato villette da Dalian fino a Sanya, da una casa all'altra c'era da litigare davanti alla cartina per mezza giornata.

Durante la gravidanza di Lin Kang io mi dedicai ad una questione altrettanto importante, iniziai a condurre ricerche sulla storia della mia famiglia. Ad una cena avvenuta per caso, ricevetti con sorpresa la notizia di mia nonna, per me e la mia famiglia fu un fulmine a ciel sereno, venire a conoscenza di questo fatto offrì nuove possibilità nonché ottime opportunità alla mia ricerca delle radici familiari. Pur vivendo in una società di tipo patriarcale, la nonna aveva sempre ricoperto il ruolo più importante. Mio padre, però, non l'aveva mai nominata. Era evidente che la mancanza di quella figura rappresentasse per lui un peso insopportabile. Se volessi utilizzare un

motto della nostra tradizione utile a riassumere quanto accadde quella sera, il più adatto sarebbe: “è saltata fuori dalle crepe della pietra”.<sup>12</sup>

Fu un anziano e lontano parente a menzionare la nonna, quattro bicchieri di liquore Yanghe avevano contribuito a renderlo particolarmente schietto. Mi tirò da una parte e mi confidò in segreto: tu hai una nonna, è la tua vera nonna, lei è ancora viva e abita a Shanghai. Mi fissò con occhi socchiusi, poi con un filo di voce sussurrò: tu non sei della terra ferma come noi, sei un diavolo giapponese. Aveva bevuto quindi non potevo prenderlo troppo sul serio. Il giorno dopo a mezzogiorno quell’anziano parente riunì tutta la famiglia e si presentò a casa nostra per porgere le sue scuse. Continuava a darsi schiaffi sulle guance, rimproverava a sé stesso di essere stato uno stupido, di aver detto cose senza senso. Per tutto il tempo mio padre non proferì parola. Stava seduto in poltrona con un’espressione insolita. Solo alla fine disse: Terzo zio, io non ho nulla da rimproverarti.

In quel momento cruciale tutti i presenti, guardandomi, ammutolirono, fu allora che mi resi conto: le parole pronunciate da chi aveva bevuto troppo erano il volto della verità. La storia che prima stava dentro una bottiglia di vino, in solitudine, era uscita improvvisamente dalla bottiglia insieme alle bollicine e al suo sentore e mi aveva colto alla sprovvista. Il percorso da cui nasce una storia vera è a sua volta un capitolo di storia, questo in particolare era diventato l’aspetto distintivo della nostra storia. Dobbiamo essere pronti ad accettare ogni tassello mancante, dobbiamo essere preparati alla possibilità di far fronte ad un cambiamento radicale. Alle parole di mio padre, il “Terzo zio” divenne silenzioso, abbassò le spalle, la sua espressione era demoralizzata come quella di chi è in difficoltà, è quello che spesso accade quando qualcuno svela la verità. Lo “zio” raggiunse lentamente la soglia della porta, sono stato uno stupido, continuava a ripetersi.

Nella stanza vuota rimanemmo soltanto io e mio padre, l’uno a fissare l’altro. Quell’incrocio di sguardi pesava di una tragica essenza che in un attimo superò l’ambito della vita e fece echeggiare il suono stridente della carta di riso e della pelle di pecora quando vengono lacerate. Una grande solitudine travolse i nostri sguardi, si creò un’enorme distanza e si aprì una frattura incolmabile. In un istante pensai alla morte, ad

---

<sup>12</sup> Tratto da *Xiyou Ji Il viaggio in Occidente*, celeberrimo classico della letteratura cinese, la frase si riferisce al più famoso tra i personaggi di quest’opera, lo scimmietto Sun Wukong, nato, per l’appunto, da una roccia.

una discendenza contro la quale era stata pronunciata una sentenza di morte da parte di un'altra cultura. Tale scoperta fu fatale, improvvisa come un fulmine. L'apparente calma di mio padre iniziò a vacillare. Il suo corpo barcollò vulnerabile. Poi entrò in camera, in un angolo buio aprì diverse serrature, una chiave segreta dopo l'altra mi condusse nelle profondità della storia. Prese infine un pacchetto di seta rosso, il colore era sbiadito come una macchia di sangue essiccata al sole che ha perso la sua tonalità. Sciolse il nodo che teneva legato il pacchetto e ne estrasse una fotografia in bianco e nero ormai ingiallita di una ragazza di vecchio stile del Movimento Nuova Cultura<sup>13</sup>, aveva i capelli a caschetto e indossava una casacca bianca con una fila di bottoni sul lato. Nella mia immaginazione quella era esattamente l'immagine standard di una giovane del Movimento del 4 Maggio.

È la nonna? Chiesi.

È la nonna. Rispose.

Dov'è?

È morta.

No è ancora viva, abita a Shanghai.

È morta, gridò, non esiste nessuna Shanghai in questo mondo! Tua nonna è morta!

Ed eravamo di nuovo a fissarci, l'uno di fronte all'altro, fino a quando gli occhi di mio padre all'improvviso si riempirono di lacrime, nella luce del suo sguardo si potevano scorgere un severo avvertimento e una sincera preghiera. Non aggiunsi altro, tacqui, come mi aveva pregato di fare. In quei taciturni e interminabili momenti, si aprì una crepa nel mio cuore, in quel vuoto stava sospeso un fiume di ghiaccio, potevo persino vederne il riflesso e sentire il rumore dei cubetti quando si scontravano. Non dobbiamo più parlare di questa storia, sentii dire a mio padre. Sembrava molto più tranquillo dopo averlo detto, infine, come se fosse un grande dirigente dichiarò: ci sono solo due categorie di uomini che ambiscono a guardare al passato: i pazzi e coloro che hanno un secondo fine.

---

<sup>13</sup> Noto come Movimento del 4 Maggio, movimento studentesco culturale e politico iniziato a Pechino il 4 maggio del 1919, incitava l'abbandono delle idee confuciane in favore dell'adozione dei modelli occidentali.

In quel particolare contesto mi riusciva impossibile sopportare la gravidanza di Lin Kang. In sua presenza mi sforzavo di non mostrare alcun segno a riguardo, tuttavia più ci provavo, più aumentavano le preoccupazioni. Il tempo in cui restavo attonito davanti al suo corpo era diventato il mio momento di dolore. La sua pancia e i suoi fianchi, le mie catene. La vita non è così generosa, essa non è certamente una questione mondiale o globale. La discendenza è l'attributo essenziale della vita, tanto quanto la cultura è la proprietà fondamentale della vitalità. Perdere entrambe è una disgrazia da scongiurare.

Prima di rimanere incinta, Lin Kang e il suo datore di lavoro furono travolti da una passione bruciante. Dopo essersi licenziata dalla casa editrice in cui lavorava fu assunta presso una compagnia di derrate stagionali per occuparsi di commercio internazionale, tenendo sempre in mano una cornetta rosa stava seduta davanti ad un dispositivo elettronico e speculava sul prezzo di seta, fagioli rossi, grano e petrolio. In un primo tempo si occupò del mercato giapponese poi, seguendo il consiglio del suo capo, passò a quello americano. Ciò significava che per adattarsi alle tredici ore di differenza tra Cina e America era costretta a rimanere nel suo ufficio ogni giorno fino alle otto e mezza di sera, un fatto straordinario per una donna già sposata. Una volta accennò al suo capo di Hong Kong. Lui era di sangue misto, per metà era gallese e per metà un fottuto cinese, parlava correntemente entrambe le lingue. Da questo punto di vista erano molto simili, anche Lin Kang conosceva bene il cinese e l'inglese. Disse anche che la voce del suo capo era cambiata proprio come era successo a lei quando aveva diciannove anni. Arrivati a quel punto, la situazione era ovviamente a mio sfavore. Poi, tutto a un tratto, non lo nominò più, in compenso ogni giorno si metteva sempre più profumo. Se non diceva niente io non potevo sapere, lei ne era davvero convinta, ma per me era tutto chiaro.

Con un passato simile, la gravidanza di Lin Kang portava con sé qualche dubbio, ma mi ero tranquillizzato in fretta, bisognava solo aspettare che il bambino nascesse e poi si sarebbero tratte le necessarie conclusioni. Se fosse nato un buono a nulla come me, tutti sarebbero vissuti felici e contenti, se invece fosse nato un bastardo per un quarto cinese e per tre quarti gallese, Lin Kang avrebbe dovuto assumersi le proprie responsabilità. Aveva ricevuto un'ottima istruzione, doveva per forza possedere un briciolo di amor proprio e di buone maniere. Poteva avere solo un figlio, non c'era da scherzarci. La sfortuna sarebbe giunta prima del previsto. Il suo pancione cresceva

giorno dopo giorno, per me invece, era iniziata la dolorosa ricerca delle radici della famiglia. Il mio umore di conseguenza era notevolmente peggiorato, ero arrivato persino a sperare che nella pancia di Lin Kang ci fosse un piccolo *gentleman*. Avrei potuto amarlo ugualmente. Dopo tutto le sue origini non avrebbero subito umiliazioni.

Kang, il bambino che aspetti è figlio mio? Le chiesi infine un giorno.

Che stupidaggine.

Rispondimi, è mio?

E se non è tuo di chi può essere? Che idiozia.

Smettila di fare la finta tonta, cazzo. Come se non sapessi nulla. Balzai in piedi battendo il pugno sul tavolo e la coprii di insulti.

E cosa sai?

Su dimmelo, di chi è il bambino?

È tuo.

È mio? E quante volte ti ho scopato io?

Lin Kang non disse più nulla. Mi guardava come fossi un estraneo, furiosa dalla rabbia. Alla fine abbassò lo sguardo, sapevo che non era abituata a sentirmi parlare in quel modo. Sei squallido, disse con un filo di voce. Mi avvicinai e la presi per i capelli, ero completamente fuori di me. Dimmelo, di chi è il bambino?

È tuo.

Ci sei andata a letto, so tutto cazzo!

È vero ci sono andata a letto, ma il figlio è tuo.

È di quel figlio di puttana!

No è tuo. Eravamo d'accordo sull'usare il preservativo.

Le diedi uno schiaffo.

So di averti ferito.

Devi abortire.

Il figlio è tuo, non ho alcun dubbio. Te lo posso giurare. Il preservativo l'ho comprato io personalmente, è un prodotto giapponese, affidabilissimo.

Le diedi un altro schiaffo. ....abortisci.

Non lo farò. Coprendosi il viso improvvisamente iniziò a urlare: se vuoi andartene, se vuoi lasciarmi, fai pure, io non abortirò, tu, figlio di puttana, non capisci. Devo farlo nascere proprio per farti vedere a chi assomiglia questo figlio di un cane.

In quei giorni così turbolenti, mi recai appositamente a Shanghai. Tenevo stretta tra le mani la cartina stradale di quella città famosa in tutto il mondo. Circondato dal piacevole suono della lingua Wu camminai per strade e vicoli, aprivo la cartina di volta in volta. Sapevo che mia nonna abitava proprio in quella cartina, ogni volta che la aprivo avevo le lacrime agli occhi, non riuscivo a trattenerle. Percorsi la strada principale, la mia mente in quel momento era completamente sgombra, un disordine privo di sostanza. I miei innumerevoli tormenti si disperdevano tra le svariate ruote del traffico. I capelli di mia nonna me li ero immaginati grigi, i suoi gigli d'oro<sup>14</sup> stavano percorrendo giorno dopo giorno quella capitale d'oriente. Mi sembrava di sentirla parlare nel dialetto di Shanghai in quello stesso momento. Ascoltavo attentamente il piacevole accento degli abitanti di Shanghai, ero commosso sino alle lacrime. Io però non capivo il loro dialetto, allo stesso modo non riuscivo a capire il giapponese. Camminai su Nanjing Lu per tutta la notte, cercai con tutte le mie forze di respirare la stessa aria che mia nonna respirava abitualmente, ero continuamente pervaso dall'odore del cloro che saliva dalle acque. Nel cercarla avevo imparato a non trascurare nessuna delle mie sensazioni, ogni volta che la percepivo, allora mi avvicinavo, poi venivo assalito dal panico e perdo ogni speranza. In quel vagabondare durato undici giorni persi quattro chili. Anche le mie emozioni erano morte. Mi tolsi le scarpe, Shanghai era soltanto una mappa sotto i miei piedi e non aveva nulla oltre il colore. In quel momento credetti alle parole di mio padre, in questo mondo non esisteva nessuna Shanghai, era soltanto una mappa, lo era per davvero, in scala 1:1, fatta solamente di linee e numeri, aveva perso per sempre la sua vera forma. Ma Shanghai era il mondo di mia nonna, la

---

<sup>14</sup> Indicano i piedi artificialmente deformati delle donne cinesi a seguito di una pratica diffusa fino ai primi anni del Novecento che prevedeva che alle bambine venissero fasciati i piedi per impedire l'eccessiva crescita, il termine si riferisce all'andatura precaria e oscillante delle donne costrette a tale supplizio.

sua remota e immensa isola, con i suoi capelli grigi agitati dalla brezza marina, stava ferma in riva al mare, nostalgica. L'uomo dal cuore infranto vede sull'orizzonte il tramonto, mia nonna in quella Shanghai vedeva il suo ultimo orizzonte. L'universo umano ha solo un centro, quello è il dialetto nativo che corrisponde al colore fisso sulla cartina. Il mondo non è altro che la varietà delle lingue che si propagano come raggi dalla propria.

In quel pomeriggio di pioggia camminai verso la stazione, ero solo. A Shanghai la pioggia come le persone ha una struttura contraddittoria. Avevo un forte dolore alla testa. Giganteschi cartelloni pubblicitari continuavano a ricordarmi quanto quella città fosse cosmopolita. A ogni passo mi voltavo indietro. Sotto la pioggia continuavo a voltarmi. Una volta e un'altra ancora. A ogni anziana signora offrivro rispettosamente il mio aiuto e la mia premura, loro mi guardavano intimorite, poi si allontanavano cercando di nascondere le borsette. La grande Shanghai assomigliava a un mattone nell'acqua. Lo spazio vuoto rovina il mondo perché tutte le dimensioni del vuoto riflettono la crudeltà del creatore.

Mi sedetti in una sala da tè al secondo piano della stazione, dal vetro fissai ancora lo sguardo su quella città dai riflessi fulvi. A guardarla da quel vetro sembrava estremamente silenziosa. La mia ambizione era vuota, ero pervaso dalla tristezza, quel dolore che continuava a propagarsi rappresentava la conclusione spirituale del mio viaggio a Shanghai. Mi coprii il viso e scoppiiai in lacrime. Sul palmo delle mie mani spalancai la bocca, completamente disarmato. I miei quattro chili erano svaniti silenziosamente, mi era rimasta un po' di pelle in eccesso solo sul viso. Nella storia, in quel punto, si era aperta una frattura, il dolore che ne derivava mi mostrava feroce i suoi denti aguzzi. Il treno mi riportò al nord, lì dov'era la mia casa, anche il treno nel suo tragitto si contorceva di dolore a ogni curva, Shanghai si allontanò fino a sparire nel lontano sud. Ero seduto accanto al finestrino e mi ricordai le parole di mio padre, non esiste nessuna Shanghai in questo mondo. Le scolpii nella memoria. Molti anni dopo le avrei ripetute ai miei figli.

Quell'anno la nonna aveva diciassette anni. L'età è una mia supposizione. Sono fermamente convinto che nella vita di una donna i diciassette anni siano l'età più probabile per andare incontro alla tragedia, la fase della vita in cui una donna è più fragile. Quell'estate fu torrida, la stagione non è solo una mia ipotesi. Se deve capitare



una sfortuna, l'estate la attenderà silenziosamente per farle da sfondo. La nonna aveva appena iniziato le vacanze estive, stava in casa a riposarsi durante la canicola. Il padre di mia nonna era un nobiluomo di campagna che godeva di ottima reputazione, aveva portato a casa un grammofono da Zhenjiang. Quel grammofono a manovella canticchiava per tutto il giorno interludi tratti da film. L'estate di mia nonna trascorreva accompagnata dal grammofono e dai cocomeri. La maggior parte del tempo lei stava seduta in casa fissando annoiata i nidi di rondine in cima alla sua testa. Appoggiava le sue braccia bianche come la neve sulla superficie del tavolo di mogano e ne percepiva la freschezza. Quella sensazione di freddo che facilmente evoca in una ragazza uno sconforto primaverile.<sup>15</sup> Com'è risaputo, in quel momento non v'era alcun dubbio che fosse apparso un uomo nel suo cuore, un qualche attore di cinema o un suo professore di inglese. A quel tempo il soprabito di quella vecchietta doveva essere bianco, la gonna svasata l'aveva scelta di sicuro azzurra. Aveva i capelli a caschetto ed era tutto il giorno svogliata. Il suo volto era malinconico e faceva pena a guardarlo. Queste ipotesi le dedussi dall'unica foto in mio possesso, non avevo alcuna fonte storica a confermarlo.

La malinconia di mia nonna svanì con l'imminente arrivo dell'autunno. Alla fine dell'estate non era più afflitta da alcun pensiero. Il motivo non è complicato, è semplice come schiacciare le dita: erano arrivati i giapponesi. I dettagli del loro arrivo al nostro villaggio li avevo già descritti in un'altra opera, la situazione era all'incirca la seguente:

*I motoscafi dei giapponesi si accostarono lentamente alla riva. I giapponesi dall'espressione austera si disposero in fila sul molo di pietra, in breve furono attorniti da molte persone che passavano di lì in quel momento. Guardavano particolarmente incuriositi quel gruppo di uomini stare petto in fuori, sull'attenti, a riposo, poi rientrare nei ranghi, il tutto con un gran baccano. In quel momento da una soffitta a poca distanza un uomo gridò, i giapponesi, sono i giapponesi! I presenti prima si squadronarono a vicenda, poi all'improvviso iniziarono a darsela a gambe e a correre come pazzi. Sulla strada principale il reciproco spingersi, tirarsi e calpestarsi accompagnava le grida che gettarono braccia e gambe in preda alla totale confusione. La frutta dei venditori ambulanti rotolava per la strada, le tazze da tè e gli oggetti di porcellana prima impilati, presi dal panico andavano in frantumi, cacciavano il grido di chi ha perso la testa. I giapponesi non si curavano della figura penosa dei cinesi, non*

---

<sup>15</sup> Il termine che letteralmente significa "tristezza primaverile" è un tema ricorrente nella poesia classica che consiste nell'accostamento tra la brevità della stagione primaverile e la natura effimera della giovinezza.

*gli interessava. Nulla poteva distoglierli dalla loro espressione austera. Si disposero sue due file. La mano sinistra reggeva il fucile mentre il braccio destro, perfettamente disteso, oscillava avanti e indietro, marciavano sul pavimento lastricato della città di Chushui con estrema disciplina: Tump. Tump. Tump. Tump.*

Da *Chushui*,<sup>16</sup> capitolo terzo

Le tragedie (a quanto pare) accadono sempre per caso. Ciò che viene definito caso è l'insieme di tutte quelle situazioni in cui ci imbattiamo inevitabilmente. Da qui il destino e la predestinazione. Essendo un laureato in storia, non sono abituato a indagarla in osservanza delle "leggi". La storia in realtà è un poeta del romanticismo al quale, quando è pervaso dal sentimento, nulla è impossibile. La storia è spontanea, non segue uno schema. "Le leggi della storia" sono mediocri pretesti dell'immaginazione umana davanti alla storia. Essa di certo ha una sua logica, ma la logica è soltanto una sequenza, non una legge.

Secondo la storia moderna cinese, il Giappone è un nodo. Per quanto riguarda la nostra famiglia, il giapponese Rokuro Hanmoto è un altro nodo.

Rokuro Hanmoto giunse a Chushui con il suo motoscafo al tramonto di un pomeriggio d'estate. Sulla strada non vi erano scontri. Essendo il primo comandante della piccola unità, la sua attenzione più che sulla riva del fiume, si concentrava sull'acqua. I fiumi cinesi hanno un temperamento malinconico, sono abituati stando al loro posto a far buon viso a cattivo gioco. I motoscafi giapponesi che solcavano la superficie dell'acqua lasciavano alle loro spalle una lunga cicatrice, trasformavano quella scia fresca in un dolore bruciante per la vista. Hanmoto stava seduto sulla punta del motoscafo, al suo fianco vi era il mitragliere Matsuichi Ōtani. La rete che spuntava dal copricapo d'ordinanza per ripararlo dal sole sventolava nella brezza estiva, ogni volta che il vento cinese gli accarezzava il collo percepiva un vivace e tenue refrigerio.

Il governo del distretto di Chushui si arrese, l'occupazione fu un gioco da ragazzi. La guerra è così, un pezzetto di terra può provocare una distesa di morti e feriti, ma può anche capitare che un vasto territorio venga servito su un piatto d'argento. Una volta entrati in città, i giapponesi fecero due cose: prima accettarono la resa del nemico, poi si

---

<sup>16</sup> Nome di una città fittizia che dà il titolo ad un racconto dell'autore.

recarono alla cappella del Buddha a portare omaggio al bodhisattva. Tutto avvenne nell'estrema solennità, anche se in realtà vi era una contraddizione tra le due azioni. Una scelta ironica, come se dopo aver posato il coltello uno potesse diventare immediatamente Buddha.

Hanmoto era indifferente alla religione. Non credeva nel fatto che il bodhisattva cinese potesse capire le preghiere dette in giapponese. Mentre pregava era distratto. Notò con grande sconcerto, o meglio ancora, con grande sorpresa, il seguente dittico :

Un ramo di salice, un vaso d'ambrosia

La barca dell'uomo solca in eterno l'abisso delle sofferenze

Hanmoto notò la bella calligrafia dei due versi, passò oltre e abbracciò una nuova religione. La sua mente si stava convertendo, era un prezioso approdo culturale.

Quello usato dal calligrafo era lo stile di Zhao Mengfu.<sup>17</sup> Un movimento fulmineo separava il tratto discendente a sinistra dal tratto discendente a destra. Tutt' intorno era uno scorrere di punti, quieto e silenzioso, incantevole, pervenuto alla raffinatezza suprema. Il calligrafo nella distribuzione dei caratteri e nella comprensione del loro significato sprigionava, per i veri conoscitori, l'aura di fuoco del Buddha. Nell'ascetismo si cela una grande felicità e un'enorme gioia, nell'integrità morale e nella disciplina personale vi è inoltre una grande libertà e eleganza. Ogni carattere rappresentava il Buddha. In questo piccolo luogo si celava un grande calligrafo che incarnava perfettamente lo spirito cinese. Possedere sapienza e virtù è sempre stato lo scenario ideale di ciascun cinese. Hanmoto Rokurou trovò l'abate del monastero, tra gli omaggi lasciò un pezzo di carta su cui scrisse: chi scrivere deittico? L'abate osservò quella scritta a lungo, poi capì il senso, prese una penna e scrisse il suo nome: Lu Qiuye.

Cercare Lu Qiuye non costò molta fatica a Hanmoto. Il pomeriggio seguente andò a fargli visita per rendergli omaggio, ma non lo trovò, sua figlia, Wanyi, era sola in casa, stava seduta al tavolo di mogano a leggere un libro. La giovane alzò la testa, vide giungere inatteso un giapponese in uniforme, d'improvviso gli occhi le si incrociarono dallo spavento. La domestica, tata Zhang, reggendo uno strofinaccio, fissò con piglio

---

<sup>17</sup> Fu calligrafo e pittore durante la dinastia Yuan (1254-1322)

austero quello storico scambio di sguardi. Da quel momento in poi tata Zhang diventò il personaggio chiave nella storia della nostra famiglia. La storia è così, ogni tanto vi è sempre un poveraccio che assurge senza volerlo al ruolo più importante. La storia osservata e raccontata dalle persone di rango inferiore è illuminante, ma di per sé è straordinariamente banale.

La figlia di Lu Qiuye, dopo l'attenti e il dietrofront del giapponese, si sedette. Lei stessa non riusciva nemmeno a ricordarsi il momento in cui si era alzata in piedi. Dopo essersi seduta respirava a fatica. Tata Zhang, posato lo straccio, massaggiò il torace della signorina che continuava a ripetere: tata Zhang, tata Zhang, tata Zhang. Quando la signora rientrò in casa dal cortile, la figlia si era già tranquillizzata. La signora raccomandò alla domestica di sprangare il portone con il chiavistello di legno di gelso e intanto continuava a chiedersi: cos'è successo, cosa sarà successo?

Wanyi era mia nonna. Mio padre naturalmente lo sapeva, ma coloro che capiscono la storia sono anche i più inclini a eluderla. L'umanità si è completamente rovinata con le proprie mani. Penso che mio padre comprendesse questo particolare ancor più di me. Quell'inverno mia madre mi raccontò del 1958, l'anno in cui rimase incinta del sottoscritto e di come mio padre la costrinse ad andare in ospedale ad abortire. Questo dettaglio è piuttosto insolito, ma almeno chiarisce il grado di conoscenza di mio padre riguardo la storia della famiglia. Avere una visione chiara della situazione lo faceva sentire profondamente smarrito riguardo alle proprie origini: tale padre, tale figlio. Dopo che Lin Kang era rimasta incinta, avevo capito come si fosse sentito mio padre. Lo dico di nuovo, tutto questo aveva già superato l'ambito della vita. La questione della discendenza aveva crudelmente tormentato il passato di mio padre e stava continuando con il mio presente.

L'inverno del 1958 fu particolarmente rigido. Da tempo mio padre non viveva più nel distretto di Chushui, bensì in campagna. Lui, come Einstein, era uno di destra. Mia madre rimase incinta proprio quell'anno. Piacevolmente sorpresa comunicò il segreto a mio padre, quello che fa abitualmente una donna la prima volta che rimane incinta. Lo trascinò dietro il forno di terra, sottovoce gli disse che forse "aspettava". Mio padre la guardava e d'improvviso sul suo volto soffiò il vento da nord-est e apparve un'espressione desolata come un paesaggio invernale. Rimase in silenzio a lungo, poi, coprendosi il viso disse: lo sapevo. Seguì un silenzio interminabile simile ad una lama

capace di tagliare la tua carne un pezzetto dopo l'altro. Qualche giorno dopo le disse: è meglio che torni in città per "liberartene". Mia madre era contraria e chiese il perché avrebbe dovuto fare una cosa del genere. Mio padre non aggiunse altro. Da quando lo aveva seguito in campagna, mia madre insegnava ai bambini rudimenti di matematica e la "Storia del cortile della riscossione dell'affitto"<sup>18</sup> all'interno di un tempio ormai fatiscente. Dopo un breve silenzio disse che non avrebbe abortito. Davanti all'ostinazione di mia madre, quella di mio padre divenne ancor più energica e profonda. Si fece serio, le rughe gli si distesero e non disse una parola per tutto il giorno. Non osava guardarla, evitava persino di toccare la ciotola che mia madre gli serviva. Quel suo essere taciturno era carico di ostilità, avrebbe fatto saltare i nervi a chiunque (chiunque in questo caso era mia madre). Altre volte non essere particolarmente loquace risultava piuttosto inappropriato, soprattutto quando doveva affrontare le lotte politiche, come risultato lo avevano spedito nelle campagne in modo che potesse misurarsi con il fango e il bestiame facendo a gara a chi avrebbe parlato per primo. Fu mia madre la prima a cedere. Allungandogli la ciotola disse: "Torno in città." Alle sue parole anche mio padre fece un passo indietro, prese la zuppa di avena dalle mani di mia madre e ne bevve un sorso dal bordo della ciotola. Si guardarono, tra i due era giunta la tregua. Avere un figlio e mantenerlo era una questione che mio padre non voleva assolutamente prendere in considerazione. Sono convinto che la cupa mentalità di mio padre si fosse già resa conto del loro limite di sopravvivenza. Una grande sofferenza e la fortuna avversa gli avevano insegnato come si affronta l'ambiente familiare. Lui stesso si considerava una lapide sulla nostra storia, la sua esistenza significava soltanto una cosa per la nostra discendenza: si sarebbe fermata con lui. Ero certo che mio padre fosse già stato sfiorato dall'idea del suicidio, il fatto che non fosse andato a buon fine era certamente legato ad un qualche problema tecnico sopraggiunto.

L'intervento di mia madre non poté svolgersi nei tempi previsti. Un elemento fortuito, ancora una volta, si innalzò nella sua immensa statura nel momento cruciale della storia. Ancora oggi mi sembra di poterne scorgere l'ombra. Mia madre fu derubata al molo di tutti i soldi necessari per pagare l'operazione. L'indignazione per aver perso il denaro rafforzò la sua convinzione di "non doverlo fare", ciò è irragionevole da un certo punto di vista. Tornato in campagna mio padre si recò all'ambulatorio del reparto

---

<sup>18</sup> Si fa riferimento a Liu Wencai (1887-1949), proprietario terriero del Sichuan, simbolo dello sfruttamento brutale dei contadini. Nel giardino della sua casa obbligava ciascun contadino a consegnare la propria rendita in un periodo di tempo stabilito e chi non provvedeva a farlo veniva punito.

militare, qui trovò un medico scalzo.<sup>19</sup> Questi gli disse che una soluzione esisteva, la madre del bambino avrebbe dovuto subire una lesione interna. Mio padre ammutolì. Il medico gli porse una boccetta di chinino, un farmaco particolarmente efficace estratto dalla “Cinchona”, genere di pianta arborea tropicale, che, pur essendo impiegato principalmente nella cura della malaria, può anche provocare la contrazione dell’utero. Alla luce di questa ulteriore proprietà, il chinino rappresentava un ottimo metodo per indurre l’aborto, una provvidenziale mano divina nelle tragedie d’amore del villaggio. Mia madre dopo aver ricevuto il chinino non si scompose. Se ne versò una buona dose e lo deglutì a testa alta. Pochi minuti dopo iniziò ad impallidire, si sdraiò, alla sera aveva la mente confusa. Facendo un profondo respiro chiese: è sceso o no? Mio padre non rispose. Mia madre a quel punto disse: ne prendo ancora, ne devo prendere ancora, sì ne prendo ancora. Mio padre fu assalito dal panico. Lei era già completamente fuori di sé, si ammalò gravemente, ma non ebbe alcun aborto. Io avevo mantenuto la mia posizione nel suo utero fino alla vittoria finale. Non so se la mia attuale emicrania sia dovuta al chinino. Da quando ho ricordi, la testa mi ha sempre fatto male. All’inizio pensavo che ognuno dovesse soffrire di emicrania, che fosse un fatto naturale come avere gli occhi allungati o il moccio al naso. Solo dopo aver letto *Viaggio in occidente* ho capito che anche se fossi Sun Wukong non dovrei aver mal di testa. Il mal di testa non è altro che un sortilegio, il mal di testa è quella cosa che fa venire ancora più mal di testa. Esso accompagnando i pensieri, ne diventa la causa e la conseguenza.

Dopo la guarigione, mia madre non abbandonò la sua missione. È probabile che avesse già dimenticato l’originaria intenzione di abortire, le era rimasta soltanto una profonda indignazione, quindi iniziò a indurre l’aborto senza una vera ragione, come certe persone che volendo affrontare le difficoltà, le affrontano e basta o chi fa il leccapiedi tanto per farlo. Mia madre si caricava secchi d’acqua sulle spalle, saliva ai piani alti, faceva piegamenti, saltava, nei giorni più caldi rischiava la vita saltando la fune, saltellava così veloce che la corda nel passarle da sotto i piedi alla sommità della testa emetteva il fruscio del vento e contava i salti dal primo fino a raggiungere i duemila balzi, poi cadeva a terra esausta e si rialzava, la vita le concedeva infinite possibilità per abortire. Alla fine perse la fiducia. Alle persone che incontrava diceva: com’è possibile? Com’è possibile? Com’è possibile che non riesca a scendere? E

---

<sup>19</sup> Altrimenti detto dottore di villaggio, cioè un contadino con rudimenti di medicina, con compiti di pronto intervento nelle campagne negli anni della Rivoluzione Culturale, il nome deriva dal fatto che i contadini del Sud spesso lavoravano a piedi nudi nelle risaie.

continuava: mettimi sotto una macina, davvero non scende. Mio padre si infuriò, dal suo silenzio uscì finalmente un severo rimprovero, fallo nascere allora, gridò, fallo nascere, voglio vedere che cos'è. Le persone taciturne quando aprono la bocca di solito dicono la verità o danno ordini. In quel momento mia madre credette al destino. Il destino è così. Non bisogna mai smettere di sperare.

La pancia di Lin Kang diventava ogni giorno più grande, anche guardandola di spalle era cambiata in peggio. Durante il giorno stava a casa, mangiava e dormiva, la notte andava in ufficio. Non capivo come ragionasse quel suo datore di lavoro, come potesse permetterle di entrare e uscire dall'ufficio in quelle condizioni. Nel cupo periodo in cui indagavo sulla storia della famiglia, i rapporti con Lin Kang erano migliorati, sembravamo due ospiti che andavano d'amore e d'accordo. C'erano poi alcuni giorni in cui Lin Kang sembrava persino una sposa assennata e una madre amorevole. Più andavo a fondo nella mia ricerca storica, più dimagrivo. Lin Kang iniziò a sospettare che avessi un'amante. Era quello che sperava. Almeno così saremmo andati pari. Per eliminare ogni dubbio mi disse: se vuoi puoi "farlo" con un'altra. Bisogna ammettere che quando la moglie rimane incinta, per il marito è un momento critico, per la maggior parte degli uomini non c'è rimedio. Ma io non avevo un'amante. Pensavo di essere impotente già prima di quel momento. Speravo persino che rimanesse floscio. Non sarebbe stato nulla di terribile. Fu proprio all'inizio di quel periodo che mi innamorai dei caratteri cinesi, quelli inseriti nella scrittura giapponese, intendo. Alla libreria Xinhua avevo trovato un manuale di lingua giapponese con scritto sulla copertina "*Lingua giapponese*" nei caratteri tondeggianti più in voga. Non sapevo come si pronunciasse il titolo in quella lingua, ma affidandomi alla cultura cinese ero entrato direttamente in quella giapponese. Dopo tutto nel mondo ci sono due nazioni di questo tipo attraverso il respiro di una cultura si può misurare la temperatura dell'altra, ma queste due culture sono ben distanti, solo nella scrittura mostrano tratti simili che in realtà non sono tali. Per questa ragione avevo sofferto profondamente, il mio cuore era in piena bufera, un'eterna tristezza era avanzata tumultuosa. Fu in quel doloroso pomeriggio che decisi di imparare il giapponese. Portai a casa una pila di libri e delle cassette per l'ascolto. Lin Kang diede un'occhiata a quello che reggevo tra le mani, non disse nulla, io nemmeno. Guardandola, notai che sul suo volto era ritornato d'un colpo quello sguardo, quell'espressione cinese sul suo viso mi ridestò in un baleno: io sono

sempre stato cinese. Quando riconobbi quell'espressione, decisi immediatamente di abbandonare il giapponese. Tra quelle due opposte decisioni trascorsero soltanto settantasei minuti. Tutta la mia vita era rappresentata in quella contraddizione durata un'ora e sedici minuti, il tempo in cui vacillai nel mezzo di due realtà opposte.

La luna di un luogo lontano

La volta celeste autunnale silenziosa

Le due rive bagnate dallo stesso mare

È apparsa la luna e il suo riflesso sul mare. La luna sul mare ha una malinconia di vastità cosmica. Non riesco a sentire il vento che ha sgretolato il riflesso della luna sull'acqua, essa brilla per mille miglia sulla superficie del mare. La testa non mi gira più. Sono convinto di essermi già liberato del tutto di me stesso. Sono completamente svuotato, quasi trasparente. Non sento più il mal di mare, questo è un miracolo. È stato il mal di testa a curare i miei capogiri. La testa ha ricominciato a farmi male, ciò significa che io posso ancora pensare. Ma questa volta quel dolore ha un significato più profondo, esso non è un ritorno alle origini, bensì il nirvana, la conversione della mente e la nascita di un sentimento religioso. Il mal di testa è il mio passaggio verso il paradiso, permette una graduale ascensione dei miei pensieri seguendo quell'acuta percezione. Sto in piedi sulla superficie del mare di mezzanotte, sulla mia testa vi è l'universo, sotto i miei piedi l'oceano. Il freddo rigido dell'oceano preme sulla mia pelle, io tremo di felicità. So che Dio è al mio fianco a differenza degli uomini che mi hanno lasciato solo. Nella notte invernale, io fatto ad immagine del genere umano, mi trovo faccia a faccia con Dio e tremo di felicità. Grido, ma mi esce un suono che non ho mai sentito prima. Urlo, ma non riesco a parlare, io so parlare solo il cinese. Ogni lingua è un fraintendimento del vero significato di Dio. Non ho bisogno di nessuna lingua, non voglio parlare del tutto. Emetto suoni strani senza alcuna risposta. Questo è positivo. Nel mondo della notte di luna siamo rimasti soltanto io e il chiaro di luna. La luce lunare è gelida, con il mio corpo sento quanto è gelida. Universo, sono la tua coscienza, ho freddo. Ho freddo di felicità. Ho infiniti impulsi di freddo. La terraferma è vostra, compagni, il mare restituitelo a me; tenetevi il giorno, compagni, la notte lasciatela a me.



Sulla terraferma voi sognate, fate progetti, rubate, fate l'amore, uccidete, spiate. Io sul mare seguendo la luce della luna ho visto l'immensa tristezza dell'universo.

Chi sei, figliolo? Perché piangi qui sul mare?

Stammi lontano. Chi sei?

Sono Andersen. Quando avevi otto anni hai visto su un libro un'illustrazione del mio ritratto, quando hai letto il mio libro hai pianto, figliolo. È stata la prima volta in cui ti sei commosso leggendo un libro. ...Prendi, un fiammifero.

E per quale ragione tu sei venuto a vendere fiammiferi sul mare?

Non sono venuto per vendere fiammiferi figliolo, ho semplicemente udito il tuo pianto. Abito nel nord dell'Europa nel bianco delle favole, bianco come la neve incomparabilmente pura e incontaminata. So che sei uno storico della lingua cinese, sono venuto ad incontrarti. Ho sentito dire che davanti a questa lingua hai incontrato alcune difficoltà, non dovresti avere queste preoccupazioni, figliolo, pensi troppo alle piccole cose, questa è una questione insignificante, figliolo, tu devi amare la tua lingua, è quella che ti ha cresciuto. Dio ha dato una lingua a ciascuno di noi. Ogni lingua è una via del Signore.

Non si tratta di certo di una questione insignificante, signor Andersen, io sono Karl Marx, sono un filosofo e vengo dalla Germania. Marx era apparso dalla linea dell'orizzonte e si era messo tra me e Andersen. La sua barba sotto la luce della luna sembrava una fiamma bianca. La religione è l'oppio dei popoli, mentre per te, signor Andersen, sono solo favole per bambini. Gli uomini dovrebbero evitare le favole proprio come il fuoco evita il ghiaccio!

Ho letto il suo libro, signor Marx. Lei parla molto bene il cinese.

Il mio cinese è eccellente. Tuttavia non riesco a leggere le edizioni in cinese dei miei libri. Non posso pensare in cinese, lo sai. Una volta che hai pensato non puoi esprimere quel pensiero usando le parole, non sono i pensieri il problema, ma la lingua. Guarda, ho comprato molti libri scritti in cinese, sono tutti miei libri. In passato nel mercato cinese i miei libri erano molti di più, adesso la maggioranza sono prodotti giapponesi. Tu conosci il Giappone, ragazzo? Fai attenzione al Giappone: esso non è uno stato o una nazione, il Giappone è qualcosa di astratto.

## CAPITOLO TERZO

### Commento alla traduzione

Si inizierà il seguente commento traduttologico con una riflessione sull'impossibilità di definire l'atto traduttivo attraverso regole prestabilite, nella traduzione letteraria, soprattutto, si riscontra l'inadeguatezza di una definizione in termini univoci vista la molteplicità degli elementi di cui un'opera letteraria è composta e la soggettività con la quale il traduttore si avvicina al testo originale. Così facendo non si vuole né dichiarare l'assoluta libertà di un traduttore letterario, vista la complessità di questo ruolo che comunque contempla una sistematicità, né pronunciare un "verdetto di esclusione contro qualche singola disciplina" (Apel 1993, p.17), si vuole invece sottolineare "l'indefinibilità e irriducibilità di un'opera letteraria" (Nasi 2001, p.144) e dunque il "gioco infinito" (Bernascone 1994, p.117) della sua traduzione. Seguiranno alcune considerazioni su come si è svolto nel caso specifico l'atto traduttivo, come si considera il ruolo del testo originale e il suo rapporto con il testo tradotto, si cercherà di evidenziare lo sforzo del traduttore nel riportare il senso dell'originale ascoltando l'opera per poi riscriverla nel proprio stile. Si evidenzierà, ovviamente, il caso della traduzione dalla lingua cinese e di cosa significhi tradurre un autore quale è Bi Feiyu e il suo stile penetrante e realistico. Si entrerà, infine, nella specifica analisi testuale, quest'ultima prenderà in considerazione le scelte traduttive a fronte delle difficoltà linguistiche del testo, tale analisi sarà sempre correlata di esempi puntuali tratti dal racconto dell'autore che permetteranno un confronto immediato rispetto alle scelte condotte. L'analisi si focalizzerà principalmente sulle soluzioni in campo lessicale, in quanto esse hanno rappresentato una delle maggiori sfide traduttive, ma anche il ricco tessuto di elementi culturali presenti nel testo originale, ciò non escluderà un'attenzione per i fattori testuali e grammaticali del testo. Nella conclusione si discuterà del tema del "fallimento della traduzione e del ruolo del traduttore" (Steiner 2004, p.469) e ci si chiederà se bisogna sempre dichiarare una sconfitta della traduzione o se il fatto che non sia mai possibile "tradurre tutto" possa considerarsi una garanzia per la conservazione delle differenze, così come un'assicurazione per la conservazione della vita culturale.

### 3.1 La “non scientificità” della traduzione letteraria

Cercando il termine “scientifico” su di un vocabolario (in questo caso la ricerca è stata condotta nell’enciclopedia Treccani) si ritrova la seguente definizione:

2.Che ha per oggetto la scienza: *società, accademia sc.; un convegno sc.; un testo, un trattato sc.*; che serve alla scienza: *apparecchiature scientifiche*. In partic., che ha per oggetto prevalente lo studio delle scienze empiriche e fisico-matematiche (spec. In contrapp. a umanistico, letterario, e sim<sup>20</sup>

La contrapposizione che lo stesso dizionario istituisce tra il campo scientifico e quello umanistico e letterario, può facilmente condurre all’idea che scientificità e ambito letterario abbiano poco da spartire. Lungi dal voler giungere ad affrettate e semplicistiche conclusioni, ciò che si vuole sottolineare in questa sede è l’impossibilità di poter definire “scientifico” ciascun atto di traduzione letteraria. Quando si parla di traduzioni siamo facilmente indotti ad operare una distinzione tra traduttori letterari e traduttori di testi tecnici partendo da un semplice presupposto che si basa innanzitutto sull’orizzonte traduttivo e l’oggetto della traduzione. “Nell’approccio cognitivo e razionale della traduzione specializzata, il traduttore ha a che fare con testi “chiusi” e l’assioma su cui si fonda l’approccio traduttivo è che è possibile una sola interpretazione corretta del testo da tradurre”. (Scarpa 2008, p.84) Il traduttore letterario ha invece a che fare con un testo che rappresenta la cultura dell’autore, la sua lingua, il suo pensiero e la sua idea in un preciso momento e contesto storico, l’atto traduttivo, in questo caso, non può considerarsi statico, ma al contrario come un moto tra due culture, la varietà e la molteplicità delle componenti che il traduttore deve considerare apre di fronte allo stesso “una gamma di possibilità con orizzonte aperto”(Apel 1993, p.51) e certamente non l’unicità e correttezza dell’interpretazione.

Anche per la traduzione letteraria si può parlare di unicità, ma essa riguarda la realtà unica dell’opera originale che non prevede testi simili in quanto non può in alcun modo ripetersi. L’impossibilità di trovare elementi cardine comuni a più opere di uno stesso autore o anche all’interno della concezione di più autori, non priva il traduttore letterario di quegli elementi che possano costituire una base di partenza, quelle “regolarità ad esempio di tipo morfosintattico o lessicale all’interno di opere letterarie di autori diversi anche viventi nella stessa epoca; regolarità che possano costituire dei

---

<sup>20</sup> Disponibile in internet al sito <http://bit.ly/1aU1kgE>, consultato in data 15 dicembre 2013

punti di riferimento per il traduttore, esattamente come i testi paralleli” (Rega 2001, p.51) per il traduttore tecnico.

Quanto detto, pur delineando un’ulteriore e lampante differenza con la traduzione specializzata riguardo alla disponibilità di strumenti a disposizione dell’uno e dell’altro traduttore e collocando necessariamente il traduttore letterario in una posizione di distanza dalle attuali teorie della traduzione che stabiliscono linee direttive senza tener conto dei molteplici aspetti della pratica, non esclude l’esistenza di principi “scientifici” che integrano l’aspetto più soggettivo della traduzione letteraria.

Alla domanda ontologica «Che cosa è la traduzione» si dovrà sostituire la domanda «Come si traduce» trasformando un atteggiamento sistemico, che pre-tende di giungere a stabilire delle norme partendo da una definizione fondante (Che cosa è?), in un atteggiamento sistematico, aperto, multilaterale, capace di mettere in luce la complessità della traduzione in tutti i suoi aspetti. (Nasi 2001, p. 145)

La “non completa scientificità” della traduzione letteraria si colloca dunque nella sua natura difficilmente inseribile all’interno di una teoria che non considera la molteplicità di interpretazioni e la complessità di tale esperienza, questo non significa che un traduttore letterario sia libero di agire senza una sistematicità, in quanto traduttore deve sempre contemplare un dovere nei confronti dell’autore dell’opera e di un pubblico.

Nelle prossime pagine si cercherà di privilegiare la varietà di aspetti che coinvolge la traduzione letteraria, così come la capacità del traduttore nel porsi in ascolto dell’originale e l’idea di un’auspicabile fusione tra la cultura dell’autore e la lingua del traduttore, si cercherà quindi di delineare la traduzione letteraria nel dirigersi da e verso una lingua e viceversa, in un processo di arricchimento e di collegamento tra culture.

Si faccia però attenzione: anche in base a quanto affermato fin d’ora, la successiva riflessione non pretende di dare risposta alla domanda “cos’è la traduzione letteraria”, in quanto si peccherebbe subito di contraddizione e non si tenterà nemmeno di dare una risposta alla domanda “come si traduce”, non si hanno infatti gli strumenti, né l’esperienza necessaria per poter dare istruzioni su come districarsi nella complessità di tale ambito se non al livello di analisi testuale del racconto tradotto. Se le prossime pagine dovessero rispondere ad una domanda specifica, quella sarebbe “quanti colori ha la traduzione letteraria?” e si potrebbe rispondere che essa ha almeno due colori: il colore dell’originale e il colore della traduzione, si deve cercare di mantenere entrambi e

le loro diverse sfumature, ma si deve fare attenzione a quelle immagini sfuocate” (“dim emblazonings” Eoyang 1993, p.79) che possono incontrarsi in una qualsiasi traduzione, soprattutto se si traduce da una lingua come il cinese.

### ***3.2 I colori della traduzione letteraria***

Nel distinguere due colori della traduzione letteraria si vuole pensare alla compresenza di due tonalità all'interno dello stesso quadro, al fatto che nessuna tonalità possa escludere l'altra e che le due siano inscindibili nel creare un effetto completo.

La lingua dell'originale è il punto di partenza dell'atto traduttivo, la lingua della traduzione è il necessario proseguimento, la prima deve continuare a coesistere nella traduzione e non può scomparire dietro la tonalità della lingua in cui viene tradotta. Parlare di colori mette in campo la componente visiva, ma sempre rimanendo nella sfera sensoriale, ciò che il traduttore deve affinare è anche e soprattutto la sua capacità di ascolto.

Il traduttore è disposto a far tabula rasa di se stesso, e anche di quelle che sono le sue eventuali doti espressive. È molto capace di ascoltare e, quando ascolta, si mette al servizio del testo e dell'autore che affronta. [...] Mi piace pensare al traduttore come a un esecutore, a un interprete, a un attore, perché sostanzialmente il nostro è un lavoro di mediazione artistica. (Carmignani 2008, p. 22)

L'ascolto del traduttore è il primo passo a cui fanno seguito diversi momenti successivi, nel tendere il suo orecchio all'originale il traduttore deve cercare di recepire la maggior parte degli elementi di una cultura per poi unirli con gli elementi della propria, dopo l'ascolto segue il momento in cui il traduttore presta la sua voce all'autore, ma la voce di quest'ultimo non può scomparire nella lingua del traduttore. Non si pensi però alla traduzione come mera trasposizione di elementi da una lingua all'altra, l'azione di prestavoce del traduttore evidenzia necessariamente il suo stile anche se esso non deve uscire dai limiti tracciati dal testo originale “in modo da far capire e far conoscere quanto è espresso non solo e non tanto in un'altra lingua, ma soprattutto in un'altra cultura” (Rega 2001, p. 181). “La cosa decisiva è che, nel tradurre, si cerchi di uscire dalla propria lingua verso quelle altrui e non al contrario, che è ciò che si suol fare. (Ortega y Gasset 2001, p. 53), ma il movimento verso un'altra cultura e un'altra lingua non comporta sempre un'esatta interpretazione del testo, soprattutto nel tradurre la lingua cinese, l'interpretazione del traduttore può rivelarsi completamente distorta e di questo è colpevole esclusivamente il traduttore nella sua disposizione verso la lingua

e la cultura altrui. La capacità di ascolto del traduttore non è certo un compito facile, ma davanti ad una capacità d'ascolto distorta, ciò che si crea in traduzione non è il colore di quella cultura, bensì solo una sua tonalità indistinta.

### ***3.3 Bisogna vederci chiaro: la traduzione dal cinese***

Fino ad ora si è parlato di traduzione letteraria come di un approccio che tenta di colmare la distanza tra culture e lingue diverse grazie all'abilità del traduttore nel creare un testo che mantenga in vita l'originale. Se questo procedimento è indubbiamente complesso quando si traduce da una qualsiasi lingua, non si può certo nascondere che, nel caso specifico della traduzione dal cinese, il traduttore deve fare i conti con una serie di ostacoli resi dalla specificità del lessico e dal carattere simbolico della lingua, tali elementi possono mettere in difficoltà la sua comprensione iniziale:

Le premier problème est celui de la compréhension immédiate, qui dans le cas de la langue chinoise écrite, peut présenter des difficultés considérables en raison du caractère succinct, hermétique, parfois ambigu des texte, et de la structure très particulière de cette langue où le balises sont réduits au minimum[...] (Dars1999, p. 148)

Tali difficoltà non devono ovviamente limitare il traduttore consapevole fin dall'inizio di trovarsi in contatto con una cultura necessariamente diversa dalla propria, le sfide iniziali devono semplicemente rappresentare un ulteriore incentivo a tradurre, non di certo una battuta d'arresto. Il traduttore deve però essere cosciente di un ulteriore aspetto, la difficoltà a livello linguistico della lingua cinese si associa alla complessità nel rendere il senso proprio di talune espressioni della lingua originale, il rischio in cui ciascun traduttore può inciampare è quello di limitarsi a riportare i significati delle singole parole accostate in successione senza indagare l'esistenza di un'ulteriore possibilità che vada oltre ciò che si vede immediatamente, ciò rappresenta a tutti gli effetti un grave errore, in quanto tale operazione non restituisce in nessun modo un risultato positivo, ma esattamente il suo contrario.

The act of translation is to create a nexus of meaning within which the original can be realized. The object to be translated is not the original text, but the construct re-presented by the original text in the original culture; what must be transmuted is not a series of word, but a context of causes and effects. (Eoyang: 1993, p. 134)

Perché quindi una traduzione dal cinese possa ottenere l'effetto sperato e dunque riportare le proprietà dell'originale in un contesto necessariamente diverso, il traduttore deve saper osservare l'originale avendo la certezza di saper distinguere tra la differenza

data esclusivamente da una prima e personale concezione, che porterebbe facilmente a distorcere l'originale, e la differenza reale tra oggetti, quest'ultima è la componente che deve essere riportata in traduzione.

### ***3.4 Tradurre Bi Feiyu***

Non si vuole in questa sede ripetere quanto già affermato nel primo capitolo a proposito della struttura e delle caratteristiche principali del racconto, ma prima di procedere all'analisi traduttologica si vuole, e si deve, sottolineare la peculiarità della scrittura dell'autore che non può prescindere dall'atto traduttivo. Il contesto dello scrittore e l'evoluzione della sua scrittura sono caratteristiche del testo che lo rendono unico e coeso, la specificità di ciascun testo letterario si coglie nella struttura, poiché la realizzazione della trama nasce da una volontà stessa dell'autore, il testo narrativo è sempre frutto della sua concezione, il traduttore non può dunque non considerare questi aspetti nel ricreare la struttura del testo di partenza.

Si può certamente dichiarare l'innata capacità Bi Feiyu nel creare una propria dimensione narrativa, il ritmo della sua narrazione è il ritmo della dimensione interiore dei suoi protagonisti, ne racconta la drammaticità, la quotidianità con una peculiare leggerezza. L'autore riesce a creare un ambiente in cui si è trascinati e coinvolti, a ciascun personaggio viene dedicato attraverso il ricordo del protagonista uno spazio personale in modo che il lettore possa entrare in confidenza con ciascuno. La lingua è semplice, scorrevole, ma non semplicistica da rendere in traduzione, è una lingua orale, colloquiale che non disdegna riferimenti a poesie classiche, dissertazioni filosofiche, aspetti religiosi, teorie linguistiche, rievocazioni storiche e questioni etniche. Il tono è a tratti umoristico, mai cinico o sarcastico, ma ciò non esclude la componente drammatica e l'analisi della sofferenza individuale, la voce narrante in prima persona è intima e tagliente, la descrizione dei fatti è minuziosa e lascia poco spazio all'immaginazione. I piani temporali del racconto si alternano ad ogni paragrafo, ciò è tipico della struttura del ricordo e delle tecniche narrative d'avanguardia, se da un lato Bi Feiyu è memore della rivoluzione che ha messo fine agli anni Ottanta, allo stesso tempo è in grado di recuperare la dimensione tradizionale del narrare cinese e viene spesso definito il "nuovo cantastorie". La struttura paratattica pervade l'intero racconto, questo non significa tuttavia una semplificazione del compito del traduttore che deve essere in

grado di parlare con la stessa lingua dell'autore, rispettando la sua volontà e le sue scelte, un compito certamente non facile ed immediato, a tratti quasi impossibile, come si vedrà di seguito nell'analisi testuale e nella ricca gamma di sfide traduttive che essa propone.

### ***3.5 Analisi testuale: il testo come una cipolla***

La seguente analisi testuale si compone di una ricca selezione di esempi tratti dal testo originale e corredati di volta in volta dalle opportune scelte traduttive, si ritiene che l'analisi del racconto debba essere condotta attraverso la varietà delle componenti del testo, esse compongono infatti una struttura a piani sovrapposti che non è da intendersi come gerarchica in quanto nessuno strato è superiore per importanza ad un altro.

La scelta di impostazione di questa trattazione vuole escludere fin dall'inizio la terminologia delle principali teorie sulla traduzione, la volontà di proporre metodi traduttivi esatti e nel caso specifico di condurre una "tradizionale" analisi testuale. Alla luce di questa scelta tale analisi dovrà allontanarsi innanzitutto dal concetto di "dominante" che Osimo definisce come "una componente fondamentale dell'analisi linguistica, poiché sulla sua individuazione si basano la strategia traduttiva e la decisione di cosa tradurre nel testo e cosa nel metatesto"(Osimo 2011, p.278). Il traduttore preferisce sostituire al concetto di funzione dominante, che nel racconto tradotto può identificarsi solamente con una funzione artistico-letteraria, una prospettiva contenutistica e, nell'impossibilità di riconoscere un elemento cardine rispetto ad altri, definire il testo come la sovrapposizione di tali contenuti, senza individuare tra essi un elemento centrale, in questo modo il testo tradotto assume, metaforicamente parlando, la forma di una cipolla:

Up until now we have looked at the text as a species of fruit with a kernel (an apricot, for example), the flesh being the form and the pit being the content, it would be better to see it as onion, a construction of layers (or levels, or systems) whose body contains, finally no heart, no kernel, no secret, no irriducibile principle, nothing except the infinity of its own envelopes – which envelop nothing other than the unity of its own surfaces. (Roland Barthes in Nasi 2001, p.142)

Si ritiene che l'immagine appena proposta sia molto utile a definire il caso del racconto tradotto, avendo ampiamente sottolineato quanto la pluralità dei suoi elementi sia il motivo principale della sua integrità e compattezza, da ciò deriva necessariamente



l'impossibilità di individuare una categoria che "domini" su di un'altra. Per essere coerenti con quanto affermato, si anticipa che all'interno dell'analisi del testo alcuni fattori, nello specifico quelli lessicali e intertestuali, avranno una trattazione più ampia grazie alla presenza nell'originale di numerosi esempi, ciò non li colloca comunque in una posizione di netta rilevanza sugli altri.

### ***3.5.1 I lettori della traduzione***

A questo punto si deve sottolineare la difficoltà nel definire il lettore a cui si indirizza una traduzione e nel nominare quest'ultimo il "lettore modello" verso il quale impostare le scelte traduttive. Si badi bene, ciò non significa l'esclusione di un lettore della traduzione, questo sarebbe un errore inaccettabile nell'ottica di un traduttore, che deve sempre pensare alla sua traduzione in vista della lettura da parte di un pubblico, ma ciò che si vuole sottolineare in questa sede è la volontà di considerare una pluralità di tipologie di lettore, o meglio, due categorie. Il traduttore sceglie di non privilegiare l'unicità del lettore esperto, ossia lo studente della lingua cinese o la persona che ha una propria conoscenza della cultura d'origine del testo, ma anche il lettore inesperto, dunque non familiare con tale cultura. Il traduttore è certamente consapevole del fatto che la lettura di un testo appartenente ad una cultura distante dalla propria comporti necessariamente numerose difficoltà di comprensione, questo non significa, tuttavia, dover escludere o anche solo allontanare una componente di lettori.

Something simple and inevitable in one language may be difficult to capture in another language with the same simplicity, yet there is no reason for that difficulty in the *process* of translation to be reflected in the *text* of the translation. (Eoyang 1995, p. 293)

Perché ciò non avvenga, la soluzione adottata dal traduttore è il ricorso alle note esplicative, in traduzione si è optato per l'inserimento di note ogni qualvolta il traduttore abbia ritenuto che l'elemento in questione potesse creare difficoltà di comprensione. Troppo spesso si ritiene che il ricorso ad una nota tenda a rallentare la lettura del testo e che questa scelta crei necessariamente una pausa che sarebbe auspicabile evitare. Il traduttore ha scelto coscienziosamente di inserire questa pausa nella lettura, in questa sua scelta è implicita la volontà di non sostituire o esplicitare tutti gli elementi inaccessibili del testo, così facendo il lettore esperto avrebbe subito inteso

l'anomalia, mentre il lettore inesperto non avrebbe colto nessun sintomo di estraneità pur essendo consapevole di leggere una traduzione dal cinese. La nota dunque non deve essere ritenuta una spiacevole interruzione per tutti i lettori, infatti il lettore esperto o comunque familiare alla maggior parte degli elementi della cultura emittente non avrà bisogno di soffermarsi sulle informazioni aggiuntive, mentre un lettore meno esperto o non incline a ricercare le informazioni che mancano al suo orizzonte di conoscenza, potrà facilmente ritrovarle nel testo e potrà poi procedere con la lettura. Non si sta proponendo una confutazione della figura del "lettore modello" sostituendola con una personale teoria, si sta semplicemente analizzando la scelta di un traduttore che, nell'assoluta volontà di riprodurre il ritmo e lo stile dell'originale nella sua interezza e complessità, ha scelto di rendere tutti i lettori ugualmente consapevoli della totalità di ciò che stanno leggendo. La bravura del traduttore nel rendere la pluralità delle componenti dell'originale è un'altra questione, partendo sempre dal presupposto che la traduzione prevede un'interpretazione soggettiva e che non si possa mai parlare di una comprensione completamente esatta, "if on occasion, a reader doesn't understand something, the inadequacy of the exegete rather than the limitations of the reader may be at fault. (Eoyang 1993, p.304)

### ***3.5.2 Macrostrategia: fedeltà al proprio testo***

Prima di entrare nello specifico dell'analisi traduttiva, si vuole porre l'accento sulla tradizionale dicotomia delle teorie linguistiche, si prenda ad esempio la distinzione tra traduzione non-etnocentrica ed etnocentrica proposta da Berman, tra traduzione semantica e comunicativa sostenuta da Newmark o il binomio di traduzione minorizzante e addomesticante se si volesse citare Venuti, tali differenze sono e rimangono la base fondante dei *Translation Studies* e non è intenzione del traduttore sovvertire ciò che costituisce anche la base del suo studio personale, tuttavia la netta linea di separazione che tali teorie istituiscono è quantomeno limitativa per definire il lavoro di traduzione letteraria. Se si volesse infatti definire una linea guida che ha condotto le scelte del traduttore è stata quella della "fedeltà", ma essa non si deve intendere come totale aderenza alla forma e al contenuto del testo originale, né tantomeno come traduzione letterale, "il traduttore, l'esegeta, il lettore è *fedele* al proprio testo, dà una risposta responsabile, soltanto quando cerca di ristabilire

l'equilibrio delle forze, della presenza integrale, che la comprensione appropriativa ha sconvolto". (Steiner 2004, p. 361)

L'atto traduttivo tende necessariamente al senso del testo originale, si impossessa dei suoi elementi e restituisce una traduzione che arricchisce la cultura ricevente dei nuovi tratti di cui si è appropriata, tale movimento non deve essere unidirezionale e favorire solamente l'appropriazione a discapito dell'elemento già presente nella lingua da cui si ha origine. La macrostrategia traduttiva condotta potrebbe quindi definirsi allo stesso tempo fedele e equilibrata in quanto fedele al senso dell'autore, fedele al testo e fedele a ciascun lettore.

### ***3.5.3 I problemi traduttivi specifici***

#### ***I nomi di persona***

Nel testo originale è presente una massiccia componente di nomi propri, essi si presentano nella forma tipica cinese che mostra accanto al nome un'apposizione indicante il grado di parentela, se generalmente l'ostacolo della traduzione si trova proprio nel dover rendere tale informazione sconosciuta alla cultura ricevente, in quanto il cinese molte volte per poter instaurare un maggiore grado di confidenza inserisce termini quali "zio", "cugino" o "fratello" anche se in realtà non esiste quel tipo di parentela, in questo caso il problema del traduttore è stato principalmente quello della resa del nome proprio.

Vediamo alcuni esempi per chiarire ogni dubbio: il primo personaggio che viene chiamato con il suo nome è il personaggio della levatrice, nel corso del racconto non verrà citata per mezzo di un unico nome, ma con tre diversi appellativi e il nome proprio (una volta solo il nome e in seguito cognome e nome), le diverse accezioni sono riportate di seguito in ordine di apparizione :

*madama* 麻大妈, *malianpo* 麻脸婆 *yazhi* “雅芝”, *liuyazhi* 刘雅芝, *malaotai* 麻老太 e sono state tradotte rispettivamente con “zia Ma”, “vecchia Ma”, “Yazhi”, “Liuyazhi”, “signora Ma”.

Tra i problemi traduttivi riscontrati vi è innanzitutto l'appellativo *dama* 大妈 che in cinese indica propriamente la zia, sorella più anziana del padre, ma è anche una forma di rispetto utilizzata per rivolgersi ad una donna anziana, si è scelto di tradurre il termine con “zia” non volendo però fare riferimento alla relazione di parentela, ma

all'accezione più affettiva essendo la donna certamente anziana oltre che la levatrice di famiglia. Il secondo appellativo che le viene assegnato è quello di *po 婆* esso fa invece riferimento al suo ruolo di *jieshengpo 接生婆* dunque ostetrica o levatrice; i caratteri *ma 麻* e *malian 麻脸* non fanno riferimento in questo caso ad un nome proprio, bensì ad una caratteristica specifica della donna, i due caratteri significano rispettivamente “cicatrice” o “bùttero” e “viso butterato”, la caratteristica saliente del personaggio, che ricorre ogni volta se ne fa menzione, sono le cicatrici che assumono forme diverse a seconda della sua espressione. Ora è chiaro che riprodurre in italiano la stessa forma del cinese avrebbe portato a soluzioni del tipo “zia cicatrice” o “levatrice dal viso butterato”, si è ritenuta poco consona per un nome cinese anche un'eventuale abbreviazione del tipo “zia cica” che avrebbe ripreso la stessa abbreviazione del cinese (*ma 麻* per *mazi 麻子*), il traduttore ha dunque optato per la traslitterazione del carattere *ma 麻* con l'inserimento di una nota che ne specificasse il significato, si è ritenuto che ciò fosse indispensabile per non perdere del tutto la specificità del testo originale.

Il carattere *ma 麻* riferito alla zia, fa riferimento alle cicatrici che la donna ha sul volto, il carattere *mazi 麻子* si tradurrebbe letteralmente come “bùttero” che indica quelle cicatrici lasciate dal vaiolo. (p.27)

L'autore fa poi riferimento al nome proprio della levatrice definendolo “bizzarro”, procedendo esclusivamente alla traslitterazione dei caratteri che componevano il nome, il lettore non avrebbe potuto coglierne l'umorismo, si è scelto dunque di far seguire alla traslitterazione il significato dei due caratteri tra virgolette:

这和麻大妈的名字叫“雅芝”一样匪夷所思。(毕飞宇 2004,p.3)<sup>21</sup>

[...] tutto ciò insieme al nome di zia Ma, Yazhi, “chicco raffinato”, era quantomeno bizzarro. (p27)

Il lettore che, avendo letto il racconto fino a questo momento, è a conoscenza del fatto che la levatrice è sia analfabeta sia specializzata nel far nascere maiali, può certamente capire quanto “chicco raffinato” riferito alla donna sia effettivamente piuttosto “bizzarro”. Il traduttore ha scelto di mantenere l'elemento esotico del nome inalterato piuttosto di sostituirlo con un nome appartenente alla cultura ricevente ritenendo quest'ultimo inappropriato per il contesto di riferimento e per la resa del gusto della lingua originale. Nella seconda occorrenza del nome proprio *Liu Yazhi 刘雅芝* si è proceduto alla sola traslitterazione senza riportare di nuovo il significato dei caratteri tra

---

<sup>21</sup> Da qui in poi il traduttore riporterà gli esempi testuali in cinese e in italiano seguiti ciascuno dal numero di pagina tra parentesi.

virgolette, lo stesso procedimento è stato mantenuto anche per tutti gli altri nomi di persona, ad esempio Lin Kang 林康, ovvero la moglie del protagonista, Lu Qiuye 陆秋野, il bisnonno, Wanyi 婉怡, la nonna. Si noti poi la presenza nel testo di due personaggi giapponesi per questi si è scelto, ovviamente, un nome in giapponese traducendo letteralmente i singoli caratteri, anche grazie al supporto di conoscenze madrelingua, si è giunti alle seguenti soluzioni:

板本六郎 Hanmoto Rokurou

大谷松一 Matsuichi Ōtani

Il traduttore pur essendo consapevole dell'alternativa di scegliere due nomi giapponesi più facili alla lettura o meglio conosciuti anche per un pubblico non familiare alla cultura giapponese, ha scelto di rimanere fedele alla traduzione dei singoli caratteri.

Si è lasciata per ultima una questione che deve necessariamente collocarsi nella sezione dei nomi propri, ma che non esclude al suo interno una forte componente culturale ed intertestuale, essa può a tutti gli effetti definirsi la maggiore sfida traduttiva del testo. Si fa riferimento alla descrizione della nascita del protagonista e merita di essere analizzata nella sua totalità. La voce narrante chiarisce inizialmente al lettore un dettaglio del parto, ovvero la presentazione podalica del feto:

在这里我要交代一个细节，接生婆麻大妈最初见到的不是我的脑袋，而是脚尖。  
(p.3)

A questo punto devo spiegare un piccolo dettaglio, la prima cosa che vide zia Ma non fu la mia testa quanto la punta dei miei piedi.(p. 27)

Interviene a questo punto la voce della levatrice che pronuncia la frase:

麻大妈回头对父亲说：“是寤生”。(p.3)

Zia Ma si voltò e rivolgendosi a mio padre disse: “è nato Wusheng”. (p.27)

Si è condotta dunque una ricerca del termine *wusheng* 寤生: tratto dal Commentario o Cronaca di Zuo<sup>22</sup> si riferisce sia ad un nome comune che ad un nome proprio, nel primo caso descrive un tipo particolare di parto in cui la donna dà alla luce il neonato nel sonno e solo al risveglio se ne capacita, ma si riferisce anche ad un

---

<sup>22</sup> La più antica cronaca cinese esistente che analizza in forma narrativa il periodo storico compreso tra il 722 a.C e il 468 a.C

bambino nato al contrario, in presentazione podalica per l'appunto. È interessante notare il riferimento alla storia del nome proprio inserito dall'autore nel testo stesso (qui il primo esempio di citazione, si vedano al paragrafo sull' "Intertestualità" le scelte del traduttore al riguardo):

我是在大学一年级读《左传·隐公元年》知道"寤生"一说的。史书上说:".....庄公寤生, 惊姜氏, 故名曰寤生, 遂恶之。"庄公因难产而遭到生母的厌恶, 可见"寤生"不是什么好兆头。(p.3)

Scoprii la storia di Wusheng quando al primo anno di università lessi la *Cronaca di Zuo: 1° anno del Duca Yin*. Il libro di storia diceva: ".....il Duca Zhuang Wusheng, terrorizzò la madre Jiang Shen, da ciò il suo nome, ed ella lo ebbe in odio." Il Duca Zhuang per via del parto difficile attirò su di sé il disgusto della madre, a ben vedere quel "Wusheng" non portava nulla di buono. (p.27)

L'autore conduce dunque la precisa scelta di presentare nel testo la storia del nome proprio riferita al personaggio storico, occorre poi ricordare che, essendo il personaggio della levatrice analfabeta, è quantomeno improbabile che possa utilizzare un linguaggio settoriale medico nel descrivere la nascita del bambino, ciò è reso ancora più comprensibile dalla frase:

目不识丁的麻大妈竟然把"难产"说成了"寤生", 那两个字在父亲的耳朵里无比振聋发聩。(p.3)

Zia Ma, che era totalmente analfabeta, aveva definito un "parto difficile" con la parola "wusheng": una scelta particolarmente rivelatrice per mio padre. (p.27)

La difficoltà per il traduttore si riscontra nel dover mantenere la traslitterazione del nome proprio, si è ritenuto che un'esplicitazione a livello perifrastico del termine potesse tradire l'intenzione dell'autore che opera una scelta indirizzata alla storia del termine, dunque al nome proprio del personaggio, e non al significato specifico. Alla fine della dettagliata descrizione del parto l'autore introduce la frase del protagonista:

我的"寤生"终于完成了。(p.3)

La mia versione di "Wusheng" era conclusa. (p.28)

Si pone lo stesso problema al traduttore che non può di certo operare una scelta di esplicitazione nel finale ed è costretto a mantenere il nome proprio pur di fronte alla possibilità di ostacolare la comprensione del lettore (si è comunque inserita una nota esplicativa riguardo al significato specifico del termine). Il traduttore è sempre consapevole del fatto che:

le strategie traduttive che pongono [...] l'accento in particolare sulla conoscenza dell'altro tendono a produrre un testo in molti casi meno immediatamente comprensibile, ma tale da stimolare il lettore ad accostarsi all'altro impegnando sé stesso fino a rendersi

conto che la traduzione è veramente solo un mezzo che può aiutare a capire e a conoscere fino a un certo punto, ma che non può mai sostituirsi al testo di partenza per una conoscenza autentica di quest'ultimo. [...] [La traduzione] deve aiutare non solo a capire ciò che l'altro dice livellando anche quanto non rientra nel proprio quadro consueto in un qualcosa che possa assomigliargli e conseguendo in tal modo non tanto un effetto analogo a quello di partenza, quanto realizzando un'operazione di traduzione ad *usum delphini* (Rega 2001, p. 179)

### ***Toponimi***

È necessario aggiungere un breve riferimento alla presenza di alcuni toponimi (tre nomi di città e il nome di una via), per tutti i nomi si è proceduto alla traslitterazione, occorre però notare il nome di una città fittizia nonché il nome di un altro racconto dell'autore Bi Feiyu, di cui compare una selezione all'interno del prototesto, (nuovamente si rimanda al paragrafo dedicato all'"Intertestualità), nel caso del nome fittizio della città si è preferito esplicitare in nota il riferimento. Si vedano di seguito i nomi delle città e la nota esplicativa:

大连 Dalian , 三亚 Sanya, 上海 Shanghai, 南京路 Nanjing Lu

楚水 Chushui Nome di una città fittizia che dà il titolo ad un racconto dell'autore.

### ***Realia***

Si ritiene che una traduzione semantica sia quella maggiormente seguita dai traduttori nell'ambito lessicale dei *Realia*. Tale strategia è in linea con l'idea che il testo letterario rientra sì nell'ambito della *Weltliteratur*, ma che è bene che il lettore nella lingua di arrivo sia consapevole della diversità che può conoscere anche grazie a questi elementi del testo. (Rega 2001, p.168)

Vale la pena ricordare che "[i realia] sono parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura"(Osimo 2011, p, 112) e per tale ragione non hanno un corrispondente in un'altra lingua. Nel testo originale essi appartengono principalmente alla sfera dell'abbigliamento, si è proceduto per questi ad una ricerca su internet attraverso immagini che potessero dare un'idea più chiara:

老子身穿灰色中山装. (p. 8)

Laozi indossava una giacca maoista color grigio.(p.33)

Il traduttore in questo caso ha scelto di precisare il riferimento invece di optare per una generalizzazione del termine *zhongshanzhuang* 中山装, conscio delle implicazioni

politiche che necessariamente esso crea, si è ritenuto che il personaggio di Laozi, filosofo cardine della cultura cinese, preferisse indossare una “giacca maoista” piuttosto che una qualunque “giubba militaresca”.

Il secondo elemento della cultura cinese presente nel testo appartiene al campo della calligrafia, il personaggio riporta nello specifico il nome proprio di alcuni tratti che compongono i caratteri cinesi, il traduttore ha scelto in questo caso di esplicitare i termini, infatti se si fosse mantenuta la loro traslitterazione in *pinyin* sarebbero risultati accessibili ad un pubblico molto limitato di conoscitori della scrittura e di studenti della lingua, mentre con l’esplicitazione anche un lettore poco familiare alla materia è in grado di identificare il riferimento ai tratti pur non conoscendone la forma. Per l’esempio riportato di seguito si è scelto di non approfondire il contenuto in un nota esplicitiva:

书者用的是赵孟頫笔意。撇捺之间有一种愉快飞动。盼顾流丸 (p.17)

Quello usato dal calligrafo era lo stile di Zhao Mengfu. Un movimento fulmineo separava il tratto discendente a sinistra dal tratto discendente a destra. Tutt’ intorno era uno scorrere di punti.(p.43)

### ***Lessico tecnico***

Nel racconto è presente una cospicua componente lessicale appartenente al linguaggio della fisica e non potrebbe essere altrimenti visto che le parole sono pronunciate dal celeberrimo Albert Einstein. Il protagonista del racconto fa un sogno piuttosto curioso in cui compare il dialogo tra il fisico tedesco e il filosofo Laozi, fulcro del discorso è l’ambito della loro ricerca. Si analizzerà in seguito, nel paragrafo “Dialogo e umorismo”, l’arguzia del dialogo e come è stata resa la frequenza dei *verba dicendi*, in questa sede si esamineranno le difficoltà del traduttore nel riprodurre la teoria della relatività generale pronunciata da Einstein nel 1916 in modo che essa potesse essere comprensibile per un filosofo cinese del VI secolo a. C. Si vedano gli esempi specifici:

老子点头微笑，先生在研究什么？老子问。爱因斯坦看了老子身后的书架，答道，我研究物理，也就是格物致知。(p.8)

Laozi sorrideva annuendo e domandava: tu cosa stai studiando? Einstein guardava la libreria alle spalle di Laozi e rispondeva, studio la fisica, ovvero la indagine della natura per ottenere la conoscenza. (p.33)



俗，老子说，俗了，——你说，宇宙究竟有多大?是这样，爱因斯坦打起了手势，宇宙是一个广阔无边的呈正曲度抛物线状的绝对无限量，又是一个不可逃逸而自我封闭于有穷广袤中的、呈角曲度的四维有限体。你说些什么?老子皱了眉头，灭掉香烟说，医生总是不让我抽烟。请您把自己想像为附着在按差数不到一微米度的三维空间表面上的一个二维几何体，爱因斯坦这样说。(p.8-9)

Banale, affermava Laozi, tutto ciò è banale. ...E dimmi, esattamente quanto è grande l'universo? Einstein cominciava a gesticolare, l'universo è un corpo estremamente vasto e certamente infinito che presenta una curvatura ellittica, ma non si può certo nascondere che sia anche racchiuso all'interno di un volume finito a quattro dimensioni e di altezza limitata. Cosa stai dicendo? Laozi aggrottava la fronte. I medici dicono che non dovrei fumare, diceva spegnendo la sigaretta. Immaginati un corpo geometrico a due dimensioni sulla superficie di uno spazio a tre dimensioni e che si trovino ad una distanza inferiore al micron, continuava Einstein.(p.33)

È stata condotta una ricerca preliminare su testi paralleli, principalmente attraverso Internet, per avere una terminologia corretta e una visione esatta del tema piuttosto spinoso per un non addetto del settore. Si deve però tenere in considerazione che la scelta condotta dall'autore è quella di rendere una materia indubbiamente complicata comprensibile per un soggetto, Laozi, appartenente ad un'epoca e ad una cultura ben distanti da quelle di Einstein, in traduzione non si poteva dunque sostituire la definizione presente nel racconto con quella facilmente reperibile nei principali testi scientifici, essa sarebbe risultata certamente più scorrevole a livello linguistico oltre che scientificamente esatta, così facendo però si sarebbe tradito l'autore oltre che la coerenza del dialogo. Si è quindi scelto di condurre una traduzione "fedele" all'originale, resa a volte complicata dalla struttura della frase cinese che al soggetto e alla copula fa seguire una lunga serie di determinanti, se alla lettura la traduzione non sembrerà così rapida, si è comunque sicuri di aver reso la descrizione fornita dall'autore con la più scrupolosa attenzione.

Un altro esempio di lessico tecnico che riguarda ancora una volta il settore della fisica si evince nel confronto umoristico che il protagonista istituisce tra la moglie e la bomba atomica, una metafora decisamente inconsueta. Anche in questo caso la ricerca del traduttore è stata condotta su testi paralleli al fine di chiarire la terminologia anche se il riferimento è limitato a pochi termini ormai di uso comune, si è scelto dunque di mantenere la specificità del linguaggio settoriale, in vece di una generalizzazione, per non creare una perdita a livello del tono scelto dall'autore. Si veda la frase specifica:

她的身高一米五八，她娇小的身躯在结婚之后裂变成原子弹，能量无比，威力无穷，笼罩了一层刺眼炫目的蘑菇云。(p. 6)

Era alta un metro e cinquantotto, in quel suo corpicino dopo il matrimonio era avvenuta una fissione nucleare che aveva generato una bomba atomica, un'energia

impareggiabile e una forza inesauribile l'avevano avvolta in un'accecante nuvola a fungo. (p.31)

Nell'originale compaiono inoltre termini appartenenti rispettivamente al campo della farmacologia e a quello della botanica, viene riportata una minuziosa e scientifica descrizione molto simile a quella di un foglietto illustrativo di un medicinale:

医生给了父亲一整瓶奎宁。这种由热带作物"金鸡纳树"提炼而就的特效药，专治疟疾，同时兼备收缩子宫之功效。鉴于这一效能，奎宁一度又成了堕胎良药。(p.19)

Il medico gli porse una boccetta di chinino, un farmaco particolarmente efficace estratto dalla "Cinchona", genere di pianta arborea tropicale, che, pur essendo impiegato principalmente nella cura della malaria, può anche provocare la contrazione dell'utero. Alla luce di questa ulteriore proprietà, il chinino rappresentava un ottimo metodo per indurre l'aborto.(p.46)

La ricerca dei termini corrispondenti non è stata ardua per il traduttore, ritrovando il nome esatto del genere di pianta, il collegamento all'estratto medicinale e alle sue proprietà curative, tanto quanto agli effetti collaterali, è stato immediato. Per il traduttore si è trattato poi di rendere la sintassi con la stessa precisione descrittiva dell'autore.

### ***Chengyu ed espressioni idiomatiche***

È opportuno in questa sede soffermarsi su due espressioni fortemente legate alla cultura emittente, nello specifico alla storia e alla religione buddhista, essendo così radicate nel terreno della lingua di partenza, esse mettono il traduttore davanti alla difficoltà del dover riportare lo stesso significato in traduzione. Si vedrà in seguito nel paragrafo "Fenomeni culturali" qual è stato l'atteggiamento del traduttore nel dover far fronte ad una vasta gamma di elementi appartenenti alla cultura emittente, ma vediamo qui nello specifico le due locuzioni e le scelte traduttive a riguardo:

我正在娘胎里，也就是幕后，精心对生活垂帘听政。(p.2)

In quel momento mi trovavo nel suo grembo, come a dire dietro le quinte, **gestivo attentamente la situazione nell'ombra**. (p.26)

Il *chengyu* (o espressione idiomatica a quattro caratteri) evidenziato in grassetto significa letteralmente "tenere banco dietro le tende", fa riferimento al ruolo dell'imperatrice *Wu Zetian* 武则天 l'unica imperatrice cinese che regnò dal 690 al 705 e fondò una propria dinastia. Prima sedette al fianco dell'imperatore e lo consigliò (da qui

dunque il significato dell'espressione) prendendo talvolta decisioni in sua vece, vista la cattiva salute del marito riuscì poi a preparare la sua ascesa al trono fino alla definitiva conferma del suo ruolo di regnante a discapito dell'imperatore. Il *chengyu* fa quindi riferimento all'astuta dissimulazione di Wu Zetian nell'architetare ogni possibile stratagemma per salire al trono. Nel testo originale il *chengyu* è riferito al protagonista che interviene a questo punto della narrazione per specificare la sua posizione nella pancia della madre, la scelta traduttiva "gestivo attentamente la situazione nell'ombra" è sembrata la più adatta in quanto sottolinea il ruolo saliente del soggetto come "regnante" nella narrazione. Il traduttore in questo caso ha dovuto solo parzialmente modulare il significato del *chengyu* nel testo tradotto.

La seconda espressione culturospecificca si riferisce alla religione Buddhista, in questo caso è stata riportata la traduzione del significato senza alcuna alterazione:

真是放下屠刀，立地成佛。(p.17)

come se dopo aver posato il coltello uno potesse diventare immediatamente Buddha.  
(p.43)

Si è pensato inizialmente alla sostituzione attraverso una soluzione più neutra come "pentirsi ed essere assolto dai peccati", ma si è ritenuto che la scelta non fosse la più appropriata nel rendere il significato dell'espressione che riporta al suo interno due caratteri rispettivamente *tudao* 屠刀 ossia il coltello da macellaio (coltellaccio come lo definisce Casacchia nel Dizionario cinese-italiano<sup>23</sup>) e *fo* 佛 "il Buddha". L'espressione nel testo si riferisce all'azione dei giapponesi che dopo aver occupato la città, visitano il tempio per portare omaggi al Buddha, due azioni definite contraddittorie dal protagonista. Riportare intatto il significato dell'espressione è stata per il traduttore l'unica scelta possibile per rendere sia la contemporaneità delle due azioni, sia il tono sarcastico nei confronti dei destinatari giapponesi.

---

<sup>23</sup> Casacchia G. e Yukun B., 2009, *Grande Dizionario cinese-italiano*, Roma, ISIAO.

## *Il discorso diretto e la polifonia*

Lo studioso Mihail Bachtin per primo ha introdotto il concetto di «dialogismo» o «polifonia» all'interno dell'opera artistica. In un testo moderno la voce dell'autore, se è presente in modo esplicito nella narrazione, è solo una delle tante, poiché ogni personaggio ha una sua voce, un suo stile, un suo carattere. Il lettore ha la sensazione che i personaggi, partoriti dalla creatività dell'autore, vivano di una vita propria, sfuggendo al controllo del loro creatore [...]. La presenza di una relazione dialettica tra i personaggi- tra loro e con l'autore-aggiunge una dimensione al testo che non è più la descrizione di uno stato di cose, ma l'espressione di relazioni dinamiche: è insomma un essere vivente. (Osimo 2011, p. 160)

All'interno del racconto il dialogo tra i vari personaggi è una componente fondamentale, l'autore vuole presentare i vari personaggi dell'intreccio facendoli parlare attraverso i ricordi del protagonista, la rievocazione di ciascun soggetto avviene attraverso la descrizione di una vicenda che lo riguarda o per mezzo delle sue stesse parole, ma non solo, anche i componenti dei sogni del protagonista hanno voce in capitolo. A parte rari casi, il dialogo si presenta nella forma di discorso diretto libero, non in quanto privo di frase citante, ma privo dei contrassegni grafici nella frase citata. Vista la presenza massiccia di dialoghi, il traduttore ha scelto di non apportare sostanziali modifiche che avrebbero alterato il ritmo della narrazione e la sua rapidità, si è scelto però di inserire i due punti prima della frase citata al posto della virgola dell'originale in modo che il lettore potesse avere una percezione più chiara dell'inizio del discorso. Si veda un esempio al riguardo:

后来我们就有了接吻，她**说**，接吻真好。接下来当然就有了做爱，她又**说**，做爱真好。后来她嫁给了我。新婚之夜林康**告诉我**，做新娘真好。(p.8)

Poi ci baciammo e lei **disse**: è proprio bello baciarsi, dopo naturalmente facemmo l'amore e lei **disse**: è proprio bello fare l'amore, poi ci sposammo. È proprio bello essere tua moglie, mi disse la prima notte di nozze.(p.32)

Oltre al suddetto discorso diretto libero, facilmente individuabile pur trovandosi all'interno del testo, l'autore sceglie di riportare il dialogo tra i personaggi in un'altra veste grafica: più volte nel testo originale vengono presentate le frasi pronunciate in successione, ma senza la frase citante o presente solo all'inizio o alla fine del dialogo. Anche in questo caso non si sono riscontrati particolari dubbi nel riconoscere i locutori vista la loro regolare alternanza e quindi il traduttore non ha sentito la necessità di aggiungere frasi citanti laddove mancassero, soluzione adottata, anche in questo caso, per non rischiare di intralciare la piacevole scorrevolezza del dialogo tra i personaggi:

在哪儿?  
她死了。  
她活着, 在上海。  
她死了, 父亲大声吼叫, 这个世界上没有上海! 你奶奶死了! (p.8)

Dov'è?  
È morta.  
È ancora viva, è a Shanghai.  
È morta, gridò, non esiste nessuna Shanghai in questo mondo! Tua nonna è morta! (p.36)

### ***Dialogo e umorismo***

Non si può a questo punto non soffermarsi su una caratteristica già citata inizialmente riguardo all'autore e che facilmente può assurgere a peculiarità del suo stile in questo racconto, se all'inizio di questo commento si è fatto riferimento alla particolare capacità di Bi Feiyu nell'indagare la psicologia dei suoi personaggi attraverso una scrupolosa attenzione, occorre ora analizzare l'elemento umoristico che spesso emerge nel racconto. Tale particolarità è riscontrabile all'interno di due diversi dialoghi: nel primo i protagonisti sono due personaggi della storia (come si è già accennato nel paragrafo relativo al "*Lessico tecnico*"), nel secondo interagiscono due personaggi dell'intreccio; se nel primo dialogo il lato comico è sottolineato dal fatto che due studiosi di epoca e cultura ben distinte come il filosofo cinese Laozi e il fisico tedesco Albert Einstein appaiono in un sogno e discutono dandosi del "tu", il secondo dialogo si colloca su un piano tragicomico e riguarda il litigio tra il protagonista e la consorte sulla questione di un presunto amante e l'intero dialogo è caratterizzato da una scelta lessicale particolarmente colorita.

La sfida del traduttore in questo caso è stata quella di dover riprodurre uno stile particolarmente realistico, nell'obbligo di dover rendere la stessa immediatezza che caratterizza il testo originale, l'unica scelta possibile per il traduttore è stata quella di mantenersi il più aderente possibile alle scelte dell'autore non essendo conveniente a livello semantico modulare, adattare o mettere a tacere, parti del dialogo. Ortega y Gasset affermava "[in traduzione] si tratta di dire, in un idioma, proprio le cose che questo idioma tende a silenziare"(Ortega y Gasset 2001, p.42) nel caso di Bi Feiyu si tratta di far parlare i suoi personaggi esattamente come li fa parlare l'autore.

Si vedano di seguito i due esempi, il primo tratto dal dialogo tra i personaggi di Laozi e Einstein e il secondo dal dialogo tra il protagonista e la moglie:

爱因斯坦说,很高兴见到你,老子先生。老子坐下去,点上烟,认真地品完第一口,说,我们可以谈谈哲学问题,别的事让他们谈去——你应当读过我的书,我写过一本《道德经》。爱因斯坦的十只指头叉在一起,说,我知道有人用汉语写过这本书,我至今没有读到好的德文译本和英文译本,好在我大体知道您想说什么。爱因斯坦头发花白,大鼻头,满脸皱纹。老子笑起来,反问说,译本?永远也不会有。爱因斯坦直了直上身说,好书都这样。(p.8)

E questi **rispondeva**: è un piacere incontrarti, signor Laozi. Quest'ultimo si sedeva e accendeva una sigaretta, dopo aver assaporato la prima boccata **aggiungeva**: potremmo trattare di temi di filosofia, il resto lasciamolo discutere ad altri. ... Certamente avrai letto il libro che ho scritto, il *Daodejing*. Einstein con le dita delle mani incrociate **asseriva**: sapevo che qualcuno aveva scritto quest'opera in cinese, ma ad oggi non ne ho ancora letto una buona traduzione né in tedesco, né in inglese, fortunatamente conosco in generale il tuo pensiero. Einstein aveva i capelli grigi, un naso pronunciato e il volto segnato dalle rughe. Laozi ridacchiava e **chiedeva**: traduzioni? Non ce ne saranno mai. Einstein raddrizzava la schiena e **diceva**: è così per tutti i migliori libri.(p.33)

Per questo dialogo il traduttore ha condotto innanzitutto una scelta a livello di tempo verbale, si è ritenuto che, dovendo riportare il contenuto di un sogno, ovvero una narrazione di fatti avvenuti nel passato, l'uso dell'imperfetto, che per le sue caratteristiche si presta a definire testi di carattere descrittivo e vago come può essere il contenuto di un sogno, fosse il più consono per assicurare la continuità e l'immediatezza nel dialogo; per la stessa ragione si è mantenuto il registro informale che lo stesso autore sceglie nell'originale e che conferisce umorismo alla situazione. Il traduttore è intervenuto solo sulla ripetizione del verbo *shuo* 说 procedendo, quando possibile, con la sostituzione con sinonimi dal significato più marcato (si vedano le modifiche in grassetto nella parte sopracitata).

Nel secondo dialogo, come già anticipato, l'apparente comicità nasconde la disperazione e la tragicità di un acceso litigio di coppia, la presenza di ripetute imprecazioni nel testo di partenza ha messo il traduttore di fronte alla possibilità o di neutralizzarle o di tradurle conservandone l'intensità dell'originale. Ritenendo che il primo procedimento avrebbe causato un'eccessiva perdita a livello semantico, si è preferito riportarle con la stessa frequenza e con lo stesso grado di scurrilità. Si riporta una selezione:

你和他睡过,我他妈什么都知道!

我和他睡过,但孩子是你的。

孩子是那个狗杂种的！

[...]

你给我做掉 (p.13)

Ci sei andata a letto, so tutto, cazzo!

È vero ci sono andata a letto, ma il figlio è tuo.

È di quel figlio di puttana!

Abortisci. (p.38)

### ***Fenomeni culturali***

Come si è detto nel paragrafo “Tradurre Bi Feiyu” il racconto si caratterizza per una cospicua presenza di elementi della cultura emittente, sono presenti numerosi riferimenti alla storia, alla religione e alla realtà sociale. Tali fattori se da un lato confermano la ricchezza semantica del testo originale, dall’altro tendono a ridurre il numero di lettori in grado di cogliere la totalità dei riferimenti. Si possono distinguere elementi culturali ormai entrati nell’immaginario della cultura ricevente non solo tra gli studiosi o gli appassionati della storia cinese, ma anche tra i meno esperti che quantomeno li avranno appresi dai principali libri di storia, tuttavia vi sono anche fattori meno accessibili per un vasto pubblico, traduttore compreso. Si è dunque scelto per ciascun elemento culturale di procedere all’inserimento delle note: si è pensato che una nota esplicativa per ciascun elemento culturale fosse la scelta adatta, in questo modo un lettore esperto avrebbe potuto tralasciarle procedendo con la lettura, mentre un lettore profano o poco incline a ricercare informazioni al riguardo le avrebbe trovate facilmente (si rimanda al paragrafo “Il lettore della traduzione”). È chiaro che, cambiare strategia in favore di un azzeramento delle note sarebbe scegliere una propensione verso la competenza propria di ciascun lettore dunque di un “lettore modello” e ciò come si è chiarito inizialmente, non rientra tra gli obiettivi del traduttore.

Si elencano di seguito i principali fenomeni culturali in ordine di apparizione nel testo:

父亲一早就到镇上去了，先找过组织，这是他成为右派后第一次汇报“思想”。他告诉组织汗水使他的思想与感情产生了“巨大变化”。(p.1-2)

Mio padre alla mattina di buon’ora era andato in paese e per prima cosa si era recato alla sede del partito. Questa era la prima volta da quando era diventato uno di destra che riportava il “suo pensiero”, aveva detto al partito che il sudore aveva impresso nelle sue idee e nei suoi sentimenti “enormi cambiamenti”. (p.25)

Nell’esaminare l’espressione dell’esempio riportato è emerso che *sixiang huibao* 思想汇报 letteralmente “resoconto ideologico” indica l’esame che tutt’oggi il Partito

Comunista conduce tra gli iscritti o coloro intenzionati ad aderirne per valutare il loro grado di conoscenza della storia politica e dell'etica marxista, esso consiste in un test scritto in cui i candidati sono tenuti a produrre elaborati di una determinata lunghezza sul tema assegnato. Nell'originale tuttavia l'autore procede a verbalizzare il sostantivo *huibao* 汇报, la successione di verbo e complemento oggetto *huibao sixiang* 汇报思想 è traducibile letteralmente con "riportare il pensiero". Volendo evitare il pericolo di neutralizzare la connotazione semantica, si è ritenuto che l'inserimento della nota fosse utile sia per il lettore sia per la completezza dell'informazione fornita nel testo originale.

Si propone di seguito il secondo elemento culturale, in questo caso la strategia in traduzione è stata quella di un'esplicitazione del termine verso la cultura ricevente:

她的老板是个混血儿，支那血统与威尔士血统各占二分之一，能说一口流利的英语和普通话。(p.12)

Lui era di sangue misto, per metà era gallese e per metà un fottuto cinese, parlava correntemente entrambe le lingue.(p.36)

Il termine *Zhina* 支那 fu inventato dai giapponesi per riferirsi alla Cina, se originariamente possedeva una connotazione neutra in entrambe le lingue giapponese e cinese, in seguito assunse un tono offensivo nel contesto della seconda guerra sino-giapponese (1937-1945). La traslitterazione del termine giapponese è *Sina* o *Shina*, ma occorre prima analizzare il contesto per procedere alla scelta traduttiva: analizzando il termine all'interno del racconto possiamo infatti evincere due fattori fondamentali: in primo luogo il protagonista ha appena scoperto di avere origini giapponesi, in secondo luogo con questo termine vuole alludere ad un altro personaggio cinese, il datore di lavoro della moglie, in quanto sospetta che costui ne sia l'amante. Alla luce di questi elementi è ovvio che l'impiego della traslitterazione *Sina* sarebbe stato particolarmente fuorviante per un lettore che non avrebbe potuto immediatamente coglierne la connotazione dispregiativa che in questo caso è l'unica possibile alla luce del contesto. Si è optato dunque per un sostituto, inizialmente si era pensato a "muso giallo" consapevoli, purtroppo, del fatto che nell'immaginario occidentale i cinesi sono spesso associati a tale espressione in riferimento al presunto colore della pelle, in questo caso però davanti alla contraddizione di tale espressione se pronunciata da un asiatico, si è ritenuto che la traduzione "fottuto cinese" fosse la più adatta per rendere il tono offensivo del protagonista giapponese nel rivolgersi al suo rivale (in questo caso "solo" in amore) cinese.

Terzo esempio tra i fattori culturali è ancora una volta legato alla storia:



母亲这时随父亲来到乡下，在破庙里教孩子们四则混合运算以及《收租院的故事》。(p.19)

Da quando lo aveva seguito in campagna, mia madre insegnava ai bambini rudimenti di matematica e la “Storia del cortile della riscossione dell’affitto” all’interno di un tempio ormai fatiscente.(p.45)

In questo caso trovare l’esatta corrispondenza del riferimento culturale non è stato immediato per il traduttore, effettuando una ricerca di *shouzuyuan* 收租院 i risultati riconducono ad una scultura composta da 114 statue ad altezza reale che raffigurano contadini sfruttati e il temibile proprietario terriero nell’atto di riscuotere loro l’affitto<sup>24</sup>. La scultura, il cui nome inglese è Rent Collection Courtyard (Cortile della riscossione dell’affitto) risale al 1965 e si trova nella provincia del Sichuan, in particolare nella Contea di Dayi all’interno del cortile di casa del tiranno Liu Wencai, figura del luogo molto potente nel periodo compreso tra il 1911 e il 1945. Spesso descritto come un malvagio sfruttatore che riduceva i contadini ad uno stato di permanente debito, le informazioni sul personaggio sono, ad oggi, piuttosto contraddittorie. A prescindere dalle scuole di pensiero, nel testo originale è presente una precisa data, il 1958, è dunque escluso che si possa fare riferimento all’opera artistica, tuttavia dal 1950 il proprietario terriero venne condannato dal Partito Comunista come archetipo della malvagità della società feudale. Tornando al testo originale, il fatto che il personaggio che sta narrando la vicenda, ossia la madre del protagonista, racconti di questo fatto a dei bambini come materia di insegnamento porta a pensare che venisse raccontata all’epoca proprio come storia di propaganda per il Partito che giustamente condannava il temibile Liu Wencai. Si è scelto dunque di procedere alla traduzione a livello semantico orientata dalla versione inglese e all’inserimento di una nota esplicativa.

Gli elementi riportati non costituiscono certamente la totalità degli elementi culturali del testo, ma si è pensato fosse più opportuno riportare la selezione di quei fattori che hanno comportato maggiori difficoltà in sede di traduzione.

### ***Intertestualità***

Si è già accennato nel paragrafo “Nomi propri” la presenza di una citazione inserita dall’autore nel prototesto, la si riporta di seguito per motivi di chiarezza:

---

<sup>24</sup> Informazioni disponibili dal sito <http://bit.ly/1fBiaA8> consultato il 15 novembre 2013

我是在大学一年级读《左传·隐公元年》知道"寤生"一说的。史书上说:".....庄公寤生，惊姜氏，故名曰寤生，遂恶之。"庄公因难产而遭到生母的厌恶，可见"寤生"不是什么好兆头。(p. 3)

Scoprii la storia di Wusheng quando al primo anno di università lessi la *Cronaca di Zuo: 1° anno del Duca Yin*. Il libro di storia diceva: ".....il Duca Zhuang Wusheng, terrorizzò la madre Jiang Shen, da ciò il suo nome, ed ella lo ebbe in odio." Il Duca Zhuang per via del parto difficile attirò su di sé il disgusto della madre, a ben vedere quel "Wusheng" non portava nulla di buono.(p.27)

La citazione, come indicato dall'autore proviene dalla Cronaca di Zuo, la più antica cronaca cinese che riporta in forma narrativa il periodo compreso tra il 722 a.C e il 468 a.C. Si ritiene che l'autore sia Zuo Qiuming e che fu scritta come commento degli *Annali delle primavere e degli autunni*, esso riporta anno per anno gli avvenimenti e il rispettivo duca regnante; nello specifico della citazione, ci si riferisce al primo anno del regno del Duca di Yin *Yingong yuannian* 隱公元年, ovvero il 721 a. C. Anche grazie alla traduzione inglese del sinologo scozzese James Legge, compresa nella sua opera intitolata *The Chinese Classics: with a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes*,<sup>25</sup>, si è potuta condurre la traduzione in italiano dal cinese classico che non ha comportato per il traduttore particolari difficoltà né a livello sintattico, né a livello semantico.

È necessario a questo punto soffermarsi su di un'altra citazione presente nel racconto, una selezione dal racconto "Chushui" 楚水 (Acqua limpida) di Bi Feiyu, presente nella stessa raccolta *Bi Feiyu wenji. Maoshi jiaoyin* 冒失脚印 (Raccolta di opere di Bi Feiyu. Impronte precipitose) da cui è tratto anche il racconto tradotto. Anche per questo racconto non esistono traduzioni ed è stato compito del traduttore inserire la propria versione nel testo tradotto, la traduzione non ha comportato particolari difficoltà a livello sintattico, tuttavia si notino nei due esempi di seguito riportati la presenza di termini del gergo militare e di due onomatopee:

他们兴奋好奇地看着一群人呷里哇啦地挺胸、立正、稍息、归队。(p.16)

Guardavano particolarmente incuriositi quel gruppo di uomini stare petto in fuori, sull'attenti, a riposo, poi rientrare nei ranghi, il tutto con un gran baccano. (p.41)

Si è dovuto in questo caso omettere l'onomatopea *yiliwala* 呷里哇啦 che letteralmente dovrebbe riprodurre sia lo "scricchiolio" *yi* 呷 sia il suono di "grida" *wala* 哇, nell'impossibilità di trovare una onomatopea corrispondente nella lingua di arrivo

---

<sup>25</sup> Disponibile online al sito: <http://bit.ly/1kACbbw> consultato il 20 novembre 2013

che potesse riprodurre entrambi i rumori, ma non volendo perdere il riferimento all'idea del suono si è proceduto con la sostituzione dell'espressione "con un gran baccano"; consapevoli del fatto che tale scelta sia certamente più orientata verso le "grida" e meno allo "scricchiolio", si è ritenuto comunque fosse più adatta dovendo riferirsi ad un gruppo di militari che ripetono all'unisono "petto in fuori!", "attenti", "riposo", "rientrare nei ranghi".

Per la seconda onomatopea il traduttore è stato in grado di reperire una forma corrispondente nella lingua di arrivo:

他们排成两路纵队，左手扶枪右臂笔直地甩动，在楚水城青石板马路上踏出纪律严明的正步声：哒。哒。哒。哒。(p.16)

Sul pavimento lastricato della città di Chushui marciarono con estrema disciplina: Tump. Tump. Tump. Tump.(p.42)

Nel caso dell'onomatopea *da da da da* 哒哒哒哒 che riproduce il suono dei passi dei militari, si è scelto il suono onomatopeico Tump che si pensa possa riprodurre il suono di passi e il tonfo, si è consultato un glossario dei suoni più frequenti all'interno dei fumetti per avere conferma della scelta<sup>26</sup>.

Nel testo originale si ritrova inoltre una citazione dal classico della letteratura cinese *Xiyouji* (Viaggio in Occidente), testo ben conosciuto anche alla cultura ricevente grazie alle traduzioni esistenti; nell'originale è riportata una frase tra virgolette che il traduttore ha ricondotto facilmente alla fonte, si riporta di seguito tale citazione:

用我们家乡的一句格言来概括，好像是"石头缝里蹦出来的"。(p.10)

Se volessi utilizzare un motto della nostra tradizione utile a riassumere quanto accadde quella sera, il più adatto sarebbe: "è saltata fuori dalle crepe della pietra". (p.35)

Essa fa riferimento alla vicenda di Sun Wukong, il più famoso tra i personaggi del romanzo a cui sono dedicati i primi capitoli, l'edizione italiana Adelphi del 2002 si limita a questa prima parte del romanzo intitolandola *Lo scimmiotto*. Caratteristica fondamentale di Sun Wukong è quella di essere nato, o meglio, "saltato fuori" da una roccia e di essere dunque una scimmia di pietra. Il traduttore, rispetto all'inserimento delle note ha ritenuto che anche in questo caso fosse necessario introdurre una spiegazione che rendesse più comprensibile il riferimento, di certo, non immediato per qualsiasi lettore.

---

<sup>26</sup> Disponibile in internet al sito <http://bit.ly/1gEMUDt> consultato il 20 dicembre 2013

Il testo originale nella sua indubbia ricchezza di contenuti non esclude nemmeno il ricorso ad allusioni, per il traduttore l'individuazione di tali riferimenti non è stata immediata pur rimandando al Vangelo e al libro del Genesi, dunque a testi primariamente appartenenti alla cultura ricevente rispetto a quella emittente. Si vedano di seguito i rispettivi esempi:

世界真的已经像古书里说的那样了，藏昆山于一芥。(p.6)

Il mondo è davvero come lo descrivevano i libri antichi, nasconde le montagne in un granello di senape.(p.30)

30 Diceva: “A che cosa possiamo paragonare il regno di Dio o con quale parabola possiamo descriverlo?” 31 Esso è come un granellino di senapa che, quando viene seminato per terra, è il più piccolo di tutti i semi che sono sulla terra; 32 ma appena seminato cresce e diviene il più grande di tutti gli ortaggi e fa rami tanto grandi che gli uccelli del cielo possono ripararsi alla sua ombra”. (Marco 4, 30-32)<sup>27</sup>

Si è consapevoli del fatto che il riferimento possa facilmente essere tralasciato nella lettura, per questo motivo non si è inserita una nota che spiegasse tale allusione, ma è sembrato doveroso riportare nell'analisi tale elemento vista anche l'affermazione dello stesso protagonista che sostiene di avere “l'occhio esperto della *Cronaca di Zuo*, della *Bibbia* e della *Critica del giudizio*”(p.30) e che dunque alcuni riferimenti a riguardo dovessero essere colti nel testo originale.

Dal libro del Genesi, nello specifico all'episodio della *Torre di Babele*, si coglie invece la seguente allusione:

上帝不会让人类操同一语言的，这不符合创世纪的初衷。我们没有必要统一什么，统一是一件不好的事，大统之后会有大难的，弄不好就要犯天条 (p.6)

Dio non poteva permettere che l'umanità parlasse un'unica lingua, questo non coincideva con l'intento originario della creazione. (p.31)

**1** Tutta la terra aveva una sola lingua e le stesse parole.[...] **7** Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua, perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro [...] **9** Per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la terra e di là il Signore li disperse su tutta la terra. (Genesi 11, 1-9)<sup>28</sup>

Anche in questo caso, e per lo stesso motivo sopracitato, non si è inserita una nota esplicativa, lasciando al lettore la responsabilità di cogliere l'allusione.

Nel corso di questa analisi si è parlato in modo diffuso del dialogo tra Einstein e Laozi, della sua componente umoristica e lessicale, ma non è l'unico caso in cui

<sup>27</sup> Disponibile in internet al sito <http://bit.ly/LHzYP7> consultato il 7 dicembre 2013

<sup>28</sup> Disponibile in Internet al sito <http://bit.ly/1lwXNcC> consultato il 8 dicembre 2013

compaiono personaggi appartenenti alla storia: nel finale del racconto al fianco del protagonista appaiono anche Karl Marx e Hans Christian Andersen, in questo caso entrambi i personaggi appartengono alla cultura occidentale, ma mentre il poeta e scrittore danese è presentato come proveniente dal “bianco delle storie per bambini”, il nord Europa, di Marx si sottolinea l’ottima conoscenza della lingua cinese. Nel dialogo è presente la celeberrima frase del filosofo tedesco “la religione è l’oppio dei popoli”, si riporta di seguito la citazione:

麻醉人民的精神鸦片是宗教;而对你来说, 安徒生先生, 是童话。(p.23)

La religione è l’oppio dei popoli, mentre per te, signor Andersen, sono solo favole per bambini.(p.49)

Anche in questo caso il dialogo tra i due personaggi è informale e caratterizzato dal discorso diretto libero, ancora una volta la mancanza di frasi citanti non ostacola il riconoscimento del locutore grazie all’alternanza delle voci, per questo motivo il traduttore non ha dovuto aggiungere alcun tratto specifico del discorso diretto ritenendo di aver comunque reso la stessa immediatezza dell’originale.

### ***I tempi verbali***

La scelta dei tempi verbali è stata particolarmente ardua per il traduttore vista la continua alternanza dei piani temporali, come si è ampiamente detto nella presentazione all’opera, e qui occorre necessariamente ripetere, il racconto si basa sulla rievocazione dei ricordi del protagonista. La maggior parte dei fatti narrati si colloca al passato, ma ha origine dalla riflessione del protagonista che avviene nel tempo presente. Per tracciare una netta linea di confine il traduttore ha distinto tre tempi verbali: il presente, il passato prossimo e il passato remoto rispettivamente ad indicare i momenti in cui il protagonista riflette in solitudine, le vicende immediatamente precedenti al suo presente e i fatti ben antecedenti. Si riportano di seguito alcuni esempi:

我现在在海上。我的怀里揣了那张地图。我常干的事就是看地图。没事我就把地图摊开来, 这是我亲近世界的一种努力。(p. 5)

Io in questo momento sono per mare. Ho quella mappa nascosta addosso e la osservo spesso. Se non ho niente da fare, allora la apro e in questo modo mi sforzo di sentirmi più intimo con il mondo. (p.30)

In questo caso il traduttore ha dovuto necessariamente scegliere il tempo presente vista la presenza dell'avverbio *xianzai* 现在 che attualizza il momento descritto, ma non è l'unico motivo, si ritiene che i momenti del racconto in cui compaiono i monologhi del protagonista siano i momenti in cui si deve rendere la maggiore immediatezza, il lettore deve fermarsi e prendere respiro prima di "tuffarsi" attraverso il ricordo dello stesso protagonista nelle vicende del suo passato, la scelta del presente si conferma come l'unica possibile per rendere tale istantaneità.

父亲关门后看见小油灯的灯芯晃了一下，母亲这才抬起头，与父亲对视。父亲看完我母亲便从怀里掏出纸包，扎着"十"字形红线，是半斤红糖。(p.1)

Dopo aver chiuso la porta mio padre fissò la luce tremolante della lampada, solo allora mia madre sollevò il viso e si guardarono. A questo punto mio padre estrasse un pacchetto di carta, il nastro rosso che lo teneva legato formava una croce, conteneva mezzo *jin* di zucchero di canna. (p.25)

I riferimenti al passato della famiglia si susseguono ad ogni paragrafo, consapevoli che il passato remoto, tenda ad essere libresco, a fronte del passato prossimo più realistico, (non ce ne voglia Osimo) il traduttore ha ritenuto che fosse l'unica scelta possibile a fronte della molteplicità di piani temporali tutti collocati al passato. La scelta dell'imperfetto per le descrizioni paesaggistiche e per il dialogo onirico tra i personaggi di Laozi e Einstein (si veda il paragrafo "Dialogo e Umorismo) è dovuta alla necessità di rendere la staticità del piano temporale, l'uso del trapassato prossimo si è invece reso fondamentale per ragioni di *consecutio temporum*.

### ***Organizzazione sintattica***

Il racconto nella sua totalità è caratterizzato da periodi brevi e giustapposti, la struttura sintattica è di tipo paratattico e sono rari, o quasi assenti, i casi di subordinazione. La quasi totalità delle proposizioni privilegia la coordinazione, ciò conferisce al testo originale il suo ritmo caratteristico e l'estrema scorrevolezza degli enunciati. Il traduttore ha ritenuto per questo motivo di dover aderire il più possibile alla struttura dell'originale non essendo auspicabile alterare tale qualità, si sono dunque limitati gli interventi sia alle strutture frastiche sia alla punteggiatura, riguardo a quest'ultima si è perlopiù trattato di sostituire ai punti alcune virgole laddove l'eccessiva brevità dell'enunciato avrebbe ostacolato l'esigenza di una maggiore

complessità in italiano. Nell'originale anche l'uso dei connettivi è piuttosto limitato, il traduttore ha ritenuto che questa fosse una scelta specifica dell'autore per conferire maggiore enfasi, anche in questo caso quindi si è scelto di obbedire alla volontà imposta dal rispetto dell'originale non aggiungendo congiunzioni che avrebbero potuto minacciarne l'ordine. Non si creda che questa scelta sia stata la più semplice e che non abbia comportato per il traduttore un minore impegno a livello della resa del testo originale nell'intenzione rispettata dall'inizio alla fine di preservare il ritmo del racconto, perché in fondo “[la traduzione] più che un atto di mediazione è una forma di meditazione: richiede l'umiltà di accettare lo stile e il pensiero dell'autore che traduci, sentire il “respiro” del testo e cercare di riprodurlo nella propria lingua”. (Carmignani 2008, p.51)

### ***3.6 La traduzione fallisce in ogni caso?***

Occorre a questo punto trarre le opportune conclusioni: nel presente commento traduttologico si è ampiamente discusso delle difficoltà che una traduzione dalla lingua cinese possa e debba creare in un traduttore, pur esperto della lingua del testo originale. Nella personale esperienza il traduttore è certamente consapevole di aver fatto, nella sua limitata esperienza, tutto il possibile per rendere la complessità del testo, perché un pubblico più o meno orientato al panorama culturale cinese potesse coglierne i diversi aspetti, ma è allo stesso tempo consapevole, e ne ha dato esempio nell'analisi testuale condotta, che il suo sforzo traduttivo abbia comportato necessariamente una perdita rispetto all'originale. Laddove si è cercato con la più scrupolosa intenzione di mettere bene a fuoco le parti e tendere il più possibile l'orecchio, onde evitare una percezione distorta dell'originale, il traduttore non è riuscito in alcuni casi a rendere quella differenza che aveva colto.

La traduzione fallisce dove non compensa, dove non viene ristabilita una equità sostanziale. Il traduttore ha colto e/o si è appropriato di meno di quanto vi sia. Traduce per diminuzione. Oppure ha scelto di incorporare e rinunciare pienamente soltanto quello o quell'altro aspetto dell'originale, frammentandone, distorcendone la coerenza vitale in rapporto alle proprie esigenze o alla propria miopia. (Steiner 2004, p.469)

Certo è che se ciascun traduttore dovesse semplicemente considerare la traduzione come una sconfitta, molti traduttori, compresa la sottoscritta, potrebbero scegliere di rinunciare in partenza, ma queste conclusioni sono ben distanti dal voler pensare

all'ottica contraria ossia quella di ritenere le traduzioni sempre riuscite. Si potrebbe in questa sede considerare un terzo punto di vista, l'impossibilità di riportare ciascun elemento del testo originale in traduzione deve sempre ritenersi un fallimento o la possibilità della perdita di elementi nel passaggio dall'originale alla traduzione può anche ritenersi, a volte, un segnale di quella differenza tra culture che si auspica possa rimanere inalterata e non eliminata? Non si ha una personale risposta alla domanda, ma non si nasconde una particolare inclinazione verso la seconda alternativa, giusto per non concludere pensando al fallimento, questa sarebbe decisamente un'amara conclusione.



## Bibliografia

- Apel F., 1993 , *Il manuale del traduttore letterario*, Milano, Guerini e Associati.
- Arduini S. e Stecconi U., 2007, *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Roma, Carrocci.
- Bernascone R., 1994, *Abc della traduzione letteraria*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Bi Feiyu 毕飞宇, 2004, “Xushi” 叙事, in *Bi Feiyu wenji. Maoshi de jiaoyin* (Raccolta di opere di Bi Feiyu. Impronte precipitose), Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, p. 1-64.
- Bi Feiyu 毕飞宇, 2004, “Zixu” 自序 (Prefazione) in *Bi Feiyu wenji. Zhe yi ban* (Raccolta di opere di Bi Feiyu. La metà), Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, p 1,2.
- Bi Feiyu 毕飞宇, 2012, *I maestri di Tuina*, traduzione a cura di Maria Gottardo e Monica Morzenti ,Palermo, Sellerio.
- Carmignani I., 2008, *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Nardò (LE), Besa Editrice.
- Carletti S., 2000, "La narrativa cinese degli ultimi venti anni", in *La letteratura cinese contemporanea: Invito alla lettura, Atti del convegno del 22-23 ottobre 1999*, Roma, Associazione Italia-Cina , p.35-52.
- Casacchia G. e Yukun B., 2009, *Grande Dizionario cinese-italiano*, Roma, ISIAO.
- Chen Sihe 陈思和, 1999, *Zhongguo dangdai wenxue shi jiaocheng* 中国当代文学史教程(Manuale di storia della letteratura contemporanea cinese), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, p.309.
- Chen Xiaoming 陈晓明, 2009, *Zhongguo dangdai wenxue zhuchao* 中国当代文学主潮 (Principali tendenze della letteratura contemporanea cinese), Beijing, Beijing daxue chubanshe, p 521-522-523.

- Dars J., 1999, “Traduction terminable et interminable” in Alletton V. e Lackner M. (a cura di), *De l'un au multiple. Traductions du chinois vers les langues européennes. Translations From Chinese into European Languages*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme , p.147-156
- Eoyang E., 1993, *The Transparent Eye: Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- Eoyang E., 1995, “ Speaking in Tongues. Translating Chinese Literature in a Post-Babelian Age”, in *Translating Chinese Literature*, Bloomington, Indiana UP, p.292-304.
- Favaloro B., (a cura di), 2006, *Fil rouge: narratori e narrazioni dalla Cina contemporanea*, Roma, Robin Edizioni.
- Hong Zicheng, 2007, *A History of Contemporary Chinese Literature*, Brill, Leiden, Boston.
- Lefevere A., 1992, *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Language Association of America.
- Lefevere A., 1997, “Concezione della traduzione in Cina e in Occidente”, in Ulrych M. (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET Libreria , p.195-209.
- Nasi F., 2001, “Note per una teoria della traduzione letteraria”, in *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna, Longo Angelo, p.135-149
- Newmark P., 1988, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti.
- Ortega y Gasset J., 2001, *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Il melangolo.
- Osimo B., 1998, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli.
- Pesaro N., 2009, “Letteratura cinese moderna e contemporanea” in Samarani G. e Scarpari M. (a cura di), *La Cina*, vol. III (Verso la modernità), Torino, Einaudi, p.729-742.

Rega L., 2001, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET Libreria.

Scarpa F., 2008, *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*, Milano, Hoepli.

Steiner G., 2004, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti.

Tao Jingxia 陶静霞, 2004, “Bi Feiyu ‘Xushi’ de xushi tese” 毕飞宇 «叙事»的叙事特色 (Caratteristiche narrative del racconto «Xushi» di Bi Feiyu), in *Hunan renwen keji xueyuan xuebao*, n. 4, p.48-49-50

Venuti L., 2001, “Tradurre l’umorismo: equivalenza, compensazione, discorso” in Nasi F. (a cura di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna, Longo Angelo, p.13-29

## Fonti elettroniche

Yang Guang 2010 “Bi Feiyu: Life just aching to write”, *China Daily*,  
Disponibile in internet all’indirizzo <http://bit.ly/1ijqq8m>, consultato il 3 gennaio 2014

CRI China Radio International 2013, “Bi Feiyu, scrittore dell’amore e del dolore nella Cina che cambia”, disponibile in internet all’indirizzo <http://bit.ly/1ez0ql8>, consultato il 7 gennaio 2014

Ludovica Holz 2013, intervista a Bi Feiyu “Bi Feiyu: il sorriso di Calvino”, doppiozero  
disponibile in internet nel sito <http://bit.ly/1bMBfe8>, consultato il 14 dicembre 2013

LBF Interview, 2012 Interview with Bi Feiyu,  
Video dell’intervista di Liz Thomson a Bi Feiyu presso la London Book Fair 2012  
Disponibile in internet al sito <http://bit.ly/1egf0Di>, consultato il 16 gennaio 2014

Chitralekha Basu e Song Wenwei 2012, “From absurdity to reality”, *China Daily*,  
Disponibile in internet al sito <http://bit.ly/1bMGPNA>, consultato il 3 gennaio 2014