Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Interpretariato e Traduzione
Editoriale, Settoriale

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Realtà chimeriche

Proposta di traduzione e commento traduttologico a due racconti di Can Xue

Relatore
Dott. Attilio Andreini

Laureanda
Gloria Perinetto
Matricola 832753

Anno Accademico
2015 / 2016

Indice

Indice (p. 3)

Abstract (p. 5)

摘要 (p. 6)

Capitolo 1 **Introduzione** (p. 7)

1.1 L'autrice (p. 7)

1.2 La produzione letteraria (p. 14)

1.3 Il panorama letterario (p. 17)

1.4 La letteratura d'avanguardia (p. 25)

1.5 Can Xue: uno stile peculiare (p. 27)

1.5.1 *La Performance dell'anima* (p. 27)

1.5.2 Il linguaggio (p. 29)

1.5.3 La critica nei confronti dell'autrice (p. 31)

1.5.4 Can Xue e la letteratura occidentale (p. 33)

1.5.5 La censura (p. 33)

Capitolo 2 **Prima della lettura** (p. 35)

2.1 La raccolta (p. 35)

2.2 La trama de *Il ragazzo che amava riflettere* (p. 35)

2.3 La trama de Il tormento di Luer (p. 37)

2.4 Concetti d'aiuto per la lettura (p. 41)

Capitolo 3 **La traduzione** (p. 47)

3.1 *Il ragazzo che amava riflettere* (p. 47)

3.2 *Il tormento di Luer* (p. 63)

Capitolo 4 **Commento traduttologico ai racconti** (p. 79)

4.1 L'analisi traduttologica (p. 79)

4.2 La tipologia testuale. Il testo narrativo (p. 80)

4.3 La dominante (p. 82)

4.4 La sottodominante (p. 84)

4.5 Il lettore modello (p. 85)

4.6 La macrostrategia traduttiva (p. 88)

4.7 Le microstrategie traduttive (p. 91)

4.7.1 Fattori linguistici: il livello della parola (p. 91)

4.7.1.1 Fattori fonologici: onomatopee e interiezioni (p. 91)

4.7.2 Fattori lessicali (p. 96)

4.7.2.1 I nomi propri di persona (p. 96)

4.7.2.2 Gli appellativi (p. 99)

4.7.2.3 Le espressioni cristallizzate (p. 100)

4.7.2.4 Le figure lessicali (p. 111)

4.7.3 Fattori sintattici (p. 117)

4.7.3.1 Paratassi o ipotassi? (p. 118)

4.7.3.2 La punteggiatura (p. 122)

4.7.3.3 Le particelle modali (p. 127)

4.7.3.4 Il discorso diretto (p. 130)

4.7.3.5 La scelta del tempo verbale (p. 134)

4.7.3.6 Omissioni, aggiunte, variazioni (p. 137)

4.8 I fattori culturali (p. 141)

4.8.1 I *realia* (p. 142)

4.8.2 Altri elementi culturospecifici (p. 146)

Bibliografia (p.155)

Sitografia (p. 159)

Abstract

This paper deals with the translation into Italian of *Ai sisuo de nanzi* ***爱思索的男子*** and *Luer de xinshi* 鹿二的心事, two short stories written by the avant-garde author Can Xue. Can Xue is one of the most famous female writers in contemporary China, her fiction has been strongly influenced by Western literature. For this reason many of her works have been translated and published in foreign languages, making her a world-wide famous author.

The short stories that have been translated in this paper tell the stories of two young boys, Zhong Dafu and Luer, who live in their own world of vivid hallucinations, where the boundaries between reality and dreams are not at all defined. The readers will find themselves wandering in a strange world, where they can free their souls and feel like they are awake in a dream.

The first chapter of this thesis is dedicated to the author's biography, her historical and literary background, and her work. The second chapter consists of an introduction to the short stories: it includes information about the collection in which they were published, their plots and a depiction of some metaphorical aspects. The third chapter contains the translations of the short stories, and the fourth chapter consists of a commentary on the translation, which presents, providing many examples, all the problems faced while translating and the strategies adopted to solve them.

摘要

在这篇论文里我把残雪2013年出版的短篇小说《爱思索的男子》与2012年出版的短篇小说《鹿二的心事》翻译成意大利语。在中国当代文坛里，残雪是一位著名的先锋派文学女作家，她的作品深受西方文学的影响，其中很多著作已被翻译成多种语言，因而，在中国境外也颇有名气。

两篇小说的主人公是分别是两个年轻男孩，他们的名字叫钟大幅和鹿二。他们的生活中充满着生动的幻想，现实与梦想之间没有明显的界线。读者会发现自己徘徊在一个陌生的世界里，在那里他们可以自由释放他们的灵魂，就如清醒地游弋在梦里。

第一章是关于残雪的生平，历史，文学背景以及她的作品；第二章介绍这两篇小说的收集、情节和一些隐喻方面的描绘；第三章是短篇小说的翻译；第四章是翻译评论，用许多例子说明翻译时遇到的困难与解决办法。

Capitolo 1
Introduzione

1.1 L'autrice

Can Xue nasce il 30 maggio 1953 a Changsha, capoluogo dell'Hunan, provincia che si trova nella Cina Meridionale. Il suo nome di battesimo è Deng Xiaohua 邓小华, ma l'autrice sceglie di firmarsi con lo pseudonimo di Can Xue 残雪, il cui significato in cinese rimanda sia alla neve sporca che si rifiuta di sciogliersi che alla neve più pura che si trova sulle più alte cime montuose.

Sesta di otto figli, a causa della situazione socio-politica del tempo si ritrova a vivere un'infanzia difficile: nel 1956 il leader comunista Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) lancia la Campagna dei Cento Fiori[1], con la quale invita intellettuali, studenti e lavoratori ad esprimere liberamente le proprie opinioni sul Partito Comunista Cinese (PCC), al fine di capire quale sia la loro visione a riguardo e di conseguenza allargare il consenso tra la popolazione. Sono molti gli intellettuali e non che, illusi da questo clima di apertura, esprimono critiche anche pesanti nei confronti dei quadri del Partito, condannandone la corruzione e le politiche adottate. Nel 1957 però la Campagna dei Cento Fiori viene improvvisamente bloccata e il PCC lancia la Campagna Anti-destra[2], il cui scopo è quello di debellare gli intellettuali che osano criticare apertamente le politiche del Partito. "Coloro che avevano espresso le critiche più taglienti furono tenuti in stato di fermo, e

[1] La Campagna dei Cento Fiori (*baihua yundong* 百花运动) è una campagna lanciata nel 1956 dal leader del PCC Mao Zedong, iniziata con lo slogan "lasciate che cento fiori sboccino, che cento scuole di pensiero gareggino fra loro".

[2] La Campagna Anti-destra (*fan you yundong* 反右运动) fu un movimento avvenuto tra il 1957 e il 1959 nella Repubblica Popolare Cinese (RPC), consistente in una serie di purghe contro chiunque fosse ritenuto "di destra" dal PCC.

molte persone furono accusate di essere di destra e ostili al Partito"[3]: tra questi vi è il padre di Can Xue, direttore editoriale del quotidiano *Nuovo Hunan (Xin Hunan Bao* 新湖南报*)*, il quale viene accusato di essere un "estremista di destra" e il leader di una "cerchia anti-Partito"; viene di conseguenza subito privato del suo lavoro e condannato alla rieducazione nei campi di lavoro[4], la sua destinazione è l'Istituto Magistrale dello Hunan. Anche la madre di Can Xue, che lavora per lo stesso quotidiano, viene mandata in un campo di lavoro nella sua città natale, nell'area del monte Heng[5]. Due anni dopo, la famiglia viene riunita e spostata in una casetta ai piedi del monte Yuelu[6], nella periferia occidentale di Changsha; le nove persone che compongono la famiglia vivono nelle due sole stanze assegnate loro dal governo, in una superficie totale di circa venti metri quadri. In uno dei suoi racconti, "La splendida estate del Sud", Can Xue racconta le sue memorie riguardanti quei tempi difficili; del 1959 dice:

> Nel 1959 tutta la nostra famiglia, composta di nove persone, venne trasferita dagli appartamenti per i dipendenti del giornale in una casetta di due stanze di circa dieci metri quadrati alle pendici del monte Yueyu[7]. Vivevamo con meno di dieci yuan a testa. Per di più era un periodo di calamità naturali, e poiché mio padre non aveva soldi da parte né il benché minimo aiuto esterno, la famiglia lottava per sopravvivere…[8]

La vita è davvero dura per la famiglia: i salari dei genitori sono ridotti al minimo, ricevono a testa meno di dieci *yuan* al mese, e non posseggono dei risparmi né hanno aiuti

[3] Benson (2013), p. 51.
[4] Durante il periodo maoista i campi di lavoro erano utilizzati in modo sistematico. Avevano una duplice funzione: da un lato erano visti come uno strumento adatto per la rieducazione dei controrivoluzionari, dall'altro garantivano che anche i detenuti contribuissero come i cittadini liberi alla produzione.
[5] Il Monte Heng 衡山 è un monte che si trova nella provincia dello Hunan, conosciuto anche come Nanyue 南岳. È una delle cinque Grandi Montagne, vette di particolare importanza religiosa in Cina.
[6] Il Monte Yuelu 岳麓山 è un monte che si trova nei pressi della città di Changsha, nella provincia dello Hunan.
[7] Il nome del monte è Yuelu, non Yueyu; si tratta in questo caso di un errore nel testo da cui è tratta la citazione. [N.d.A.]
[8] Can Xue (1991), p. 17.

da parenti o amici. La sofferenza è accentuata dai cosiddetti "Tre anni di disastri naturali"[9], un periodo di carestia che riduce al minimo le provviste di cibo per l'intera popolazione cinese, lasciando morire di stenti più di 30 milioni di persone[10]. Can Xue e i suoi fratelli riescono a sopravvivere grazie alla loro nonna, la quale si privava della sua razione di cibo e andava alla ricerca di erbe selvatiche, bacche e funghi per sfamare i suoi nipoti. La nonna morirà di idropisia[11], causata dalla fame e dall'affaticamento, nel 1960. In "La splendida estate del Sud", l'autrice riporta alla mente la morte della nonna, vista con gli occhi di una bambina di sette anni:

> Prima che morisse qualcuno le mandò della crusca, ma lei non riusciva più ad inghiottire e così la mangiammo noi bambine. Era molto dolce, forse era il sangue della nonna, anche nel sangue c'è zucchero. Fu bevendo il sangue della nonna che noi piccole restammo in vita.
>
> La nonna era morta, ma io non ero minimamente addolorata: ancora non capivo che cosa volesse dire "morire". Per me era giusto una cosa nera e disgustosa. La cosa migliore era non pensarci.[12]

Nel 1960 la madre di Can Xue viene rilasciata e ritorna a lavorare per il quotidiano presso cui lavorava prima del suo periodo al campo di lavoro: la famiglia torna così a vivere nel dormitorio riservato ai dipendenti del giornale. Nello stesso anno Can Xue comincia a frequentare la scuola primaria; nell'arco di sei anni, a causa di vari trasferimenti, frequenta quattro scuole diverse, fino ad ottenere la licenza elementare nel 1966, anno d'inizio della Rivoluzione Culturale[13]. Una delle iniziative lanciate da Mao

[9] I Tre anni di disastri naturali (*san nian ziran zaihai* 三年自然灾害), noti anche come la Grande carestia cinese, si riferiscono al periodo della storia della RPC tra il 1959 e il 1961, nei quali una combinazione di cattive politiche economiche e la coincidenza di disastri naturali causò una diffusa carestia.
[10] Samarani (2004), p. 231.
[11] L'idropisia è una patologia caratterizzata da eccesso di liquido nelle cavità sierose e nel tessuto sottocutaneo. Se non trattata con estrema urgenza, può avere conseguenze fatali.
[12] Can Xue (1991), p. 21.
[13] La Rivoluzione Culturale (*wuchan jieji wenhua da geming* 无产阶级文化大革命), il cui nome completo era Grande Rivoluzione Culturale Proletaria, è una campagna lanciata nel 1966 da Mao Zedong nella RPC, al fine di rafforzare la sua autorità all'interno del Partito comunista (PCC). Termina ufficialmente con la morte di Mao Zedong, nel 1976.

nella Rivoluzione culturale prevede che le scuole vengano chiuse e che tutti gli studenti della nazione vengano inviati nelle campagne a vivere con i contadini e a rieducarsi[14]. Tutti i giovani della famiglia vengono mandati nelle campagne, ma Can Xue ottiene il permesso di rimanere a Changsha per via del suo stato di salute: sin dalla nascita soffre infatti di tubercolosi.

Nel 1967 il padre di Can Xue viene arrestato e recluso in prigione, mentre la madre viene inviata ad una delle "scuole quadri del Sette maggio"[15]. Can Xue, rimasta sola, si trasferisce in una stanzetta buia in un sottoscala nel dormitorio del quotidiano; riesce occasionalmente a vedere il padre quando gli viene concesso e a fornirgli delle provviste. Le Guardie Rosse[16], solerti nello "spazzare via i quattro vecchiumi" (vecchie idee, cultura, abitudini e comportamenti) [17] che secondo il Partito inquinano la nazione, spesso organizzano delle parate durante le quali il padre di Can Xue viene costretto a marciare per le strade, sottoposto all'umiliazione pubblica e criticato duramente dal popolo. In questo periodo Can Xue supplica il padre affinché le permetta di non frequentare la scuola secondaria, il padre acconsente incoraggiandola però a leggere per conto suo. Si impegna quindi nella lettura della letteratura straniera tra le mura di casa e suo padre, quando è con lei, le parla della filosofia marxista e della storia occidentale.[18]

Non potendo studiare, Can Xue entra nel mondo del lavoro: nel 1970 ottiene, grazie all'aiuto della sorella Meihua, un lavoro come dottore a piedi scalzi[19]: le sue mansioni consistono nel raccogliere erbe medicinali sui monti della periferia di Changsha,

[14] La "rieducazione" all'interno della Rivoluzione Culturale era una misura che prevedeva il trasferimento presso i villaggi più remoti nelle campagne della nazione al fine di imparare i lavori più umili dagli strati sociali più bassi, ed essere così rieducati.

[15] Le scuole "Sette Maggio", che prendevano il nome da una direttiva di Mao del 7 maggio 1966, erano campi di lavoro dove venivano inviati i quadri del Partito per essere riformati attraverso il lavoro manuale e l'istruzione ideologica.

[16] Nella RPC le Guardie Rosse (*hong wei bing* 红卫兵) erano gli studenti delle scuole superiori e delle università che sostenevano Mao Zedong durante la Rivoluzione Culturale.

[17] Samarani (2004), p. 264.

[18] Zang (2016).

[19] I Dottori a piedi scalzi (*chijiao yisheng* 赤脚医生), sono contadini nella RPC degli anni '60 a cui vengono insegnati rudimenti di medicina e che ricevono una sorta di preparazione paramedica per lavorare nei villaggi rurali della Cina, dove non sono presenti veri e propri medici. Si occupano di incoraggiare l'igiene, la prevenzione e di curare le malattie e le infezioni meno gravi.

esercitare l'agopuntura, fare iniezioni e trattare le malattie meno gravi. Nel 1971 viene trasferita dalla clinica medica ad una fabbrica in cui lavora come operaio metallurgico e poi come montatore per sette anni.

Nel 1977 conosce Lu Yong, che diverrà suo marito; ex compagno di classe di uno dei fratelli maggiori di Can Xue, anche Lu Yong era stato inviato nelle campagne per la rieducazione, dove aveva acquisito abilità nel campo della falegnameria. Un anno dopo i due si sposano e Can Xue comincia a lavorare come supplente in una scuola elementare.

Il 1979 è un anno positivo per Can Xue: nasce suo figlio Lu Lanyuan e i suoi genitori vengono "riabilitati". La Rivoluzione Culturale era terminata nel 1976, in concomitanza con la morte di Mao[20]; Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997)[21] era stato riabilitato nel maggio 1973 e, dopo aver ripreso le cariche che ricopriva originariamente in politica, "promosse una serie di campagne miranti ad assicurare la riabilitazione delle vittime della Rivoluzione Culturale e implicitamente il rigetto dell'eredità di Mao Zedong"[22]; grazie a queste campagne, anche i genitori di Can Xue avevano potuto tornare alla libertà.

Nel 1981 il padre di Can Xue comincia a lavorare nel Comitato provinciale della Conferenza politica consultiva[23], Can Xue invece lavora per un anno come supplente di inglese in una scuola superiore di Changsha.

> All'improvviso mi sono ritrovata alla soglia dei trent'anni. Dieci anni di giovinezza erano scivolati via nella lotta politica. Su quei dieci anni e sul futuro ho pensato di poter dire delle cose, cose di cui la gente normale non era stata cosciente, che non erano mai state dette. Volevo

[20] Per correttezza di informazione, cito Samarani (2004), p. 249: "Tra i temi più discussi e controversi riguardo la Rivoluzione Culturale vi è quello della sua periodizzazione: alcuni la collocano tra il 1966 e il 1969, altri (e in particolare la storiografia ufficiale della Cina Popolare) estendono tale periodo fino al 1976, facendone coincidere la conclusione con la morte di Mao Zedong (settembre 1976)".

[21] Deng Xiaoping, 1904-1997, è stato un politico cinese. Ha ricoperto ruoli direttivi nel PCC a più riprese nel corso dell'era di Mao Zedong, diventando leader *de facto* della Cina dal 1978 al 1992.

[22] Roberts (2013), p. 375.

[23] La Conferenza politica consultiva è l'organo che riunisce i rappresentanti del vecchio "fronte unito" anti-giapponese: PCC e partiti minori non comunisti, cinesi d'oltremare, esponenti dell'esercito, autorità regionali, minoranze nazionali, associazioni e professioni.

> dirle attraverso la letteratura, la fantasia. Qualcosa di astratto, di puramente emotivo ha cominciato lentamente a prendere forma dentro di me. Ho iniziato a scrivere, ogni giorno un po', senza sapere bene perché dovessi scrivere in un modo piuttosto che in un altro. Quel che contava era che mi attenessi al mio paradiso interiore, che riflettessi senza posa e che fossi contenta di me. Così sono nati *La vecchia nuvola fluttuante* e gli altri lavori, pubblicati e non.[24]

Sfruttando le abilità che aveva acquisito nelle campagne, Lu Yong lavora come falegname, ma questo lavoro non gli permette di guadagnare abbastanza per provvedere al sostentamento della famiglia. Nel 1982 Can Xue ed il marito decidono di aprire una sartoria; non avendolo mai fatto prima, imparano a cucire e a confezionare abiti da una rivista e in soli tre mesi riescono ad avviare la loro attività. Can Xue parla di questi mesi estenuanti in "La splendida estate del Sud":

> Comprammo dei libri di cucito e cominciammo a studiare per conto nostro come si confezionano gli abiti. Mio marito andava al lavoro durante il giorno e la sera tagliava gli abiti. Lavoravamo giorno e notte, a volte restavamo in piedi fino alle quattro, alle cinque del mattino. Dopo circa tre, quattro mesi cominciammo a ricevere delle ordinazioni, col tempo diventammo sempre più bravi e oggi siamo una sartoria privata che gode di una certa fama. Mio marito ha lasciato il lavoro e porta avanti l'impresa da solo, io mi occupo delle faccende domestiche e dell'educazione di nostro figlio. Economicamente stiamo bene, non si può dire che siamo ricchi, ma ce la caviamo.[25]

La nuova attività si rivela un successo e Lu Yong lascia il suo lavoro da falegname per dedicarvisi completamente. Ancora oggi, dopo più di trent'anni, la sartoria è molto nota e rinomata e ha permesso all'autrice di dedicarsi alla scrittura: il 1983 è infatti l'anno

[24] Can Xue (1991), p.27.
[25] *Ivi*, pp.26-27.

di inizio ufficiale della sua carriera nel mondo della letteratura. Nonostante abbia deciso di diventare una scrittrice solo a trent'anni, durante un'intervista Can Xue afferma che i primi trent'anni della sua vita sono stati anni di preparazione in vista dello sbocciare della sua vocazione:

> I decided to become a writer when I was thirty years old. But I think before that I had been preparing for this, actually, since I was three years old. I still remember those things which happened when I was three and four years old. At that time I always made stories up in my heart about people, about animals, about plants around me—simple stories, happy stories, exciting stories, even horrible stories. But all these stories had good ending. Sometimes these stories lasted several days, even longer. And in all these stories, I was a leading role. I loved to make up my own stories. But I didn't get any chance to publish any thing until I was thirty, when my preparation was complete. After the situation in China changed, all the literary things happened to me naturally. I have been like an erupting volcano ever since.[26]

Viene riconosciuta dal governo come scrittrice professionista nel 1988. Dal suo riconoscimento in poi, grazie anche alla fruttifera pubblicazione delle sue opere all'estero, può concentrarsi a tempo pieno sulla sua arte; come afferma in una recente intervista, "Before that, I really had to struggle for money-working as a tailor. Now my husband runs the tailor shop, so I can write every day from morning until night, even on festivals, beginning each day with a morning job before writing"[27].

A causa di problemi di salute, Can Xue si trasferisce nel 2001 da Changsha a Pechino per fuggire dal clima caldo e umido caratteristico della Cina meridionale. È membro dell'Associazione degli scrittori dello Hunan e molti scrittori della sua provincia

[26] Post (2013).
[27] McCandlish (2012).

sono anche fedeli clienti della sartoria: si dice che sia "di moda partecipare ad un circolo di scrittori indossando degli abiti confezionati da Can Xue"[28].

1.2 La produzione letteraria

È nell'anno 1985 che Can Xue vede le sue prime pubblicazioni. Le opere che vengono pubblicate per prime sono *Wushuishang de feizaopao* 污水上的肥皂泡 (Bolle di sapone sull'acqua sporca) in *Xin chuangzao* 新创造, una rivista letteraria di Changsha, e *Shanshang de xiaowu* 山上的小屋 (La capanna sulla montagna) in *Renmin wenxue* 人民文学.

Nel 1986 pubblica *Canglao de fuyun* 苍老的浮云 (La vecchia nuvola fluttuante) e una prima versione di *Huangni jie* 黄泥街 (La strada di fango giallo) nella rivista letteraria *Zhongguo* 中国; la versione definitiva di *Huangni jie* 黄泥街 (La strada di fango giallo) verrà pubblicata nel 1987. Sempre nel 1986 viene pubblicato il racconto autobiografico *Meili nanfang de jieri* 美丽南方的夏日 (La splendida estate del sud), nel quale l'autrice racconta le difficoltà della sua infanzia durante gli anni di carestia e di lontananza dai propri genitori.

Il 1988 è l'anno in cui viene pubblicato il romanzo *Wuxiang jie* 五香街 (Via delle cinque spezie), la cui trama confusa e distorta ruota attorno alla protagonista Madam X, una donna che lavora al suo banco ortofrutticolo in Via delle Cinque Spezie e che è continuamente oggetto di inquisizione da parte dei residenti della medesima via; viene osservata e giudicata negativamente, diventa oggetto di ignoranza e pregiudizi, fino ad essere etichettata come "degenere", senza essere mai compresa fino in fondo.[29] Questo controverso romanzo verrà discusso nella conferenza organizzata dalla casa editrice Shanghai Wenxue. Nello stesso anno viene pubblicata la raccolta di racconti *Tiantang li de duihua* 天堂里的对话 (Dialoghi in Cielo), edita dalla casa editrice Zuojia di Pechino;

[28] Li (1994), p. 8.
[29] Brendan (2009).

questa raccolta sarà l'unica tradotta in lingua italiana e pubblicata dalla casa editrice Theoria nel 1991.

Nel 1989 ha inizio la traduzione delle opere di Can Xue in lingua giapponese, tramite la casa editrice Kawade Shobo Shinsha; la prima opera pubblicata è il racconto *Canglao de fuyun* 苍老的浮云 (La vecchia nuvola fluttuante). Al contempo, la Northwestern University Press pubblica la traduzione in inglese di *Dialoghi in cielo*, tradotto poi anche in lingua francese dalla casa editrice French Gallimard nel 1991.

Dagli anni '90 in poi Can Xue, oltre a continuare a scrivere novelle, si dedica anche alla critica letteraria di opere per lo più occidentali. Particolarmente noto è il saggio di critica letteraria *Linghun de chengbao: li jie Kafuka* 灵魂的城堡一理解卡夫卡 (Il castello dell'anima) su Franz Kafka, pubblicato dalla casa editrice Shanghai Wenxue nel 1999, ma Can Xue scriverà anche di Borges, Shakespeare, Dante, Goethe, Italo Calvino e Bruno Schulz.[30]

Can Xue continua a pubblicare nuovi lavori e viene spesso invitata a convegni letterari in Giappone, Francia e Stati Uniti d'America, segno di un interesse sempre crescente nei confronti della sua opera all'esterno della RPC.

Nel 2005 pubblica il suo secondo romanzo *Zuihou de qingren* 最后的情人 (L'ultimo amante), che affronta il tema delle relazioni spesso tortuose ed intricate tra mariti, mogli, amanti, in un'atmosfera surreale e simbolica rappresentata da visioni di serpenti, vespe, gatti, topi, corvi, terremoti, frane. Edito dalla casa editrice Flower Town, *L'ultimo amante* vincerà il premio "*The Independent*'s Book of the Year 2014" [31] e "Best Translated Book Award 2015"[32].

Nel 2008 l'autrice pubblica dei saggi autobiografici nella raccolta *Quguang yundong – huisu tongnian de jingshen tujin*g 趋光运动 – 回溯童年的精神图景 (Movimento verso la luce – immagine spirituale che rievoca l'infanzia) e il suo terzo romanzo *Bianjiang* 边疆 (Ai Confini), entrambi editi dalla casa editrice Shanghai wenyi.

[30] Griffith (2010).
[31] Paper Republic, "Can Xue".
[32] Post (2013).

Ai confini narra di alcune forme di vita paranormali che vivono in un villaggio di pietra ai confini del mondo; tutto ha luogo in una sorta di dimensione metafisica, dove tutto è mutevole e nulla è come sembra.

Secondo quanto scritto nella pagina personale di Can Xue del sito del MIT, aggiornata al 2009,[33] Can Xue aveva all'epoca pubblicato tre romanzi, cinquanta novelle, centoventi racconti brevi e sei volumi di saggi di critica.

Del 2011 è il romanzo *Lü Fangshi xiaojie* 吕芳诗小姐 (La Signorina Lü Fangshi), edito dalla casa editrice Shanghai wenyi. Narra le vicende di una ragazza, la signorina Lü Fangshi, la quale cresce senza affetti e diventa una prostituta. Nel bordello presso cui lavora incontra un uomo con il quale si immerge in una relazione e condivide l'amore per lo Xinjiang, regione della Cina occidentale, nella quale l'uomo compie dei viaggi di lavoro; quando lui le racconta dei suoi viaggi in questa regione, la ragazza si ritrova inspiegabilmente ad avere gli stessi ricordi: tutto ciò che desidererà sarà quindi visitare di persona quelle lande, abbandonando la sua Pechino. In un'intervista rilasciata in occasione della pubblicazione del libro, Can Xue afferma di considerare questo romanzo come uno dei picchi della sua carriera.[34]

È del 2011 anche *Yu Tianshang kanjian shenyuan: Xin jingdianzhuyi wenxue duihua lu* 于天上看见深渊—— 新经典主义文学对话录 (Osservando l'abisso dal cielo: un dialogo sulla letteratura neo-classica), edito dalla casa editrice Shanghai Wenyi. Scritto con la collaborazione di Deng Xiaomang 邓晓芒, fratello maggiore di Can Xue e docente di filosofia presso l'Università di scienze e tecnologie Huazhong, quest'opera consiste in una serie di undici dialoghi tra i due fratelli sulla letteratura neo-classica, con una prefazione di Can Xue e una postfazione di Deng Xiaomang.

[33] MIT, "Can Xue".
[34] Foley (2013), p. 28.

1.3 Il panorama letterario

Al fine di comprendere a fondo l'eccentrico stile di Can Xue è necessario analizzare la storia della letteratura cinese a partire dall'estate dell'anno 1942, nel cui maggio il PCC indisse il Convegno di Yan'an[35] sulla Letteratura e l'Arte; questo convegno fu una parte di un progetto più grande, conosciuto come "Movimento di Rettifica di Yan'an", che ebbe inizio nel febbraio del 1942 e che prevedeva che i quadri del PCC frequentassero "una scuola di partito nella quale Mao teneva lezioni volte ad individuare i principali errori che minacciavano il partito".[36]

Ritroviamo le idee fondamentali del Convegno di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte nei discorsi di apertura e di chiusura tenuti da Mao Zedong, pubblicati il 28 maggio 1942 col titolo *Yan'an wenyi zuotanhui de jianghua* 延安文艺座谈会的讲话 (Discorsi alla Conferenza di Yan'an su arte e letteratura), nei quali si afferma che l'opera letteraria dovesse essere considerata come parte integrante dello sforzo propagandistico del Partito; l'elemento di propaganda deve però essere considerato nell'ottica cinese, in cui il termine per "propaganda", *xuanchuan* 宣传, ha un valore non necessariamente negativo che si può esprimere con "comunicazione di massa".[37]

> Nel mondo contemporaneo tutta la cultura, tutta la letteratura e l'arte appartengono a determinate classi e si rifanno a determinate linee politiche. L'arte per l'arte, l'arte al di sopra delle classi, l'arte al di fuori della politica o indipendente da essa nella realtà non esiste. La letteratura e l'arte proletarie sono parte dell'intera causa rivoluzionaria del proletariato.[38]

Il pubblico della letteratura predicata da Mao era costituito da tre categorie: lavoratori, contadini e soldati, in cinese rispettivamente *gong* 工, *nong* 农, *bing* 兵; questa

[35] Yan'an 延安 è una città-prefettura situata nella provincia dello Shaanxi, nella Cina nord-occidentale.
[36] Roberts (2013), p. 321.
[37] Pesaro (2009), p. 718.
[38] Rampini (2012), p. 176.

triade escludeva gli scrittori, i quali, poiché spesso provenienti da ambienti piccolo-borghesi, dovevano essere rieducati secondo il punto di vista proletario al fine di scrivere di e per le masse: gli scrittori sono spinti a "[…] cambiare la loro posizione; devono passare gradualmente dalla parte degli operai, dei contadini e dei soldati, dalla parte del proletariato, andando fra essi, gettandosi nel vivo delle lotte pratiche, studiando il marxismo e la società"[39]; gli scrittori dunque devono subire un processo che rinneghi il proprio *io* e lo modifichi pesantemente al fine di scrivere una letteratura al servizio di lavoratori, contadini e soldati. L'individuo in questo momento storico è un tutt'uno con la sua classe di appartenenza, la quale ne determina il carattere ed il destino. La diffusione delle teorie marxiste nella società e nella cultura cancellano ogni traccia della concezione di un individuo come "entità autonoma e non dipendente dalla società ma allo stesso tempo contribuente ad essa": si instaura il concetto di tipicità, secondo il quale il personaggio avrà delle caratteristiche comuni ai suoi simili appartenenti alla stessa classe sociale, tra i quali non vi sarà alcuna distinzione personale e soggettiva.

Il compito della letteratura consisteva nel "far prendere coscienza a lavoratori, contadini e soldati della loro situazione attuale, indicare la strada verso un futuro migliore sotto la guida dei comunisti e rappresentare modelli positivi di condotta da emulare"[40]. Poiché i fruitori della letteratura voluta dal PCC appartenevano al popolo, si richiedeva agli scrittori di adoperare uno stile ed un linguaggio vicini alle masse. Sia nella narrativa che nella poesia troviamo quindi una forte connotazione colloquiale, ricca di espressioni popolari, anche dialettali; la struttura sintattica è semplice e non vi è quasi traccia della lingua letteraria tradizionale né di forme e temi occidentali, severamente condannati da Mao. La ricchezza stilistica e lessicale presente sino a pochi anni prima viene sostituita da una prosa ripetitiva, monotona, basata su forme ripetute e standardizzate di cui l'autore si serviva al fine di avvalorare la propria correttezza politica. È uno stile che tende alle estremizzazioni: abbondano i morfemi o le parole che indicano intensità o grado (come ad esempio *da* 大 "grande" o *wuxian* 无限 "illimitato"), le frasi imperative e le espressioni

[39] *Ibidem*.
[40] Idema, Haft (2000), p. 331.

esclamative hanno rispettivamente una frequenza doppia e quintupla rispetto al periodo precedente; si riportano in auge le costruzioni parallele, antitetiche e ripetitive, rielaborate in molti casi da espressioni classiche. Tutte le trasformazioni lessicali e stilistiche avvenute durante la Rivoluzione Culturale verranno poi abbandonate nel periodo della successiva fase politica, al fine di eliminare anche dalla letteratura il buio che caratterizzò quell'era[41].

Nell'anno 1949 venne fondata un'Associazione nazionale di scrittori, della quale entrarono a far parte praticamente tutti gli autori più importanti dell'epoca; l'appartenenza di uno scrittore a questo circolo lo metteva direttamente sotto il controllo della propaganda ufficiale del PCC ma gli garantiva altresì una posizione ed una rendita stabili. Vennero create delle nuove riviste, come la *Renmin Wenxue* 人民文学 (Letteratura del popolo) o la *Wenyibao* 文藝報 (La Gazzetta delle arti e delle lettere); inoltre, al fine di rafforzare il proprio controllo sulla produzione letteraria, lo Stato deteneva il monopolio dell'editoria con la *Zhongguo renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社 (Edizioni della letteratura popolare della Cina) e della diffusione con le librerie *Xinhua Shudian* 新华书店 (Nuova Cina).[42]

Con la formazione dell'Associazione degli scrittori, le direttive del Partito in materia di letteratura si fecero più definite: agli scrittori venne richiesto di sottoporsi ad una sorta di rieducazione, il cui scopo era quello di portare lo scrittore ad avere un'esperienza diretta nella vita che conducevano le masse. I temi preferiti dell'epoca erano gli episodi della storia degli esordi del PCC, la guerra civile conclusasi con la vittoria del partito comunista e la sconfitta dei nazionalisti, la riforma agraria attuata dal PCC e il suo impatto nelle campagne, il dibattito interiore degli intellettuali chiamati a scrivere per la società e non più per sé stessi.

Un ruolo particolarmente importante in questa nuova letteratura è ricoperto dai contadini, prima criticati per la loro arretratezza e ora, con la diffusione delle teorie marxiste, esaltati come fondamentale base di partenza per la costruzione di una nuova e

[41] Masini (2009), p. 658.
[42] Dutrait (2005), p. 10.

grande Cina. Sebbene le loro condizioni siano tutt'altro che rosee, i contadini si vedono attribuita una vita quasi idilliaca, nella convinzione che questi uomini e queste donne, immersi nella povertà e nella disperazione, possano trovare finalmente una soluzione ai loro problemi grazie alla guida del Partito Comunista. Il lieto fine è un classico del periodo maoista: l'obiettivo degli scrittori è infatti celebrare il cammino compiuto dal popolo cinese sotto la guida del Partito, cammino che terminerà, secondo questa visione, nella risoluzione di ogni problema e in un'oasi di benessere.

Il 1956 ed il 1957 sono rispettivamente gli anni della Campagna dei Cento Fiori e della Campagna Anti-destra,[43] che prima incoraggeranno gli intellettuali ad esprimere liberamente le loro visioni riguardanti le politiche del Partito e poi, solo un anno dopo, condanneranno e perseguiteranno gli stessi per averlo fatto. È nel periodo immediatamente successivo alle due Campagne che emerge una nuova tendenza che influenzerà totalmente la produzione letteraria della Rivoluzione Culturale: il "realismo rivoluzionario" (*geming xianshizhuyi* 革命现实主义), che descriveva il senso di progressivo avvicinamento all'obiettivo universale del comunismo[44], si trasforma nel cosiddetto "romanticismo rivoluzionario" (*geming langmanzhuyi* 革命浪漫主义), nel quale i personaggi e la realtà sono idealizzati e fungono da modello per il lettore. In questa nuova corrente letteraria assistiamo alle vicende di personaggi che incarnano l'esempio del perfetto rivoluzionario: uomini e donne pronti a sacrificare sé stessi per il bene della patria, persone che mettono senza esitazione davanti ai propri bisogni l'ideale del *wei renmin fuwu* 为人民服务 ("servire il popolo") e che trovano la propria salvezza e la propria realizzazione nelle iniziative del Partito. L'esempio più rappresentativo del romanticismo rivoluzionario è il romanzo *Qingchun zhi ge* 青春之歌 (La canzone della giovinezza) di Yang Mo 杨沫 (1914-1995), pubblicato nel 1958: narra le vicende della perfetta giovane rivoluzionaria proveniente da un ambiente piccolo-borghese che, dopo una sfortunata esperienza matrimoniale, si accosta alla lotta politica, diventando così un'attivista del Partito.

[43] Si veda p. 7 in questa tesi.
[44] Pesaro (2009), p. 721.

Dal 1949 al 1966 gli scrittori cinesi si dedicano completamente alla stesura di opere in funzione del Partito, mettendosi al servizio del regime con convinzione ed impegno, pur mantenendo in alcuni casi un coraggioso atteggiamento di lotta finalizzata ad ottenere una maggiore libertà di espressione. La Campagna Anti-destra del 1957 aveva però irrigidito la politica culturale cinese, giungendo ad un apice di inasprimento nei "dieci anni di calamità"[45], ossia nel decennio dal 1966 al 1976; in questo periodo tutti gli scrittori cinesi vengono praticamente ridotti al silenzio, perseguitati, isolati, uccisi, spinti al suicidio. È davvero un periodo buio per la letteratura cinese, un periodo durante il quale coesistono due tipi di letteratura: la letteratura ufficiale al servizio del regime e una letteratura "sotterranea" o "clandestina".

La letteratura sotterranea si diffonde alla fine degli anni Settanta, per evitare la censura; alcuni scrittori non professionisti diffondevano nella loro cerchia di parenti ed amici le loro opere in forma di manoscritti, che poi venivano ricopiati da chi li riceveva e "diffusi sotto il cappotto"[46]. Un esempio di questa letteratura clandestina è il romanzo di Zhang Yang 张扬 (1944-) *Di'er ci woshou* 第二次握手 (La seconda stretta di mano), nel quale si elogiano gli intellettuali (denominati "fetida nona categoria"[47] dal PCC durante la Rivoluzione Culturale) e si parla dell'amore tra uomo e donna, argomento tabù durante quegli anni. La diffusione di questo romanzo costerà a Zhang Yang quattro anni di carcere, prima della pubblicazione ufficiale nel 1979.

Con la morte di Mao si concludono i "dieci anni di calamità" e si respira un'aria nuova nella RPC, sia dal punto di vista politico che dal punto di vista culturale: ha inizio la Nuova Era (*xin shiqi* 新时期), un'epoca di rinnovamento e di liberalizzazione in cui la letteratura abbandona i rigidi schemi imposti durante la Rivoluzione Culturale e si ritrova a sperimentare nuove vie. La letteratura della Nuova Era

> raccoglie come eredità una concezione umanistica della società e della letteratura; la riscoperta del concetto di individuo e di soggettività,

[45] Idema, Haft (2000), p. 336.
[46] Dutrait (2005), p. 17.
[47] Roberts (2013), p. 364.

> completamente azzerato in fase maoista; una tendenza alla sperimentazione e ri-creazione, anche in termini filosofici, del linguaggio; la riapertura del dialogo con il mondo occidentale, tramite l'importazione e la traduzione delle principali opere e teorie letterarie del Novecento.[48]

Di particolare interesse è la sperimentazione del linguaggio: tra le nuove tecniche sperimentate dagli autori di questa epoca troviamo il flusso di coscienza, il monologo interiore e la destrutturazione della trama, la quale perde il suo senso logico per rendersi soggetta ad interpretazioni personali. È finita l'epoca del *mao wenti* 毛文体 ("stile Mao")[49], ossia quello "stile di cinese scritto assai gradito a livello ufficiale, uno stile pesantemente influenzato dalle traduzioni letterali dei classici marxisti e che si discostava per infiniti versi da ciò che sarebbe stato tradizionalmente considerato un cinese moderno corretto o gradevole"[50]: ora gli scrittori della Nuova Era si emancipano "dal *logos* politico e dal dominio pervasivo del linguaggio della propaganda"[51], cercando di riottenere il diritto di esprimere liberamente i propri pensieri.

In questo momento di fermento culturale si susseguono numerose correnti; gli scrittori devono prendere ciò che resta della letteratura annichilita dal periodo maoista e creare delle nuove forme letterarie per tornare ad esprimere il proprio pensiero e raccontare da un punto di vista soggettivo le esperienze vissute negli ultimi anni. Tra queste sono particolarmente interessanti la "letteratura delle ferite", la "poesia oscura" e la "letteratura delle radici".

La "letteratura delle ferite", in cinese *shanghenwenxue* 伤痕文学, è una corrente emersa negli anni 1977-1978 che narra le sofferenze personali di coloro che erano stati perseguitati, maltrattati (sia fisicamente che psicologicamente) o privati dei propri diritti

[48] Pesaro (2009), p. 724.
[49] Il termine *Mao wenti* 毛文体 ("stile Mao") è coniato nel 1989 dal critico letterario Li Tuo 李陀 (1939-).
[50] Idema, Haft (2000), p. 337.
[51] Pesaro (2014).

nel corso della Rivoluzione Culturale, oltre ad affrontare la sorte dei "giovani istruiti"[52] che avevano dedicato corpo ed anima alla Rivoluzione per poi divenirne il bersaglio principale; si tratta di una letteratura basata sulla soggettività e sulla verità, mirata a cicatrizzare le "ferite" fisiche ma soprattutto psicologiche subite dal popolo cinese nel periodo appena conclusosi. Prende il nome dall'opera "Ferite" (*Shanghen* 伤痕) di Lu Xinhua 卢新华 (1951-), pubblicata nel 1978, che narra le vicende di una giovane donna che desidera rivedere la madre ingiustamente perseguitata dopo essere stata accusata di tradimento; quando finalmente potrà tornare a casa, scoprirà che la madre è morta.

La "poesia oscura", in cinese *menglongshi* 朦胧诗, è una corrente nata con la rivista *Jintian* 今天 (Oggi), fondata nel 1978 da Bei Dao 北岛 (1949-) e Mang Ke 芒克 (1951-), la cui pubblicazione fu bloccata dalle autorità nel 1980. Lo scopo dei poeti oscuri era quello di esprimere sé stessi, la propria personalità, dando voce alle grida di rivolta e scetticismo di un'intera generazione; lo stile è sperimentale e si discosta dagli stereotipi linguistici dello stile maoista, andando a rompere con quest'ultimo anche a livello tematico. Il termine *menglong* ("oscuro") si riferisce all'ambiguità che caratterizza i versi di questi componimenti, sia dal punto di vista linguistico che dal punto di vista del contenuto: i poeti oscuri vivono nell'insicurezza e nell'inquietudine, sentimenti generati dall'appena conclusasi Rivoluzione Culturale, che li portano a riflettere sul senso della vita e sul proprio destino. Gli autori più significativi di questa corrente sono Shu Ting 舒婷 (1952-) e Gu Cheng 顾城 (1956-1993), oltre ai fondatori di *Jintian*.

La "letteratura delle radici", in cinese ***xungenwenxue*** 寻根文学, è una corrente letteraria nata nel 1985 il cui obiettivo è ricostruire la letteratura cinese scavando nella cultura nazionale, ponendo particolare attenzione su tradizioni locali, storia, lingua e dialetti di ogni parte del territorio cinese. Han Shaogong 韩少功 (1953-), in un articolo divenuto poi il manifesto della letteratura delle radici, scrive:

[52] *Zhishi qingnian* 知识青年: si tratta di quei giovani di cui si era servito Mao per avviare la Rivoluzione Culturale, mandati poi a rieducarsi nelle campagne delle province interne a partire dal 1968; per molti di loro la "rieducazione" implicava l'abbandono quasi definitivo delle città.

> La letteratura ha delle radici. Queste devono essere profondamente sotterrate nel terreno della cultura tradizionale nazionale, se le radici non sono profonde, le foglie si svilupperanno a fatica. Il compito degli scrittori consiste nel liberare l'energia delle idee nuove per rinfondere e dare risalto al "sé" della nazione[53].

È così che si rinnovano sia il contenuto che la forma, attingendo alle antiche tradizioni cinesi, ricorrendo al realismo classico, al realismo magico, al fantastico e alla prosa poetica[54]. Ne scaturisce una prosa ricca e vivace che trova posto nell'ambito della letteratura mondiale: molte delle opere di questa corrente letteraria infatti sono state rieditate in Cina e tradotte in diverse lingue. Per quanto riguarda il suo approccio verso l'esterno, la letteratura delle radici ritiene importante il processo di assimilazione della cultura straniera, mantenendo comunque una certa prudenza: la cultura straniera può rivelarsi infatti una minaccia nei confronti dell'identità cinese, perciò è bene confrontarsi con altre culture fintantoché queste non sovrastino quella nazionale. Il creatore di questo movimento letterario è Wang Zengqi 汪曾祺 (1920-1997), che all'inizio degli anni Ottanta scriveva dei suoi ricordi della sua provincia natale, la regione Gaoyou nel Jiangsu, narrandone gli usi, i costumi, i paesaggi. Ogni scrittore appartenente a questa corrente a partire dal 1985 si specializza in una regione ben precisa, in genere quella da cui proviene: Zhang Chengzhi 张承志 (1948-) si occupa del grande Nord-Ovest, Han Shaogong 韩少功 (1953-) narra dello Hunan occidentale, Zhaxi Dawa 扎西达娃 (1959-) racconta le tradizioni del suo Tibet e Acheng 阿城 (1949-), originario di Pechino, narra dei luoghi in cui è stato inviato in qualità di "giovane istruito" durante la Rivoluzione Culturale: lo Shaanxi, la Mongolia Interna e lo Yunnan.

[53] Han (1985).
[54] Dutrait (2005), p. 62.

1.4 La letteratura d'avanguardia

Contemporanea alla letteratura delle radici è la letteratura d'avanguardia, in cinese *xianfeng wenxue* 先锋文学, nel cui contesto possiamo inserire Can Xue. È possibile asserire che il termine "avanguardia" applicato al contesto cinese appaia per la prima volta nel 1985, anche se non si conoscono in modo preciso i dettagli della sua introduzione nella letteratura cinese; il termine è stato utilizzato ampiamente dai critici cinesi per indicare quel movimento letterario sperimentale che ha origine in Cina tra la metà e la fine degli anni Ottanta[55].

Gli esponenti dell'avanguardia sono Ma Yuan 马原 (1953-), Ge Fei 格非 (1964-), Yu Hua 余华 (1969-), Su Tong 苏童 (1963-), Can Xue 残雪 (1953-), Sun Ganlu 孙甘露 (1959-) e Ye Zhaoyan 叶兆言 (1957-)[56]; questi autori, quasi tutti originari del Sud della Cina, sembrano voler rinnegare la tradizione cinese, allontanandosi dal realismo socialista e da tutto ciò che la letteratura aveva rappresentato nell'epoca maoista. La loro ispirazione deriva senz'ombra di dubbio dagli autori del modernismo e post-modernismo letterario in voga in Occidente nel Novecento, in particolar modo da Kafka, Joyce, Faulkner, Robbe-Grillet, Borges e García Márquez[57]; oltre ad importare in Cina gli autori appena citati, la letteratura adotta anche tecniche occidentali quali il flusso di coscienza, la non caratterizzazione dei personaggi, l'assenza di un personaggio principale e di conseguenza la centralità di tutti i personaggi, la non-storicità dei personaggi, l'assurdo, la metamorfosi, la violenza, la confusione.

L'ambiguità regna sovrana nelle opere della letteratura d'avanguardia: non esistono limiti di tempo e spazio, tutto è surreale ed ambiguo, dalla narrazione ai dialoghi, dalle descrizioni alle ambientazioni. La logica e la realtà si perdono, il contenuto del testo perde di importanza e si focalizza l'attenzione sulla purezza della forma letteraria: ci si preoccupa di "come scrivere", il "cosa scrivere" perde di importanza. La letteratura acquista così un senso puramente estetico, non più socio-politico: "Divorcing the

[55] Yang (2002), p. 247.
[56] Pesaro (2009), p. 731.
[57] Yang (2002), p. 247.

aesthetic from the sociopolitical, the school transformed the role of literature from a cultural force to an aesthetic project"[58]. Il linguaggio subisce una totale distruzione dei suoi riferimenti tradizionali, viene totalmente trasformato e neutralizza il *Mao wenti*, "opponendogli inedite possibilità d'espressione nella nuova letteratura cinese e liberando il potere creativo e distruttivo della lingua"[59].

Nonostante la centralità del linguaggio nella letteratura d'avanguardia, è necessario considerare anche il contenuto delle opere che rientrano in questo movimento letterario. I temi su cui gli autori basano le fragili e confuse trame dei loro lavori sono la morte, il sesso (spesso con connotazione negativa, legato alla brutalità), la violenza, i ricordi del buio passato e le ferite della Rivoluzione Culturale; tutto ciò è legato al periodo storico appena trascorso, alla degradazione morale e psicologica subita dagli intellettuali durante il periodo maoista, alla costrizione dei campi di lavoro, all'uso del linguaggio come mezzo di prevaricazione[60]. Queste realtà però non sono descritte in modo logico e veritiero: tutto è confuso in un mondo fatto di sogno, illusione, allucinazioni.

Ogni autore di questa corrente letteraria ha il suo modo di esplorare le nuove terre dell'avanguardia: l'inquietante e minaccioso universo di Yu Hua è pervaso da una spietata violenza descritta con lucida freddezza, mentre Su Tong mostra la sua mancanza di moralità volta a rendere coscienti delle potenzialità del male e la totale assenza di emozioni, condivisa con Ge Fei e Yu Hua, per la quale i tre autori sono stati rimproverati più volte dalla critica letteraria[61]. La tecnica di Can Xue è l'esasperazione dell'assurdo e dell'irrazionale in una realtà apparentemente quotidiana, nella quale si presentano situazioni distorte infestate da incubi ed allucinazioni agghiaccianti:

> Nei suoi racconti l'immenso corpo del realismo socialista viene polverizzato, svuotato di senso e ridotto a un mucchio di ceneri. […] La sua letteratura nasce da questo gesto di cancellazione assoluta: quel che rimane è un universo frantumato e privo di confini dove la materia

[58] Haddon (2011), p. 69.
[59] Pesaro (2009), p. 732.
[60] *Ivi*, p. 731.
[61] Dutrait (2005), p. 89.

> non ha più peso, lo spazio-tempo è soggetto a sorprendenti metamorfosi, il paesaggio è una gelida fotografia del caos dopo un'apocalisse.[62]

1.5 Can Xue: uno stile peculiare

1.5.1 La *Performance dell'anima*

> I have been fascinated by performances since I was three years old. But in my younger days my performances were very special—I performed in my mind. So no one around me knew my secret dramas. […] I didn't begin writing until I was almost thirty years old. […] . A strange thing happened: I found that when I was writing fiction, I didn't need to work out plots or a structure or anything beforehand. No matter, a short piece or a long piece, it was the same. I just sat down and wrote without thinking. […] It seemed that there was a logic that pushed my pen forward, as if it was impossible for me to write down wrong words and sentences. All of the plots and dialogues that I wrote down were so right, so beautiful, just like my childhood performances. […] It was not long after that I understood that my writing was a special kind of performance—a performance of one's soul. For all of my life, my soul has longed to go out. But the opportunity didn't present itself until I was thirty years old.[63]

Una "*performance dell'anima*": è così che Can Xue definisce i propri scritti. Nella recente intervista qui sopracitata, Can Xue racconta delle sue fantasie d'infanzia, di come si formassero nella sua testa queste *performance* che le permettevano di fuggire dalla difficile situazione della sua infanzia e di viaggiare verso un mondo immaginario in cui

[62] Can Xue (1991), citazione dal risvolto di copertina.
[63] Griffith (2015).

salvava la nonna da un incendio divampato in casa o si lanciava da una scogliera per sfuggire alle grinfie di una tigre[64].

La sua fervida immaginazione trova uno sfogo solamente a trent'anni di età: lavorando nella sartoria appena avviata, Can Xue comincia a scrivere davanti alla sua macchina per cucire. Scrive per dieci o quindici minuti, al massimo mezz'ora, in quanto i clienti continuano ad interromperla in questo suo processo; ma nel momento in cui torna al suo scrittoio riesce a riprendere la scrittura senza esitazione alcuna, non ha nemmeno bisogno di rileggere la parte scritta in precedenza. Questo è ciò che Can Xue definisce "*performance dell'anima*": al fine di mettere su carta le visioni che si formano nella sua testa, l'autrice si allontana dalla ragione per abbandonarsi all'inconscio e permettere che le proprie emozioni defluiscano dalla dimensione metafisica della sua anima per essere messe a disposizione del mondo intero, pure ed incontaminate.

"When I write, I always imagine a person behind me, editing my words. This person controls my writing, so I think all of my work is from this conscience. It's always one very abstract person in my head"[65]: Can Xue sente di avere una forza dentro di sé che controlla le sue *performance*, veicolandole dal suo inconscio alla carta senza bisogno di riletture, modifiche o correzioni di alcun genere. Ciò che la sua mano disegna sul quaderno è la forma finale delle sue opere: "All my stories—my novels, my novellas, and my short stories—are written sequentially, from beginning to end. I never arrange them together or put them in a different sequence. My manuscripts are extremely clean—I very, very rarely correct even a single word"[66].

Can Xue spiega che le *performance* trasformate in caratteri su carta provengono dal suo inconscio, ossia da una dimensione trascendentale che differisce dal mondo reale; tuttavia afferma che le sue *performance* hanno origine nella vita reale, nelle piccole cose del quotidiano, dove le ombre di realtà che si trovano nelle sue storie e novelle vengono acquisite dall'autrice e in seguito elaborate in ciò che lei chiama "laboratorio del vuoto"[67].

[64] *Ibidem.*
[65] McCandlish (2012).
[66] Suher, Joan (2013).
[67] Can Xue (2010).

Alla domanda "How autobiographical is your fiction?", contenuta nell'intervista con Laura McCandlish, Can Xue risponde: "In very deep layers, all of my works are autobiographical. But if you wanted to point to specific details, no, that would be a mistake. I write more about my spiritual experiences […]"[68]. Alcune novelle sono particolarmente ricche di elementi autobiografici, prima tra tutte *La splendida estate del sud*[69], nella quale l'autrice narra alcuni passaggi della sua difficile infanzia.

È importante sottolineare che, sebbene le opere di Can Xue si formino innanzitutto nel mondo reale per poi subire una rielaborazione nel subconscio, la realtà storico-politica della RPC non è oggetto di interesse da parte di Can Xue. Come l'autrice stessa afferma, "There's no political cause in my work. In my younger days, I believed that if you wanted to change the world, you must change your soul first"[70]: l'aspetto politico quindi non è importante per Can Xue, nonostante uno dei suoi traduttori, Ronald Janssen, abbia travisato alcuni aspetti delle sue opere, attribuendo un significato socio-politico ad alcuni elementi che per l'autrice, al contrario, sono del tutto apolitici[71]. Nonostante la violenza in cui sono spesso immersi i personaggi delle novelle di Can Xue potrebbe essere ricondotta agli anni bui della Rivoluzione Culturale e, più in generale, del periodo maoista, "her victims are all disembodied and dehistoricized, as is the origin of the violence with which they are afflicted"[72].

1.5.2 Il linguaggio

> The most important thing is that I write from the unconscious. In China, from ancient times until now, there's never been a woman writer who has written in my style. Some male authors and critics have

[68] McCandlish (2012).
[69] Si veda p. 14 in questa tesi.
[70] McCandlish (2012).
[71] *Ibidem*.
[72] Wang (1998), p. 5.

> become angry. Most male and some women writers take offense to my irrational style. This is my main difference from other Chinese writers.[73]

Lo stile di Can Xue è uno tra i più estremi della letteratura cinese moderna, sia per quanto riguarda il linguaggio che per aspetti quali l'irrazionalità, l'assenza di confini tra realtà e fantasia e la totale mancanza di logica nei suoi racconti.

Il linguaggio di Can Xue si distingue per il suo seguire il *nonsense* degli eventi, per le descrizioni crude di elementi che disturbano e sconvolgono il lettore, per il suo rivelare concetti vaghi e confusi: la rigidità del *Mao wenti*[74] è solo un lontano ricordo, ha ormai ceduto il passo ad un linguaggio confusionario, estremo, illogico. È interessante notare come Can Xue utilizzi tuttavia delle immagini appartenenti al *Mao wenti* sovvertendone il significato: nel titolo della novella "Le ansie di Amei in una giornata di sole" (*A Mei zai yige taiyang tian li de chousi* 阿梅在一个太阳天里的愁思)[75] troviamo due elementi contraddittori: il primo è il termine *chousi* 愁思, tradotto in italiano come "ansie", che in cinese può evocare l'immagine poetica di una bellissima donna che pensa al suo amante lontano; nel racconto però, la protagonista Amei parla del marito assente in modo totalmente disilluso e lontano dall'essere romantico. Il secondo elemento è rappresentato invece dalla "giornata di sole", *taiyang tian* 太阳天, che nel vocabolario comunista cinese rappresenta la speranza e la felicità nella vita; nel racconto tuttavia non esiste felicità e la speranza è svanita dal cuore della protagonista già da tempo. Le aspettative del lettore, derivanti nel primo caso dalla letteratura classica cinese e nel secondo caso dal realismo socialista, vengono deluse e si forma una sorta di critica sovversiva nei confronti del linguaggio, della cultura, dell'ideologia e della politica[76].

[73] McCandlish (2012).
[74] Si veda p. 22 in questa tesi.
[75] Can Xue (1991), pp. 87-93.
[76] Lu (1995), pp. 80-81.

1.5.3 La critica nei confronti dell'autrice

La componente sovversiva in Can Xue non si trova solamente nell'ambito del linguaggio; il suo stile è giudicato dai critici come differente dal classico stile femminile ("grazioso, delicato, emotivo e così via"[77]) e pone di conseguenza una doppia sfida: da una parte si oppone all'ideologia ufficiale del linguaggio in qualità di scrittrice d'avanguardia e dall'altra si pone come unica donna allo stesso livello della cerchia maschile di intellettuali avanguardisti[78]. Questa posizione di Can Xue è ritenuta scomoda da molti critici letterari di sesso maschile: nella tradizione cinese la donna è ritenuta inferiore rispetto all'uomo, di conseguenza una donna che si diletta nelle stesse attività maschili – in questo caso le sperimentazioni sul linguaggio – non è di certo vista di buon occhio dalla controparte. Oltre ad essere l'unica avanguardista donna in una cerchia maschile, Can Xue si distingue anche per il fatto che il suo stile è diverso da quello dei suoi colleghi avanguardisti e, contrariamente rispetto a quest'ultimi, Can Xue non prende esempio da nessun predecessore, cinese o occidentale che sia: ciò influisce ancor più sulla sua marginalizzazione all'interno del panorama letterario cinese.

> LM: How do you feel about being labeled a "woman writer"?
>
> CX: Of course I'd rather be known as a writer first, but it's not such a problem for me because many people don't know that Can Xue (my name meaning "the dirty snow that refuses to melt") is a woman's name.[79]

Nel tentativo di screditare e di ridurre la popolarità di Can Xue, svariati critici letterari di sesso maschile hanno adottato una strategia comune che consiste nell'attribuire la peculiarità del suo lavoro ad un presunto squilibrio mentale. In particolare il critico Cheng Yongxin[80] afferma: "None of Can Xue's works can avoid a fundamental undertone:

[77] Hong (2007), p. 390.
[78] Bachner (2005), p. 169.
[79] McCandlish (2012).
[80] Cheng Yongxin 程永新 (1958-) è un critico letterario, autore di *Zhongguo xinchao xiaoshuo xuan* 中国新潮小说选 (*Selections of New-Wave Fiction in China*).

the delirium of a paranoid woman, afraid of being hurt by other people"[81]. Stranamente però, questo aspetto paranoico di Can Xue esiste solamente nelle sue opere: i critici infatti non sono in grado di trovare elementi nella vita dell'autrice che confermino la loro diagnosi, perciò queste loro affermazioni risultano del tutto ingiustificate.

Il lavoro di Can Xue, in ogni caso, non è scalfito da queste insinuazioni maligne: le sue opere sono molto richieste sia in Cina che all'estero e il suo stile unico dimostra che non è davvero necessario essere uomini per poter sperimentare col linguaggio e creare una letteratura peculiare. Il clan patriarcale dei critici letterari sostiene che "the experimental writings of a man reflect his consciousness or subjectivity, whereas those of a woman are the products of her unconscious and the symptoms of her mental illness"[82]; tuttavia, lo stile di Can Xue è interessante non per la sua "pazzia", ma al contrario proprio per la sua lucidità: è la realtà ad essere "pazza", Can Xue si limita a descriverne la follia tramite un uso notevolmente consapevole del linguaggio.

Il mondo dipinto da Can Xue nelle sue novelle è totalmente irrazionale: le vicende si sviluppano in uno "scenario senza tempo e privo di qualsiasi topografia specifica"[83] nel quale "le interazioni umane sono caratterizzate da alienazione, solitudine, incapacità di comunicazione e ansia costante"[84]; questa visione della realtà deriva dal fatto che Can Xue scrive dall'inconscio[85], cosa che le permette di lasciare tutto nell'indefinitezza, facendo vagare il lettore in un universo parallelo dove l'assurdo è normalità, dove sogno e realtà non si distinguono, dove l'astratto regna sovrano.

> One comes away from these terse short stories with the feeling of having awakened froma disturbing dream. Can Xue's evocative imaginery does much to suggest her characters' sense of isolation and frustration. What we are left with is the work of a highly original author

[81] Lu (1995), p.77-78.
[82] *Ivi*, p.100.
[83] Chen (1997), p. 354.
[84] Cai (1997), p. 44.
[85] Si veda p. 28 di questa tesi.

> who has emerged from and reflects aspects of a turbulent world which the rest of us can barely glimpse.[86]

1.5.4 Can Xue e la letteratura occidentale

Can Xue, grazie all'influenza di suo padre[87], è una grande usufruitrice della letteratura occidentale; tra gli autori che più l'hanno ispirata annovera Dante, Shakespeare, Cervantes, Kafka, Goethe, Borges, Calvino, Bruno Schulz e Rilke, oltre ad autori russi come Gogol, Tolstoy, Turgenev, Dostoevsky e così via[88]; su alcuni di questi autori ha anche scritto dei commentari[89].

La letteratura occidentale le ha fornito degli elementi culturali che lei inserisce nelle sue opere: questo, a detta della stessa autrice, è uno dei motivi per cui la sua narrativa è molto apprezzata oltreconfine[90]. Il successo riscosso nel mondo occidentale ha portato l'autrice ad avere più successo anche in Cina: infatti, dopo aver pubblicato alcuni suoi lavori negli Stati Uniti e in Giappone, Can Xue ha cominciato ad ottenere un credito maggiore anche da parte degli editori cinesi[91].

1.5.5 La censura

Nonostante abbia ottenuto un successo crescente col passare degli anni, Can Xue si è ritrovata ad avere problemi con la censura da parte del governo cinese. Nello specifico, le opere finite nel mirino della censura sono *Yellow Mud Street* e A *Beautiful Day in the South*, in quanto giudicate anti-governo. "I write against the authoritarianism of traditional Chinese culture, and the government happens to be from that culture"[92]: Can Xue spiega

[86] Bosha (1997), pp. 24-25.
[87] Si veda p. 10 di questa tesi.
[88] Post (2013).
[89] Si veda p. 15 di questa tesi.
[90] Zang (2016).
[91] Griffith (2015).
[92] McCandlish (2012).

che i leader odierni hanno la stessa mentalità dei leader della cultura tradizionale cinese, di conseguenza le sue opere vengono viste dai circoli letterari come sovversive ed etichettate come letteratura di basso livello.

La censura e l'opposizione dei circoli letterari non ha impedito a Can Xue di continuare a coltivare il suo stile unico: la maggior parte degli autori classificati come avanguardisti si sono occupati della letteratura d'avanguardia solo per un periodo relativamente breve di tempo, per poi diminuire la natura sperimentale dei loro scritti e tornare a scrivere in modo tradizionale. Molti autori che scrivevano letteratura d'avanguardia hanno ceduto alle tentazioni del guadagno facile portato dallo scrivere storie realistiche o sceneggiature per film o serie TV[93]. Can Xue ha deciso invece di non piegarsi a queste tendenze moderne, continuando a rimanere fedele alle sue *performance*: "For a writer like myself, abandoning my high standard would be equivalent to the death of the soul"[94]: ecco perché Can Xue si ritrova ad essere una degli ultimi autori rimasti fedeli alla letteratura d'avanguardia.

[93] Griffith (2015).
[94] Finegan Wasmoen (2015).

Capitolo 2
Prima della lettura

2.1 La raccolta

I due testi tradotti in questa tesi, *Il ragazzo che amava riflettere* (*Ai sisuo de nanzi* 爱思索的男子) e *Il tormento di Luer* (*Luer de xinshi* 鹿二的心事), sono due racconti brevi contenuti nella raccolta *Yi zhu liushu de zibai* 一株柳树的自白 ("Confessioni di un salice piangente"), pubblicata dalla casa editrice Hunan wenyi (*Hunan wenyi chubanshe* 湖南文艺出版社) nell'anno 2014.

Si tratta di una raccolta di quattordici racconti brevi scritti tra il 2003 ed il 2013. Nello specifico, *Il ragazzo che amava riflettere* è stato pubblicato nel terzo numero uscito nel 2013 della rivista *Chuangzuo yu pinglun* 创作与评论 (Criticism and Creation). *Il tormento di Luer* invece è stato pubblicato nel nono numero uscito nel 2012 della rivista *Zuojia* 作家 (Writer Magazine).

2.2 La trama de *Il ragazzo che amava riflettere*

Il ragazzo che amava riflettere narra le vicende di Zhong Dafu, un taciturno giovane orfano che vive da solo in uno scarno e minuscolo appartamento. La sua più grande passione è riflettere: ama far girovagare i suoi pensieri senza sosta, immaginando luoghi surreali dove accadono cose assurde e inquietanti.

Zhong Dafu è un tipo piuttosto solitario, si può dire che non abbia interazioni sociali. La zia paterna che vive in un appartamento sopra il suo è preoccupata per lui, crede che abbia dei problemi mentali, perciò chiede ad un anziano signore di sua conoscenza di insegnargli a giocare alla dama cinese; dopo qualche lezione però questo si rifiuta di

incontrarlo di nuovo, dicendo misteriosamente che il ragazzo ha interessi ben più grandi della dama.

Un giorno Zhong Dafu si reca al mercato, dove acquista una carpa erbivora sotto consiglio del pescivendolo: la carpa, nonostante fosse stata sventrata ed eviscerata, rimane in vita finché il ragazzo non la immerge nel lavandino una volta rientrato a casa. Questo fatto lo turba: durante le lunghe notti insonni si ritroverà spesso a pensare alla carpa e alla riserva acquatica dalla quale questa era stata pescata.

Nel frattempo sulle strade del quartiere girano molte auto della polizia; Zhong Dafu si chiede se siano venuti ad arrestarlo per il vagabondo che aveva spintonato e forse ucciso tempo addietro. Il ragazzo incontra per caso un giovane poliziotto e comincia a riflettere spesso su di lui: come può un ragazzo così giovane avere un'aria così autoritaria ed austera?

Durante una nottata insonne, Zhong Dafu decide di scendere in strada; si avvicina all'auto nella quale siede il giovane poliziotto e bussa sul finestrino, quest'ultimo lo abbassa e gli dice che non è saggio girovagare di notte in un quartiere pericoloso come quello, così Zhong Dafu se ne torna a casa. Salendo le scale incontra molte persone sedute sui gradini, sveglie nonostante la tarda ora; questo fatto lo preoccupa.

Il giorno dopo il ragazzo riceve una visita inaspettata da parte dell'anziano maestro di dama cinese; si intrattiene con lui per un po' davanti ad una tazza di tè, poi vanno assieme al piano di sopra a trovare la zia. Chiacchierano assieme per un po', nonostante Zhong Dafu sia ancora intento a pensare al poliziotto e a cercarlo con lo sguardo guardando fuori dalla finestra, poi l'anziano signore decide che è ora di andare. Zhong Dafu lo accompagna in strada, dove il maestro prende un taxi e se ne va.

Mentre Zhong Dafu è ancora sulla strada, il giovane poliziotto gli si avvicina e gli chiede salire nella volante per recarsi alla centrale di polizia; una volta arrivati, Zhong Dafu viene chiuso in una stanzetta minuscola, la quale ha su una delle pareti una grande finestra aperta dalla quale il ragazzo potrebbe scappare, ma decide di non farlo: in fondo lì dentro sta bene.

Il poliziotto entra nella stanzetta, gli riferisce rabbiosamente che sta ricevendo un trattamento preferenziale da parte del Capo e se ne va; dopo qualche tempo ritorna

assieme al Capo, il quale scambia con lui qualche convenevole e se ne va, seguito poco dopo dal poliziotto.

Rimane da solo nella stanzetta, il tempo passa e arriva ora di cena; mangia ciò che gli viene portato e poi torna a sedersi sullo sgabello. Dopo un po' sente il bisogno di andare in bagno, così si avvicina alla porta e scopre che questa è aperta; raggiunge il bagno e, una volta uscito, incontra la zia nel corridoio. La zia gli dice che è ora di andarsene, che quello non è il suo posto, ma Zhong Dafu non vuole saperne e torna alla porta della stanzetta, trovandola chiusa. Bussa energicamente e dall'interno della stanza proviene la voce del giovane poliziotto, che gli intima di andarsene, che ora è il suo turno di stare lì dentro.

Zhong Dafu torna a casa, ma prima di entrare nel palazzo nota l'auto della polizia parcheggiata lì vicino: all'interno si trova il vagabondo che in passato aveva spinto a terra. Il racconto si conclude con un pensiero di Zhong Dafu: "Probabilmente anche questa è una lunga notte affollata di sogni".

2.3 La trama de *Il tormento di Luer*

Mentre si trova in casa a macinare il riso per farne farina, il dodicenne Luer sente un rumore sempre più forte provenire dall'esterno; pensando che si tratti di una frana, il ragazzino scappa fuori casa e corre fino ad un campo dove alcune persone stanno lavorando come se niente fosse. Si guarda intorno e tutto sembra normale, anche il monte che si trova davanti a lui è lo stesso di sempre, così decide di tornare indietro. Una volta entrato in casa, la madre lo rimprovera severamente per aver lasciato il lavoro a metà, ma non sembra aver sentito lo stesso rumore che lo aveva fatto fuggire.

Luer decide di andare a dare un'occhiata al monte; vi incontra l'amico Xibao, al quale chiede se avesse sentito qualche rumore particolare, ma l'amico gli risponde di non volerne sapere nulla, in quanto "quella *cosa* non è affatto divertente".

Luer decide di proseguire le sue indagini da solo, così raggiunge il burrone che si trova sulla cima del monte, dove fa una scoperta che lo terrorizza: una parete del precipizio era crollata, lasciando un vuoto imperscrutabile.

Il ragazzino scende di corsa dal monte e torna a casa, dove svolge dei lavori assegnatigli dalla madre aspettando che cali il buio per poter andare a parlare con l'amico Xiaoqi. Una volta incontrato quest'ultimo davanti casa sua, Luer entra nell'argomento ma viene interrotto rabbiosamente da Xiaoqi, che non vuole assolutamente parlarne e rientra in casa.

Luer torna verso la sua abitazione; in giardino incontra il padre, che gli dice di essere deluso da lui, in quanto poco brillante e di conseguenza non in grado di costruirsi un futuro dignitoso quanto quello che otterrà il più intelligente Xiaoqi. Luer abbassa la testa, ma il padre gli ordina di rialzarla e di guardare davanti a sé: nel cielo notturno si intravede un'ombra di un colore nero molto intenso, che diventa sempre più grande, al punto da spaventare il ragazzino, che rientra in casa e si rifugia nel suo letto.

Una volta sotto le coperte, Luer si mette a riflettere sui fatti accaduti durante la giornata: non capisce per quale motivo nessuno voglia sentir parlare del rumore che aveva sentito e di ciò che era successo sul monte, si trattava forse di un segreto del villaggio? Decide di recarsi dalla zia Hua, una donna che sembra sapere tutto di tutti, per esporle i suoi dubbi.

Luer vede la zia Hua tre giorni più tardi. La zia porta il ragazzino ad un pozzo e gli dice di buttarsi dentro; quando lui le dice di non volerlo fare, la zia scoppia a ridere e gli dice di correre a casa, dove ci sono cose belle che lo aspettano.

Luer torna a casa e continua a svolgere delle mansioni; ad un certo punto arriva Xiaoqi, che gli confessa di temere di deludere le aspettative troppo alte di zia Hua, sua madre adottiva, e di aver pensato di fuggire di casa. Dopo aver discusso un po' dell'argomento, Xiaoqi se ne va con l'intento di tornare la sera per andare a caccia del leopardo: ecco la cosa bella di cui parlava la zia Hua.

La sera Luer sguscia fuori dalla finestra e va nel campo di colza con l'amico; mentre cercano il leopardo, Luer e Xiaoqi notano nuovamente l'ombra nel cielo, appartiene ad un uomo. Xiaoqi scaglia la lancia, la quale si spezza a metà; nell'azione, cade

rovinosamente a terra e si fa male, nonostante liquidi le preoccupazioni di Luer con un "poteva andare peggio". Non avendo più la lancia, è impossibile per loro dare la caccia al leopardo; decidono quindi di tornare a casa.

All'alba Luer viene svegliato dal padre, che gli dice che la sera prima si trovava anche lui nel campo di colza; era proprio nella sua direzione che Xiaoqi aveva scagliato la lancia. Il padre lo umilia nuovamente dicendogli di ritenerlo uno stupido, dopodiché il ragazzino si reca a pulire le gabbie delle galline sotto gli insulti della madre. Si chiede se dopotutto l'idea di fuggire di casa sia così cattiva; tuttavia, giunta l'ora di cena, Luer è non è ancora scappato e odia sé stesso per questo motivo.

Dopo un tempo non ben precisato, Luer torna sulla cima del monte, dove incontra Meihua, una ragazza del paese, intenta a ricamare seduta sull'orlo del precipizio. Luer le chiede se non ha paura di stare così vicina al burrone, visto che a quanto pare tutti sono terrorizzati da ciò che c'è laggiù; la ragazzina scoppia a ridere, si alza in piedi e si tuffa nel precipizio, per poi essere risospinta indietro da una sorta di tappeto elastico invisibile e riatterrare davanti a lui.

Luer, sconvolto, torna a casa; qui incontra suo padre che, dopo aver pulito il letamaio con lui, gli chiede di parlare. Il padre chiede al figlio se abbia intenzione di fuggire dal villaggio; Luer, dopo qualche momento di esitazione, risponde che la vita del villaggio non gli piace, ma che è disposto a rimanere nel caso in cui riesca a fare ciò che Meihua aveva fatto davanti i suoi occhi quel pomeriggio. Il padre non sembra soddisfatto della risposta, ma gli dà il permesso di farlo.

Luer comincia a frequentare Meihua, la quale dorme a testa in giù, facendo la verticale sulle mani, appoggiata alla parete di casa; anche Luer prova a farlo, ma non ci riesce e si sente un fallito per questo.

Una sera, tornato a casa dopo aver passato del tempo con Meihua, Luer si mette a letto. Appena chiude gli occhi, sente un tuono riecheggiare nel cielo, stranamente non accompagnato da alcun fulmine. Poco dopo sente i genitori nell'altra stanza digrignare i denti e urlare nel sonno contro di lui per il fatto che non fosse ancora fuggito; spaventato dalla rabbia isterica nella voce del padre, Luer fugge di casa.

Corre fino alla cooperativa, dove si assopisce sul tavolo sotto il porticato; viene svegliato da due voci, si tratta del padrone della cooperativa e di suo padre, che stavano contrattando su un prezzo mentre uscivano dal negozio. La porta di quest'ultimo è rimasta aperta, dentro è tutto buio e Luer decide di entrare a dare un'occhiata. Scopre che all'interno c'è qualcuno: si tratta della commessa, la quale lo scaccia malamente credendolo un ladruncolo. Luer vede sulla parete del negozio l'ombra umana che aveva visto nel campo di colza; spaventato, si nasconde nell'angusto spazio tra due banconi, dove viene raggiunto poco dopo dalla commessa. La ragazza le dice di essere terrorizzata, in quanto quell'ombra la vuole morta; gli chiede poi di darle un colpo alla testa, in modo da farla tornare in sé, ma Luer, eseguendo la richiesta, colpisce inaspettatamente un mucchio di fango. Confuso e con la mano dolorante, chiede alla commessa dove fosse andata; lei gli risponde che non si era mossa da dov'era e, arrabbiata per quella che crede essere una presa in giro, lo colpisce con un oggetto di pietra. Luer, gridando dal dolore, fugge dal negozio; una volta fuori dalla porta, la ragazza gli rovescia addosso un secchio d'acqua, minacciandolo di ucciderlo se fosse tornato da lei.

Luer torna a casa, dove incontra il padre che gli dice di aver cambiato idea su di lui. Si reca a letto, dove riflette sull'accaduto fino ad entrare in un sonno affollato da incubi.

Un giorno, mentre si esercitava con poco successo a fare la verticale con Meihua, quest'ultima gli dice di volerlo portare a vedere "ciò che lui voleva vedere"; lo conduce dentro la casa di uno zio, dove Luer scorge tre grandi letti sotto i quali sono nascosti tre ragazzini, i figli dello zio. Meihua gli spiega a bassa voce che questi si trovano lì perché hanno paura di essere uccisi da un fulmine, evento molto probabile visto che la casa era stata costruita nel campo di colza. Mentre parlano, le tegole del tetto cominciano ad essere rimosse, infrangendosi anche sul pavimento della stanza in cui si trovavano i cinque ragazzini. Meihua fugge, anche Luer tenta di farlo, ma uno dei ragazzini sotto il letto gli afferra una caviglia e lo fa cadere a terra, per poi rotolare via da sotto il letto e fuggire fuori assieme ai due fratelli; Luer è costretto a rifugiarsi dove fino a poco prima si trovavano i tre ragazzini e, preso da un irreprimibile attacco di sonno, si addormenta.

Si risveglia in braccio ad alcune persone, che posano il suo corpo su qualcosa di soffice; a questo punto sente la voce di suo padre che lo rimprovera per essersi buttato dal

precipizio. Tutto si fa confuso di nuovo e si ritrova nel campo di colza, dove la pace regna sovrana; Luer si alza e cerca con lo sguardo la casa dello zio, della quale però non c'è traccia. Il racconto si conclude con Luer che nota una stradina davanti a lui, la quale gli indicava la direzione di casa.

2.4 Concetti d'aiuto per la lettura

Prima di addentrarsi nella lettura dei due racconti, è importante soffermarsi su alcuni elementi che all'interno dei testi assumono una carica simbolica; conoscere alcuni concetti impliciti prima della lettura può aiutare a comprendere meglio questi criptici racconti.

Un primo elemento si trova in *Il ragazzo che amava riflettere*: si tratta del *weiqi*. Come spiegato nella nota a piè di pagina inserita nella traduzione, il *weiqi* è il gioco della dama cinese verso il quale il protagonista del racconto sembra non provare alcun interesse; il maestro di *weiqi* incaricato dalla zia di insegnare le regole del gioco al ragazzo infatti rinuncia alla missione dopo i primi incontri spiegando alla zia che "Negli occhi di questo ragazzo non c'è una scacchiera, c'è il mondo intero"[95]. Quando la zia si reca dal nipote a chiedergli spiegazioni su questa risposta del maestro, Zhong Dafu risponde che ognuno ha le proprie ambizioni e che non c'è alcun bisogno di preoccuparsi delle sue.

Questo episodio così lineare all'interno del racconto pare non celare alcun significato nascosto; al contrario occorre considerare la carica simbolica ricoperta dal *weiqi* per l'autrice:

> In ancient China, playing musical instruments and chess and practising calligraphy and painting (*qin – qi – shu – hua*) are the four basic skills of men of letters. Can Xue uses the *weiqi* set as a metaphor for her own writing by way of analogy.[96]

[95] Si veda p. 47 di questa tesi.
[96] Li (1994), p. 17.

Alla luce del fatto che il *weiqi* rappresenti per l'autrice il suo stesso scrivere, si è riflettuto su quale potesse essere il reale significato del disinteresse mostrato dal protagonista nei confronti degli insegnamenti impartiti dal maestro di *weiqi*. Dopo un'attenta analisi personale, la risposta più fondata sembra la seguente: il maestro di *weiqi* rappresenta tutti quegli intellettuali avanguardisti che hanno screditato l'autrice nel corso degli anni, non accettando il fatto che una donna potesse rientrare nella categoria degli autori d'avanguardia e che potesse scrivere seguendo uno stile personale ancora più innovativo e peculiare del loro[97]. Secondo questi critici letterari, il classico stile femminile doveva essere grazioso, emotivo, leggiadro; praticamente nulla di più diverso dallo stile di Can Xue, il quale si caratterizza per il suo essere confusionario, estremo, illogico.

Seguendo questo personale ragionamento, i critici letterari si identificano nel maestro che vuole insegnare a Zhong Dafu le rigide regole di un gioco verso il quale quest'ultimo non prova particolare interesse, in quanto la sua visione va oltre la scacchiera sulla quale il maestro vorrebbe che il ragazzo si concentrasse. Il maestro tenta di impartirgli queste lezioni ma alla fine si ritrova costretto a rinunciare; gli occhi del ragazzo non guardano la scacchiera, bensì spaziano verso "il mondo intero", che metaforicamente parlando indica qualcosa di molto più ampio delle limitanti regole stilistiche imposte dai critici letterari.

Il fatto che il maestro di *weiqi* abbia rinunciato ad impartire insegnamenti a Zhong Dafu può coincidere con la maggiore attenzione dedicata all'autrice dopo che alcuni lavori di quest'ultima sono stati pubblicati all'estero, specificamente negli Stati Uniti ed in Giappone[98]. In un episodio contenuto nel racconto si verifica il seguente dialogo tra la zia ed il maestro di *weiqi*:

> "Pensate che questo ragazzo sia sulla strada giusta?", chiese la zia.
>
> "Ha già conquistato alcune persone di queste parti. Te l'ho già detto tempo fa, negli occhi di tuo nipote c'è il mondo intero […]"[99]

[97] Si rimanda al paragrafo 1.5.3 di questa tesi per un approfondimento sull'argomento.
[98] Griffith (2015).
[99] Si veda p. 58 di questa tesi.

In base al ragionamento condotto sulla questione, il fatto che si dica che Zhong Dafu abbia "già conquistato alcune persone di queste parti" può rimandare al successo ottenuto da Can Xue a livello mondiale. "Queste parti" nel contesto del racconto si identificano in una città immaginaria, priva di coordinate geografiche, di conseguenza non necessariamente cinese; potrebbe trattarsi di qualunque luogo sulla superficie terrestre e il fatto che nel testo si specifichi che il maestro di *weiqi* non risiede nella stessa città in cui vivono Zhong Dafu e la zia rafforza l'ipotesi che esso rappresenti quei critici letterari cinesi troppo legati alla tradizione.

Un altro elemento degno di nota è il rapporto tra il protagonista de *Il tormento di Luer* e sua madre. La figura della madre nel racconto è tutt'altro che positiva: si tratta di una donna per nulla amorevole, che rimprovera duramente il figlio mentre svolge le mansioni da lei assegnategli e lo insulta anche quando non c'è alcun motivo apparente.

Questo comportamento è un tratto ricorrente nella figura della madre nell'opera di Can Xue; Rong Cai offre una definizione della piuttosto mirata di questa figura materna: "In the stories, the mother as a representative authority figure is crazy, bad-tempered, and forever issuing orders to the children"[100]. Il motivo per cui la madre ha queste caratteristiche, secondo Rong Cai, risiede nel significato attribuito al termine "madre" durante il periodo comunista:

> The word "mother" not only brings to the Chinese reader's mind the notion of the motherland but also that of the Communist Party and its "great helmsman" Mao Zedong. Year after year the people were told to be grateful to Chairman Mao and the Party (constantly referred to as the mother of the people) for saving them from the miseries of the old China, for giving them a new life as masters of their own country. Against the political image of the mother, Can Xue's presentation of a querulous, vicious, domineering matriarch is a vigorous and subversive

[100] Cai (1997), p. 56.

demythification of the Party and Mao Zedong.[101]

Ci sarebbe dunque una visione allegoricamente politica dietro la figura della madre dispotica di Luer; come Mao Zedong dava continuamente direttive al popolo, anche la madre di Luer dà un ordine dopo l'altro al figlio senza preoccuparsi realmente di come stia e senza notare il tormento costante che si porta dentro, altro elemento ricorrente nei personaggi rurali di Can Xue, i quali sembrano "obsessed by anxieties which are aggravated both by family problems and the severe conditions of daily life"[102]

Un'altra interpretazione dell'avversione di Can Xue nei confronti della figura materna dipende dalla concezione del ruolo di madre nella cultura tradizionale cinese. "In traditional China, the only legitimate social function for a Chinese woman was to give birth to male-descendants, and motherhood was the only respectable identity for women"[103]: secondo questa visione, le donne non hanno altro scopo nella vita se non quello di mettere al mondo figli maschi; per il fatto che portano in grembo il figlio maschio del loro marito, si ritrovano quindi ridotte ad essere nient'altro che uno specchio per l'*ego* maschile. Al fine di opporsi a questa visione degradante e maschilista della donna, le madri descritte da Can Xue sono tutt'altro che materne.

Un terzo ed ultimo elemento degno di nota è lo specchio ne *Il ragazzo che amava riflettere*. Il protagonista del racconto possiede uno specchio appeso sopra il lavandino nella stanza da bagno; questo non è tuttavia uno specchio comune, poiché riflette qualunque oggetto tranne lo stesso Zhong Dafu:

> Sopra il lavandino c'era uno specchio, ma su di esso non vi era riflessa l'immagine di Zhong Dafu. Sin dal momento in cui aveva acquistato lo specchio in un mercatino dell'usato e l'aveva appeso a quella parete, Zhong Dafu aveva notato questa stranezza. Ma la porta alle sue spalle, l'appendiabiti fissato alla porta, l'accappatoio appeso

[101] *Ibidem*.
[102] Bosha (1997), p. 24.
[103] Lu (1995), p. 97.

> all'appendiabiti, tutto in quel momento era riflesso sullo specchio, sebbene fosse molto scuro.[104]

Lo specchio di Zhong Dafu è uno specchio perfettamente funzionante: non è rotto e riflette tutto ciò che dovrebbe essere coperto dal corpo del protagonista. Per quale motivo allora Zhong Dafu non vi si vede riflesso? In un'intervista, Can Xue dice che "the characters not only see themselves in the mirrors, they also see how they look at themselves—one sees one's seeing"[105]. Poiché i personaggi di Can Xue non vedono solamente il loro mero riflesso sullo specchio ma vedono anche il modo in cui si vedono, quindi la considerazione di sé stessi, si giunge alla conclusione che Zhong Dafu si ritenga una persona invisibile, irrilevante: quando si trova davanti allo specchio infatti non si vede riflesso, perciò si può dire che il protagonista del racconto consideri sé stesso come una persona insignificante, di nessun conto.

Tuttavia proseguendo nella lettura del racconto si giunge ad una svolta:

> Zhong Dafu, entrando in bagno, sobbalzò: sullo specchio appeso alla parete era improvvisamente apparso un uomo. Ovviamente si trattava di lui stesso. Non era abituato a vedersi riflesso sullo specchio, era da così tanto tempo che vi vedeva sempre e solo quell'appendiabiti; questa volta però non c'era l'appendiabiti, era coperto dalla sua stessa testa.[106]

Il ragazzo ora si vede riflesso sulla superficie dello specchio, per la prima volta dal momento in cui lo aveva acquistato in un mercatino dell'usato; il motivo per cui si verifica eal seguente passaggio:

> In altre parole, per la prima volta era lui ad essere l'elemento su cui si focalizzava l'attenzione delle persone del posto.[107]

[104] Si veda p. 48 di questa tesi.
[105] Griffith (2010), p. 8.
[106] Si veda p. 56 di questa tesi.
[107] Si veda p. 57 di questa tesi.

Zhong Dafu si riferisce probabilmente al fatto che è convinto di essere ricercato dalla polizia per aver ucciso il vagabondo che aveva spinto a terra molto tempo addietro. Poiché non aveva alcuna relazione sociale, il protagonista del racconto era sempre risultato invisibile agli occhi della comunità in cui viveva; ciò lo aveva reso invisibile anche ai suoi stessi occhi. Ma ora sentiva di aver assunto un'importanza nuova, in quanto pensava di avere qualcuno sulle sue tracce e che la comunità fosse scossa dall'anomala presenza di auto della polizia causata proprio da lui. Assumendo davanti ai propri occhi una certa rilevanza, per Zhong Dafu cambia il modo di vedere la propria persona e di conseguenza si verifica una svolta anche riguardo alla condizione dello specchio.

> On most occasions, mirrors in Can Xue's fiction are used for their metaphysical significance, how they mediate between the real and the unreal, being and non-being. […] Can Xue is suspicious of the truth of the reflected object in the mirror. Since there is no absolute reality, any claim to represent an objective reality is only an illusion. The uncertain nature of human existence makes Can Xue believe that reality is made of mirror images. Because of this, she is more interested in how mirrors can reshape our normal vision of reality and how they may enable us to reach beyond ourselves for new interpretive possibilities.[108]

Lo specchio non è quindi un oggetto che riflette meramente la realtà che vi si affaccia, ma è piuttosto uno strumento di esplorazione interiore per i personaggi dei testi di Can Xue; ne consegue che tutto è soggettivo, il reale non è assoluto, e nessuno può definire con certezza il confine tra realtà e illusione.

[108] Chen (1997), p. 368.

Capitolo 3
La traduzione

3.1 *Il ragazzo che amava riflettere*

Zhong Dafu era un ragazzo di giovane età, solitamente taciturno, che sopravviveva grazie ai quattro soldi lasciatigli dai genitori morti, in un minuscolo appartamento nel quartiere povero.

Gli piaceva riflettere; a causa di questa sua abitudine dormiva molto poco, probabilmente poco più di tre ore a notte, ma nonostante tutto era pieno di vigore. Rifletteva sempre. A volte sentiva una folla chiamare il suo nome dalla strada sotto il palazzo, allora smetteva di riflettere e si affacciava dalla finestra del decimo piano per guardarsi attorno. Sotto il palazzo passava una strada principale, un fiume in piena di cavalli e carrozze, ma... Dov'erano le persone che lo chiamavano? Erano forse nascoste sotto i cavalli? Rideva tra sé e sé, tornava a sedersi al tavolo e riprendeva a riflettere. Non aveva molte conoscenze, passava la maggior parte del tempo in compagnia di sé stesso.

Zhong Dafu aveva una zia paterna che viveva al piano di sopra. Di lui pensava che fosse troppo taciturno, temeva che avesse qualche problema a livello mentale, così chiese ad un anziano signore di sua conoscenza di insegnare al nipote a giocare a *weiqi*[109]. Zhong Dafu era dotato di un'eccellente capacità di comprensione, tuttavia nutriva scarso interesse verso questo gioco; dopo aver impartito a Zhong Dafu due lezioni di *weiqi*, l'anziano signore si rifiutò di incontrarlo di nuovo, dicendo: "Negli occhi di questo ragazzo non c'è una scacchiera, c'è il mondo intero". La zia non capì le sue parole, quindi andò a chiedere spiegazioni al nipote.

[109] *Weiqi* 围棋, gioco della dama cinese, si gioca su una scacchiera di 361 caselle e consiste nell'accerchiare l'avversario per immobilizzarlo.

Gli occhi di Zhong Dafu viaggiarono per un po' nell'aria, prima che lui rispondesse:

"Ciò che il maestro intende è che ogni persona ha le proprie ambizioni, zia. Non c'è bisogno che vi preoccupiate per me."

"Ma Dafu, pensa a come passi le giornate… I giovani non dovrebbero stare tutto il giorno seduti in casa o addirittura non andare al lavoro, è necessario socializzare un po'. È possibile che tu tenga nascoste così nel profondo le tue grandi ambizioni?"

La zia teneva i suoi occhi tondi fissi su Dafu, scrutandolo attentamente; quest'ultimo la ricambiava con uno sguardo limpido e calmo. Rispose:

"Io socializzo, lo faccio tutti i giorni".

La zia sbatté le palpebre, scoppiò a ridere e disse:

"Certo, certo, ciò che dice Dafu ha senso, la zia dev'essere rimasta un po' indietro. Abito al piano di sopra, ma sembra che io sia distante mille miglia da te".

Nel momento in cui la zia se ne andò, il viso di Zhong Dafu fu attraversato da un sorriso.

Zhong Dafu andò in bagno a farsi la barba. Si spalmò sul viso la schiuma, si rase lentamente. La stanza da bagno era molto angusta, senza alcuna lampadina. Sopra il lavandino c'era uno specchio, ma su di esso non vi era riflessa l'immagine di Zhong Dafu. Sin dal momento in cui aveva acquistato lo specchio in un mercatino dell'usato e l'aveva appeso a quella parete, Zhong Dafu aveva notato questa stranezza. Ma la porta alle sue spalle, l'appendiabiti fissato alla porta, l'accappatoio appeso all'appendiabiti, tutto in quel momento era riflesso sullo specchio, sebbene fosse molto scuro. A Zhong Dafu quell'atmosfera piaceva molto, tanto che spesso si assicurava che la porta del bagno fosse ben chiusa e rimaneva in quella stanzetta molto a lungo. La sua barba era alquanto ispida, mentre si radeva produceva un suono simile a "zzzik, zzzik, zzzik", il quale gli riportava alla mente quelle schegge di ghiaccio che cadevano dal cielo durante le notti nevose. Gli piaceva chiudere gli occhi e ascoltare con attenzione quel suono, mentre i suoi pensieri si rincorrevano in quegli spazi così oscuri, così difficili da descrivere, in cui la sostanza è molto densa, tanto da assomigliare ora a dei serpenti d'acqua, ora a delle piante rampicanti. Ma, mentre era intento ad ascoltarlo, quel suono che veniva da un luogo remoto si faceva sempre più vicino; allora il rasoio che teneva in mano si fermava.

Quel suono proveniva forse dalle tubature? Zhong Dafu venne preso da un senso d'ansia, non gli piaceva affatto che i suoi pensieri venissero interrotti. Si accovacciò a terra e premette l'orecchio contro il tubo dell'acqua. Ciò che sentì non era un suono, bensì un fischio del vento del nord, un fischio spaventoso, che sembrava voler distruggere completamente il pavimento. Zhong Dafu si rialzò, aprì il rubinetto e si sciacquò il viso. Mentre si lavava la faccia, i suoi pensieri lo portarono ad un ratto bianco morente: ciò lo lasciò in preda al terrore.

Zhong Dafu si svegliò all'alba. Diceva sempre che la notte fosse troppo breve, perché non riusciva mai ad addormentarsi prima delle due del mattino. Si alzò subito dal letto e andò ad affacciarsi alla finestra per dare un'occhiata al Cielo. Mentre lo osservava, questo sembrò voltarsi verso di lui per ricambiare lo sguardo e, bensì fosse plumbeo, Zhong Dafu ebbe l'impressione che tra le nuvole si fosse formata una sorta di espressione inquisitoria. Si allontanò dalla finestra e cominciò a preparare la colazione; un pasto molto semplice, una ciotola di spaghetti cinesi conditi con peperoncino, cavolo cinese e strutto. Mentre mangiava, Zhong Dafu era ricoperto di sudore: era sua abitudine ingozzarsi a tavola.

Mentre riordinava la cucina, Zhong Dafu udì tutt'intorno a lui un suono simile ad un grattare sul cemento; era un suono fastidioso, com'erano fastidiosi tutti i residenti dell'intero palazzo. Forse c'era qualcosa che stava precipitando dal cielo ma che era stato bloccato a mezz'aria e non poteva quindi cadere a terra? Nella mente di Zhong Dafu si formò l'immagine di una scala tetra che saliva a spirale verso il cielo, con un paio di piedi scalzi brutti e grigiastri che la risalivano lentamente, in modo un po' disordinato ma indubbiamente risoluto. Sotto la scala, il suono di un raschiare sul cemento diminuiva d'intensità fino a diventare appena percettibile. Zhong Dafu chiuse delicatamente la credenza; sebbene il suo movimento fosse stato molto tenue, l'intera cucinetta cadde improvvisamente in un silenzio di tomba. Esitò qualche istante, poi prese una borsa di tela e si recò al mercato ortofrutticolo per comprare della verdura.

Il cielo si era schiarito, al mercato c'era poca gente; la verdura, la frutta, il pesce e

la carne freschi, le uova, il tofu e le altre merci, tutto era esposto ordinatamente sui banconi. Zhong Dafu adorava l'atmosfera del mercato: il suo naso, i suoi occhi e i suoi orecchi entravano in contatto con la natura attraverso i suoi frutti e ciò gli permetteva anche di trovarsi davanti a quelle piante rampicanti radicate negli spazi oscuri.

"Signor Zhong, compri un pesce e torni a casa a mangiarlo, guardi quant'è bella questa carpa erbivora!", disse una voce rauca: si trattava di un pescivendolo di bassa statura.

Zhong Dafu osservò i pesci nel bacile di legno ma non capì quale di essi fosse la carpa erbivora di cui parlava l'uomo.

Il pescivendolo acchiappò un pesce, lo sventrò, lo preparò nel giro di mezzo minuto, lo avvolse in carta oleata e lo infilò nella borsa di tela di Zhong Dafu. Il ragazzo notò che la bocca del pesce si muoveva ancora. Dentro di sé si sentiva entusiasta all'idea della prelibatezza che lo aspettava, ma avvertiva anche una sorta di macabra visione. Sapeva che tutti quei pesci erano stati pescati da un'enorme riserva acquatica profonda e quieta che si trovava in periferia. Era già stato in quella riserva, quella sconfinata e tranquilla distesa d'acqua gli aveva dato la sensazione di essere giunto agli estremi confini del mondo. Che atteggiamento avevano nei confronti della vita i pesci che vivevano in quel luogo? Si fermò a pensare per qualche secondo accanto al bacile di legno; in questi pochi secondi vide di nuovo nella sua testa le piante rampicanti. Dopodiché si allontanò e si recò presso un'altra bancarella per acquistare del sedano, della colza, dei pomodori e una mezza dozzina di uova.

Quando uscì dal mercato, si accorse che fuori era calata una fitta nebbia. Sentì il pescivendolo rivolgersi nuovamente a lui.

"Se dentro quell'enorme riserva acquatica ci fosse un solo pesce, in che modo questo vivrebbe la sua vita?"

Zhong Dafu si voltò, ma non vide il pescivendolo. Forse se n'era andato subito dopo aver pronunciato quella domanda, la nebbia era molto fitta, non si riusciva a vedere più in là di qualche passo. Le parole del pescivendolo portarono il suo pensiero al pesce sbudellato che si trovava nella borsa di tela. La sua domanda era completamente priva di senso, com'era possibile comprendere la vita dei pesci? Ma evidentemente il venditore

era interessato alla questione.

Sulla via del ritorno, Zhong Dafu si dimenticò del pescivendolo, pensò per tutto il tempo alla foresta di cachi che si trovava vicino alla riserva acquatica. Appena prima che arrivasse l'inverno, quegli alberi si tingevano di rosso e ciò li rendeva davvero incantevoli.

Immerso nel chiassoso suono dei clacson delle auto che circolavano sulla strada, fece ritorno al suo palazzo. Vide quei giovani impiegati camminare a tentoni nella fitta nebbia che avvolgeva l'edificio. Fortunatamente era giunto a casa, se fosse calato il buio come avrebbe fatto a vedere qualcosa all'aperto?

Una volta entrato in casa, Zhong Dafu accese la luce e, come sempre, tirò fuori la verdura dalla borsa di tela per metterla nel frigorifero. Quando prese in mano il pesce, questo si mosse leggermente nella sua mano: Zhong Dafu si sentì stringere il cuore, così cambiò i suoi piani e pose il pesce nel lavello. Aprì il rubinetto, lentamente, e la carpa erbivora tagliata in due cominciò a muoversi. Disegnò un cerchio nuotando nel lavandino, per poi adagiarsi pacificamente sul fondo. I suoi occhi brillavano. Il sangue che c'era sul suo corpo svanì.

Zhong Dafu si lavò le mani e andò a sedersi. Una volta seduto, i suoi pensieri tornarono alla riserva acquatica. Ah, che tipo di terrore si scatenerebbe in un uomo se riuscisse ad addentrarsi in un simile universo profondo, quieto, vasto ed oscuro? Forse non avrebbe paura, proverebbe solamente una liberazione fisica e mentale. Ma Zhong Dafu doveva considerare il soffocamento: riusciva a trattenere il respiro sott'acqua solamente per due minuti, ci aveva provato. Ciò significa che doveva ritornare in superficie per respirare ad intervalli di poco più di un minuto ciascuno. Questo movimento ripetuto ogni minuto o poco più può certamente far sì che ci si dimentichi del pericolo che si avvicina gradualmente ma può anche far sì che si focalizzi l'attenzione sui movimenti del nuoto.

Le automobili all'esterno facevano ancora un rumore infernale, evidentemente la nebbia non si era ancora dissipata. Era sempre così nella città in cui viveva, appena saliva la nebbia era difficile uscire di casa per diversi giorni di fila. A Zhong Dafu tornò in mente del momento in cui quella mattina aveva aperto la finestra per guardare il Cielo e pensò a ciò che l'espressione di quest'ultimo aveva insinuato in lui, che al momento non aveva

certamente compreso. Questo scambio avveniva sempre così: il Cielo non era interessato a ciò che lui puntualmente faceva, ma si preoccupava della sua attitudine verso ciò che sarebbe successo di lì a poco.

Dopo essere stato per mezz'ora all'enorme riserva acquatica, Zhong Dafu tornò a casa. Non riusciva a darsi pace per quel pesce, così tornò in cucina e si avvicinò al lavello per dare un'occhiata. La carpa erbivora era ormai sicuramente morta; dai suoi occhi era svanito tutto il fulgore e la carne esposta sembrava presentare segni di decomposizione. Tagliò il pesce in alcuni pezzi, lo cosparse di sale e lo pose nel frigorifero. Mentre svolgeva questa procedura, Zhong Dafu aveva il respiro corto e sobbalzava ogni volta che all'esterno qualche auto suonava il clacson. Sapeva che stava aspettando che accadesse qualcosa, ma cosa? Non lo sapeva. Forse però aveva a che fare con una certa notte d'inverno. Era un po' agitato nell'avere quest'idea dentro di sé: se c'era qualcosa che stava per accadere, lui ne sarebbe stato testimone. Andò a sdraiarsi, perché in questo modo poteva mantenere la sua mente più sgombra. Ma la zia parlò fuori dalla porta di casa.

"Dafu, se ne andrà questa nebbia?", gli disse la zia mentre fissava il suo viso.

"Non saprei, non sono io a stabilirlo".

"Davvero non lo sai? Non sai nemmeno che in strada si è fermata una fila di auto della polizia?"

L'espressione facciale della zia ricordava vagamente una donnola. Zhong Dafu si trattenne dal ridere.

"Non lo so davvero", rispose.

"Se dici così non riesco a tranquillizzarmi. Non dovresti essere così indolente, Dafu".

La zia gli lanciò ancora un paio di sguardi preoccupati, poi si girò e se ne andò.

Zhong Dafu tornò a sdraiarsi sul letto. La visita della zia aveva confuso i suoi pensieri, ora gli era tornato in mente l'anziano signore che gli aveva insegnato a giocare a *weiqi*. Gli occhi di quell'uomo erano profondi e quieti come la riserva; ogni tanto sollevava lo sguardo per osservarlo e lui rimaneva sempre sconcertato. In quei momenti pensava solamente a come liberarsi dell'anziano signore, ma la zia lo costringeva ad andare a casa sua. Non sapeva perché quel severo signore si rifiutasse di dargli ancora

lezioni, nonostante lui imparasse generalmente molto in fretta; tuttavia ciò lo riempiva di gratitudine nei suoi confronti.

Zhong Dafu si alzò e andò alla finestra per guardare la strada di sotto, notò le forme indistinte di alcune auto della polizia. Il palazzo in cui viveva era situato in una zona ad alto tasso di criminalità, ma non c'era di certo bisogno di così tante auto della polizia. Mentre pensava a questa cosa, sentì un suono di sospiri. Chi stava sospirando? Il suono sembrava provenire da sopra di lui, dove tutto era invaso dalla nebbia. Zhong Dafu pensò che questi suoni gli ricordavano i sospiri del suo maestro di *weiqi*, ma non poteva dire che fosse proprio lui: l'anziano signore non era mai stato da quelle parti, viveva nei sobborghi.

Verso le due del mattino Zhong Dafu aveva la mente sepolta nelle soffici piante rampicanti e aspettava che le lontane voci che lo chiamavano si avvicinassero. Nel palazzo c'era gente ovunque, andavano su e giù per le scale antincendio interne all'edificio; proprio da lì una donna urlò: "Qimei! Qimei…!", a quanto pare era avvenuto un altro omicidio. Niente di straordinario, a detta degli inquilini del palazzo. Ma non era quella la voce che Zhong Dafu stava aspettando, i richiami che attendeva tardavano ad arrivare. Forse era solo durante le notti nevose che potevano essere inaspettatamente uditi.

"Dafu, come fai a tollerare questa situazione?"

La voce della zia risuonò dalla porta, dove si era improvvisamente materializzata.

"Hai sentito se c'è stato un omicidio?", chiese Zhong Dafu tranquillamente.

"Non può essere, no. Visto che stai bene, me ne vado".

"Eh? Avevi paura che mi fosse successo qualcosa? Che la polizia fosse venuta a cercare me?"

"Qualcosa mi suggeriva che fosse proprio così, ma non preoccuparti".

La zia tornò al piano di sopra, la senti salire le scale antincendio. Tutto era davvero sospetto.

L'ambizione di Zhong Dafu era far sì che i richiami distanti nella sua mente oscillassero seguendo il ritmo delle piante rampicanti. Qualche volta sembrava aver avuto

successo, ma si rendeva conto in poco tempo che non era davvero così. Poiché serbava quest'ambizione segreta nel cuore, dava un particolare valore ai momenti che precedevano l'addormentarsi. Quando entrava nella fase del sonno profondo, questa attività cessava. Aveva provato a sfruttare il mondo dei sogni, ma non capiva per quale motivo le piante rampicanti non vi comparissero mai. Il mondo dei sogni non era affidabile.

Quella notte, stranamente, non aveva affatto sonno. Lentamente gli abitanti del palazzo si calmarono. Zhong Dafu non era assolutamente preoccupato, si può dire che fosse sempre pronto ad un'ispezione della polizia. Ma non aveva poi così tante certezze riguardo al suo essere colpevole o meno. Una volta aveva fatto cadere a spintoni un uomo anziano, a fianco del garage, perché questo aveva improvvisamente estratto un coltello. Sembrava un vagabondo e Zhong Dafu non si era interessato di sapere se fosse morto o meno.

"La riserva è un universo infinito agli occhi di una carpa erbivora. La ragazza preoccupata cammina incessantemente avanti e indietro lungo l'argine". Nella mente di Zhong Dafu si era formata questa frase. Immerso nell'oscurità, vedeva che sull'unghia del suo alluce c'era una tenue luce azzurrina, la quale formava un'inattesa piccola aura sul pavimento, sembrava l'oscillante fascio di luce di una torcia. Era la seconda volta che accadeva questa cosa. Aveva a che fare con quel pesce? Quella carpa erbivora era ormai già stata mangiata.

Aveva detto alla zia che aveva delle interazioni sociali e non era tanto per dire. Aveva avuto a che fare col pescivendolo, col maestro di *weiqi*, col vagabondo, quelle non erano forse interazioni sociali? Quelle persone non avevano in qualche modo cambiato la sua vita? Ultimamente ciò che attirava il suo interesse era un giovane poliziotto. In quel giorno coperto dalla nebbia, un poliziotto uscì dal palazzo e pose le grandi mani sulle spalle di Zhong Dafu, il quale notò un ciuffo di capelli grigi che gli scendeva sulla fronte. Non disse nulla: si limitò a scrollargli le spalle e ad andarsene subito. In seguito Zhong Dafu lo vide una seconda volta; era seduto in macchina, con espressione severa, sembrava meditare. Zhong Dafu pensò che dovesse trovarsi in quella zona per seguire un caso. C'era molta probabilità che si trattasse proprio del caso del vagabondo. Quel poliziotto era così

giovane; anche lui, come Zhong Dafu, rifletteva costantemente? Camminò fino al finestrino dell'auto, voleva capire un po' di più su quel ragazzo, ma lui fissava intensamente il pavimento, così Zhong Dafu non poté far altro che andarsene risentito. Ora se ne stava nella sua stanza buia a pensare a quel poliziotto, sentiva che era simile a lui, era quel tipo di ragazzo che poteva rifugiarsi nelle piante rampicanti. Il motivo per cui aveva un'espressione seria in viso era che temeva che Zhong Dafu gli rivolgesse la parola. Anche quel ragazzo era bravo a stabilire relazioni con le persone senza necessariamente dover aprir bocca. Per poter indagare su un caso doveva essere un esperto nel campo delle relazioni interpersonali. Zhong Dafu guardò giù dalla finestra e vide un'auto della polizia. Quel giovane poliziotto poteva esserci seduto dentro? Sentiva che c'era qualcuno dentro quell'auto, ma non aveva modo di esserne certo. Quel poliziotto non poteva stare seduto in auto ventiquattr'ore su ventiquattro.

Inconsuetamente Zhong Dafu scese in strada, perché non aveva davvero sonno.

Si avvicinò a quell'auto, bussò sul vetro del finestrino anteriore. Il finestrino si abbassò.

"Non riesci a dormire?", chiese il poliziotto immerso nell'oscurità.

Zhong Dafu pensò che la voce del poliziotto suonasse austera e velatamente iraconda. Come poteva un ragazzo così giovane essere tanto autorevole? Era stato un caso assegnatogli ad attribuirgli una simile severità?

"Non dovresti girovagare di notte, qui ci sono varie zone che sfuggono al nostro controllo".

Non appena terminò di parlare, rialzò il finestrino. Zhong Dafu vide la fiamma di un accendino scintillare in auto.

Seguendo l'ammonimento, Zhong Dafu non osò girovagare; molto prudentemente seguì la parete esterna del suo palazzo e tornò all'interno. Mentre entrava non riuscì ancora una volta a trattenere la curiosità e svoltò per salire sulle scale antincendio. Le luci erano inaspettatamente accese e ad ogni piano c'erano una o due persone sedute sui gradini, come se nell'aria aleggiassero ancora le ripercussioni di un omicidio. Zhong Dafu si sentiva a disagio ma pensò che sarebbe stato imbarazzante fare dietro-front, doveva solamente stringere i denti e continuare a salire; così passò goffamente oltre quegli uomini.

Finalmente giunse al decimo piano ed entrò in casa. Questo girarsi e rigirarsi lo aveva ormai stancato, ma non aveva ancora sonno. Pensò a quelle persone sedute sulle scale, anche loro non erano assonnate. Poteva essere che tutta la gente che si trovava in zona quella notte fosse ancora sveglia? Questo pensiero lo spaventò. Era vagamente pentito dell'uscita da cui era appena tornato. Erano passati molti anni dall'ultima volta in cui si era rivelato agli occhi di tutti. Forse il fatto che si aspettasse di essere arrestato, o che non si fossero ancora presi la briga di farlo, gli avevano fatto passare la voglia di uscire. Zhong Dafu, rigirandosi sul letto, vide inaspettatamente il Cielo notturno, proprio così, attraverso il muro di cemento vide un Cielo notturno silenzioso. Nel Cielo notturno di quella notte, anzi, meglio dire nel Cielo del primo mattino, intravide una sorta di espressione propizia. Zhong Dafu, riconoscente, chiuse gli occhi sotto quello sguardo premuroso. Un'ora dopo, si svegliò.

Zhong Dafu si sforzò di richiamare alla mente questo fatto: cosa poteva significare l'espressione che aveva intravisto nel Cielo della notte precedente? Anche se non riusciva a venirne a capo, Zhong Dafu non aveva affatto dimenticato l'accaduto e ne era preoccupato. Pensava che dovesse essere una cosa buona. Ogni volta che viveva un giorno come quello, dopo essersi dibattuto a sufficienza nell'oscurità dei dubbi, riceveva una sorta di suggerimento dal Cielo di mezzanotte o delle prime ore del mattino e nella sua vita sembrava verificarsi una svolta in meglio. Ah, quei meravigliosi cambiamenti! Allora, ogni volta, si lamentava: "questa vita è troppo breve".

Sentì di nuovo la zia parlare sulla porta.

"Non ci pensare, Dafu. Ogni volta è qualcun altro ad essere ricercato".

Zhong Dafu, sentendo una gratitudine nel cuore, pensò che la zia fosse davvero una bella persona; nonostante fosse molto anziana, era molto agile, acuta, i suoi occhi neri erano sempre vivaci, sempre onniscienti.

Zhong Dafu, entrando in bagno, sobbalzò: sullo specchio appeso alla parete era improvvisamente apparso un uomo. Ovviamente si trattava di lui stesso. Non era abituato a vedersi riflesso sullo specchio, era da così tanto tempo che vi vedeva sempre e solo quell'appendiabiti; questa volta però non c'era l'appendiabiti, era coperto dalla sua stessa testa. Poteva essere proprio questa la cosa verso la quale il Cielo sembrava propizio?

Mentre si lavava il viso richiamava alla mente tutti i dettagli della passeggiata notturna della notte passata; la nuvola di dubbi che aveva nel cuore si stava dissipando poco alla volta. Diciamolo, l'uomo che cercavano la notte passata era sicuramente lui! Nella sua mente lampeggiavano come fulmini alcune scene: l'auto della polizia, il poliziotto, la fiamma dell'accendino, i vicini seduti sulle scale e così via. Ah, quella sì che era stata una nottata eccitante! Anche la zia ne era sicuramente consapevole, probabilmente non aveva chiuso occhio per tutta la notte. Zhong Dafu una volta l'aveva sentita dire che tutti i componenti della famiglia Zhong dormivano pochissimo la notte. Le aveva chiesto per quale motivo fosse così, lei disse: "Aspetta qualche anno e lo capirai".

A causa del suo stato d'animo, il volto riflesso sullo specchio era arrossito, era evidente nonostante fosse buio. La scorsa notte era stata davvero emozionante, anche se al momento lui non l'aveva di certo pensato. Andava sempre così: le cose esprimevano il loro senso completo solo dopo averle vissute. In altre parole, per la prima volta era lui ad essere l'elemento su cui si focalizzava l'attenzione delle persone del posto. Per cosa? Era forse a causa della sua lucidità notturna?

Nel pomeriggio Zhong Dafu ricevette una visita inaspettata da parte del suo maestro di *weiqi*. Ne rimase sorpreso, perché erano passati cinque anni da quando aveva studiato quel gioco e aveva dimenticato da tempo questa esperienza.

L'anziano signore era invecchiato parecchio; una benda nera gli copriva un occhio, una volta entrato in casa avanzava a tentoni.

"Era da un po' che volevo venire a trovare il mio vecchio studente".

Si sedette, prese la tazza di tè che Zhong Dafu gli stava passando e si mise a fissare con l'unico occhio le foglie di tè nella tazza; sembrava essersi dimenticato di lui.

Zhong Dafu portava pazienza, nella sua mente stava giocando a *weiqi* con l'anziano signore; nel frattempo, poiché stava aspettando a lungo, andò nuovamente alla finestra per guardare il panorama esterno. Vide l'auto della polizia muoversi, il giovane poliziotto vi era imperturbabilmente seduto all'interno. L'auto svoltò in direzione del mercato. Zhong Dafu sentì allora svanire dal suo cuore quella sorta di allarme.

“Maestro, ha vinto”, disse Zhong Dafu a bassa voce.

L’anziano signore alzò l’occhio per guardarlo e Zhong Dafu cominciò ad avvertire un senso di paura. I suoi occhi, come stregati, fissavano l’occhio solitario dell’anziano signore; nel suo cuore voleva distogliere lo sguardo, ma non riusciva a farlo. Zhong Dafu in quell’unico occhio vide gli enormi cambiamenti di cinque anni, oltre a cose che non dovevano essere esplorate. L’anziano signore distolse lo sguardo e scoppiò a ridere.

“Dafu, ci sono tanti avversari in questa zona. Pensavo, sono molto più difficili da affrontare rispetto a me, vero? Giochi sempre a *weiqi* con loro la notte?”

“Certamente, maestro”.

“Questo mi rassicura. Quel poliziotto che stava in strada è davvero un esperto, è stato un mio allievo in passato, non è per nulla semplice giocare con lui”.

Si alzò, disse che voleva andare a casa della zia al piano di sopra, Zhong Dafu si alzò per accompagnarlo.

Sulle scale, mentre sosteneva l’anziano signore per il braccio, rimase sorpreso nel rendersi conto che dove avrebbe dovuto esserci il braccio c’era invece un pezzo di legno.

La zia, sostenendo l’anziano signore, lo aiutò a sedersi e a bassa voce gli chiese notizie sulle condizioni del suo occhio.

“Il mio occhio non è di certo malato, ha solamente pensato di cambiare campo visivo”, rispose lui.

Zhong Dafu, in piedi accanto alla finestra, rimase colpito dalla frase pronunciata dal maestro. Pensò che l’anziano signore avesse ben chiara la situazione di quel posto. Sovrappensiero, lanciò un’occhiata in strada e notò che la familiare auto della polizia era tornata. Era ferma vicino alla porta d’entrata del palazzo, le persone che uscivano dall’edificio le passavano accanto, confuse. Il giovane poliziotto uscì dall’auto, con le mani sui fianchi, osservando il palazzo; Zhong Dafu si affrettò ad allontanarsi dalla finestra.

“Pensate che questo ragazzo sia sulla strada giusta?”, chiese la zia.

“Ha già conquistato alcune persone di queste parti. Te l’ho già detto tempo fa, negli occhi di tuo nipote c’è il mondo intero. Non c’è bisogno di preoccuparsi per lui. O forse ci sono ancora problemi con il *weiqi*?”

L’anziano signore e la zia si scambiarono domande per un po’, parlando di vecchie cose. Lui pescò dalla tasca un sacchetto profumato e lo annusò, in un modo vagamente volgare. Zhong Dafu pensò tra sé e sé che avvertiva il cerchio restringersi attorno a lui; le cose non stavano di certo come diceva la zia, ossia: “Ogni volta è qualcun altro ad essere ricercato”.

Quando l’anziano signore decise infine di andarsene, la zia disse a Zhong Dafu di aiutarlo a scendere le scale e di accompagnarlo a casa.

Mentre Zhong Dafu, in ascensore, stringeva quel bastone che c’era al posto del braccio, cominciò a sudare sulla schiena. Colse un’espressione ironica nell’occhio solitario del maestro.

Una volta giunti al piano terra, l’anziano signore si liberò della presa di Zhong Dafu, proseguì a camminare intrepidamente per qualche metro, chiamò un taxi con un cenno della mano e vi salì con agilità. Appena chiuse la portiera, il taxi partì.

Incontrò quel poliziotto, il quale si avvicinò e gli fece cenno di salire nell’auto della polizia. Zhong Dafu, afflitto ma allo stesso tempo un po’ curioso di scoprire cosa lo aspettasse, si lanciò dritto sul sedile posteriore.

L’auto giunse molto velocemente alla centrale di polizia, il poliziotto gli ordinò di entrare in una piccola stanza isolata.

Zhong Dafu si sedette su un solitario sgabello di legno. Credeva che il poliziotto l’avesse chiuso a chiave dentro quella stanza e non si aspettava di certo che sarebbe improvvisamente entrato anche lui. Stava in piedi di fronte a Zhong Dafu, distolse lo sguardo arrossendo da lui, guardò con aria assente il muro e disse:

“Questa è una disposizione del Capo, come ti sembra questa stanza? Eh? Non capisco come il Capo possa darti un simile trattamento preferenziale. Hai visto anche tu che tipo di vita faccio. Sfido le intemperie, sto sempre col cappio attorno al collo. La mia vita è dura da morire, ma tu appena arrivi ricevi subito un trattamento preferenziale. Non te ne rendi davvero conto, guarda lo sgabello su cui siedi, è in rovere”.

Uscì furiosamente dalla stanza e chiuse la porta a chiave.

Zhong Dafu spostò lo sgabello vicino al muro, appoggiò la schiena alla parete e chiuse gli occhi per riposarsi. Sentiva che nel corridoio qualcuno parlava ad alta voce,

sembrava davvero la voce del suo maestro di *weiqi*. Com'era arrivato lì? La voce svanì rapidamente, calò il silenzio. Nella mente di Zhong Dafu apparve una prateria sconfinata, il poliziotto vi sfrecciava a cavallo di una motocicletta, rincorrendo un lupo. Ma anche Zhong Dafu stava correndo con una motocicletta, rincorreva il poliziotto. Non sapeva perché lo stesse rincorrendo, ma la scena dell'inseguimento lo entusiasmava parecchio. Era forse questo ciò che il maestro intendeva con "giocare a weiqi col poliziotto"? Quella scacchiera era troppo grande. Mentre Zhong Dafu, vagamente agitato, correva come un fulmine, quel lupo selvaggio davanti a lui si trasformò in una boa in mezzo al mare. Nel suo cuore emerse una soddisfazione: aveva ricevuto un trattamento preferenziale! Ma ora, a causa del suo essere distratto, aveva perso di vista il suo obiettivo. Non vedeva più né il poliziotto né il lupo. Fermò la motocicletta, terrorizzato. Qualcuno lo stava tenendo chiuso a chiave là dentro, la porta non era ancora stata aperta. Cosa volevano fare di lui?

Nonostante la stanza fosse piccola, il soffitto era alto e la sua finestra era molto grande, occupava quasi l'intera parete. Appena entrato, aveva pensato che non ci fosse alcuna finestra nella stanza, perché questa era coperta da una tenda. Fuori c'era un verdeggiante campo da gioco, alcuni bambini vi stavano giocando a calcio. Zhong Dafu spinse il vetro della finestra e questa si aprì completamente; gli sarebbe bastato alzare un piede e avrebbe potuto scappare nel campo. Al diavolo, lui non voleva scappare, stava bene dentro quella stanza.

Tirò le tende e continuò a riposare la mente con gli occhi chiusi. Apparve di nuovo la prateria, c'era anche il lupo, ma stavolta non era il poliziotto ad inseguire il lupo, al contrario era il lupo ad inseguire il poliziotto e Zhong Dafu si trovava esattamente dietro il lupo. Durante l'inseguimento il lupo improvvisamente saltò sulla schiena del poliziotto e questo cadde dalla moto battendo la testa. La moto di Zhong Dafu, poiché viaggiava a gran velocità, non riuscì a frenare e continuò la sua corsa in avanti. Zhong Dafu vide per una frazione di secondo il viso del poliziotto, contorto dalla rabbia e bianco come la morte; anche la moto del poliziotto in qualche modo non era riuscita a frenare, era andata avanti per almeno un paio di chilometri. Quando girò la moto per affrettarsi a tornare indietro, non riuscì più a trovare né il poliziotto né il lupo. Fece un giro per la prateria, sentendo il cuore battergli forte nel petto. Sentì qualcuno chiamare il suo nome, la voce si avvicinava

sempre più, finché non si aprì la porta. Era il poliziotto, seguito da un anziano signore piuttosto grasso che indossava una divisa. Il poliziotto disse a Zhong Dafu che era arrivato il Capo. Zhong Dafu si alzò subito in piedi ma venne immediatamente rispinto a sedere dalle mani del Capo, le quali sembravano delle tenaglie di ferro. Il viso del Capo era molto carnoso, due occhi piccoli erano infossati nella carne, tuttavia emanavano una luce tagliente.

"Sei proprio un criminale modello, haha".

"Grazie, signor Capo!", rispose subito Zhong Dafu.

"Mi ringrazi? Perché vuoi ringraziarmi? Dovrei essere io a ringraziare te! Prego, fai come fossi a casa tua, eh? Ho appena sentito che non sei sposato, non c'è problema".

Dopo che il Capo se ne andò, il poliziotto tornò da lui.

"Poco fa mi sono davvero preoccupato per te, riguardo quel lupo, ne hai sentito parlare?"

Zhong Dafu fece questa domanda al poliziotto, sperando di veder trasparire qualcosa dalla sua espressione facciale. Ma sul suo viso non c'era alcuna espressione. Zhong Dafu notò che aveva una ferita al dorso della mano.

"Non hai capito", disse freddamente il poliziotto, "Vorrei davvero che quella fosse la realtà. Comparandola a questi infiniti lavori forzati, sarebbe davvero una scelta migliore. Non ho mai chiesto nulla su quel tipo di faccende, ma d'altronde a che servirebbe fare domande? Devo andare, comportati bene".

Pensò di appoggiare di nuovo la schiena al muro e chiudere gli occhi per riposare la mente, ma arrivò qualcuno a portare la cena, che fu servita in un cestino appoggiato sul pavimento. C'era del riso, un pesce e del cavolo cinese. Zhong Dafu pensò che gli stessero davvero riservando un trattamento preferenziale! Ma, a guardarlo bene, quel pesce era un po' strano, sembrava ancora vivo. Toccò una branchia con le bacchette, la branchia si mosse. Ma era stato di certo fritto nell'olio, la pelle del pesce era gialla, la coda era bruciata. Zhong Dafu sentì un moto di disgusto nel cuore. Mangiò solamente il riso e il cavolo cinese, ma non mangiò quel pesce.

Quando si sedette per riposarsi, all'esterno l'oscurità della notte si stava facendo sempre più intensa. Pensò ancora una volta di tornare alla prateria, di competere con quel

lupo, ma non riusciva mai a vincere. La sua testa si svuotò. Il cestino era posato accanto la porta, il pesce giaceva da solo al suo interno, aveva un che di buffo. La sua voglia di vivere era talmente forte che probabilmente anche lui era uno dei pesci della riserva acquatica. Zhong Dafu non si era mai trovato nella prateria mentre era a casa. Quella cella era davvero un posto meraviglioso, a suo dire, ciò che aveva detto il poliziotto era vero. Pareva che avrebbe passato la notte seduto su quello sgabello, ma non pensava assolutamente che sarebbe stata una cosa difficile. Dormiva sempre poco, a casa spesso si ritrovava a passare la notte seduto su una sedia. Nella stanza non c'era alcuna luce, era quasi buio pesto. Zhong Dafu pensò che quella notte avrebbe potuto stare sott'acqua assieme a quel pesce. Pensandoci, si sentì subito a proprio agio.

Arrivò a tentoni alla finestra e scostò la tenda, voleva vedere il campo da calcio, ma tutto ciò che si riusciva a vedere era una distesa oscura. Così tornò a sedersi, brancolando nel buio.

In seguito desiderò usare il bagno, andò a spingere la porta; non si aspettava che questa si sarebbe aperta subito. Il corridoio era illuminato, trovò presto il bagno. Ci rimase a lungo, con la testa piena di pensieri.

Quando uscì dal bagno si imbatté con sua grande sorpresa nella zia, la quale prese a strattonargli un braccio chiedendogli di andarsene da lì. Zhong Dafu non volle saperne, voleva assolutamente tornare nella cella.

"Quello non è più il tuo posto", disse la zia con un tono che sembrava deriderlo.

Infatti quando Zhong Dafu andò a spingere la porta, non riuscì ad aprirla. Vi batté il pugno alcune volte, all'interno si sentirono dei rumori; qualcuno lì dentro, alzando la voce, disse:

"Pensi ancora che l'essere rimasto a lungo in questo posto ti dia il diritto di rimanerci per sempre, eh? Gli imperatori regnano a turno, cerca di essere un po' più umile!"

Era il poliziotto ad essere nella stanza. La zia, al suo fianco, ridacchiava sotto i baffi.

Quando Zhong Dafu fece ritorno alla porta di casa, vide nuovamente l'auto della polizia. All'interno dell'auto sedeva una persona, ma non era il poliziotto, assomigliava molto al vagabondo del paese, proprio quello che aveva spintonato in passato. Zhong

Dafu disse tra sé e sé: “Probabilmente anche questa è una lunga notte affollata di sogni”.

3.2 *Il tormento di Luer*

Luer stava frantumando il riso con una piccola macina nel soggiorno di casa; era un lavoro molto semplice e noioso ma doveva farlo, sua madre lo costringeva perché le serviva la farina di riso per preparare gli gnocchi ripieni tipici della Festa delle Lanterne[110]. Sentì quel rumore proprio mentre stava per finire il suo compito. All’inizio sembrava che un treno si stesse avvicinando da lontano, facendo sempre più rumore, ma quel baccano non accennava a fermarsi, anzi, si erano aggiunti anche dei suoni di esplosioni. Luer aveva il sospetto che fosse una frana; si chiese più volte: “Devo scappare o no? Devo scappare o no?”, finché non decise di fuggire. Senza raccattare nulla, scappò fuori casa a gambe levate.

Nel villaggio non c’era nessuno. Luer attraversò di corsa l’orto, poi il ponticello e giunse nel campo; aveva corso senza sosta fino a lì per poi fermarsi a prendere fiato, paonazzo in viso. Stranamente, mentre correva il rumore era ancora forte, sembrava che una colata di fango lo stesse inseguendo e si stesse avvicinando sempre più; ora che si era fermato però anche il rumore era cessato. Guardandosi attorno, notò alcune persone nel campo che lavoravano come se nulla fosse; sulla stradina alla sua destra c’era della gente che si stava recando al mercato con delle scope e quel monte che si trovava di fronte a lui torreggiava immobile, non aveva subìto nessun cambiamento.

Luer tornò lentamente a casa. Sua madre gli fece una sfuriata, gli disse che era scappato lasciando il lavoro a metà, che aveva dovuto pulire tutto lei. Nel frattempo il ragazzino si chiedeva dentro di sé dove si trovasse la mamma nel momento in cui lui era fuggito. Non l’aveva chiamata più di una volta urlando a squarciagola? Non osò chiederglielo, pensò di infilarsi in cucina al fine di evitarla per un po’, ma lei non aveva intenzione di lasciar perdere e lo seguì.

[110] La Festa delle lanterne, *yuanxiaojie* 元宵节, è la tradizionale festa di chiusura del periodo di quindici giorni dedicato al festeggiamento della Festa di Primavera, *chunjie* 春节, generalmente nota in Occidente come Capodanno Cinese.

“Pensavi fosse giunta la tua ora e te la sei data a gambe? Cosa sei tornato a fare ora che ho finito, eh?“.

Luer sospirò, aprì la porta della cucina e ne uscì. Dopo aver girovagato per un po’, pensò di andare a dare un’occhiata alla cima del monte. Ci aveva pensato a lungo ed era giunto alla conclusione che fosse accaduto qualcosa all’interno del monte; altrimenti come avrebbe potuto sentire quel rumore?

Incontrò Xibao, che stava portando giù dalla montagna della legna da ardere; lo salutò e gli chiese se avesse sentito qualche rumore strano. Xibao lo guardò senza batter ciglio e disse:

“Uhm… Non ne voglio sapere nulla, quella *cosa* non è affatto divertente”.

Luer finalmente giunse sull’orlo del precipizio. Trattenne il respiro, raggiunse il margine del burrone ma fece subito alcuni passi indietro e cadde a terra. Prima c’erano due pareti del precipizio, una di fronte all’altra, separate da tre o quattro metri di distanza; erano talmente lisce che sembravano essere state tagliate da un coltello affilato. A qualche centinaio di metri di profondità ruggiva una sorgente d’acqua. Ma ora la parete di fronte non si vedeva, a perdita d’occhio c’era solamente un nulla accecante.

Luer avvertì immediatamente il pericolo. Scese dal monte il più velocemente possibile con le gambe tremanti, preso dall’ansia inciampò e ruzzolò giù per un bel po’ prima che un piccolo abete gli ostruisse la strada; rialzandosi in piedi vide che i suoi vestiti si erano strappati in più punti.

Voleva dire a qualcuno della sua scoperta. Tagliando l’ambrosia destinata ai maiali tra gli improperi della mamma, aspettò pazientemente che calasse il buio; solo allora andò a cercare il piccolo mandriano Xiaoqi.

“Xiaoqi, hai sentito?”, gli chiese con impazienza.

“Sì, ho sentito”, disse Xiaoqi evitando il suo sguardo infervorato.

“Sai da dove veniva quel rumore? Sono andato a vedere, io…”.

“Non mi interessa!”, urlò all’improvviso Xiaoqi interrompendolo rabbiosamente.

Si girò e tornò in casa; Luer, sbalordito, rimase lì impalato.

Il papà arrivò dal cortile. La persona che Luer desiderava vedere di meno in assoluto

in quel momento era proprio suo padre; pensò di nascondersi, ma non fece in tempo.

"Luer, in giro a bighellonare, ancora!", disse il papà ad alta voce, "Quando noi eravamo piccoli, oltre a lavorare e lavorare, ci davamo da fare dalla mattina alla sera! Pari proprio uno scriteriato, come farai a sistemarti in futuro? Non vedi che Xiaoqi è più sveglio di te?".

I due giunsero velocemente alla porta di casa, allora il papà parlò ancora, dicendo misteriosamente:

"Luer, non vorrai certo che tutte le aspettative che ho su di te vadano in fumo, vero?".

Luer pensò che il papà fosse a conoscenza di quella *cosa* ma non disse niente, perché aveva paura di lui. Ma in fin dei conti che cosa temeva il papà?

Luer non riuscì a dormire, la scena sul precipizio continuava a tornargli in mente. Se in quel momento lui avesse fatto altri due passi in avanti per vedere meglio cosa ci fosse laggiù, non sarebbe stato come morire? Tutti dicono che morire significa andare in un altro mondo; lui non voleva di certo andare in un altro mondo, ma mentre era sdraiato a letto non poteva fare a meno di chiedersi continuamente come sarebbe stato se fosse caduto giù. A un certo punto sentì il papà parlare con qualcuno in giardino; con sua grande sorpresa, quella persona era Xiaoqi. Doveva esserci un motivo importante se era venuto fin lì a un'ora così tarda. Si alzò subito dal letto, si vestì e andò in giardino, ma Xiaoqi se n'era già andato; c'era solo papà, in piedi, che fumava una sigaretta.

"Xiaoqi è molto intelligente", disse il papà, "sarebbe bello avere un figlio come lui".

Il ragazzino abbassò la testa e rimase lì, preso dalla vergogna.

"Luer, alza la testa e guarda avanti a te", disse il papà improvvisamente.

Luer, perplesso, obbedì. Davanti a lui c'era quel monte, che nel tenebroso cielo notturno si era trasformato in un'ombra di un colore nero molto denso. Improvvisamente l'ombra si espanse fino quasi a coprire metà cielo. Luer riusciva a vedere sempre meno, tutto era tenebra. Decise di tornare dentro casa, avanzando a tentoni.

Quando arrivò agli scalini, sentì il papà dire da lontano:

"Luer, se tu fossi Xiaoqi andrebbe tutto bene".

Tornato a letto, Luer cominciò ad analizzare le parole di papà. Xiaoqi era sempre

stato un suo caro amico; era un bambino preso dalla strada, di un anno più vecchio di Luer, che viveva con zia Hua dietro la fabbrica di tofu. A Xiaoqi non piaceva parlare, ma quando lo faceva diceva cose sorprendenti che gli facevano guadagnare l'ammirazione di Luer. Ad esempio un giorno, mentre si stavano divertendo come matti, si ricordarono di dover tornare a casa quando era ormai troppo tardi. Luer aveva paura di essere picchiato una volta rientrato, così Xiaoqi, per consolarlo, gli disse: "Dopo le botte la tua pelle si farà più dura e poi non ti farà più male". Per fare un altro esempio, aveva insegnato a Luer a mangiare di nascosto le uova di casa: gliele faceva buttare nel calderone dove bolliva la broda per suini senza che i familiari se ne accorgessero, poi le ripescavano e le mangiavano. A proposito di quest'usanza diceva sempre: "Se mangi un uovo fresco ogni due o tre giorni, tra una decina d'anni sarai un lavoratore di prima categoria!". Il papà certamente non era a conoscenza di questi malcostumi di Xiaoqi, ma lo paragonava sempre a Luer e credeva fermamente che quest'ultimo non avesse prospettive future buone quanto quelle di Xiaoqi. Diceva che se Luer fosse stato Xiaoqi sarebbe stato meglio: voleva forse dire che se Luer fosse stato orfano sarebbe stato "meglio"? Più ci pensava, più ne era scioccato. Sapeva che il papà non era soddisfatto di lui, ma come avrebbe potuto reincarnarsi e rinascere orfano?

Parlando di Xiaoqi, il più grande lato positivo nella vita di Luer era proprio l'amicizia con lui. Pensava che Xiaoqi fosse diverso da tutti gli altri bambini del villaggio, ciononostante gli piaceva passare il tempo con lui. Che cos'era successo in quella giornata? Poteva essere che Luer avesse messo a nudo qualche suo segreto, facendolo così arrabbiare? La frana del monte era un segreto custodito nel cuore da Xiaoqi? O peggio, la frana era un segreto dell'intero villaggio che poteva essere solamente custodito nell'anima e non poteva essere menzionato? Luer si rigirava nel letto in preda a queste preoccupazioni. Alla fine, quando stava finalmente per addormentarsi, pensò ad una persona: la zia Hua, una vecchia signora che sapeva tutto di tutti. Decise che l'indomani sarebbe andato a chiederle quale fosse il suo parere a riguardo.

Luer vide la zia Hua solo tre giorni più tardi. L'anziana signora usciva sempre molto

presto al mattino per andare al centro del villaggio a comprare il tofu e tornava solo quando si era già fatto buio, ma la mamma non permetteva a Luer di uscire di casa dopo il calar del sole.

Luer se ne stava seduto sotto il portico, pieno di pensieri preoccupanti, a intrecciare le scarpe di paglia; all'improvviso notò la zia Hua in piedi davanti a lui.

"Luer, mi stavi cercando?", chiese la zia sorridendogli.

"Ah, zia, come facevate a saperlo?", Luer arrossì immediatamente.

"Eh, hai lasciato un'impronta davanti la porta di casa mia. So che non eri venuto a cercare Xiaoqi, tu… Uhm… Eri venuto a cercare me!".

Aiutò Luer ad alzarsi in piedi e si guardò intorno.

"Zia?".

"Shh".

La zia fece cenno a Luer di seguirla. Camminarono fino al pozzo; la zia Hua, indicandone la bocca, chiese a Luer se avesse il coraggio di saltarci dentro: quando il ragazzino disse che non se la sentiva, la zia scoppiò a ridere.

"Bravo bambino, sei sveglio, lo dirò al tuo papà. Poco fa ho visto chiaramente che non ti porti fardelli addosso, sei un ragazzino vivace, il tuo papà non deve preoccuparsi per te. Adesso vai a casa, corri, a casa c'è una cosa bella che ti aspetta!".

Luer, confuso, tornò a casa, dove però non lo stavano di certo aspettando belle cose. Forse quella cosa bella sarebbe accaduta durante la notte? Continuò ad intrecciare le scarpe di paglia; dopo un po' arrivò Xiaoqi.

"Luer, sono turbato", disse costernato abbassando la testa, "Mia mamma è passata di qui?".

"Uhm sì, perché?".

"Le aspettative di mia mamma nei miei confronti sono troppo alte, ben presto la deluderò".

"Strano, io pensavo invece che fosse molto ragionevole".

"È ragionevole. Ma anche le persone ragionevoli hanno dei difetti, lei ti fa sentire sotto pressione. La nostra mucca è morta già da un po', ma lei mi fa ancora andare sul monte, così ho visto ciò che non avrei dovuto vedere. Lo sai, non voglio parlarne. Ma

riguardo a mia mamma, è da un po' che penso di lasciarla. Ci ho pensato, forse è perché non sono nato da lei che mi ha spinto ad andare sul monte a vedere quella *cosa*? Ci ho pensato e ripensato, più ci penso e più i pensieri diventano perversi".

"Tua mamma è una gran brava persona", disse Luer lentamente.

"Certo, certo. Anche il tuo papà e la tua mamma lo sono. Dici che non dobbiamo lasciarli?"

Quando Xiaoqi gli fece questa domanda guardandolo negli occhi, Luer si sentì a disagio e rispose a fatica con un "Sì". Pensava al fatto che Xiaoqi stava davvero parlando di quella *cosa*. Lui era stato sul monte in precedenza e già da tempo aveva avuto modo di conoscere bene la conformazione di quel posto; aveva visto tutto, ma perché ne parlava come "ciò che non avrei dovuto vedere"?

"Xiaoqi, sei venuto a cercarmi per parlar male di tua mamma?".

"Inizialmente era così. Ma dopo aver parlato con te, mi rendo conto che lei è molto buona con me. Luer, puoi uscire stasera?".

"Mia mamma non me lo permetterà, ma io posso uscire dalla finestra, aspettami fuori dal cortile".

Luer, guardando Xiaoqi allontanarsi, pensò tra sé e sé: ecco la "cosa bella" di cui parlava la zia Hua. Si sentiva ancora concitato anche dopo che Xiaoqi se n'era andato già da un po'.

Quando Luer uscì dalla finestra, Xiaoqi era già lì ad aspettarlo. Indossava un cappello di paglia sul quale erano attaccate molte piume e in mano teneva una lancia; sotto la luce della luna sembrava un selvaggio. Luer invidiava i vestiti che portava e gli chiese subito da chi avesse imparato a vestirsi così. Xiaoqi gli rispose che aveva preso esempio da una rivista che apparteneva ad un nipote della zia Hua.

"Fortuna che abbiamo una lancia, dato che in giro c'è un leopardo", disse.

Xiaoqi camminò in avanti, facendo pensare a Luer che volesse salire sul monte; fece invece un gran giro per arrivare infine nel campo di colza. Mentre vagavano per l'enorme campo, Xiaoqi si fermò ad ascoltare attentamente i vari rumori, cercando di distinguerli. A un certo punto alzò la lancia, come se volesse scagliarla verso il cielo, ma esitò un po' e infine non lo fece. Luer si sentiva strano… Erano forse in pericolo? La

colza era la principale fonte di reddito del loro villaggio, per questo motivo quel campo veniva esteso ogni anno e Luer non riusciva assolutamente a capire dove fossero i suoi confini.

"Xiaoqi, sai dov'è il leopardo?".

"Se ho puntato la lancia verso quella direzione, vuol dire che si trova da quelle parti", disse orgogliosamente Xiaoqi.

"Ma non hai scagliato la lancia".

Luer adorava Xiaoqi, pensava che sarebbe stato perfettamente in grado di far cadere in trappola il leopardo! Questo pensiero lo mandò in visibilio. All'improvviso Luer vide che nel cielo c'era l'enorme ombra di un uomo che si muoveva; ad ogni movimento dell'ombra, la terra sembrava rispondere tremando, nonostante fosse solo un lieve tremolio. Xiaoqi alzò di nuovo la lancia, stavolta rivolgendola verso l'ombra di quella persona nel cielo; la scagliò con tutte le sue forze verso di essa e, nel farlo, cadde a terra.

Xiaoqi si lamentava ed imprecava. Luer gli chiese se si fosse fatto male, ma lui gli rispose: "Poteva andare peggio"; l'amico lo ammirava per questo suo spirito così forte. Il traguardo più importante mai raggiunto da quest'ultimo riguardava un salto da un masso alto poco più di tre metri, sebbene a lui fosse sembrato di volare! Luer sollevò il capo, vide che il cielo era quello di sempre, non sembrava esserci nulla di strano.

Xiaoqi lentamente si rialzò e si mise a sedere, chiese a Luer di andare a cercare la sua lancia. La trovò subito lì vicino, si era spezzata in due parti. Xiaoqi gettò nel campo i due tronconi e disse:

"Non la voglio più, me ne vergognerei. Quando ero sul precipizio…".

"Cos'è successo sul precipizio?".

"Ah, ripensandoci, non c'è niente da dire a riguardo".

Luer era furioso. Ma cosa poteva fare con Xiaoqi? Era molto presuntuoso, nessuno sarebbe riuscito a cavargli di bocca ciò che non voleva dire.

"Possiamo catturare il leopardo solo se abbiamo una lancia; adesso non ce l'abbiamo più, torniamo a casa".

Tornarono alle rispettive case.

All'alba Luer venne svegliato dal padre.

“Luer, quando ieri eri nel campo di colza non hai sentito che ti chiamavo?”.

“No, papà”.

“Ero lì vicino a voi, Xiaoqi mi puntava contro quella lancia. Chiamavo ad alta voce il tuo nome, volevo che lo fermassi. Ma tu invece te ne stavi lì come uno stupido a fissarlo mentre faceva fiasco. Solo in questo è bravo, molto bravo. Dovresti imparare da lui”.

“Papà, voi siete un gigante?”.

“Ma cosa dici?! Hai ascoltato troppe storie di mostri”.

Luer pulì svogliatamente le gabbie delle galline. La mamma stava essiccando i fagiolini, interrompendo a tratti il suo lavoro per imprecargli contro.

Luer dentro di sé continuava a chiedersi: “Dovrei o non dovrei scappare? Dovrei o non dovrei scappare? …”.

Arrivò l’ora di cena e non era ancora scappato. Si ritrovò ad odiarsi per questo motivo.

Luer tornò sul precipizio. Prima tagliò della legna da ardere nell’area circostante; quando ebbe finito, dopo aver legato bene la legna con delle radici di malacca, non poté fare a meno di scalare di nuovo il monte fino al burrone. Questa volta notò una cosa strana: la ragazza che al villaggio chiamavano Meihua se ne stava seduta a ricamare sull’orlo del precipizio. Non era una ragazza molto bella, era piuttosto bassa e grassoccia, ma in molti dicevano che il cielo le avesse fatto dono di un paio di mani davvero abili, motivo per cui Luer le portava rispetto.

“Meihua! Meihua!”, disse Luer con voce tremante dalla paura.

Meihua non rispose, se ne stava saldamente seduta a gambe incrociate.

Luer si accovacciò e si sedette a terra, per poi avvicinarsi a lei strisciando come un cagnolino.

“Meihua, dimmi, cosa c’è laggiù?”.

“Laggiù ci sono tre pecorelle”, rispose girandosi a guardarlo, seria in viso.

“Non hai le vertigini quando guardi laggiù?”.

“No. Mi vengono le vertigini solo quando sto a casa a ricamare. Qui sto bene”.

“Che strano. Io invece penso che tutti ne siano terrorizzati”.

“Terrorizzati da cosa?”.

“Da quello che c’è lì sotto”.

Meihua scoppiò a ridere di cuore. Posò a terra il telaio da ricamo, si alzò in piedi, si affacciò nel vuoto del precipizio e vi si gettò di testa facendo una capriola. Il suo piccolo e soffice corpo si distese graziosamente nell’aria; Luer pensava sarebbe sicuramente precipitata giù, ma lei sembrò essere sospinta indietro da un tappeto di gomma invisibile e riatterrò fermamente in piedi davanti a lui. Luer si strofinò gli occhi, non riusciva a credere a ciò che aveva visto: Meihua si era lanciata nel vuoto, aveva fatto una capriola ed era stata risospinta indietro. Luer aveva persino sentito un suono simile ad un tonfo soffocato, forse era stato il tocco della ragazza sul tappeto invisibile.

“Ah, devo tornare a casa a dar da mangiare ai maiali!”.

Raccolse il telaio da ricamo e corse via.

Luer scrutava attentamente quel nulla accecante. Cosa c’era laggiù? Non c’era nulla. Voleva alzarsi in piedi, ma le gambe gli tremavano. Ahi, niente da fare! Si allontanò dal precipizio strisciando a terra.

Tornò a casa, il papà gli chiese di andare a spalare un po’ del letame dei maiali.

Quando padre e figlio si ritrovarono davanti al letamaio, Luer sentì il papà dire tra sé e sé:

“È tutto così meraviglioso, proprio come dentro questo letamaio”.

Si diedero molto da fare, fino a puzzare da capo a piedi.

Dopo aver fatto il bagno, il papà si sedette sullo sgabello di legno a fumare, Luer pensava ancora al suo tormento.

“Luer, tra qualche giorno compirai 13 anni, ma io e tua madre siamo già anziani. Negli ultimi giorni ci ho pensato molto: Luer è nato e cresciuto a casa nostra, sarà soddisfatto di noi? A volte io e tua madre pensiamo che tu voglia fuggire lontano. Se rimarrai qui, ti renderai conto sempre più giorno dopo giorno che qui si sta bene”.

“Papà, io non ho pensato di fuggire”, disse Luer terrorizzato, distogliendo lo sguardo.

“Se non ci hai ancora pensato, prima o poi ci penserai”.

“Non me ne vado di certo, potrei morire se me ne andassi. Voglio stare qui per tutta la vita, col mio papà! Anche Xiaoqi la pensa così”, disse Luer con fervore, arrossendo in viso.

Il papà gli lanciò uno sguardo, per nulla felice.

“Quindi in fin dei conti come la pensi sulla vita nel villaggio?”.

Luer abbassò la testa e rispose avvilito:

“Non mi piace fare i lavori di casa e non mi piace nemmeno la vita nella fattoria”, alzò improvvisamente la testa, “Oggi ho visto una cosa meravigliosa! È stata Meihua a mostrarmela! Se anche io potessi farla sarei felice, posso imparare?”.

“Non c’è cosa che Luer non possa imparare”, il tono di papà si fece gentile.

“L’hai vista fare questa cosa?”.

“Sì”

Luer pensò che originariamente il papà e la mamma credevano che prima o poi avrebbero lasciato il villaggio. Questo pensiero lo lasciò un po’ confuso, esattamente come il pensiero di quel precipizio franato; ma non c’era modo di riflettere dettagliatamente su queste cose. Oh, Meihua! Meihua… Che ragazza emozionante… Voleva rimanere nel villaggio. Papà aveva detto che non c’era cosa che non potesse imparare: se si fosse esercitato tutti i giorni sarebbe riuscito ad apprendere quel talento di Meihua? Quel movimento, cielo! Faceva venire le vertigini al solo pensiero!

Poiché Luer aveva cominciato a lavorare, la mamma era molto più amorevole con lui e dopo cena lo lasciava uscire a giocare un po’. La mamma diceva al papà: “Questo ragazzo non fa altro che pensare per tutto il giorno a scappare fuori casa”.

Senza pensarci, arrivò davanti la porta di casa di Meihua. La vide appoggiata alla parete, di fianco alla porta d’entrata, a testa in giù: faceva la verticale sulle mani, probabilmente stava in quella posizione già da un po’. Luer si fermò ad osservarla e, dopo un bel po’, lei era ancora appoggiata alla parete; Luer pensò tra sé e sé che imparare un’abilità artistica doveva comportare molte difficoltà. Proprio in quel momento la porta si aprì e ne uscì lo zio di Meihua.

“Non c’è bisogno che impari a fare questa cosa”, gli disse lo zio, “Meihua è una ragazza, prima o poi dovrà sposarsi, così adesso le lasciamo imparare a fare ciò che più

le piace. Tu sei un ragazzo, le aspettative di tuo padre devono essere molto alte, dovrai impegnarti duramente".

Quando lo zio se ne andò, Luer si avvicinò a Meihua e notò vagamente il sudore sulla sua fronte nella luce serale.

Meihua gli ordinò: "Spostati un po', mi stai coprendo la vista".

Luer si mise di fianco a lei e non poté fare a meno di chiederle: "Cosa stai guardando?".

La ragazza non rispose. Luer, dopo aver svoltato l'angolo della casa, allungò la testa per spiarla da lontano, voleva vedere quanto sarebbe resistita ancora in quella posizione.

Aspettò finché non si fece completamente buio e Meihua era ancora appoggiata a quella parete. Quella ragazza aveva veramente una forza eccezionale! Luer tornò a pensare a sé stesso e si sentì davvero demoralizzato. Svoltò nuovamente l'angolo e si accovacciò accanto a lei, chiedendole a bassa voce: "Quanto tempo riesci a rimanere in questa posizione?".

"Dormo sempre così la notte", rispose.

La risposta di Meihua lo fece sudare freddo. Luer nella sua testa sentiva un ronzio, come se Meihua l'avesse rimproverato, spingendolo ad andarsene. Luer non poté far altro che alzarsi in piedi e andar via. Lungo la strada si imbatté nella zia Hua, la quale gli fece un lungo discorso che fu coperto dal ronzio nella testa del ragazzino, il quale capì in modo chiaro solamente una frase: "Corri, c'è una cosa buona che ti aspetta!".

La zia Hua era sempre così ottimista, diceva sempre che c'erano delle cose belle che lo stavano aspettando. L'ultima volta che gli aveva detto questa cosa, Luer era poi andato nel campo di colza con Xiaoqi e l'aveva visto infilzare con la lancia l'ombra di quell'uomo nel cielo. Probabilmente era proprio quella la "cosa bella" di cui parlava la zia Hua. Oggi poteva esserci un'altra cosa bella ad aspettarlo?

Luer tornò nella sua casa buia, entrò a tentoni nella sua stanza e salì sul letto. Appena chiuse gli occhi per addormentarsi, venne svegliato da un fulmine accecante; stranamente, dopo il fulmine non ci fu nessun tuono. Sentì il papà parlare nel sonno dalla stanza accanto: "Luer! Luer! Sei un ragazzo così immaturo, perché non sei ancora

scappato via?". Poi sentì il papà e la mamma digrignare i denti, come se stessero masticando qualcosa di duro.

Luer era molto spaventato. All'inizio si rannicchiò senza osare muoversi, pensò di tornare a dormire, ma la voce del papà si faceva sempre più forte, fino quasi a diventare isterica, come se volesse ucciderlo. Si alzò, indossò le scarpe e fuggì fuori; mentre usciva di casa colpì la porta e si sentì un rumore assordante, pareva che l'intera casa stesse collassando su sé stessa.

Luer corse fino alla cooperativa e solo allora si fermò. Si sedette al semplice tavolo che si trovava sotto il pergolato, per riprendere fiato. Senza che se ne rendesse conto, le sue palpebre si serrarono improvvisamente e rimasero come incollate, lui si appoggiò al tavolo per dormire, ma ancora una volta non riuscì ad addormentarsi. Udì il cigolio della porta della cooperativa che si stava aprendo, ne uscirono due persone che stavano parlando tra loro; Luer fu sorpreso di vedere che una di loro era il papà. Quest'ultimo e il padrone del negozio stavano contrattando il prezzo di qualcosa: il papà voleva acquistare del tabacco a buon mercato, voleva che il signor Gu gli facesse uno sconto su due confezioni ma lui sembrava non acconsentire e derideva il papà dicendo che fosse un "vecchio volpone". Perché diceva che papà fosse un "vecchio volpone"? Luer non capiva, in più era troppo stanco, era meglio che non si mettesse a pensare a nulla. Alla fine papà e il signor Gu raggiunsero la strada e si allontanarono.

Luer venne svegliato da un sottile rumore insistente, di quelli che innervosiscono le persone. Si alzò in piedi e si guardò intorno, notò che la porta della cooperativa era spalancata, dentro era tutto buio. Dov'erano andati il papà e il signor Gu? Anche se temeva che la gente sospettasse che fosse un ladro, non riuscì a resistere alla tentazione di entrare di soppiatto nel negozio. Non era vero però che non ci fosse nessuno nel negozio: una commessa sedeva davanti una lampada ad olio, stava inventariando una grossa pila di banconote.

"Sei venuto a rubare, eh?", chiese la commessa lanciandogli un'occhiata.

Sulla parete alla sua destra c'era un'enorme ombra umana che oscillava, sembrava la stessa che Luer aveva visto quella notte nel campo di colza: fissandola, cominciò a sudare freddo.

“Vattene subito!”, lo rimproverò severamente la commessa.

Luer si accovacciò a terra, poi si infilò nello stretto spazio tra due vetrine e rimase lì, immobile. Sentì la commessa camminare davanti al suo nascondiglio più volte, come se stesse spostando della merce; sentì persino lo sgradevole e pungente odore di sudore che emanava il suo corpo. Improvvisamente la commessa si avvicinò a Luer e si accovacciò assieme a lui. Gli prese la mano e, tremando, gli disse a bassa voce:

“Ragazzino, ho tanta paura. Ogni notte è sempre così, mi vuole morta”.

“Chi?”.

“Vuoi dirmi che non l’hai visto? Tu l’hai visto!”.

“Parli di ciò che c’è sulla parete?”.

“Sì. Dammi qualche colpo in testa, così mi si snebbierà il cervello”

Luer sferrò un colpo dove pensava si trovasse la testa della ragazza, ma sentì il suo pugno colpire un mucchio di fango, cosa che rese il dorso della sua mano tutto scivoloso. Non riuscì a trattenere un “ahi!”.

“Dove sei?”, chiese Luer confuso.

“Dove vuoi che sia? Sono di fianco a te! Piccolo birbante, sei venuto a farti ammazzare?!”.

La voce della ragazza era bassa, soffocata, piena di rabbia. Lo colpì sulla spalla con un oggetto di pietra, Luer sentì un dolore talmente forte che si ritrovò a gridare.

Strisciò disperatamente a terra per scappare, uscì dalla porta d’entrata e la richiuse con forza. Mentre cercava di rialzarsi, la ragazza aprì la porta tenendo un secchio d’acqua in mano, che rovesciò di colpo su di lui, bagnandolo da capo a piedi. Poi gridò con rabbia: “Se tornerai ti taglierò la testa!”.

Quando Luer arrivò a casa, anche il papà rincasò. Tirando il figlio a sé, gli illuminò il viso con un accendino e disse:

“Ho cambiato opinione su di te”.

Luer si rigirò a lungo nel letto, pensando ancora alle “cose belle” menzionate dalla zia Hua. In seguito si addormentò, frastornato. Nei suoi sogni era scappato dal villaggio, correndo disperatamente verso il campo di colza mentre, sopra di lui, quell’enorme ombra sembrava volerlo schiacciare…

Meihua insegnò a Luer a fare la verticale, ma lui abbandonò ben presto questa abilità. Quando stava appoggiato alla parete a testa in giù, l'ambiente intorno a lui diventava sempre tetro, sembrava alzarsi una bufera, la polvere sospinta dal vento gli entrava negli occhi; ma nel momento in cui si staccava dalla parete tutto tornava alla normalità. Aveva provato molte volte a fare la verticale ed era sempre andata così, gli occhi gli si arrossavano da quanto li strofinava. "Sei proprio inutile", gli diceva Meihua. Anche Luer si sentiva un incapace e la scintilla di speranza che aveva nel cuore pian piano si affievoliva.

"Che cosa hai visto, alla fine?", chiese a Meihua.

"Io? Io non mi guardo mai attorno. Uhm…", rispose con concitazione, "Se in futuro mi sposerò va bene, se non mi sposerò andrà bene lo stesso, chi starà mai meglio di me?".

Le sue parole intimidirono Luer, si sentì inferiore, demoralizzato. Infatti, quando si paragonava a Meihua e Xiaoqi si sentiva un rifiuto, voleva nascondersi per la vergogna. Ma dove poteva scappare una nullità come lui? Ahi, ahi.

"Luer, se non fai la verticale significa che non sei in grado di concentrarti, quindi non puoi imparare nulla. Tra poco tu ed io andremo a casa di mio zio, lì troverai ciò che vuoi vedere".

"Eh? Che strano, come fai a sapere cosa vorrei vedere?".

"Ma come puoi pensare di tenermene all'oscuro?".

La casa dello zio di Meihua si trovava a est del campo di colza; aveva solamente un piano, metà del quale era sepolto nel terreno ed era necessario scendere una scala per entrare in casa.

I due ragazzini, dopo essere entrati nella grande stanza che sembrava un seminterrato, pensarono che in casa non ci fosse nessuno. Luer, guardandosi intorno con più attenzione, scoprì che in realtà c'erano delle persone; erano nascoste sotto i tre grandi letti posizionati nella stanza e in quel momento avevano allungato il collo per guardare i due ragazzini. Proprio in quel momento Luer sentì il rombo di un tuono. Poco tempo prima, quando erano entrati in casa, il cielo era limpido; il tempo era cambiato davvero

velocemente! Meihua parlò con una vocina debole all'orecchio di Luer, cercava in tutti i modi di non farsi sentire dai tre figli dello zio.

"Luer, sai perché non dormono sul letto? Hanno paura di essere uccisi da un fulmine. Il rimbombare dei tuoni in questo campo di colza non è affatto piacevole, una volta il letto degli zii è stato spaccato in due, e loro due sono stati sbalzati a terra ai lati del letto. Lo zio è un osso duro, anche la zia lo è, non si sono affatto spaventati. Ma i loro figli ne sono rimasti traumatizzati, tanto che hanno smesso di lavorare e se ne stanno tutti i giorni nascosti sotto il letto, ad aspettare che quella cosa colpisca. Penso sempre a quando gli zii hanno costruito la casa nel campo di colza, che l'abbiano fatto apposta…? Bisogna sapere perché nessuno costruisce case in questa zona".

"Noi ce la passiamo molto bene! Non parlare a vanvera!", la redarguì un ragazzino da sotto il letto.

Appena finì di parlare, si sentì un forte rumore simile all'infrangersi a terra di brocche, vasi, lampade a olio e stoviglie. Luer sentì un colpo anche sulla sua testa e si buttò a terra in ginocchio, immerso nell'oscurità. Sentì Meihua gridare:

"Guardate, guardate! C'è un enorme buco sul soffitto!".

Meihua, mentre urlava quelle parole, risalì le scale e scomparve. Luer si rialzò per scappare, ma qualcuno gli afferrò il piede e lui cadde di nuovo a terra con un tonfo. Era il figlio dello zio.

"Sei proprio un pollo!", disse a Luer digrignando i denti dalla rabbia, "Sdraiati qui, da bravo!".

I ragazzi strisciarono fuori da sotto il letto, ordinarono a Luer di chiudere gli occhi e di non muoversi. Luer li sentì risalire le scale ed uscire, uno dopo l'altro. Aprì gli occhi e sbirciò, non riusciva a vedere la scala: probabilmente era una scala che si poteva spostare. I tuoni cominciarono di nuovo a rimbombare, uno dopo l'altro; a Luer sembrava di essere finito all'inferno. Nel suo cuore una voce ripeteva incessantemente: "Morirai! Morirai! …", lui non poté far altro che rotolare sotto il letto. Sembrava che le tegole del tetto stessero venendo incessantemente rimosse, con sporadiche cadute a terra di qualcuna di esse. La stanza si faceva sempre più luminosa. Luer, immaginando le corse dei figli dello zio sul campo di colza, non poteva evitare di provare un grande senso di invidia.

Era una famiglia così testarda! In fondo per quale motivo volevano vivere in quel posto? Luer si sentì improvvisamente stremato, assieme alla paura sopraggiunse anche un irreprimibile attacco di sonno, tutto si fece confuso.

Alcune persone lo sollevarono, Luer voleva liberarsi dalla loro presa ma non ci riusciva.

"Lo buttiamo giù?".

"Buttiamolo".

Luer venne lanciato verso il basso, atterrò su qualcosa di soffice.

"Luer, ci tieni proprio a fare la fine del tuo vecchio padre?".

"Dove siamo, papà?", chiese Luer con voce debole.

"Dove potremmo mai essere? Furfante, hai osato buttarti giù da quel precipizio. Mi deludi continuamente, non me lo sarei mai aspettato da te…".

Sentì che la voce del padre si faceva sempre più sottile, sempre più lontana. Un vento freddo soffiava sul suo viso, un uccello cantava nelle vicinanze, tutto era confortevole. Si alzò a sedere, non sentiva alcun tipo di dolore. Alzò lo sguardo, il campo di colza color oro era sconfinato, le api si davano da fare tra i fiori. Dov'era la casa dello zio di Meihua? Si alzò in piedi, si guardò attorno più volte, ma non la trovò.

Una stradina di fronte a lui gli indicava la direzione di casa.

Capitolo 4

Commento traduttologico ai racconti

4.1 L'analisi traduttologica

Prima di dare il via al processo traduttivo vero e proprio, è necessario effettuare una accurata analisi traduttologica sul prototesto, ossia sul testo originale, al fine di determinare quali siano le migliori scelte traduttologiche da applicare in sede di traduzione. Nel corso dell'analisi traduttologica, il prototesto viene proiettato sulla cultura ricevente; ne emergono così tutti gli aspetti che necessitano di particolare attenzione da parte del traduttore, al fine di produrre un metatesto, ossia il testo della traduzione, che sia il più possibile in linea con le funzioni previste per esso, con le decisioni stilistiche del traduttore e con le aspettative del lettore modello.

> L'analisi traduttologica si distingue da quella linguistica, narratologica o storica perché è un'analisi comparativa, relazionale, poiché si incentra sul fatto specifico che in qualsiasi processo traduttivo vi è interrelazione di elementi tradotti, omessi, modificati e aggiunti.[111]

L'analisi del prototesto serve quindi a fare un bilancio iniziale di quegli elementi testuali che influiscono sulla traduzione, al fine di individuare quali siano gli elementi che verranno fedelmente riportati nel metatesto, quelli che verranno modificati, quelli che non potranno essere inseriti in alcun modo nella traduzione e quelli invece che verranno

[111] Torop (2010), p. 78.

aggiunti al fine di agevolare il lettore nella comprensione del testo. L'analisi sfocia quindi nella creazione di una strategia traduttiva, la quale fornirà i criteri di cui si servirà il traduttore per l'approccio al prototesto e la sua conseguente traduzione.

Gli aspetti presi in considerazione nei prossimi paragrafi sono alcuni dei fattori che influenzano maggiormente la traduzione: si tratta del tipo di testo, del linguaggio utilizzato, della funzione testuale e dell'intenzione dell'emittente.

4.2 La tipologia testuale: il testo narrativo

Prima di attribuire ad una determinata tipologia testuale i testi tradotti nella presente tesi, è necessaria una premessa: a causa delle mille sfaccettature che caratterizzano ogni produzione scritta, è pressoché impossibile inserire un testo in un'unica categoria. È molto difficile incontrare al di fuori della teoria un testo per così dire "puro"; i testi che si incontrano nella realtà sono in genere caratterizzati da una molteplicità di elementi che li rendono allo stesso tempo appartenenti a più tipologie. In particolare,

> un testo di narrativa implica la maggior parte dei problemi posti dagli altri tipi di testi. In un testo narrativo, si possono trovare esempi di testi convenzionali (domande, ordini, descrizioni e così via) oltre a esempi di ogni genere di atto linguistico.[112]

Detto ciò, al fine di individuare una tipologia testuale nella quale inserire i testi oggetto di questa tesi, possiamo prendere come riferimento la suddivisione elaborata dal prof. Newmark in *A Textbook of Translation*, la quale suddivide i testi in tre tipologie principali: testi espressivi, testi informativi e testi vocativi[113]. Il testo espressivo è quel testo il cui focus è rappresentato dal mittente, dall'autore, il quale si esprime senza aspettarsi nulla da parte del lettore; fanno parte di questa tipologia i testi letterari. Il testo informativo si focalizza sull'informazione che contiene, la quale deve essere recepita dal

[112] Eco (1995), p. 12.
[113] Newmark (1988), p. 39.

lettore nel modo più chiaro e semplice possibile; in questo testo l'autore è invisibile, tutto si concentra sull'informazione veicolata dal testo, come nel caso dei testi tecnici. I testi vocativi si focalizzano infine sul destinatario, il quale viene portato a reagire in base alla funzione attribuita al testo, mentre l'autore è invisibile; i testi pubblicitari rientrano in questa categoria.

In base a questa suddivisione delle tipologie testuali, i racconti proposti in traduzione nella presente tesi rientrano nella categoria dei testi espressivi: l'autrice infatti narra delle vicende create dalla sua immaginazione, senza alcuna pretesa di veicolare delle informazioni precise né di spingere il lettore a reagire in un determinato modo.

Prendendo inoltre in esame la sottocategorizzazione di Newmark dei testi espressivi, che li suddivide in *serious imaginative literature, authoritative statements* e *autobiography, essays, personal correspondence*, possiamo inserire i due racconti brevi tradotti in questa tesi nella *serious imaginative literature*: le quattro tipologie testuali appartenenti a questa sottocategoria sono infatti "lyrical poetry, short stories, novels, plays"[114].

Un testo rientrante nella tipologia appena descritta è quanto di più si avvicina ai "testi aperti", denominati così da Umberto Eco in contrapposizione ai "testi chiusi". Mentre nei "testi chiusi" l'autore adotta una strategia comunicativa consistente nel "convogliare informazioni precise ad un lettore modello altrettanto preciso"[115], nei "testi aperti" al contrario

> il lettore non è un fruitore passivo, ma avviene un continuo lancio di ipotesi interpretative e di loro verifiche, sulla base della competenza del lettore e delle sue capacità inferenziali. […] Ogni lettore "in proprio" è responsabile delle proprie scelte interpretative soltanto di fronte a sé stesso. Se però il lettore è un critico testuale, e il frutto delle sue interpretazioni è un testo di critica che viene pubblicato, è responsabile delle proprie scelte anche di fronte ai propri lettori. Questo avviene

[114] *Ibidem*.
[115] Osimo (2015), p. 46.

> anche se il lettore è il traduttore di quel testo in un'altra lingua. […] Il traduttore è un lettore capace di bloccare determinate possibilità interpretative del proprio lettore modello e di attivarne altre non previste nel prototesto, l'opera originale.[116]

È importante quindi che il traduttore letterario sia consapevole del tipo di opera che si accinge a tradurre, in quanto una sua errata interpretazione del testo potrebbe tradirne l'autore e trarre in inganno il lettore.

In sintesi, i testi tradotti nella presente tesi rientrano nella categoria dei testi espressivi e sono in particolare dei testi narrativi, in quanto raccontano una serie di eventi che avvengono secondo una precisa successione temporale e vi è una storia che lega personaggi ed azioni in una - seppur contorta - trama.

4.3 La dominante

La dominante nel campo dell'analisi del testo indica

> la caratteristica essenziale del testo, intorno alla quale si costituisce il testo come sistema integrato. È 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.[117]

Uno dei passaggi fondamentali dell'analisi traduttiva consiste nell'individuare la dominante (e, se presenti, le sottodominanti) del prototesto; in base alla dominante individuata in esso, il traduttore sceglie l'approccio al testo che avrà nella fase di traduzione, stabilendo quali saranno gli aspetti da evidenziare e quelli da tralasciare al fine di ottenere un metatesto che sia in linea con il lettore modello designato assieme alla

[116] *Ivi*, p. 49.
[117] *Ivi*, p. 278.

dominante. Come afferma Jakobson, la dominante è "the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure"[118].

I testi tradotti in questa tesi sono due, ma la loro trama è molto simile: in entrambi i racconti siamo spettatori delle vicende di due ragazzini che utilizzano, a volte consciamente e a volte inconsciamente, la fantasia per evadere dalla triste realtà che li circonda, al punto che spesso non riescono a distinguere più ciò che è reale da ciò che è immaginario; vivono quindi in un perenne mondo di allucinazione che porta i sensi del lettore ad essere confusi ed inibiti tanto quanto quelli dei due protagonisti.

Per questa somiglianza nelle vicende dei ragazzini che ricoprono il ruolo di protagonista nei rispettivi racconti, i due testi hanno una unica dominante che può essere individuata nella non-distinzione tra mondo reale e mondo immaginario: i testi infatti sono permeati dalle visioni immaginarie che molto frequentemente si impossessano della mente dei due protagonisti, visioni che non hanno mai confini ben delineati, che non hanno un inizio ed una fine precisi, bensì si mescolano alla realtà quotidiana annullando qualsiasi logica e qualsiasi razionalità, coinvolgendo il lettore nello stesso vortice di allucinazioni che scompiglia le menti dei protagonisti dei due racconti.

Non sempre la dominante del prototesto coincide con quella del metatesto: a volte infatti i traduttori compiono delle scelte traduttive in base alle priorità individuate, andando ad influire su aspetti testuali che possono comprendere anche elementi fondamentali come la dominante del prototesto. Nel caso dei testi tradotti in questa tesi la dominante del prototesto e quella del metatesto coincidono: al fine di comprendere le vicende dei protagonisti dei rispettivi racconti infatti è necessario mantenere la stessa indefinitezza tra reale ed immaginario anche all'interno del metatesto, perciò nel corso della traduzione è stata prestata la massima attenzione nel trasporre tutti quegli elementi che esprimono l'indefinitezza dei confini tra realtà e immaginazione, per non perdere o venire meno a questa particolare peculiarità del testo.

[118] Jakobson (1935).

4.4 La sottodominante

Spesso nel corso dell'analisi di un testo non si individua una sola dominante ma se ne incontrano più di una; il traduttore si occupa quindi di individuare l'aspetto più rilevante del testo, il quale fungerà da dominante, e in seguito di stabilire una gerarchia nella quale collocare le sottodominanti (se più di una) in ordine di importanza. "La scelta della gerarchia delle dominanti va fatta tenendo conto di lettore modello, strategia editoriale, tipo di pubblicazione (e implicitamente gusto del traduttore)"[119]: ricordiamo che in molti casi il lettore può avvicinarsi ad un'opera straniera solamente grazie al lavoro del suo traduttore, perciò ancora una volta quest'ultimo dovrà prestare estrema attenzione alle scelte che effettuerà nel corso del processo di analisi e di traduzione del testo.

Un elemento che è possibile identificare in entrambi i testi come sottodominante è l'ambiguità, componente molto importante all'interno di entrambi i testi.

In entrambi i testi infatti il lettore si ritrova immerso in un mondo fatto di visioni assurde, di eventi irreali che si mescolano alla realtà senza distinguersi da essa, catturato da un vortice di emozioni provate prima dai protagonisti delle vicende e allo stesso tempo dal lettore, il quale si ritrova a vivere lo stesso turbamento emotivo causato dall'atmosfera ambigua ed onirica in cui sono ambientati i racconti di Can Xue.

Nulla nei due racconti è preciso, nulla è ben definito e raccontato dettagliatamente; al contrario, molti elementi sono lasciati impliciti, privi di riferimento o spiegazione. L'esempio forse più eloquente della vaghezza delle informazioni si trova nel racconto *Luer de xinshi*, dove nel corso di tutto il testo si parla di una "cosa" (*dongxi* 东西) che sconvolge il protagonista Luer, la quale non viene mai ben specificata: è il lettore a dover immaginare di che cosa si tratti, l'autrice non svelerà il mistero nemmeno alla fine del racconto. Un elemento indefinito che si può invece incontrare nel racconto *Ai sisuo de nanzi* è l'età del protagonista Zhong Dafu: di lui sappiamo che è orfano, che vive da solo in un appartamentino del quartiere povero, che è un tipo solitario e che è dotato di una fervida immaginazione; un dato anagrafico importante come l'età non viene menzionato

[119] *Ivi*, p. 168.

ma viene lasciato all'immaginazione del lettore, il quale sa solamente che si tratta di un ragazzo giovane, probabilmente intorno ai vent'anni d'età.

Questi sono solamente due tra gli elementi di ambiguità presenti nei testi, i quali sono stati lasciati inalterati in fase di traduzione; come afferma Eco, infatti, è necessario mantenere nel metatesto gli elementi di ambiguità presenti nel prototesto

> […] quando l'autore (e il testo) *volevano* rimanere ambigui, proprio per suscitare un'interpretazione oscillante tra due alternative. In questi casi ritengo che il traduttore *debba* riconoscere e rispettare l'ambiguità, e se chiarisce fa male.[120]

4.5 Il lettore modello

Un altro elemento essenziale che deve essere individuato all'interno di un testo, oltre alla dominante e alle eventuali sottodominanti, è il lettore modello. La definizione che Osimo dà a questa figura è "lettore come astrazione che si prefigura l'autore modello nell'attuazione della propria strategia narrativa"[121]: si tratta quindi di un'astrazione utile all'autore ai fini di una buona ricezione da parte del pubblico delle sue opere. Da notare che il lettore modello è diverso dal lettore empirico, ossia da ogni singolo lettore in carne ed ossa che legge materialmente un dato testo.

Nel caso di Can Xue non è difficile individuare il lettore modello delle sue opere: lei stessa ne parla in varie interviste rilasciate negli ultimi anni.

> I write for the young people of today. In 20, 30 years, they'll be mature. I write for those people, plus the progressive of the Chinese people. […] I pin my hopes on the young. They are in their 20s now. In another 20 years, when the encounter problems spiritually, or when

[120] Eco (2003), p. 112.
[121] Osimo (2015), p. 290.

> materialism cannot meet their needs, they might pick up one of my books, because I write to empower people, to make them independent, to develop their qualities as human beings.[122]

Il lettore modello individuato quindi dalla stessa autrice per le sue opere è un giovane cinese di vent'anni circa, che si prevede avrà dei problemi di tipo spirituale nel giro di qualche decennio e che cercherà di conseguenza un modo di fuggire alla realtà tramite dei racconti che danno la possibilità di farlo, come quelli di Can Xue. In un'altra intervista infatti l'autrice afferma:

> I show my young readers a beautiful soul world that is much more important than the realistic world. There is another world parallel to this harsh reality, and this dream world is much bigger and deeper.[123]

Oltre ai lettori giovani, Can Xue afferma di offrire le sue opere anche ai cinesi progressisti, benché siano essi pochi; i suoi lavori in Cina sono ostacolati proprio dalla letteratura tradizionale, ancora imperante nei circoli letterari, che non lascia spazio alla letteratura sperimentale. "The traditional circles in China don't consider Can Xue's works to be "good" literature, and they don't advocate for them"[124]: ecco perché l'autrice indirizza le sue opere verso un pubblico progressista, che non si limiti alla lettura della letteratura tradizionale ma che sia aperto a nuovi orizzonti.

Can Xue individua un'altra caratteristica che dovrebbe avere il suo lettore modello: poiché l'autrice afferma di scrivere una letteratura dell'anima[125], anche il suo lettore modello dovrebbe essere in grado di penetrare negli strati più profondi dei suoi scritti, non deve quindi fermarsi al livello superficiale dei suoi testi.

[122] Zang (2016).
[123] McCandlish (2012).
[124] Griffith (2015).
[125] Vedi pag. 28 di questa tesi.

> […] reading my fiction requires a certain creativity. This particular way of reading has to be more than just gazing at the accepted meanings of the text on a literal level, because you are reading messages sent out by the soul, and your reading is awakening your soul into communication with the author's. Contact between souls is possible; that is my conviction.[126]

In questo senso, il lettore modello delle opere di Can Xue deve essere in grado di stabilire un contatto spirituale con l'autrice al fine di comprendere meglio il significato degli elementi più nascosti nelle vicende narrate nei suoi racconti; una lettura superficiale infatti non porterebbe a nulla e probabilmente annoierebbe addirittura il lettore.

Una volta determinato il lettore modello del prototesto, è necessario tenere bene a mente che non sempre questo corrisponde al lettore modello del metatesto:

> In traduzione, il traduttore si rivolge a un lettore modello diverso soul da quello a cui si è rivolto l'autore dell'originale, poiché il destinatario si trova nella cultura ricevente, non in quella in cui l'originale è nato. L'opera di mediazione del traduttore presuppone una valutazione delle differenze esistenti tra lettore modello del prototesto e lettore modello del metatesto. Tali differenze sono dettate dalle differenze tra le due culture in questione. Il traduttore deve essere in primo luogo un abile mediatore culturale, e quindi un esperto conoscitore della cultura in cui vive, non considerata dall'interno, ma con una prospettiva interculturale. In altre parole, il traduttore deve avere una consapevolezza metaculturale.[127]

Proprio per la ricchezza di elementi culturali che caratterizza entrambi i testi tradotti in questa tesi, il lettore modello dei metatesti non sarà una persona comune di giovane età che voglia avvicinarsi alla letteratura sperimentale, come nel caso del lettore modello del

[126] Finegan Wasmoen (2015).
[127] Osimo (2015), pp. 38-39.

prototesto, bensì un individuo che abbia già una potenziale conoscenza della cultura cinese, più o meno profonda che sia, che lo guiderà nella comprensione dei livelli meno superficiali del testo. Oltre ad avere a disposizione i mezzi per comprendere alcuni elementi della cultura cinese, il lettore modello dei metatesti dovrà avere una certa familiarità con l'autrice e con il genere dei suoi racconti; per aiutare il lettore ad affrontare l'eventuale distanza culturale che lo separa dal testo, potrebbe essere necessario pubblicare assieme al racconto anche una biografia dell'autrice, una introduzione che ne spieghi lo stile, un apparato di note che fornisca spiegazioni relative ad elementi specifici, saggi critici di varia natura e così via.

Nel processo di traduzione è importante considerare anche il contesto in cui potrebbe essere pubblicato un determinato testo; nel caso dei racconti tradotti in questa tesi, la pubblicazione potrebbe avvenire all'interno di una raccolta di opere relativa alla letteratura femminile in Cina, o in un'antologia di opere di scrittori cinesi del XX secolo, o ancora all'interno di una rivista specializzata di sinologia.

4.6 La macrostrategia traduttiva

Dopo aver individuato tipologia testuale, dominante (e sottodominante) e lettore modello, è giunto il momento di indicare la macrostrategia traduttiva che ha guidato il processo di traduzione.

La teoria di Toury[128] a proposito individua due tipi di traduzione: la traduzione *source-oriented* (orientata al prototesto) e la traduzione *target-oriented* (orientata al metatesto).

Nel primo caso la traduzione, che in genere riguarda testi di tipo letterario, è orientata al testo originale: si prefigge di tradurre il testo letterario che si trova all'inizio del processo, il quale però, dopo il processo di traduzione, potrebbe non essere più artistico tanto quanto prima. In questo tipo di traduzione si applica alla traduzione letteraria il principio dell'adeguatezza: il processo traduttivo è quindi incentrato sulla

[128] Gideon Toury (1942-) è un illustre traduttore e linquista israeliano.

cultura emittente ed il metatesto deve conformarsi alle norme della cultura nella quale il testo è stato concepito. In questo caso il testo presenta elementi estranei alla cultura del metatesto e si offre la possibilità al lettore di consultarlo senza omettere o modificare le caratteristiche che ne formano l'identità.

Nel secondo caso la traduzione ha come obiettivo la creazione di metatesti letterari; il principio traduttivo si concentra perciò sulla produzione di un metatesto che abbia determinate caratteristiche letterarie, spostando in secondo piano la fedeltà del metatesto al prototesto. In questo tipo di traduzione si applica il principio dell'accettabilità: il processo traduttivo è orientato sulla cultura ricevente ed ha come scopo principale una lettura scorrevole e che non presenti troppi interrogativi stranianti; la cultura in cui è stato concepito il prototesto viene quindi accantonata, e gli elementi stranianti presenti nel prototesto vengono piegati alla cultura all'interno della quale il metatesto troverà la sua diffusione: in questo modo il testo perde le tracce delle sue origini ed il traduttore agevola il lettore offrendogli elementi culturali a lui familiari.

Il criterio di scelta tra l'adeguatezza e l'accettabilità

> dipende anche dai rapporti di forza in essere tra le due culture. Se la cultura del prototesto è egemonica su quella del metatesto, è più probabile che la strategia traduttiva sia improntata all'adeguatezza, poiché la cultura ricevente è interessata a scoprire i dettagli di quella emittente. Nel caso opposto, è più probabile che la strategia sia improntata all'accettabilità.[129]

Entrambi i principi comportano dei rischi: applicando il principio dell'adeguatezza si rischia di creare difficoltà al lettore meno interessato alla cultura d'origine del testo che sta leggendo, in quanto esso si trova davanti ad elementi che non gli sono familiari e che rendono il testo astruso e poco digeribile. Applicando invece il principio dell'accettabilità il testo perde ogni traccia della cultura diversa in cui ha avuto origine il prototesto ed il

[129] Osimo (2015), p. 107.

lettore potrà quindi convincersi erroneamente del fatto che tutte le culture straniere assomiglino alla propria.

Nella ricerca di una strategia traduttiva adatta alla traduzione di questo testo si è tenuto conto del fatto che è molto difficile trovare una strategia traduttiva "pura" che si adatti perfettamente a tutte le problematiche che si incontrano nel processo di traduzione; nonostante l'adozione di una determinata strategia traduttiva infatti, spesso si incontrano problemi che richiedono un altro tipo di approccio e che portano il traduttore ad utilizzare soluzioni prese da strategie di diversa natura. È tuttavia importante individuare una macrostrategia traduttiva che funga da linea guida nel processo di traduzione e che venga seguita il più possibile, pur ammettendo le dovute eccezioni.

La macrostrategia adottata nel processo di traduzione dei due racconti oggetto di analisi di questa tesi ha come caratteristica primaria la fedeltà al contenuto e alla forma del testo originale. Lo stile dell'autrice è molto particolare, come il contenuto delle sue opere; una modifica eccessiva di entrambi gli aspetti avrebbe portato ad una sorta di tradimento nei confronti di Can Xue e ad una perdita di peculiarità nel suo stile, di conseguenza il metatesto sarebbe apparso scialbo, confusionario ed in generale poco interessante. Nonostante in alcuni casi si siano resi necessari una semplificazione o un riordinamento di alcune parti del testo, il principio generale adottato è stato quello dell'adeguatezza: si è optato per una riproduzione integrale delle informazioni e delle forme del testo originale, allo scopo di riportare fedelmente le caratteristiche stilistiche di Can Xue. Al fine di fornire una spiegazione riguardo alcuni elementi che potrebbero risultare poco chiari al lettore, sono state inserite delle note a piè di pagina all'interno della traduzione; è stato fornito inoltre un capitolo introduttivo che contiene informazioni sull'autrice, sulle sue opere e sul suo stile, il quale potrebbe essere allegato assieme alla traduzione stessa in caso di pubblicazione dell'opera; si forniscono così al lettore degli strumenti che gli permettano di comprendere al meglio l'opera letteraria che ha davanti, assimilando gli aspetti della cultura in cui ha avuto origine il prototesto e ottenendo quindi la possibilità di vivere il testo come se ne stesse leggendo la versione originale.

Sebbene l'approccio al prototesto sia stato guidato dalla fedeltà ad esso, non mancano delle eccezioni all'interno del metatesto: sono state elaborate delle

microstrategie mirate a risolvere i vari problemi specifici legati alla lingua, alla tipologia testuale o al contesto culturale che si sono incontrati durante il processo traduttivo; queste microstrategie traduttive verranno analizzate nei prossimi paragrafi.

4.7 Le microstrategie traduttive

4.7.1 Fattori linguistici: il livello della parola

La parola è un fattore linguistico fondamentale all'interno di un testo: esercita un'influenza cruciale sul processo traduttivo e le differenze interlinguistiche rappresentano in genere una delle parti più cospicue tra le difficoltà traduttive.

I due testi tradotti non sono particolarmente difficili dal punto di vista lessicale: si tratta di un linguaggio di tipo letterario, le cui espressioni appartengono per lo più alla lingua comune ed alla lingua parlata, come dimostra la presenza di molti frammenti di dialogo. Non vi è la presenza di lessico specifico, settoriale o microlingua, ma questa iniziale apparente semplicità nasconde nella realtà diverse problematiche relative a diversi fattori: nei paragrafi seguenti saranno esaminate singolarmente con attenzione.

4.7.1.1 Fattori fonologici: onomatopee e interiezioni

Onomatopee

La lingua cinese fa spesso uso di onomatopee, le quali presentano problemi di notevole intensità per la traduzione. L'onomatopea è la trascrizione di un suono secondo il modo in cui viene percepito; visti i diversi sistemi linguistici, un'onomatopea di una determinata cultura può essere completamente diversa dall'onomatopea che rappresenta lo stesso suono in una cultura diversa. Essendo la cultura cinese molto diversa da quella occidentale, molte delle onomatopee presenti nella lingua cinese non possono essere tradotte semplicemente tramite traslitterazione ma richiedono il ricorso a diverse strategie.

In *Ai sisuo de nanzi* si trova un'onomatopea che si è rivelata particolarmente problematica in fase di traduzione:

他的胡须很硬，刮起来“嚓、嚓、嚓”地响，令他想起雪夜天空下的那些冰碴。

La sua barba era alquanto ispida, mentre si radeva produceva un suono simile a "zzzik, zzzik, zzzik", il quale gli riportava alla mente quelle schegge di ghiaccio che cadevano dal cielo durante le notti nevose.

In questo episodio il protagonista del racconto si sta radendo il viso; il passare del rasoio sulla sua barba ispida produce un suono che nel prototesto è stato espresso con l'onomatopea *cha*, la quale non ha però corrispondenza nella lingua italiana. L'onomatopea *cha* avrebbe inoltre una valenza diversa nella cultura di arrivo: questo suono non viene colto come un suono "freddo", di conseguenza viene a mancare soprattutto il secondo significato dell'onomatopea, ossia il suono emesso da "quelle schegge di ghiaccio che cadevano dal cielo durante le notti nevose". La strategia adottata in questo caso consiste nell'individuare un'onomatopea nella lingua d'arrivo che possa rimandare allo stesso suono immaginato nella lingua di partenza; dopo una lunga ponderazione, si è giunti al suono *zzzik*, un suono recepito come "freddo" che può portare alla mente del lettore italiano sia il passaggio di un rasoio su una barba ispida sia il cadere di pezzetti di ghiaccio dal cielo.

Troviamo quattro onomatopee nel racconto *Luer de xinshi*, per le quali è stata adottata una strategia diversa rispetto a quella adottata nell'esempio precedente: in questi casi le onomatopee, rispettivamente *bo*, *wengwengweng*, *ziya* e *putong*, sono state omesse. La prima onomatopea, rappresentata dal suono *bo*, indica nella lingua cinese il suono di un rimbalzo su una superficie; nella lingua di arrivo l'onomatopea corrispondente è *boeing*, la quale, pur essendo relativamente vicina all'onomatopea del prototesto, avrebbe dato al passaggio un'accezione comica che sarebbe risultata fuori luogo. Il problema traduttologico si è quindi risolto in questo modo:

鹿二甚至听见空气中“啵”地一响，可能是她碰到了那软玻璃。

Luer aveva persino sentito un suono simile ad un tonfo soffocato, forse era stato il tocco della ragazza sul tappeto invisibile.

La seconda onomatopea, rappresentata nella lingua cinese dal suono *wengwengweng*, indica un ronzio fastidioso che, nel caso di questo passaggio testuale, invade la testa del giovane protagonista in un momento di confusione. L'onomatopea che nella lingua italiana esprime un ronzio è rappresentata dal suono *bzzz*; nonostante esista un'onomatopea corrispondente nella lingua di arrivo, si è tuttavia preferito utilizzare il termine "ronzio" al fine di esprimere il significato della stessa senza dover spezzare la frase per inserire il suono tra virgolette, soluzione che avrebbe portato ad una scarsa leggibilità del passaggio. Ecco quindi il risultato:

他在路上碰见花婶，花婶“嗡嗡嗡，嗡嗡嗡”地对他说了一大通，他只听清一句：“快去，有好事情等着你！”

Lungo la strada si imbatté nella zia Hua, la quale gli fece un lungo discorso che fu coperto dal ronzio nella testa di Luer, il quale capì in modo chiaro solamente una frase: "Corri, c'è una cosa buona che ti aspetta!".

La terza onomatopea, *ziya*, indica il cigolio di una porta che, in questo caso, si apre; anche in questo caso si è preferito sostituire l'onomatopea con il sostantivo "cigolio" al fine di rendere la lettura più scorrevole.

他听见合作商店的大门“吱呀”一声开了，[…]

Udì il cigolio della porta della cooperativa che si stava aprendo, […]

La quarta onomatopea, *putong*, indica un tonfo; nel caso di questo passaggio testuale, è il suono provocato dalla caduta a terra del protagonista. Anche in questo caso la strategia adottata consiste nel sostituire l'onomatopea con un'espressione che favorisca la scorrevolezza della lettura, perciò il problema è stato risolto in questo modo:

鹿二爬起来想跑，有人扯住了他的脚，他扑通一声又跌倒了。

Luer si rialzò per scappare, ma qualcuno gli afferrò il piede e lui cadde di nuovo a terra con un tonfo.

Interiezioni

Una categoria a parte è quella delle interiezioni, che hanno la funzione di esprimere un particolare atteggiamento emotivo del parlante. Nei testi vi è una forte presenza del discorso diretto, di conseguenza si nota una marcata ricorrenza all'uso di queste particelle. La strategia adottata in merito alle interiezioni consiste nel cercare di mantenerle ricorrendo alle forme equivalenti nella lingua di arrivo.

Nel seguente caso, l'interiezione *haha* ha trovato una perfetta corrispondenza con l'interiezione italiana *haha*, ad indicare una risata:

"你是犯人当中的楷模，**哈哈**。"

"Sei proprio un criminale modello, haha".

L'interiezione *hng*, che esprime una disapprovazione o un sospetto, ha trovato corrispondenza nell'italiano *uhm*:

"**哼**，谁去管那种事，那一点都不好玩。"

"Uhm… Non ne voglio sapere nulla, quella *cosa* non è affatto divertente".

Nel seguente caso il cinese *ng*, che esprime consenso, corrisponde all'italiano *mmh*; si è preferito tuttavia l'utilizzo dell'avverbio "Sì" al posto dell'interiezione corrispondente italiana, in quanto considerato più adatto al contesto:

"**嗯**，听到了。"小齐躲避着他热烈的目光。

“Sì, ho sentito”, disse Xiaoqi evitando il suo sguardo infervorato.

“你见过她的表演了？”
“**嗯**。”
“L’hai vista fare questa cosa?”.
“Sì”.

L’interiezione che esprime il silenzio, in cinese *xu*, in italiano corrisponde a *shh*:

“婶婶？”
“**嘘**！”
“Zia?”.
“Shh”.

Un’esclamazione che esprime sorpresa o dolore, in cinese *ai*, trova la sua corrispondenza italiana in *ahi*:

唉，没办法。
Ah, niente da fare!

Nel seguente caso l’interiezione è stata omessa, in quanto non risulta strettamente necessaria nel metatesto. L’intero passaggio è costellato da punti di esclamazione che esprimono l’entusiasmo del protagonista nello spiegare al padre l’acrobazia che aveva visto fare dall’amica Meihua, di conseguenza un’esclamazione che esprime entusiasmo come *ha* diventa superflua: il punto esclamativo alla fine della frase è sufficiente per esprimere lo stato d’animo del protagonista.

“[…] **哈**，是梅花表演给我看的！ […]”
“[…] È stata Meihua a mostrarmela! […]”

L’esclamazione cinese *aya*, che esprime dolore, trova corrispondenza

nell'interiezione italiana *ahi*:

> 他忍不住“**啊呀**”了一声。
> Non riuscì a trattenere un "ahi!".

Con una traduzione simile all'interiezione dell'esempio precedente, *aiai* è un'espressione che esprime tristezza, debolezza, rammarico o delusione. È stata tradotta nel metatesto con due *ahi* separati da una virgola:

> 可是像他这样一个废物又能跑到哪里去？**唉唉**。
> Ma dove poteva scappare una nullità come lui? Ahi, ahi.

L'interiezione cinese *yi*, che esprime sorpresa, ha trovato corrispondenza nell'italiana *eh* seguito, come nel prototesto, da un punto interrogativo:

> “**咦**？怪了，你怎么知道我想看什么？”
> "Eh? Che strano, come fai a sapere cosa vorrei vedere?".

4.7.2 Fattori lessicali

4.7.2.1 I nomi propri di persona

I nomi propri di persona nella lingua cinese possono rivelarsi un problema per il traduttore: infatti sono spesso dotati di una carica semantica che non trova un corrispondente in italiano.

In generale, quando ci si trova a dover tradurre un nome proprio di persona da una lingua ad un'altra, è possibile ricorrere a quattro soluzioni:

> La transposition des noms propres se réalise selon quatre procédés : l'*emprunt* consiste à importer le mot étranger sans en changer la structure graphique; la *translittération* est la représentation – en

> principe, lettre par lettre – des signes d'un système d'écriture étranger à travers les signes appartenant à un autre système ; la *transcription* est une adaptation où les éléments d'une langue, sons ou signes, indépendamment de leur écriture originelle, sont représentés dans un autre système de lettres ou de signes phoniques (dans le cas de transcription en lettres latines on parle plus précisément de romanisation); la *traduction,* par contre, est le transfert du sens du signe étranger dans la langue cible, et peut se réaliser à travers le calque (traduction littérale) ou l'adaptation (appropriation linguistique au niveau phonétique ou sémantique). Dans le cas des caractères chinois, bien évidemment, l'emprunt et la translittération sont exclus a priori en raison de l'hétérogénéité du système d'écriture chinois et de l'alphabet latin, empêchant à la fois la conservation de la forme graphique originale et sa représentation «lettre par lettre ».[130]

Rimangono quindi il metodo della trascrizione fonetica e quello della traduzione. Nel caso in cui il nome proprio oggetto di analisi sia una metafora per descrivere un determinato aspetto della persona che lo porta, allora la soluzione giusta potrebbe essere la traduzione; questa soluzione dovrebbe essere adottata però solo nel caso in cui la componente semantica del nome abbia una effettiva rilevanza all'interno del testo, in caso contrario il nome non dovrebbe essere tradotto, ma conservato.

I nomi dei personaggi dei racconti tradotti in questa tesi non sono connotati da una carica semantica significativa, di conseguenza è stato adottato il metodo della trascrizione fonetica: *Zhong Dafu* 钟大福, *Qimei* 齐妹, *Luer* 鹿二, *Xibao* 喜宝, *Xiaoqi* 小齐 e *Meihua* 梅花 hanno mantenuto i rispettivi nomi nel metatesto.

Due casi particolari riguardano i nomi di due personaggi contenuti nel racconto *Luer de xinshi*, ossia la zia Hua ed il signor Gu. In Cina vi è l'usanza di legare al nome proprio di una persona un elemento aggiuntivo che lo determini e che permette a volte di identificare il grado di familiarità esistente tra la persona e chi si relaziona con questa. È

[130] Magagnin (2009), pp. 62-63.

il caso dei due nomi sopracitati: al carattere *Hua* 花, che rappresenta il nome proprio della persona in questione, è stato affiancato il carattere *shen* 婶, il cui significato letterale è "moglie del fratello più giovane del padre". Questo carattere tuttavia non ha solo questo significato letterale: è possibile infatti utilizzare *shen* 婶 come appellativo per rivolgersi ad una donna che abbia all'incirca la stessa età della propria madre, come fa il ragazzino protagonista del racconto quando si rivolge alla signora Hua (madre adottiva dell'amico Xiaoqi) con l'appellativo "zia". Quest'usanza è diffusa anche nella cultura d'arrivo del testo: spesso i genitori, parlando ai loro figli piccoli di un conoscente esterno alla famiglia, si riferiscono a quest'ultimo con l'appellativo "zio" o "zia" per far sì che il bambino prenda familiarità con esso; nel metatesto l'elemento è stato mantenuto senza apportare alcuna modifica, in quanto non rappresenta un elemento straniante nel processo di lettura.

Il caso del signor Gu è diverso da quello descritto nel paragrafo precedente: il nome proprio *Gu* 顾 è seguito dal sostantivo *laoban* 老板, il cui significato letterale è "negoziante, padrone, proprietario" [131]. Accostando al nome proprio di questo personaggio una qualsiasi tra le definizioni date dal dizionario, si ottiene un effetto straniante, in quanto nella lingua italiana non ci si rivolge ad un proprietario di un negozio utilizzando, a titolo di esempio, l'appellativo "proprietario" ma si utilizza il più universale "signor" seguito dal nome proprio della persona in questione. Si è preferito quindi adottare la soluzione "signor Gu", tralasciando il fatto che si tratti proprio del proprietario del negozio dal quale esso sta uscendo accompagnato dal padre del giovane protagonista del racconto: il contesto è sufficiente a specificare il ruolo del signor Gu all'interno della vicenda, di conseguenza l'omissione del significato letterale di *laoban* 老板 non diventa causa di incomprensioni per il lettore.

È interessante notare come anche nel racconto *Ai sisuo de nanzi* sia presente il termine *laoban* 老板, riferito al protagonista Zhong Dafu. In un episodio infatti il pescivendolo del mercato dove si reca Zhong Dafu a fare spese si rivolge a quest'ultimo

[131] Zhang (2007), p. 228.

chiamandolo *Zhong laoban* 钟老板; per tradurre propriamente questo appellativo, si è fatto ricorso alla stessa strategia adottata nel caso del signor Gu:

> “钟老板，买条鱼回去吃吧，你看这条草鱼多么漂亮。”
> “Signor Zhong, compri un pesce e torni a casa a mangiarlo, guardi quant’è bella questa carpa erbivora!”

Nonostante la strategia traduttiva adottata sia la stessa, questo caso è leggermente diverso da quello del signor Gu: infatti mentre il signor Gu è effettivamente il proprietario di un esercizio commerciale, fatto che giustifica l’utilizzo del termine *laoban* 老板, Zhong Dafu è disoccupato. Nel caso del protagonista di *Ai sisuo de nanzi,* il termine che letteralmente significa “negoziante, padrone, proprietario” viene utilizzato con la stessa accezione dei termini “capo” o “dottore” frequenti nella lingua parlata italiana. “[…] Specialmente nell’uso meridionale, allo sconosciuto (a condizione che abbia un aspetto non plebeo) si dà del dottore anche se nulla si sa del suo titolo di studio effettivo. Da ciò deriva l’ironico motto popolare secondo cui “in Italia siamo tutti dottori”: il corrispettivo di questa usanza nella cultura cinese può prevedere l’utilizzo del termine *laoban* 老板, il quale è stato tradotto con “Signor (Zhong)” perché la scelta di utilizzare uno tra gli appellativi “capo” o “dottore” sarebbe risultata eccessivamente colloquiale e poco adatta al contesto.

La traduzione applicata in questi casi è detta “traduzione parziale”: è stato tradotto infatti solamente il nome comune che accompagna il nome proprio.

4.7.2.2 Gli appellativi

Molti dei personaggi che compaiono nei due racconti tradotti in questa tesi sono definiti solamente tramite appellativi: non hanno quindi un nome proprio che permetta di identificarli, ma sono caratterizzati unicamente da un nome comune di persona che ricorre in tutto il testo in questione e che indica il grado di parentela o di familiarità che questi

hanno con il protagonista della storia. La strategia traduttiva adottata in questi casi è quella della traduzione del nome comune e l'utilizzo ricorrente della traduzione adottata per definire il personaggio corrispondente all'interno del testo.

Nella seguente tabella vediamo gli appellativi incontrati nei due testi e le relative traduzioni, oltre al ruolo ricoperto dal personaggio all'interno dei racconti:

Cinese	**Italiano**	**Ruolo**
gugu 姑姑	"zia"	Zia di Zhong Dafu
laoshi 老师	"maestro"	Maestro di weiqi di Zhong Dafu
juzhang 局长	"Capo"	Capo della polizia che fa arrestare Zhong Dafu
diedie 爹爹	"papà"	Padre di Luer
xiaojiahuo 小家伙	"ragazzino"	Luer, chiamato così dalla commessa del negozio del signor Gu

4.7.2.3 Le espressioni cristallizzate

Una delle peculiarità della lingua cinese è la formazione di espressioni cristallizzate, solitamente formate da quattro caratteri, di cui i *chengyu* rappresentano sicuramente la parte più cospicua.

I *chengyu* 成语 sono locuzioni idiomatiche costituite da quattro caratteri, spesso derivanti da aneddoti storici o culturali; vengono utilizzate per esprimere dei concetti sotto forma di analogia e "their concision is ideal for creative writing in that they trigger

the reader's imagination"[132]. Ogni carattere che forma un *chengyu* ha un suo significato proprio che deve essere interpretato dapprima singolarmente e poi nell'insieme al fine di comprenderne il significato semantico e contestualizzarlo all'interno del testo. È impossibile tradurre alla lettera un *chengyu*: queste espressioni idiomatiche non richiedono una traduzione, ma piuttosto un'interpretazione.

Data l'importanza attribuita ai *chengyu* nei due testi tradotti ma allo stesso tempo la loro cospicua presenza, si è ritenuto opportuno riportarli tutti, in ordine di comparizione, qui di seguito.

他的名字叫钟大福，他是一位**沉默寡言**的青年，[…]

Zhong Dafu era un ragazzo di giovane età, **solitamente taciturno**, […]

楼下是一条大街，**车水马龙**，哪里有人呢？

Sotto il palazzo passava una strada principale, **un fiume in piena di cavalli e carrozze**, ma... Dov'erano le persone che lo chiamavano?

钟大福在收拾厨房的时候就会听到水泥地的刮擦声从**四面八方**传来，[…]

Mentre riordinava la cucina, Zhong Dafu udì **tutt'intorno** a lui un suono simile ad un grattare sul cemento; […]

他去过那水库，那**一望无际**的平静的水面给他的感觉就像是到了天边。

Era già stato in quella riserva acquatica, quella **sconfinata** e tranquilla distesa d'acqua gli aveva dato la sensazione di essere giunto agli estremi confini del mondo.

那老头的两眼如水库一样幽深，偶尔抬眼看他，**他便心慌意乱**。

[132] Pellat, Liu (2010), p. 144.

Gli occhi di quell'uomo erano profondi e quieti come la riserva; ogni tanto sollevava lo sguardo per osservarlo e lui rimaneva sempre **sconcertato**.

钟大福很别扭，想出去又**不好意思**，只好**硬着头皮**往上爬，一次次笨拙地绕过那些人。

Zhong Dafu si sentiva a disagio ma pensò che sarebbe stato **imbarazzante** fare dietro-front, doveva solamente **stringere i denti** e continuare a salire; così passò goffamente oltre quegli uomini.

这么一折腾他已**精疲力竭**了，可还是没有睡意。

Questo girarsi e rigirarsi lo aveva ormai **stancato**, ma non aveva ancora sonno.

钟大福心存感激地想，姑姑真是个美人儿，即使岁数大了，还是同样机敏、灵动，黑眼睛总是亮闪闪的，永远**明察秋毫**。

Zhong Dafu, sentendo una gratitudine nel cuore, pensò che la zia fosse davvero una bella persona; nonostante fosse molto anziana, era molto agile, acuta, i suoi occhi neri erano sempre vivaci, sempre **onniscienti**.

钟大福家中下午有**不速之客**上门，客人是他的围棋老师。

Nel pomeriggio Zhong Dafu ricevette una **visita inaspettata** da parte del suo maestro di *weiqi*.

可说是**风餐露宿**，绞索套在脖子上。

Sfido le intemperie, sto sempre col cappio attorno al collo.

不知好歹我的生活苦死了，可你，一来就受优待。

Non te ne rendi davvero conto, guarda lo sgabello su cui siedi, è in rovere.

钟大福**风驰电掣**般飞驰着，隐隐地激动着，前面那匹凶残的老狼就是大海中的航标。

Mentre Zhong Dafu, vagamente agitato, **correva come un fulmine**, quel vecchio lupo selvaggio davanti a lui si trasformò in una boa in mezzo al mare.

钟大福在一刹那间瞥见了民警那**惊恐万状**的惨白的脸。

Zhong Dafu vide per una frazione di secondo il viso del poliziotto, **contorto dalla rabbia** e bianco come la morte; […]

同这**没完没了**的苦役比起来，那是更好的选择。

Comparandola a questi **infiniti** lavori forzati, sarebbe davvero una scelta migliore.

“今夜大概又是**夜长梦多**。”

“Probabilmente anche questa è una **lunga notte affollata di sogni**”.

定睛一看，田里有一些人在**若无其事**地干活。

Guardandosi attorno, notò alcune persone nel campo che lavoravano **come se nulla fosse**; […]

磨磨蹭蹭回到家，母亲对他**破口大骂**，说他将工作做了一半就跑了，都要她来收拾。

Luer tornò lentamente a casa. Sua madre gli **fece una sfuriata**, gli disse che era scappato lasciando il lavoro a metà, che aveva dovuto pulire tutto lei.

“鹿二又在**游手好闲**！”

“Luer, in giro a **bighellonare**, ancora!”

像你这么没个定准，将来怎么**成家立业**？

Pari proprio uno scriteriato, come farai a **sistemarti in futuro**?

他俩快走到屋门口时，爹爹忽然又说了句**莫名其妙**的话：[…]

I due giunsero velocemente alla porta di casa, allora il papà parlò ancora, dicendo **misteriosamente**: […]

最后，在他快要入睡之际，他想到了一个人，这就是花婶，花婶是**无所不知**的半老妇人，[…]

Alla fine, quando stava finalmente per addormentarsi, pensò ad una persona: la zia Hua, una vecchia signora **che sapeva tutto di tutti**.

“奇怪，我倒觉得她很**通情达理**。”

“Strano, io pensavo invece che fosse molto **ragionevole**”.

鹿二对小齐佩服得**五体投地**。

Luer **adorava** Xiaoqi, […]

鹿二**无精打采**地打扫鸡笼子。

Luer pulì **svogliatamente** le gabbie delle galline.

“那下面有三只小绵羊。” 她转过脸，**一本正经**地对他说。

“Laggiù ci sono tre pecorelle”, rispose girandosi a guardarlo, **seria in viso**.

他们父子俩站在粪坑里时，鹿二听见爹爹**自言自语**地说：[…]

Quando padre e figlio si ritrovarono davanti al letamaio, Luer sentì il papà dire **tra sé e sé**:

有时候，你妈和我觉得你想**远走高飞**。

A volte io e tua madre pensiamo che tu voglia **fuggire lontano**.

他**不知不觉**就走到梅花家门口去了。

Senza pensarci, arrivò davanti la porta di casa di Meihua.

他**身不由己**地站起来离开了。

Luer **non poté far altro** che alzarsi in piedi e andar via.

花婶总是这样**兴致勃勃**，[…]

La zia Hua era sempre così **ottimista**, […]

他惊跳起来，穿了鞋就往外跑，跑出门时将门反手一摔，便听到了**惊天动地**的巨响，似乎整个屋子正在坍塌。

Si alzò, indossò le scarpe e fuggì fuori; mentre usciva di casa colpì la porta e si sentì un rumore **assordante**, pareva che l'intera casa stesse collassando su sé stessa.

爹爹和商店老板在**讨价还价**。

Quest'ultimo e il padrone del negozio stavano **contrattando il** prezzo di qualcosa: […]

“我？我从不**东张西望**。哼。”

“Io? Io non mi **guardo** mai **attorno**. Uhm…”

梅花的话让鹿二吓了一跳，他**自惭形秽，万念俱灰**。

Le sue parole intimidirono Luer, si sentì **inferiore**, **demoralizzato**.

“你这只阉鸡！” 他**咬牙切齿**地说，“给我好好趴下！”

“Sei proprio un cappone!”, disse a Luer **digrignando i denti dalla rabbia**, “Sdraiati qui, da bravo!”.

他**身不由己**地滚到了床底下。

[…], lui **non poté far altro che** rotolare sotto il letto.

Tra le espressioni cristallizzate troviamo anche altri tipi di costruzioni a quattro caratteri che non sono però *chengyu*: sono modi di dire, espressioni idiomatiche che necessitano di un'attenzione specifica da parte del traduttore. Anche in questo frangente, il traduttore può ricorrere a diverse soluzioni, due delle quali sono le più frequenti: la prima consiste nella traduzione semantica con l'aggiunta di un'eventuale nota esplicativa o un'espansione nel metatesto, mentre la seconda prevede il rimpiazzamento dell'espressione idiomatica del prototesto con un'altra che abbia un significato analogo nella cultura di arrivo. Qui di seguito sono elencate le espressioni idiomatiche che hanno richiesto una particolare analisi, con la relativa traduzione, in ordine di comparizione nel metatesto:

有时候，他会听到一大群人在楼底下叫他的名字，于是停止思索，从10 楼的窗口**探出头去**张望。

A volte sentiva una folla chiamare il suo nome dalla strada sotto il palazzo, allora smetteva di riflettere e **si affacciava** dalla finestra del decimo piano per guardarsi attorno.

他交往的人很少，大部分时间**独来独往**。

Non aveva molte conoscenze, passava la maggior parte del tempo **in compagnia di sé stesso**.

我就住在你楼上，我怎么感觉像隔了**千山万水**？

Abito al piano di sopra, perché ho come l'impressione di essere distante **mille miglia** da te?

钟大福的脑海中出现了昏暗的、盘旋上升的楼梯，一些灰白的、难看的赤脚正**拾级而上**，有点凌乱，但决不迟疑。

Nella mente di Zhong Dafu si formò l'immagine di una scala tetra che saliva a spirale verso il cielo, con un paio di piedi scalzi brutti e grigiastri che la **risalivano lentamente**, in modo un po' disordinato ma indubbiamente risoluto.

鱼贩子抓了一条鱼，**开膛破肚**，半分钟就弄好了，用油纸包了放进钟大福的编织袋。

Il pescivendolo acchiappò un pesce, **lo sventrò**, lo preparò nel giro di mezzo minuto, lo avvolse in carta oleata e lo infilò nella borsa di tela di Zhong Dafu.

这种事对楼里人来说是**家常便饭**了。

Niente di straordinario, a detta degli inquilini del palazzo.

也许只有在雪夜时分，那呼唤才会**不期而至**。

Forse era solo durante le notti nevose che potevano essere **inaspettatamente** uditi.

得了他的警告，钟大福不敢乱走，他**小心翼翼**地沿着墙回到大楼里。

Seguendo l'ammonimento, Zhong Dafu non osò girovagare; molto **prudentemente** seguì la parete esterna del suo palazzo e tornò all'interno.

钟大福很别扭，想出去又不好意思，只好**硬着头皮**往上爬，一次次笨拙地绕过那些人。

Zhong Dafu si sentiva a disagio ma pensò che sarebbe stato imbarazzante fare dietro-front, doveva solamente **stringere i denti** e continuare a salire; così passò goffamente oltre quegli uomini.

他想，老师一定对这个地区的形势**尽收眼底**了吧。

Pensò che l'anziano signore **avesse ben chiara** la situazione di quel posto.

喜宝**爱理不理**地瞥了他一眼，说：[…]

Xibao lo guardò **senza batter ciglio** e disse: […]

而此刻，对面那堵峭壁不见了，**一眼望去**只有白晃晃的一片虚无。

Ma ora la parete di fronte non si vedeva, **a perdita d'occhio** c'era solamente un nulla accecante.

“鹿二又在**游手好闲**！”

“Luer, in giro a **bighellonare**, ancora!”

他俩在**无边无际**的油菜中间穿行时，小齐隔一会儿又机警地停下来辨别什么声音。

Mentre vagavano per l'**enorme** campo, Xiaoqi si fermò ad ascoltare attentamente e distinguere i vari rumori.

这个念头使他**热血沸腾**。

Questo pensiero **lo mandò in visibilio**.

梅花**哈哈大笑**。

Meihua **scoppiò a ridere di cuore**.

“千好万好，不如这粪坑里实在的好。”

“**È tutto così meraviglioso**, proprio come dentro questo letamaio”.

起先他**缩成一团**不敢动，想继续睡觉，但爹爹的声音越来越大，近乎歇斯底里，要杀他一样。

All'inizio **si rannicchiò** senza osare muoversi, pensò di tornare a

dormire, ma la voce del papà si faceva sempre più forte, fino quasi a diventare isterica, come se volesse ucciderlo.

鹿二往下一蹲，然后钻进了陈列柜之间的一个空当，**一动不动**地贴在那里。

Luer si accovacciò a terra, poi si infilò nello stretto spazio tra due vetrine e rimase lì, **immobile**.

鹿二在床上**翻来覆去**地滚了好久还在想花婶所说的“好事情”。

Luer **si rigirò** a lungo nel letto, pensando ancora alle “cose belle” menzionate dalla zia Hua.

Un altro tipo di espressioni idiomatiche sono le costruzioni formate dalla ripetizione di classificatori, nomi, verbi attributivi o verbi di azione. Nel caso della ripetizione dei classificatori, l’effetto ottenuto è una funzione generalizzante e un valore distributivo; se ad essere raddoppiati sono i nomi, si ottiene, come nel caso dei classificatori, una funzione generalizzante; se il raddoppiamento riguarda un verbo attributivo o d’azione, questo risulterà indebolito e sfumato nel suo valore[133].

È stata creata una tabella riassuntiva contenente le espressioni di questo tipo, in ordine di comparizione, con l’equivalente utilizzato nel metatesto. Da notare che *mimihuhu* 迷迷糊糊 compare due volte nella tabella come nel testo: poiché è stato tradotto in due modi diversi a seconda del contesto, si è ritenuto necessario inserire entrambi i casi.

Espressione nel prototesto	**Pinyin**	**Espressione nel metatesto**
忙忙碌碌	*mangmanglulu*	(omesso perché ridondante)

[133] Abbiati (2010), pp. 88-90, 101, 282.

隐隐约约	*yinyinyueyue*	appena percettibile
整整齐齐	*zhengzhengqiqi*	ordinatamente
懒懒散散	*lanlansansan*	indolente
模模糊糊	*momohuhu*	indistinto
上上下下	*shangshangxiaxia*	su e giù
一遍一遍	*yibianyibian*	ogni volta
一点一点	*yidianyidian*	poco alla volta
慌慌张张	*huanghuangzhangzhang*	confuso
磨磨蹭蹭	*momocengceng*	lentamente
叫叫嚷嚷	*jiaojiaorangrang*	ad alta voce
迷迷糊糊	*mimihuhu*	frastornato
坛坛罐罐	*tantanguanguan*	brocche e vasi
零零落落	*linglingluoluo*	sporadico
迷迷糊糊	*mimihuhu*	confuso

Oltre a queste espressioni cristallizzate formate da quattro caratteri, nel testo troviamo altre tre espressioni idiomatiche che si distinguono perché composte da un diverso numero di caratteri. Eccole elencate qui di seguito:

changgaodiao 唱高调: una traduzione letterale di questa espressione potrebbe essere “dire tante belle parole che sono però prive di significato”; nel metatesto è stato tradotto con “tanto per dire”:

他回答姑姑说自己是有社交活动的，这并不是他**唱高调**。

Aveva detto alla zia che aveva delle interazioni sociali e non era **tanto per dire**.

shenshou bu jian wuzhi 伸手不见五指: questa espressione a cinque caratteri significa letteralmente “allungando la mano non si vedono le cinque dita”; indica un buio talmente fitto che non permette di vedere nulla. Compare due volte nel testo: la prima volta è stato tradotto con “buio pesto”, mentre nel secondo caso la traduzione è “tutto era tenebra”:

房间里没有灯，一会儿就**伸手不见五指**了。

Nella stanza non c’era alcuna luce, era quasi **buio pesto**.

鹿二渐渐地什么都看不见了，**伸手不见五指**。

Luer riusciva a vedere sempre meno, **tutto era tenebra**.

yige jie yige 一个接一个: il significato di questa espressione può essere reso letteralmente con la traduzione “uno dopo l’altro”; questa è la traduzione adottata in entrambe le sue comparse all’interno del testo:

鹿二听见他们**一个接一个**地爬上楼梯出去了。

Luer li sentì risalire le scale ed uscire, **uno dopo l’altro**.

惊雷**一个接一个**地又砸下来了，[…]

I tuoni cominciarono di nuovo a colpire, **uno dopo l’altro**; […]

4.7.2.4 Le figure lessicali

Uno degli ostacoli che il traduttore incontra a livello lessicale è quello delle figure di contenuto, come metafore e similitudini. Le strategie adottabili in questi casi sono la

traduzione semantica della figura lessicale, una traduzione parziale, il ricorso ad una figura differente e la neutralizzazione[134].

Nei due racconti tradotti in questa tesi troviamo sia le metafore che le similitudini; eccole analizzate qui di seguito.

Similitudini

Il primo esempio di similitudine, contenuto nel racconto *Ai sisuo de nanzi*, è un caso particolare in quanto l'elemento protagonista della figura retorica viene paragonato a due diversi elementi nella stessa frase:

> 他喜欢闭上眼倾听这种声音，与此同时他的思维却忙忙碌碌地，在那些最昏暗的、最难以名状的区域穿梭，那些地方的物质密度很高，像是水蛇，又像是藤萝。
>
> Gli piaceva chiudere gli occhi e ascoltare con attenzione quel suono, mentre i suoi pensieri si rincorrevano in quegli spazi così oscuri, così difficili da descrivere, in cui la sostanza è molto densa, tanto da assomigliare ora a dei serpenti d'acqua, ora a delle piante rampicanti.

In merito alle "piante rampicanti" menzionate nel passaggio precedente, è necessaria una spiegazione: il termine *tengluo* 藤萝 si riferisce ad una pianta rampicante il cui nome scientifico è *Wisteria villosa*, la quale è comunemente conosciuta nella cultura d'arrivo come "glicine". La traduzione del termine *tengluo* con "glicine" avrebbe tuttavia compromesso il contesto in cui è inserito questo elemento, il quale descrive un'atmosfera cupa e misteriosa: essendo il glicine una pianta ornamentale di un vivace colore azzurro-lilla o malva e molto profumata, il suo inserimento nel metatesto avrebbe smorzato l'atmosfera tutt'altro che vivace descritta dall'autrice nel prototesto. Un altro argomento a sostegno dell'adozione di "piante rampicanti" è il fatto che nel prototesto *tengluo* è un termine di paragone affiancato a *shuishe* 水蛇, che significa "serpenti d'acqua"; il glicine

[134] Magagnin (2009), pp. 119-122.

e i serpenti d'acqua non hanno nulla in comune, mentre è spontaneo riconoscere una certa affinità tra le piante rampicanti e i serpenti acquatici. Al fine di mantenere l'oscurità e la cupezza dell'atmosfera immaginata dall'autrice, si è preferito quindi sostituire il termine "glicine" con "piante rampicanti".

Un secondo esempio di similitudine si trova nel racconto *Luer de xinshi*, racchiuso in un'emblematica frase pronunciata dal padre del ragazzino protagonista:

> "千好万好，不如这粪坑里实在的好。"
>
> "È tutto così meraviglioso, proprio come dentro questo letamaio".

Questa similitudine rappresenta un caso particolare: si tratta infatti di una struttura fissa nella lingua cinese, il cui schema è "千好万好，不如 (…) 的好。". La prima parte, *qian hao wan hao* 千好万好, può essere tradotta con "tutto va bene", "va tutto a gonfie vele"; nella seconda parte vi è l'oggetto di paragone introdotto da *buru* 不如, termine traducibile in "assomigliare a / (essere) come" e seguito da *de hao* 的好 a conclusione dell'enunciato. Il significato della struttura può essere esplicato in questo modo: "Tutto ciò che esiste è meraviglioso, ma non tanto meraviglioso quanto (l'elemento introdotto da *buru* 不如)". Nel caso individuato in *Luer de xinshi*, l'elemento introdotto da *buru* 不如 è l'interno di un letamaio: è evidente dunque che la frase sia da intendersi in chiave ironica. La strategia traduttiva applicata a questo specifico caso consiste nella trasformazione del comparativo di minoranza nel prototesto in un comparativo di uguaglianza nel metatesto, scelta adottata al fine di favorire la scorrevolezza della lettura; una traduzione letterale della similitudine sarebbe infatti risultata artificiosa e troppo inutilmente articolata.

Metafore

In *Ai sisuo de nanzi* troviamo una metafora che ha trovato una corrispondente diretta nella lingua d'arrivo: nel prototesto un giovane poliziotto sta raccontando di come la sua

vita sia estremamente difficile; per rendere l'idea di quanto disperata sia la sua situazione, dice di avere il "cappio attorno al collo", espressione presente sia nella cultura di partenza che in quella di arrivo. La soluzione adottata è stata quindi quella della semplice traduzione:

> […], 绞索套在脖子上。
> […], sto sempre col cappio attorno al collo.

In *Luer de xinshi* sono presenti tre metafore legate da un elemento in comune: in tutti e tre i casi una persona viene paragonata ad un animale. Le strategie adottive utilizzate in questi tre casi sono di due diversi tipi: in due casi è stato possibile sostituire l'animale del prototesto con un altro animale che avesse lo stesso valore simbolico nella cultura d'arrivo, mentre in un caso si è dovuti ricorrere all'utilizzo di una figura retorica differente, in quanto non è stato possibile trovare nella cultura d'arrivo un animale che rispecchiasse le stesse caratteristiche simboliche dell'animale nella metafora del testo di partenza. Qui di seguito i tre casi con le relative spiegazioni:

> […], 讥笑爹爹，说爹爹是 "一条泥鳅" 。
> […] e derideva il papà dicendo che fosse un "vecchio volpone".

In questo caso è stato innanzitutto analizzato l'elemento su cui si basa la metafora, ovvero *niqiu* 泥鳅, che si traduce in "pesce barometro". Il pesce barometro è un animale molto diffuso in Asia, le cui caratteristiche sono comunemente note nella cultura di partenza; nella cultura di arrivo, al contrario, questo tipo di pesce è semi-sconosciuto. Il pesce barometro, conosciuto anche col nome "cobite", è un pesce d'acqua dolce che vive principalmente sul fondo, tra le piante acquatiche o infossato nel fango del corso d'acqua; essendo un animale fotofobo, si muove solitamente durante le ore notturne, quando esce per procacciarsi il cibo, ed è molto veloce e sfuggente. Essendo il pesce barometro un animale furtivo, che sfugge ai pericoli grazie alla sua abilità nel muoversi velocemente,

esso acquista una carica simbolica piuttosto eloquente; è per questo motivo che il padre del protagonista, che sta tentando di acquistare del tabacco ad un prezzo più basso rispetto a quello stabilito dal commerciante a discapito di quest'ultimo, viene paragonato ad esso.

Dopo aver analizzato con attenzione il prototesto, le soluzioni possibili erano sostanzialmente due: la prima prevedeva il mantenimento nel metatesto dell'elemento presente nel prototesto, ossia il "pesce barometro", accompagnato da una nota a piè di pagina che descrivesse le caratteristiche di questo animale e gli elementi necessari al fine di comprendere appieno la metafora. La seconda soluzione, che è stata poi adottata in questo caso, consisteva nella sostituzione dell'elemento presente nel prototesto con un altro elemento simbolico che risultasse familiare nella cultura d'arrivo del testo. L'animale più indicato per questo ruolo nella cultura d'arrivo è la volpe, in questo caso nell'accezione più amichevole di "vecchio volpone": la simbologia della volpe infatti rimanda all'astuzia, alla furbizia, all'abilità impiegata a volte per imbrogliare il prossimo. Inoltre la volpe, come il pesce barometro, è un animale che si muove che si muove prevalentemente durante le ore notturne: rispecchia perciò in modo completo l'elemento simbolico del testo di partenza, riducendo al minimo la perdita di significato.

Non sempre è però possibile mantenere una corrispondenza tra prototesto e metatesto; nel caso della seconda metafora contenuta in *Luer de xinshi* infatti si è dovuti ricorrere ad una figura retorica differente per esprimere la metafora contenuta nel prototesto. Si riporta il caso seguente:

> 叔叔是老麻雀了，婶婶也是，他俩什么都不怕。
> Lo zio è un osso duro, anche la zia lo è, non si sono affatto spaventati.

L'elemento sul quale si basa la metafora nel prototesto è *lao maque* 老麻雀, espressione traducibile nella lingua d'arrivo con "vecchio passero". La carica simbolica del passero in questo caso è sinonimo di un coraggio acquisito con anni di dure esperienze, le quali hanno fortificato un determinato individuo rendendolo in grado di sopportare senza fatica le avversità. Lo zio e la zia del prototesto vengono paragonati a dei "vecchi passeri" in quanto pare non si siano spaventati nemmeno nel momento in cui un fulmine

caduto dal cielo ha spaccato in due il letto sul quale dormivano, scagliandoli a terra ai lati di esso. Poiché nella cultura d'arrivo il passero non gode di queste caratteristiche simboliche e non si è trovata nella cultura d'arrivo alcuna corrispondenza con altri animali che rappresentassero il coraggio acquisito tramite le avversità, è stata adottata l'espressione "essere un osso duro": questa espressione riporta lo stesso significato contenuto nel testo di partenza, pur dando luogo ad una perdita di significato dovuto all'omissione dell'elemento scelto in primo luogo dall'autrice.

La strategia traduttiva adottata nel caso della terza metafora presente in *Luer de xinshi* è simile a quella adottata nel caso del pesce barometro[135]: l'animale utilizzato come elemento simbolico nel prototesto è stato sostituito nel metatesto con un animale dalla stessa valenza simbolica nella cultura d'arrivo: in questo caso *yanji* 阉鸡, la cui traduzione è "cappone", è stato sostituito con "pollo":

> "你这只阉鸡！" 他咬牙切齿地说，"给我好好趴下！"
>
> "Sei proprio un pollo!", disse a Luer digrignando i denti dalla rabbia,
>
> "Sdraiati qui, da bravo!".

Biologicamente parlando, la differenza tra un pollo e un cappone è minima: il pollo infatti è un uccello domestico che, se di sesso maschile, una volta cresciuto sarà denominato "gallo"; il cappone invece è un gallo castrato e messo all'ingrasso a fini puramente consumistici. Si tratta fondamentalmente dello stesso animale, ma si è ritenuto necessario sostituire il termine "cappone" della metafora con "pollo" in quanto nella cultura d'arrivo quest'ultimo ha un valore simbolico più definito. Dare del "pollo" a qualcuno significa infatti crederlo una persona ingenua, sempliciotta, credulona: in questa circostanza infatti i ragazzini che vivevano sotto il letto riescono a fuggire dalla stanza che sta venendo distrutta, imprigionando Luer nel luogo che fino a poco prima era la loro prigione.

[135] Si veda pag. 117 di questa tesi.

4.7.3 Fattori sintattici

Dopo aver analizzato i fattori lessicali, ossia le questioni riguardanti il livello della parola, si passa ora a considerare i fattori di sintassi e di grammatica, i quali trovano il loro campo d'azione a livello della frase e del testo.

È necessaria innanzitutto una considerazione: vi sono numerose differenze tra l'organizzazione sintattica della lingua cinese e quella delle lingue europee, perciò in una traduzione, come in questo caso, dalla lingua cinese alla lingua italiana è inevitabile per il traduttore apportare delle modifiche sintattiche al fine di offrire al lettore un'adeguata resa delle frasi e dei periodi. La struttura sintattica della lingua cinese tende ad appoggiarsi alla paratassi, ossia alla costruzione del periodo tramite l'accostamento di frasi coordinate tra loro, connesse a catena; al contrario, nella lingua italiana prevale l'ipotassi, che consiste in una struttura sintattica in cui il periodo è caratterizzato da diversi livelli di subordinazione. Un'altra differenza concerne l'asindeto e il polisindeto: mentre la lingua italiana preferisce una struttura che si appoggi al polisindeto, il quale prevede un cospicuo utilizzo delle congiunzioni, il cinese si appoggia ai segni di punteggiatura per coordinare le proposizioni, ricorrendo quindi all'utilizzo dell'asindeto. Una traduzione "letterale", ammesso che sia possibile, del testo dalla lingua cinese alla lingua italiana risulterebbe probabilmente illeggibile: per questo motivo il traduttore deve sottoporre il prototesto ad un'attenta analisi al fine di individuare la strategia traduttiva più adatta per la formulazione di un metatesto scorrevole ma allo stesso tempo non eccessivamente lontano dal testo originale.

Nonostante sia impossibile tradurre parola per parola un testo dal cinese in italiano, la linea guida della traduzione dei due testi analizzati in questa tesi si è basata generalmente sul mantenimento nel metatesto della sintassi del prototesto. Tuttavia, al fine di fornire una lettura scorrevole e non straniante, in alcuni casi si è rivelato necessario "aggiustare" alcuni passaggi del testo; in linea di massima però, laddove non si rivelasse strettamente necessario apportare modifiche all'organizzazione sintattica, si è posta l'attenzione sul mantenimento delle forme originali designate dall'autrice.

4.7.3.1 Paratassi o ipotassi?

I racconti tradotti ed analizzati in questa tesi presentano prevalentemente una struttura paratattica: la maggior parte della narrazione è costituita da proposizioni brevi, separate dalla virgola, in un rapporto di coordinazione. Lo stile paratattico è tipico della lingua cinese e conferisce chiarezza ed incisività al testo; il ritmo della narrazione è incalzante e il contenuto viene recepito in modo immediato dal lettore.

> Nella paratassi le preposizioni sono collegate da congiunzione coordinativa, ma restano indipendenti dal punto di vista sintattico e semantico: ciascuna è una frase compiuta dal punto di vista grammaticale e del significato. Stilisticamente la paratassi può connotare una tipologia discorsiva piuttosto semplice, a differenza della subordinazione o ipotassi, che produce strutture più complesse.[136]

Sebbene la paratassi sia di gran lunga la struttura più presente nei due racconti tradotti, non mancano delle eccezioni: in entrambi i testi troviamo infatti alcuni lunghi periodi articolati che hanno richiesto una trasposizione diversa nel metatesto.

Durante il processo di traduzione si è scelto di attenersi il più possibile alle strutture sintattiche del prototesto, limitando gli interventi sulle strutture frastiche solo laddove fosse strettamente necessario. La linea guida della traduzione è improntata sulla massima aderenza al prototesto: si è ritenuto infatti opportuno mantenere nel testo della traduzione lo stile peculiare dell'autrice, in quanto scelto ai fini di aumentare l'espressività e l'incisività nella narrazione. Un passaggio rappresentativo di questa tecnica si trova in *Luer de xinshi*:

> 床底下的那几个都钻出来了，他们命令鹿二闭上眼睛呆着不动。鹿二听见他们一个接一个地爬上楼梯出去了。他睁眼一望，楼梯不见了。大概那是个活动楼梯。惊雷一个接一个地又砸下来了，

[136] Faini (2004), p. 89.

鹿二仿佛到了地狱里一样。一个声音不停地在他心里说：“你会死！你会死……”他身不由己地滚到了床底下。

I ragazzi strisciarono fuori da sotto il letto, ordinarono a Luer di chiudere gli occhi e di non muoversi. Luer li sentì risalire le scale ed uscire, uno dopo l'altro. Aprì gli occhi e sbirciò, non riusciva a vedere la scala: probabilmente era una scala che si poteva spostare. I tuoni cominciarono di nuovo a rimbombare, uno dopo l'altro; a Luer sembrava di essere finito all'inferno. Nel suo cuore una voce ripeteva incessantemente: "Morirai! Morirai! …", lui non poté far altro che rotolare sotto il letto.

In alcuni casi specifici tuttavia si è reso necessario modificare leggermente la struttura sintattica del prototesto al fine di adattarla alla lingua di arrivo. Non sempre infatti la struttura paratattica cinese si adegua alla lingua d'arrivo, in questo caso alla lingua italiana: come già detto in precedenza infatti la lingua italiana si basa prevalentemente sull'ipotassi, è ricca di subordinate, di conseguenza si è reso necessario adattare alcuni passaggi del testo alla lingua italiana spezzandoli con la punteggiatura. Si riportano qui di seguito due esempi particolarmente significativi:

最后，在他快要入睡之际，他想到了一个人，这就是花婶，花婶是无所不知的半老妇人，他明天要去试探一下她的态度。

Alla fine, quando stava finalmente per addormentarsi, pensò ad una persona: la zia Hua, una vecchia signora che sapeva tutto di tutti. Decise che l'indomani sarebbe andato a chiederle quale fosse il suo parere a riguardo.

他不习惯从这面镜子里看他自己，这么长时间了，他从镜子里看到的总是那个衣服挂钩，可是现在挂钩不见了，被他自己的头部遮住了。

Non era abituato a vedersi riflesso sullo specchio, era da così tanto tempo che vi vedeva sempre e solo quell'appendiabiti; questa volta però

non c’era l’appendiabiti, era coperto dalla sua stessa testa.

In alcune occasioni durante il processo di traduzione si è reso necessario invertire le frasi all’interno di un periodo, al fine di rendere più logica la loro interconnessione nel metatesto. Eccone gli esempi più significativi:

房间虽小，窗户却很大，天花板也高，窗户几乎占了一面墙。

Nonostante la stanza fosse piccola, il soffitto era alto e la sua finestra era molto grande, occupava quasi l’intera parete.

Traducendo il periodo nell’ordine in cui le frasi che lo compongono sono disposte nel prototesto, si sarebbe dovuta menzionare prima la finestra e solo poi il soffitto; tuttavia una disposizione simile delle frasi avrebbe compromesso la logica nel metatesto e si sarebbe resa necessaria una perifrasi al fine di evitare la ripetizione del termine “finestra”. Una traduzione del genere sarebbe risultata simile alla seguente: “Nonostante la stanza fosse piccola, la finestra era molto grande; anche il soffitto era alto e la finestra occupava quasi l’intera parete”. Per una questione di scorrevolezza della lettura, si è preferito invertire l’ordine delle frasi e ottenere così una concatenazione più logica.

小齐一直是他的好朋友，他是住在豆腐坊后面的花婶从路边捡到的小孩，他比鹿二大一岁。

Xiaoqi era sempre stato un suo caro amico; era un bambino preso dalla strada, di un anno più vecchio di Luer, che viveva con zia Hua dietro la fabbrica di tofu.

Anche in questo caso l’ordine delle frasi che compongono il periodo è stato invertito allo scopo di rendere più scorrevole la lettura. Tradurre questo passaggio seguendo l’ordine originale avrebbe dato vita ad una traduzione simile alla seguente: “Xiaoqi era sempre stato un suo caro amico; viveva con zia Hua dietro la fabbrica di tofu, era un bambino preso dalla strada, aveva un anno in più di Luer”. Una traduzione simile

risulterebbe tediosa ed intricata e di conseguenza rallenterebbe la lettura.

La strategia traduttiva della massima aderenza al prototesto è stata adottata anche nel caso della struttura dei vari capitoli dei racconti: *Ai sisuo de nanzi* si compone di quattro capitoli, *Luer de xinshi* di tre, i quali sono stati mantenuti tali nei rispettivi metatesti. La divisione in capitoli è evidente grazie ad una riga bianca che separa il capoverso da quello precedente: i vari capitoli infatti non sono numerati.

Il principio di massima aderenza al prototesto è stato seguito anche nella suddivisione dei paragrafi, eccezion fatta per un caso:

> 鹿二睡不着，峭壁上的情景一遍又一遍地在他脑海中回放。如果他当时再往前走两步，将那下面的情形看个清楚，那不就同死差不多吗？都说死就是到另外一个世界去了，鹿二当然不愿去另外一个世界，可躺在床上的他忍不住反复设想掉下去的情景。这时他听到爹爹在院子里同人说话，那人居然是小齐。小齐这么晚来，一定有重要事。鹿二连忙起床穿衣，走到院子里去了。
>
> 可是小齐已经走了，只有爹爹站在那里抽烟。
>
> Luer non riuscì a dormire, la scena sul precipizio continuava a tornargli in mente. Se in quel momento lui avesse fatto altri due passi in avanti per vedere meglio cosa ci fosse laggiù, non sarebbe stato come morire? Tutti dicono che morire significa andare in un altro mondo; lui non voleva di certo andare in un altro mondo, ma mentre era sdraiato a letto non poteva fare a meno di chiedersi continuamente come sarebbe stato se fosse caduto giù. A un certo punto sentì il papà parlare con qualcuno in giardino; con sua grande sorpresa, quella persona era Xiaoqi. Doveva esserci un motivo importante se era venuto fin lì a un'ora così tarda. Si alzò subito dal letto, si vestì e andò in giardino, ma Xiaoqi se n'era già andato; c'era solo papà, in piedi, che fumava una sigaretta.

In questo caso, contenuto in *Luer de xinshi*, si è preferito unire il periodo "可是小

齐已经走了，只有爹爹站在那里抽烟。” al paragrafo precedente in quanto nel metatesto risulta essere più sensato se legato alla frase che lo precede. Il punto fermo a conclusione del periodo precedente viene quindi sostituito da un punto e virgola e il periodo che nel prototesto formava un capoverso indipendente si ritrova ad essere la conclusione del paragrafo che nel testo di partenza lo precede.

4.7.3.2 La punteggiatura

> Punctuation came into being long after writing, but it is now an indispensable part of any text. […] Deprived of the support of punctuation, a reader is forced to think a lot harder about the formal structure of the text, and thus has to put more mental effort into comprehension.[137]

L'importanza della punteggiatura è evidente: scandisce il testo separando frasi, parti di frasi o parole, agevolandone la lettura. È interessante notare che la punteggiatura cinese è molto più visibile rispetto a quella usata, ad esempio, nella lingua italiana: ogni segno di interpunzione occupa infatti un intero spazio tipografico di carattere[138], mentre in italiano occupa lo spazio di una lettera, di conseguenza è meno visibile rispetto alla controparte cinese. La lingua cinese non fa un uso cospicuo di connettivi, di conseguenza la punteggiatura è per essa particolarmente importante: contribuisce infatti a formare la struttura concreta del testo, oltre a legare le frasi e i periodi tra loro.

L'approccio alla punteggiatura in questo lavoro di traduzione coincide ancora una volta con il principio di massima aderenza al prototesto: si è cercato di mantenere invariata nel metatesto la punteggiatura presente nel testo originale, al fine di rispettare l'intento narrativo dell'autrice.

Tuttavia, sebbene i segni di interpunzione sembrino uguali tutte le lingue, l'utilizzo

[137] Pellat, Liu (2010), p. 29.
[138] *Ibidem*.

della punteggiatura varia da un sistema linguistico all'altro e i segni di interpunzione hanno un valore diverso a seconda della lingua in cui vengono usati. Ecco perché in alcuni casi è stato necessario apportare alcune modifiche al testo con lo scopo di adattarlo al sistema linguistico ricevente, sostituendo dei segni di interpunzione in un determinato contesto con altri segni che risultino più adatti nella lingua d'arrivo.

In seguito ad un conteggio di tutti i cambiamenti apportati alla punteggiatura, è emerso che la sostituzione più frequente è quella che vede come protagonisti la virgola nel prototesto e il punto e virgola nel metatesto. La virgola è usata molto spesso nella lingua di partenza, ma un tale uso di essa nella lingua di arrivo appesantirebbe il periodare, rendendolo tutt'altro che scorrevole. Ecco un paio di esempi, il primo tratto da *Ai sisuo de nanzi*, il secondo da *Luer de xinshi*:

> 钟大福在收拾厨房的时候就会听到水泥地的刮擦声从四面八方传来，他知道那是种不耐烦的声音，整个大楼的居民都不耐烦。
>
> Mentre riordinava la cucina, Zhong Dafu udì tutt'intorno a lui un suono simile ad un grattare sul cemento**;** era un suono fastidioso, com'erano fastidiosi tutti i residenti dell'intero palazzo.

> 奇怪，他跑的时候，响声一直在，仿佛有泥石流在后面追着逼着一般，现在他一停下来，响声也停了。
>
> Stranamente, mentre correva il rumore era ancora forte, sembrava che una colata di fango lo stesse inseguendo e si stesse avvicinando sempre più**;** ora che si era fermato però anche il rumore era cessato.

Un altro caso relativamente frequente riguarda la sostituzione di un punto fermo con un punto e virgola, come nel seguente caso contenuto in *Luer de xinshi*:

> 鹿二在堂屋里用小磨磨糯米。这工作很简单很无聊，可又不得不做，妈妈逼得紧，要用米粉做元宵节的汤圆。
>
> Luer stava frantumando il riso con una piccola macina nel soggiorno

di casa**;** era un lavoro molto semplice e noioso ma doveva farlo, sua madre lo costringeva perché le serviva la farina di riso per preparare gli gnocchi ripieni tipici della Festa delle Lanterne.

Un caso particolare si trova in *Luer de Xinshi*, dove un punto esclamativo è stato sostituito con dei punti di sospensione. Questa soluzione è stata adottata al fine di evitare la ripetizione del punto esclamativo, piuttosto comune nella lingua di partenza in casi come questi, ma troppo ridondante nella lingua d'arrivo:

梅花！梅花**！**多么令人激动的女孩啊……他愿意呆在村里。

Oh, Meihua! Meihua**…** Che ragazza emozionante… Voleva rimanere nel villaggio.

Con la stessa motivazione del caso precedente, il primo punto esclamativo che appare in questo periodo di *Luer de xinshi* è stato sostituito con una virgola:

“你们瞧**！**你们瞧！屋顶上砸出了一个大窟窿！”

“Guardate**,** guardate! C'è un enorme buco sul soffitto!”.

È stato applicato anche il procedimento contrario rispetto al caso precedente: la virgola è stata sostituita in questo caso con un punto esclamativo allo scopo di evidenziare l'esclamazione “cielo!”, la quale sarebbe passata inosservata se nel metatesto fosse stata mantenuta la virgola. Anche questo esempio è tratto da *Luer de xinshi*:

那种动作，天啦，想一想都头晕！

Quel movimento, cielo**!** Faceva venire le vertigini al solo pensiero!

Si elencano ora alcuni casi particolari in cui i segni di interpunzione sono stati modificati allo scopo di trasporre in modo migliore nel metatesto il significato delle particelle modali che li accompagnano:

“齐妹！齐妹啊……”

“Qimei! Qimei…**!**”

他心里涌出一种得意：他受到优待了**啊**。

Nel suo cuore emerse una soddisfazione: aveva ricevuto un trattamento preferenziale**!**

“我？我从不东张西望。哼**。**”她自负地回答，“我将来出嫁也好，不出嫁也好，谁能比得上我？”

“Io? Io non mi guardo mai attorno. Uhm**…**”, rispose con concitazione, “Se in futuro mi sposerò va bene, se non mi sposerò andrà bene lo stesso, chi starà mai meglio di me?”.

我老想，叔叔和婶婶当初把房子盖在油菜地里，是不是故意的**呢**？

Penso sempre a quando gli zii hanno costruito la casa nel campo di colza, che l’abbiano fatto apposta**…**?

I primi due tra i casi appena elencati sono tratti da *Ai sisuo de nanzi,* mentre gli ultimi due si possono trovare in *Luer de xinshi*.

L’aggiunta del punto esclamativo nel primo caso mira ad aumentare la funzione esclamativa dell’enunciato, la quale sarebbe svanita se si fossero mantenuti solamente i punti di sospensione nel metatesto.

Nel secondo caso la particella modale *a* 啊 indica un’esclamazione: nell’impossibilità di individuare una particella corrispettiva nella lingua d’arrivo, essa è stata sostituita da un punto esclamativo, il quale ne svolge la stessa funzione.

L’interiezione *heng* 哼 nel terzo caso indica una sospensione: sarebbe quindi risultato innaturale inserire il corrispettivo nella lingua d’arrivo, ovvero “uhm”, seguito da un punto fermo; ecco quindi l’aggiunta dei punti di sospensione.

Anche nel quarto caso c'è stata un'aggiunta dei punti di sospensione, ma con una funzione diversa rispetto a quella del caso precedente: la particella modale *ne* 呢 prima di un punto interrogativo viene talvolta utilizzata per formulare domande retoriche[139]; poiché nel caso di questa domanda la questione è lasciata in sospeso, si è ritenuto necessario inserire i punti di sospensione nel metatesto, apportando quindi un'aggiunta rispetto al prototesto.

Un ultimo caso degno di nota è il seguente, tratto da *Ai sisuo de nanzi*:

> 他的胡须很硬，刮起来“嚓、嚓、嚓”地响，令他想起雪夜天空下的那些冰碴。
>
> La sua barba era alquanto ispida, mentre si radeva produceva un suono simile a "zzzik**,** zzzik**,** zzzik", il quale gli riportava alla mente quelle schegge di ghiaccio che cadevano dal cielo durante le notti nevose.

Nel passaggio soprastante compare una peculiarità della punteggiatura cinese: si tratta del segno di interpunzione *dun hao* 顿号, in italiano "virgola a goccia" o "virgola rovesciata", che si trova solamente nel sistema di scrittura cinese. La sua funzione è quella di separare gli elementi in una lista o in una sequenza (che può anche essere composta solamente da due elementi), siano essi determinanti nominali o verbali[140]. Nel caso indicato qui sopra due virgole a goccia separano la tripla ripetizione dell'onomatopea *cha* 嚓; nei due testi questo segno di interpunzione compare altre otto volte, a separare elementi verbali e nominali di varia natura.

Un'equivalente della virgola a goccia è la particella *la* 啦, che ricopre la stessa funzione della virgola rovesciata. Si riportano qui sotto i due casi riscontrati nel testo:

[139] Abbiati (2010), p. 70.
[140] Pellat, Liu (2010), p. 31.

天大亮了，菜场里人不多，那些蔬菜**啦**，瓜果**啦**，鲜鱼鲜肉**啦**，鸡蛋**啦**，豆腐**啦**等等，全都码得整整齐齐地摆在案板上。

Il cielo si era schiarito, al mercato c'era poca gente; la verdura, la frutta, il pesce e la carne freschi, le uova, il tofu e le altre merci, tutto era esposto ordinatamente sui banconi.

随着他的话音一落，一声巨响将那些坛坛罐罐**啦**，油灯**啦**，碗具**啦**砸得散落一地。

Appena finì di parlare, si sentì un forte rumore simile all'infrangersi a terra di brocche, vasi, lampade a olio e stoviglie.

4.7.3.3 Le particelle modali

Un ruolo essenziale nella lingua cinese è giocato dalle particelle modali, ossia le "forme atone che ricorrono alla fine della frase per completarne e articolarne l'indicazione modale"[141]. Si tratta di elementi dal forte ruolo espressivo che vengono impiegati dall'interlocutore al fine di "manifesta[re] il proprio modo di vedere, sentire e concepire ciò che viene dicendo"[142].

Queste particelle non trovano sempre corrispondenza nella lingua italiana e ciò può rappresentare un problema per il traduttore, che dovrà ricorrere ad espedienti per trasmettere al lettore le sfumature di significato presenti nel prototesto.

Dal punto di vista pratico, sono state apportate delle integrazioni nel metatesto che hanno reso possibile la veicolazione della valenza emotiva trasmessa dall'autore nel testo originario. Qui di seguito si elencano le particelle modali incontrate nei due testi tradotti, accompagnate da una spiegazione[143] e dai rispettivi esempi più significativi:

[141] Abbiati (2010), p. 58.
[142] *Ibidem*.
[143] Per fornire una spiegazione alle singole particelle modali si è fatto riferimento alla "Grammatica di Cinese Moderno" di Abbiati (2010), citata nella bibliografia.

a 啊: questa particella modale sottintende una richiesta di conferma se si trova in una frase interrogativa, come nel primo esempio sottostante; nel secondo esempio, anch'esso una frase interrogativa, va ad addolcire una domanda che altrimenti risulterebbe troppo brusca. La particella *a* 啊, contenuta nella frase iussiva che costituisce il terzo esempio, attribuisce alla frase un tono di incoraggiamento con una sfumatura di avvertimento.

"鹿二啊，你可不要让我对你的期望落空**啊**！"

"Luer, non vorrai certo che tutte le aspettative che ho su di te vadano in fumo, vero?".

"小齐，豹子在哪里**啊**？"

"Xiaoqi, sai dov'è il leopardo?".

"你这样说我倒放心了。你可不要懒懒散散**啊**，大福。"

"Se dici così non riesco a tranquillizzarmi. Non dovresti essere così indolente, Dafu".

ba 吧: questa particella modale, se inserita a chiusura di una frase iussiva come nel caso del primo esempio, assegna un tono di esortazione. Nel caso in cui si trovi a chiusura di una frase interrogativa invece va ad implicare una supposizione o una richiesta di consenso.

"[…] 皇帝轮流做，你就谦虚一点**吧**！"

"[…] Gli imperatori regnano a turno, cerca di essere un po' più umile!"

"[…] 你看，小齐比你懂事**吧**？"

"[…] Non vedi che Xiaoqi è più sveglio di te?".

ne 呢: in una frase assertiva, come nel caso del primo esempio, la particella *ne* 呢 contrassegna la reazione di chi parla a quanto detto dall'interlocutore. Nel secondo esempio invece vediamo questa particella inserita in una frase interrogativa, nella quale sollecita una reazione o una presa di posizione da parte dell'interlocutore.

"你知道那声音是什么地方发出来的吗？我去看过了，我……"

"我才不管那些事**呢**！"小齐忽然大吼着打断他的话。

"Sai da dove veniva quel rumore? Sono andato a vedere, io…".

"Non mi interessa!", urlò all'improvviso Xiaoqi interrompendolo rabbiosamente.

"[…] 我从不打听事情，那一类事，打听又有什么用**呢**？[…]"

"[…] Non ho mai chiesto nulla su quel tipo di faccende, ma d'altronde a che servirebbe fare domande? […]"

ma 吗: la particella *ma* 吗 introduce una domanda "neutra", priva di presupposizione circa la risposta.

"您觉得这孩子上路了**吗**？"姑姑又问。

"Pensate che questo ragazzo sia sulla strada giusta?", chiese la zia.

ma 嘛: si tratta di una particella modale che indica l'ovvietà di quanto appena detto nella frase in cui è posta a chiusura. Si riportano due esempi per i quali sono state adottate due diverse soluzioni:

"谢谢我？为什么要谢我？应该是我谢谢你**嘛**。[…]"

"Mi ringrazi? Perché vuoi ringraziarmi? Dovrei essere io a ringraziare te! […]"

“你在我家门口留下了脚印**嘛**。[…]”

“Eh, hai lasciato un’impronta davanti la porta di casa mia. […]”

Oltre a queste particelle modali, si è riscontrata nel testo una presenza cospicua della struttura *nandao…ma?* 难道…吗?, utilizzata per formulare domande retoriche nelle quali l’avverbio *nandao* 难道 esprime una particolare carica di incredulità da parte del parlante. Qui di seguito si elencano i casi più significativi:

他同鱼贩子，同围棋老先生，同流浪汉的关系，**难道**不是社交？

Aveva avuto a che fare col pescivendolo, col maestro di *weiqi*, col vagabondo, quelle non erano forse interazioni sociali?

难道这就是老天对他允诺的那件事？

Poteva essere proprio questa la cosa verso la quale il cielo sembrava propizio?

鹿二感到奇怪———**难道**他们有危险？

Luer si sentiva strano… Erano forse in pericolo?

4.7.3.4 Il discorso diretto

Dialogue is used by an author to achieve certain effects. Most important of these, perhaps, is to imbue the protagonists of the novel or short story with maximal credibility. It is through the characters’ speech patterns that the author consolidates their personality traits as set out in narration and description. Dialogue also reveals the relationship between characters, provides commentary, and reinforces descriptions of and attitudes towards third parties.[144]

[144] Pellat, Liu (2010), p. 145.

Nei testi analizzati in questa tesi si trova una forte componente dialogica. L'intento dell'autrice è, come indicato da Pesaro nella citazione soprastante, raccontare i suoi personaggi attraverso il dialogo, in modo che siano essi stessi ad esprimersi in prima persona; questa tecnica permette al lettore di avere una conoscenza più diretta ed immediata di essi e, tramite il registro utilizzato nel dialogo, è possibile dedurre la posizione sociale dei parlanti, oltre alla loro implicazione culturale.

Il traduttore deve essere attento a trasporre i dialoghi nel metatesto nel modo più fedele possibile, facendo tutto il possibile "to get inside the character and speak with his or her voice"[145]: la strategia traduttiva adottata è di conseguenza qui più che mai quella della massima aderenza al prototesto, mirata a riportare esattamente ciò che l'autrice vuole che il lettore colga dei personaggi tramite i loro dialoghi.

La forma più semplice ed immediata di dialogo che si trova nei racconti è il discorso diretto libero, nel quale le parole del personaggio entrano al posto della voce narrante. Ciò conferisce maggiore immediatezza ed efficacia nella veicolazione delle informazioni:

"我妈妈来过了吧？"

"嗯，怎么啦？"

"我妈妈对我期望太高，我都快被她压垮了。"

"奇怪，我倒觉得她很通情达理。"

"她是通情达理。但是通情达理的人也有坏处，她让你觉得有压力啊。我们的牛已经杀了好久了，她还让我上山。后来我就看到了不该看的。你知道的。我不想谈论那个。可是我的妈妈，我都有点想离开她了。我想，是不是因为我不是她生的，她就叫我到山上去看那种事？我想啊想的，越想，恶毒的念头越多。"

"你妈妈是个大好人。"鹿二一个字一个字地说。

"当然，当然。还有你爹爹、你妈妈也是。我们不应该离开些大人们，你说是吗？"

[145] *Ivi*, p. 146.

“Mia mamma è passata di qui?”.

“Uhm sì, perché?”.

“Le aspettative di mia mamma nei miei confronti sono troppo alte, ben presto la deluderò”.

“Strano, io pensavo invece che fosse molto ragionevole”.

“È ragionevole. Ma anche le persone ragionevoli hanno dei difetti, lei ti fa sentire sotto pressione. La nostra mucca è morta già da un po’, ma lei mi fa ancora andare sul monte, così ho visto ciò che non avrei dovuto vedere. Lo sai, non voglio parlarne. Ma riguardo a mia mamma, è da un po’ che penso di lasciarla. Ci ho pensato, forse è perché non sono nato da lei che mi ha spinto ad andare sul monte a vedere quella *cosa*? Ci ho pensato e ripensato, più ci penso e più i pensieri diventano perversi”.

“Tua mamma è una gran brava persona”, disse Luer lentamente.

“Certo, certo. Anche il tuo papà e la tua mamma lo sono. Dici che non dobbiamo lasciarli?”

Oltre al discorso diretto libero troviamo anche numerosi esempi di discorso diretto accompagnato da una cornice citante, la quale può trovarsi prima, dopo o nel mezzo della frase citata. Oltre al contenuto dei dialoghi si è cercato di riportare nel metatesto anche la posizione della cornice citante:

小齐一边呻吟一边咒骂。鹿二问他摔着了哪里，他却回答说：“倒不如死了的好。”

Xiaoqi si lamentava ed imprecava. Luer gli chiese se si fosse fatto male, ma lui gli rispose: “Poteva andare peggio”

“你误会了，”民警冷冷地说，“我倒希望那是真事。同这没完没了的苦役比起来，那是更好的选择。我从不打听事情，那一类事，打听又有什么用呢？我要走了，你好自为之吧。”

“Non hai capito”, disse freddamente il poliziotto, “Vorrei davvero che quella fosse la realtà. Comparandola a questi infiniti lavori forzati, sarebbe davvero una scelta migliore. Non ho mai chiesto nulla su quel tipo di faccende, ma d’altronde a che servirebbe fare domande? Devo andare, comportati bene”.

“睡不着吗？”民警在黑暗中问。

“Non riesci a dormire?”, chiese il poliziotto immerso nell’oscurità.

Un terzo tipo di discorso diretto presente nei due testi è il monologo interiore, il quale si presenta in alcuni casi sotto forma di dialogo. Non è introdotto da cornici citanti né da segni grafici e si fonde con le parole del narratore; la sua funzione è quella di mettere a nudo il pensiero del personaggio che dialoga con sé stesso, in una sorta di flusso di coscienza che permette al lettore di accedere direttamente alla sua psiche.

鹿二想，原来是这样，爹爹和妈妈认为自己迟早会离开村子。这个念头让鹿二有点慌张，就像关于那崩溃的峭壁的念头一样。这种事，没法去细想。梅花！梅花！多么令人激动的女孩啊……他愿意呆在村里。爹爹说没有他学不会的东西，要是他每天练习，也许可以学会梅花那种本领？那种动作，天啦，想一想都头晕！

Luer pensò che originariamente il papà e la mamma credevano che prima o poi avrebbero lasciato il villaggio. Questo pensiero lo lasciò un po’ confuso, esattamente come il pensiero di quel precipizio franato; ma non c’era modo di riflettere dettagliatamente su queste cose. Oh, Meihua! Meihua… Che ragazza emozionante… Voleva rimanere nel villaggio. Papà aveva detto che non c’era cosa che non potesse imparare: se si fosse esercitato tutti i giorni sarebbe riuscito ad apprendere quel talento di Meihua? Quel movimento, cielo! Faceva venire le vertigini al solo pensiero!

Anche nel caso del monologo interiore, la strategia traduttiva si basa sulla massima

aderenza al prototesto: le frasi sono state lasciate nella stessa posizione che occupano nel testo di partenza, non sono state inserite frasi citanti né segni grafici, al fine di mantenere intatta l'efficacia narrativa e drammatica che contraddistingue lo stile dell'autrice.

4.7.3.5 La scelta del tempo verbale

> As far as the issue of verbal tenses is concerned, translating from Chinese, especially in the case of literary translation, places the translator in a rather different situation from translating from other morphologically richer languages. In most European languages, for instance, verbal conjugation allows both the reader of the prototext and the translator to easily understand the time of the action as it is set by the writer, while in Chinese this positioning can be more problematic and, sometimes, even deceiving, at least for the latter.[146]

Come esplicato nella citazione soprastante, la lingua cinese non fornisce indicazioni precise per quanto riguarda il tempo verbale: ciò rappresenta un problema per il traduttore, il quale si ritrova a dover cogliere il tempo dell'azione nel testo in lingua cinese basandosi prevalentemente sul contesto di quest'ultimo.

L'unico modo per compiere una scelta consapevole riguardo al tempo verbale da impiegare nella narrazione consiste nel leggere interamente il prototesto prestando particolare attenzione alla *consecutio temporum*; una volta colta quest'ultima, si potrà procedere con la scelta del tempo verbale su cui costruire il metatesto.

Nonostante il tempo verbale della narrazione sia solitamente il passato, alcuni traduttori scelgono di utilizzare il tempo presente al fine di "produrre un effetto di immediatezza, di contemporaneità tra la narrazione e l'evento"[147]; tuttavia questo non è l'effetto ricercato dall'autrice, la quale ricorre a numerosi espedienti al fine di conferire

[146] Lafirenza (2010), p. 227.
[147] Faini (2004), p. 121.

un senso di ambiguità a tutti gli aspetti del testo. Nei due racconti tradotti in questa tesi non ci sono indicazioni geografiche né temporali, tutto è collocato in una dimensione che non trova un riscontro concreto nella realtà in cui il lettore vive; tutto è vago, tutto lontano e indistinto. La scelta del tempo presente pertanto andrebbe a contrastare questa tendenza alla vaghezza che l'autrice continua a fomentare, motivo per cui è stata scartata l'ipotesi di impiegare questo tempo verbale nel metatesto.

Escluso il tempo presente, si è considerato il tempo passato. Nella lingua italiana, l'azione nel passato può essere espressa tramite tre tempi verbali differenti:

> - Il passato remoto in italiano inserisce l'azione all'interno di precise coordinate temporali, indica che nel passato essa si è conclusa, prescindendo sia dal suo svolgimento che da eventuali rapporti con il presente. L'azione appare circoscritta, e così i suoi effetti e le sue conseguenze. […]
> - l'imperfetto evidenzia il senso della continuità nel tempo, il prolungarsi dell'atto, la possibilità di iterazione dell'azione. L'azione, lungi dall'appartenere totalmente alla sfera del passato, sembra trascinare fino al presente l'effetto che essa esprime e le sue conseguenze;
> - il passato prossimo comunica la continuazione nel presente non solo degli effetti, ma dell'azione stessa.[148]

Poiché questi tempi verbali presentano precise caratteristiche diverse, è necessario prestare particolare attenzione alla scelta di uno di essi: l'adozione del tempo verbale errato dovuta ad un'analisi superficiale potrebbe portare allo stravolgimento del senso del testo e al venir meno dell'intento comunicativo dell'autore.

Dei tre tipi di tempo passato, nei racconti presenti in questa tesi ne sono stati utilizzati due: il passato remoto e l'imperfetto. Il tempo passato remoto è stato utilizzato per la narrazione degli episodi veri e propri: come espresso dalla citazione soprastante,

[148] *Ivi*, pp. 129-130.

questo tempo verbale indica che una determinata azione si è svolta interamente nel passato, nel quale si è anche conclusa. Ciò colloca le azioni in una successione temporale, senza tuttavia dare indicazioni precise sulla dimensione temporale più generale (il giorno, il mese, l'anno in cui l'azione trova compimento): si mantiene inalterato perciò il senso di vaghezza voluto dall'autrice.

> 鹿二立刻感到了危险。他颤抖着双腿尽快地下山，心一急就绊倒了，干脆就势往下滚了好长一段路才被小枞树挡住，站起来一看，衣服裤子被擦破了好几处。
>
> Luer avvertì immediatamente il pericolo. Scese dal monte il più velocemente possibile con le gambe tremanti, preso dall'ansia inciampò e ruzzolò giù per un bel po' prima che un piccolo abete gli ostruisse la strada; rialzandosi in piedi vide che i suoi vestiti si erano strappati in più punti.

Il tempo imperfetto viene utilizzato laddove si vuole conferire un senso di vaghezza alla narrazione, senza limitare l'azione al passato ma nemmeno riportandola esplicitamente al presente; l'imperfetto conferisce alla storia "un senso di dilatazione temporale che conferisce dimensione storica agli eventi"[149]; non c'è alcun contesto definito, lo sviluppo temporale è vago e, dove accennato, appena percettibile.

> 他的胡须很硬，刮起来“嚓、嚓、嚓”地响，令他想起雪夜天空下的那些冰碴。他喜欢闭上眼倾听这种声音，与此同时他的思维却忙忙碌碌地，在那些最昏暗的、最难以名状的区域穿梭，那些地方的物质密度很高，像是水蛇，又像是藤萝。然而他听到了噪音，噪音来自遥远的地方，越来越逼近了，他手中的剃须刀停了下来。
>
> La sua barba era alquanto ispida, mentre si radeva produceva un

[149] *Ivi*, p. 119.

suono simile a "zzzik, zzzik, zzzik", il quale gli riportava alla mente quelle schegge di ghiaccio che cadevano dal cielo durante le notti nevose. Gli piaceva chiudere gli occhi e ascoltare con attenzione quel suono, mentre i suoi pensieri si rincorrevano in quegli spazi così oscuri, così difficili da descrivere, in cui la sostanza è molto densa, tanto da assomigliare ora a dei serpenti d'acqua, ora a delle piante rampicanti. Ma, mentre era intento ad ascoltarlo, quel suono che veniva da un luogo remoto si faceva sempre più vicino; allora il rasoio che teneva in mano si fermava.

In alcuni passaggi del testo è stato utilizzato anche il trapassato prossimo, al fine di dare un maggior rilievo alla *consecutio temporum*; è servito laddove fosse necessario indicare l'anteriorità temporale di un'azione rispetto ad un momento passato, come nel caso seguente:

他回答姑姑说自己是有社交活动的，这并不是他唱高调。他同鱼贩子，同围棋老先生，同流浪汉的关系，难道不是社交？他们不是从某种程度上改变了他的生活吗？

Aveva detto alla zia che aveva delle interazioni sociali e non era tanto per dire. Aveva avuto a che fare col pescivendolo, col maestro di *weiqi*, col vagabondo, quelle non erano forse interazioni sociali? Quelle persone non avevano in qualche modo cambiato la sua vita?

4.7.3.6 Omissioni, aggiunte, variazioni

Nel corso della traduzione sono stati incontrati dei problemi traduttologici che hanno richiesto delle modifiche al fine di rendere la lettura del metatesto più scorrevole e meno difficoltosa. Si tratta generalmente di variazioni stilistiche o di contenuto ma non mancano anche le omissioni o le aggiunte per eliminare una ridondanza o chiarire un passaggio che nella lingua di arrivo non risultava sufficientemente chiaro.

I casi in questione verranno elencati qui di seguito, con la relativa spiegazione e la

strategia traduttiva adottata per risolverli.

> 他的名字叫钟大福，他是一位沉默寡言的青年，靠去世的双亲留下的小小的遗产度日，住在贫民楼中一套窄小的套间里。
>
> Zhong Dafu era un ragazzo di giovane età, solitamente taciturno, che sopravviveva grazie ai quattro soldi lasciatigli dai genitori morti, in un minuscolo appartamento nel quartiere povero.

Nella sua descrizione, viene detto che il protagonista del racconto vive in un *pinmin lou* 贫民楼, che tradotto letteralmente è "palazzo dei poveri". Una traduzione letterale della dicitura risulterebbe straniante per il lettore italiano, in quanto nella cultura d'arrivo non esiste un palazzo che accolga persone indigenti; si è quindi optato per un più generale "quartiere povero", concetto esistente nella cultura d'arrivo e che di conseguenza si adatta al metatesto.

> 他走近那辆车，在前窗的玻璃上敲了四下。
>
> Si avvicinò a quell'auto, bussò sul vetro del finestrino anteriore.

Nel caso soprastante è stata apportata un'omissione: *si xia* 四下 indica il numero di volte che il protagonista ha bussato sul finestrino dell'auto, ovvero "quattro volte". Poiché in genere il numero di colpi dati nell'azione del bussare non è esplicitato in italiano, *si xia* 四下 è stato omesso: se inserito nel metatesto, avrebbe creato un effetto straniante che avrebbe confuso il lettore.

> 钟大福很沮丧，又有点好奇，他几乎是跌进了后座。
>
> Zhong Dafu, afflitto ma allo stesso tempo un po' curioso di scoprire cosa lo aspettasse, si lanciò dritto sul sedile posteriore.

In quest'ultimo caso si è reso necessario fare un'aggiunta al testo: nel prototesto si dice che il protagonista del racconto sia "afflitto ma allo stesso tempo un po' curioso" nel

salire nell'auto della polizia, tuttavia per il lettore può non apparire chiaro a cosa sia dovuta la curiosità del protagonista. È quindi stata aggiunta una perifrasi al testo, espressa nelle parole "di scoprire cosa lo aspettasse", al fine di specificare meglio il sentimento del personaggio.

> 右边的小马路上也有一些挑着扫帚去赶集的人。
>
> […]; sulla stradina alla sua destra c'era della gente che si stava recando al mercato con delle scope […]

In questo caso il problema traduttivo è rappresentato da *tiao zhe saozhou* 挑着扫帚, che può essere tradotto con "trasportando delle scope". Il motivo per cui queste persone stiano trasportando delle scope non è chiaro, né questa azione sembra avere rilevanza nel contesto. Non si sa quale sia il mestiere di queste persone; potrebbero essere ad esempio degli spazzini, ma ciò non è specificato e questa supposizione, se inserita nel metatesto, sarebbe un'aggiunta non prettamente necessaria né richiesta. Si è quindi risolto il problema adottando la traduzione "con delle scope", la quale risulta più vaga e non rimanda il lettore a ricercare un motivo per cui queste persone abbiano delle scope con loro.

> "你回来干什么呢？死到外面去嘛，啊？"
>
> "Pensavi fosse giunta la tua ora e te la sei data a gambe? Cosa sei tornato a fare ora che ho finito, eh? "

La modifica subita dalla frase sopracitata consiste in un'inversione dell'ordine delle domande: la traduzione più letterale sarebbe "Cosa sei tornato a fare? Pensavi fosse giunta la tua ora e te la sei data a gambe, eh?", ma questa traduzione mal si adatta al metatesto, poiché viene a mancare la successione logica in quanto detto dal parlante. Il personaggio che pronuncia queste parole è la madre di Luer, la quale rimprovera il figlio per essere uscito di casa senza prima aver finito di macinare il riso per farne farina. Nella lingua italiana appare più sensato che la madre innanzitutto chieda al figlio il motivo per cui

questo sia fuggito e solo poi la conseguenza di questa sua azione, ossia il ritrovarsi a dover terminare da sola il lavoro; per questo motivo l'ordine delle due domande è stato invertito, mantenendo però invariata la posizione dell'interiezione finale *a* 啊.

Un'ulteriore modifica è l'aggiunta di "ora che ho finito" a quella che nel metatesto è la seconda domanda: se il secondo quesito fosse stato solamente "Cosa sei tornato a fare?", il motivo per cui la madre è infuriata non sarebbe risultato chiaro nel metatesto; è stata quindi apportata un'aggiunta per aiutare il lettore a cogliere il senso della rabbia del personaggio.

> "[…] 你回去吧，回去吧，家里有好事情等着你！"
>
> "[…] Adesso vai a casa, corri, a casa c'è una cosa bella che ti aspetta!".

Nel caso qui sopra si è ricorsi ad una variazione nel testo: poiché nel prototesto vi è la ripetizione di *huiqu ba* 回去吧, la quale in italiano sarebbe risultata ridondante, il secondo *huiqu ba* 回去吧 è stato sostituito dall'esortazione "corri", che esprime lo stesso significato ricercato dall'autrice ma elimina la ridondanza nel metatesto.

> 她那柔软的小身体优美地在空中舒展开来，鹿二以为她要掉下去了，结果她像被看不见的玻璃弹回来了似的，稳稳地站在他面前。
>
> Il suo piccolo e soffice corpo si distese graziosamente nell'aria; Luer pensava sarebbe sicuramente precipitata giù, ma lei sembrò essere sospinta indietro da un tappeto di gomma invisibile e riatterrò fermamente in piedi davanti a lui.

Il fattore problematico contenuto in questo passaggio è rappresentato dal termine *boli* 玻璃, che in italiano significa "vetro" ma anche "nylon" o "plastica". Nel passaggio si dice che la bambina, dopo essersi tuffata in un precipizio, rimbalza su qualcosa di

invisibile e viene risospinta indietro. Quel "qualcosa" nel prototesto è proprio il termine *boli* 玻璃, il quale, se tradotto nel metatesto con "vetro", produrrebbe nel lettore un effetto straniante: è difficile infatti immaginare il rimbalzo di una persona su una superficie di vetro, data la fragilità del materiale. Poiché nemmeno i termini "nylon" e "plastica" sembravano adatti al contesto, si è optato per l'utilizzo della dicitura "tappeto di gomma": il materiale rientra nel campo semantico del termine *boli* 玻璃, e questa traduzione del passaggio nel metatesto non risulta straniante per il lettore.

> 她命令鹿二："你站开一点，挡着我了。"
>
> 鹿二站到她旁边，忍不住问她："梅花，你在看什么？"
>
> Meihua gli ordinò: "Spostati un po', mi stai coprendo la vista".
>
> Luer si mise di fianco a lei e non poté fare a meno di chiederle: "Cosa stai guardando?".

Nel passaggio soprastante è stato omesso il nome proprio dell'amica a cui si rivolge Luer. Poiché il dialogo tra i due aveva già avuto inizio nella battuta precedente, il fatto che Luer si rivolga all'amica chiamandola per nome risulta superfluo nel metatesto; di conseguenza il nome proprio *Meihua* 梅花 è stato omesso.

4.8 I fattori culturali

> Qualsiasi testo fa implicitamente riferimento a un'enorme mole di dati che, nella cultura in questione, sono dati per scontati, e sono diversi da una cultura all'altra. […] Se autore e ricevente provengono da un background culturale simile, parte delle informazioni può essere data per scontata e quindi lasciata inespressa, perché non è necessaria l'esplicitazione. […] Il traduttore deve decidere se lasciare le informazioni implicite o se usare una strategia per esplicitarle.[150]

[150] Osimo (2015), p. 285.

Come esplicato dalla citazione soprastante, vi sono molti elementi culturali che vengono dati per scontati dall'autore, soprattutto in un testo narrativo; questo divario culturale tra la cultura dove nasce il testo e quella in cui viene trasposto per mezzo della traduzione deve essere colmato dal traduttore, il quale deve fungere da ponte non soltanto per la traduzione da una lingua ad un'altra, ma anche per la trasmissione dell'implicito culturale al lettore del metatesto.

4.8.1 I *realia*

In ogni lingua ci sono parole che non risultano trasmissibili ad un'altra lingua con i mezzi solitamente usati dal traduttore e richiedono perciò delle soluzioni particolari; si tratta dei *realia,* ossia di quelle parole culturospecifiche che non trovano un corrispettivo nella cultura ricevente.

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

Quando si affronta la traduzione dei *realia,* è possibile ricorrere principalmente a quattro soluzioni: la prima consiste nel mantenere invariata la parola in questione, trascrivendola in *pinyin* nel metatesto ed accompagnandola eventualmente da una nota esplicativa; la seconda soluzione consiste nel ricorrere ad un calco, ossia alla coniazione di un nuovo termine riprendendo il vocabolo della lingua di partenza, rischiando però di rendere il testo difficilmente comprensibile da parte del lettore; la terza soluzione riguarda l'utilizzo di un concetto che abbia più o meno lo stesso significato nella lingua di arrivo mentre la quarta soluzione implica un'espansione del metatesto per esplicare il significato del *realia* in questione. La strategia più adatta viene scelta in base al tipo di testo e alla

reazione che si vuole suscitare nel lettore; nel campo della traduzione letteraria ci sono due correnti principali: la prima preferisce traslitterare il *realia* e specificarne il significato tramite una nota a piè di pagina, mentre la seconda corrente cerca di evitare le note in quanto interrompono il flusso della lettura e vanno perciò ad influire sulla scorrevolezza del testo.

Pinmin lou 贫民楼: la traduzione letterale di questo *realia* è "palazzo dei poveri" ed indica un condominio composto da appartamenti di piccole dimensioni ed estremamente modesti abitati da persone povere. Una traduzione letterale in questo caso avrebbe generato un effetto comico ed il concetto del prototesto non sarebbe risultato comprensibile; si è perciò preferito adottare il concetto di "quartiere povero", di comune utilizzo nella cultura d'arrivo e di conseguenza non straniante per il lettore.

Weiqi 围棋: il *weiqi* è il gioco della dama cinese; poiché le sue regole sono diverse da quelle del gioco della dama che si conosce nella cultura di arrivo, la soluzione adottata in questo caso è la trascrizione del *pinyin* nel metatesto con aggiunta della seguente nota a piè di pagina: "*Weiqi* 围棋, gioco della dama cinese, si gioca su una scacchiera di 361 caselle e consiste nell'accerchiare l'avversario per immobilizzarlo."[151], che fornisce una breve spiegazione del gioco in questione.

Mian 面: si tratta di un tipo di pasta a forma di spaghetti che, nel caso del racconto, viene preparato per colazione dal protagonista. Le caratteristiche di questo tipo di pasta sono diverse da quelle dei comuni spaghetti conosciuti nella cultura d'arrivo, perciò la traduzione di *mian* 面 in "spaghetti" sarebbe risultata non corretta e troppo semplicistica; si è quindi optato per l'aggiunta dell'aggettivo "cinesi" al termine "spaghetti", in modo da definire in modo più accurato la particolare pietanza in questione.

[151] Si veda p. 47 di questa tesi.

Baicai xin 白菜心: si tratta di un particolare tipo di verdura molto utilizzata nella cucina cinese, nella cultura d'arrivo è denominata "cavolo cinese" e questa è la denominazione adottata nel testo di traduzione. Nel racconto si dice che il protagonista utilizzi solamente il cuore del cavolo cinese, tuttavia questa specificazione sarebbe risultata superflua nell'elenco degli ingredienti della colazione; è stato quindi omesso *xin* 心 ("cuore") e la frase nel metatesto è risultata più scorrevole:

> 早饭很简单，就是一碗面，里面有红辣椒和白菜心，放了猪油。
>
> Un pasto molto semplice, una ciotola di spaghetti cinesi conditi con peperoncino, cavolo cinese e strutto.

Nuomi 糯米: si tratta di una varietà di riso il cui nome scientifico è *Oryza sativa var. glutinosa*, conosciuto comunemente come "riso glutinoso". La traduzione adottata nel metatesto però non è "riso glutinoso": l'aggettivo "glutinoso" è risultato irrilevante ai fini di una traduzione scorrevole e, se inserito nel metatesto, avrebbe confuso inutilmente il lettore. L'aggettivo è quindi stato omesso e si è optato per la traduzione del solo termine "riso".

Tangyuan 汤圆: i *tangyuan* sono delle palline realizzate con la farina di riso glutinoso e che contengono ripieni di vario tipo (gli ingredienti del ripieno variano a seconda della regione ed includono zucchero, petali di rosa, sesamo, pasta di fagiolo dolce o impasto di giuggiola)[152]. Vengono preparati in occasione della *Yuanxiaojie* 元宵节, ossia la Festa delle Lanterne, per questo motivo sono anche conosciuti come *yuanxiao* 元宵. La strategia traduttiva applicata a questo caso consiste nell'utilizzo di un concetto che abbia più o meno lo stesso significato nella lingua di arrivo; trattandosi di una pietanza che ricorda vagamente gli gnocchi tipici della cultura d'arrivo, nel metatesto il termine è stato tradotto con "gnocchi ripieni". Questa strategia è stata adottata per evitare un

[152] Zhang (2015).

numero eccessivo di note a piè di pagina relative all'inizio del racconto; poiché è stato inevitabile inserire una nota che definisse la Festa delle Lanterne di cui si parla poco dopo, si è preferito alleggerire il testo adottando una soluzione che favorisse il flusso della lettura senza interromperlo per due volte nella stessa frase.

Yuanxiaojie 元宵节: indica la Festa delle Lanterne, la prima grande festività dopo il capodanno cinese. Corrisponde al quindicesimo giorno del primo mese lunare e il suo nome deriva dall'usanza di accendere un gran numero di lanterne durante le ore notturne. La strategia utilizzata nel caso di questo *realia* è l'utilizzo della traduzione ufficiale relativa a *Yuanxiaojie*, ossia "Festa delle Lanterne", con l'aggiunta della seguente nota esplicativa: "La Festa delle lanterne, *yuanxiaojie* 元宵节, è la tradizionale festa di chiusura del periodo di quindici giorni dedicato al festeggiamento della Festa di Primavera, *chunjie* 春节, generalmente nota in Occidente come Capodanno Cinese"[153].

Zhucao 猪草: indica l'ambrosia, una pianta che in Cina viene comunemente utilizzata come cibo per i maiali: vediamo infatti che il primo carattere che compone il termine è *zhu* 猪 ("maiale"), mentre il secondo è *cao* 草 ("erba"). Mentre nella lingua di partenza questo tipo di pianta è automaticamente riconosciuto come cibo dei maiali per via del suo nome, nella lingua di arrivo questo fatto non è altrettanto scontato: c'è un'alta probabilità infatti che il lettore abbia sentito nominare questa pianta nel corso della sua vita, ma che ne ignori totalmente la funzione di cibo per maiali. Al fine di risolvere questo potenziale problema, è stata aggiunta un'estensione descrittiva al termine "ambrosia" al fine di specificare la sua funzione all'interno del testo: *zhucao* è quindi stato tradotto con "ambrosia destinata ai maiali".

[153] Si veda p. 64 di questa tesi.

4.8.2 Altri elementi culturospecifici

Durante il processo di traduzione sono stati individuati degli elementi culturalmente specifici che non rientrano però nella categoria dei *realia*; si tratta di espressioni o elementi tipici della cultura cinese che richiedono una particolare attenzione e la scelta di uno tra i due approcci individuati da Osimo: inserire l'altrui nel proprio o appropriarsi dell'altrui[154].

La prima strategia consiste nell'inserire nella cultura di arrivo gli elementi culturospecifici di quella di partenza senza apportare alcuna modifica mirata a renderli più familiari al lettore del metatesto; questa soluzione può però rivelarsi pericolosa, in quanto un concetto culturospecifico potrebbe essere recepito nel modo sbagliato, così il lettore ne avrebbe una recezione completamente travisata.

La seconda strategia consiste nell' "inserire elementi di una cultura estranea fingendo però che non siano estranei, stemperandoli e diluendoli fino a farli passare inosservati come elementi locali"[155].

Mentre il primo atteggiamento riconosce l'esistenza di una diversità e si rapporta ad essa come si rapporta con la propria realtà, il secondo atteggiamento tende a proiettare la propria realtà verso l'esterno e a guardare a tutto ciò che non appartiene al proprio mondo unicamente attraverso il proprio schema percettivo; ne risulta che chi ha il secondo atteggiamento non riconosce la diversità culturale in quanto evita il confronto con il mondo esterno al proprio.

In generale, la strategia traduttiva adottata nel caso dei testi tradotti in questa tesi è l'inserimento dell'altrui nel proprio: il divario culturale tra Cina e Italia è abissale, di conseguenza sarebbe impossibile tradurre un testo dal cinese all'italiano plasmandolo completamente sulla cultura d'arrivo. Inoltre la scelta del mantenere invariati gli elementi culturospecifici è influenzata anche dal lettore modello individuato per le traduzioni dei due racconti in questa tesi: trattandosi di un individuo dotato di una più o meno profonda conoscenza della cultura cinese, si presuppone che non sia spiazzato dalla presenza di

[154] Osimo (2015), pp. 86-87.
[155] *Ibidem*.

elementi culturalmente specifici e che, al contrario, sia spronato proprio dalla loro presenza nel metatesto a condurre delle ricerche personali a proposito, qualora non dovesse conoscere un determinato concetto.

Un interessante esempio di espressione culturospecifica riscontrato in entrambi i testi è dato dall'uso dei due pronomi *ni* 你 e *nin* 您: il primo è pronome personale di seconda persona singolare e il secondo è pronome personale in forma di cortesia, utilizzato in contesti formali ed equivalente al "lei" o "voi" impiegati nella cultura d'arrivo. In generale, nel processo di traduzione sono state rispettate le forme utilizzate dall'autrice nel testo originario: i due ragazzini protagonisti si rivolgono agli adulti con il *nin* 您, ai loro coetanei con il *ni* 你, mentre gli adulti si rivolgono ai ragazzini utilizzando il pronome *ni* 你 e ai loro coetanei (tranne in un caso che verrà esaminato a breve) con il *nin* 您.

Mentre il pronome cinese *ni* 你 può corrispondere solamente al pronome "tu" nella lingua italiana, non è così immediata la traduzione di nin 您: questo pronome allocutivo può infatti trovare corrispondenza sia nel *lei* che nel *voi*. La scelta è ricaduta sul *voi*, sebbene l'utilizzo di questo pronome allocutivo sia ormai del tutto scomparso nella lingua italiana: il rispetto quasi reverenziale col quale i ragazzini si rivolgono agli adulti, specialmente in *Luer de xinshi*, ha portato a questa decisione. Inoltre questo pronome contribuisce a conferire al testo una sorta di vaghezza, in questo caso temporale, ricercata anche con altri espedienti già analizzati nel corso del commento traduttologico.

Un caso particolare riguardante *ni* 你 e *nin* 您 è contenuto nel seguente passaggio:

> "**您**觉得这孩子上路了吗？"姑姑又问。
>
> "他已经征服了周围的这些人。我早告诉过**你**，**你**侄儿眼里有山河。我们都不必为他担心。难道还有不能下棋的地方吗？"
>
> "Pensate che questo ragazzo sia sulla strada giusta?", chiese la zia.
>
> "Ha già conquistato alcune persone di queste parti. **Te** l'ho già detto tempo fa, negli occhi di **tuo** nipote c'è il mondo intero. Non c'è bisogno di preoccuparsi per lui. O forse ci sono ancora problemi con il *weiqi*?"

In questo dialogo tra la zia e il vecchio maestro di *weiqi* del protagonista si verifica un fatto particolare: mentre la zia si rivolge al maestro dandogli del *voi*, l'anziano signore le risponde dandole del *tu*. Sebbene le rispettive età della zia e del signore siano sconosciute, come il loro *status* economico-sociale, il contesto fornisce un indizio: è molto probabile che il maestro di *weiqi* sia più anziano della zia, poiché quando compare per la prima volta nel racconto viene introdotto così:

> 钟大福有个姑姑住在他楼上。姑姑觉得钟大福太沉默了，担心他的神经出问题，于是请了一位老先生教他下围棋。
>
> Zhong Dafu aveva una zia paterna che viveva al piano di sopra. Di lui pensava che fosse troppo taciturno, temeva che avesse qualche problema a livello mentale, così chiese ad un anziano signore di sua conoscenza di insegnare al nipote a giocare a *weiqi*.

Il fatto che il narratore si riferisca al maestro di *weiqi* con la dicitura "anziano signore di sua conoscenza" porta il lettore a pensare che il maestro sia più anziano della zia; di conseguenza, la zia dovrà rivolgersi a lui con una forma di rispetto, dandogli quindi del *voi*, mentre il maestro non sarà tenuto a fare altrettanto con la signora, infatti le darà del *tu*.

Nonostante la scelta tra *voi* e *tu* fosse già stata presa dall'autrice nel prototesto, si è rivelato necessario nonché interessante riflettere su questo particolare aspetto linguistico, al fine di comprendere le motivazioni che hanno guidato l'autrice nella scelta dei singoli pronomi allocutivi.

Un altro elemento culturospecifico riguarda una battuta scherzosa che il protagonista di *Ai sisuo de nanzi* rivolge a sé stesso, riportata qui di seguito:

> 有时候，他会听到一大群人在楼底下叫他的名字，于是停止思索，从10 楼的窗口探出头去张望。楼下是一条大街，车水马龙，哪里有人呢？他笑了笑，回到桌旁，继续思索。

> A volte sentiva una folla chiamare il suo nome dalla strada sotto il palazzo, allora smetteva di riflettere e si affacciava dalla finestra del decimo piano per guardarsi attorno. Sotto il palazzo passava una strada principale, un fiume in piena di cavalli e carrozze, ma... Dov'erano le persone che lo chiamavano? Erano forse nascoste sotto i cavalli? Rideva tra sé e sé, tornava a sedersi al tavolo e riprendeva a riflettere.

Lo scherzo ha origine dal *chengyu cheshuimalong* 车水马龙, il cui significato letterale è "un fiume in piena di cavalli e carrozze", ad intendere una strada molto trafficata. In questo episodio, il protagonista della storia si affaccia alla finestra dopo aver sentito una folla chiamare il suo nome dall'esterno; osserva la strada, nota che è molto trafficata, ma non c'è nessuno che lo chiami. Proseguendo nella lettura del racconto si comprende che le voci sentite dal protagonista non sono reali, sono nella sua testa: è questo il motivo per cui quando si affaccia alla finestra non vede nessuno nell'atto di chiamarlo per nome.

In questo contesto, lo scherzo si basa sul significato letterale del *chengyu*: il protagonista, prendendo letteralmente l'espressione cristallizzata, finge di vedere sulla strada una moltitudine di cavalli e carrozze al posto del comune traffico cittadino. Ecco il motivo per cui nel prototesto ride tra sé e sé dopo essersi chiesto dove fossero le persone che lo chiamavano.

Al fine di far comprendere al lettore italiano la battuta del protagonista, si è dovuti ricorrere a delle aggiunte che definissero meglio il testo e che spostassero leggermente il significato della battuta. Una traduzione fedele al prototesto sarebbe stata la seguente:

> Sotto il palazzo passava una strada principale, un fiume in piena di cavalli e carrozze, ma... Dov'erano le persone? Rideva tra sé e sé, tornava a sedersi al tavolo e riprendeva a riflettere.

Se formulata così, la traduzione avrebbe perso il suo contenuto scherzoso, in quanto il lettore del metatesto non può comprendere una battuta originariamente basata su un

chengyu già tradotto, per quanto fedele sia la traduzione di quest'ultimo. La traduzione data quindi a questo passaggio contiene un'aggiunta alla domanda "Dov'erano le persone?", la quale diventa "Dov'erano le persone che lo chiamavano", oltre alla nuova battuta scherzosa ideata appositamente per la cultura d'arrivo: "Erano forse nascoste sotto i cavalli?": il fatto che ci siano delle persone che chiamino qualcuno per poi nascondersi sotto dei cavalli può risultare buffo per il lettore del metatesto, il quale comprenderà quindi il motivo per cui il passaggio continua con l'immagine del protagonista che ride tra sé e sé.

Un ulteriore elemento culturospecifico che si trova in *Ai sisuo de nanzi* riguarda le uova che il protagonista compera al mercato:

> 然后他走过去了，在别的摊位上买了芹菜，油菜，西红柿，还有一斤鸡蛋。
>
> Dopodiché si allontanò e si recò presso un'altra bancarella per acquistare del sedano, della colza, dei pomodori e una mezza dozzina di uova.

Nel prototesto viene detto che il protagonista compera *yi jin jidan* 一斤鸡蛋, ossia "mezzo chilo di uova"; una traduzione di questo tipo sarebbe risultata straniante per il lettore poiché nella cultura d'arrivo, quando si acquistano delle uova, non si calcola il loro peso, bensì il loro numero, solitamente in base alla dozzina. Si è dovuto quindi convertire il sistema di misurazione delle uova per poter adattare alla cultura di arrivo l'elemento in questione: sapendo che un uovo pesa mediamente sessanta grammi, con un rapido calcolo si giunge alla conclusione che mezzo chilo di uova corrisponda a otto uova, arrotondando per difetto. Dovendo ricalcolare questo dato in dozzine, il numero più vicino a otto tra il sei e il dodici è il sei, di conseguenza l'originario "mezzo chilo di uova" è diventato "mezza dozzina di uova". In questo caso si è scelto di "appropriarsi dell'altrui" in quanto le uova non sono un elemento rilevante all'interno del testo: una traduzione letterale del prototesto avrebbe creato inutile confusione, di conseguenza si è preferito adattare la questione alla cultura d'arrivo.

Un elemento di particolare interesse all'interno del racconto *Ai sisuo de nanzi* è il cielo (*tian* 天 o *tiankong* 天空). In questo racconto, il cielo non è solamente una dimensione atmosferica: è anche una sorta di entità che comunica con il protagonista tramite quelle che lui riconosce come espressioni umane. Il termine "cielo" all'interno del testo compare complessivamente quattordici volte; di queste quattordici volte, solamente in quattro casi il cielo è la mera atmosfera terrestre, mentre nei restanti dieci casi il termine assume una carica trascendentale che ha richiesto una particolare strategia traduttiva al fine di essere trasmessa al lettore. Si è quindi optato per l'iniziale maiuscola nel termine "Cielo" ogni qualvolta questo coincidesse con l'entità che comunica con il protagonista del racconto:

> 钟大福这才记起来，早上他推开窗子看天时，那天空的表情已经向他暗示过这件事了，可他当时没有领悟。这种交流总是这样的———老天对他眼下的行动不感兴趣，却关心他对即将发生的事情的态度。
>
> A Zhong Dafu tornò in mente del momento in cui quella mattina aveva aperto la finestra per guardare il Cielo e pensò a ciò che l'espressione di quest'ultimo aveva insinuato in lui, che al momento non aveva certamente compreso. Questo scambio avveniva sempre così: il Cielo non era interessato a ciò che lui puntualmente faceva, ma si preoccupava della sua attitudine verso ciò che sarebbe successo di lì a poco.

Nei casi in cui il termine "cielo" non è carico di un significato simbolico, si è mantenuta la prima lettera minuscola:

> 天大亮了，菜场里人不多，[…]
>
> Il cielo si era schiarito, al mercato c'era poca gente; […]

Una particolarità relativa al Cielo in *Ai sisuo de nanzi* compare, a titolo d'esempio,

nel seguente caso:

> 他努力地回想这件事：昨夜老天对他允诺的是一件什么事？
>
> Zhong Dafu si sforzò di richiamare alla mente questo fatto: cosa poteva significare l'espressione che aveva intravisto nel Cielo della notte precedente?

In questo passaggio il termine *tian* 天 ("cielo") è preceduto dal carattere *lao* 老. Questo carattere, che letteralmente significa "anziano", può essere utilizzato come prefisso per indicare affetto, familiarità o rispetto nei confronti del nome che esso accompagna. Il termine *lao* 老 accompagna *tian* 天 solamente in tre dei dieci casi in cui il cielo è carico di significato simbolico; poiché non si tratta di un'aggiunta costante e sembra non avere una particolare rilevanza nel testo, non si è fatto ricorso ad una traduzione di *lao* 老 laddove compare per accompagnare il termine "cielo". Un'ulteriore motivazione per questa scelta è stata il fatto che, nei casi in cui il cielo corrisponde ad un'entità, esso sia già trascritto con la lettera iniziale maiuscola, al fine di conferire un senso di rispetto ed un significato più "alto": non è necessario quindi ripetere la forma di rispetto con la traduzione di *lao* 老.

Il prefisso *lao* 老 compare anche in altri casi nel testo *Ai sisuo de nanzi*, nei quali accompagna il termine *lang* 狼, "lupo". Anche in questi tre casi la strategia adottata ha portato all'omissione del prefisso, il motivo tuttavia è diverso rispetto a quello che giustifica la scelta della sua omissione nell'accostamento a *tian* 天 ("Cielo"): ciascuna delle possibili traduzioni avrebbe portato ad una variazione errata del discorso. Traducendo *laolang* 老狼 con "vecchio lupo" il lettore avrebbe potuto pensare che il lupo fosse anziano; nel testo è evidente che il lupo è giovane ed agile, dunque questa traduzione va scartata. Anche le traduzioni conuna connotazione amichevole come "buon lupo" o "buon vecchio lupo" sono errate: non sappiamo infatti se il lupo sia benevolo o meno, non conosciamo il suo ruolo nel racconto, sappiamo solamente che prende parte all'inseguimento immaginario assieme a Zhong Dafu e al poliziotto e che, ad un certo

punto, si trasforma in una boa in mezzo al mare. Non avendo indizi per comprendere più a fondo la personalità del lupo, non risulta possibile determinare quale connotazione attribuirgli: si è deciso quindi di omettere il prefisso *lao* 老 che lo accompagna nei tre casi riscontrati, denominando l'animale semplicemente "lupo".

Un ultimo elemento di particolare interesse che si trova in *Luer de xinshi* è il seguente:

> 梅花的话让鹿二吓了一跳，他自惭形秽，万念俱灰。的确，他同梅花，同小齐比起来简直就是废物，他的脸都没地方放。可是像他这样一个废物又能跑到哪里去？唉唉。
>
> Le sue parole intimidirono Luer, si sentì inferiore, demoralizzato. Infatti, quando si paragonava a Meihua e Xiaoqi si riteneva un rifiuto, voleva nascondersi per la vergogna. Ma dove poteva scappare una nullità come lui? Ahi, ahi.

In questo passaggio si trova la frase *ta de lian dou mei difang fang* 他的脸都没地方放, che letteralmente significa "non poteva mettere la sua faccia da nessuna parte". Poiché una simile traduzione non sarebbe stata comprensibile nella cultura di arrivo, è stato individuato in "voleva nascondersi per la vergogna" un'altra espressione idiomatica che sarebbe risultata familiare al lettore. Il problema traduttivo è stato risolto, ma questo passaggio offre lo spunto per parlare brevemente del concetto di "perdere la faccia" in Cina:

> Avere *mianzi*, faccia, in cinese significa mantenere un alto prestigio agli occhi degli altri: è una sorta di garanzia di dignità personale, e i cinesi sono molto sensibili all'avere e a mantenere la faccia in ogni aspetto della vita sociale e lavorativa.[156]

[156] Trucillo (2013).

“Perdere la faccia” significa perdere prestigio, reputazione, dignità, onore; comporta automaticamente un abbassamento dell’autostima, come accade a Luer ogni qualvolta che si paragona ai suoi amici. In Cina il concetto di “faccia” è di estrema importanza: ci sono delle regole ferree per non perderla o non farla perdere ad altri, come controllarsi quando si è con altre persone, non correggere gli errori di qualcuno soprattutto se davanti ad altri interlocutori, mostrare il giusto rispetto agli anziani o alle persone di rango e così via.

Il protagonista di *Luer de xinshi* sente di doversi nascondere per evitare che si noti la sua ormai consolidata perdita della faccia: si sente un incapace, si vergogna di sé stesso per il fatto che, non essendo intraprendente come Xiaoqi e agile come Meihua, non si sente all’altezza dei suoi compagni di giochi.

Già in un’età così giovane, Luer prende in modo estremamente serio la sua reputazione, il che rende l’idea di quanto sia radicata la cultura millenaria della Cina nella mente del suo popolo: è importante che chi traduce un testo dal cinese all’italiano sappia trasmettere la cultura cinese al suo pubblico, alla luce dell’enorme importanza che ricopre in ogni singolo aspetto della vita cinese, a maggior ragione in quello letterario.

Bibliografia

Abbiati (2010), *Grammatica di cinese moderno,* Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina.

Bachner (2005), "New Spaces for Literature: Can Xue and Hélène Cixous on Writing", *Comparative Literature Studies*, Vol. 42, No. 3, Penn State University Press.

Benson (2013), *La Cina dal 1949 a oggi*, Bologna, Il Mulino.

Bosha (1997), "Ariyoshi Sawako, Mukoda Kuniko, and Can Xue: Three Modern Women Writers of Japan and China", *The Journal of Kawamura Gakuean Woman's University* 8, 1.

Cai (1997), "In the Madding Crowd: Self and Other in Can Xue's Fiction", *China Information*, 11, 41.

Can Xue (1991), *Dialoghi in Cielo, traduzione dal cinese e cura di Maria Rita Masci*, Roma – Napoli, Theoria.

Chen (1997), "The Aesthetics of the Transposition of Reality, Dream, and Mirror: A Comparative Perspective on Can Xue", *Comparative Literature Studies*, Vol. 34, No. 4, Penn State University Press.

Dutrait N. (2005), *Leggere La Cina: Piccolo Vademecum Di Letteratura Cinese Contemporanea, 1976-2001*. Isola del Liri: Pisani.

Eco (1995), “Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione”, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee sulla traduzione*, Milano, Bompiani.

Eco (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

Faini (2004), *Tradurre: manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci Editore.

Foley (2013), “Can Xue.” In Thomas Moran and Ye (Dianna) Xu, eds., *Chinese Fiction Writers, 1950-2000. Dictionary of Literature Biography*, vol. 370. Detroit: Thomson Gale.

Haddon (2011). “Writing Spirituality in the Works of Can Xue: Transforming the Self.”, in *New Zealand Journal of Asian Studies* 13, 2.

Han (1985), “Wenxue de gen” (Le radici della letteratura), in *Zhongguo zuojia*, n° 4.

Hong (2007*), A History of Contemporary Chinese Literature*, “Brill’s humanities in China Library”, Leiden-Boston, Brill (ed. or. Zhongguo dangdai wenxueshi, 1999).

Hong (2007), *A history of contemporary Chinese literature*, Boston, Brill Leiden.

Idema, Haft (2000), *Letteratura Cinese*, Venezia, Cafoscarina.

Jakobson (1935), “The Dominant”, in Jakobson (1981), *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Vol. 3 of *Selected Writings*. 7 Vols, The Hague: Mouton.

Lafirenza (2010), «There's a 'tense' for every activity under heaven: strategies for choosing verbal tenses in literary translation from Chinese into Italian», *Annali di Ca' Foscari*, XLIX, 3.

Li (1994), *A tormented soul in a locked hut: Can Xue's stories*, MA thesis, University of British Columbia.

Lu (1995), *Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics – Contemporary Chinese Experimental Fiction*, Stanford, Stanford University Press.

Magagnin (2009), *L'oeuvre narrative de Yu Dafu en italien et en français: spécificités, problèmes et stratégies de traduction*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, Université de Provence.

Masini (2009), "La riforma della lingua" in Samarani G. e Scarpari M. (a cura di), *LA CINA, vol. III (VERSO LA MODERNITA')*, Torino, Einaudi.

McCandlish (2012), *Stubbornly illuminating the "Dirty Snow that refuses to melt". A conversation with Can Xue*, MCLC Resource Center Publishing.

Newmark (1988), *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall.

Osimo (2015), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli Editore.

Pellat, Liu (2010), *Thinking Chinese Translation: A Course on Translation method: Chinese to English*, London and New York, Routledge.

Pesaro (2009), "Letteratura cinese moderna e contemporanea", in Samarani G. e Scarpari M. (a cura di), *LA CINA, vol. III (VERSO LA MODERNITA')*, Torino, Einaudi.

Posborg (1993), "Can Xue: Tracing Madness", in Wendy Larson and Anne Wedell-Wedellsborg, eds., *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Denmark: Aarhus University Press.

Rampini (a cura di) (2012), *Mao Tse-Tung, Il libretto rosso*, Roma, Newton Compton editori.

Roberts (2013), *Storia della Cina*, Bologna, Il Mulino.

Sabatini, Santangelo (2005), *Storia della Cina*, s.l., Nuova edizione Laterza.

Samarani (2004), *La Cina del Novecento dalla fine dell'impero ad oggi*, Torino, Einaudi.

Solomon (1988), "Taking Tiger Mountain: Can Xue's Resistance and Cultural Critique.", in *Modern Chinese Literature* 4, 1/2.

Torop (2010), *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di B. Osimo, Milano, Hoepli.

Wang (1998), *China's Avant-Garde Fiction*, Durham, NC: Duke University Press.

Yang (2002), *The Chinese postmodern. Trauma and irony in chinese avant-garde fiction*, University of Michigan press.

Zhang S. (a cura di) (2007), *Dizionario di cinese*, Milano, Hoepli.

Sitografia

Brendan (2009), “Can Xue’s «Five Spic Street»”, in *Words without Borders* (articolo in linea). URL: http://www.wordswithoutborders.org/book-review/can-xues-five-spice-street (consultato il 22/09/2016).

Can Xue, in *Paper Republic*, URL: https://paper-republic.org/authors/can-xue/ (consultato il 07/09/2016).

Can Xue (2010), "Literature Needs to Bring about Another Copernican Revolution", estratto da un'intervista all'autrice a cura di Zheng Xiaolu, prossimamente in pubblicazione da *Shanghai Literature* (articolo in linea). URL: http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Copernican.pdf (consultato il 22/09/2016).

Chad (2015), “BTBA 2015 Winners: Can Xue and Rocío Cerón!”, in *Three Percent* (articolo in linea). URL: http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/index.php?id=14632 (consultato il 07/09/2016).

Contemporary Chinese Website Project, Contemporary Chinese writers, Can Xue, URL: http://web.mit.edu/ccw/can-xue/ (consultato il 07/09/2016).

Contemporary Chinese Writers, in Massachusetts Institute of Technology, URL: http://web.mit.edu/ccw/can-xue/chronology.shtml (consultato il 07/09/2016).

Finegan Wasmoen (2015), “Can Xue”, in *BOMB Magazine* (articolo in linea). URL: http://bombmagazine.org/article/305934/can-xue (consultato il 16/09/2016).

Griffith (2010), “The Aesthetic Activity in Modernist Fiction”, in *Contemporary Chinese Writers – Can Xue* (articolo in linea). URL: http://web.mit.edu/ccw/can-xue/interviews.shtml (consultato il 07/09/2016).

Griffith (2015), “A Special Kind of Performance: Can Xue On The Course Of A Chinese Writer”, in *Electric Literature* (articolo in linea). URL: https://electricliterature.com/a-special-kind-of-performance-can-xue-on-the-course-of-a-chinese-writer-6db28897c2ae#.wmrbye3dz (consultato il 22/09/2016).

Pesaro (2014), “La narrativa cinese degli ultimi trent’anni”, in *Griseldaonline* (articolo in linea). URL: http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/ (consultato il 22/09/2016).

Post (2013), “Interview with Can Xue from the Reykjavik International Literary Festival”, in *Three Percent* (articolo in linea). URL: http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/index.php?id=8322 (consultato il 16/09/2016).

Suher, Joan (2013), “An interview with Can Xue”, in *Asymptote* (articolo in linea). URL: http://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-can-xue/ (consultato il 22/09/2016).

Trucillo (2013), “Mianzi, ovvero come non perdere la faccia”, in *Cina in Italia* (articolo in linea). URL: http://www.chinanewsitaly.com/4/2013/1029/144.shtml (consultato il 22/09/2016).

Zang (2016), “Q&A with Author Can Xue on the State of Chinese Literature”, in *Sixth Tone* (articolo in linea). URL: http://www.sixthtone.com/news/qa-author-can-xue-state-chinese-literature (consultato il 16/09/2016).

Zhang G. (2015), “Festa delle Lanterne”, in *Viaggio in Cina* (articolo in linea). URL: http://www.viaggio-in-cina.it/cina-cultura/feste-cinesi/festa-delle-lanterne.htm (consultato il 22/09/2016).

爱思索的男子(短篇小说)

○ 残　雪

他的名字叫钟大福，他是一位沉默寡言的青年，靠去世的双亲留下的小小的遗产度日，住在贫民楼中一套窄小的套间里。

他爱思索，他的睡眠时间很少，大约一天三个多小时，因为习惯了，精神倒也不错。他总在思索。有时候，他会听到一大群人在楼底下叫他的名字，于是停止思索，从10楼的窗口探出头去张望。楼下是一条大街，车水马龙，哪里有人呢？他笑了笑，回到桌旁，继续思索。他交往的人很少，大部分时间独来独往。

钟大福有个姑姑住在他楼上。姑姑觉得钟大福太沉默了，担心他的神经出问题，于是请了一位老先生教他下围棋。钟大福领悟能力很强，但学棋的兴趣不大。教了钟大福两次之后，老先生就不愿再教他了。他说："这小子眼里看见的不是棋局，而是山河。"姑姑听不懂老先生的话，就去问钟大福。

钟大福眼睛盯着空中的一点，回答说：

"老师的意思是说人各有志，姑姑。您就不要管我了吧。"

"可是大福，你这过的什么日子，青年人不应该老是坐在家里，即算不去工作，也应该有点社交。莫非你深藏了雄心壮志？"

姑姑瞪着一对圆眼仔细地打量大福，大福也看着姑姑，目光清澈而镇定。大福说：

"我是有社交的，天天都有。"

姑姑眨了眨眼，笑起来，说：

"好啊好啊，大福说得有道理，姑姑真是落伍了。我就住在你楼上，我怎么感觉像隔了千山万水？"

姑姑离开时，钟大福脸上掠过一丝笑意。

钟大福到卫生间去刮脸。他涂上剃须膏，慢慢地刮。卫生间很窄，里面没开灯。洗脸盆的上方有一面镜子，但是镜子里却没有映出钟大福的影像。从二手货市场买回这面镜子挂在这里，他立刻发现了这件怪事。但他身后的门，门上的一个挂钩，挂钩上的浴衣，全都映现在镜子里，尽管很昏暗。钟大福很喜欢这种氛围，他将卫生间的门关好，在里面呆很长时间。他的胡须很硬，刮起来"嚓、嚓、嚓"地响，令他想起雪夜天空下的那些冰碴。他喜欢闭上眼倾听这种声音，与此同时他的思维却忙忙碌碌地，在那些最昏暗的、最难以名状的区域穿梭，那些地方的物质密度很高，像是水蛇，又像是藤萝。然而他听到了噪音，噪音来自遥远的地方，越来越逼

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

近了，他手中的剃须刀停了下来。

那噪音是不是沿着自来水管传来的？钟大福变得有点焦虑，因为他不愿他的思索被打断。他蹲下来，将自己的耳朵贴近水管。他听到的不是一股噪音，他听到的是北风呼啸，可怕的呼啸，像要将地上的建筑全部摧毁一样。钟大福站起来，打开水龙头，将脸冲洗干净。他洗脸的时候，他的思维就成了垂死的白鼠，他满心惶恐。

天刚亮钟大福就醒来了。对于他来说夜是很短的，因为他总是要到夜里两点多以后才睡觉。他醒来了就起来，从窗口伸出头去看看天。他看天的时候，那天也好像转过脸来看他，虽然是灰蒙蒙的，他却感到那里面有探究的表情。他从窗口缩回，开始做早饭了。早饭很简单，就是一碗面，里面有红辣椒和白菜心，放了猪油。钟大福吃得额头上冒汗，他的吃相是很投入的那种。

钟大福在收拾厨房的时候就会听到水泥地的刮擦声从四面八方传来，他知道那是种不耐烦的声音，整个大楼的居民都不耐烦。也许是因为有什么东西要从天空砸下来，却又被堵住了，还没有砸下来？钟大福的脑海中出现了昏暗的、盘旋上升的楼梯，一些灰白的、难看的赤脚正拾级而上，有点凌乱，但决不迟疑。楼梯下方，刮擦水泥的声音变得隐隐约约了。钟大福轻轻地关上碗柜。尽管他动作很轻，整个小小的厨房还是突然一下变得无比寂静。他又等了一会儿，才拿起一个编织袋去菜场买菜。

天大亮了，菜场里人不多，那些蔬菜啦，瓜果啦，鲜鱼鲜肉啦，鸡蛋啦，豆腐啦等等，全都码得整整齐齐地摆在案板上。钟大福喜爱菜场里的氛围，他的鼻子眼睛和耳朵穿过这些食品进入了大自然，于是他又同昏暗处所的那些藤萝相遇了。

“钟老板，买条鱼回去吃吧，你看这条草鱼多么漂亮。”一个沙哑的声音响起，那人是个小个子鱼贩子。

钟大福看着木盆里的那些鱼，不知道他指的是哪条草鱼。

鱼贩子抓了一条鱼，开膛破肚，半分钟就弄好了，用油纸包了放进钟大福的编织袋。钟大福看见鱼嘴还在动。他心里既有美食想象引起的兴奋，又有某种阴沉的幻觉。他知道这些鱼都是从郊区一个巨大幽深的水库里打捞上来的。他去过那水库，那一望无际的平静的水面给他的感觉就像是到了天边。那种地方的鱼类会是一种什么样的生活态度呢？他站在木盆边思索了几秒钟，在这几秒钟里头他又看见了藤萝。然后他走过去了，在别的摊位上买了芹菜，油菜，西红柿，还有一斤鸡蛋。

他走出菜场时，外面降下了大雾。他听见鱼贩子在对他说话。

“如果那么大的水库里仅有一条鱼，它会如何样度过一生？”

钟大福回过头，却没见到鱼贩子。也许他说完这句话就走开了，雾太浓，隔开几步就看不清别人。鱼贩子的话又让他想起了编织袋里面被剖好了的草鱼。鱼贩子的比喻是很空洞的，他怎么能理解鱼儿的生活。但显然，这个小贩是关心鱼类的。

回家的路上，钟大福忘记了小贩，他一直在回忆水库旁的柿子树林。快入冬的时候，那些柿子红得真是耀眼啊。

他从街上嘈杂的汽车喇叭声中返回了他那栋大楼。他看见那些上班族的青年在楼下的浓雾中盲目地摸索。幸亏他回到了家中，再晚一步，外面不就什么都看不见了吗？

钟大福走进屋里，开了灯，将编织袋里的菜一样一样拿出来放进冰箱。他拿那条鱼的时候，鱼在他手中搏动了一下，令他心头一热。于是他改变了主意，将鱼放到了厨房的水池里。他打开水龙头，慢慢地，被剖成两片的草鱼就游动起来了。它在水池里游了一圈，静静地躺在了池底。它的眼珠闪闪发亮。它身上那些血都消失了。

钟大福洗完手，在房里坐下来。一坐下，他的思绪又到了水库里。啊，那样一个茫茫的幽深的宇宙，人要是进入到里面会产生什么样的恐惧？或者根本没有恐惧，只有身心的解放吧。但是钟大福必须考虑憋气的事，他试过，他在水中一口气只能憋两分钟。也就是说，他每隔一分多钟就得浮到水面上来呼吸。这种一分多钟一次的重复运动一定会使得自己忘记渐渐临近的危险，而将注意力集中在游水的动作上。

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

外面的汽车还是叫得凶，看来雾还没散。他住的这个城市总是这样，一下雾就一连好几天出门困难。钟大福这才记起来，早上他推开窗子看天时，那天空的表情已经向他暗示过这件事了，可他当时没有领悟。这种交流总是这样的——老天对他眼下的行动不感兴趣，却关心他对即将发生的事情的态度。

钟大福在巨大的水库里呆了半个小时后，回到了家里。他放心不下那条鱼，便又走到厨房，往水池里看了看。草鱼是完全死了，连眼珠也失去了光泽，被剖开的肉似乎有要腐烂的迹象。他将鱼身切成几段，抹上细盐，放进了冰箱。他做这些事时，呼吸变得很急促，外面那些汽车鸣一声喇叭，他就颤抖一下。他知道他在等待某件事发生，那是什么事呢？不知道。不过也许同某个雪夜有关。他有点激动地抱着这个念头：有件事要发生，他将见证这件事。他躺了下来，因为这样就更能保持头脑的清醒。然而姑姑在门外说话了。

“大福，你看这雾会不会收上去？”姑姑紧盯着他的脸说。

“这种事我是说不准的。”

“你真不知道？连楼下停了一长排警车也不知道？”

姑姑的表情有点像黄鼠狼。钟大福忍住了笑。

“我真的不知道。”他说。

“你这样说我倒放心了。你可不要懒懒散散啊，大福。”

姑姑又不放心地瞄了他几眼，这才转身出去了。

钟大福回到床上。姑姑的到来打乱了他的思绪，现在他回想起了教他围棋的老头子。那老头的两眼如水库一样幽深，偶尔抬眼看他，他便心慌意乱。那段时间他一直想摆脱老头，姑姑却逼他去老头家。后来不知怎么的，虽然他学得很快，可老头死也不同意再教他了。这使钟大福对他充满了感激。

后来他起身去窗口边朝下望，看见了一些模模糊糊的警车的轮廓。他住的这栋楼处在刑事案件高发区，可也用不着来这么多警车嘛。他这样想问题时，就听到了叹息声。谁在叹息？声音是从上方传来的，上方是白茫茫的雾。钟大福想起来了，这像是他的围棋老师的叹息声。不过也说不准，那老头根本没来过这一带，他住在郊区。

凌晨两点时，钟大福将脑袋埋在柔软的藤萝里面，等待远方的呼唤声逼近。这栋楼里到处是人，他们在消防楼梯里面上上下下的。一个女人在那里惨叫：“齐妹！齐妹啊……”看来又发生了凶杀。这种事对楼里人来说是家常便饭了。他等的不是这种声音，他等的那个呼唤迟迟不来。也许只有在雪夜时分，那呼唤才会不期而至。

“大福，你怎么能忍受的？”

姑姑的声音在房门边响了起来。不期而至的是姑姑。

“查出凶手来了吗？”钟大福平静地问。

“那是不可能的，永远。既然你没事，我走了。”

“什么？您担心我会出事？难道警察是来调查我的？”

“我看有这方面的迹象。你不用慌张。”

她上楼去了，他听见她进了消防楼梯。世事真诡秘。

钟大福的野心是使自己脑袋随着远方呼唤的律奏同藤萝一块摆动。有几回，他好像要成功了，但很快又失败了。因为心存这个隐秘的野心，他便格外地珍惜起睡眠以外的时间来。一旦进入真正的睡眠，这项活动就要停止。他尝试过利用梦境，但不知为什么在梦中，藤萝从不曾出现过。梦境是不可靠的。

今夜真怪，他一点睡意都没有。慢慢地，楼里的人终于安静下来了。钟大福并不害怕，可以说，他随时准备迎接警察局对他的调查。但关于自己是否有罪，他倒并没有多大的把握。有一次，他推倒过一名年迈的老汉，就在车库旁，因为那人向他亮出了刀子。他好像是个流浪汉，后来他死没死，钟大福再没有过问了。

“水库对于一条草鱼来说就是无边的宇宙。焦虑的女郎在堤坝上徘徊不休。”钟大福的脑海里出现这样的句子。他在漆黑中看见自己的脚指甲上有一点淡蓝色的光，那点光居然在地板上形成了一个小小的光圈，就像一支手电在那里晃动一样。这是第二次出现这种事了。这同那条鱼有关吗？那条草鱼早被他吃掉了。

他回答姑姑说自己是有社交活动的，这并不是他

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

唱高调。他同鱼贩子，同围棋老先生，同流浪汉的关系，难道不是社交？他们不是从某种程度上改变了他的生活吗？近来让他关注的是一名年轻的民警。雾散的那天，民警从楼里出来，一双大手搭在钟大福肩上，钟大福看见了他前额的一撮白发。民警没说话，摇了摇他的肩膀就离开了。后来他又看见民警一次，民警坐在车里，表情严峻，正在沉思。钟大福想，民警留在这一带，应该同一桩案件有关。很可能就是流浪汉的案子。民警多么年轻啊，他也像他钟大福一样勤于思考吗？他走到车窗那里，想试探那小伙子一下，但他严厉地板着脸，他只好悻悻地走开去。现在钟大福在漆黑的房间里想着民警，他感到民警是他的同类，那种可以藏身于藤萝里头的家伙。他之所以板着脸，是怕钟大福同他讲话。这个人也善于在沉默中同人建立关系。既然能调查案件，他应是人际关系方面的精通者。钟大福从窗口望下去，看见了民警的车。他是否坐在车里头？他感到那车里是有人的，但也不能确定。那民警总不能一天 24 小时坐在车里吧。

他居然下楼了，因为实在是没有睡意。

他走近那辆车，在前窗的玻璃上敲了四下。那人摇下了玻璃。

“睡不着吗？”民警在黑暗中问。

钟大福觉得民警的声音威严而隐含怒气。他小小年纪怎么会有这样的威严？是一桩案子赋予了他威严吗？

“夜里不要乱走，这里有好几个人的地盘。”

他说完又将车窗玻璃摇上去了。钟大福看见他在车里点燃打火机。

得了他的警告，钟大福不敢乱走，他小心翼翼地沿着墙回到大楼里。一进大楼又忍不住好奇，于是拐进了消防楼梯向上爬。消防楼梯里倒是有灯，但每一层都有一两个人坐在楼梯上，似乎凶杀案的余波还在这里泛滥。钟大福很别扭，想出去又不好意思，只好硬着头皮往上爬，一次次笨拙地绕过那些人。

终于上到 10 楼，进了房门。这么一折腾他已精疲力竭了，可还是没有睡意。他记起来坐在楼梯上的那些人也没有睡意。那么，今夜这个地区的人全都清醒着吗？这个事实让他吓了一跳。他隐隐地后悔刚才的外出。将自己暴露在众人眼中这种事，他多年来没干过了。也许捉拿的好戏等着他，也许他们就是不出手，吊他的胃口。钟大福在床上翻身之际意外地看见了夜空，是的，他透过水泥墙看见了沉默的夜空。今夜的夜空，不，应该说是清晨的天空了，有某种允诺的表情。钟大福在它的注视下心存感激地合上了双眼。他一小时之后就醒来了。

他努力地回想这件事：昨夜老天对他允诺的是一件什么事？虽然记不起来了，钟大福倒并不为这遗忘而烦恼。他觉得那应该是件好事。常有那种日子，在阴沉的蒙昧中挣扎了一个够之后，他从清晨或夜半的天空里得到某种暗示，生活中便出现了转机。啊，那些美好的转机！他在那时一遍一遍地感叹：此生苦短。

他又听见姑姑在门口说话。

“你不会有事的，大福。每次被查的都是别人。”

钟大福心存感激地想，姑姑真是个美人儿，即使岁数大了，还是同样机敏、灵动，黑眼睛总是亮闪闪的，永远明察秋毫。

钟大福走进卫生间时吓了一跳，因为墙上那面镜子里忽然映出了一个人。当然，那就是他自己。他不习惯从这面镜子里看他自己，这么长时间了，他从镜子里看到的总是那个衣服挂钩，可是现在挂钩不见了，被他自己的头部遮住了。难道这就是老天对他允诺的那件事？他一边洗脸一边将自己昨夜的夜游细细地回忆了一遍，心里的那团疑云便一点一点地散去了。这么说，昨夜被查的那个人真是他！他的脑海里像闪电一样闪过那些镜头：警车，民警，打火机的亮光，坐在楼梯上的邻居们等等。啊，真是一个惊险的夜晚！姑姑对此当然是知情的，大概她夜里不曾合眼。钟大福从前听她说过，他们钟家的人夜里睡觉的时间特别短。当时他问姑姑这是为什么，姑姑说：“等你将来成年了就知道了。”

因为激动，镜子里的那张脸涨红了，即使没开灯也看得出来。昨夜真是激动人心，但他当时并不觉得，事情总是这样，要过去了才会显出它的全部意义。这就是说，他第一次成为了这个地区众所注目的焦点。为了什么呢？难道是为了他夜间的清醒？

钟大福家中下午有不速之客上门，客人是他的围

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

棋老师。钟大福感到诧异，因为他学围棋是五年前的事了，他早把这事忘了。

老先生老了很多，一只眼睛上蒙着黑眼罩，进屋后摸索着前进。

“我一直想来看看我从前的学生。”

他坐下了，接过钟大福递给他的茶，用一只眼盯着杯里的茶叶，似乎将钟大福忘记了。

钟大福耐心地在心里同老先生下棋，其间因为等待过久又到窗口那里去看外面的风景。他看到那辆警车开动了，那个年轻的民警镇定地坐在车里。车子一拐，向市场方向去了。钟大福心中有种警报已解除的放松。

“老师，您赢了。”钟大福轻声地说。

老先生抬起那只眼睛看着他，于是钟大福开始感到害怕了。他的眼睛如中了邪似的同老先生的那只独眼对视，他心里想挪开却没法挪开。钟大福从那只独眼中看出了五年的沧桑，还有那种不可探测的东西。然后老先生就掉转目光笑起来了。

“大福，你在这个地区对手很多啊。我想，他们比我难对付多了吧？你夜间一直在同他们下棋吗？”

“是的，老师。”

“这我就放心了。楼下那位警察可是高手，从前也当过我的学生，你可别轻易同他下。”

他站起来，说要上楼去钟大福姑姑家，钟大福起身送他。

在楼梯上，他挽住老先生的胳膊时吃了一惊，那哪里是胳膊，分明是木棍。

姑姑搀扶着老先生坐进围椅，一边轻声询问关于他的眼疾的情况。

“眼睛并没有毛病，只不过是想改变一下视野。”他说。

钟大福站在窗子边，对于老师说出的这个句子感到迷醉。他想，老师一定对这个地区的形势尽收眼底了吧。他无意中看了一眼楼下，看见那熟悉的警车又回来了。警车停在紧靠楼门口的地方，从楼里出去的人们都慌慌张张地绕过它。年轻的民警从车里出来，双手叉腰，仰望着楼房，钟大福连忙从窗边移开。

“您觉得这孩子上路了吗？”姑姑又问。

“他已经征服了周围的这些人。我早告诉过你，你侄儿眼里有山河。我们都不必为他担心。难道还有不能下棋的地方吗？”

老先生同姑姑一问一答，说些旧事。他还从口袋里掏出一个香袋来闻，那样子有点猥琐。钟大福在心里计算着，他觉得楼下的包围圈正在收紧，事情决不会如姑姑说的那样：“每次被查的都是别人。”

后来老先生终于要走了，姑姑嘱咐钟大福搀扶老人下楼，将老人送到他家中。

钟大福在电梯里挽住那棍子似的胳膊时，背上开始冒汗了。他瞥见老师的那只独眼里有讥笑的神情。

一到楼下，老先生就甩脱钟大福的手，雄赳赳地向前走了十几米，举手招了一辆出租车，熟练地跨进车里。车门一关车就开走了。

接下去那民警就过来了，朝钟大福做了个轻佻的手势让他上警车。钟大福很沮丧，又有点好奇，他几乎是跌进了后座。

车子飞快地驶到了警察局，民警叫他进入一间封闭的小房间。

钟大福在唯一的那张木凳上坐下了。他以为民警会将他锁在里头，可没想到他居然也进来了。他站在钟大福面前，有些忸怩地将目光从他身上移开，茫然地看着墙壁，说道：

“这是局长的安排，你看这房间如何？啊？我想不通局长怎么会这么优待你。你也看见了，我过的是什么生活。可说是风餐露宿，绞索套在脖子上。我的生活苦死了，可你，一来就受优待。你可不要不知好歹啊，你看看你坐的凳，是橡木的。”

他气哼哼地走出去，锁上了房门。

钟大福将凳子移到墙边，背靠着墙闭目养神。他听到走廊里有人高声说话，很像他的老师的声音。他怎么到来了？那声音很快又消失了，周围变得一片寂静。钟大福的脑海里出现了茫茫草原，那民警骑着摩托车在草原上飞奔，追一匹狼。而他也骑着摩托车在飞奔，他是追民警。他不知道自己为什么要追民警，这种追逐的画面深深地打动着他。这会不会是老师所说的同民警下棋？这棋盘太大了。钟大福风驰电掣般飞驰着，隐隐地激动着，前面那匹凶残的老狼就是大海中的航标。他心里涌出一种得意：他受到优待了啊。然而因为他的走神，他失去了目标。民警和狼都

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

不见了。他惶恐地停下了车。有人在弄门上那把锁，但又没开门。他们打算如何处置他？

房间虽小，窗户却很大，天花板也高，窗户几乎占了一面墙。刚进来时窗户上挂着窗帘，他还以为这间房里没有窗户呢。外面是一个绿油油的球场，一些小孩在踢球。钟大福推了推窗玻璃，窗户就完全敞开了，他只要一抬脚就可以跑到球场去。真见鬼，他可不想逃跑，他在这个房间里很惬意。

他拉上窗帘，继续闭目养神。草原又出现了，还是那匹老狼，但已不是民警追狼了，这回是狼追民警，钟大福则紧跟在狼后面。追着追着，那匹狼忽然跃向民警的背影，于是民警从车上栽到了地上。而钟大福的车子因为高速运转，刹不住，就窜到前面去了。钟大福在一刹那间瞥见了民警那惊恐万状的惨白的脸。但他自己的车子怎么也刹不住，至少又向前冲了两公里。当他调转车身往回赶时，却再也找不到民警和狼了。他在草原上兜风，听见自己的心脏在胸膛里不耐烦地跳。后来有人叫他的名字，一声比一声近，接着门就开了。是民警，身后跟着一个穿制服的、发福的老头。民警对钟大福说，局长来了。钟大福连忙站起来，但立刻又被局长用双手按下去了。局长的手像铁钳一样。局长脸上肉很多，那双小眼陷在肉里头，却闪出锐利的光芒。

“你是犯人当中的楷模，哈哈。”

“谢谢局长！”钟大福连忙说。

“谢谢我？为什么要谢我？应该是我谢谢你嘛。你请便，就把这里当你的家吧，啊？我刚才听说了，你是独身，没什么不方便的。”

局长离开后民警又转回来了。

“刚才我真为你担心啊，关于那匹狼，你听到什么风声了吗？”

钟大福这样问民警，想从他的面部表情看出点什么来。但民警的面部毫无表情。钟大福注意到他手背上有一处伤口。

“你误会了，”民警冷冷地说，“我倒希望那是真事。同这没完没了的苦役比起来，那是更好的选择。我从不打听事情，那一类事，打听又有什么用呢？我要走了，你好自为之吧。”

他又想坐下闭目养神，却有人送晚饭来了。晚饭用一个篮子装着，放在地上。饭是米饭，菜是一条鱼和青菜。钟大福想，还真是优待他啊！可再一看，那条鱼有点不对头，很像还是活的。他用筷子点了一下鱼鳃，那鳃就动了一下。但它的确被油煎过，鱼皮黄黄的，尾巴也炸焦了。钟大福心里一阵厌恶。他将米饭和青菜吃光了，没有吃那条鱼。

他坐下来休息时，外面夜色渐深。他想再次返回草原，同那匹老狼较量，但没能成功。他脑子里变得空空的。篮子放在门边，那条鱼孤零零地躺在篮子里，显得有点滑稽。它的生命力这么强，大概也是水库里的鱼吧。钟大福在家里时，从来没有进入过大草原。这拘留室对他来说真是一个美妙的地方，民警说得很对。看来今夜得坐在这板凳上度过，他一点都不觉得这有什么困难。他睡眠时间短，在家时常常坐在椅子上过夜。房间里没有灯，一会儿就伸手不见五指了。钟大福想，今夜他会同这条鱼一块呆在水底了。这样一想心里就很舒坦。

他摸到窗户那里撩起窗帘，想观察一下足球场，可是只见到一片黑暗。于是又摸回来坐下。

后来他想上厕所了，他就去推那张门，没想到门一推就开了。走廊里有灯，他很快找到了厕所。他在里面呆了很久，脑袋里尽是奇思异想。

他从厕所出来时居然碰见了姑姑，姑姑慌慌张张地扯着他的手臂要他离开。钟大福不肯，非要回拘留室。

“那里已经没你的位置了。”姑姑的口气透出嘲笑。

果然，他去推那张门时，根本推不开。他用拳头捶了几下，里面有了响动，那人提高了嗓门说话了：

“你还想老占着这个地方啊，你想搞终生制啊！皇帝轮流做，你就谦虚一点吧！”

是民警在里面。姑姑在他旁边掩着嘴笑。

钟大福回到家门口时，又看见了警车。车里坐了一个人，但不是民警，很像曾被他推倒在地的流浪汉。钟大福在心里对自己说：“今夜大概又是夜长梦多。”

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

残雪
CANXUE

残雪，女，原名邓小华。祖籍湖南耒阳，1953年5月生于长沙。先锋派文学的代表人物。1970年进街道工厂工作，做过铣工、装配工、车工。当过赤脚医生、工人，开过裁缝店。1985年开始发表作品，1988年加入中国作家协会。

代表作品有《山上的小屋》、《苍老的浮云》、《黄泥街》、《五香街》、《突围表演》等。短篇小说有《污水上的肥皂泡》、《旷野里》、《公 牛》、《山上的小屋》、《我在那个世界里的事情》、《天堂里的对话》、《天窗》等，中篇小说有《黄泥街》等，长篇小说有《突围表演》、《最后的情人》等。出版有《天堂里的对话》、《残雪小说集》、《残雪文集》(四卷)、《残雪散文》、《灵魂的城堡——解读卡夫卡》(评论)、《置身绝境的操练》(评论)、《残雪访谈录》、《残雪文学观》、《暗夜》、《黑暗灵魂的舞蹈：残雪美文自选集》、《吕芳诗小姐》、《中国当代作家选集·残雪卷》、《文艺湘军百家文库·残雪卷》等文集几十部。

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

鹿二的心事

残雪 1953 年生于长沙，1985 年开始发表作品，著有《黄泥街》《苍老的浮云》《残雪文集》等，作品被译介到英、法、德、日、意、丹等国。

残雪

鹿二在堂屋里用小磨磨糯米。这工作很简单很无聊，可又不得不做，妈妈逼得紧，要用米粉做元宵节的汤圆。他是在工作快要结束的时候听到那个声音的。起先是像从远方开来一列火车，渐渐逼近，越来越响。可那响声总不消停，其间还夹杂了爆炸声。鹿二怀疑是发生了山崩。他反复问自己："要不要跑？要不要跑？"然后他就决心逃命了。他什么都没拿就跑出去了。

村里一个人都没有。鹿二跑过菜地，跑过小桥，跑到了田野里。他一直到跑不动了才停住脚步站在那里喘气，脸涨得通红。奇怪，他跑的时候，响声一直在，仿佛有泥石流在后面追着逼着一般，现在他一停下来，响声也停了。定睛一看，田里有一些人在若无其事地干活。右边的小马路上也有一些挑着扫帚去赶集的人。而前方的那座山呢，岿然不动，没有任何异样。

磨磨蹭蹭回到家，母亲对他破口大骂，说他将工作做了一半就跑了，都要她来收拾。鹿二心里想，刚才他跑开时，妈妈到哪里去了？他不是扯开喉咙叫了她好几声吗？鹿二不敢问妈妈，想钻到灶屋里去避开她。可她偏偏不放过，跟到灶屋里来。

"你回来干什么呢？死到外面去嘛，啊？"

鹿二一生气，就打开灶屋门到了外面。他漫无目的地走了一圈之后，才想起来上山去察看一下。他想来想去，心里还是觉得这座山里头发生了什么变化。要不他怎么会听到那种声音？

他碰到了背柴火下山的喜宝，他同他打招呼，问他听到什么怪声音没有。喜宝爱理不理地瞥了他一眼，说：

"哼，谁去管那种事，那一点都不好玩。"

鹿二终于爬到了那个崖口上。他憋住气，走到峭壁边上，但马上又后退好几步倒在地上了。先前这个地方是两面峭壁相对，隔开三四米宽的距离，如同快刀斩开的一样，几百米深的下面咆哮着山泉。而此刻，对面那堵峭壁不见了，一眼望去只有白晃晃的一片虚无。

鹿二立刻感到了危险。他颤抖着双腿尽快地下山，心一急就绊倒了，干脆就势往下滚了好长一段路才被小枞树挡住，站起来一看，衣服裤子被擦破了好几处。

他很想将他的发现告诉一个人。他在母亲的骂声中剁着猪草，耐着性子等到天色暗下来。这时他才去找放牛娃小齐。

"小齐，你听到了吗？"他急煎煎地问他。

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

“嗯,听到了。”小齐躲避着他热烈的目光。

“你知道那声音是什么地方发出来的吗?我去看过了,我……”

“我才不管那些事呢!”小齐忽然大吼着打断他的话。

他一扭身回屋里去了。鹿二惊讶地站在那里。

爹爹从天井那边过来了。鹿二这个时候最不愿意看见的就是爹爹,他想躲,可来不及了。

“鹿二又在游手好闲!”他叫叫嚷嚷的,“我们小的时候啊,除了干活还是干活,从早干到晚!像你这么没个定准,将来怎么成家立业?你看,小齐比你懂事吧?”

他俩快走到屋门口时,爹爹忽然又说了句莫名其妙的话:

“鹿二啊,你可不要让我对你的期望落空啊!”

鹿二觉得爹爹是知道那件事的,他不说出来,只是因为为他担忧。爹爹到底忧虑些什么呢?

鹿二睡不着,峭壁上的情景一遍又一遍地在他脑海中回放。如果他当时再往前走两步,将那下面的情形看个清楚,那不就同死差不多吗?都说死就是到另外一个世界去了,鹿二当然不愿去另外一个世界,可躺在床上的他忍不住反复设想掉下去的情景。这时他听到爹爹在院子里同人说话,那人居然是小齐。小齐这么晚来,一定有重要事。鹿二连忙起床穿衣,走到院子里去了。

可是小齐已经走了,只有爹爹站在那里抽烟。

“小齐真懂事。”爹爹说,“我要有一个他这样的儿子就好了。”

鹿二惭愧地低头站在那里。

“鹿二,你抬起头来看看前面。”爹爹忽然又说。

鹿二迷惘地朝前看。他的前面是那座山,它在夜晚的天空里成了一道浓黑的阴影。忽然,扩大了,几乎遮住了半边天。鹿二渐渐地什么都看不见了,伸手不见五指。他摸索着想回屋里去。

他走到台阶那里时,听见爹爹在幽幽地说:

“鹿二,你要是小齐就好了。”

鹿二回到床上,他开始细想爹爹的话。小齐一直是他的好朋友,他是住在豆腐坊后面的花婶从路边捡到的小孩,他比鹿二大一岁。小齐不爱说话,但说起话来语出惊人,鹿二对他很佩服。比如有一天,他俩在外头疯玩,很晚了才想起回家,鹿二担心回去要挨打,小齐就安慰他说:“挨打后皮肤就会变厚,以后就不知道痛了。”又比如他教鹿二偷吃家里的鸡蛋,他让鹿二将鸡蛋扔进煮潲的大锅里,趁家里人不注意,捞出吃掉。对于这种做法他总结说:“隔几天吃个新鲜鸡蛋,十年后长成一个头等劳动力。”爹爹并不知道小齐的这些劣行,总拿他同鹿二比较,认为鹿二不如小齐有出息。爹爹说要是他是小齐就好了,那意思难道是说,要是他鹿二是个孤儿就“好了”?鹿二越想越感到震惊。他知道爹爹对他不满,可他又怎能重新投胎,然后再变成孤儿?

说到小齐,鹿二生活中的最大亮点就是同他的友谊。鹿二觉得他同村里的所有小孩都不同,反正鹿二就是喜欢同他在一起。他今天到底是怎么回事?莫非他鹿二揭穿了他心里的一个什么秘密,惹得他不高兴了?山崩是小齐心中的秘密吗?或者更糟,山崩是所有村里人心中的秘密,只能藏在心底,不能说出来?鹿二想着这些烦心事,在床上滚过来滚过去的。最后,在他快要入睡之际,他想到了一个人,这就是花婶,花婶是无所不知的半老妇人,他明天要去试探一下她的态度。

鹿二见到花婶已是三天以后。因为她总是一早就去镇上卖豆腐了,天黑才回,而鹿二的妈妈又不让他天黑后往外跑。

鹿二满怀心事地坐在屋檐下打草鞋,花婶突然就站在他面前了。

“鹿二要找我?”她笑眯眯地说。

“啊,婶婶,您是怎么知道的?”鹿二马上脸红了。

“你在我家门口留下了脚印嘛。我知道你不是来找小齐的,你啊,就是来找我的!”

她拉着鹿二站起来,将他身前身后看了个遍。

“婶婶?”

“嘘!”

她做了个手势让鹿二跟着她走。他们来到井边。花婶指着井口问鹿二敢不敢往下跳,鹿二说不敢,花婶就笑了。

“好孩子,你还是很不错的,我要告诉你爹爹。刚才我已经看清了,你身上没有包袱,一身轻快,你爹爹不应该为你担心。你回去吧,回去吧,家里有好事情等着你!”

鹿二迷惑地走回家。可是家里并没有好事情等着他。也许那好事情会在夜里出现?他继续打草鞋。打了一会儿,小齐来了。

“鹿二,我心里慌。”他低着头,沮丧地说,“我妈妈来过了吧?”

“嗯,怎么啦?”

“我妈妈对我期望太高,我都快被她压垮了。”

“奇怪,我倒觉得她很通情达理。”

“她是通情达理。但是通情达

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

理的人也有坏处，她让你觉得有压力啊。我们的牛已经杀了好久了，她还让我上山。后来我就看到了不该看的。你知道的。我不想谈论那个。可是我的妈妈，我都有点想离开她了。我想，是不是因为我不是她生的，她就叫我到山上去看那种事？我想啊想的，越想，恶毒的念头越多。”

“你妈妈是个大好人。”鹿二一个字一个字地说。

“当然，当然。还有你爹爹、你妈妈也是。我们不应该离开这些大人们，你说是吗？”

当小齐看着鹿二的眼睛问他时，鹿二很不舒服，勉强回答了一个“是”。鹿二想，小齐其实是在谈那件事。他老去山上，早就把那里的地形弄得清清楚楚了。他看到了，就说那是“不该看的”，为什么？

“小齐，你来找我，是为了来说你妈妈的坏话吧？”

“起先是这样。可说到后来，我又觉得她对我很好。鹿二，你今天夜间可以出来吗？”

“我妈妈不会同意。不过我可以翻窗出来，你在院门外等我吧。”

鹿二看着小齐的背影，心里想：这就是花婶说的“好事情”。小齐走了好久，鹿二还在激动不已。

他翻窗出来时，小齐已经等在那里了。小齐戴着一个草帽，草帽上插着不少羽毛，手里拿着矛。在明亮的月光下，他看起来像个野人。鹿二很羡慕他这身装束，就问他是向谁学的。小齐说是从一本画报上学来的，那画报属于花婶的侄儿。

“没有矛是不行的，因为有豹子。”他说。

他走在前面，鹿二以为他要上山。但他绕了一个大圈，走到油菜地里去了。他俩在无边无际的油菜中间穿行时，小齐隔一会儿又机警地停下来辨别什么声音。这时他就举起那支矛，似乎要刺向空中，但犹豫一下又没刺。鹿二感到奇怪——难道他们有危险？油菜是他们村的主要收入，所以这片地每年都在扩展，鹿二根本弄不清菜地的边际在什么地方。

“小齐，豹子在哪里啊？”

“我刺向哪里它就在哪里。”小齐骄傲地说。

“可你没有刺出去。”

鹿二对小齐佩服得五体投地。他想，小齐一定能够招来豹子！这个念头使他热血沸腾。突然，鹿二望见天空里有一个巨大的人影子在晃动，那影子每晃一下，大地也似乎应和着震动一下，不过只是很轻微的震动。小齐又举起了矛。这一回他是向着天上的那个人影，他的身体也随着那支矛投出去了，可他很快摔在了地上。

小齐一边呻吟一边咒骂。鹿二问他摔着了哪里，他却回答说：“倒不如死了的好。”于是鹿二暗自惊叹小齐的心气真高。鹿二最高的纪录也就是从三米多高的大石头上跳下来，他却想上天！鹿二抬起头，看见天还是那片天，并没有什么异样。

小齐慢慢坐起来了，他让鹿二去找他的矛。鹿二很快就在附近找到了，那支矛已经断成了两截。小齐将它们扔到油菜地里，说：

“我不要了，真丢人。在悬崖上时……”

“在悬崖上怎么啦？”

“啊，我想起来了，那种事没什么好说的。”

鹿二很气愤。可是他拿小齐有什么办法呢？小齐是非常傲慢的，谁也没法让他开口说他不想说的事。

“只有矛才能引来豹子。现在没有矛了，我们回家吧。”

他们回到了各自的家里。

鹿二被他爹爹唤醒时天已大亮。

“鹿二，你昨天在油菜地里没听到我唤你吗？”

“没有啊，爹爹。”

“当时我站在另一头，小齐用那支矛瞄准我。我大声叫你的名字，要你制止他。你呢，傻乎乎地站在那里看他遭到惨败。不过这样也挺好，也挺好。你要向小齐学。”

“爹爹，您是巨人吗？”

“什么话！你听鬼怪故事听多了。”

鹿二无精打采地打扫鸡笼子。妈妈在晒豆角，一边干活一边骂他。

鹿二在心里反复念叨：“要不要逃跑？要不要逃跑……”

一直到吃晚饭他都没逃跑。他为此憎恨自己。

鹿二又去了那峭壁上。起先他在峭壁周围砍柴，砍完柴，用藤捆好之后，忍不住又爬到那上面去了。这时他看到了那件怪事。他们村里那个叫梅花的女孩子正坐在悬崖边上绣花。梅花样子长得不好看，胖墩墩的，但大人们说她是天生的巧手，所以鹿二对她有几分敬意。

“梅花！梅花！”鹿二因为害怕，声音在发抖。

梅花不回答，盘着腿稳稳地坐在那里。

鹿二脚一软，坐到了地上。他像狗一样爬着朝她靠拢。

“梅花，你告诉我，那下面有些什么？”

“那下面有三只小绵羊。”她转过脸，一本正经地对他说。

“你往对面看的时候头不晕吗？”

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

“不晕。坐在家里绣花才头晕呢。这里很好。”

“真没想到。我还以为人人都会害怕呢。”

“怕什么？”

“怕对面的东西啊。”

梅花哈哈大笑。她将绣花绷子放在地上，站起来，面向悬崖那边的虚空，一头扎下去翻了个空心筋斗。她那柔软的小身体优美地在空中舒展开来，鹿二以为她要掉下去了，结果她像被看不见的玻璃弹回来了似的，稳稳地站在他面前。鹿二揉了揉自己的眼睛，仿佛不相信眼前的事实。梅花冲向虚空再翻了一个，又被弹回来了。鹿二甚至听见空气中“啵”地一响，可能是她碰到了那软玻璃。

“啊，我得回去喂猪了！”

她捡起绣花绷子就跑掉了。

鹿二在那白茫茫的一片当中仔细地辨认。那里面有什么？什么也没有。他只要站起来腿就发抖。唉，没办法。他爬着离开了悬崖。

他回到家里，爹爹叫他一块儿去除猪栏粪。

他们父子俩站在粪坑里时，鹿二听见爹爹自言自语地说：

“千好万好，不如这粪坑里实在的好。”

父子俩忙碌了一大通，弄得一身臭烘烘的。

洗完澡，洗完头，爹爹坐在砍凳上抽烟，鹿二在想心事。

“鹿二啊，再过几天你就十三岁了，可是我和你妈妈已经老了。这几天我老在想，鹿二生在我们家，会不会对我们不满意？有时候，你妈和我觉得你想远走高飞。远走高飞是很好的想法，可是村里难道不好吗？你呆在这里，会一天比一天觉得这里好。”

“爹爹，我没有想过远走高飞啊。”鹿二惶恐地转着眼珠。

“你是还没想过，可是你迟早会想到那上面去的。”

“我才不走呢，我走出去就会死的。我要留在这里一辈子，和爹爹在一起！小齐也是这样想的。”鹿二热情地说，又因为这热情而脸红了。

爹爹打量了他一眼，并不高兴。

“那么，你到底觉得村里好不好？”

鹿二低下了头，沮丧地说：

“我不爱做家务，也不爱做农活。”他突然又抬起了头，“我今天看见了一件奇事！哈，是梅花表演给我看的！我要是学会了她那种本领就好了，我学不学得会？”

“没有鹿二学不会的东西。”爹爹的语气变得和蔼了。

“你见过她的表演了？”

“嗯。”

鹿二想，原来是这样，爹爹和妈妈认为自己迟早会离开村子。这个念头让鹿二有点慌张，就像关于那崩溃的峭壁的念头一样。这种事，没法去细想。梅花！梅花！多么令人激动的女孩啊……他愿意呆在村里。爹爹说没有他学不会的东西，要是他每天练习，也许可以学会梅花那种本领？那种动作，天啦，想一想都头

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

晕！

因为鹿二参加了劳动，妈妈对他和气了好多。晚饭后，妈妈放他出去玩一会儿。妈妈对爹爹说："这孩子一天到晚想往外跑。"

他不知不觉就走到梅花家门口去了。他看见梅花贴在她家大门旁的墙上，在头朝下"拿大顶"，大概已经坚持了好久了。鹿二停住脚步站在那里观察她。观察了好久，她还贴在墙上。鹿二心里想，学会一门技艺该有多么苦。正在这时门开了，梅花的叔叔出来了。

"你是用不着学这个的。"叔叔对他说，"梅花是女孩子，迟早要嫁出去，所以现在呢，她爱学什么就由着她去。你是男孩子，你爹爹对你的期望高得很，你可要努力。"

叔叔走远了时，鹿二凑近梅花，在黄昏的光线中隐约看见了她额头上的汗。

她命令鹿二："你站开一点，挡着我了。"

鹿二站到她旁边，忍不住问她："梅花，你在看什么？"

梅花没有回答。鹿二就绕到屋后去，隔一会儿伸出头来朝这边望一望，他要看看梅花到底能坚持多久。

他一直等到天完全黑了，梅花还是贴在那墙上。这个女孩真是有超人的气力！鹿二又回过头来想自己，感到很灰心。他从屋后走出来，蹲在她旁边，小声问她："你能坚持多久？"

"我每天夜里就是这样睡觉的。"她说。

她的话让鹿二全身出汗了。鹿二脑袋里轰轰作响，他似乎听到梅花在呵斥他，赶他走。他身不由己地站起来离开了。他在路上碰见花婶，花婶"嗡嗡嗡，嗡嗡嗡"地对他说了一大通，他只听清一句："快去，有好事情等着你！"

花婶总是这样兴致勃勃，总说有好事情等着他。上一次她也对他说了这话，后来他就同小齐去了油菜地，他目睹了小齐用一支矛去刺天空里的那个人影。大概这就是花婶说的"好事情"吧。今天又会有什么另外的好事等着他？

鹿二回到黑糊糊的家中，摸进卧房上了床。他刚刚闭眼睡着，就被一道雪亮的闪电惊醒过来。闪电之后竟没有雷声。这时他听到爹爹在隔壁说梦话："鹿二！鹿二！你这个没出息的小孩，怎么还不跑？"接下去又听到爹爹和妈妈都在磨牙，又好像在嚼什么硬东西。

他很害怕。起先他缩成一团不敢动，想继续睡觉，但爹爹的声音越来越大，近乎歇斯底里，要杀他一样。他惊跳起来，穿了鞋就往外跑，跑出门时将门反手一摔，便听到了惊天动地的巨响，似乎整个屋子正在坍塌。

一直跑到合作商店那里鹿二才停下来。鹿二在凉棚下的简易桌子旁坐下来歇气。不知怎么回事他的眼皮立刻就粘上了，他伏在桌上要睡，却又没有真正睡着。他听见合作商店的大门"吱呀"一声开了，从里面走出两个人，他们正在谈话。其中一个居然是爹爹。爹爹和商店老板在讨价还价。爹爹要买那种便宜的烟，要顾老板减价卖两条给他，顾老板不肯，讥笑爹爹，说爹爹是"一条泥鳅"。为什么说爹爹是"泥鳅"？鹿二想不通，再说他也太困了，最好什么都不想。后来爹爹和顾老板就沿着大路走远了。

鹿二终于被一种顽固的、令人烦躁的细小噪音弄醒了。他站起来环顾四周，发现合作商店的大门敞开，里头黑洞洞的。爹爹和顾老板到哪里去了呢？鹿二虽害怕别人会说他有盗窃嫌疑，但还是挡不住诱惑摸进了店里头。但店里并不是没有人，一个女售货员坐在油灯前清点一大堆钞票。

"你是想来偷钱吧？"女孩子看了他一眼，说道。

右边墙上有个巨大的人影在晃动，就像那天夜里鹿二在油菜地里见过的那个人影一样。鹿二看着看着就出冷汗了。

"还不赶快出去！"她厉声呵斥道。

鹿二往下一蹲，然后钻进了陈列柜之间的一个空当，一动不动地贴在那里。他听到售货员在他面前走来走去的，像是在搬那些货物。他甚至闻到了她身上散发出来的刺鼻难闻的汗味。突然，她靠近了他，同他蹲在一起了。她一把抓住鹿二的手，颤抖着小声说：

"小家伙，太可怕了。每夜都这样，他要我死。"

"谁？"

"莫非你没看见？你看见了的！"

"是墙上的那个？"

"是的。你照着我的脑袋捶打几下吧，这样我就不会吓晕过去。"

鹿二朝着他认为是她脑袋的地方给了一拳。他感觉自己的拳头砸在了一团烂泥上，弄得他的手背溜溜滑滑的。他忍不住"啊呀"了一声。

"你在哪里？"他慌张地说。

"还能在哪里？在你身边。你这个小流氓，你来寻死啊？"

她的声音低沉、压抑，充满了愤怒。她用一个石头制品砸在鹿二的肩膀上，鹿二痛得发狂，叫了起来。

鹿二连滚带爬地到了大门外，那门被用力关上

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

了。他刚挣扎着站起来,那女孩就端了一盆水打开门,猛地泼在他身上将他浇了个透。她口里还叫叫嚷嚷地说:“再来就砍下你的头。”

他到家时,爹爹也到家了。爹爹拉住他,用打火机照了照他的脸,说:“我对你改变看法了。”

鹿二在床上翻来覆去地滚了好久还在想花婶所说的“好事情”。后来他就迷迷糊糊地入睡了。他在梦里跑离了村子,朝着油菜地死命地跑,在他的上方,那巨大的黑影眼看就要压下来……

梅花教会了鹿二拿大顶,但鹿二很快就放弃了这门技艺。当他贴墙倒立时,周围的氛围总是变得阴森森的,狂风一阵紧似一阵,飞沙迷了他的眼。而当他从墙上一下来,周围的一切又恢复了正常。他尝试了好多次都这样,他的眼睛也被他揉得红肿起来。“你真是没有用。”梅花这样说他。鹿二也觉得自己确实太差,他心中希望的火花渐渐熄灭了。

“你看见的到底是什么?”他问梅花。

“我?我从不东张西望。哼。”她自负地回答,“我将来出嫁也好,不出嫁也好,谁能比得上我?”

梅花的话让鹿二吓了一跳,他自惭形秽,万念俱灰。的确,他同梅花,同小齐比起来简直就是废物,他的脸都没地方放。可是像他这样一个废物又能跑到哪里去?唉唉。

“鹿二,你不要拿大顶了,你不是个专心的人,学不会。你和我一块儿上我叔叔家去吧,他家里有你想看的东西。”

“咦?怪了,你怎么知道我想看什么?”

“这种事,瞒得过我吗?”

梅花叔叔的家在油菜地的东边,那土屋只有一层,却半截埋在土里,要从一个阶梯下到他家里。

他俩在那间半地下室似的大屋里站稳后,发现屋里没有一个人。鹿二再仔细看,又发现屋里有人,他们都躺在房里的三张大床下面,此刻正伸出头来看他们呢。就在这时,鹿二听到了隆隆的雷声。刚才他们下来时还是晴天,这么快就变天了!梅花在鹿二的耳边用很小的声音说话,她竭力不让叔叔的三个儿子听到。

“鹿二啊,你知道他们为什么不睡在床上吗?怕被雷劈死呢。这油菜地里打雷可不是好玩的,有一回把叔叔和婶婶的床劈成了两半,他俩被从床上掀到两边。叔叔是老麻雀了,婶婶也是,他俩什么都不怕。可是他们的儿子吓坏了,搞到后来干脆劳动也不搞了,天天躲在床底下等那东西砸下来。我老想,叔叔和婶婶当初把房子盖在油菜地里,是不是故意的呢?要知道没人在这种地方盖房。”

“我们过得很好!你这个多嘴婆不要乱说!”床下的一个小伙子呵斥道。

随着他的话音一落,一声巨响将那些坛坛罐罐啦,油灯啦,碗具啦砸得散落一地。鹿二感到自己的脑袋也被重击了一下,眼前一黑跪了下去。他听到梅花在喊:

“你们瞧!你们瞧!屋顶上砸出了一个大窟窿!”

梅花喊着就爬上楼梯去了,她的身影从那里消失了。鹿二爬起来想跑,有人扯住了他的脚,他扑通一声又跌倒了。是叔叔的儿子。

“你这只阉鸡!”他咬牙切齿地说,“给我好好趴下!”

床底下的那几个都钻出来了,他们命令鹿二闭上眼睛呆着不动。鹿二听见他们一个接一个地爬上楼梯出去了。他睁眼一望,楼梯不见了。大概那是个活动楼梯。惊雷一个接一个地又砸下来了,鹿二仿佛到了地狱里一样。一个声音不停地在他心里说:“你会死!你会死……”他身不由己地滚到了床底下。好像是,屋顶的瓦不断地被掀走,其中一些零零落落地掉在地上。屋里变得亮堂起来了。鹿二想象着叔叔的儿子们在油菜地里奔跑的样子,不由得十分羡慕他们。这是多么顽强的一家人啊!可他们究竟为了什么要住在这种地方?鹿二突然感到极端疲倦,连害怕也压不住的瞌睡袭来,他变得迷迷糊糊。

有几个人抬起他的身体,他想摆脱却摆脱不了。

“扔下去吗?”

“扔吧!”

他被砸到下面的一团软东西上面。

“鹿二,你要你老爹的命啊?”

“我们在哪里,爹?”他虚弱地说。

“还能在哪里。你这坏蛋,竟然敢从那峭壁上往下跳了。我一直对你不满意,我从来没有料到……”

他听见爹爹的声音越来越细,越来越远。有凉风吹在他脸上,还有鸟在周围叫,很舒服。他坐起来了,他的身上一点都不痛。抬眼望去,金黄的油菜地无边无际,蜜蜂们在花间忙碌。梅花叔叔的房子在哪里?他站起身来看了又看,没有看到。

面前的一条小路向他显示了回家的方向。

2011年1月于金榜园

责任编校 王小王

?1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net