



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Interpretariato e traduzione
editoriale, settoriale

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Zhaxi Dawa e il suo Tibet: il viaggio di una vita

Proposta di traduzione e commento
traduttologico di

“*Quel darchor blu di un mare antico.
Inoltrandomi in Tibet*”

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Federica Passi

Laureanda

Francesca Nicoloso

Matricola 987374

Anno Accademico

2012 / 2013

Ai miei genitori

INDICE

ABSTRACT.....	6
摘要.....	7
INTRODUZIONE.....	8

CAPITOLO I: IL TIBET DI ZHAXI DAWA

1 LA LETTERATURA NELLA REPUBBLICA POPOLARE CINESE DEGLI ANNI OTTANTA.....	10
2 IL TIBET ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ LETTERARIA.....	13
3 ZHAXI DAWA UN'IDENTITÀ CONTROVERSA.....	15
3.1 I primi racconti.....	15
3.2 Zhaxi Dawa e il realismo magico.....	16
3.3 L'Occidente nei racconti di Zhaxi Dawa.....	18
3.4 Zhaxi Dawa e il concetto di “reale meraviglioso”.....	19
3.5 La lingua.....	20
4 LE INTERPRETAZIONI DELLA CRITICA.....	21
5 LA LETTERATURA DI VIAGGIO.....	22
5.1 Sviluppi storici in epoca imperiale.....	25
5.2 Dalla nascita della Repubblica Popolare Cinese ai giorni nostri.....	28
5.3 “Quel <i>darchor</i> blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet”.....	30

CAPITOLO II: TRADUZIONE

“QUEL *DARCHOR* BLU DI UN MARE ANTICO. INOLTRANDOMI IN TIBET”

1 LA DISTRUZIONE DELL'ANTICA FORTEZZA.....	32
2 LA VECCHIA CITTÀ SPETTRALE.....	37

3	LA CASA DA TÈ DELLA PERDIZIONE.....	43
4	LA GRANDE CERIMONIA DEL CORPO DEL DHARMA.....	46
4.1	Culto e norme della pagoda.....	47
4.2	I pittori del Panchen Lama e gli affreschi.....	48
4.3	La tipografia del monastero Tashilhunpo.....	49
4.4	Gli orafi.....	51
4.5	Il grande rito celebrativo.....	53
5	LE DONNE TIBETANE.....	58
6	INOLTRANDOCI NELLA PRATERIA.....	61
7	GLI ULTIMI TRASPORTATORI DI SALE DI TIBET.....	65
	CAPITOLO III: COMMENTO TRADUTTOLOGICO.....	78
1	LA DOMINANTE E IL LETTORE MODELLO.....	80
2	LA MACROSTRATEGIA TRADUTTIVA.....	81
3	FATTORI FONOLOGICI: Onomatopee	83
4	FATTORI LINGUISTICI.....	84
4.1	Nomi propri:	
4.1.1	Nomi di persona e oggetti.....	84
4.1.2	Toponimi.....	86
4.2	Realia.....	88
4.3	<i>Chengyu</i>	91
4.4	Parole turpi.....	94
4.5	La traduzione della canzone.....	96
4.6	L'uso di 一般: la similitudine.....	99
5	REGISTRO.....	100
6	FATTORI TESTUALI.....	101
6.1	La struttura del capitolo.....	101
6.2	La struttura del periodo.....	102
6.3	La punteggiatura.....	104

6.4	Connettivi.....	105
6.5	Ripetizioni lessicali.....	106
7	FATTORI CULTURALI.....	108
8	CONCLUSIONI.....	109
	GLOSSARIO.....	110
	BIBLIOGRAFIA.....	113

ABSTRACT

This paper focuses on the translation of the travel diary “古海蓝经幡。走进西藏。” (That Blue Darchor of an Ancient Sea. Entering Tibet) written by Zhaxi Dawa. Born to a Tibetan father and a Han Chinese mother Zhaxi Dawa presents a controversial identity, evident throughout his literary production.

Having received a Chinese education, in his works he seeks his Tibetan identity exploring the traditions of the most authentic Tibet with its superstitions and its beliefs. Surreal events and magic atmospheres, that characterize his short stories, bring him closer to Gabriel Garcia Marquez’s magic realism, the Latin American writer who has influenced him the most.

At the end of the ‘90’s Zhaxi Dawa abandoned the literary production to devote himself to the realization of documentaries about his motherland. The places he has visited and the people he has met during his journeys became part of “That Blue Darchor of an Ancient Sea”, published in 2000. This travel diary is divided into chapters in which the writer recalls moments of his childhood in Tibet, in which he describes local traditions and chapters in which he tells about his journeys in this land.

This paper includes the translation of seven chapters representative of the work of the Sino-tibetan writer and emblematic of his interest towards Tibet. The first two chapters deal with the memories of his childhood in Shigatse while the other five chapters are about Buddhist ceremonies, customs and traditions of Tibetan men and women that the writer has discovered during the shooting of the documentaries.

The final part of the paper contains the translation commentary where are specified the translation strategies applied and where are reported the problems spotted and the solutions found.

摘要

这篇论文着重于扎西达娃写的“古海蓝经幡。走进西藏”游记的翻译。因为他生于汉族母亲和藏族父亲，他显示一个有争议的身份。这个特真在他的文学作品都很明显。

收到了中国的教育，在他的作品里他找他汉族的身份，探险西藏最真正的传统，它的迷信和它的信仰。他短篇小说不真实的事件和魔幻的气氛的特真让他接近马尔克斯的魔幻现实主义。这本拉丁美洲的作家是对他有最大的影响的。

九十年代底扎西达娃放弃了文学写作来献身于拍摄关于他的祖国的记录片。旅游时他去过的地方，他见过的人变成 2000 年出版的“古海蓝经幡。走进西藏”的一部分。这本游记分成他记得在西藏过的童年，描写当地传说，讲在这个地方的旅游的章。

这篇论文包含典型他的作品和象征他对西藏的兴趣的七章的翻译。第一两章讲他在日喀则的童年而第五下章关于扎西达娃拍摄记录片时发现的佛教仪式，西藏女人和男人的传统。论文的最后一部分包含翻译解说。这里面我说明翻译过程中我用的翻译策略而我解释解决翻译问题的方式。

INTRODUZIONE

Gli anni Ottanta rappresentarono un decennio cruciale per la Repubblica Popolare Cinese non solo da un punto di vista politico ma anche letterario. Le riforme economiche e le quattro modernizzazioni, avviate da Deng Xiaoping, non solo portarono all'apertura della RPC da un punto di vista socio-economico, ma ebbero delle ripercussioni anche in letteratura.

Il mondo letterario, obbligato a chiudersi in se stesso e ad attenersi a rigide direttive durante la Rivoluzione Culturale, negli anni Ottanta fu scosso dall'introduzione indifferenziata di numerose opere della letteratura occidentale risalenti a epoche e a movimenti letterari completamente diversi. La spinta alla modernizzazione e all'occidentalizzazione sul piano letterario provocarono il sorgere di un dibattito sull'identità nazionale e culturale, che prese il nome di "febbre culturale". In risposta a tale crisi di valori si svilupparono due tendenze antitetiche: "la letteratura della ricerca delle radici", che mirava a ricercare le origini della cultura nazionale e "la letteratura d'avanguardia", in cui invece il contenuto del testo perse importanza e lo sforzo creativo si concentrò completamente sulla sperimentazione linguistica, portata al limite.

In tale cornice si colloca l'opera di Zhaxi Dawa, scrittore di madre cinese e padre tibetano, che ben rappresenta lo spirito della letteratura della ricerca delle radici. Essendo cresciuto a Chongqing e avendo ricevuto un'educazione cinese non conosceva la sua seconda patria, il Tibet, nota nell'immaginario collettivo solo come terra arretrata da modernizzare. L'interesse dello scrittore sino-tibetano per il Tibet non è stato però guidato da scopi politici di modernizzazione, ma dal suo desiderio di ritrovare l'identità perduta.

Dai suoi racconti emerge la sua estraneità alla cultura tibetana, in quanto racconta le sue tradizioni e le sue superstizioni con lo stupore che solo un o straniero può avere. Il soprannaturale, la religione, radicate nella cultura locale, vengono trattate come aspetti magici del reale. Tale caratteristica che domina la sua produzione letteraria lo innalza a principale esponente del realismo magico nella letteratura cinese. Fortemente influenzato da "Cent'anni di solitudine" di Gabriel Garcia Marquez, riprende le atmosfere magiche e surreali utilizzandole come strumento per esprimere la sua meraviglia di fronte alla realtà tibetana.

Alla fine degli anni Novanta Zhaxi Dawa ha dato una svolta alla sua carriera letteraria, ha lasciato il genere del racconto e si è cimentato nella realizzazione di documentari riguardanti il Tibet. Trae spunto proprio da tali pellicole il diario di viaggio "古海蓝经幡。走进西藏" (Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet), che descrive il Tibet attraverso i ricordi d'infanzia dello scrittore e attraverso i luoghi che ha visitato e le tradizioni di cui è venuto a conoscenza. Pubblicato

nel 2000 “*Quel darchor blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet*” è emblematico dell’ibridità del genere della letteratura di viaggio, in quanto presenta un contenuto vario, che spazia da episodi della sua infanzia fino a viaggi intrapresi in età adulta, il gusto narrativo si intreccia al sapore etnografico di alcuni capitoli in cui descrive gli usi e costumi locali.

Il presente elaborato si focalizza sulla traduzione di sette capitoli tratti da “*Quel darchor blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet*”, ognuno dei quali è rappresentativo dei diversi aspetti contenutistici e stilistici di tale opera. Nei primi due capitoli tradotti “古堡的覆灭” (La distruzione dell’antica fortezza) e “幽灵般的老城区” (La vecchia città spettrale) la narrazione di alcuni momenti dell’infanzia dello scrittore, trascorsi in Tibet, presenta ancora alcuni caratteri del realismo magico dei racconti precedenti. Pur basandosi su fatti reali e seguendo la concezione lineare del tempo, presentano delle situazioni surreali per l’adulto Zhaxi Dawa, ma considerate convinzioni indiscutibili da lui bambino. In questi due capitoli è evidente quindi l’origine del realismo magico, fenomeni dati per reali durante la sua infanzia, quando era membro della cultura tibetana, sono ora divenuti mere superstizioni per l’uomo, vissuto altrove, a cui quella terra è ormai estranea.

I capitoli successivi sono invece dedicati alla descrizione delle tradizioni tibetane con cui Zhaxi Dawa è potuto entrare in contatto durante le riprese dei suoi documentari: “醉生梦死甜茶馆” (La casa da tè della perdizione) descrive le case da tè come tradizionale ritrovo per soli uomini, “法体大迎请” (Il grande cerimoniale del Corpo del Dharma) presenta il culto buddhismo lamaista e i suoi cerimoniali, “西藏女人” (Le donne tibetane) fa un ritratto delle donne tibetane, “走进草原” (Inoltrandoci nella prateria) è l’unico capitolo che ha il sapore della letteratura di viaggio e infine “西藏最后的盐人” (Gli ultimi trasportatori di sale del Tibet) in cui viene data voce ai trasportatori sale, fautori di un’attività ormai scomparsa.

La parte finale dell’elaborato comprende il commento traduttologico in cui ho esplicitato i metodi adottati a livello di macrostrategia e microstrategia, corredati da una serie di esempi significativi e da un glossario finale in cui è data definizione dei termini culturospecifici presenti nel metatesto.

CAPITOLO I: IL TIBET DI ZHAXI DAWA

1. LA LETTERATURA NELLA REPUBBLICA POPOLARE CINESE DEGLI ANNI OTTANTA

Con la fine della Rivoluzione Culturale in Cina ebbe inizio una nuova fase sia dal punto di vista storico che letterario. Le politiche di apertura, avviate dal nuovo leader Deng Xiaoping, segnarono l'inizio di una storia totalmente nuova: portarono la Cina ad essere parte della scena internazionale. L'apertura non si concretizzò solo con l'avvio del cosiddetto "capitalismo di mercato" e il sostegno agli investimenti esteri, ma anche con una fase di distensione letteraria. Durante il decennio della Rivoluzione Culturale gli scrittori furono costretti a seguire il modello del realismo socialista, se volevano che le loro opere venissero pubblicate. Molti, però, non accettando di scendere a compromessi, si chiusero nel loro silenzio.

In letteratura il cambiamento socio-politico corrispose ad un proliferare di nuovi generi e stili che andarono sotto il nome di "letteratura del Nuovo Periodo". Con la terza sessione plenaria dell'undicesimo Congresso del Partito Comunista, tenutasi nel dicembre 1978, si pose fine ai dogmi maoisti e allo slogan "lotta di classe come principio guida", che fu sostituito da "costruzione della modernizzazione socialista"¹. Il Congresso del Partito Comunista fu seguito nell'ottobre del 1979 dal quarto Congresso Nazionale degli Scrittori, che si riuniva di nuovo dopo vent'anni. In questa sede venne promossa la democrazia delle arti e della letteratura e gli scrittori furono incoraggiati a prendere nuovamente in mano la loro penna.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta emersero nuove correnti letterarie. La prima a delinearsi fu la cosiddetta "letteratura delle ferite", che prese il nome dalla novella "La ferita" dello studente Lu Xinhua, pubblicata nel 1978 sul quotidiano *Wenhuibao*. Per la prima volta gli scrittori descrissero il malessere che li aveva accomunati durante la Rivoluzione Culturale, le persecuzioni fisiche e morali subite e la loro esperienza da giovani istruiti. Questa corrente letteraria fu accolta positivamente e incoraggiata dalla nuova leadership, in quanto condannava la politica maoista, aumentando la legittimità del nuovo governo.

Alla fine degli anni Settanta sorsero anche la "letteratura reportage" e la "letteratura della testimonianza". Molto affini fra loro entrambe volevano descrivere e allo stesso tempo denunciare la società rispettivamente attraverso la forma del reportage e dell'intervista. Una delle opere più emblematiche della "letteratura reportage" fu "Tra uomini e demoni" di Liu Binyan, in cui veniva

¹ Hong Zicheng 洪子诚, *Zhongguo Dangdai Wenxueshi* 中国当代文学史 (Storia della letteratura contemporanea cinese), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999, p. 259

denunciato il malfunzionamento del regime. Opere appartenenti alla “letteratura della testimonianza” furono invece “L’uomo di Pechino” di Zhang Xinxin e “Dieci anni di vita di gente ordinaria” di Feng Jikai, in cui attraverso interviste a gente comune lo scrittore era riuscito a rappresentare i dieci anni della Rivoluzione Culturale.

Strettamente legata alla Rivoluzione Culturale fu la “letteratura della riflessione” che, attraverso racconti e romanzi, fornì un’analisi completa dal punto di vista sociale e politico dei “dieci anni di catastrofe”. Ne sono esponenti Wang Meng con “La farfalla” e “Il Saluto bolscevico” e Zhang Jie con “Ali di piombo”.

Fu solo negli anni Ottanta, però, che ebbe inizio una vera e propria fase di apertura letteraria con l’importazione e la successiva traduzione di letteratura straniera in Cina. Se da un lato il venire a contatto con opere letterarie internazionali incoraggiò gli scrittori ad esplorare nuove strade, dall’altro lato l’assimilazione fu indifferenziata e determinò un incoerente amalgama di forme e stili. Per essere più precisi, gli scrittori cinesi si trovarono a leggere opere di periodi e correnti letterarie diversi e talvolta completamente estranei tra loro. Proprio per la mancanza di una contestualizzazione storico-letteraria delle opere si verificò la tendenza a combinare forme letterarie e stili appartenenti a correnti diverse.

Sull’onda di questa apertura letteraria, nel 1981 Gao Xingjian pubblicò il “Saggio preliminare sull’arte della narrativa moderna”, in cui spiegò i principi su cui si basava la narrativa moderna. Fu questa pubblicazione che diede inizio alla cosiddetta discussione sul “modernismo”². Questa corrente letteraria che privilegiava la sperimentazione letteraria, l’utilizzo del flusso di coscienza, l’intercambiabilità del punto di vista, fu abbracciata da Wang Meng, Liu Sola, Xu Xing e Gao Xingjian.

Considerata da molti critici come la corrente letteraria in opposizione al modernismo e all’influsso delle opere occidentali, la “letteratura della ricerca delle radici” nacque a metà degli anni Ottanta. Questo nuovo movimento letterario fu discusso per la prima volta durante il Simposio di Hangzhou tenutosi tra il 1983 e il 1984. Nonostante la maggior parte degli studiosi si riferiscano a questo evento come strettamente focalizzato sulla “letteratura delle radici”, in realtà rappresentava una discussione più ampia sulla “letteratura del Nuovo Periodo”. Eletto a suo manifesto fu l’articolo di Han Shaogong “Le radici della letteratura”, che conteneva l’anima del movimento:

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

² Hong Zicheng, op. cit., p. 383

degli scrittori consiste nel liberare l'energia delle idee nuove per rifondere e dare risalto al "sé" della nazione.³

In realtà scopo principale di questa corrente letteraria non fu negare la letteratura straniera, ma rendere consapevoli gli scrittori che senza solide radici nazionali non si poteva creare una nuova letteratura che non fosse solo una mera imitazione dei modelli occidentali. Per questo motivo era necessario esplorare le tradizioni e la cultura nazionale.

Precursore ed ispiratore di questo movimento fu Wang Zengqi, che nei suoi racconti descriveva gli usi, i costumi ed i paesaggi della sua città natale Gaoyou.

Alcuni scrittori si specializzarono nella loro regione natale, da cui spesso erano stati separati per molto tempo. Ne sono esempi Zhang Chengzhi e il suo Xinjiang, Han Shaogong e il suo Hunan, Zhaxi Dawa e il suo Tibet. Altri, invece, aderirono alla "letteratura della ricerca delle radici" per descrivere le zone rurali, in cui furono mandati come giovani istruiti durante la Rivoluzione Culturale. Gli intellettuali rimasero così colpiti dalle condizioni di vita, dalle superstizioni e dalle tradizioni delle popolazioni rurali che sentirono la necessità di scrivere. Ne è un esempio A Cheng, scrittore originario di Pechino, che venne inviato nello Shaanxi, nella Mongolia interna e nello Yunnan durante la Rivoluzione Culturale. Una delle sue opere più famose è "La trilogia degli scacchi", che comprende "Il re degli scacchi", "Il re dei bambini" e "Il re degli alberi". In questi racconti A Cheng descrive dei personaggi ancora in grado di mantenere la propria individualità nonostante le norme imposte dalla società durante la Rivoluzione Culturale. "Il re degli scacchi" trova rifugio dalla società nel gioco degli scacchi, "Il re dei bambini" è un insegnante che segue metodi di insegnamento innovativi, senza seguire le direttive ufficiali mentre "Il re degli alberi" va contro tutti, pur di salvare dal disboscamento un albero secolare. Altre opere emblematiche di questa corrente letteraria sono "Pa pa pa" di Han Shaogong e "Sorgo Rosso" di Mo Yan. "Pa pa pa" descrive la storia di un orfano afasico che riesce a pronunciare solo la parola *Pa pa pa*, senza essere capito da nessuno del villaggio. Il protagonista di questo racconto diventa così emblema della Cina degli anni Settanta, che ha perso la sua cultura e persino la sua lingua.

La "letteratura della ricerca delle radici" si discostò completamente dalle forme convenzionali della narrativa. La trama del racconto perse importanza per dare spazio all'esaltazione della lotta tra diversi sistemi di valori. Quelli che nella letteratura tradizionale erano conflitti esterni, che costituivano l'azione del racconto, si trasformarono in conflitti interni di valori. La dimensione spazio-temporale tese sempre più verso un sostrato del reale più interiore e profondo.

³ Hong Zicheng, op. cit., p. 366

2. IL TIBET ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ LETTERARIA

Nel 1950-51 l'esercito della Repubblica Popolare Cinese invase il Tibet e nel 1959 il Dalai Lama fu esiliato in India⁴. In un primo momento scopo principale della Cina fu quello di favorire lo sviluppo di questa regione arretrata in modo che potesse comunicare con il mondo moderno. Vista la differenza linguistica, vennero reclutati membri della classe intellettuale per diffondere la propaganda comunista tra la popolazione locale. Inizialmente la Cina pensava che la riforma della lingua e della cultura di questa terra sarebbe avvenuta attraverso un processo graduale, accompagnato dal consenso popolare. In seguito, però, con l'avvento della Rivoluzione Culturale non venne più riconosciuta un'identità tibetana, separata da quella cinese. Con l'avvio della politica per eliminare i "Quattro Vecchiumi" le tradizioni e la cultura tibetane furono messe sotto attacco. Tutte le pubblicazioni in lingua tibetana furono sospese, solo alcuni quotidiani in lingua cinese continuarono a circolare.

Parallelamente a quello che avvenne in Cina durante la Rivoluzione Culturale, anche in Tibet gli scrittori furono costretti al silenzio, se non seguivano le direttive ufficiali. Solo con la fine della Rivoluzione Culturale e il cambiamento del clima politico con Deng Xiaoping le minoranze etniche furono nuovamente tutelate a livello ufficiale. In particolare a partire dalla terza sessione plenaria dell'undicesimo Congresso del Partito Comunista, tenutasi nel 1978, fu riconosciuta una certa autonomia all'identità culturale tibetana. Ne è testimonianza l'approvazione per la pubblicazione della rivista *Tibetan Art and Literature*. Il primo numero, pubblicato nel 1980, conteneva tre racconti "Yangchen", "Il suolo della terra natia" e "L'uomo celebrato", scritti in lingua cinese da tibetani. Tema centrale di questi racconti era la denuncia della società feudale, da cui i nativi erano stati liberati grazie all'intervento dell'esercito della Repubblica Popolare Cinese.

Nel 1981 fu fondata la rivista trimestrale *Light Rain*, che si collocò in opposizione alla rivista *Tibetan Art and Literature*, pubblicando solo opere in lingua tibetana⁵. Infatti gli editori della rivista ritenevano che l'autenticità della letteratura tibetana dovesse essere definita dalla lingua in cui venivano scritte le opere, non dall'etnia dell'autore e né tanto meno dall'argomento.

Negli anni successivi ci fu un fiorire di nuove riviste che pubblicavano racconti standardizzati, in cui veniva denunciata la vecchia società feudale tibetana. In questo modo queste pubblicazioni servirono a giustificare e legittimare l'operato della Cina in Tibet. Proprio a questo scopo molti racconti furono introdotti nelle scuole come libri di testo.

⁴Lauran R. Hartley and Patricia Schiaffini, *Modern Tibetan Literature and Social Change*, Vedani Editors, 2003, p. 148

⁵Lauran R. Hartley and Patricia Schiaffini, op. cit., p. 66

In quel periodo di distensione letteraria, in cui i tibetani furono incoraggiati a parlare della loro cultura, furono pochi coloro che colsero questa opportunità. I motivi principali di questa carenza di scrittori furono l'analfabetismo diffuso e la fuga di molti letterati in India durante la Rivoluzione Culturale. Per risolvere il problema alcuni scrittori di etnia sino-tibetana furono spinti a rinunciare alla loro identità Han e a prendere un nome tibetano.

Se inizialmente questa pratica fu finalizzata alla tutela e alla promozione della minoranza tibetana, in seguito la richiesta delle case editrici di tradurre in tibetano i titoli delle opere e di descrivere il Tibet divenne una mera strategia di mercato. I lettori cinesi erano affascinati dall'immagine di un Tibet incontaminato e per tale motivo questo tipo di letteratura era molto richiesta.

Nel 1979 il primo scrittore ad essersi fatto avanti e avere inviato il suo racconto alla rivista *Literature and Arts from Tibet* fu l'allora ventenne Zhang Niansheng. Visto che il racconto colpì gli editori e viste le sue origini tibetane, gli fu consigliato di utilizzare un nome tibetano. Da quel momento in poi Zhang Niansheng venne conosciuto con il nome di Zhaxi Dawa.

3. ZHAXI DAWA: UN'IDENTITÀ CONTROVERSA

Nato nel 1959 a Batang, in un'area che oggi fa parte della provincia del Sichuan, Zhaxi Dawa è uno degli scrittori tibetani più famosi a livello internazionale. Di madre cinese e padre tibetano incarna due culture seppur geograficamente vicine, molto diverse tra loro, che ne hanno contribuito a formare un'identità controversa. Avendo trascorso l'infanzia a Chongqing e avendo ricevuto un'educazione cinese, Zhaxi Dawa, negli anni della sua formazione, non era venuto a contatto con la sua identità tibetana. Solo quando già adolescente si trasferì con la sua famiglia in Tibet venne a contatto per la prima volta con la cultura paterna. A causa della Rivoluzione Culturale non poté proseguire gli studi e si iscrisse così al Centro Esibizioni della Regione Autonoma del Tibet, dove studiò pittura. In seguito lavorò come scenografo per il teatro tibetano e poi come editore di opere teatrali. Nel 1978 vinse una borsa di studio per frequentare l'Istituto dell'Opera cinese a Pechino⁶. Lì venne a contatto con i primi sviluppi della letteratura cinese, che stava vivendo un periodo di distensione. Con la fine della Rivoluzione Culturale gli scrittori poterono godere di quella fase letteraria per sperimentare nuovi generi e nuovi stili. Nel 1979 anche Zhaxi Dawa, tornato a Lhasa, iniziò a pubblicare racconti.

3.1 I primi racconti

La prima fase della produzione letteraria di Zhaxi Dawa fu fortemente influenzata dalla sua educazione cinese e dalla sua identità Han. Nei suoi primi racconti il Tibet veniva ancora rappresentato secondo le convenzioni della letteratura socialista. Le giovani donne naïve, protagoniste della maggior parte dei suoi racconti, sono l'emblema di un Tibet arretrato e incontaminato. Spesso queste ultime sono poste in contrapposizione a personaggi moderni e istruiti di etnia Han come ad evidenziare un rapporto tra colonizzatore e colonizzato. In questo modo i primi racconti sembravano legittimare l'invasione cinese del Tibet e i suoi progetti di modernizzazione di quella zona arretrata.

Il racconto che segnò l'inizio della produzione letteraria di Zhaxi Dawa fu "Chenmo" (Silenzio). Ispirato alla "letteratura delle ferite" narra la storia di una ragazza cinese Hai Ping rifugiata in Tibet dopo aver perso la sua migliore amica durante la violenta repressione di una dimostrazione pacifica a Pechino. In Tibet la protagonista diventa amica di una ragazza tibetana, di cui non viene riferito il nome. In "Chenmo" la forte identità Han di Zhaxi Dawa si manifesta nella incapacità stessa di descrivere la ragazza tibetana e il Tibet. Questo racconto ancora legato alla

⁶ Lauran R. Hartley and Patricia Schiaffini, op. cit., 204

letteratura di denuncia del periodo maoista non viene generalmente incluso dai critici cinesi nella delineazione di questo scrittore. Per comprendere però le sue diverse identità è importante analizzarne il percorso letterario fin dalle prime opere.

La maggior parte della critica cinese considerò “Chaofu” (Pellegrinaggio buddhista) come prima opera di Zhaxi Dawa, pubblicata nel 1980. Questo racconto rappresentò l’inizio della transizione dello scrittore verso l’identità tibetana. Il racconto narra dell’arrivo a Lhasa di una ragazzina della campagna tibetana e della sua tutrice, una donna tibetana istruita ed indipendente.

Altre opere che possono essere incluse in questa prima fase di sperimentazione realista sono “Jiang Na bian” (L’altra riva del fiume), “Guitu Xiaoyequ” (Serenata del ritorno) e “Basang he tade dimeimen” (Basang e i suoi fratelli)⁷.

3.2 Zhaxi Dawa e il realismo magico

A partire dagli anni Ottanta Zhaxi Dawa si allontanò dalle maggiori correnti della letteratura cinese e si dedicò completamente all’esplorazione della sua identità tibetana. È in questi anni di ricerca del suo vero sé che venne a contatto con “Cent’anni di solitudine” di Gabriel Garcia Marquez, opera simbolo del realismo magico. Quest’opera influenzò profondamente la sua produzione successiva tanto che Zhaxi Dawa venne in seguito considerato il rappresentante del realismo magico cinese.

Le origini del realismo magico vanno ricercate in Sudamerica. Questa terra ha molti elementi in comune con il Tibet. Entrambe furono terre di conquista e come tali subirono l’imposizione di una cultura estranea alla loro mentre si vedevano togliere le loro tradizioni autoctone. Sono culture in cui il soprannaturale, le superstizioni e la religione hanno un ruolo fondamentale. Un altro aspetto che condividono è la presenza di scrittori con un’identità ibrida, che descrivono la loro terra natia con lo sguardo di uno straniero. Tutti questi elementi rendono chiaro come questo tipo di letteratura si sia sviluppata proprio in queste terre.

Il termine “realismo magico” apparve per la prima volta nel mondo dell’arte nel 1925, coniato dal critico d’arte tedesco Franz Roh per definire il post-impressionismo. Quest’espressione descriveva gli aspetti “magici” del reale e definiva il binomio tra l’impressionismo, che è la rappresentazione fedele del reale e l’espressionismo, incentrato sull’immaginazione dell’autore. Solo nel 1948 questo termine venne applicato al mondo della letteratura. Fu il venezuelano Arturo Usler Pietri il primo a definire la narrativa latinoamericana “realismo magico”⁸. Secondo Pietri

⁷ Emanuela Rossi, “Realtà e magia nei racconti di Tashi Dawa” in *Mondo Cinese* n°97, gennaio-aprile 1998

⁸ Wai Ping Yau, *Magic Realism and “root-searching” in the works of Mo Yan, Zhaxi Dawa and Han Shaogong*, University of Hong Kong, 1996, p. 17

quest'espressione sottintendeva un processo di defamiliarizzazione, finalizzato alla creazione di una nuova realtà. In questo concetto era compresa anche una componente politica: la formazione di un nuovo sistema di valori che sostituisse quello vecchio.

Un'altra definizione di "realismo magico" è stata data da Angel Flores, che lo aveva definito come "ciò che c'è di irreali nella realtà". Quest'ultimo riteneva che fosse a partire dalla pubblicazione dell'opera di Borges "Storia universale dell'infamia" nel 1935 che ebbe inizio una nuova fase della letteratura sudamericana, che prese il nome di "realismo magico".

Molti critici ritennero che questo movimento fosse strettamente legato al post-colonialismo. Durante la colonizzazione straniera le tradizioni e la lingua dei nativi vennero spesso sostituite dalla cultura imposta dai dominatori. Per questo motivo, dopo aver ottenuto l'indipendenza politica gli scrittori ricercarono l'identità culturale che gli era stata negata.

Caratteristiche proprie del realismo magico che ritroviamo nell'opera di Zhaxi Dawa sono l'aspetto "magico" del reale e l'ambiguità temporale. Per quanto riguarda il primo punto, leggendo i suoi racconti ci troviamo catapultati in un mondo surreale, siamo testimoni di eventi che superano i limiti del fantastico. Ricorrere al "magico" non è un mero artificio letterario per destabilizzare il lettore, ma rappresenta lo sguardo disincantato di uno scrittore, che dopo aver ricevuto un'educazione cinese, riscopre la sua identità. Il soprannaturale, le superstizioni e la religione, così radicate nella cultura locale che uno scrittore tibetano considererebbe "normali", quindi non degne di essere racchiuse in un racconto, sembrano "assurde" allo scrittore Han, che ne rimane affascinato.

L'ambiguità temporale è un elemento centrale per esprimere l'idea del soprannaturale. Nelle opere di Zhaxi Dawa i personaggi sembrano vivere in epoche diverse, se non addirittura passare dal presente al futuro in una stessa scena. Questa discrepanza temporale determina una sostanziale incomunicabilità. Ne è un esempio il racconto "L'invito del secolo", in cui il protagonista lasciata Lhasa per andare al matrimonio di un suo amico in campagna si trova catapultato in un'altra dimensione temporale. Non si trova più nell'era moderna, ma nel Tibet dei tempi antichi. Arrivato a destinazione scopre che non si terrà nessun matrimonio. Il suo amico non è un professore di storia, ma un proprietario terriero, condannato per essersi opposto al principe. Il finale è ancora più sorprendente: l'amico condannato torna ad essere inspiegabilmente un feto e il protagonista è imprigionato al posto suo. Il lettore è messo di fronte a una visione circolare del tempo, in cui la vita e la morte sono parti di una stessa unità. La morte rappresenta l'inizio di una nuova vita in quanto le persone si reincarnano in altre nell'invariabile ciclo del tempo⁹. Il cerchio è l'elemento che racchiude tutto il pensiero filosofico-religioso tibetano. La storia si ripete tanto che le persone sembrano

⁹ Emanuela Rossi, op. cit.

predestinate a commettere gli stessi errori dei padri. Ne è un emblematico esempio la conclusione del racconto “L’anima legata alla cinghia di cuoio”, che gli fece vincere nel 1985-86 il primo premio nel concorso letterario nazionale sul racconto. Dopo la morte del protagonista Tabei, che aveva passato la vita alla ricerca del paradiso terrestre, il narratore prende il suo posto: “In quel momento il sole sorse maestoso, inondando il cielo e la terra di una splendida luce dorata. Presi il posto di Tabei, Giada mi seguì e ci incamminammo insieme. Il ciclo si ripeteva.¹⁰”

Un mondo fantastico che si insinua nella realtà si ritrova anche nell’unico romanzo dello scrittore, “Turbolenta Shambala”, in cui si narra la storia di un giovane povero al servizio di una nobile famiglia tibetana.

3.3 L’Occidente nei racconti di Zhaxi Dawa

Un altro tema affrontato da Zhaxi Dawa nei suoi racconti è il rapporto del Tibet con l’Occidente e la modernizzazione. Questo confronto-scontro si concretizza nella giustapposizione tra città e campagna e in particolare nell’incontro tra personaggi che ne incarnano i valori. Emblematico è il caso di Giada e di Tabei nel già citato “L’anima legata alla cinghia di cuoio”. Man mano che i due protagonisti si allontanano dalla loro terra natia vengono a contatto con la modernizzazione. Ne è un esempio il passo in cui viene messo in contrapposizione il metodo rudimentale di contare i giorni di Giada con la calcolatrice, la nuova tecnologia posseduta dal contabile del villaggio. In realtà lo stesso rappresentante della modernizzazione sembra avere difficoltà a maneggiare la calcolatrice e a spiegarne l’utilizzo a Giada, che non possiede la nozione di numero. In “La serenata del ritorno” viene evidenziato lo squilibrio tra una città, Lhasa, che ha già subito l’influsso occidentale e la campagna ancora arretrata. Questa contrapposizione è ben esemplificata nel dialogo tra il camionista Luozhu e la pastorella Nini:

“Ti piace il mio taglio di capelli? Hai visto Inseguimento e cattura, quel film giapponese? No? Peccato. Guarda la mia camicia: quadrettoni colorati e colletto a punta, è l’ultimo modello. E i pantaloni? Guardali bene! Veri jeans, non sono quelli scampanati.”

“Ah allora la gente in città è così” Nini gli credette ingenua [...]”¹¹

¹⁰ Tashi Dawa, “L’anima legata alla cinghia di cuoio” in *Ritorno in Tibet*, Tranchida editore, 1998, p. 114

¹¹ Tashi Dawa, “Serenata del ritorno” in *Ritorno in Tibet*, Tranchida editore, 1998, p. 116

In questo modo Zhaxi Dawa si discosta dall'immagine convenzionale del Tibet, voluta dalle autorità della Repubblica popolare cinese e presenta la vita quotidiana, le tradizioni e le superstizioni di questa terra.

A partire dalla metà degli anni Novanta Zhaxi Dawa continuò a descrivere il suo Tibet ma discostandosi dal percorso che aveva seguito fino a quel momento. Lasciata la forma letteraria del racconto, che aveva caratterizzato la maggior parte della sua produzione, nel 2000 pubblicò un diario di viaggio “Guhailan Jingfan. Zoujin Xizang” (Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet). In quest'opera sono racchiuse le esperienze che ha vissuto e i luoghi che ha visitato in Tibet tra gli anni Settanta e Ottanta. La pubblicazione di “Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet” rientrò in una nuova fase della sua carriera, che lo aveva visto e lo vede tuttora impegnato nella produzione di documentari e pellicole cinematografiche.

3.4 Zhaxi Dawa e il concetto di “reale meraviglioso”

Alcuni critici però vedono nella sua opera elementi tipici del “reale meraviglioso”, concetto teorizzato dal haitiano Alejo Carpentier. Quest'ultimo, dopo aver vissuto parte della sua vita in Europa e aver partecipato alla Seconda Guerra Mondiale, tornato nella sua terra natale, aveva scoperto un mondo a lui sconosciuto. Esperienza paragonabile a quella di Zhaxi Dawa che, dopo aver passato la sua infanzia e parte della sua adolescenza nella Repubblica Popolare cinese, tornò in Tibet, terra paterna. Il meravigliarsi della realtà stessa, percepire qualcosa di straordinario e magico in quello che per la popolazione locale fa parte della vita quotidiana è il punto focale del “reale meraviglioso”. Per usare le parole del suo teorizzatore:

*Il meraviglioso comincia a essere tale in maniera inequivocabile quando nasce da un'inaspettata alterazione della realtà (il miracolo), [...] da un'inusuale illuminazione o è favorito dalla ricchezza del reale. [...] Per cominciare il senso del meraviglioso presuppone l'aver fede. Chi non crede ai santi non può curarsi con i miracoli dei santi. [...] Per questo il meraviglioso che deriva dallo scetticismo, come sostenuto dai surrealisti per molti anni, non fu niente più che un artificio letterario [...]*¹²

¹² Patricia Schiaffini, “Chino tibetano o todo lo contrario: explorando las identidades de Zhaxi Dawa” in Estudios de Asia y Africa, vol. 34, n° 1, January-April 1999, p. 129

Esempi del cosiddetto “reale meraviglioso” si ritrovano in “Tibet, anni misteriosi”. All’inizio del racconto si narra di una ragazza Luoxia, che aspettava l’arrivo dell’uomo che l’avrebbe sposata. Un giorno arrivò al villaggio un uomo misterioso, avvolto in una pelliccia, di cui non si sapeva la provenienza. Durante la notte si sentirono delle urla provenire dalla casa di Luoxia, ma poi il suo canto tranquillizzò gli abitanti allarmati. In seguito però si scoprì che l’uomo misterioso era un uomo-orso e che aveva rubato l’anima a Luoxia. Oltre a pregare per lei, gli abitanti non fecero altro e infine osservarono impotenti Luoxia allontanarsi assieme all’uomo misterioso.

Un altro episodio che incarna il concetto del “reale meraviglioso” è contenuto in “L’anima legata alla cinghia di cuoio”, in cui il protagonista dedica la sua vita alla ricerca del paradiso perduto. Una vita dedicata a questo scopo può essere considerata surreale ad un lettore estraneo alla cultura tibetana, ma non a un nativo, in quanto è parte del suo sistema di valori.

3.5 La lingua

Un altro elemento fondamentale per la comprensione della produzione letteraria di Zhaxi Dawa è la lingua. Nonostante voglia riscoprire la sua identità tibetana le sue opere sono scritte in lingua cinese, non in lingua tibetana. Il motivo di ciò va ricercato negli sviluppi della storia di questa terra.

Durante la Rivoluzione Culturale l’esercito della Repubblica popolare cinese invase il Tibet, acquisendone non solo il controllo politico-amministrativo, ma anche culturale. Lo studio del buddhismo e della cultura nativa fu proibito e più di seimila monasteri, che erano i luoghi deputati alla trasmissione della cultura, furono distrutti¹³. In questa situazione gli scrittori tibetani non potendo avere contatti con la letteratura internazionale, presero come riferimento la letteratura cinese. Non potendo utilizzare la propria lingua, essendo privati dei centri di diffusione della cultura locale e con l’arrivo di molti coloni cinesi la lingua tibetana cadde in disuso.

Tutti questi fattori socio-culturali assieme al fatto che aveva ricevuto un’educazione cinese portarono Zhaxi Dawa a scegliere il cinese come lingua delle sue opere.

¹³ Tashi Dawa, Postfazione in *Trilogia dell’illusione*, Tranchida editore, 1990, p. 99

4. LE INTERPRETAZIONI DELLA CRITICA

Le opere di Zhaxi Dawa si prestano a diverse letture, ma due sono i filoni interpretativi principali. Una delle maggiori studiosi di questo scrittore, Lü Tonglin ne dà un'interpretazione, che rasenta il nichilismo. Secondo la sua teoria, Zhaxi Dawa utilizza l'immagine di un Tibet, agglomerato di diversi sistemi di valori, come strumento per opporsi all'ideologia comunista dominante¹⁴. Quest'ultima aveva sempre rappresentato il Tibet come una zona arretrata, che solo l'intervento del Comunismo avrebbe potuto modernizzare.

Secondo Lü Tonglin, i personaggi nelle opere di Zhaxi Dawa non credono in nessun sistema di valori: non hanno una fede comunista e sembra che la stessa religione buddhista non sia altro che un modo per opporsi al Comunismo, sono sempre alla ricerca di qualcosa, ma questa ricerca sembra essere senza un vero scopo, solo un pretesto per l'azione. Sembra che non capiscano il significato della loro ricerca, ma che quest'ultima sia lo scopo stesso. Ne sono esempi i protagonisti di "Lo splendore dei cavalli del vento" e di "L'anima legata alla cinghia di cuoio". Nel primo caso Wu Jin passa la sua vita alla ricerca di un uomo che deve uccidere, senza saperne il perché. Nel secondo caso, invece, Tabei dedica la sua vita alla ricerca di un mitico paradiso buddhista.

Un altro elemento che emerge dalla teoria di Lü Tonglin è la misoginia che pervade le opere di Zhaxi Dawa. Le donne sono prive di una propria individualità e sono considerate alla stregua di numeri e per questo motivo fungono da simboli per qualcos'altro. Ne è un esempio la donna che in "L'invito del secolo" prende nel suo grembo lo sposo, ritornato feto. Quest'immagine rappresenta la possibilità di una nuova vita, di una nuova nascita, di un nuovo futuro per il Tibet.

Le donne hanno perso qualsiasi valore tanto che nel racconto "Tibet, anni misteriosi" vengono utilizzate come merce di scambio. Nei racconti di Zhaxi Dawa è evidente la gerarchia tra i sessi, la donna è completamente sottomessa all'uomo al punto che il rapporto tra uomo e donna può essere paragonato a quello tra un fedele e Dio.

In conclusione, secondo la teoria di Lü Tonglin, le opere di Zhaxi Dawa vogliono opporsi al Comunismo, utilizzando il Buddhismo, come simbolo del Tibet più autentico.

In opposizione a questa teoria si colloca l'altro grande filone interpretativo, sostenuto dalla maggior parte degli scrittori tibetani e da due importanti studiosi delle opere di Zhaxi Dawa, Barmé e Minford. Questi ultimi guardano con sospetto la figura di questo scrittore, che è stato educato secondo il modello cinese, ma che vuole esplorare le sue origini. Ritengono che nelle sue opere emerga un sistema di valori e un'ideologia comunista che sostenga la legittimità del Comunismo di

¹⁴ Lü Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction*, Stanford University Press, 1995, p. 105

modernizzare il Tibet¹⁵. Secondo i sostenitori di questo filone interpretativo è evidente che Zhaxi Dawa non è uno scrittore nativo completamente integrato nella cultura e nelle tradizioni tibetane. Nelle sue descrizioni del Tibet sono ancora evidenti gli stereotipi diffusi dal Comunismo, motivo per cui la critica cinese ha ben accolto l'opera di Zhaxi Dawa, in quanto riteneva si discostasse dall'immagine idilliaca del Tibet e ne fornisse, invece, una rappresentazione veritiera. Ancora fortemente influenzata dall'idea che la letteratura dovesse avere un ruolo sociale, ha visto nell'immagine di un Tibet arretrato, chiuso nelle sue tradizioni, un'opera a sostegno della modernizzazione di questa terra.

Al pari degli scrittori tibetani Barmè e Minford in "Seeds of Fire", antologia che raccoglie una selezione di opere di scrittori dissidenti, interpretano la produzione letteraria di Zhaxi Dawa come uno strumento al servizio dell'ideologia Marxista- Leninista. Ritengono che la religione buddhista e le tradizioni tibetane, tema centrale delle opere dello scrittore, rappresentino la prova della necessità della modernizzazione di quella terra. In tal modo la "ricerca delle radici", l'interesse per la terra natia non sono altro che dei pretesti per sottolineare l'arretratezza di un popolo chiuso nelle sue tradizioni e sostenere la causa comunista.

Ulteriori studi critici sull'autore, riportati su riviste accademiche, si fanno portavoce della stessa idea. Analizzando i racconti di Zhaxi Dawa si soffermano sull'immagine che viene data del Buddhismo, che appare essere un freno per lo sviluppo del Tibet e per una sua apertura al mondo esterno. Secondo quest'interpretazione la maggior parte dei personaggi nei racconti di Zhaxi Dawa sono conservatori, non volendo accettare il cambiamento che la modernizzazione porterebbe. Viene evidenziato come il loro attaccamento alla religione buddhista e alle tradizioni locali li porti all'autodistruzione, alla perdita di ogni speranza¹⁶. Quest'analisi critica considera quindi la caratterizzazione dei personaggi come metafora di un Tibet non disposto a perdere le sue tradizioni e la sua religione per meri scopi politico-economici.

Contrariamente a quanto sostiene questa parte della critica, avendo analizzato la vita e le opere di Zhaxi Dawa, ritengo che non sia stata la causa politica ad averlo spinto a trattare del Tibet nelle sue opere. L'essere cresciuto e l'essere stato educato in Cina, pur avendo origini tibetane, sono stati sicuramente i motivi propulsori che lo hanno avvicinato alla sua terra natia. Pur notando nelle sue opere il distacco e la meraviglia con cui descrive le tradizioni tibetane, tipici di chi non è cresciuto con loro, non ritengo ci sia uno spirito di superiorità dell'uomo portatore di civiltà. Definire arretrate

¹⁵ Patricia Schiaffini, op. cit., p. 127

¹⁶ Qiao Li 乔丽, Cong Zhaxi Dawa zuopin bianxi qi wenhua shenfen 从扎西达娃作品辨析其文化身份 (Analisi dell'identità culturale attraverso l'opera di Zhaxi Dawa) in *Journal of Mianyang, Normal University*, vol. 26, n° 6, giugno 2007

le tradizioni di un popolo per sostenerne la modernizzazione significherebbe negare la propria identità e qualsiasi legame con la propria terra. Lo stupore e l'interesse per il popolo tibetano che emergono nelle sue opere non possono venire trasmessi da chi ha meri scopi politici ma solo da chi si vuole riappropriare dell'identità perduta.

5. LETTERATURA DI VIAGGIO

Considerata un genere ibrido la letteratura di viaggio si è sempre sottratta a rigide definizioni. Per secoli i diari e i resoconti di viaggio sono stati sottovalutati e catalogati come sottogenere della narrativa. Nonostante la ricerca critica sulla letteratura di viaggio sia aumentata in età contemporanea, i critici non si sono mai trovati totalmente concordi nel definirla univocamente. Alcuni ritenevano che lo scrivere di un viaggio realmente avvenuto bastasse per definire un testo come appartenente a questo tipo di letteratura, altri invece consideravano necessaria una divisione più specifica che distinguesse la letteratura di viaggio da qualsiasi genere ad essa simile come il reportage e il trattato etnografico. Con il primo ha in comune il carattere descrittivo e lo stile didascalico mentre con il secondo lo scopo informativo, la volontà di diffondere la conoscenza di popoli e culture diversi.

Il motivo principale per cui questo genere è di difficile definizione si trova nel continuo cambiamento dell'idea di viaggio nel corso dei secoli e nel conseguente trasformarsi dei caratteri propri di questo tipo di letteratura. Nel corso della storia ogni epoca e ogni cultura hanno attribuito al viaggio scopi diversi: ufficiali, commerciali, etnografici e intellettuali come nel caso del Grand Tour in Europa. Le diverse funzioni che ha assunto il viaggio riflettono le diverse filosofie e i diversi interessi politico-economici che si sono venuti a delineare in ogni nazione in epoche diverse.

Elementi comuni che possono essere individuati nella moltitudine di stili che hanno caratterizzato questo genere ibrido e su cui i critici concordano sono l'autenticità del viaggio compiuto dallo scrittore stesso e la narrazione in prima persona.

Focalizzando l'attenzione sul viaggio nella letteratura cinese, punto centrale della presente tesi, ci è voluto molto tempo perché venisse inserito all'interno della classificazione dei generi letterari. Denominata *youchi* in cinese solo alla fine dell'ottavo secolo gli fu riconosciuto uno status indipendente. Al suo interno furono individuati due sottogeneri: *jijing* (descrizione di paesaggi) e *jixing* (cronache di viaggi)¹⁷.

Una caratteristica tipica della tradizione della letteratura di viaggio cinese è la mancanza di soggettivismo. Punto focale della descrizione è l'ambiente circostante, i luoghi visitati senza nessuna interferenza da parte del narratore. Solo nel ventesimo secolo questa tendenza è venuta meno a seguito del contatto con le opere della letteratura occidentale, caratterizzate da un "io" intrusivo.

Un altro elemento che caratterizzò e che discostò la letteratura di viaggio cinese da quella occidentale fu la concezione filosofica del viaggio. Secondo la filosofia confuciana il viaggio era concepito come un innalzamento morale per il nobile uomo. Le cime delle montagne e le alture erano

¹⁷ Laughlin, Charles, *Chinese Reportage: The Aesthetics of Historical Experience*, Duke University Press, 2002, p. 38

considerate il luogo adatto da cui ottenere la giusta visione della realtà. Completamente opposta era invece la visione del viaggio secondo lo “Zhuangzi”, secondo cui deve essere libero e inconsapevole, un modo per alienarsi dal mondo materiale

Nonostante altri elementi legati alla cultura, alla filosofia e alla diversa storia abbiano differenziato il viaggio della letteratura cinese da quello occidentale, la curiosità e l’interesse di conoscere il “diverso” accomunano entrambe le culture.

5.1 Sviluppi storici in epoca imperiale

Riconosciuta come genere letterario indipendente solo alla fine dell’ottavo secolo la letteratura di viaggio era già presente in Cina in epoche precedenti. Gli esempi più rilevanti di letteratura di viaggio risalgono all’età confuciana. Al tempo la letteratura era strettamente legata alla corte imperiale e alla carriera burocratica. Risale a questo periodo l’immagine dell’intellettuale che viaggia di corte in corte per diventare il detentore della cultura, oltre che proporsi anche come consigliere, custode di testi sui segreti di strategia militare, sulla legge, sull’armonia dell’universo e sull’immortalità. Essenziale per diventare un letterato di corte era anche la conoscenza geografica ed è proprio in quest’ambito che si svilupparono i primi esempi di letteratura di viaggio.

Nel “Classico dei Documenti” era contenuto il “Tributo di Yu”, che narrava la storia di una mitica inondazione e di come il Grande Yu, alla stregua di Noè, avesse portato in salvo la popolazione. Dopo questo avvenimento catastrofico, il Grande Yu annotò le caratteristiche del suolo di ogni regione, la quota al quale i terreni venivano tassati e i prodotti che ogni Stato doveva portare come tributo¹⁸. Nella stessa opera erano contenuti anche i primi esempi di viaggi rituali compiuti dai re del tempo per affermare il loro controllo sull’universo. Questi tipi di resoconti di viaggio erano particolarmente diffusi all’epoca e avevano lo scopo di comunicare ai posteri le imprese eroiche dei re perché servissero da guida per i regnanti successivi. Accanto al “Classico dei Documenti” va citato anche il “Classico delle Montagne e dei Mari”, che conteneva descrizioni riguardanti popoli, animali e spiriti, che popolavano la Cina.

Giunti al 100 a. C. un’altra opera monumentale, “Il Resoconto del Grande storico” di Sima Qian, scritta con l’oggettività e il distacco dello storico, conteneva la descrizione di laghi e fiumi, sottolineando ancora una volta l’interesse per lo studio della geografia. Accanto a questi testi di

¹⁸ Wills, John, “Journeys Mostly to the West” in *Huntington Library Quarterly*, vol. 70, N° 1, March 2007, p. 192

fondamentale importanza per la letteratura cinese si sviluppò una serie di resoconti a scopo amministrativo, che riassumeva le caratteristiche dei diversi Stati o prefetture.

Con l'avvento della dinastia Han l'accento posto sulla preservazione dell'etnia Han portò alla scomparsa di qualsiasi curiosità nei confronti dell'altro, del diverso. La conoscenza delle differenti etnie e delle culture regionali venne completamente trascurata, quando non scoraggiata.

In quel periodo si sviluppò un'altra forma di letteratura di viaggio, che può essere definita tipicamente cinese. Da resoconti contenenti descrizioni geografiche si passò a testi di maggior peso letterario e filosofico. Questi ultimi venivano iscritti dal letterato nei luoghi che aveva visitato e che aveva descritto, in modo che futuri viaggiatori potessero leggerli. Talvolta però era sufficiente la pubblicazione di un resoconto di viaggio da parte di un famoso letterato perché venisse in seguito iscritto nel luogo stesso. Nonostante fossero delle vere e proprie iscrizioni, i letterati ritenevano non danneggiassero la natura in quanto la scrittura era concepita come un'attività che legava l'uomo all'ambiente circostante. In seguito, perfino altri calligrafi riprodussero le iscrizioni nel loro stile per poi venderle.

A dare nuovo impulso alla letteratura di viaggio fu l'introduzione del Buddhismo in Cina. Attraverso le vie commerciali dell'Asia Centrale arrivarono i monaci buddhisti e assieme a loro i primi libri indiani, testi sacri e filosofici, scritti in lingua indiana, che contribuirono alla diffusione di nuove credenze e filosofie in Cina.

Queste influenze culturali non furono però unilaterali, infatti alcuni pellegrini cinesi vennero mandati a esplorare la cultura indiana e a impararne la lingua. Al loro ritorno portarono con sé, oltre ai testi sacri, anche i resoconti di viaggio che contribuirono ad aprire nuove frontiere alla letteratura di viaggio.

Uno dei più famosi era il resoconto del monaco cinese Faxian, che intraprese il suo viaggio nel 399 d. C. e fece ritorno via mare nel 414 d.C¹⁹. In questo testo erano contenute descrizioni del paesaggio indiano ma soprattutto i racconti degli incontri con i re locali e le visite ai monasteri buddhisti. Un altro resoconto molto famoso fu quello scritto dal pellegrino buddhista Xuanzang. Tra il 629 e il 646 compì il suo viaggio nel territorio indiano, documentando le città che aveva visto e le vie che aveva attraversato.

L'avvento della dinastia Tang portò alla riunificazione dell'impero e alla formazione di un sistema burocratico sempre più complesso. Intellettuali da ogni parte dell'impero si diressero nella capitale per partecipare agli esami imperiali o ne fecero ritorno dopo aver occupato posti ufficiali in province remote. Questi viaggi che vennero denominati "viaggi ufficiali" seguivano i percorsi degli intellettuali che si spostavano dalla periferia alla città. Oltre ad aver creato un complesso sistema di

¹⁹ Willis, John, op. cit., p. 195

accesso alle cariche burocratiche, sempre più di frequente l'imperatore mandava in esilio intellettuali che si erano opposti al suo volere, che documentarono la loro condizione in resoconti che possono essere classificati come letteratura di viaggio. Ne è un esempio "Il Diario del mio Arrivo al Sud" in cui Li Ao descriveva con stile storiografico il suo viaggio per arrivare ai confini meridionali dell'impero, luogo in cui era stato esiliato.

A partire dall'ottavo secolo si verificò però una controtendenza. Sviluppi storici portarono alla formazione di imperi buddhisti al confine con la Cina che causarono lo scoppio di una guerra contro l'impero dei Song. L'Asia Centrale passò sotto al dominio islamico. Questi eventi portarono all'inesorabile allontanamento dal mondo buddhista. L'ultimo resoconto di stampo religioso fu scritto dal taoista Qiu Chuji, che intraprese un viaggio tra il 1219 e il 1223 per Samarcanda per presentare le sue conoscenze al Khaghan mongolo Chiggis. La presenza di quei regimi guerrafondai ai confini settentrionali determinò il proliferare di resoconti relativi a viaggi diplomatici compiuti in quei territori.

All'inizio della dinastia Ming ci fu un ulteriore cambiamento di rotta. A seguito della diminuzione dei commerci e della minaccia dei pirati giapponesi i Ming limitarono fortemente il commercio con l'estero, permettendo di entrare nei porti cinesi solo ad ambasciate autorizzate. Allo stesso tempo però vennero intraprese spedizioni marittime per convincere i regni stranieri a entrare a far parte del nuovo sistema dei tributi. Le imprese compiute vennero riportate in resoconti di viaggio, uno fra i più famosi fu quello di Zheng He.

Verso la fine dell'impero Ming la situazione si fece più tesa e il commercio con l'estero venne completamente bandito. Nonostante ciò la letteratura di viaggio non entrò in una fase di stallo perché fu alimentata dai resoconti di viaggio dei mercanti che si spostavano all'interno dei confini cinesi.

In quest'epoca venne inoltre pubblicato il romanzo "Viaggio a Occidente", che si ispirava al viaggio in India del monaco buddhista Xuanzang, rivisitandolo attraverso l'introduzione di elementi fantastici.

Risalgono a questo periodo i resoconti di un altro grande viaggiatore cinese Xu Xiake.²⁰ Quest'ultimo fu di particolare importanza per la letteratura di viaggio perché introdusse uno stile completamente nuovo. Pur rimanendo all'interno dei confini cinesi le sue descrizioni dimostrarono un grande spirito di osservazione e una vasta conoscenza geo-culturale, che distanziava il resoconto di viaggio dagli scopi intellettuali e commerciali dei decenni precedenti per avvicinarlo invece all'etnografia.

Con l'avvento della dinastia Manchu dei Qing si stabilì un periodo di pace e prosperità. Sotto il loro dominio Tibet, Xingjiang e Mongolia entrarono a far parte dell'impero cinese. Nonostante la

²⁰ Laughlin, Charles, op. cit. p. 41

dinastia al potere conoscesse le tradizioni e la cultura delle nuove popolazioni conquistate, i resoconti su questo argomento furono scritti nella lingua Manchu e solo dopo molto tempo poterono essere letti dagli intellettuali cinesi. Inoltre nel 1684 l'espansionismo dei Qing si spinse oltremare inglobando Taiwan considerata fino ad allora dai cinesi continentali un'isola fangosa abitata da primitivi aborigeni. Queste credenze vennero però eliminate dai resoconti di viaggio degli intellettuali, che si inoltrarono in questa terra. Le nuove conquiste portarono non solo a un proliferare di resoconti di viaggio ma anche alla creazione di cartine geografiche e illustrazioni etnografiche che arricchirono la conoscenza di questi luoghi prima inesplorati.

Risalente alla fine dell'impero dei Qing "I viaggi di Lao Can" di Liu E rappresentava un esempio di un genere ibrido tra il romanzo e la letteratura di viaggio. Il tema del romanzo non si esauriva alla narrazione delle avventure di Lao Can e alla descrizione dei paesaggi che visitò ma comprendeva anche un'analisi critica della società contemporanea e un viaggio spirituale alla scoperta del proprio sé.

A quest'epoca risaliva il primo esempio di una letteratura di viaggio più impegnata che aprì la strada allo sviluppo del reportage, "Ricordi dei miei Viaggi attorno al Mondo" di Liang Qichao. Quest'opera descriveva i viaggi compiuti dallo scrittore negli Stati Uniti e in Canada nell'arco di dieci mesi. Aspetto innovativo era lo scopo del viaggio che era volto a un'accurata analisi della società americana per tracciare lo sviluppo futuro della Cina. Questo filone venne ripreso da Qu Qiubai nel 1921 con il suo "Viaggio nella Terra della Fame", in cui documentò il suo viaggio in Russia, negli Stati Uniti e in Europa²¹. Scrittore di sinistra vedeva nella Russia il modello di sviluppo che la Cina avrebbe dovuto seguire a tal punto che nella sua opera i paesaggi descritti nascondevano un significato socio-politico: la Russia era il simbolo del comunismo mentre gli Stati Uniti erano l'incarnazione del capitalismo.

Dalla nascita della Repubblica Popolare Cinese ai giorni nostri

La letteratura di viaggio successiva al crollo dell'impero Qing fino allo scoppio della Rivoluzione Culturale rientra nella cosiddetta letteratura prerivoluzionaria.

Con il Movimento del Quattro Maggio la letteratura di viaggio si ripiegò su stessa alla ricerca del proprio sé. Ne è un esempio "Il viaggio sentimentale" di Yu Dafu, scritto nel 1928, in cui appariva

²¹ Laughlin, Charles, op. cit., p. 44

la figura romantica del viaggiatore solitario²². La narrazione era condotta in prima persona e l'interesse che prima era rivolto alla bellezza dell'ambiente circostante si era ora spostato sugli stati d'animo e le sensazioni del viaggiatore. In venticinque pagine Yu Dafu descrisse i suoi viaggi da Shanghai a Soochow e Wuxi presentando l'immagine di un viaggiatore alienato dal mondo, incapace di affrontare i cambiamenti della vita moderna.

Nella letteratura degli anni 1930-1940 lo scopo del viaggio diventò didattico. Gli scrittori di questo periodo si interessarono alla scoperta di luoghi remoti della Cina o alla campagna natia, dopo anni passati in città. Ne è un esempio Shen Congwen che, dopo diciotto anni passati in città, ritornò nel suo Hunan e ne descrisse i colori e le sensazioni in "Schizzi del viaggio nel Hunan", che pur essendo la sua terra natia e pur essendone innamorato, descrisse con lo sguardo di un estraneo.

In "Resoconti del viaggio a Sud" Ai Wu descrisse il suo viaggio nei territori a sud dello Yunnan e a Burma. Aspetto particolare di questo viaggio era che venne compiuto ai limiti dell'indigenza e tutti i personaggi che Ai Wu incontrò sul suo cammino erano nella stessa condizione. Emerge qui la visione anticolonialista dello scrittore, che sottolinea nel suo resoconto la sottomissione allo straniero dei popoli che visita. In questi due esempi di letteratura di viaggio lo scopo didattico si manifesta nel concepire la scoperta di luoghi remoti e incontaminati come un ritorno alla natura e una riappropriazione dell'essenza delle cose.

Una trasformazione nel modo di concepire il viaggio si verificò in epoca maoista. Il viaggio non fu più concepito come scoperta di nuovi territori e di nuovi popoli ma assunse una valenza simbolica. Il viaggiatore non inseguiva più una meta fisica ma una meta politica, il socialismo. Il protagonista di "La strada dorata" di Hao Ran, emblematico esempio della letteratura maoista, era un eroe positivo che aveva intrapreso la giusta via che conduceva al socialismo²³.

Con la fine dell'era maoista e l'avvio delle Quattro Modernizzazioni il viaggio politico e ideale venne abbandonato per rilasciare spazio al viaggio sentimentale. Gli intellettuali che dopo anni di ritiro forzato ritornavano nei loro luoghi d'origine intrapresero un viaggio alla riscoperta del loro vero sé perduto. Ne è un esempio Wang Meng, che dopo aver passato vent'anni nello Xinjiang, descrisse le sue esperienze in una serie di racconti. Nonostante le sofferenze subite non negò la sua costante fede comunista e si dichiarò pronto a mettersi nuovamente al servizio della società.

Con il succedersi dei secoli la concezione del viaggio è cambiata radicalmente in quanto è stata influenzata dalle trasformazioni storiche e dall'evoluzione della società. Al giorno d'oggi accanto alla letteratura di viaggio si sono venute ad aggiungere le guide di viaggio, che rappresentano

²² Hegel, Robert and Hessney, Richard, *Expressions of Self in Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 289

²³ Hegel, Robert and Hessney Richard, op. cit., p. 302

l'adattamento del viaggio al crescente interesse nei confronti del turismo. Il viaggio è ora concepito come spazio di tempo da dedicare a se stessi o come evasione dalla routine quotidiana per andare alla scoperta di nuove culture. Nonostante ciò le guide di viaggio non possono essere considerate come letteratura mancando il carattere narrativo. Sotto la denominazione "letteratura di viaggio" si possono però ancora annoverare opere che ne hanno conservato l'aspetto letterario e la voglia di raccontare al lettore esperienze di viaggio vissute con la propria mente e il proprio cuore come l'opera che tratterò in questa tesi "Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet".

"Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet."

Nella presente tesi prenderò in esame l'opera di Zhaxi Dawa intitolata "Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet". Quest'ultima opera, pubblicata nel 2000, si discosta completamente dalla produzione letteraria precedente. Allontanatosi dal racconto, che aveva caratterizzato la maggior parte della sua opera, Zhaxi Dawa sperimenta un nuovo genere letterario, il diario di viaggio.

Considerato un genere ibrido il diario di viaggio non ha confini ben definiti, può essere scritto nella forma di note sparse, di resoconto o di vero e proprio diario quotidiano, può essere scritto per finalità diverse e può riguardare un viaggio compiuto all'interno della propria nazione o in luoghi lontani.

Alternando capitoli che riportano ricordi di infanzia a capitoli che narrano le escursioni dell'autore nella prateria tibetana a quelli che descrivono le tradizioni locali il diario di viaggio preso in esame presenta le caratteristiche ibride proprie del genere. In quest'opera Zhaxi Dawa riunisce le esperienze di una vita che lo hanno legato al Tibet dall'infanzia alla maturità. Se i primi erano ricordi di un bambino che aveva vissuto i suoi primi anni di vita in questa terra, che considerava essere una fra le altre, i capitoli in cui racconta di suoi viaggi in Tibet e degli usi e costumi di questo popolo sono descritti con lo sguardo di uno straniero, di colui che considera straordinario quello che per i nativi è la quotidianità. Questo contrasto è evidente analizzando il racconto di episodi della sua infanzia, in cui il soprannaturale pareva essere un aspetto radicato nella sua mente di bambino e i capitoli in cui descrivendo i riti e le credenze tibetane ne sembra essere completamente estraneo. Quest'evoluzione è inoltre confermata dalla sua produzione letteraria precedente in cui il realismo magico era stato utilizzato come strumento per enfatizzare lo stupore di fronte al soprannaturale, a ciò che per lui non era razionalmente spiegabile, e che invece un tempo faceva parte della sua cultura.

Nonostante il racconto si alterni a capitoli dal sapore etnografico Zhaxi Dawa utilizza sempre uno stile narrativo scorrevole, in cui “l’io” narratore dei racconti interviene anche nelle parti più descrittive, riportando la sua esperienza.

In quest’opera il viaggio in Tibet può essere paragonato al viaggio di una vita di un uomo alla ricerca della sua identità culturale, in cui è evidente l’attaccamento a questa terra e il suo interesse nel scoprirla, senza secondi fini.

CAPITOLO II: LA TRADUZIONE

QUEL *DARCHOR* BLU DI UN MARE ANTICO. INOLTRANDOMI IN TIBET

1. LA DISTRUZIONE DELL'ANTICA FORTEZZA

Come nelle fortezze del mondo mitologico, all'interno si nascondeva un elefante bianco e il fantasma di una donna vestita di bianco – Solo per rubare della legna dei barbari hanno completamente distrutto il secondo palazzo secolare del Tibet.

Ho avuto la fortuna di vedere con i miei occhi sulla montagna Zong a Shigatse la maestosa e antica fortezza, le cui dimensioni si avvicinavano a quelle del Palazzo del Potala a Lhasa. Secondo i dati, nell'antica storia del Tibet Shigatse era molto recente rispetto alle altre città, aveva solo cinquecento anni. Nel XIV secolo al tempo della dinastia Pa Zhu era solo un villaggio di campagna. Secondo una leggenda popolare riguardante la fortezza, i discendenti dei tibetani avrebbero sentito dire che a Lhasa c'era un palazzo del Potala di grandi dimensioni e dallo stile maestoso, così avrebbero deciso di costruire una fortezza di pari dimensioni. Non essendo riusciti a ottenere il progetto, a Lhasa gli operai incaricati, guardando ogni giorno il palazzo del Potala, escogitarono uno stratagemma: lungo la strada comprarono una radice, ci intagliarono il modello del palazzo del Potala e poi ritornarono a Shigatse. Seguendo quel modello, gli artigiani locali costruirono la fortezza sulla montagna Zong, ma poi scoprirono che l'intera struttura esterna era diversa rispetto a quella del palazzo del Potala. Alla fine capirono che quella radice, essendo troppo fresca, aveva già perso l'acqua e si era essiccata, cambiando chiaramente forma.

Nonostante ciò i tibetani chiamano la fortezza di Shigatse “il piccolo palazzo del Potala”; dopotutto ci sono molte somiglianze per quanto riguarda le imponenti dimensioni e lo stile costruttivo. La scuola elementare di Shigatse era situata sul suo lato occidentale, stava sempre immobile, senza il minimo rumore, manifestando nel suo silenzio la sua antica origine e il suo mistero.

La città vecchia era concentrata ai piedi della fortezza della montagna Zong. Durante l'infanzia ogni bambino aveva fatto delle esperienze alla stregua di “Le avventure di Huckleberry Finn”; nonostante il modo fosse diverso, il percorso spirituale era simile. Probabilmente c'era stato un momento in cui ti erano venuti i capelli dritti quando eri al vecchio cimitero, probabilmente ti eri

perso nel rifugio antiaereo della città. Quel momento di paura, di abbandono, di mistero aveva scosso con forza la tua anima infantile e per sempre rimarrà nel profondo del tuo cuore. Non importa quante difficoltà tu abbia passato durante la tua crescita, i ricordi della tua infanzia di tanto in tanto nel mezzo della notte ti ritorneranno in mente vividi come una stella. Se alla fine diventerai un artista quelle esperienze diventeranno frammenti densi e contorti e saranno destinati a scorrere nella tua opera d'arte come il sangue nelle tue vene.

Durante le vacanze estive io e altri bambini spesso ci arrampicavamo fino alla sommità della fortezza e ci fermavamo sul grande terrapieno. Là sopra non c'era nessuno, ai piedi del muro era pieno di erbacce e i sassi bianchi quadrati tutt'intorno risaltavano in quest'atmosfera cupa. Il silenzio prodotto dall'immenso vuoto di quella fortezza era tale che anche se ci fosse salito un adulto si sarebbe sentito profondamente insignificante e avrebbe avvertito un senso di incontrollabile insicurezza. Al centro del terrapieno c'era un passaggio sotterraneo largo un metro quadrato, di cui si potevano vedere i gradini luccicare perché ricoperti dal ghiaccio. Sedendosi a lato del passaggio sotterraneo si poteva percepire il diffondersi dell'aria fredda, che soffiava dal piano inferiore. I bambini cresciuti lì dicevano che gli adulti avevano raccontato loro che lì viveva un elefante bianco. Così avevo chiesto loro: "È ancora qui l'elefante?" Loro con espressione seria in volto e con tono sicuro avevano detto: "Certo". A quel tempo non c'erano bambini così intelligenti come adesso, cresciuti sotto l'influenza della televisione e dei media, che comprendono prematuramente come vanno le cose. Tra le anime ignoranti è scomparso quel sapore mitico. Io non capivo tanto da porre domande che adesso perfino un bambino di tre anni sarebbe in grado di fare: "Cosa mangia l'elefante? Perché non esce a prendere il sole? Come fa il suo grande naso se non riesce ad aspirare l'acqua?" Ero fermamente convinto delle parole dei miei compagni. Non potei fare altro che indietreggiare di alcuni passi verso l'entrata della caverna, come se fossi preoccupato che da un momento all'altro un gigante mostro bianco saltasse fuori da là sotto.

Ultimamente quello che mi rendeva ansioso era che sul terrapieno ci fosse un gradino molto ampio attraverso cui si raggiungeva il punto più alto del palazzo. Una porta grande e alta era aperta, i due lati curvilinei erano separati da una tenda marrone scuro. Questo probabilmente era un passaggio molto lungo. Si poteva vedere indistintamente un affresco tetro scrostato dal muro, sbirciando più avanti lo sguardo finiva nel buio. I miei amici, indicando là in alto, avevano detto: "Qui dentro vive una donna vestita di bianco, che a volte esce da lì dentro". Ascoltando queste parole non avevo alcun dubbio che fosse uno spirito. Probabilmente l'anima dei bambini è più estesa rispetto a quella degli adulti mentre il corpo è limitato. Ogni giorno salivamo su questa fortezza vuota, in cui non c'era anima viva e rimanevamo su quel grande terrapieno; allontanarci da quel luogo familiare ci avrebbe fatto sentire insicuri. Avevo sempre osservato come infatuato quel gradino che portava alla grande

porta del palazzo. In quel buio insondabile dopotutto c'era qualche segreto eccitante che provocava stordimento, ma non ebbi mai il coraggio di scendere quel gradino. Il tabù, come una maledizione, che era entrato nel profondo della mente dei miei amici, aveva contagiato anche me. Io, come loro, pensavo che quella grande porta fosse la linea di divisione tra la realtà e un mondo altro, la porta tra i vivi e i morti.

La meravigliosa vista che si poteva godere da quella altura e i giochi ingenui dei bambini avevano portato velocemente un gruppo di loro a rincorrersi rumorosamente in quella fortezza. Non mi ricordo chi avesse fatto lo scherzo di gridare “Mamma! È apparsa la donna vestita di bianco!”

Nessuno volse la testa indietro, urlando disperatamente si allontanarono dalla fortezza e terrorizzati scesero dalla montagna.

Fino a quel momento non ero andato a investigare e a esaminare e non avevo nemmeno intenzione di interrogare mio padre che un tempo era stato amministratore locale: alla fine degli anni '60, visto il sovrappopolamento di Shigatse, perché nessuno era andato ad abitare in quella fortezza sempre vuota e in buone condizioni? Perché non avevano stabilito lì nessuna unità operativa? Quell'enorme torre della fortezza che si poteva vedere fino a decine di metri di distanza sulla montagna Zong, perché non veniva considerata di valore? Si poteva dire che fosse solo un insieme di stanze vuote?

La porta di casa mia era di fronte alla fortezza. Da lì giù fino alla fortezza la distanza in linea d'aria era inferiore a un chilometro. Ogni giorno, aprendo la porta, la figura grigia di quel mostro orgoglioso e altero si delineava davanti agli occhi. Un giorno mi trovavo sulla porta di casa e mi resi conto che c'era qualcosa di inusuale. Guardai con attenzione, su quell'enorme struttura muraria c'era inspiegabilmente una scritta di colore bianco: “Deporre XXX”. Lui era l'allora segretario della prefettura di Shigatse, il suo nome era scritto in modo speculare. Ogni carattere era grande quasi quanto due piani, colui che aveva fatto la scritta era sicuramente rimasto sospeso a mezz'aria e aveva utilizzato il pennello più grande esistente come a voler dipingere il muro.

Nel 1968 durante la guerra a Shigatse, quest'ultima era una delle prefetture più violente dell'intero Tibet. Tutta la notte c'era un rumore continuo di spari, colpi di fucile, mitra e mitragliatrici, oltre alle esplosioni di artiglieria.

Non mi ricordo se durante il violento conflitto quell'antica fortezza fosse il punto di comando da cui veniva controllata l'intera città di Shigatse e se ci fossero dei soldati, né mi ricordo se là sopra la struttura fosse stata scossa. Nella mia memoria è sempre stata come un mistero vuoto e silenzioso.

Attorno alla primavera del 1969 il forte vento aveva coperto il sole, la sabbia volava dappertutto e le pietre rotolavano. La tempesta di sabbia di Shigatse era molto famosa, non appena iniziava la primavera la sabbia gialla copriva il cielo e tutto entrava nel caos.

Mi ricordo che un giorno mia mamma mi portò a fare visita a una sua collega che si era ferita. Era a casa distesa, con la testa fasciata con una garza. Stava tornando all'unità quando a causa del forte vento fu costretta ad abbassare il capo perché era troppo difficile andare contro il forte vento che le soffiava in faccia. Non appena fu arrivata all'entrata, il vento iniziò a far oscillare violentemente la pesante porta di ferro tanto da colpirla in testa e farla cadere a terra.

A lato del distretto residenziale, che si trovava ai piedi della fortezza della montagna Zong, si trovava la famosa piazza di Shigatse, particolarmente estesa. In quell'epoca di fanatismo rosso la piazza era un luogo di incontro al centro dell'attenzione di tutti. Ogni due o tre giorni lì venivano convocate manifestazioni di massa. Molte volte nelle manifestazioni con decine di migliaia di persone mi sentivo come una formica sommersa dalla folla. Bisogna ricordare però che questa piazza aveva ancora dei grandi spazi vuoti, costruiti apposta per contenere un numero maggiore di persone.

Quando non c'era nessuno, c'era un silenzio di tomba. Nonostante il palco non fosse che una zona terrosa rialzata poco più di un metro, presto divenne un parco giochi per i bambini e un luogo in cui rilassarsi per gli anziani. C'era un'asta di bandiera tanto alta da toccare il cielo. Di solito là sopra non c'era niente, era completamente spoglia.

A mezzogiorno di quel giorno in cui il vento fischiava forte, io feci il possibile per passare attraverso la tempesta di sabbia che era simile a nebbia. Per vedere meglio mi diressi verso la piazza, mentre i granelli di sabbia mi colpivano in faccia facendomi molto male, alzai la testa e osservai la fortezza sulla montagna Zong, che iniziò a oscillare, preparandosi alla morte. Dopo centinaia di anni di esistenza silenziosa, gli abitanti che vivevano ai suoi piedi armati di vanghe, picconi e corde salirono sulla fortezza e iniziarono a demolirla, a distruggerla. Durante l'epoca di anarchismo, sotto lo slogan di "distruggere il feudalesimo, il capitalismo e il revisionismo", "eliminare le superstizioni", la gente iniziò ad avanzare delle richieste, che gli antenati per generazioni non si erano nemmeno sognati. Senza nessun tipo di protezione, gli abitanti locali, con inconcepibile spirito d'avventura demolirono l'enorme fortezza utilizzando utensili primitivi. Questo era il prezzo totale da pagare solo per prendere il legno di quell'edificio, per poi utilizzarlo come combustibile o come scorta futura per costruirsi una casa di argilla.

Dalla sommità della fortezza si alzava polvere simile a fumo denso, tra le grida della gente e il rumore dei colpi di vanga di tanto in tanto la fortezza emetteva dei "crack", delle enormi travi di legno che si spezzavano, si sentiva il tonfo della sommità e dei muri che collassavano e il rumore distinto e melodioso dei grandi massi che si scontravano, rotolando giù dalla montagna. Le persone che vivevano ai piedi della fortezza della montagna Zong si arrampicarono come forsennate fino in cima e distrussero barbaramente quell'antica costruzione. Mentre la fortezza crollava si vendicò silenziosamente facendo rotolare giù dal suo fianco i massi come fossero una cascata d'acqua,

distruggendo in mille pezzi le case del villaggio. Durante la distruzione della fortezza le abitazioni delle persone che la stavano demolendo subirono la stessa sorte, ma tutto questo non fu in grado di fermare quel folle atto.

Ero nella piazza completamente vuota e vidi con i miei occhi quello scempio. Probabilmente in quel momento pensai solo a che ne era stato dell'elefante che si trovava nel passaggio sotterraneo e se quella donna vestita di bianco, non avendo lì il suo nascondiglio, sarebbe uscita allo scoperto.

Quotidianamente sentivo gli adulti discutere di alcune persone che erano morte durante la demolizione della fortezza e delle case che erano state distrutte.

Non mi ricordo se fossero passati tre giorni o una settimana quando sulla montagna Zong non si sentì più il frastuono dei massi che cadevano. Si era ristabilita la quiete. Sulla porta di casa guardai davanti a me. La fortezza aveva perso la propria identità, il palazzo alla sommità della struttura muraria non esisteva più. Tutto si era abbassato in altezza, rimaneva solo un intreccio di mura cadenti simili ai denti di un lupo. Sembrava un cadavere accoltellato barbaramente. Morendo divenne un grande ammasso di rovine.

A volte si poteva ancora sentire il rumore dello sbattere dei massi che si staccavano dalle mura e rotolavano giù.

La parte inferiore era ancora solida, le fondamenta della struttura muraria erano sempre un tutt'uno con la montagna Zong e l'evidente scritta di colore bianco era ancora lì.

Dopo più di vent'anni a Shigatse venne restaurato un albergo di alto livello, le strade principali furono pavimentate con il cemento e l'asfalto, c'erano locali notturni in cui ci si divertiva e c'erano anche prostitute, agghindate in modo seducente, venute dalle zone interne. Io ho già visitato molti luoghi, sono un uomo di mezza età che ha attraversato molte difficoltà e sono di nuovo sulla piazza, che non è cambiata molto, con la testa alzata per guardare le rovine della fortezza. Quelle mura cadenti, che sono rimaste solitarie per lungo tempo, sono crollate in larga parte. Le intere fondamenta sono diventate un grande terrapieno informe, come se avesse sempre avuto quella forma, come se già centinaia di anni prima fosse stata erosa dal tempo. Quell'evidente scritta a caratteri cubitali si trova ancora sulle mura ed è sempre così strana.

2. LA VECCHIA CITTÀ SPETTRALE

Al tramonto un canto triste accompagnava l'odore di vino d'orzo mentre il fumo di un azzurro chiaro volteggiando saliva nel cielo sopra la vecchia città - Comprare un asino, cavalcarlo, ucciderlo e mangiarlo – In una stradina in un negozio di prodotti alimentari stranieri c'era una "misteriosa donna", forse era l'incarnazione della donna vestita di bianco della fortezza.

Una lontana cugina di mio padre lavorava al distretto governativo appena fuori Shigatse. Era una donna in carne con la pelle ruvida e sempre lucida in viso. Era di etnia tibetana, ma aveva un nome cinese, io e la mia sorellina la chiamavano zia Chen. Suo marito aveva origini tibetane e Naxi, proveniva dallo Yunnan. Anche lui aveva un nome cinese, noi lo chiamavamo zio Wang. Loro avevano un figlio e una figlia: la figlia era di qualche anno più grande di me, era una ragazzina di tredici, quattordici anni timida e gentile mentre il figlio aveva più o meno la mia età, era un po' claudicante e molto dispettoso. Quando i miei genitori si trovarono in una situazione difficile da gestire, lasciarono andare me e la mia sorellina a passare qualche giorno a casa della zia Chen. Allontanarmi dalla residenza della prefettura, dove tutti avevano il volto cupo, allontanarmi dall'atmosfera pesante che si respirava in casa giorno e notte, vivere nel quartiere residenziale del distretto governativo mi rese molto felice.

La casa della zia Chen si trovava a nord della piazza, la fortezza era leggermente spostata a est mentre davanti alla strada principale si trovava la piazza. In passato il complesso residenziale del distretto governativo doveva essere stata una residenza della classe medio-alta, entrando dalla porta principale si trovava un cortile non molto grande, pavimentato con pietra blu dalla forma irregolare. Tutt'intorno si estendeva il complesso residenziale, all'esterno davanti alla casa esposta al sole c'era un piccolo camminamento, delimitato ai lati da una bassa ringhiera lavorata in ferro. La stanza con due porte finestre in passato doveva essere stata la stanza del proprietario, adesso adibita a ufficio con le finestre intagliate in legno. Le famiglie dei quadri, che vivevano al secondo piano, avevano una stanza a testa buia e umida, in cui non entrava mai il sole. Queste famiglie accendevano il fuoco, preparavano da mangiare, vivevano, ricevevano ospiti e dormivano nella stessa stanza. Le case dei quadri al piano terra del dipartimento cittadino non avevano molte differenze con quelle dei cittadini locali, lo spazio abitativo molto limitato, gli utensili per la casa e i mobili in completo disordine contribuivano all'atmosfera di staticità che pervadeva la loro quotidianità. Avresti avvertito un senso di apatica sicurezza nei confronti della vita guardando quelle vecchie pareti annerite dal fumo di sigaretta mentre da quella stanza scaturiva un senso di attaccamento nostalgico al passato, nei

confronti di quella comunità residenziale di tibetani nasceva un senso di identificazione, che faceva perdere qualsiasi forma di immaginazione.

La città vecchia era costantemente pervasa dall'odore di vino d'orzo, che non si riusciva a sentire dalla prefettura. Io non amavo per niente quell'odore, che era un misto di aceto fermentato, irritante per il naso e puzza di marcio. Ogni qualvolta ci si avvicinava al tramonto, nella città vecchia fluttuava a mezz'aria uno strato di fumo azzurastro. Era il fumo di sigaretta che usciva dal tetto delle case quando veniva preparata la cena. In quello strato di fumo si mescolava l'odore di ogni tipo di combustibile, c'era odore di sterco di mucca, sterco di capra, fieno, giornali, alberi, foglie secche, cherosene e gasolio. A quel tempo a Shigatse, come in molti altri distretti del Tibet, c'era sempre carenza di combustibile. Bastava fosse una sostanza carburante perché entrasse in tutte le cucine per generare luce, fuoco, energia termica, che poi sarebbe stata utilizzata per il riscaldamento, per riscaldare l'acqua e per fare da mangiare.

A ora di cena in strada dopo che l'altoparlante aveva trasmesso il notiziario della rete del partito centrale, quella canzone triste e piena di risentimento "Il libro del leader Mao è quello che amo più leggere, mille volte, diecimila volte, oh, ho dedicato il mio tempo..." o un assolo di *erhu*, anch'essa una nenia dolorosa, quel gemito triste e flebile, simile al lamento di una donna, aggiungeva a quella città vecchia e senza vita una nota di toccante e infinito sentimentalismo.

Le ricette per preparare la cena erano sempre molto semplici: spessi *mantou* giallastri per l'eccessiva alcalinità, di cui spesso si poteva mangiare la salsa mescolata al loro interno; patate cotte senza aggiunta di olio o le radici aspre color rosso brillante ammorbidite nell'acqua, comprate lungo la strada. Per le strade di Shigatse si trovava un tipo di caramella gommosa, una specialità locale, prodotta utilizzando dei piselli, era di un colore verde traslucido e i locali l'avevano chiamata "phangbi"; ho sempre pensato che questo suono assomigliasse molto a una onomatopea. In realtà nella pronuncia di molti nomi tibetani è possibile sentire il significato onomatopeico in esse nascosto, come ad esempio: il maiale viene chiamato "phagpa", il topo "tsitsi", il cavallo "rta" eccetera. I tibetani hanno un vocabolario molto ricco per descrivere i suoni; solo per il suono del vento hanno ad esempio vento forte (dkri dkri), burrasca (rlung tshub), raffica di vento (lhag pa) e altre sette, otto variazioni. La pronuncia di "phangbi" fa venire in mente una caramella gommosa che viene spezzettata sul tagliere, quando quella sostanza gelatinosa traslucida sta ancora leggermente vibrando se la tocchi con delicatezza potrai sentire quel "bi bi". All'interno del "phangbi" veniva aggiunta cipolla selvatica e curry, era un po' piccante ma deliziosa al palato; raramente mangiavamo carne, solo a volte mangiavamo la carne rossa di maiale in scatola, riservata ai militari. Questo ci rendeva molto felici, avevamo un gran sorriso in volto.

Un giorno mentre giocavo per strada con altri bambini incontrai un giovane di campagna che conduceva un asino di grandi dimensioni e che ci chiese se volevamo comprarlo. In quel momento noi bambini desideravamo solo salire in groppa all'asino per divertirci facendo finta che fosse un valoroso cavallo da combattimento, da lassù era così maestoso. Chiedemmo al giovane quanto costasse. Cinque *mao*, lui aprì cinque dita, mostrando quella cifra astronomica. Ebbi il coraggio di dire che tra tutti i miei amici solo io avevo qualche *jiao* accartocciato nella tasca dei pantaloni. Quando tirai fuori i *jiao*, troppo sporchi per vedere a prima vista il loro valore, inaspettatamente scoprii che erano abbastanza per comprare quell'asino più grande di me. I miei amici erano così eccitati da farfugliare cose senza senso. Portammo il rispettabile asino nel bosco dietro la città vecchia; tutti i bambini salirono sopra realizzando il sogno notturno di gloria in cui l'eroe dei film in groppa a un cavallo veloce galoppa in piena libertà. Nonostante lo schiaffeggiassimo e calciassimo, i quattro zoccoli dell'asino spesso rimanevano piantati a terra, solo di tanto in tanto insofferente faceva qualche passo mentre noi ci immaginavamo già di andare al trotto veloci come il vento. I vestiti e il viso erano sporchi di fango ed essendo salito e sceso dalla groppa dell'asino innumerevoli volte le ossa mi facevano un male tremendo, non avendo più interesse e mancandomi le forze, ritornai alla casa della zia Chen fuori città conducendo l'asino. Lo zio Wang, sapendo che l'avevo comprato e che non apparteneva più a nessuno spalancò gli occhi dietro gli occhiali e a gran voce disse: "Uccidiamolo e mangiamone la carne!"

Lo spiazzo all'interno dello stretto cortile collegato alla residenza periferica divenne il luogo del massacro, per terra c'erano gocce di sangue fresco e la pelle scuoiata dell'asino giaceva a lato. Non so se fosse stato proprio zio Wang a farlo o se fosse stato incaricato il macellaio di macellarlo.

Secondo la concezione alimentare tibetana, generalmente si mangiano solo gli animali con gli zoccoli biforcuti come la mucca, la pecora, il maiale ecc. e non si mangiano quelli che hanno gli artigli come il cane e il gatto e quelli che hanno gli zoccoli circolari come il mulo ecc. Tuttavia a quell'epoca in cui si soffriva la fame non si prestava più attenzione ai precetti religiosi, senza considerare che zio Wang era dell'etnia tibetana dello Yunnan e forse non aveva così tanti tabù. La sera nel cortile l'odore di sangue era già stato sostituito dal succulento profumo di carne che si espandeva nell'aria, aveva cucinato alcune pentole di carne d'asino in umido, così saporita da far venire l'acquolina in bocca. Lo zio Wang accovacciato, dimostrando una generosità senza precedenti, prese dei gran pezzi di carne e li diede a noi bambini.

Questa era la prima volta che mangiavo carne d'asino e sono sicuro che mancandomi grasso nella pancia non appena mangiai il primo boccone sul mio viso apparve un'espressione compiaciuta e felice, tanto che poi ero così sazio da non riuscire a stare in piedi. Di base la carne d'asino è amara

e dopo averla mangiata senti la bocca piena di pezzi di carne, è dura e indigeribile, semplicemente impossibile da ingerire.

Per alcuni giorni mangiammo solo carne d'asino in umido tanto che fu difficile da tollerare, da quella volta non ho mai più voluto mangiare carne d'asino e non importa se fosse stata bollita, fritta, cotta in padella o in umido mi sono sempre tenuto a distanza e non la vorrò mai più riassaggiare.

Poco tempo dopo lo zio Wang portò la pelle d'asino al Centro acquisti nazionale dell'azienda commerciale e lo vendette a uno *yuan* e cinque *jiao*.

Il punto in cui la città vecchia incrociava la strada principale spesso era molto animato. Non essendoci negozi, all'epoca alla gente piaceva passeggiare per la strada. Allontanandosi dalla via centrale attraverso un tortuoso labirinto di vicoli si penetrava all'interno della città vecchia, camminando tra le file irregolari di mura di fango e case di mattoni. Là era sempre molto tranquillo, raramente c'erano persone all'esterno. A volte vedevi un piccolo negozio con la porta aperta, lì non si vendevano solo prodotti distribuiti dall'impresa commerciale nazionale, ma sugli scaffali si scorgevano anche dei prodotti importati dal sapore esotico come il profumo indiano su cui era stampato un ritratto di donna, le sigarette aromatiche inglesi Xi Paotai contenute in una scatola circolare di ferro, dei biscotti indiani avvolti nel cellofan, gli accendini Seven Star di produzione inglese ed altri piccoli oggetti nazionali sconosciuti.

Nella storia tibetana Shigatse era un famoso distretto per il commercio di frontiera. Molto presto alcuni porti di frontiera del Tibet e degli stati vicini India e Giappone come il porto di Yadong, il porto di Zhangmu e il porto di Keelung passarono sotto la giurisdizione di Shigatse. Quelle vie commerciali passavano sempre per Shigatse per poi deviare per Lhasa.

Nella contea di Jiangzi a novanta chilometri da Shigatse fino agli anni Cinquanta del XX secolo c'era ancora un reggimento di ufficiali indiani ed un'agenzia commerciale indiana. Tra i prodotti stranieri dal sapore coloniale che apparivano sui mercati di Shigatse e che erano stati trasportati dai muli da luoghi lontani, la varietà e il numero erano maggiori rispetto ad altre città del Tibet. I nobili di Shigatse furono inconsapevolmente influenzati per un certo verso dal gusto dell'aristocrazia inglese, dimostrandosi raffinati, eleganti e dalle buone maniere.

Non molto lontano dal distretto governativo c'era un vicolo stretto attraverso cui si accedeva a un piccolo spiazzo con alcune tristi case gialle, piccoli tronchi sull'uscio, a lato una finestra dalla cornice nera, nello spiazzo un salice, a lato una casa in cui era stato aperto un negozio non molto grande ma con molti prodotti colorati che saltavano all'occhio. Una ragazza tibetana di tredici anni ben vestita e in ordine era sempre seduta dietro a un armadietto di vetro; era molto bella, il suo viso aveva un'espressione dal sapore esotico e il suo corpo comunicava un temperamento molto diverso da quello delle ragazze locali, gentile e dignitoso. La sua espressione era un po' malinconica e stanca,

sembrava non appartenere a quell'epoca dimenticata dalla storia e dalla bellezza e in cui i sentimenti erano spariti, risultava inappropriata se paragonata all'aspetto delle persone circostanti che sembravano fatte con lo stampino. Fu proprio quel qualcosa di inusuale del suo aspetto che mi colpì profondamente. Quel piccolo spiazzo, quella casa di fango gialla, quel salice all'entrata, quei prodotti stranieri all'ingresso e quella bella ragazza seduta, silenziosa e dignitosa sembravano una natura morta. Un po' di anni dopo mentre studiavo in una compagnia teatrale mi venne in mente quel meraviglioso quadro dai significati misteriosi. Una volta lo zio Wang mi mandò a comprare un pacchetto di sigarette, le sigarette Feima, che avevano la scatola blu cenere. Quelle sigarette appartenevano ai quadri di secondo livello, che spesso le fumavano e ne rappresentavano lo status. La ragazza era seduta dentro, fuori il sole era molto forte provocando un deciso contrasto con il buio della camera. In quel momento, in realtà, non riuscii a vedere bene in quel buio l'espressione e l'aspetto della ragazza. Nell'attimo in cui mi diressi verso l'entrata non potei fare a meno di sentirmi nervoso, come se non fossi sicuro di dover entrare a comprare delle cose, come se stessi facendo qualcosa di equivoco e in un attimo persi il coraggio e mi trovai con mente lucida sulla porta, imprigionato tra due fuochi. La ragazza, mostrando per la prima volta un sorriso, disse "Piccolo, cosa vuoi?" Non so cosa le dissi. L'ultimo particolare. Non mi ricordo che cosa mi avesse messo in mano. Il suo morbido dito ghiacciato mi accarezzò delicatamente il viso.

In seguito, per molto tempo, quando leggevo un romanzo bastava che vedessi l'espressione "donna misteriosa" perché mi venisse in mente la ragazza dei sogni di quel piccolo negozio nel tranquillo spiazzo della città vecchia di Shigatse.

Il vicolo, come in sogno, con il fluttuare delle nuvole e lo scorrere dell'acqua, immerso in un silenzio tombale venne pervaso da una tranquillità amena.

A quel tempo ero diventato un monello come tutti i bambini della città vecchia sempre sporco, con i capelli scompigliati e il viso lurido. Durante il vento autunnale andavo sul tetto della casa e facevo volare l'aquilone, fu una vera e propria battaglia altalenante; inizialmente il filo dell'aquilone fu difficile da maneggiare, così raccogliemmo dei pezzi di vetro rotto e con molta pazienza ne facemmo dei pezzettini ancora più piccoli, prememmo una quantità precisa di pasta di *tsampa* e l'addensammo. La tenemmo poi tra le mani e facemmo in modo che il filo dell'aquilone venisse cosparso della pasta di *tsampa*; dopo che la pasta fu indurita, ricoprì il lungo filo dell'aquilone, reso più stabile, di pezzettini di vetro. Legato ad una ruota di legno era più facile controllarne i movimenti. L'aquilone era fatto con carta grezza tibetana, simile alla carta da pacchi, spessa, resistente e flessibile, a forma di prisma, su di esso erano stati dipinti con inchiostro nero e rosso le parole "黑头" (testa nera) e "红眼" (occhio rosso). In cielo l'aquilone prendeva parte a un crudele scontro, bastava raggiungere una certa altezza per trovare un altro aquilone, proveniente da qualche

altro luogo che, come per provocazione, si aggrovigliava al tuo e le abilità di ciascuno venivano messe a confronto. Due sottili fili di vetro che celavano la loro volontà omicida si scontravano e si squarciavano vicendevolmente. Potevi sentire nella mano il leggero rimbalzo della rotella, che emetteva un chiaro “bang”. Non serviva guardare in alto, bastava controllare la rotella che ruotava velocemente. Quando con tutte le tue forze riprendevi un po’ di filo lo avevi già perso, il tuo aquilone oscillava e cadeva lontano.

La sera c’era il cinema all’aperto in piazza. Quei monelli non portavano mai delle panchine, ma si sedevano rumorosamente sul terreno sabbioso. I bambini non guardavano mai un film in silenzio, probabilmente se ci fosse stato un film gangster sarebbe stato così scontato per loro da perdere qualsiasi interesse. Se confrontati a quelli che guardavano il film erano peggio di una banda spensierata di teppistelli. Avevo grande difficoltà a sopportare le flatulenze dei bambini che si alzavano uno dopo l’altro. Non si sentiva mai il rumore perché, avendo mangiato *tsampa* di scarsa qualità la loro pancia si gonfiava ed espellevano in continuazione l’aria interna al loro corpo. La puzza impregnava l’ambiente e l’aria aveva un cattivo odore. Perfino i bambini non potevano fare a meno di tapparsi il naso e attirare l’attenzione chiedendo: “Porca puttana, chi è stato a fare una scoreggia così puzzolente?”, nessuno però aveva intenzione di prendere il colpevole. Se i bambini davanti si comportavano male, oscillavano la testa o si alzavano, impendendoti la vista, era appena iniziata una battaglia silenziosa di sabbia, non capivi da che parte improvvisamente fosse volata la sabbia che ti aveva appena coperto testa e corpo, il nemico non si arrendeva e contrattaccava lanciando sabbia. Per un momento c’era una grande confusione, la sabbia fluttuava in aria e si sentivano grida e maledizioni. Alla fine rincorsi dagli adulti che gridavano con i pugni alzati, i bambini svanivano e si disperdevano ovunque, come un mucchio di piselli preso a colpi di bastone.

3. LA CASA DA TÈ DELLA PERDIZIONE

Il mondo degli uomini - Due jiao un bicchiere- Dicerie e gossip – Bevendo troppo tè se ne diventa dipendenti

La comunità di giovani di Lhasa aveva un punto di ritrovo ed era la casa da tè. Quelle case da tè grandi e piccole si trovavano ovunque nella città vecchia, sui grandi viali e nei piccoli vicoli. Le grandi case da tè potevano tenere più di cento persone, avevano molte stanze e diversi cortili, quelle piccole avevano una sola stanza e bastavano dai tre ai cinque clienti per riempirle. L'arredamento era molto semplice: alcuni tavoli di legno, alcune panchine e a volte persino dei bancali di legna. L'arredamento era secondario, la cosa più importante era l'odore del tè. Il tè dolce era stato importato dall'India all'inizio del secolo, ma in realtà era tè nero con il latte allo stile inglese. A Lhasa non c'era molto latte fresco, così la maggior parte delle case da tè utilizzava latte in polvere a cui aggiungeva tè nero e zucchero. È da molti anni che non entro in una casa da tè, allora una tazza costava due *mao* e a quel tempo sedersi in una casa da tè era una moda. La mattina spesso i giovani di Lhasa andavano prima nella casa da tè a berne una tazza per non più di dieci minuti, poi andavano di corsa all'unità, arrivando all'ultimo minuto sgattaiolando segretamente e lavoravano dalla mattina fino a ora di pranzo o perfino fino al pomeriggio. Per molti giovani, oltre al lavoro, sedersi nella casa da tè costituiva una delle parti principali della giornata. Invece i ragazzi disoccupati, che non avevano niente da fare, a parte andare a casa a dormire, si erano praticamente stabiliti là. La casa da tè offriva anche *jiaozi*, *baozi* di carne, *miantiao* e cose simili. Quando i clienti entravano nel cortile trovavano uno scaffale con dei bicchieri vuoti, dopo averne preso uno e aver trovato posto, in poco tempo sarebbe arrivata una ragazza a servire il tè. I clienti spesso tiravano fuori un mucchio di banconote e le mettevano sul tavolo davanti a loro; la ragazza, dopo aver versato il tè, prendeva i due *jiao*. Fino a prima degli anni Novanta nelle case da tè di Lhasa vigeva una consuetudine: era un luogo di ritrovo per soli uomini, quasi mai una donna ci era entrata. I clienti della casa da tè in una mattinata riuscivano a berne trenta, quaranta tazze. Con il passare del tempo bere tè poteva diventare una vera e propria dipendenza, non andare per un giorno alla casa da tè li rendeva agitati e assenti. Non venivano solo per gustare il tè, ma soprattutto per incontrarsi con gli amici. Inoltre questo era il luogo d'origine di tutti gli aneddoti e pettegolezzi di Lhasa. Era molto simile agli editoriali, alle community e ai forum, che oggi si trovano su Internet. Ciascun frequentatore della casa da tè non solo era il ricevente delle notizie, ma ne era anche il diffusore e il commentatore pubblico. Nella casa da tè non c'erano divisioni in classi sociali, ognuno aveva piena libertà di diffondere notizie e di esprimere il proprio punto di vista. Spesso quelle notizie diventavano l'argomento centrale di una mattinata, dalla stazione

radiofonica del Partito centrale alla musica americana, da notizie sulla morale indiana e la diffusione della lingua tibetana al contenuto della conferenza dei membri del Partito centrale della Regione Autonoma fino agli eventi sensazionali che erano successi in ogni angolo di Lhasa la sera prima, notizie un po' vere e un po' false, fuori dal comune e storie inventate. Il pranzo e il pomeriggio erano costituiti da dibattiti estremamente noiosi e da battaglie verbali. Nonostante spesso discutessero al punto da sbottare e dare un pugno sul tavolo, probabilmente nessuno aveva bevuto alcolici e visto che più bevi tè più diventi lucido e ragionevole, nella casa da tè non si erano quasi mai verificati eventi sanguinosi. Lì era anche il migliore luogo in cui i giovani potevano mettere in mostra la propria conoscenza, vantarsi e pavoneggiarsi. Quegli oratori che avevano bevuto metà bottiglia di inchiostro, dalla buona parlantina e che non smettevano mai di parlare, oltre a ottenere lo sguardo di rispetto e ammirazione del pubblico, prendevano i titoli di rispetto tipici degli uomini saggi "lingua di ferro", "portavoce del Consiglio di Stato", "sapiente". Inoltre c'era un altro vantaggio, spesso si poteva bere il tè gratis, chi ascoltava lo sproloquio pagava il tè all'oratore.

A quel tempo mi piaceva andare spesso alla casa da tè Mulu dietro all'attuale mostra d'arte pubblica, dove si diceva facessero il tè dolce con il latte fresco. La mattina il grande cortile era spesso sovraffollato, persino le fascine con cui si scaldava il tè erano utilizzate dai clienti come sgabelli, su cui appoggiavano il sedere. A volte si poteva solo accovacciarsi in un angolo, aspettando ansiosamente la ragazza, che andava nervosamente avanti e indietro, che venisse a servire il tè almeno una volta in mezza giornata.

C'era anche una casa da tè a fianco all'entrata dell'ufficio di sicurezza pubblica dell'allora Lhasa orientale, che era considerato particolarmente famoso. Lì spesso si potevano ascoltare dei "commoventi" pettegolezzi, diffusi dai giovani poliziotti. Durante la pausa andavano a sedersi lì per un po', bevevano due tazze bollenti di tè dolce dimenticandosi molto velocemente del segreto professionale. Perdendo la testa, divulgavano quello che era successo la notte precedente, come avevano risolto un caso complicato, come avevano arrestato due alcolizzati che si stavano picchiando e poi si vantavano di come avessero il talento investigativo di Sherlock Holmes.

Non molto lontano dall'ufficio di pubblica sicurezza, nell'area attorno alla moschea, dove si riuniva l'etnia Hui, c'erano ancora molte altre case da tè, dove mi recavo spesso. Si diceva che i membri dell'etnia Hui amassero la pulizia, per cui il manzo, la carne di montone e altri alimenti, che i Hui vendevano a Lhasa, furono ben accolti dai cittadini. L'attuale sceneggiatore della compagnia tibetana di dramma moderno Nima Ciren abitava in quella zona. Noi ci siamo conosciuti quasi vent'anni fa e sembra proprio che ci fossimo incontrati in quei giorni passati alla casa da tè. Ci trovavamo lì quasi ogni giorno. Lui in quella zona godeva di una certa notorietà perché gli piaceva la letteratura e la scrittura. A casa sua aveva molti romanzi cinesi e stranieri e la sua conoscenza e il suo

lodato stile artistico ne aumentavano l'importanza. A volte non riuscivo a trovarlo nella casa da tè, così andavo nella piccola camera al secondo piano della piccola residenza in cui abitava, aprivo la porta ed entravo. Spesso lo vedevo prono sul basso tavolo quadrato che scriveva curvo con una matita molto corta. Con il pollice e l'indice teneva la punta della matita come se stesse tenendo un paio di pinzette per prendere i piccoli insetti sul foglio. Questo era il metodo tradizionale con cui i tibetani tenevano la matita. Sembrava un diligente bambino della scuola elementare con il corpo completamente proteso sul foglio da lavoro, la testa inclinata, la punta della lingua fuori, emetteva un rumore confuso con il naso simile a quello di un compressore. Sulla punta del naso erano sospese delle gocce di sudore, che nell'attimo in cui cadevano sul foglio eliminava inconsapevolmente alzando il braccio. Aveva una disabilità a una gamba e per questo non aveva mai lavorato. Dedicava diligentemente l'intera giornata a scrivere. Il venire a contatto nella casa da tè con ogni tipo di persone pose le basi per la sua successiva creazione letteraria e alla fine ottenne il posto di scenografo nella compagnia tibetana di dramma moderno.

Attualmente a Lhasa ci sono ancora delle case da tè, ma non sono più come una volta, lo scenario non è più lo stesso. Adesso i pochi clienti delle case da tè sono contadini dei sobborghi e alcuni uomini della vecchia scuola. Sempre più giovani affollano le case da tè stile Sichuan incastrate l'una accanto all'altra, un numero incalcolabile di bar e le nuove discoteche Langmar. La sera gli eccezionali ristoranti e i locali notturni sono ancora più animati, ma di questo ne parleremo in seguito.

4. LA GRANDE CERIMONIA DEL CORPO DEL DHARMA

Completata la pagoda del decimo Panchen Lama – Intensi lavori di preparazione prima della consacrazione del monastero di Tashilhunpo – Gli artigiani utilizzavano la bilancia da banco per pesare i lingotti d'oro – Secondo le misteriose norme della pagoda non è permesso fotografare – Cerimonia del fuoco per invocare gli spiriti

Nell'agosto del 1993 una parte del monastero Tashilhunpo a Shigatse era molto animata, la costruzione della pagoda del decimo Panchen Lama sarebbe stata presto ultimata e il cerimoniale che i credenti osservavano con venerazione nella biblioteca Zijia si sarebbe spostato nella pagoda appena completata. Fu un solenne rito religioso, di cui i media nazionali uno dopo l'altro riportarono la notizia. Il 28 gennaio 1989 il decimo Maestro Panchen morì a Shigatse all'età di cinquantun'anni. Per ricordare il suo immortale operato la nazione decise di devolvere una grande somma di denaro nella costruzione di una pagoda d'oro nel monastero di Tashilhunpo a Shigatse, storica dimora dei Panchen.

Io che ero a capo della troupe televisiva che produceva il documentario, invitai ad entrare a fare le riprese Tan Xiangjiang, il reporter che al tempo era di stanza ai quartieri militari della televisione centrale di Chengdu. Il mio amico Xiangjiang, non dicendo una parola, con la cinepresa sulla spalla fece il suo ingresso in Tibet.

Noi arrivammo a Shigatse più di venti giorni prima del rito commemorativo del Panchen. Giorno dopo giorno riprendemmo ogni angolo del monastero di Tashilhunpo.

I riti funebri tibetani sono di cinque tipi: sepoltura nella pagoda, sepoltura a cielo aperto, cremazione, sotterramento e sepoltura in acqua. Sono rigidamente gerarchizzati e chiaramente demarcati, quale rito funebre adottare dipende principalmente dalla divinazione del Lama del tempio. La sepoltura nella pagoda è il rito funebre di massimo livello, riservato solo al Dalai Lama, al Panchen Lama e a pochi altri Buddha viventi. Dopo la morte, i loro corpi, profumati per favorirne la conservazione, vengono depositi all'interno della pagoda dorata o argentata affinché i credenti li possano venerare. Costruire le pagode per conservare i resti dei famosi Buddha viventi, i riti commemorativi dei discendenti e le tradizioni legate al culto hanno avuto origine dal fondatore del Buddismo Sakyamuni, più di duemilacinquecento anni fa.

4.1 Culto e norme della pagoda

Le pagoda dei Panchen Lama di tutti i tempi, costruite all'interno del monastero Tashilhunpo, erano complessivamente otto. Quelle dedicate al primo, secondo e terzo Panchen Lama non furono costruite all'interno al monastero di Tashilhunpo. Il primo Panchen ricoprì la carica di terzo abate nel monastero di Ganden e alla fine del suo servizio morì. Per questo motivo la pagoda dedicata al primo Panchen Lama fu costruita a Lhasa all'interno del monastero di Ganden. Il secondo e il terzo Panchen morirono entrambi nel monastero An Yuan della cittadina Xiangdang vicino a Shigatse mentre svolgevano la carica di abate e le loro pagode furono costruite in quel monastero. Durante la Rivoluzione Culturale le pagode del quinto, sesto, settimo, ottavo e nono Panchen Lama, che si trovavano all'interno del monastero di Tashilhunpo, furono distrutte. La pagoda del quarto Panchen Lama fu costruita all'inizio degli anni Settanta dove si trovava originariamente il luogo di culto del quinto Panchen. Tra il 1985 e la fine del 1988 il decimo Panchen Gyaltzen fece ricostruire una pagoda comune per il quinto, sesto, settimo, ottavo e nono Panchen Lama, conosciuta come "Zha Shennan" (propizio regno dei Cieli).

La superficie della pagoda del decimo Panchen era di 1933 metri quadrati, era alta 35,25 metri, 2,08 più alta rispetto al mausoleo orientale del Zha Shennan a causa delle diverse caratteristiche topografiche. Quest'ultimo era il luogo scelto come pagoda originaria del sesto Panchen. Dopo la distruzione della stessa l'intera struttura del monastero di Tashilhunpo sembrava incompleta come se gli mancasse un dente. Dopo la costruzione della pagoda del decimo Panchen la sala centrale del mausoleo e quella del Buddha Maitreya furono collegate da pareti dorate creando un magnifico scorcio che creava una vista armoniosa.

La costruzione della pagoda del decimo Panchen, per cui ci vollero tre anni, era conosciuta come "Shisong Nanjie". In tibetano "Shisong" significa vincere in nome dei tre mondi, intendendo il mondo sotterraneo, superficiale e aereo buddhista; "Nanjie" invece significa trionfare. L'altezza della pagoda di questo luogo di culto è di 11,55 metri per un investimento totale di 64.060.000. Si dice che siano stati utilizzati 614 chilogrammi di oro giallo, 265 chilogrammi di oro bianco e 1018 pezzi di ogni tipo di pietra preziosa incastonati nella struttura della pagoda. È l'unica pagoda storica di un Panchen Lama a essere stata completamente rivestita d'oro.

All'interno del corpo centrale del luogo di culto si erigeva la sfavillante pagoda, davanti alla quale c'era un'impalcatura. Gli artigiani stavano incastonando le pietre preziose davanti all'apertura della porta. Di fronte all'entrata c'era uno spazio aperto in cui recitare i sutra in adorazione dei Lama mentre tutt'intorno al secondo piano c'era un corridoio. Quando entrammo gli artisti artigiani stavano completando gli ultimi lavori.

4.2 I pittori del Panchen Lama e gli affreschi

Come tutti i templi tibetani, la pagoda del decimo Panchen aveva tutte le pareti dipinte ad affresco. La tecnica degli affreschi dei templi tibetani si basava generalmente su un ampio utilizzo di un tratto unico per la stesura del colore. Sulla lucida parete bianca veniva prima realizzata una bozza con inchiostro chiaro o un colore tenue, in seguito venivano dipinti i personaggi principali, lo sfondo e alla fine venivano uniti i contorni. Per quanto riguarda la composizione della pittura la scena era molto ricca, non c'era quel senso di desolazione tutto intellettuale come nel tempio Dhyana. La composizione pittorica del primo piano utilizzava una griglia prospettica dall'alto, che era una tradizione pittorica orientale. I colori utilizzati negli affreschi tibetani erano per la maggior parte sostanze minerali come l'azzurrite, la malachite, l'argilla rossa, la polvere d'oro ecc. Queste ultime non erano lucide ma erano altamente coprenti e non degradabili. Per ottenere un effetto ottico solenne al momento dell'applicazione bisognava aggiungere anche albume, osseina, taurina ecc.

Negli affreschi tibetani tutti i Buddha e Bodhisattva dovevano essere rappresentati secondo l'antico sutra sulla teoria della pittura "Norme per la costruzione delle statue" e secondo altre norme classiche, non era assolutamente possibile dare libero sfogo alla creatività. Tale è il motivo per cui nei millenni successivi le immagini di Buddha, che si trovavano nelle migliaia di templi tibetani, presentassero molte somiglianze.

All'interno della pagoda incontrammo l'ultimo pittore designato del decimo Grande Maestro Panchen. Si chiamava Duoji Linba e aveva più di settant'anni. Tutti gli affreschi del luogo di culto perfino i colori del corpo della statua del decimo Grande Maestro Panchen, che era appena stata ultimata, erano opera sua. Il suo studio si trovava in una casa d'argilla non molto distante dalla pagoda. Da più di due anni il suo percorso e quello dei suoi discepoli era un andare e venire tra lo studio e la pagoda. Nonostante, come in tutti i templi tibetani, solo nei luoghi in cui avevano realizzato gli affreschi i pittori avevano una fama senza precedenti, questi pittori sconosciuti diffusero la loro vasta cultura religiosa e le tecniche della pittura popolare in tutto il mondo. In piedi davanti all'affresco il pittore disse pieno d'orgoglio: "...Noi dipingiamo, le persone che si occupano di pittura sono più di cento...più di centoventi, di base un affresco richiede il lavoro di tre o quattro persone e per ultimarlo sono solitamente necessari sei mesi. Secondo le capacità artistiche di ognuno sono assegnati i compiti per i diversi lavori...non si può dipingere liberamente..."

Si dice che all'epoca della costruzione del mausoleo orientale del Panchen "Zha Shennan", il decimo Grande Maestro Panchen avesse chiesto all'allora pittore di realizzare un unico affresco in cui venissero rappresentati tutti i Panchen precedenti e lui stesso. Il pittore rifiutò fermamente in quanto riteneva infausto rappresentare un vivente. Così il Grande Maestro Panchen assunse Duoji

Linba come suo pittore, che rispettò le sue richieste e ritrasse il decimo Panchen nell'affresco. Non molto tempo dopo, pochi giorni dopo la consacrazione della pagoda, che volle officiare personalmente, il decimo Grande Maestro Panchen morì. Secondo le dicerie popolari la morte del Grande Maestro era legata al suo ritratto inserito nell'affresco.

4.3 La tipografia del monastero Tashilhunpo

In un luogo non distante dal mausoleo del Panchen di Zhashen Nanjie camminammo lungo un vicolo tortuoso fino ad arrivare alla tipografia del monastero di Tashilhunpo. In quella stanza buia c'erano solo alcune finestre aperte da cui entrava la luce del sole come lo scorrere di una cascata. Otto monaci di età diverse lì dentro realizzavano a mano i sutra stampati, i Mani, le stampe su stoffa di buon auspicio e le bandiere da preghiera vendute ai pellegrini devoti che passavano di lì.

Delle otto persone che lavoravano qui il più anziano era il settantacinquenne Juelang, poi c'era il sessantanovenne Cijia, il venticinquenne Zhaxi che gestiva gli affari e il più giovane che aveva diciassette anni. Loro otto ogni giorno stampavano quattromila-cinquemila nastri di carta che contenevano i sutra e che venivano utilizzate come doni per i pellegrini, venivano appese sulla porta di casa per tenere lontano gli spiriti maligni e le calamità naturali, venivano messi all'interno della pancia del Bodhisattva o venivano bruciati come buon auspicio.

I nastri di carta su cui erano stampati i sutra e le stoffe talvolta venivano comprati direttamente a Shigatse mentre altre volte dovevano essere fatti arrivare da Lhasa. Ogni anno dovevano stampare diverse copie di più di trenta sutra. Ad esempio centootto copie di "Kangyur", duecentocinquanta copie di "Tengyur"; inoltre c'erano le duecentosette pagine dei sutra che il monastero di Tashilhunpo aveva definito obbligatorie da leggere e da recitare a memoria e altri libretti sacri. Una parte era a disposizione del tempio stesso mentre l'altra era utilizzata per la vendita ai devoti. Le spese annuali per acquistare la carta e la stoffa ammontavano a più di diecimila yuan mentre il guadagno andava dai trentamila ai quarantamila yuan.

Il totale dei sutra patrimonio della tipografia ammontava all'incirca a cinquantamila copie, ma attualmente ne è rimasta solo una parte precedente alla Rivoluzione Culturale, in quanto durante quel periodo molti esemplari andarono perduti o furono distrutti. Alcune delle copie attuali sono arrivate da Lhasa, altre sono state recuperate dai resti della tipografia del monastero di Natang, altre ancora sono state donate dalla popolazione, altre ancora non sono complete ma ancora estremamente preziose.

Le copie dei sutra sugli scaffali di legno erano impilate in perfetto ordine. Nonostante le sue dimensioni non fossero paragonabili a nessuna delle altre famose tipografie tibetane, sembrava così vasta da far mancare il fiato.

Gli antichi sutra venivano iscritti in tavole di legno e per aumentarne l'influenza spesso venivano illustrati nella pagina iniziale. C'erano inoltre molte immagini buddhiste iscritte nel legno, di cui alcune venivano stampate sulla stoffa come manoscritti Thangka, altre venivano scritte su fogli gialli o bianchi come immagini votive monocromatiche. Inoltre ce n'erano alcune di buon auspicio come quelle raffiguranti la lunga vita, i cavalli del vento, l'astronomia, la medicina e altre che venivano diffuse attraverso le iscrizioni lignee, tanto che anche i pastori delle zone più remote le conoscevano.

Queste iscrizioni lignee erano realizzate con uno stile molto semplice, non con i contrasti di chiaroscuro utilizzati in epoca contemporanea. Per questo motivo le linee erano sottili ed eleganti, i particolari comprendevano perfino le linee dei capelli che venivano incise con un coltello. Nell'apprezzare queste iscrizioni lignee non si può che ammirare le eccellenti capacità degli antichi pittori, che erano veramente meticolosi e minuziosi.

Per le incisioni lignee venivano utilizzate tavole di legni duri e dalla venatura sottile come il pero, il dattero cinese, l'olmo, la betulla e altri tipi di arbusti. Generalmente lo spessore era maggiore di mezzo *cun*, le pitture di grandi dimensioni dovevano essere assemblate e solo quando il piano diventava lucido grazie alla levigazione si poteva effettuare l'iscrizione. Per la realizzazione delle pitture più complesse erano necessari diversi mesi. Generalmente gli incisori erano molto semplici, non c'era la varietà di modelli e strumenti di incisione specifici di cui dispongono gli xilografi al giorno d'oggi.

Per favorire una conservazione prolungata nel tempo delle copie dei sutra, dalla scelta del materiale fino all'incisione, c'era un completo corpus di norme per la lavorazione. In autunno bisognava tagliare il rosso albero di betulla, che aveva appena perso le foglie, in seguito segare il legno in modo da creare delle tavole e utilizzare la segatura della betulla rossa appena tagliata per accendere il fuoco dove essiccare le tavole. Queste ultime dovevano poi essere fatte macerare nel letame di pecora per un intero inverno. A seguito dell'estrazione, solo dopo essere state messe in acqua bollente, essere state fatte essiccare e levigare possono essere incise.

Spesso le copie dei sutra erano incise su entrambi i lati, a fianco della tavola di legno veniva posizionata una leva e venivano realizzati in modo chiaro, fine e duraturo segni di punteggiatura, caratteri o immagini. Per garantirne la buona riuscita e la correttezza ciascuno quotidianamente incideva di norma un *cun* di tavola. Dopo aver effettuato questa operazione, lo controllava attentamente, lo correggeva e poi lo immergeva nel burro per una giornata intera. In seguito veniva

fatto essiccare al sole e fatto bollire in acqua assieme ad una radice chiamata “suba”, veniva lavato ed essiccato. Attraverso questo procedimento veniva finalmente completata una parte di sutra.

Anche il processo di stampa è degno di attenzione. I sutra più importanti venivano stampati in vermiglione mentre per i più comuni veniva utilizzata la cenere nera ricavata dalla combustione della corteccia di betulla bianca. Anche i fogli di carta erano fatti appositamente. Esiste un tipo di buccia di una radice chiamata “ahaoruga” molto fibrosa, resistente, tossica, che non viene rovinata dai vermi e dai topi. In questo modo i sutra tibetani spesso possono essere conservati per secoli senza che si rovinino.

Li potevi vedere con i tuoi occhi cos’era l’antica arte tipografica.

4.4 Gli orafi

Per realizzare la pagoda Shisong Nanjie del decimo Panchen Lama, Tashilhunpo oltre a chiamare degli artigiani, non poteva non invitare anche degli orafi. Il loro lavoro principale era la realizzazione di ogni tipo di oggetti in oro e in argento riservato alla venerazione di fronte alla pagoda.

Il lavoro degli orafi si divideva tra il chiostro orientale e meridionale del monastero di Tashilhunpo. Gli orafi che si concentrarono nella parte orientale venivano dall’industria metallurgica Zhaxi Jicai dell’unità meridionale della città di Shigatse ed in tutto erano tredici di età diverse; nella parte occidentale c’era un gruppo di quindici artigiani liberi professionisti. L’atmosfera lavorativa non era esattamente la stessa, nella parte orientale sembrava che ci fossero maestri che avevano portato i loro discepoli e il lavoro sembrava essere molto rigoroso e solenne; nella parte occidentale probabilmente la posizione di tutti era uguale, così sembrava essere molto animata. Tutti gli artigiani erano uomini, identici l’uno all’altro, mentre alle donne era permesso solo accendere il fuoco, portare il tè e versare da bere.

Sugli oggetti d’oro e d’argento che producevano erano incise decorazioni religiose di buon auspicio, i testi delle preghiere e nome, cognome e indirizzo dei donatori. Con le loro mani producevano oggetti non da alcune migliaia o decine di migliaia di yuan, bensì da centinaia di migliaia di yuan. Vedemmo nelle loro mani tintinnare una lampada d’oro di 12 chilogrammi e una lampada d’argento di 20 chilogrammi. Seguendo gli artigiani che andavano al deposito del tempio a prendere oro, ciò che ci lasciò senza parole fu il fatto che quando i lingotti uscivano dal deposito i monaci li pesavano con una comune bilancia da banco. In realtà non sembrava essere molto precisa, ma solo qui si poteva respirare quel tipo di atmosfera e vedere quella semplicità. Se lo spettatore si preoccupa che il peso sia minore di quello reale, dimostra solo la grande differenza esistente tra il suo sistema

di valori e quello tibetano. Uno degli artigiani anziani accettando l'intervista disse parole di grande spessore: "Sul lavoro prima di tutto bisogna essere onesti e metterci l'anima, nel ricevere i gioielli d'oro e d'argento e nel distribuirli non può mancare nemmeno una millesima parte. Noi dobbiamo esprimere l'amore per la patria e l'amore per il maestro nel lavoro pratico. In questi giorni abbiamo fatto gli straordinari, ma è assolutamente lavoro obbligatorio, non dobbiamo ricevere nessun tipo di remunerazione..."

Saliti sull'impalcatura della pagoda, un orafo di nome Cuola rivolto verso la pagoda incastonata di gemme, indicando una ad una le gemme luccicanti, ci spiegò con grande interesse: "Questo è uno zaffiro...questi sono dieci occhi d'agata...questo è un dente del Buddha... queste sono quattro pietre d'agata...questa è la spilla dorata delle donne tibetane, che ha più di duecento carati d'oro giallo... questa è una giadeite... questo è un occhio di gatto...ci sono delle perle, in questo girocollo ci sono centoquaranta occhi d'agata...questi sono quattro ornamenti d'oro gemmato...da questa parte altri due, da quella parte due...qui ci sono anche due spille d'oro, ognuna con più di duecento carati d'oro giallo...questi sono dei coralli bianchi...queste sono delle gemme sciolte...questi sono dei coralli rossi...queste sono delle giadeiti..."

La tecnica di incisione sui costosi metalli, tramandata di generazione in generazione, con gli anni incideva di rughe il viso degli anziani artigiani. Nei ricordi di questi ultimi, oltre alla costruzione avvenuta mezzo secolo prima della pagoda del nono Panchen, un lavoro così pesante, così tante lampade d'oro e d'argento, nella loro interminabile vita, le avevano viste solo quella volta. Quando portavano le pesanti lampade d'oro all'interno della pagoda, c'erano solo loro con il cuore pieno di vanità e orgoglio e con il loro masticare e il loro silenzioso spirito di condivisione. Quegli anziani pittori e artigiani probabilmente non sapevano di stare per completare la missione più sacra. Quelle magnifiche mura dorate della pagoda, quei luminosi affreschi all'interno, quei luccicanti oggetti d'oro e d'argento e la statua argentea appena realizzata del decimo Panchen erano l'ultima e la più grande opera d'arte che avessero realizzato nella loro vita. Nonostante in nessuna opera fossero incisi i loro nomi, nonostante rimanessero artisti e artigiani sconosciuti agli annali della storia, almeno il nostro documentario testimonia il loro contributo e il loro nome.

Nelle pause dalle riprese non ci siamo dimenticati di andare a prestare i nostri omaggi al tempio buddhista Jampa situato nel lato occidentale del monastero di Tashilhunpo. Questo luogo sacro costituisce una meta obbligatoria se si visita il monastero di Tashilhunpo. Il tempio di Jampa era stato costruito nel 1914 in onore del nono Panchen Qu Nyima, era alto 30 metri, aveva in tutto sette piani e aveva una superficie di 860 metri quadrati.

L'interno del tempio ospita la più grande statua bronzea ricoperta d'oro del Buddha Jampa seduto al mondo: il trono di loto è alto 3,8 metri, la statua del Buddha è alta 22,4 metri, per un totale

di 26,2 metri, il viso è di 4,2 metri, le orecchie di 2,8 metri, il palmo è di 1,6 metri, il dito medio è lungo 1,6 metri circa per un metro di circonferenza, la pianta del piede è lunga 4,2 metri, la spalla 11,4 metri e la narice può contenere un uomo adulto. L'intero corpo della statua del Buddha aveva più di 230000 *jin* di rame rosso, più di 8000 *liang* di oro giallo. In mezzo alle sopracciglia era un inserito un gioiello d'oro di circa 3 centimetri di diametro. Su tutto il corpo del Buddha ce n'erano trenta di un centimetro di diametro, trecento perle di grandi dimensioni e ogni tipo di corallo, ambra, gemme sciolte e più di altre millequattrocento pietre. I centodieci artigiani impiegarono quattro anni per realizzarlo. Nell'ottobre del 1985 il Lama del tempio per realizzare un nuovo *kasaya* al Grande Buddha utilizzò 3100 metri di ogni varietà di seta e di 18 chilogrammi di filo di seta. Sei persone impiegarono più di trecentoquaranta giorni per creare quello che sarebbe diventato il *kasaya* più grande al mondo.

In occasione dei ferventi preparativi per i riti celebrativi in onore del decimo Panchen, nelle stanze principali del tempio non fu permesso fare riprese. I Lama vigilavano in modo molto severo, non appena ci videro con la telecamera sulla spalla ci osservarono attentamente, ricordandoci nuovamente che non era permesso fare riprese all'interno. Salimmo al piano superiore, dopo aver scelto l'angolatura da cui riprendere, posizionammo la telecamera ai piedi del muro e facendo finta di esserci presi una pausa camminammo di qua e di là. Io e Jiacao ci ingraziammo il Lama di sorveglianza chiedendogli se poteva cortesemente spiegarci gli affreschi che c'erano nei diversi piani del tempio. Il Lama che non sopportava più la nostra insistenza devota e modesta, vedendo che la nostra telecamera era in un angolo, iniziò a spiegarci uno dopo l'altro gli affreschi. Più parlava e più si esaltava, più parlava e più si inoltrava all'interno, dal primo piano fino al settimo. A quel punto attraverso un walkie-talkie nascosto nella tasca mandai un segnale a Xiangjiang, che era al piano di sotto. Lui al piano terra, completamente vuoto, iniziò a riprendere liberamente. Il Lama con la gola secca da quanto aveva parlato, si accorse che tra i suoi uditori forse ne mancava uno. Quando dubbioso si diresse al piano terra, prontamente mandai un segnale con il walkie-talkie. Nel tempo in cui il Lama ci impiegò per arrivare, Xiangjiang aveva già messo la telecamera nella sua posizione originaria e si era seduto ai piedi del muro facendo finta di dormire accovacciato.

4.5 Il grande rito celebrativo

Il 30 agosto 1993 non si era ancora fatto giorno che la porta d'entrata del monastero di Tashilhunpo era già aperta per accogliere persone provenienti da tutto il Tibet. Lungo la strada dalla biblioteca di

Zijia a Shisong Nanjie, per terra era stata sparsa acqua benedetta e con pietre calcaree rosse e bianche erano state realizzate decorazioni ben auguranti. La guardia d'onore formata da centinaia di monaci dall'entrata della biblioteca Zijia si snodava in due file fino all'ingresso del tempio di Shisong Nanjie. Tutti i monaci portavano un copricapo giallo a forma di corona, in mano avevano dei tamburi, piatti, gong, campanelli, trombe, incensieri, incensi, bandiere da preghiera, fiori freschi, *khata* e altri oggetti. Tra il suono di tamburi otto monaci sollevarono lentamente il Corpo del Dharma del decimo Panchen, che era stato deposto per più di quattro anni nella biblioteca Zijia. Arrivarono per l'occasione da Lhasa i leader del partito della Regione autonoma del Tibet, esponenti delle scuole buddhiste cinesi ed eminenti figure del mondo buddhista provenienti da tutto il Tibet che confluirono anch'esse nella processione. Dietro alla guardia d'onore decine di migliaia di comuni cittadini di Shigatse gettarono in direzione del Corpo del Dharma del decimo Panchen una marea di comuni *khata*. Il vero Corpo del Dharma venne ricoperto di polvere d'oro e venne fatto sedere su una portantina gialla. In alcuni anni sulla testa del Corpo del Dharma cresceranno spessi capelli neri, si dice che anche le dita si allungheranno di molto.

Un gran numero di monaci scortò il Corpo del Dharma che barcollante entrò all'interno del tempio Shisong Nanjie. Lo spazio vuoto all'interno diventò improvvisamente molto stretto così i monaci con estrema attenzione lo portarono sul deambulatorio al secondo piano. Lì era già stata costruita una passerella che collegava il deambulatorio al secondo piano direttamente all'entrata della pagoda. Nei recessi della pagoda si trovava un forziere appositamente realizzato, dove sarebbe stato posto il Corpo del Dharma.

Per posizionare quest'ultimo all'interno della pagoda era necessario adottare un procedimento molto complesso. Per garantire la sacralità e la segretezza del rito tutti i giornalisti sul posto furono fatti uscire.

La porta principale venne chiusa a chiave, il passaggio cruciale dell'entrata del Corpo del Dharma nella pagoda rimase un mistero per la gente comune, solo i monaci lo sapevano ma non avevano nessuna intenzione di renderlo pubblico.

Il secondo giorno ritornammo al tempio Shisong Nanjie, l'entrata della pagoda era definitivamente chiusa, sopra c'era una statua con inserti in argento del decimo Panchen in sostituzione del Corpo del Dharma, a cui i devoti avrebbero sempre dimostrato riverenza.

Quel giorno i Lama della setta Mizong del tempio Tashilhunpo erano seduti in cerchio nel deambulatorio al secondo piano, indossavano un *kasaya* giallo, coperto da un gilè damascato, portavano un copricapo a forma di torre di colore nero e avevano due nappe di seta nera che gli scendevano a lato delle orecchie fino al petto. Seduti lì recitarono per tutto il giorno il misterioso "Yamantaka". La voce bassa e profonda durante la recitazione dei sutra e gli esaltati battiti sul

tamburello erano simili al suono del cielo, che avvolgevano tutto il tempio e producevano un'atmosfera vigorosa e imponente. I Lama credevano che nel corso della recitazione dei sutra ogni gesto, ogni sillaba si unisse in quel vuoto fluttuante per trasformarsi in una forza misteriosa che pervadeva il tempio, la pagoda, ogni statua e ogni affresco al loro interno rendendoli pieni di vita e di spirito.

Il terzo giorno, il rito del fuoco, il più solenne e il più ricco di sapore mistico dell'intera cerimonia ebbe inizio.

Nel chiostro di Shisong Nanjie, per prima cosa su un piatto sacrificale circolare i monaci dipinsero con un pennello a forma di clessidra utilizzando sabbia colorata una complessa immagine buddhista. In seguito sopra il piatto sacrificale venne posizionata una grande stufa quadrata fatta con lastre di ferro con ai quattro lati incastonato del ferro giallo. Quello era un altare sacrificale e al suo interno c'era del letame secco per l'accensione del fuoco. Davanti era stata posizionata una parete tagliafuoco realizzata con lastre di ferro con dipinte delle immagini di colore giallo. Dietro alla parete si trovava un altissimo trono. I monaci della setta Mizong del monastero di Tashilhunpo, seduti ai quattro lati dell'altare sacrificale, sotto la guida del Buddha vivente Gyinkar, iniziarono il rito del fuoco. Quest'ultimo, seduto su un alto altare con delle piume di pavone multicolore prese dell'acqua benedetta e la spruzzò verso l'altare sacrificale come simbolo del battesimo delle divinità. A fianco a lui si trovava una cesta piena di offerte sacrificali agli dei, c'erano grano, orzo, riso, sesamo nero, piselli, pillole tibetane e altro ancora.

Mentre le voci dei monaci recitavano i sutra venne acceso il fuoco sacrificale. Il Buddha vivente Gyinkar, seduto dietro alla parete tagliafuoco, prese con un cucchiaio dal lungo manico quello che era diventato del burro liquido. Mentre recitava i sutra lo versava sul fuoco, in quanto l'olio aumentava l'intensità del fuoco facendolo divampare. Tutte le voci dei monaci, che recitavano i sutra, diventarono sempre più solenni e animate.

Il Buddha vivente Gyinkar di più di settant'anni entrò nello stato di straordinaria tolleranza degli immortali. Per qualche ora rimase seduto solo a qualche *cun* di distanza dalle fiamme e con estrema calma svolse la cerimonia sopportando il calore provocato dall'alta temperatura.

Il Buddha vivente Gyinkar era un eminente monaco Mizong del monastero di Tashilhunpo. Erudito di grande prestigio venne nominato Buddha vivente direttamente dal decimo Panchen Lama. A quel tempo era l'amministratore di tutte le cerimonie buddhiste. Quando tutti i riti furono conclusi, in una stanza angusta accettò di fare l'intervista con noi:

La cerimonia di consacrazione della pagoda del Panchen inizia il quindicesimo giorno del settimo mese lunare e si protrae per i successivi tre giorni e si concretizza nel "Quxiang Nise" (un rito sacro per proteggere il Buddha). Parte centrale del primo giorno sono i preparativi, il secondo

giorno invece è il più solenne, durante il quale si svolge il rito del fuoco mentre il terzo giorno si completa quello che non si è tenuto nei due giorni precedenti.

“Consacrazione” è il momento in cui si adornano le immagini del Buddha, si raccolgono fiori freschi, orzo ecc. e si svolge il battesimo in acqua. In quell’occasione il sutra che viene recitato è lo “Yamantaka”.

La cerimonia più solenne è il rito del fuoco, il Buddha deve parlare con il corpo, le parole e la mente. Attraverso la recitazione dei sutra le pitture originali sulle pareti e le statue del Buddha prendono vita, facendo entrare mentalmente le persone nel regno del Buddha.

Solitamente mi alzo alle cinque del mattino e la sera vado a dormire piuttosto tardi, ancora più tardi se ci sono le cerimonie buddhiste, a volte all’una o alle due. Normalmente faccio due pasti, principalmente mangio la *tsampa*. Talvolta se la sera è troppo tardi o se non sto bene faccio un pasto in più, dopotutto a settant’anni sono già entrato nell’età avanzata.

Alla presente consacrazione bisogna inoltre onorare varie divinità e svolgere diversi riti buddhisti. Adesso vi spiego il rito del fuoco:

In primo luogo è necessario invocare tutte le divinità e come fanno i mortali quando devono ricevere gli ospiti, si riordinano le stanze e il luogo in cui vengono accolti. Durante il rito del fuoco si svolge l’intronizzazione, l’officiatore del rito deve essere un “Maestro del Vayra” e deve soddisfare i dieci requisiti, non tutti i Lama possono officiare. I suddetti requisiti comprendono l’aver ricevuto il grado di Sramanera e Bhiksu. A partire dalla sua costruzione ad opera del primo Dalai Lama Gendun Drup il monastero di Tashilhunpo era il più grande monastero della scuola Gelu fondata da Zongkapa. Per questo motivo solo i Lama che avevano ottenuto un titolo superiore a quello di Bhiksu potevano officiare il rito del fuoco, erano particolarmente severi su questo punto.

Come prima cosa durante il rito del fuoco bisogna invocare le rispettabili divinità. Prima di iniziare il rito è necessario accendere il fuoco e per fare ciò bisogna avere degli stoppacci, che devono essere prima passati nel burro, che può essere sostituito dal tè; inoltre bisogna portare come offerta a tutte le divinità ogni sorta di cibo che sia pari a diciotto portate della cucina cinese. Nel Buddhismo il rito del fuoco è una preghiera per augurare fortuna, pace, tranquillità, una lunga vita e scongiurare l’avvento di malattie, difficoltà e spiriti maligni. Il battesimo in acqua simboleggia il lavarsi e indossare dei vestiti puliti.

Tutti i riti buddhisti mirano a “quattro obiettivi”, spiegandolo semplicemente a: pace, prosperità, prestigio e dignità. Inoltre ci sono due tipi di spiegazioni: quella di pace e quella di forza. Quella di pace può spiegare ad esempio per quale motivo le persone malate debbano prendere le medicine o per quale motivo un’impresa familiare si sia arricchita. L’altro tipo è quello che usa la forza per ottenere il prestigio. Se ci fosse solo il metodo pacifico non si potrebbe risolvere le questioni

che solo la guerra può risolvere. Il rito del fuoco fa parte del metodo di forza. Anche le divinità sono di due tipi, ci sono quelle moderate e gentili e quelle invece potenti e indignate, che primeggiano in velocità.

La prima parte del rito del fuoco ha lo scopo di pregare per la felicità, la ricchezza e il buon raccolto mentre la seconda parte per scacciare gli spiriti maligni. In una grande pentola si fa bollire del porridge al latte, mescolandolo durante la cottura. Quando il profumo sale, simile a quello di un sontuoso banchetto, il rispettabile Buddha sentendolo ne è molto felice e arriva. In tal modo ci porta felicità e fortuna e ci benedice.

Nonostante il Corpo del Dharma del Panchen si trovi nella pagoda, il suo spirito è ancora presente. Durante la consacrazione gli squilli di tromba, la recitazione dei sutra e le offerte di tè indicano che lo spirito dello storico Panchen esiste ancora.

Perché si impilano i frutti dati come offerta? Questa è un'usanza popolare propria della religione buddhista. Fare un'alta pila con la frutta e le altre offerte simboleggia la cima della montagna del Buddha mentre le decorazioni tutt'intorno rimandano al tesoro contenuto al suo interno (buoi, pecore, orzo ecc.). Questa pratica legata al calendario lunare va fatta risalire al 11 settembre 1954 quando Mao Zedong invitò il Dalai Lama e il Panchen Lama a Pechino. Una pila di offerte così alta era un trattamento di cui solo il Dalai Lama e il Panchen Lama potevano godere.

5. LE DONNE TIBETANE

Una persona amata alla stregua delle armate europee attaccava frontalmente – Masticare chewing gum – Se non riesci a salire in groppa al cavallo delle donne sconosciute ti aiuteranno

I turisti che vengono in Tibet non rimangono impressionati dalla magnifica vista dell'altopiano nevoso, ma sono affascinati dalla semplicità degli usi e costumi popolari. Allo stesso tempo vengono attratti dall'aura ammaliante e incerta delle donne tibetane. Ho utilizzato il termine "incerto" non per mistificare ma perché solo in chi vive nelle città frenetiche, in spazi angusti nei numerosi palazzi di cemento è facile riconoscere l'apprezzamento spensierato alla vista dei paesaggi naturali mentre per capire come apprezzare le donne di un popolo straniero è necessario avere conoscenze culturali e occhio d'artista.

Nella società contemporanea la grave regressione che ha portato l'uomo a dare importanza all'estetica della donna è diventata il cruccio dell'umanità. Le migliaia di ragazze copertina tutte uguali, costruite e individualiste sono diventate l'idolo nella mente degli uomini delle città. Ho sempre pensato che lo sfortunato Don Giovanni del poeta inglese Byron rappresentasse il grande ed eterno orgoglio maschile. Lui era in grado di leggere il fascino e la bellezza sul viso della ragazza più comune e, cosa ancora più importante, era in grado di far in modo che la donna davanti a lui rendesse manifesta e sublimasse la sua bellezza. Ma questo riguarda gli uomini, di cui non tratteremo in questo capitolo.

Le donne tibetane fanno diventare gli uomini occidentali i difensori della loro pelle scura, fine e morbida; fanno diventare gli uomini dell'entroterra devoti al loro corpo sano ed elastico; incantano tutti gli uomini con i loro occhi limpidi come la luna e chiari come le onde del mare, raramente portano gli occhiali.

Le donne tibetane dalla mente molto aperta rimangono calme di fronte agli alti e bassi della vita e non piangono disperate se la casa va a fuoco o se viene derubata e tanto meno non prendono a cuore le inezie della vita. Ho trovato difficilmente in altri luoghi il loro ridere di cuore, il loro sorriso radioso, la loro espressione così piena di vita. Grazie alla loro naturale disposizione ottimista verso la vita, nelle vie rumorose delle fiorenti città loro hanno il coraggio di cantare con il cuore come se non ci fosse nessuno, non importa se sono bambine di tre anni o anziane di ottant'anni, nessuna fa eccezione. Di buon cuore, piene di comprensione, questo spirito caritatevole a volte le rende vulnerabili; il loro principio è avere compassione per i deboli. Anche se incontrassero un criminale ferito emetterebbero quel sospiro compassionevole "Ooohhh" (un Oh compassionevole, schioccando la lingua) alla vista dei suoi lividi e gli porterebbero tè caldo e qualcosa da mangiare. La loro innata

libertà le porta a essere a loro agio anche in amore, raramente ci sono vincoli o impedimenti spirituali. Di fronte alla persona amata spesso abbassano la testa per timidezza e arrossiscono ma questo non è assolutamente indice di un ostacolo del cuore causato da un conflitto interiore bensì è un modo per mantenere il fascino che la donna contemporanea nel resto del mondo sta perdendo. Loro non leggono libri pratici di nessuna utilità come “Come conquistare il cuore di un uomo”, ma affrontano la persona amata come le truppe europee, con un attacco frontale in grande stile, coraggiose e ostinate, tanto da far cadere gli occhiali ai pedanti topi di biblioteca imbottiti di nozioni, che alla fine fuggono. Se ti giri ancora una volta a guardare la donna tibetana piena di spirito d’iniziativa, nei suoi occhi è nascosta un’espressione perplessa mentre guarda la sagoma della preda in fuga e ancora una volta emette un suono compassionevole: “Ooohhh!” (schioccando la lingua)

Per quanto riguarda l’abbigliamento, le ragazze di Lhasa non cercano l’eleganza e nemmeno seguono la moda locale, loro incarnano l’individualismo e la libertà, sono all’avanguardia tanto che spesso portano abiti maschili. Sembra proprio siano entrate di gran lunga nello spirito giovanile. Amano masticare chewing gum, non importa se siano bambine o donne anziane, non importa se vengano dalla città o dalla campagna, la loro bocca non smette mai di masticare. A volte fanno una grande bolla che poi scoppia con un “bang” che fa fare un salto a tutti quelli che sono lì intorno. Le donne di Lhasa amano ballare danze dinamiche e molto ritmate, i loro movimenti fanno rimanere a bocca aperta. Si possono usare i termini “impetuoso” e “estremo” dello slang contemporaneo per descriverle. Hanno il coraggio con le scuse e l’umorismo di dare soprannomi alle persone, così per il piacere di farlo. Due ragazze sulla via principale avevano dato il raffinato soprannome di “onda” a un uomo claudicante. Vedendo che non capivo, loro mi diedero un’occhiata di sdegno: “Guarda quando cammina va su e giù, non sembra un’onda?”, nonostante loro non avessero mai visto l’oceano. Anche se incontravano uno sconosciuto mai visto prima le ragazze aprivano la bocca e lo chiamavano “Fratello”, quel suono era così dolce e soave, “Fratello Zhaxi”, “Fratello Duoji”, “Fratello Xiaoli”, “Fratello Laowang” come il verso di un usignolo, infinitamente piacevole all’orecchio.

La capacità di reggere l’alcool delle donne tibetane è incomparabile. Quello che le rende più felici è far ubriacare gli uomini, utilizzando il metodo di bombardamento di massa. Un gruppo di ragazze con in mano una brocca di liquore ti accerchia e non lasciandoti la possibilità di parlare inizia a cantare proponendo un brindisi. Tu cosa puoi fare, bevi o non bevi? Non devi pensare che loro cantino e basta e non bevano. Ti sbagli, di solito non serve nemmeno che gli uomini le persuadano perché buttano giù un bicchiere dopo l’altro. Conclusosi tutto spesso gli uomini ubriachi silenziosamente barcollano a destra e a sinistra, completamente incoscienti, le ragazze invece con le guance rosee parlano allegramente. Sono tenere nella loro ubriachezza, assumono un comportamento

audacemente intimo, ridono senza sosta. Se non ci fosse stata quell'occasione sarebbero state pervase da una tristezza infinita.

Le mamme tibetane sono le migliori per il fatto che non picchiano e non sgridano i bambini e non li educano in modo razionale. Ogni bambino cresce liberamente, anche se i monelli corrono per casa senza sosta la mamma non solo non alza la voce in tono arrabbiato, ma continua a occuparsi delle sue cose. Non si interessano affatto dei voti che i bambini prendono a scuola, quello che le preoccupa è che siano sani, vivaci e amorevoli.

Un intellettuale dell'entroterra cavalcava nella prateria ma poi, mancandogli l'ossigeno ed essendo goffo, non riuscì a risalire in groppa. Di fronte a lui arrivò una ragazza tibetana che trasportava acqua, lo guardò tranquillamente, appoggiò le borracce andò dietro a lui e con estrema disinvoltura lo sollevò e lo mise in groppa al cavallo. Alla fine sorrise, si allontanò e come se non fossero più legati l'uno all'altro si girò guardandolo in lontananza. Dopo molti anni dall'episodio quell'amico ne parlò di nuovo ancora esterrefatto: doveva avere una tale forza per avermi preso in braccio come un neonato, doveva avere un tale coraggio per prendere in braccio un uomo sconosciuto. Gli dissi che non le era servito coraggio, solo nell'affrontare situazioni innaturali è necessario avere coraggio.

Le donne tibetane non hanno *yin* nel cuore, così con le loro mani delicate sono in grado di sollevare i pesanti uomini dell'altopiano nevoso.

6. INOLTRANDOCI NELLA PRATERIA

Originario di una famiglia di pastori Jiayang attualmente è il vicepresidente permanente dell'Associazione degli Scrittori tibetani – La prima volta che la ragazza italiana Mara si inoltra nella prateria assieme a noi – Nella prateria priva di strade Jiayang mi ha indicato la via che porta ai suoi terreni da pascolo

Jiayang Xire è il vicepresidente dell'Associazione degli Scrittori tibetani e un mio buon collega; tutta la responsabilità del lavoro quotidiano dell'Associazione degli Scrittori ricade su di lui.

Un giorno gli dissi “Jiayang, preparati, andiamo a passare due giorni nella prateria.”

Fece un sorriso di intesa. Fu sufficiente che gli comunicassi la destinazione e la durata del viaggio in campagna che lui iniziò subito a studiare il percorso e la distanza da percorrere per inoltrarsi nella prateria.

Il segretario generale Guo Ali iniziò a preparare tutto il necessario per il viaggio e a fare la manutenzione dell'auto.

Ali proveniva da una famiglia di autisti specializzati, in seguito studiò musica al Dipartimento d'Arte dell'Università del Tibet e dopo la laurea divenne insegnante di musica alla scuola media di Shigatse. Attualmente è il segretario generale dell'Associazione degli Scrittori.

Mara, una ragazza italiana dai capelli castani aveva sentito dire che andavamo nella prateria, in cui era vietato l'ingresso agli stranieri e insistette che la portassimo con noi. Nonostante avesse portato il passaporto, sembrava non avesse il visto per il Tibet. Fortunatamente nell'entroterra della prateria non c'era polizia e neanche guardie di frontiera, così decidemmo di prendere coraggio e provare.

Mara era una dottoranda alla Facoltà di Lingue Orientali dell'Università di Parigi ed era venuta appositamente in Tibet per scrivere la sua tesi di ricerca sulla letteratura contemporanea tibetana.

Un gruppo di quattro persone, munito di sufficienti viveri e ben equipaggiato, guidando il SUV 4500 della Toyota, iniziò il viaggio in piena tranquillità, da Lhasa dritti fino alla prateria.

Da Lhasa verso ovest si dovevano percorrere trenta, quaranta chilometri per entrare nella zona dei Canyon. Era la stagione delle piogge, a volte succedeva che cadessero dei massi dalle pareti delle montagne ostruendo la strada o che il fiume fosse in piena e a causa dell'alto livello dell'acqua si inondassero le strade in qualche tratto, così le macchine passando producevano alti schizzi ai due lati. Da Lhasa a Dangxiong ci volevano centosessanta chilometri, la maggior parte della strada era in fase di manutenzione. Questa linea Qinghai- Tibet era sempre più trafficata, mi ricordo che alcuni anni fa

spesso succedeva di camminare per mezza giornata su questa strada e non incrociare un'auto, era completamente vuota. Adesso invece non c'è posto in cui non se ne veda una, una fila di macchine sfrecciano avanti e indietro senza sosta. Percorrendo le strade sterrate della sconfinata prateria, sobbalzavamo, sbattendo da una parte e dall'altra come una piccola barca in balia delle alte onde dell'oceano.

Lungo la strada della contea di Dangxiong c'era un gran numero di ristoranti uno attaccato all'altro, che offriva ogni tipo di verdura di stagione. Dopotutto nei distretti che si trovavano lungo la strada Qinghai-Tibet i trasporti erano sviluppati, in poche ore verdure e altri generi alimentari venivano trasportati lì da Lhasa, però il prezzo schizzava alle stelle.

Dopo il pranzo abbondante fatto in uno di quei ristoranti, nei dieci giorni successivi difficilmente facemmo dei pasti così gustosi. Facemmo benzina in una stazione di servizio e per fortuna che il nostro SUV aveva il doppio serbatoio, in una sola volta potemmo mettere centoventi litri di benzina. Lungo la strada non c'erano pompe di benzina, nella prateria non c'erano nemmeno indicazioni stradali, avere il SUV a doppio serbatoio era rassicurante.

Lasciando la strada principale Qinghai-Tibet dalla piccola via a lato del Comitato provinciale del Partito si poteva giungere direttamente alla montagna Lakenla. Nonostante fosse un' accidentata strada a precipizio in quella stagione era un percorso turistico. Il lago sacro Namtso più famoso del Tibet si trova ai piedi della montagna. Nonostante sia solo a mezza giornata di viaggio da Lhasa i due paesaggi sono completamente diversi e per questo motivo è diventato meta del turismo locale e straniero.

Lungo la strada di tanto in tanto si potevano vedere alcuni animaletti come la corpulenta marmotta Himalayana e lo sfuggente coniglio selvatico. Seduta in auto Mara gridava "Oh, oh" per la felicità. Tra i violenti sobbalzi dell'auto, senza dire una parola abbassò il finestrino e con il corpo proteso all'esterno, seduta sul finestrino prese la macchina fotografica e iniziò a scattare. Dallo specchietto retrovisore vidi una figura sospetta e poi capii che stava facendo un'acrobazia pericolosa, ma non ebbi il coraggio di frenare immediatamente altrimenti sarebbe volata fuori. Fermi lentamente l'auto, mi girai e gridai arrabbiato: "Vuoi ucciderti, se vuoi fare delle fotografie basta che tu me lo dica e io mi fermo."

"Non c'è problema. Continua a guidare" disse con tono incurante nel suo fluente cinese e poi si mise tranquillamente a fischiare una canzone italiana.

Giunti fino in cima, dove c'era un cartello indicante 5400 metri, trovammo una grande pila di "Mani". Tutte le pile di "Mani" tibetane sono composte da un gran numero di pietre bianche impilate a formare un cono. Le più grandi sono alte quasi come un edificio di due piani, le più piccole sono la metà di un uomo. Sulla sommità spesso vengono appese bandiere da preghiera azzurre, bianche, verdi,

gialle e rosse. Secondo la concezione degli antichi tibetani questi cinque colori indicano i cinque elementi del mondo: l'azzurro il cielo, il bianco la neve, il verde l'acqua, il giallo la terra e il rosso il fuoco. Le bandiere da preghiera sono chiamate anche cavalli del vento e su di esse è stampato ogni tipo di testo sacro. Sulla cima della montagna Lakenla si poteva vedere quello strano lago Namtso che si trova ai suoi piedi. Quest'ultimo in base all'alternarsi di nuvole e sole cambia colore, a volte verde scuro, a volte azzurro, a volte grigio. Quando il sole splende nel cielo senza nuvole si colora di un blu puro che facendo contrasto con il bianco argentato delle montagne tutt'intorno fa venire le vertigini.

Il lago Nam a un'altitudine di 4178 metri e una superficie di 1920 metri quadrati ha meritatamente ottenuto la reputazione di lago più alto del mondo.

C'è una strada accidentata che porta ai piedi della montagna. Spesso i turisti iniziano la loro visita dirigendosi a sinistra, là si trova una montagna a forma di tartaruga, immobile a fianco del lago. È una penisola circondata su tre lati dall'acqua, chiamata Zhaxi. Si dice che là ci sia il paesaggio più bello, apparso numerose volte sui libri di fotografie sul Tibet e sullo schermo cinematografico e televisivo è stato ripreso innumerevoli volte. Dai piedi della montagna si può osservare l'isola Zhaxi davanti ai propri occhi, ma se ci si vuole andare, in auto ci vogliono tre ore. Tu di fronte a lei vorresti raggiungerla, ma lei è come se per scherzo indietreggiasse silenziosamente, dandoti la sensazione di non poterne mai andare vicino.

Tuttavia dopo essere scesi dalla montagna, prendemmo la direzione opposta e costeggiammo l'altra estremità del lago. Nonostante non mi ricordassi quante volte fossi andato all'isola Zhaxi a Nam, non avevo mai preso questa strada che andava nella direzione opposta.

Andammo direttamente all'allevamento di bestiame del villaggio Qinglong del distretto di Bange, quella era la prima fermata pianificata da Jiayang Xire.

Lì era il luogo in cui era nato e dove c'era la sua casa nativa. Alcuni giorni prima sua madre aveva ricevuto la notizia che suo figlio sarebbe tornato a casa assieme a un gruppo di viaggio.

Jiayang disse che dai piedi della montagna non ci si impiegava molto ad arrivare a casa sua, erano solo alcune decine di chilometri.

Il sole era alto nel cielo, non avevamo fretta di andare a destinazione così fermammo l'auto sulla prateria non lontano dal lago, prendemmo cibo, bevande e materassino e ci sdraiammo per terra. Con il cappello di paglia sul viso ci riparammo dal sole accecante e silenziosamente ci distendemmo sulla schiena. Guardavamo il cielo di un blu impressionante, respiravamo l'aria pura non inquinata, tutt'intorno c'era silenzio, solo occasionalmente si sentiva il suono di qualcuno che si muoveva o che pronunciava qualche parola. Sembrava che tutto fosse diventato irreale.

Dopo esserci riposati un po'ci rimettemmo in marcia, salimmo su qualche collina tortuosa prendendo una strada in salita, era evidente che stavamo salendo di quota. Nella prateria deserta una strada vagamente distinguibile si snodava verso l'infinito. Jiayang sporse la testa fuori dal finestrino, guardò il cielo, guardò la terra, poi mi ordinò di lasciare la strada principale e di girare a destra verso un luogo lontano. Inizialmente non capivo su cosa si basasse Jiayang visto che tutt'intorno alla prateria non c'era nessun cartello, la prateria era troppo vasta e poi non era neanche la strada che Jiayang faceva ogni giorno per andare al lavoro. Come faceva a sapere in che punto dovevamo lasciare la strada principale per poi trovare un'altra via? Jiayang con tono sicuro disse "Seguendo quei segni di pneumatico che proseguono dritti, arriveremo davanti alla porta di casa mia." Poi i segni di pneumatico sbiaditi svanirono e non ebbe intenzione di indicarmi di nuovo la strada. Dopo aver attraversato dei guadi fangosi e dopo aver girato a destra e a sinistra per la prateria, trovammo realmente dei segni di pneumatico, a quanto sembrava era da tanto tempo che non passava un'auto di lì. Noi ridendo dicemmo: "Bene, allora è questa la strada privata che porta alla casa di Jiayang." Jiayang era sempre immerso in una misteriosa indagine, il suo viso nascondeva un sorriso.

Dirigemmo l'auto verso i recessi delle colline, i segni di pneumatici sul manto di nudi sassi delle colline scomparirono, ma non ci preoccupammo perché dal passo davanti a noi potevamo già vedere indistintamente le case di mattoni. Il sole era già calato e dai tetti usciva una nuvola di fumo celeste.

La casa di Jiayang in un villaggio della città di Qinglong si trovava su un passo, c'erano cinque, sei case di mattoni situate in alto e in basso lungo il versante della montagna, al di sotto del groviglio dei fossati c'era una rigogliosa prateria, dove i greggi di pecore stavano mangiando l'ultimo pasto della giornata.

Ci fermammo davanti a una casa di mattoni che sembrava essere nuova e molto grande. L'anziana madre dell'ultrasettantenne Jiayang, avendo visto in lontananza l'auto arrivare, aspettò a lungo davanti alla porta di casa. Jiayang saltò giù dall'auto e dopo aver finito il cerimoniale del *kowtow* in onore di sua madre, ci accompagnò dentro casa sua.

7. GLI ULTIMI TRASPORTATORI DI SALE DEL TIBET

Il ricco Gesang, capo della squadra dei trasportatori di sale – Il gruppo dei trasportatori di sale simile a un'associazione segreta – Il significato simbolico del linguaggio spinto dei trasportatori di sale – Il processo del trasporto del sale e ogni tipo di rito ad esso legato – A seguito di un documento ufficiale del governo che proibisce il trasporto del sale un'antica tradizione è destinata a scomparire – La notte della prateria, l'ultima canzone del sale

Il cinquantaseienne Gesang, che viveva nel cortile interno del magazzino situato su un pendio, era l'attuale capo del villaggio. Aveva un camion Dongfeng quasi nuovo con cui ogni giorno si spostava ovunque per fare affari. Da quando aveva quattordici anni trasporta sale, adesso sono più di quaranta anni. Secondo i suoi ricordi a parte i sette, otto anni della Rivoluzione Culturale, si era dedicato a quest'attività praticamente ogni giorno. Essendo da molti anni a capo della squadra di trasportatori di sale aveva un'esperienza impareggiabile in questo campo. Quell'anno Tan Xiangjiang girò un documentario su "Gli uomini del sale" e Gesang ne fu il protagonista.

Durante il periodo in cui sostammo al villaggio Baoji, un giorno vedemmo quel camion entrare nel villaggio; Gesang, seduto sul veicolo guidato dal figlio, stava tornando a casa. Quando incontrò Jiayang, che era un suo vecchio amico, entrambi si scambiarono un saluto caloroso.

Aspettammo che si riposasse e poi andammo a casa sua a fargli un'intervista. Il complesso residenziale non era piccolo, dentro c'era la porta di una stanza aperta, in cui erano impilati molti cereali, scatole di alcolici e sigarette e ogni tipo di prodotti di uso quotidiano. Jiayang disse che, dopo qualche anno che non lo aveva visto, il commercio di Gesang era diventato più fiorente; prima in casa sua non c'erano così tante cose. In realtà la casa di Gesang era un negozio al dettaglio, i pastori del villaggio quando avevano bisogno di qualcosa andavano a comprarla lì. Nel caso non avessero avuto i soldi al momento non c'era da preoccuparsi, arrivato l'autunno, Gesang sarebbe andato a comprare del cashmere dalla manodopera del villaggio e gli sarebbe stato dedotto il suo credito.

A casa di Gesang si stavano preparando i *baozi*, le donne di casa stavano coprendo una grande pentola di carne rossa. Nonostante stessero ancora impastando, pensare al ripieno di carne che sarebbe stato messo sopra bastò a farmi venire l'acquolina in bocca.

Gesang con fare da padrone di casa, era sdraiato sul letto come se avesse lavorato duro e soddisfatto beveva tè al burro mentre chiacchierava con noi del trasporto del sale. Nel suo disinteressato narrare riacquistò un tono solenne quando si riprese a parlare della sua gloriosa professione di trasportatore di sale: quella era una squadra di trasportatori di sale, ogni anno tra fine inverno e inizio primavera nei terreni da pascolo del Tibet settentrionale spesso potevi vedere file di

yak diretti alla salina a prendere il sale. Loro partivano da casa, alla guida di un centinaio o più yak e su quest'altipiano di più di 4500 metri d'altezza avanzavano con vigore in direzione delle saline distanti duecento chilometri.

Per quanto riguarda i numerosi laghi del Tibet settentrionale più ci si dirigeva a nord-ovest e più aumentava la salinità delle acque del lago. C'erano molti laghi che infatti erano delle saline, considerata l'abbondanza di sale. Fonte inesauribile, ogni anno a inizio primavera sul lago iniziavano a fluttuare bianchi cristalli di sale.

Nella fredda prateria dove non cresceva il raccolto, solo se i pastori, arrivato l'autunno, dopo mesi di duro lavoro per portare a casa un sacco di sale, avessero potuto ottenere la stessa quantità di orzo e grano allora avrebbero avuto motivo per porre fine ai lunghi viaggi per trasportare il sale.

Da migliaia di anni la maggior parte del sale che usavano i tibetani proveniva dalle saline settentrionali e veniva trasportato dagli animali dei pastori della prateria. Il trasporto del sale non era conosciuto molto nel mondo esterno però era il lavoro principale dei pastori e il viaggio di una vita. L'unico mezzo utilizzato per il trasporto a distanza erano gli animali e a seconda della zona in cui si trovavano i terreni da pascolo venivano utilizzati le pecore o il comune yak. Non importa quali animali venissero utilizzati, lo spirito collettivista di cooperazione tra i pastori era l'aspetto più importante.

Gesang: "Quando sia iniziato il trasporto del sale non lo so neanche io. Si dice sia stato tanto tempo fa, quando c'erano le dodici saline chiamate saline della Madre Terra. Si diceva fossero dodici, ma tra queste erano comprese sia quelle che avevano sale che quelle che non ce l'avevano. Per quanto riguarda l'inizio di questa pratica, a meno che non dica una bugia, non saprei dirlo con sicurezza. So solo che è da molti secoli che si tramanda di generazione in generazione. In passato non c'erano automobili, si discuteva su come andarci, dove sostare ecc., quello era ciò di cui parlavano le vecchie generazioni. Per quanto riguarda il perché si trasporti il sale, il motivo principale è che non serve avere un capitale, si può ottenere un profitto, non serve comprare il sale e l'unica spesa è la forza lavoro umana e animale. Questo è il motivo per cui si trasporta il sale. In tutto il villaggio siamo più di duecento, trecento persone, ogni anno bisogna risolvere il problema dei cereali. Per questo motivo bisogna fare lo scambio tra sale e cereali, si usa l'industria del sale come mezzo di scambio per ottenere l'orzo, questo è il fine ultimo del trasporto del sale.

Le zone rurali del Tibet settentrionale erano caratterizzate da una società maschilista, infatti il trasporto del sale era un'attività riservata agli uomini, era un'usanza tramandata dagli antenati. Nonostante il trasporto del sale fosse molto faticoso, i ragazzi delle zone rurali ogni anno aspettavano

con ansia di poter partire per il nord per andare a raccoglierlo. Probabilmente la prateria era troppo desolata, la vita era troppo solitaria, i villaggi abitati erano troppo lontani, spesso a parte il piccolo villaggio formato dai dieci altri che erano venuti lì, non si vedevano segni di civiltà per decine, perfino centinaia di chilometri. Nelle decine di giorni di viaggio successive gli uomini di villaggi vicini potevano vivere assieme, indubbiamente era un'importante attività sociale. Inoltre gli uomini che erano potuti entrare a far parte di questo gruppo di trasportatori di sale possedevano uno status symbol. Secondo la concezione antica, le saline erano delle dee e, come nei confronti della madre, bisognava dimostrare loro riverenza. Per questo motivo gli uomini che vi entravano dovevano essere prima di tutto puliti nel corpo e nella mente. Gli uomini del sale si erano dati il soprannome di "sederi bianchi". Durante tutto il viaggio vigevano molti tabù sacri, tra questi i più importanti erano: non entrare a contatto con qualsiasi donna e tanto meno avere rapporti sessuali con le donne che si incontravano per strada.

Domanda: "Gesang, perché possono entrare solo gli uomini nelle saline?"

Gesang: "Bene. Le saline sono pulite, le donne non ci possono entrare. I trasportatori di sale non vogliono che le donne ci vadano, altrimenti tutti riderebbero. Se ci andassero le donne, nel lago non ci sarebbero cristalli di sale, il lago si seccerebbe e così non ci sarebbe più sale. Non si può permettere che le donne arrivino all'accampamento, non si può lasciare nessuna libertà.

Perché i trasportatori di sale hanno così tanti tabù? Generalmente si pensa che nelle zone settentrionali ci sia una seria malattia, in particolare delle malattie impure. Per non prendere queste malattie, prima di tutto bisogna parlare il dialetto dei trasportatori di sale e poi non bisogna agire sconsideratamente. Normalmente quando andiamo da qualche parte, anche se succede qualcosa di brutto, come ad esempio la morte di qualche animale, non ce ne preoccupiamo, ma della lingua del nord bisogna assolutamente stare attenti perché le zone settentrionali sono infestate. La salina di per sé è a posto ma ci sono delle malattie nei suoi dintorni, così per evitarle non bisogna parlare a vanvera e le relazioni tra uomo e donna non possono essere sconsiderate, per questo c'è una rigida disciplina. In realtà è così solo per i trasportatori di sale, gli altri gruppi di trasportatori non ritengono necessario parlare la lingua del sale, neanche nei luoghi in cui il sale viene scambiato con i cereali parlano questa lingua. Per dirla tutta si parla la lingua del sale per difendersi dalle malattie, così il corpo rimane pulito, come il comportamento e gli oggetti, che devono anch'essi essere particolarmente puliti. Se si parla in modo sconsiderato ci si ammala."

Gli uomini del sale, da quando lasciavano i loro villaggi e intraprendevano la via per il trasporto del sale diventavano come degli stranieri. Tra di loro parlavano una lingua strana che chi

non era un trasportatore di sale non poteva capire. Noi la chiamavamo gergo, ma per i pastori era la lingua del sale.

Ricordava le società segrete. Non c'era da stupirsi se gli uomini che entravano a far parte del gruppo dei trasportatori di sale spesso dimostrassero un senso di soddisfatta superiorità.

Attraverso un processo di traduzione la lingua del sale venne alla luce, quasi tutte erano parole spinte, la maggior parte dei nomi e delle parole utilizzate nella vita quotidiana e al lavoro erano sostituite da termini sessuali.

Gesang: “Allora, c'è anche un detto che dice che la salina è una dea. Lei si sente molto sola e spera che gli uomini vadano a trovarla. Sì, lei non ha un marito, noi parliamo la lingua del sale per ingratiarci la dea salina. Ascoltandoci lei è contenta e ci regala il sale, è così.”

Nella registrazione potei vedere la squadra di uomini del sale che all'alba smontava la tenda. Loro chiamavano i picchetti della tenda “cazzi”. Mentre smontavano la tenda dicevano: “Dai, metti tutti i cazzi assieme. Dammi un cazzo piccolo, un cazzo, due cazzi ... erezione, erezione...” “Eccitato! Eccitato! Eccitato fino alla coscia!”

Secondo la tradizione, dal momento della partenza i membri della squadra consideravano la tenda come l'unità lavorativa e tra di loro formavano una famiglia temporanea, al suo interno non c'era solo il “papà” ma anche la “mamma”. Il papà era il supervisore, la mamma invece aveva il compito di svolgere i lavori quotidiani come accendere il fuoco, preparare da mangiare ecc. Inoltre c'era anche un altro membro particolare: il giudice. Il giudice doveva controllare che durante il viaggio i membri della squadra non violassero i tabù. Una volta scoperto il trasgressore, era necessario dargli una punizione. Quest'ultima sembrava un gioco innocente, in quanto consisteva ad esempio nello strappargli dei peli pubici o nell'appendere un sacchetto di sale ai suoi genitali per farlo soffrire un po'.

Gesang: “Il giudice viene chiamato anche ufficiale delle forze dell'ordine. Compito del giudice è di garantire che i membri della squadra rispettino le regole e di punire coloro che le infrangono. Il suo lavoro non è continuo, se ci sono dei problemi allora li risolve, altrimenti non fa nulla.”

La squadra di trasportatori di sale di Baoji si dirigeva sempre verso la salina chiamata Zanzong relativamente vicina, duecento chilometri da Baoji.

Gesang: “La nostra salina non è un tesoro comune, è il lago della vita di sua Santità Karmapa. Per questo è di grande valore. Di queste risorse preziose ce ne sono dodici, tuttavia di laghi della vita di Karmapa ce n’è solo uno, è così.”

Ogni giorno la squadra di trasportatori si accampava molto presto, all’incirca a mezzogiorno. Dedicavano mezza giornata a dare da mangiare agli animali e a farli riposare, per questo motivo per raggiungere la salina spesso ci volevano una decina di giorni.

Nonostante fosse primavera, nel mese di marzo la prateria era coperta ovunque di ghiaccio e neve; in questa stagione spesso c’erano grandi neviccate. Quando la squadra di trasportatori di sale giungeva in un posto in cui c’era una sorgente d’acqua, su cui si era formato uno spesso strato di ghiaccio, dopo aver camminato per più di mezza giornata con la gola secca, si mettevano prona sul ghiaccio, estraevano un coltellino, facevano un buco nel ghiaccio e poi tutti infilavano la lingua nel buco e cercavano in ogni modo di estrarre l’acqua. I più pigri, che non volevano muoversi, premevano sulla lingua un pezzo di ghiaccio e lo masticavano facendo rumore con i denti. Dopo aver calmato la sete utilizzavano il piccone per rompere i pesanti pezzi di ghiaccio e dopo averli messi a bollire nella pentola, iniziavano a preparare il tè. A questo punto chi svolgeva il ruolo di “mamma” aveva un duro lavoro in cucina.

Domanda: “Perché si raccoglie il sale in questa stagione?”

Gesang: “In piena estate a parte poche saline, la maggior parte non ha sale. Fino circa al quarto mese non c’è sale, il quarto mese del calendario lunare. Dopo aver piovuto e nevicato nelle saline c’è solo acqua, diventano una grandissima cavità. Inoltre d’estate non si riesce ad attraversare l’acqua del fiume, i buoi non riescono ad attraversarla. In primavera invece non solo c’è sale, ma l’acqua del fiume è bassa, questo è uno dei motivi. Il secondo è che d’autunno dobbiamo andare nelle zone agricole per effettuare lo scambio.

Il fatto che in primavera gli animali ingrassino non è positivo, ma sono comunque ancora in grado di trasportare sale. D’estate, prima di tutto non c’è sale, poi i buoi ingrassano, è il periodo di riposo dall’attività di trasporto. Quando i buoi aumentano di peso bisogna andare a fare lo scambio. Avvenuto lo scambio, ovunque è ghiacciato come a Zanzong. In primavera l’acqua non gela, l’acqua scorre dalle montagne fino al lago, è in questo periodo che il sale prende la forma dei cristalli. Due giorni fa andammo sul lago e i cristalli si stavano appena formando. Nel luogo in cui ci recammo era in corso il fenomeno della cristallizzazione, la qualità del sale migliorava di giorno in giorno e lo strato salino diventava sempre più spesso.

D'inverno le miniere nelle zone più settentrionali sono molte e scavando si trova il sale che di solito non c'è in altri luoghi. Inoltre al nord gli uomini e gli animali non sono in grado di trovare acqua. Lì mancano le sorgenti, adesso generalmente solo nei luoghi in cui c'è ghiaccio c'è acqua. D'inverno bere acqua è molto difficile, questo è il motivo per cui non si va d'inverno. La ragione per cui non si va d'estate è che non si riesce ad attraversare il fiume. Il motivo per cui si va in primavera è questo.”

Domanda: “Quanti *jin* di sale può trasportare un bue?”

Gesang: “I buoi grandi possono portare 100 *jin*, quelli piccoli possono portare da ottanta a 90 *jin*. In media ogni anno al villaggio si fanno delle statistiche. Di solito si conta in base 100 *jin*, questa è la media. Positivo è più di 100 *jin*, negativo meno di 100 *jin*. Calcolando in base 100 *jin*, un sacco pesa 50 *jin*.”

Durante l'arduo viaggio nei giorni precedenti all'arrivo alla salina Zanzong, il capo Gesang fece più volte i calcoli, all'interno della squadra di trasportatori individuò una metà costituita dai giovani scelti per essere forti e robusti, che formavano l'unità di punta, cavalcavano cavalli veloci e arrivavano in anticipo alla salina. Dietro la grande squadra di trasportatori con gli yak continuava ad avanzare seguendo la routine quotidiana.

Come capo dei trasportatori di sale, Gesang naturalmente guidava i cavalli dell'unità di punta che rapidamente raggiungevano la salina. Il loro lavoro consisteva nel raccogliere il sale, seccarlo al sole e cucirne i sacchi prima che arrivassero gli altri trasportatori con gli yak. Quest'efficace divisione del lavoro venne tramandata di generazione in generazione dai trasportatori di sale del Tibet settentrionale.

Nella salina che si estende per decine di chilometri bisognava trovare il punto in cui scavare, compito non facile. Non solo era necessario considerare la qualità del sale ma anche la comodità del trasporto, i giovani di solito non avevano esperienza in quel campo.

Arrivati alla salina, sotto la guida di Gesang, il lavoro dei giovani ragazzi appariva davanti a loro. Quello era il lavoro più duro di tutto il trasporto del sale. In cinque, sei giorni di tempo dovevano estrarre dalla salina e confezionare circa 14000 chilogrammi di sale.

Prima parte della raccolta del sale consisteva nel farne piccoli mucchi. I membri della squadra, indossando stivali di gomma, entravano nell'acqua che arrivava alle caviglie e un po' alla volta formavano innumerevoli mucchietti con i cristalli di sale immersi nell'acqua, li portavano in superficie e aspettavano che parte dell'acqua venisse filtrata. La seconda parte iniziava alle cinque del mattino quando i membri della squadra si mettevano al lavoro. Prima dell'alba, traendo vantaggio dal fatto che la sera la superficie del lago fosse gelata, dovevano trasportare i sacchi di sale

ammucchiato in una giornata fino al bordo del lago. Lì iniziavano a formare montagne di mucchi di sale e continuavano a filtrare e a far evaporare l'acqua in eccesso. In questo modo i cristalli di sale potevano disidratarsi. Secondo le statistiche, ogni persona doveva fare circa cento giri avanti e indietro per finire di trasportare il sale.

Domanda: "Prendendo a modello una giornata, quest'ultima è divisa in tre momenti: mattino, mezzogiorno e pomeriggio. Che differenze ci sono nel lavoro?"

Gesang: "La mattina presto, che è il momento più freddo, per non rimanere bloccati nel fango e per non stancarsi troppo, si trasporta il sale. Altrimenti se si andasse in tarda mattinata a raccogliarlo, non si riuscirebbe a prendere il sale ancora ghiacciato. Se si andasse a trasportare il sale dopo l'alba, si rimarrebbe infangati perché il ghiaccio in superficie non si è ancora sciolto. Così la mattina si trasporta il sale e il resto della giornata lo si raccoglie. Il confezionamento può essere fatto in qualsiasi momento. Se il sale emerge in superficie è ancora meglio. Il lavoro nella salina è così."

Domanda: "E a mezzogiorno?"

Gesang: "A mezzogiorno ci si riposa. Si dorme, si mangia e ci si riposa bene. L'importante è lavorare la mattina e il pomeriggio."

L'aria della prateria è secca, dal sale estratto dal lago presto evapora l'acqua in eccesso. Anche se è ancora umido, si inizia la terza fase. I membri della squadra confezionano il sale in centinaia di sacchi di pelo di yak. Per eliminare la stanchezza mentre lavorano cantano con entusiasmo una canzone.

Testo della canzone: "I sacchi decorati son il tesoro di mamma, il rumore del sale, ding ding, che viene fatto cadere nei sacchi, ragazzi, ragazze. Un ragazzo mi avvertì, un angolo del sacco stava cedendo, veloci, veloci, fissiamolo. Veloci, non vivremo a lungo qui; veloci, sale rosso, sale bianco prendi quello che vuoi, veloci, gridano allegri i ragazzi, ruminano contenti gli animali, ragazzi, ragazze."

Concluso il lavoro agli uomini forti e robusti, che avevano consumato tutte le loro energie, non gli rimaneva altro che sedersi sui sacchi pieni di sale e cucirli con il filo di pecora. Quello era il momento più spensierato in cui il canto degli uomini diventava sentimentale e prolisso.

L'ultima fase consisteva nel posizionare nello spazio vuoto tutti i sacchi cuciti a gruppi di due, separati di qualche passo l'uno dall'altro. Ordinati in file orizzontali e verticali che si estendevano verso l'infinito, centinaia di sacchi posizionati per terra creavano una magnifica visione. In questo modo la squadra con gli yak aveva già il posto assegnato in perfetto ordine, così ogni yak aveva una

pila di sacchi di sale. I pastori potevano direttamente caricare sulla schiena dello yak sacchi di circa cento *jin*.

Domanda: “Che cosa pensi del lavoro dei trasportatori di sale?”

Gesang: “È un lavoro molto importante. Se non ci fosse il trasporto del sale, non si potrebbe fare lo scambio. Ad esempio, due sacchi di sale possono essere scambiati con due sacchi di eccellente orzo, che bastano ad una persona per mesi. Se si usassero le pecore o i buoi come merce di scambio non sarebbe vantaggioso. Se non ci fosse il sale, si potrebbero utilizzare solo i soldi per comprare i cereali.

Domanda: “Tuo padre ha mai trasportato sale?”

Gesang: “Ci è andato.”

Domanda: “Ti ricordi ancora quando sei andato a prendere il sale la prima volta?”

Gesang: “Certo.”

Domanda: “A quel tempo quanti anni avevi?”

Gesang: “14”

Domanda: “Allora raccontami della prima volta che hai partecipato al trasporto del sale.”

Gesang: “Non c’è molto da dire. A quel tempo c’era la vecchia società. Il bestiame era poco, c’erano solo dieci capi e alcuni altri che appartenevano ad altre persone. Comunque andammo alla salina Zanzong, quella in cui siamo andati assieme. Oh, quell’anno nel lago c’era molto fango ed era molto profondo, ci siamo infangati fino al bacino. Perfino la base dei sacchi era immersa nel fango. Ahaha, perfino i testicoli.”

Domanda: “Cos’è successo quando sei partito da casa?”

Gesang: “Oh, quando sono partito da casa gli anziani della squadra con gli yak hanno badato a me e soprattutto al mio collega, a quel tempo era ancora piccolo, non riusciva a trasportare i sacchi di sale. Gli anziani trasportatori ci hanno insegnato come organizzare il mangiare e il dormire: all’andata dovevamo mangiare due pezzi di carne al giorno, al ritorno un pezzo di carne al giorno. Non bisogna economizzare sui viveri, ma bisogna organizzarli razionalmente, lungo il tragitto può sempre succedere qualche imprevisto. Sono queste le parole che mi ricordo. Noi trascorremmo quattordici giorni circa al lago.”

Domanda: “Com’è stata la partenza da casa?”

Gesang: “Niente di che. A quel tempo ogni famiglia era un’unità a sé, non c’era uno spirito cooperativo. Prima di trovarmi con il mio collega l’ho salutata, ma niente di che. Partito da casa la cosa importante era incontrare il mio collega, non è come adesso che un gruppo di persone esce a salutarti.”

Appena finito di impilare i sacchi di sale, arrivò la squadra nella retroguardia secondo quanto stabilito, era tutto ben organizzato. Due gruppi si riunirono a bordo lago e tra il fischiettare e le grida gli yak vennero legati davanti ai sacchi di sale. In seguito i membri della squadra iniziarono subito a preparare un cerimoniale ancora più importante: il rito sacrificale in onore del lago.

Per prima cosa i pastori adornarono le selle dei cavalli con fasce di seta rossa e verde e fecero perfino la treccia alla coda. In seguito si lavarono le mani e si riunirono nella tenda per preparare l'impasto. Con la farina modellarono dei realistici yak che misero su una tavola e poi, sostenendola con le mani, uscirono dalla tenda.

Sulla riva del lago il “Maestro Weisang” della squadra era responsabile di officiare i riti religiosi e le preghiere. Con l'aiuto di alcuni ragazzi con alcuni trespoli venne realizzato un semplice altare sacrificale temporaneo. I pastori avanzarono con rispetto e devozione verso l'altare portando in mano i piccoli buoi di pasta. Arrivati davanti all'altare li appoggiarono con cautela sulla tavola di legno sottostante come a simboleggiare che i pastori offrivano alla dea della salina i loro amati animali. In seguito i pastori estrassero dal petto le bandiere di cinque colori, preparate prima, e gridando il nome della dea della salina corsero a legare le bandiere da preghiera alla tavola di legno. In un attimo la tavola di legno brillò dei cinque colori e le innumerevoli bandierine ondeggiarono spostate dal vento. Dopo aver sparso la *tsampa* verso le bandiere da preghiera i pastori uno dopo l'altro salirono a cavallo e fecero tre volte il giro intorno all'altare gridando a gran voce: “Shshshsh...venerabile Madre, noi ragazzi domani partiremo. Shshshsh! Anche domani a quest'ora ti verremo a trovare. Shshshsh...”

Il secondo giorno dopo aver messo i sacchi di sale sulla schiena degli yak, completamente carichi, ripresero la via di casa.

Domanda: Secondo te o secondo la tradizione che differenze ci sono tra il sale che estrai dalle saline e quello che si compra al mercato?”

Gesang: “Ci sono delle differenze, il sale estratto è migliore. Il sale, come dire, il Nord è un deposito minerario. Il Nord è il luogo di origine dei minerali, persone competenti non riescono ad arrivarci e tanto meno i codardi. Generalmente i pastori della classe media raccolgono il sale. Noi della classe media andiamo ai luoghi di origine dei minerali a prenderne i prodotti.

La nostra salina non è una miniera comune, è il lago della vita di Sua Santità Gamaba. Per questo motivo è di grande valore. Ci sono dodici miniere, ma di laghi della vita di sua Santità Gamaba ce n'è solo uno, è così.

Inoltre dal punto di vista del valore reale la raccolta del sale è diversa dagli altri prodotti minerari, questo è il lago della vita di Sua Santità Gamaba che tutti conoscono. Per noi pastori lavorare nella

salina è molto duro, sopra c'è il sale, sotto c'è l'acqua, sulla base c'è fango. Così è grazie al petto delle persone e alla schiena degli yak che viene trasportato dal Nord al Sud.

Anche lo Stato deve comprare il sale e non usa la macchina per trasportarlo. Non so come sia il suo sale, ma il sale trasportato dai pastori è più affidabile. Usare questo sale trasportato da animali e uomini è un peccato, per questo motivo è molto prezioso. Si ritiene che spargere per terra il sale sia molto peggio che spargere l'orzo. Loro direbbero: "Ah, che peccato, spargere il sale è un crimine, è arrivato qui dopo un duro viaggio dal Nord." Nessuno può fare a meno del sale, i contadini ne fanno un uso maggiore per nutrire gli animali, dicono per farli ingrassare. È gustoso per il palato."

Domanda: "Adesso che il trasporto del sale viene fatto per la maggior parte con le macchine esistono ancora gli yak che trasportano il sale?"

Gesang: "Il trasporto del sale con i buoi continuerà, i tori non vengono usati per la riproduzione, servono a questo. Chiaramente anche per la pelliccia. Utilizzare i buoi rispetto ad altri mezzi di trasporto è molto più arduo. Inoltre i terreni da pascolo piccoli o grandi che siano è sempre così. Visto che non tutti i pastori hanno l'automobile, bisogna usare i buoi. Così i buoi continuano a trasportare il sale.

Io ho già cinquantasei anni, lo scambio tra sale e cereali è stato tramandato di generazione in generazione, iniziato dagli antenati il trasporto del sale è proseguito fino ad ora. C'è stato solo un periodo in cui era lo Stato centrale che comprava cereali e quindi non si andava a prendere il sale, né si effettuava lo scambio. Per la necessità di avere provviste abbiamo sempre fatto lo scambio nord-sud tra sale e cereali. Arrivati nelle zone agricole del sud vendevamo sale e tornavamo ai pascoli con i cereali. Le zone agricole e i pascoli sono come i meridiani e i paralleli tessuti su una stoffa, per tessere si incrocia una volta e poi si cambia filo, così le zone agricole e i pascoli sono i meridiani e i paralleli, così si raccontava in passato. Nella storia è così, non fa differenza se ci sarà la rivoluzione o non ci sarà, in futuro lo scambio continuerà sicuramente."

Nonostante fossero quasi nuove le macchine di vecchio modello venivano eliminate dalla città e a partire dagli anni Ottanta iniziarono gradualmente a entrare nelle famiglie della prateria. In quegli anni la macchina divenne un mezzo di trasporto sempre più diffuso e se qualcuno aveva previsto di utilizzare il vecchio metodo di trasporto del sale presto sarebbe stato sostituito dalle macchine. Tuttavia notai un interessante fenomeno in Gesang. In quegli ultimi anni possedeva una macchina, che per tutta la giornata viaggiava senza sosta nella prateria per trasportare cose per fare affari e guadagnare soldi, ma non usava mai la macchina per trasportare il sale. Probabilmente nella sua mente il trasporto del sale non solo era un lavoro semplice, ma anche un metodo di trasporto e di scambio primitivo. Lui onorava l'antico rito che era stato seguito dagli antenati.

Nella prateria i pastori utilizzavano un camion, cosa niente affatto semplice, Gesang infatti lo comprò e lo vendette più volte. Lui ci raccontò le difficoltà e i problemi legati a ciò:

“In passato ci furono degli anni in cui non era permesso commerciare, ma poi si disse che fosse possibile. A quel tempo però non c’erano macchine, c’era povertà, da piccolo venditore di lecca lecca iniziai a muovere i primi passi. Feci qualche affare e guadagnai dei soldi. Non era un vero e proprio stipendio, così comprai una macchina. Con una macchina riuscivo a vendere più cose.

Ma allora perché rivenderla? La macchina di per sé andava bene, in realtà fu molto difficile venderla. I motivi per venderla erano: uno, non aveva l’autista, quindi bisognava pagarla per il servizio; due, bisognava pagare il bollo. Naturalmente questo non dipendeva solo da me, io non mi sentivo in colpa. Ma stando così le cose, assumere un autista, pagare il bollo era una spesa troppo grande.

Se non ci fosse stato il bollo, la macchina andava così bene che l’avrei tenuta. Nonostante si tratti di una cosa mia non mi è permesso entrare in città, come quando rubi un animale.

Per tutta questa serie di motivi vendetti la macchina. Tuttavia non avevo perso la fiducia nelle macchine solo che i costi erano troppi, non era consigliabile farlo. Poi se avrò la possibilità comprerò un camion usato, così se ci saranno sassi trasporterò sassi, se ci sarà terra trasporterò terra, se ci sarà acqua trasporterò acqua, trasporterò qualsiasi cosa, la utilizzerò bene. Aspetterò il giorno in cui mi sentirò dire: Questa macchina non ha il bollo, non va bene, dobbiamo confiscargliela. Potrò solo dire: “Prego.” Così forse sarà ancora più divertente.

Mentre noi apprendevamo entusiasti la storia del trasporto del sale Gesang cambiò argomento dandoci una notizia molto triste: all’inizio dell’anno il governo aveva emanato un documento secondo cui da quel momento in poi erano proibiti la raccolta e il trasporto del sale e non poteva essere svolta nessuna attività di scambio tra sale e cereali. Lo Stato avrebbe svolto l’intero processo di estrazione, lavorazione e vendita del sale.

I pastori non sapevano che l’antica tradizione cinese dell’estrazione e del trasporto del sale era stata bloccata dalle autorità locali, nella società contemporanea l’utilizzo di sale iodato venne inserita nelle norme promulgate dal governo.

In ogni caso la norma governativa appena promulgata fu un duro colpo per i pastori. Da quel momento in poi avrebbero dovuto cercare altri modi per trovare i cereali e inoltre il metodo millenario del trasporto del sale assieme alla cultura in esso contenuta sarebbero spariti.

Un’antica tradizione era giunta alla fine.

La notte in cui ci allontanammo dalla prateria la luna era grande e rotonda, si poteva ammirare uno scorcio di colore bianco argenteo, che faceva venire voglia di raccontare qualcosa, rimanere ancora per un po’.

Nella piccola stanza di mattoni Du Jiang, Cang Duo, Suo Jia e altri giovani pastori sapevano che saremmo partiti l'indomani per tornare a Lhasa. Non preoccupati che noi fossimo assonnati, seduti uno vicino all'altro fumavano e ridevano spensierati.

Mara, la ragazza italiana, ebbe per tutto il tempo un sorriso enigmatico in volto, ascoltò con interesse le storie di quel popolo straniero e intervenne poche volte. Collegandosi a quello di cui si stava parlando, a volte non riuscì a fare a meno di dire in un cinese fluente: "Da noi in Italia..." In seguito cantò le canzoni popolari della sua Italia con una voce così vibrante che i pastori a bocca aperta si guardarono l'un l'altro esterrefatti. Alla fine impacciati le fecero un applauso di cortesia e con tono sarcastico in mezzo cinese gridarono: "Ancora una volta!"

Jiayang preoccupato chiese loro cosa avrebbero fatto da quel momento in poi non potendo più trasportare sale.

"Chi lo sa? Andrà sempre meglio." Dujia rispose pieno di fiducia.

Dopotutto parlare di quell'argomento li preoccupava.

I giovani pastori non capivano la normativa promulgata dal governo finalizzata a migliorare l'approvvigionamento di sale del popolo tibetano, non comprendevano che il sale conteneva elementi minerali. Sapevano solo che negli anni successivi il metodo di trasporto del sale tramandato di generazione in generazione dagli antenati, dopo gli innumerevoli momenti in cui in questa professione avevano sperimentato l'esaltazione, l'avventura, le difficoltà e la gioia, quei riti, quella lingua segreta, quel motivetto cantato lungo la strada non sarebbero esistite più, diventando in futuro, come la prateria, un'antica leggenda e un vecchio ricordo.

Così in quella notte in cui la luna risplendeva in cielo, in quell'ultimo giorno non volevano lasciare la nostra stanza. Iniziarono a cantare la canzone del sale, simile ad una poesia. Il canto melodioso si alzava e si abbassava. Iniziata la canzone non si preoccuparono se disturbavano i genitori nella camera accanto. Ascoltandoli attentamente e in silenzio mi parve che volessero insinuare qualcosa, come se la canzone dovesse rimanere nella nostra memoria, come se dopo la scomparsa di un'antica cultura popolare questi ricordi sparsi dovessero essere conservati in un angolo della mente di noi uomini contemporanei, abitanti della città.

Nella prateria le canzoni delle gang scomparirono, così come le canzoni dei trasportatori di sale.

Sulla cima della montagna Majia a oriente,
i disegni della montagna, i disegni della montagna,
pieno è di cristalli di sale il lago della Madre Terra...
Nel ventre della Madre Terra Zanzong

Se vorrai sale bianco, avrai sale bianco

Il sale bianco è il latte della Madre Terra

Se vorrai sale rosso, avrai sale rosso

...

Questo luogo è...

I bravi ragazzi non possono andarci

I vestiti di seta non tollerano lo sporco

I codardi non ce la fanno ad andarci

Non si ha la fortuna di vedere i depositi minerari del Nord

Qui è il luogo dei divertimenti degli uomini...

Sulla cima della montagna Majia a oriente

Una bianca bandiera della preghiera svolazza

Non è una bianca bandiera della preghiera è un'aquila selvatica

L'aquila selvatica verso casa sua vola, sì, vola

Sulla cima della montagna Majia a oriente

Una gialla bandiera della preghiera svolazza

Non è una gialla bandiera della preghiera è un'anatra gialla

L'anatra gialla verso casa vola, sì, vola...

Improvvisamente il fratello minore di Dujia, Cangduo, si alzò in piedi e salutò tutti gridando:
“Andiamo!”

Dei giovani pastori, fischiettando sotto la luna splendente, nel regno della notte si inoltrarono
nella prateria alla ricerca della fonte dell'amore...

CAPITOLO III: COMMENTO TRADUTTOLOGICO

Per comprendere adeguatamente il senso del processo traduttologico è necessario dare una giusta interpretazione al concetto di traduzione. Quest'ultima è in primo luogo una forma di comunicazione scritta indispensabile al dialogo tra culture diverse. Secondo il teorico Roman Jakobson la comunicazione linguistica è costituita da cinque elementi fondamentali: un emittente, un destinatario, un codice, un messaggio e un contesto. All'interno di un determinato contesto l'emittente trasmette un messaggio al destinatario, utilizzando un codice comune²⁴.

Trasponendo la teoria elaborata da Jakobson al processo traduttologico è più semplice comprenderne le parti che lo compongono e capirne la complessità. A questo scopo è necessario individuare i corrispettivi elementi individuabili in un testo scritto che sono alla base della comunicazione linguistica. Il ruolo dell'emittente è svolto dall'autore del testo mentre il destinatario è il lettore modello individuato dall'autore stesso. Il messaggio che viene inviato è rappresentato dal contenuto del testo che è inserito in un contesto in modo da risultare comprensibile al lettore modello ed è trasmesso utilizzando un codice comune cioè nella lingua e nella cultura che accomunano emittente e destinatario. In ambito traduttologico un testo scritto di qualsiasi genere letterario o di qualsiasi ambito settoriale che viene tradotto in un'altra lingua viene definito prototesto.

Avendo individuato i fattori che compongono il prototesto è ora necessario analizzare il cambiamento che avviene nell'ambito della comunicazione linguistica se il testo preso in esame è il metatesto ovvero il testo tradotto. In quest'ultimo il traduttore si sostituisce all'autore del prototesto nel ruolo dell'emittente e il destinatario diviene il lettore modello a cui il traduttore intende rivolgere il suo testo. Il messaggio e il contesto, in cui è inserito, sono gli unici elementi che rimangono invariati, ciò che cambia è il codice comune ovvero la linguacultura. Questo termine indica lo stretto legame che esiste tra una lingua e la sua cultura e allo stesso tempo sottolinea la distanza che il traduttore deve colmare nel passare da una linguacultura a un'altra.

I fattori della comunicazione linguistica sono indispensabili per il traduttore che deve studiare un autore e la sua opera, in quanto costituiscono le linee guida per la successiva traduzione. L'analisi degli elementi extratestuali del prototesto è il primo passo per comprendere il background di un'opera. Per elementi extratestuali si intendono le notizie sull'autore, la produzione letteraria precedente, il contesto storico culturale, l'intenzione dell'autore ecc.

²⁴ Osimo, Bruno, *Manuale del Traduttore*, Hoepli, Milano, 2011, pp. 24-25

Di conseguenza in primo luogo analizzerò il prototesto e in particolare gli elementi extratestuali che possono essere inferti prima della lettura del testo stesso e che sono utili a individuare la funzione comunicativa del testo.

Pubblicato nel 2000, “古海蓝经幡。走进西藏。” (Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet), come già precedentemente indicato, si colloca in una posizione completamente diversa rispetto alla produzione letteraria precedente di Zhaxi Dawa. Quest'opera è stata scritta quando lo scrittore sino-tibetano si era già allontanato dal mondo letterario e aveva iniziato a dedicarsi alla realizzazione di documentari sul Tibet. Nonostante l'evoluzione della sua produzione letteraria ciò che rimane una costante nella vita dello scrittore è l'interesse per la sua terra natia e la meraviglia di fronte alle tradizioni del popolo tibetano, di cui il soprannaturale è parte integrante, elementi che lo hanno collocato nella corrente della “letteratura delle ricerca delle radici” e al contempo lo hanno reso il maggior esponente del realismo magico cinese.

Prendendo come punto di riferimento solo i fattori extratestuali è possibile individuare nel desiderio di far conoscere la propria terra natia e la sua magica cultura la funzione comunicativa del prototesto.

Dopo aver preso in esame i fattori extratestuali e quindi il contesto in cui si colloca l'opera è possibile passare a un'analisi più approfondita della tipologia testuale.

L'opera presa in esame è un diario di viaggio, genere letterario ibrido che è sempre stato di difficile categorizzazione in quanto incorpora caratteristiche proprie di generi diversi. Un altro elemento che ne aumenta la difficoltà di definizione è il diverso sviluppo che il genere ha avuto all'interno delle culture nazionali. Nel caso dell'opera presa in esame il panorama letterario a cui bisogna rivolgersi è la letteratura cinese e in particolare lo *youchi* (diario di viaggio). In questo genere, accanto alle note di viaggio, sono stati inseriti resoconti commerciali, resoconti di viaggi ufficiali ecc., rendendone più evidente il carattere ibrido.

“Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet” rispecchia bene le caratteristiche labili del genere, presentandosi come una raccolta di ricordi d'infanzia, descrizioni di luoghi visitati durante le riprese dei documentari e degli excursus sulle tradizioni tibetane. Nonostante la diversità del contenuto testuale lo stile utilizzato dallo scrittore sino-tibetano presenta sempre i caratteri della narratività. Tranne i passi in cui racconta esperienze di vita vissuta, nelle descrizioni delle tradizioni e dei riti che ha visto con i suoi occhi, l'io narrante interviene raramente.

Considerato lo stile narrativo, il testo può essere definito aperto, in quanto non richiede un'interpretazione univoca. Nel processo traduttologico questa caratteristica mi ha favorito concedendomi maggiore spazio di manovra nella comprensione del testo, ma al contempo mi ha

portato a considerare la distanza diatopica ovvero geografica e culturale che separa il prototesto in lingua cinese dal metatesto in lingua italiana.

Essendo di fronte a un diario di viaggio, genere ibrido per antonomasia, la funzione del testo non sarà univoca. Prevalendo lo stile narrativo, in particolare nei capitoli in cui l'autore racconta i suoi ricordi d'infanzia, è dominante la funzione espressiva, focalizzata sull'emittente. I capitoli che si incentrano maggiormente sulla realtà extralinguistica, come i passi in cui vengono descritti i riti buddhisti e le tradizioni tibetane, sono orientati verso la funzione informativa.

1. LA DOMINANTE E IL LETTORE MODELLO

Jakobson definisce la dominante come “la componente focalizzante di un'opera d'arte, che regola, determina e trasforma gli altri elementi.”²⁵ Questa definizione sottolinea quanto sia importante individuare la dominante e quanto quest'ultima influisca sulla scelta di tutti gli altri fattori della comunicazione linguistica, primo fra tutti il lettore modello.

Nell'individuare questa componente fondamentale del testo, in ambito traduttologico è necessario distinguere tra prototesto e metatesto, in quanto autore e traduttore individuano due dominanti diverse, appartenendo a due contesti culturali distinti.

Per quanto riguarda “*Quel darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet”, ritengo che la dominante del prototesto sia il desiderio di far conoscere il Tibet, di introdurre i lettori cinesi alla cultura di questa terra, che per secoli è rimasta chiusa in se stessa. Dal suo pubblico sono sicuramente esclusi i tibetani in quanto Zhaxi Dawa aveva affermato che non avrebbe mai scritto in tibetano poiché riteneva che il suo messaggio fosse troppo sofisticato per non parlanti cinese. Il lettore modello a cui si rivolge lo scrittore sino-tibetano è quindi un pubblico cinese piuttosto colto, interessato a conoscere il Tibet e le sue tradizioni.

La prospettiva cambia radicalmente nel momento in cui si prende in considerazione il metatesto, in quanto il panorama socio-culturale è totalmente diverso e l'interesse per il Tibet, considerato magico e irraggiungibile nell'immaginario occidentale, è sicuramente maggiore e non ha risvolti politici.

Partendo da questo presupposto ho individuato come dominante del metatesto il desiderio di portare il lettore in un viaggio in una terra dalle tradizioni che appaiono mitiche e surreali agli occhi di uno straniero. Il metatesto è quindi rivolto al lettore medio che desidera guardare più da vicino una terra così lontana o di colui che è interessato alle opere dell'autore.

²⁵ Osimo, Bruno, op. cit., p. 80

2. LA MACROSTRATEGIA TRADUTTIVA

La macrostrategia traduttiva dipende indissolubilmente dalla dominante e dal lettore modello, in quanto riguarda l'approccio globale che il traduttore adotta nei confronti del testo da tradurre.

Nel corso della storia gli studiosi di traduzione hanno elaborato numerose teorie traduttive che, nonostante le diverse prospettive da cui analizzavano la traduzione, individuavano fondamentalmente due tendenze: non etnocentrica/ etnocentrica, minorizzante/addomesticante, semantica/comunicativa ecc. La teoria minorizzante/addomesticante, elaborata da Venuti, si ispira alla teoria non etnocentrica/etnocentrica di Berman, secondo cui nella maggior parte dei casi la traduzione risulta essere etnocentrica ovvero utilizza il sistema di valori della cultura ricevente, senza inserire l'elemento altro, diverso in traduzione. Quest'ultima nega al lettore la possibilità di lasciare la confortevole poltrona di casa e intraprendere un viaggio in un mondo sconosciuto, ciò su cui invece si basa la traduzione non etnocentrica, che mantiene le specificità della cultura emittente, favorendo lo straniamento del lettore. Della stessa opinione è anche Venuti che nell'opera "L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione" sostiene la preponderanza in traduzione dell'uso della strategia addomesticante, secondo cui il traduttore deve diventare un'entità invisibile e la traduzione l'equivalente di un'opera di uno scrittore della cultura ricevente. Venuti, invece, si professa a sostegno della teoria minorizzante, che varca i confini del conosciuto e dà al lettore la possibilità di aprire la mente e ampliare il suo sapere.

Basandosi sulla stessa dicotomia traduttiva Peter Newmark elabora la sua teoria traduttiva semantica/comunicativa. Entrambe le strategie traduttive ammettono un certo grado di rielaborazione creativa dell'autore, ma mentre nell'approccio semantico è necessaria la massima aderenza all'originale e viene elaborata a livello dell'autore, la teoria comunicativa ha lo scopo di rendere il contesto culturale dell'originale comprensibile e accettabile dai lettori della cultura ricevente²⁶.

Avendo analizzato le diverse strategie traduttive, nella traduzione di "Quel *darchor* blu di un mare antico. Inoltrandomi in Tibet" ho optato per l'adozione di una macrostrategia minorizzante che accompagnasse il lettore alla scoperta della cultura tibetana, permettendogli di conoscere una parte di mondo prima sconosciuta, introducendolo al sistema di valori della cultura emittente. Di conseguenza nel processo traduttivo mi sono attenuta il più possibile al prototesto, rispettandone i fattori culturospecifici.

²⁶ Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, Prentice-Hall International, 1988, p. 46

Gli unici interventi che si discostano dalla strategia minorizzante sono stati adottati al livello della frase, preferendo modificare la struttura sintattica in certi punti affinché il metatesto risultasse accettabile a un lettore italiano.

L'adozione di questa macrostrategia traduttiva mi ha permesso di rendere il testo accessibile e fruibile a un lettore medio che si avvicina a quest'opera senza avere conoscenze pregresse sull'argomento, ma avendo interesse nell'entrare a contatto con una cultura diversa.

Nonostante un approccio minorizzante possa dare una nota di maggiore esotismo a un testo e renderlo di più difficile comprensione per il lettore della cultura ricevente, al contempo rispetta fedelmente il prototesto e le peculiarità stilistiche dello scrittore.

3. FATTORI FONOLOGICI

Onomatopée

Analizzando i fattori di specificità del prototesto è possibile individuare i singoli casi problematici nel processo traduttivo e indicarne le strategie adottate per risolverli.

A livello fonologico il prototesto presenta il ricorso alle onomatopée che si definiscono come parole la cui fonetica imita un suono. Utilizzate per rendere più realistico all'orecchio del lettore un suono scritto, nel corso del processo traduttivo, possono rappresentare però un problema, soprattutto nel caso di lingue e culture distanti tra loro.

Nel caso specifico del prototesto preso in esame ho trovato difficoltà nel tradurre le onomatopée, in quanto simboleggianti suoni specifici, difficili da rendere nella lingua d'arrivo. Nel primo caso il suono onomatopoeico si riferisce al rumore di una caramella gommosa quando viene tagliata. Non avendo trovato un equivalente italiano ed essendo un suono legato al nome stesso della caramella “phangbi” ho optato per la trascrizione fonetica in lingua tibetana dell'onomatopoea nel metatesto. Riporto qui di seguito l'esempio:

“蚌啤”从发音上感觉，能令人想到那一盆凉粉倒扣在案板上，那半透明的胶质状的物体还在微微地颤悠着，用手轻轻拍打在上面，似乎就能听见这个“蚌啤”的声音了。

La pronuncia di “phangbi” fa venire in mente una caramella gommosa che viene spezzettata sul tagliere, quando quella sostanza gelatinosa traslucida sta ancora leggermente vibrando sul tagliere se la tocchi con delicatezza potrai sentire quel “bibi”.

Il secondo caso in cui appare un suono onomatopoeico è strettamente culturospecifico, presentando dei problemi traduttivi diversi dal primo caso. Nonostante nella cultura ricevente indichi inequivocabilmente lo schiacciare la lingua, “zeze”, se lasciato invariato nel metatesto avrebbe provocato smarrimento nel lettore italiano. Inoltre un altro problema legato alla traduzione di questa onomatopoea è il significato da attribuirgli, in quanto non rimanda a un'interpretazione univoca. Ricorrendo in una manifestazione di compassione ho optato per l'eliminazione del suono onomatopoeico e l'introduzione della descrizione dello stesso tra parentesi.

Riporto qui di seguito l'esempio:

即使遇到一个遍体鳞伤的恶棍逃犯，她们也会发出怜悯的“呵啧啧”（可怜呵）的轻叹，为他轻擦伤口，送上热茶热饭。

Anche se incontrassero un criminale ferito avrebbero emesso quel sospiro compassionevole “Ooohhh” (un Oh compassionevole, schioccando la lingua) alla vista dei suoi lividi e gli avrebbero portato tè caldo e qualcosa da mangiare.

In questo stesso passo ho tradotto l’onomatopea “Ah” utilizzata nel prototesto come suono per indicare compassione con un “Ooohhh”, molto più comprensibile a un lettore italiano come manifestazione di questo sentimento.

4. FATTORI LINGUISTICI

4.1 Nomi propri

4.1.1 Nomi di persona e di oggetti

Come sostiene Peter Newmark nell’opera “A Textbook of Translation” nel processo traduttivo è di fondamentale importanza tradurre correttamente i nomi propri di persona, di oggetti e i toponimi attraverso una specifica documentazione. Un’inesatta traduzione di termini specifici può provocare smarrimento nel lettore che non riconosce il termine come parte della sua cultura. La scelta della terminologia deve essere accurata e aggiornata per evitare di risultare anacronistica agli occhi di chi la legge.

Nel prototesto preso in esame sono presenti solo nomi propri di persona di nazionalità cinese, fatta eccezione per un caso in cui appare un nome di una ragazza di nazionalità italiana. La divisione dei nomi propri secondo la nazionalità rappresenta una linea guida per la traduzione in quanto il principio generale è: “Normally, people's first and surnames are transferred, thus preserving their nationality, and assuming that their names have no connotations in the text.”²⁷. Seguendo questo principio ho trasposto nel metatesto i nomi propri cinesi attraverso la loro traslitterazione in pinyin. Riporto qui di seguito un esempio:

在那间小土屋里，顿嘉，仓多，索加和几个年轻的牧人知道我们一行明天将启程回到拉萨，也不管我们是否有了困意，坐在一堆兴致勃勃地抽着烟，说着笑话。

²⁷ Newmark, Peter, op. cit., p. 214

Nella piccola stanza di mattoni Dujia, Cangduo, Suojia e altri giovani pastori sapevano che saremmo partiti l'indomani per tornare a Lhasa, ma non erano preoccupati che fossimo assonnati, seduti uno vicino all'altro fumavano e ridevano spensierati.

Il procedimento opposto è stato applicato nel caso della traduzione del nome della ragazza italiana, di cui è stato riportato un equivalente fonologico italiano. Ho optato per questa scelta, considerando anche l'abitudine degli stranieri che si recano in Cina di darsi un nome cinese che può essere una semplice traduzione del nome italiano, il risultato di una scelta tra i termini cinesi esistenti o una creazione ex novo. In questo caso è più probabile che si sia realizzato il secondo caso visto che “mǎlánhuā” in lingua cinese significa “magnolia”. Non risultando però plausibile come nome proprio di persona in italiano ho quindi cercato il nome che avesse maggiore assonanza con il nome “Mǎlán” e per tale motivo ho optato per l'italiano “Mara”.

Riporto qui di seguito l'esempio:

一个栗色头发的意大利女孩马兰听说我们要去还未对外国人开放的草原，执意要跟我们一起一块去 [...]

Mara, una ragazza italiana dai capelli castani aveva sentito dire che andavamo nella prateria, in cui era vietato l'ingresso agli stranieri e insistette che la portassimo con noi.

Un discorso a parte meritano invece i nomi propri legati alla religione buddhista. In questo caso ho infatti adottato un approccio diverso, utilizzando la trascrizione fonetica più utilizzata in lingua italiana, non quella originale. Tale scelta è stata dettata dal principio secondo cui un lettore che non ha conoscenze sul mondo buddhista percepisce comunque un sapore esotico e straniante nei nomi utilizzati mentre chi ha già una cultura sull'argomento può trovare dei riferimenti familiari.

Ne sono un esempio i nomi delle sette e scuole buddhiste, conosciute anche in Italia, riportate qui di seguito:

这一天，扎什伦布寺密宗的喇嘛们围坐在二楼回廊 [...]

Quel giorno i Lama della setta Mizong del tempio Tashilhunpo erano seduti in cerchio nel deambulatorio al secondo piano [...]

扎什伦布寺自一世达赖根敦珠巴创建以来，是宗喀巴所创格鲁派的最大的寺院 [...]

A partire dalla sua costruzione ad opera del primo Dalai Lama Gendun Drup il monastero Tashilhunpo era il più grande monastero della scuola Gelu fondata da Tzong Khapa [...]

Nel prototesto sono inoltre presenti nomi propri di oggetti, intendendo generalmente con questa denominazione nomi di marche di prodotti di qualsiasi settore. Nel caso specifico vengono nominate marche di sigarette inglesi e nomi di automobili giapponesi e cinesi. Prendendo in considerazione le marche straniere ho operato un processo di ricerca del nome corrispettivo in lingua originale quando non si trattava solo della traslitterazione in lingua cinese.

Riporto qui di seguito un esempio:

[...] 在花架上还能看见一些有异国情调的舶来品，如印着美人头像的印度香圆筒铁盒装的英国炮台牌香烟，包在玻璃纸里的印度饼干，英国产的七星牌汽油打火机 [...]

[...] sugli scaffali si scorgevano anche dei prodotti importati dal sapore esotico come il profumo indiano su cui era stampato un ritratto di donna, le sigarette aromatiche inglesi *The Three Castles* contenute in una scatola circolare di ferro, dei biscotti indiani avvolti nel cellofan, gli accendini *Seven Star* di produzione inglese [...]

Mantenere i nomi delle marche straniere nella traslitterazione in pinyin, seguiti dalla loro provenienza avrebbe creato un'incongruenza nel metatesto e sarebbe risultata un'inesattezza agli occhi del lettore. Basandomi sullo stesso principio, nel caso delle marche cinesi ho mantenuto la traslitterazione del nome in pinyin.

4.1.2 Toponimi

Per toponimo si intende il nome proprio di un luogo geografico e in quanto tale è una categoria terminologica molto ricorrente nei diari di viaggio. Nel prototesto preso qui in esame abbiamo infatti un'ampia gamma di toponimi legati alla Regione Autonoma del Tibet. Come sostiene Newmark nella traduzione di questi elementi linguistici è necessario prestare attenzione a consultare fonti aggiornate e accurate perché “In a modern text, Beijing is no longer Peking; nor is Karl Marx Stadt now Chemnitz; nor is Mutare (Zimbabwe) any longer Umtali; and in 1997 Hong Kong will be Xianggang.”²⁸ Oltre a questo fattore Newmark aggiunge anche la necessità di adottare la traduzione del toponimo nella lingua d'arrivo.

Nel processo traduttivo mi sono attenuta a questo principio, controllando la versione italiana dei toponimi su atlanti e siti specializzati.

²⁸ Newmark, Peter, op. cit., p. 35

Riporto qui di seguito gli esempi di traduzione dei nomi delle città tibetane più ricorrenti nel prototesto:

我有幸目睹过日喀则宗山上那座气派宏伟的老城堡，其规模仅次于拉萨的布达拉宫。

Ho avuto la fortuna di vedere con i miei occhi sulla montagna Zong a Shigatse la maestosa e antica fortezza, le cui dimensioni si avvicinavano a quelle del Palazzo del Potala a Lhasa.

Quest'esempio è emblematico in quanto non solo mette in luce il processo traduttivo utilizzato per tradurre i nomi delle due città tibetane, ma evidenzia anche un altro principio traduttivo enunciato da Newmark: è utile far precedere i nomi di montagne, laghi, fiumi caratteristici di un determinato luogo, che si ritiene poco conosciuti dal lettore della cultura ricevente, dalla loro categorizzazione geografica, come nel caso preso in esame in cui il toponimo Zong è preceduto dalla sua definizione come montagna.

Per la traduzione dei toponimi mi sono basata sulla loro trascrizione ufficiale, pur non essendo sempre la più diffusa. Ne è un esempio “纳木措” che è conosciuto come “lago Namtso”, ma in realtà la versione ufficiale lo indica come “lago Nam”, in quanto in lingua tibetana “tso” significa “lago” e quindi non è parte del nome proprio.

Nel caso invece di nomi propri di luoghi non riportati sugli atlanti ufficiali ho optato per una loro traslitterazione in pinyin. Riporto qui di seguito un esempio:

我们直奔班戈县青龙乡一个牧业点，这是加央西热为我们安排的第一站。

Andammo direttamente all'allevamento di bestiame al villaggio Qinglong del distretto Bange, quella era la prima fermata pianificata da Jiayang Xire.

4.2 Realia

parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue²⁹.

Tale definizione, elaborata dai ricercatori bulgari Vlahov e Florin, spiega in modo approfondito il concetto di realia in ambito traduttologico e ne evidenzia subito la problematicità affermando che “non hanno corrispondenze precise in altre lingue”. Le soluzioni possibili sono diverse, ma per giungere a una scelta è necessario valutare la tipologia testuale, il lettore modello prefissato e l'importanza del termine culturospecifico nel prototesto. Tutti questi fattori sono indispensabili per capire se i realia siano considerati tali nella lingua di partenza o se risulterebbero tali solo nella cultura ricevente e di conseguenza se sia necessario trasporli nel metatesto o normalizzarli, traducendoli con un omologo nella cultura ricevente.

Prendendo in considerazione il testo tradotto nella presente tesi, nel prototesto si riscontra la presenza di diversi tipi di realia etnografici e politico-sociali. Nella prima categoria rientrano in particolare parole riguardanti la cultura tibetana e la religione buddhista, mentre della seconda fanno parte entità e funzioni amministrative, organismi e istituzioni.

Analizzando la tipologia testuale, il diario di viaggio, e il lettore modello, un pubblico cinese, sono giunta alla conclusione che i realia etnografici siano stati concepiti come tali nel prototesto, in quanto vengono descritti usi e costumi estranei anche alla cultura emittente. Per tale motivo ho deciso di trasporre i realia nella traslitterazione che ricalca la pronuncia in tibetano e redigere un glossario finale in cui inserirne la spiegazione.

Riporto qui di seguito alcuni esempi di realia etnografici:

所有的僧人们都戴着黄色的冠形帽，手中拿着鼓，钹，铜锣，法铃，法螺，香炉，柱香，经幡，鲜花和哈达等。

Tutti i monaci portavano un copricapo giallo a forma di corona, in mano avevano tamburi, piatti, gong, campanelli, trombe, incensieri, incensi, bandiere da preghiera, fiori freschi, *khata* e altri oggetti.

²⁹ Osimo, Bruno, op. cit., p. 112

[...] 平时一般是吃两顿饭，主要是糌粑。

Normalmente faccio due pasti, principalmente mangio *tsampa*.

Per quanto riguarda la strategia traduttiva adottata, fanno eccezione i realia etnografici che hanno una traduzione ufficiale in lingua italiana, di cui è stata quindi riportata la versione italiana e ne è stato illustrato il significato nel glossario finale. Nello specifico sono: “经幡” (bandiere da preghiera), 风马 (cavalli del vento), 玛尼堆 (pietre Mani) e tutti i termini specifici legati alla religione buddhista come “佛” (Buddha), “班禅喇嘛” (Panchen Lama), 菩萨 (Bodhisattva), 法体 (Corpo del Dharma), 经文 (sutra). Nel caso del primo termine di realia sopracitato (经幡) è stata adottata una strategia traduttiva diversa nel titolo dell’opera. In tale caso ho optato per la trascrizione fonetica del termine tibetano attribuendo un carattere più incisivo e straniante al titolo.

Un discorso a parte merita invece la strategia adottata per tradurre alcune unità di misura e di peso che costituiscono elementi di realia, in quanto non presenti nella cultura ricevente. L’elemento di diversità rispetto al caso precedente risiede nel fatto che i realia non sono percepiti come tali nella cultura emittente, in quanto parte di essa. Il motivo per cui ho voluto trasporre le unità di misura e di peso nella loro traslitterazione in pinyin dipende dalla problematicità della loro traduzione, che avrebbe implicato un adattamento delle misure cinesi a quelle italiane. Ciò avrebbe inoltre determinato un allontanamento dalla macrostrategia traduttiva minorizzante e di conseguenza avrebbe creato delle discrepanze tra il prototesto e il metatesto. Pur lasciandole invariate nel metatesto come elemento di realia, ne ho inserito una definizione nel glossario finale.

Riporto qui di seguito gli esempi delle unità di misura e di peso presenti nel prototesto:

为了保证刻深刻好，不出错误，规定每人每天只准刻一寸版面 [...]

Per garantirne la buona riuscita e la correttezza ciascuno quotidianamente incidereva di norma un *cun* di tavola [...]

佛像全身共用紫铜皮 23 万余斤，黄金 8000 多两 [...]

L’intero corpo della statua del Buddha aveva più di 23000 *jin* di rame rosso e più di 8000 *liang* di oro giallo.

Allo stesso modo ho riportato nel metatesto nella traslitterazione in pinyin anche le unità monetarie utilizzate nella RPC perché tradurle utilizzando il sistema monetario italiano avrebbe costituito un processo di adattamento inopportuno.

Nel caso invece di unità di misura e di peso che possiedono degli equivalenti in lingua italiana ho optato per la loro traduzione:

强巴佛殿为九世班禅曲吉尼玛于公元 1914 年建成，大殿高 30 米，共 7 层，建筑面积 860 平方米。

Il tempio di Jampa era stato costruito nel 1914 in onore del nono Panchen Qu Nyima, era alto 30 metri, aveva in tutto sette piani e aveva una superficie di 860 metri quadrati.

La stessa strategia traduttiva adottata per le unità di misura e di peso che non avevano un equivalente italiano è stata applicata anche per termini legati alla cultura culinaria cinese, che costituiscono elementi di realia per la cultura ricevente, ma non per quella emittente. Ne sono un esempio termini come *miantiao*, *baozi*, *jiaozi*, che sono parte integrante della cultura cinese e per tale motivo non possono essere normalizzati attraverso l'utilizzo di omologhi della cultura ricevente, in quanto oltre a creare un'impresione di resa, ne costituirebbe anche un'incongruenza culturale.

Accanto ai realia etnografici nel prototesto ne sono presenti anche alcuni di carattere politico-sociale. Tra questi si annoverano termini che rispecchiano la divisione amministrativa cinese in province, prefetture, contee, distretti e villaggi. Pur possedendo un traduttore italiano, tale suddivisione non è presente in Italia e quindi costituisce un elemento di realia per il lettore della cultura emittente, che lo percepisce come estraneo alla sua realtà.

Riporto qui di seguito un esempio:

我们直奔班戈县青龙乡一个牧业点，这是加央西热为我们安排的第一站。

Andammo direttamente all'allevamento di bestiame al villaggio Qinglong del distretto Bange, quella era la prima fermata pianificata da Jiayang Xire.

Altri elementi di realia sono i nomi delle istituzioni politico-amministrative presenti nella RPC. Non essendoci un equivalente in lingua italiana li ho tradotti utilizzando termini più generici:

父亲的一个远方表姐在日喀则城关镇机关工作 [...]

Una lontana cugina di mio padre lavorava al distretto governativo appena fuori Shigatse [...]

离开人们脸上总是带着阴冷表情的专署大院，离开终日气氛压抑的家，住在城关镇老居民区陈阿姨家，让我感到很开心。

Allontanarmi dalla residenza della prefettura, dove tutti avevano il volto cupo, allontanarmi dall'atmosfera pesante che si respirava in casa giorno e notte, vivere nel quartiere residenziale del distretto governativo mi rese molto felice.

Ho tradotto con il termine generico “distretto governativo” “城关镇机关” che in cinese indica un'unità politico- amministrativa precisa, con “residenza della prefettura” il termine “专署大院” e con “quartiere residenziale del distretto governativo” il cinese “城关镇老居民区”. Tali denominazioni sono strettamente legate alla struttura politico-sociale della cultura emittente e quindi di immediata comprensione per un lettore cinese, ma risultano di difficile traduzione in una lingua la cui tradizione politica è completamente diversa. La decisione di tradurle con dei termini generici e di non trasporle in traslitterazione pinyin, come nei casi precedenti, risiede nell'eccessiva lunghezza delle espressioni in cinese che avrebbe creato mancanza di scorrevolezza e avrebbe provocato incomprensione nel lettore.

4.3 *Chengyu*

Con il termine *chengyu* ci si riferisce a frasi idiomatiche, generalmente formate da quattro caratteri, proprie della tradizione cinese. Per comprenderne il significato non è sufficiente una traduzione dei singoli caratteri, ma è necessario conoscere il *chengyu* stesso, in quanto unità di significato a sè. Nella maggior parte dei casi racchiudono l'insegnamento o l'aneddoto che deriva da storie esemplari che hanno come protagonisti uomini o animali e che ne raffigurano doti e debolezze. Nonostante la loro origine non sia conosciuta, si ritiene che derivino da fonti diverse: testi classici confuciani e buddhisti, citazioni di personaggi famosi, eventi storici, storie di personaggi del passato, leggende popolari, proverbi stranieri.

Tali frasi idiomatiche non sono retaggio dei soli intellettuali, ma sono conosciuti da tutti i cinesi; il numero dei *chengyu* conosciuti e la loro padronanza dipende però dal livello di istruzione posseduto.

Nel testo preso in esame il numero di *chengyu* presenti è molto elevato, evidenziando l'attaccamento dello scrittore sino-tibetano al patrimonio linguistico-culturale della sua lingua e innalzando il registro del testo. Nel processo traduttivo però la loro resa non risulta semplice quando, come nella maggior parte dei casi, non sono presenti delle frasi idiomatiche equivalenti nella cultura ricevente.

Per meglio esemplificare come si siano formati i *chengyu*, riporto l'esempio di una frase idiomatica presente nel prototesto e della sua origine. L'espressione “争先恐后” che significa “correre per arrivare primi, avendo paura di rimanere dietro” deriva dalla seguente storia:

Al tempo delle primavere e degli autunni, Zhao Xiangzi insegnò al principe a guidare la carrozza e dopo poco tempo lo sfidò. Al pari del principe cambiò tre volte cavalli, ma ogni volta rimaneva dietro. L'imperatore Zhao Xiang rimproverò il principe dicendo: “Sei stato tu a insegnarmi a guidare la carrozza, perché non mi hai insegnato la tecnica giusta?” Il principe disse: “Ti ho già insegnato tutta la tecnica, solo che hai difficoltà nel metterla in pratica. Nel guidare la carrozza la cosa più importante è coordinare i cavalli e la carrozza, solo in questo modo si può andare veloci e arrivare lontano. Durante la gara non appena rimanevi indietro speravi di superarmi; una volta superato, avevi paura che io ti raggiungessi. In realtà durante la gara a volte si è in testa a volte si rimane dietro, è naturale; tuttavia non importa che tu sia in testa o tu sia rimasto indietro, se la tua mente è concentrata su di me, come puoi coordinare i cavalli e la carrozza? Questo è il motivo per cui sei rimasto indietro.

Nel caso specifico del prototesto preso in esame la frase idiomatica era inserita all'interno della seguente frase:

接下来，牧人们从怀里掏出事先准备好的五彩经幡旗，口中呼唤着盐湖女神的名字，争先恐后地把经幡旗捆绑在木杆上 [...]

In seguito i pastori estrassero dal petto le bandiere di cinque colori, preparate prima, e gridando il nome della dea della salina corsero a legare le bandiere da preghiera alla tavola di legno [...]

Nel caso specifico ho adottato una strategia di normalizzazione, contestualizzando nel metatesto il significato del *chengyu*. Un altro esempio è stato riportato qui di seguito:

[...] 有了灯红酒绿的夜总会，也有了从内地来的打扮得花枝招展的妓女。

[...] c'erano locali notturni in cui ci si divertiva e c'erano anche prostitute, agghindate in modo seducente, venute dalle zone interne.

In questo caso la frase idiomatica “灯红酒绿” fa riferimento alle lanterne rosse e a un liquore di colore verde, che si beveva in passato, entrambi elementi che si ricollegano ai giorni di festa nella tradizione cinese. Non avendo questo significato nella cultura italiana, una traduzione letterale avrebbe portato il lettore a non capire il metatesto e per tale motivo ho optato per la normalizzazione con l'espressione “ci si divertiva”. Ho adottato la stessa strategia per il *chengyu* successivo “花枝招展” che letteralmente significa “i rami fioriti degli alberi si muovono per essere notati” e che

tradizionalmente si riferisce ai bei vestiti delle donne. Ho quindi utilizzato in traduzione l'espressione "agghindate in modo seducente" per indicare la ricercatezza nel vestire.

È risultata più immediata invece la traduzione delle espressioni idiomatiche che avevano un omologo in lingua italiana. Riporto qui di seguito alcuni esempi:

到晚上，院里的血腥味已经被飘着诱人的肉香气味所代替，他煮了几大盆卤驴肉，香喷喷让人直流口水。

La sera nel cortile l'odore di sangue era già stato sostituito dal succulento profumo di carne che si espandeva nell'aria, aveva cucinato alcune pentole di carne d'asino in umido, così saporita da far venire l'acquolina in bocca.

[...] 走上大半天，口干舌燥，他们首先趴在冰上，掏出小刀，把冰凿出一个洞，然后将嘴凑在洞口，用力汲水。

[...] dopo aver camminato per più di mezza giornata, con la gola secca, si mettono proni sul ghiaccio e poi tutti infilano la lingua nel buco e cercano in ogni modo di estrarre l'acqua.

[...] 虽然他们是从来都不被载入史册的默默无闻的工匠艺人，但我们的片子却记录下了他们的奉献和他们的名字。

[...] Nonostante in nessuna opera fossero incisi i loro nomi, nonostante rimanessero artisti e artigiani sconosciuti agli annali della storia, almeno il nostro documentario testimonia il loro contributo e il loro nome.

Nel prototesto sono inoltre presenti delle frasi idiomatiche formate da quattro caratteri con una costruzione sintattica che può essere paragonata alla similitudine. All'interno del *chengyu* si trova infatti l'esplicitazione del paragone attraverso l'inserimento del carattere "如" o "若", che hanno il significato di "come".

Riporto qui di seguito gli esempi:

虽然任我们拳打脚踢，这毛驴四蹄生根动也不动，偶尔不耐烦地挪动几步，我们已经把它想象得快步如飞。

Nonostante lo schiaffeggiassimo e calciassimo, i quattro zoccoli dell'asino spesso rimanevano piantati a terra, solo di tanto in tanto insofferente faceva qualche passo mentre noi ci immaginavamo già di andare al trotto veloci come il vento.

她们生生乐观，在繁华的闹市街头，她们敢于旁若无人地纵情歌唱，不论是 3 岁小女孩还是 80 岁的老太太，无一例外。

Grazie alla loro naturale disposizione, ottimista verso la vita, nelle vie centrali delle fiorenti città loro hanno il coraggio di cantare con il cuore, come se non ci fosse nessuno, non importa se sono bambine di tre anni o anziane di ottant'anni, nessuna fa eccezione.

[...] 女人们却面若桃花，谈笑风生。

[...] Le ragazze invece con le guance rosee parlano allegramente.

Nel primo esempio la resa in italiano di “快步如飞” non ha generato particolari difficoltà in quanto esiste una frase idiomatica equivalente in italiano “veloci come il vento”. Lo stesso vale per il secondo esempio in cui “旁若无人” è stato tradotto con l'espressione italiana “come se non ci fosse nessuno”. Il terzo esempio risulta interessante per la presenza di un topos letterario ovvero il paragone del colorito delle guance di una ragazza con il fiore di pesco. In questo caso però ho eliminato il topos nel metatesto in quanto non avrebbe comunicato il senso del prototesto. Le guance color pesca vengono associate all'immagine della naturalezza e della raffinatezza di una donna, che non si rispecchia nel caso specifico del prototesto in quanto vuole indicare il colorito delle guance arrossate per l'ubriacatura.

4.4 Parole turpi

Ogni traduttore che si avvicina a un testo deve essere preparato a tradurre qualsiasi parola dalla più raffinata alla più turpe. Normalizzare un termine volgare, diminuendone l'intensità significherebbe non rispettare il prototesto, per tale motivo è quindi necessario mettere da parte qualsiasi freno socio-culturale che cerchi di impedire una traduzione che rispetti il registro linguistico adottato nel prototesto.

Nel prototesto preso in esame lo scrittore è ricorso all'utilizzo di termini volgari solo in due situazioni: nel primo caso si tratta di un insulto, nel secondo caso si tratta invece del linguaggio spinto utilizzato dai trasportatori di sale del Tibet. Nel processo traduttivo ho cercato di rimanere il più possibile fedele al prototesto cinese, evitando qualsiasi strategia di neutralizzazione, soprattutto nel secondo caso in cui si trattava di un fattore culturale locale e di conseguenza era necessario attenersi all'originale perché venisse recepito in modo corretto dal lettore italiano.

Nel primo caso ho tradotto il tipico insulto cinese “他妈的”, tanto diffuso da aver perso nella maggior parte delle situazioni la carica offensiva ed essere diventato un semplice intercalare. Utilizzato da tutti i parlanti cinesi senza distinzione sociale, con l’avvento degli anni Novanta, caratterizzati da una maggiore libertà di espressione, inizia a comparire anche nelle opere letterarie e cinematografiche³⁰.

Analizzando la struttura stessa dell’insulto si può notare che è composto dal pronome personale di terza persona “他”, volendo quindi sottolineare la distanza dal parlante che non merita di essere apostrofato con “你” (tu). Proseguendo si trova il carattere “妈” che significa “madre” che è seguito da “的”, particella strutturale di determinazione. Traduzione letterale dell’espressione è “Di sua madre” che in italiano però non ha stabilità grammaticale a sé e quindi creerebbe smarrimento nel lettore. Ho pertanto cercato un’espressione italiana che mantenesse il significato dell’insulto cinese e che allo stesso tempo potesse essere utilizzata non solo in maniera offensiva, ma anche come semplice esclamazione; la soluzione che mi è parsa più adatta è stata quindi la traduzione di “他妈的” con “Porca puttana”.

[...] 最后不得不大声责问: “他妈的, 是谁放这么臭的屁!” 但从来没人打算去捉拿真凶。
[...] perfino i bambini non potevano fare a meno di tappare il naso e attirare l’attenzione chiedendo: “Porca puttana, chi è stato a fare una scoreggia così puzzolente?”, nessuno però aveva intenzione di prendere il colpevole.

Nel secondo caso mi sono attenuta il più possibile al prototesto cinese, cercando di rendere in italiano il linguaggio figurato utilizzato:

我们绿影带里看见驮队的男人天刚蒙蒙亮时, 便开始出发拆帐篷, 他们把帐篷的杆子说成男性的”阳具”, 队员们一边拆一边口中念道: “来, 把阳具集中起来。给小阳具, 一个阳具, 两个阳具。。。勃起, 勃起。”“亢奋了! 亢奋到大腿上了!”

Nella registrazione potei vedere la squadra degli uomini del sale che all’alba smontavano la tenda. Loro chiamavano i picchetti della tenda “cazzi”. Mentre smontavano la tenda dicevano: “Dai, metti tutti i cazzi assieme. Dammi un cazzo piccolo, un cazzo, due cazzi... erezione, erezione...” “Eccitato! Eccitato! Eccitato fino alla coscia!”

³⁰ Madaro, Federico, *Ta ma de e altre insolenze. Il linguaggio trasgressivo nel cinese moderno*, Cafoscarina, 1998, p.22

Analizzando il presente passaggio è importante sottolineare l'interdizione linguistica a cui sono soggetti termini legati alla sfera sessuale in lingua cinese, in particolare in contesti formali e nella letteratura scritta, pena la catalogazione come persona rozza. Spesso infatti nei testi scritti tali espressioni sono sostituite da caratteri omofoni di quelli su cui ricade l'interdizione³¹.

Tale premessa vuole far riflettere su come l'utilizzo di tale linguaggio nel prototesto caratterizzi i parlanti. Nonostante la possibilità di usare un linguaggio normale in situazioni quotidiane (nel presente caso fissare una tenda), il gruppo di parlanti preso in esame opta per un linguaggio volgare che sfida il muro della reticenza riguardo alla sfera sessuale e li colloca tra le basse sfere della piramide sociale.

4.5 La traduzione della canzone

Un aspetto interessante del prototesto cinese è la varietà dei registri utilizzati che ben ricalca la caratteristica ibrida del diario di viaggio. Iniziando dal racconto dei ricordi d'infanzia, procedendo con la descrizione della cultura locale, nell'ultimo capitolo la tradizione tibetana del trasporto del sale viene narrata sotto forma di intervista, attraverso le parole stesse del capo dei trasportatori di sale. Nel corso della narrazione viene riportato il testo di due canzoni popolari, che hanno il sapore della tradizione orale tramandata di generazione in generazione.

Nella traduzione mi sono attenuta il più possibile allo stile linguistico del prototesto cinese, cercando nel primo caso di trasmettere il senso del ritmo e del cantato attraverso l'impiego delle virgole, considerata l'assenza di divisione in strofe, che avrebbe contribuito a dare un maggior senso del ritmo. Nel testo della canzone riportato qui sotto ho inoltre tradotto le parole “汉子们啊，娘子们” il cui significato è “compagni, compagne” con l'italiano “ragazzi, ragazze” per eliminarne qualsiasi connotazione politica.

歌词: “花口袋是妈妈的小宝贝，把盐袋装的梆梆响，汉子们啊，娘子们。有一个汉子劝告我，口袋的棱角要弯过来，快哟快哟，赶快干。快哟，这儿不是长住之地；快哟，红盐白盐让你随便采，快哟，喊口号时汉子乐，吹口哨时驮牛乐，汉子们啊，娘子们。”

Testo della canzone: “I sacchi decorati son il tesoro di mamma, il rumore del sale, ding ding, che viene fatto cadere nei sacchi, ragazzi, ragazze. Un ragazzo mi avvertì, un angolo del sacco

³¹ Madaro, Federico, op. cit., p. 60

stava cedendo, veloci, veloci, fissiamolo. Veloci, non vivremo a lungo qui; veloci, sale rosso, sale bianco prendi quel che vuoi, veloci, gridano allegri i ragazzi, ruminano contenti gli animali, ragazzi, ragazze.”

Nel secondo caso la divisione in strofe contribuiva già a fornire al lettore l'effetto visivo proprio della canzone, che ho quindi trasposto nel metatesto senza apportare nessuna variazione. L'unico intervento che ho effettuato è costituito nell'invertire in alcuni punti l'ordine dei costituenti della frase per dare maggiore musicalità al testo italiano.

东方玛迦山的顶峰，
山的花纹，山的花纹
晶盐结慢母亲湖。。。。

在赞宗母亲怀里，
若要白盐有白盐
白盐是母亲的乳汁
若要红盐有红盐
。。。

这个地方是。。。。
好男儿不到这里来
绸缎衣衫不耐脏
舜种无法到这里
北方宝藏无缘见
这里是汉子们玩耍的地方。。。。

东方玛迦山的顶峰
一面白色经幡在飘动
不是白色经幡是雄鹰
雄鹰向着故乡飞呀飞
东方玛迦山的顶峰
一面黄色经幡在飘动
不是黄色经幡是黄鸭
黄鸭向着故乡飞呀飞

Sulla cima della montagna Majia a oriente,
i disegni della montagna, i disegni della montagna,
pieno è di cristalli di sale il lago della Madre Terra...

Nel ventre della Madre Terra Zanzong
Se vorrai sale bianco, avrai sale bianco
Il sale bianco è il latte della Madre Terra
Se vorrai sale rosso, avrai sale rosso
...

Questo luogo è...
I bravi ragazzi non possono andarci
I vestiti di seta non tollerano lo sporco
I codardi non ce la fanno ad andarci
Non si ha la fortuna di vedere i depositi minerari del Nord
Qui è il luogo dei divertimenti degli uomini...

Sulla cima della montagna Majia a oriente
Una bianca bandiera da preghiera vola
Non è una bianca bandiera da preghiera è un'aquila selvatica
L'aquila selvatica verso casa sua vola, sì, vola
Sulla cima della montagna Majia a oriente
Una gialla bandiera da preghiera vola
Non è una gialla bandiera da preghiera è un'anatra gialla
L'anatra gialla verso casa vola, sì, vola...

4.6 L'uso di 一般: la similitudine

Per similitudine si intende la figura retorica che mira a esplicitare un concetto ponendolo in paragone con un altro. In lingua italiana il parallelismo viene introdotto dalla congiunzione “come”, che si colloca tra i due costituenti mentre in lingua cinese viene costruita attraverso la struttura “像。。。一般”, in cui la prima particella introduce l'elemento di paragone mentre la seconda viene collocata in posizione finale.

Nel prototesto cinese si riscontra un ampio utilizzo di questa struttura, in taluni casi anche nella sua forma abbreviata con l'utilizzo della sola particella “一般” per indicare la similitudine. Riporto qui di seguito alcuni esempi:

大家谁也不再回头，疯了一般尖叫着，没命地逃离城堡，屁滚尿流，连滚带爬奔下山去。

Nessuno volse la testa indietro, urlando disperatamente si allontanarono dalla fortezza e pieni di paura scesero dalla montagna.

In questo caso la similitudine cinese “疯了一般尖叫着” letteralmente significa “urlare come impazziti”, ma in italiano risulta essere un'espressione troppo colloquiale, così ho optato per la traduzione “urlando disperatamente”.

在我的记忆中，它永远像谜一般空寂沉默。

Nella mia memoria è sempre stato un mistero vuoto e silenzioso.

许多次几万人的大会，我像蚂蚁一般淹没在人流中 [...]

Molte volte nelle manifestazioni con decine di migliaia di persone, mi sentivo come una formica sommersa dalla folla [...]

In taluni casi la particella “般” viene utilizzata per introdurre una caratteristica dell'oggetto del paragone, che in lingua italiana nella maggior parte dei casi viene tradotta con un aggettivo.

小巷如梦如幻，行云流水，在毫无生气的死寂中又透出田园般的宁静。

Il vicolo, come in sogno, tra il fluttuare delle nuvole e lo scorrere dell'acqua, immerso in un silenzio tombale venne pervaso da una tranquillità amena.

以后，在很长的时间里，当我读小说时，只要看见“神秘女人”这个词，我总想起日喀则老城区那幽静的空地上一家小商店里那个梦幻般的女人。

In seguito, per molto tempo, quando leggevo un romanzo bastava che vedessi l'espressione “donna misteriosa” perché mi venisse in mente la ragazza dei miei sogni, di quel piccolo negozio nel tranquillo spiazzo della città vecchia di Shigatse.

5. REGISTRO

La scelta del registro linguistico da adottare nella traduzione di un testo dipende da molti fattori: la tipologia testuale, il registro del prototesto, il lettore modello del metatesto e la macrostrategia traduttiva applicata. Analizzando tali elementi a livello del prototesto preso in esame possiamo notare che il diario di viaggio, in quanto genere ibrido, presenti delle variazioni del registro linguistico: nei capitoli in cui viene utilizzato uno stile narrativo il registro è medio-alto, elevato dal largo utilizzo di *chengyu*, nelle parti in cui vengono descritte le tradizioni tibetane dal carattere etnografico il registro è medio mentre diventa colloquiale nell'intervista riportata nel capitolo finale.

Considerato che il lettore modello a cui è rivolto il metatesto fa parte di un pubblico medio interessato a conoscere la cultura tibetana, ho adottato un registro medio, che eviti gli aulicismi e permetta una comprensione immediata del testo, fatta eccezione per i termini culturospecifici. L'unico caso in cui il registro si abbassa ricalcando i tratti del parlato è nella traduzione dell'intervista, in cui viene mantenuto lo stile colloquiale del prototesto.

In seguito analizzerò nello specifico le singole strategie adottate a livello testuale al fine di rispettare le variazioni di registro medio, colloquiale presenti nel prototesto.

6. FATTORI TESTUALI

Nel processo di traduzione da una lingua ad un'altra il primo fattore di diversità che risulta evidente è la struttura morfo-sintattica, soprattutto nel caso di lingue distanti come l'italiano e il cinese. Secondo la categorizzazione elaborata da Friedrich Schlegel, che divide le lingue in isolanti, agglutinanti e flessive, il cinese viene definito una lingua isolante mentre l'italiano rientra nel gruppo delle lingue flessive.

Il termine isolante indica l'invariabilità morfologica della lingua al variare del tempo, del modo, del numero o del genere. Nella lingua cinese infatti non esistono le coniugazioni dei verbi, i tempi verbali o l'indicazione del numero singolare, plurale, fatta eccezione per i pronomi personali. In una lingua flessiva, come l'italiano, invece, il tempo, il modo, il numero e il genere vengono esplicitate attraverso l'utilizzo di suffissi variabili.

Partendo da questa considerazione risulta comprensibile come i fattori di problematicità traduttiva si riscontrino già a partire dalla struttura morfo-sintattica del prototesto cinese, che richiede un'analisi meticolosa dei nessi logico-sintattici per una sua corretta comprensione.

6.1 La struttura del capitolo

Di particolare rilevanza ai fini dell'analisi traduttologica è la peculiare struttura dei capitoli che riporta la mente del lettore alla letteratura tradizionale. Ogni capitolo è introdotto da un breve riassunto anticipatorio formato da frasi molto concise, separate tra di loro da un trattino. Tale peculiarità ricorda i grandi romanzi classici di epoca Ming e Qing i cui capitoli erano preceduti da brevi versi introduttivi.

Al fine di dare una spiegazione all'utilizzo di tale struttura molti critici si sono trovati concordi nell'affermare l'influenza della tradizione dei cantastorie sui romanzi classici. Era infatti costume dei cantastorie l'apertura del capitolo con un distico anticipatorio degli eventi che sarebbero stati in seguito narrati, con un poema o con un breve riassunto dei fatti narrati il giorno precedente³². Alcuni critici sostengono che i cantastorie si servissero dell'introduzione in modo tale da permettere al pubblico di prendere posto e poter quindi iniziare la narrazione in pieno silenzio.

A livello esemplificativo riporto qui di seguito i versi iniziali del primo capitolo di "Il Sogno della Camera Rossa" di Cao Xueqin e il breve riassunto del primo capitolo tradotto dell'opera di Zhaxi Dawa.

Shih-Yin, rapito in sogno, ha una rivelazione. Yü-Ts'un trova nella polvere della vita ordinaria la fanciulla del suo cuore.

Come nelle fortezze del mondo mitologico, all'interno si nascondeva un elefante bianco e il fantasma di una donna vestita di bianco – Solo per rubare della legna dei barbari, hanno completamente distrutto il secondo palazzo secolare del Tibet.

Risulta qui evidente il richiamo ai romanzi classici e di conseguenza è chiara la volontà dello scrittore sino-tibetano di dimostrare la sua erudizione e di rivolgere la sua opera a un pubblico di lettori cinesi colti che sappiano cogliere tale riferimento letterario.

A livello traduttologico non ci sono stati problemi di resa, ma è stato apportato un cambiamento a livello grafico. Mentre nel prototesto cinese l'introduzione si trova nella prima pagina di ogni capitolo sotto il titolo, nel metatesto ho optato per la concentrazione di titolo e introduzione nella pagina stessa in cui inizia il capitolo al fine di ricalcare la struttura grafica in cui si presentano i

³² Børndhal, Vibeke, "The Storyteller Manner in Chinese Storytelling" in *Asian Folklore Studies*, Nanzan University, vol. 62, No. 1, 2003, pp. 68

romanzi classici cinesi al lettore italiano. Per rendere graficamente chiaro la divisione tra riassunto e testo ho deciso di adottare nel primo caso il corsivo.

6.2 La struttura del periodo

Analizzando la struttura del periodo italiano si può giungere a questa schematizzazione di base:

Soggetto – Predicato – Complemento Oggetto – Eventuali altri complementi

Nel periodo cinese invece la struttura sintattica è caratterizzata da:

Soggetto – Eventuali altri complementi – Predicato – Complemento Oggetto

Considerando la struttura del periodo è evidente come il periodo cinese ammetta che il predicato sia seguito da un unico complemento mentre tutti gli altri determinanti debbano precederlo. In lingua italiana, invece, generalmente i complementi si collocano dopo il predicato e il complemento oggetto.

Nel processo traduttivo è quindi importante tenere presente tali differenze per permettere una corretta comprensione del prototesto e di conseguenza produrre un metatesto che abbia la caratteristica della scorrevolezza.

据资料说，日喀则在古老的西藏历史中，与其他城市相比，算是很年轻，只有五百多年的历史，在 14 世纪帕竹王朝时，它只是一座大庄园。

Secondo i dati, nell'antica storia del Tibet Shigatse era molto recente rispetto alle altre città, aveva solo cinquecento anni di storia. Nel XIV secolo al tempo della dinastia Pa Zhu era solo un villaggio di campagna.

Nel caso preso in esame si possono individuare due periodi principali “算是很年轻” e “它只是一座大庄园” e si può notare come tutti i loro determinanti siano loro anteposti mentre nella traduzione italiana vengano trasposti in posizione postverbale.

A livello del periodo si può notare anche come anche i determinanti nominali siano posti sempre prima del nome a cui si riferiscono.

一个穿着干净整洁西装的三十来岁的女人，永远坐在玻璃柜后面 [...]

Una ragazza tibetana di tredici anni ben vestita e in ordine era sempre seduta dietro a un armadietto di vetro [...]

Prendendo in esame il periodo si può notare come tutti i determinanti nominali del soggetto “女人” siano posti a sinistra del nome mentre nella traduzione italiana si trovino in posizione postnominale.

A livello generale nel processo traduttivo della struttura sintattica della frase cinese si è applicata la trasposizione ovvero una parafrasi sintattica, in cui il contenuto del prototesto viene reso nel metatesto con una sintassi diversa. Nelle sezioni seguenti analizzerò in modo più approfondito le strategie adottate a livello morfo-sintattico.

6.3 La punteggiatura

Nella grammatica italiana la punteggiatura si caratterizza per l'utilizzo di quattro segni fondamentali: il punto che indica una pausa forte, il punto e virgola e i due punti che denotano una pausa media e la virgola una pausa debole³³.

In questa sezione focalizzerò l'attenzione sull'uso della virgola in quanto principale fattore di diversità tra italiano e cinese. In lingua italiana di norma la virgola viene utilizzata nelle enumerazioni e nelle coordinazioni asindetiche, per delimitare un inciso o proposizioni subordinate che hanno caratteristiche simili all'inciso. In lingua cinese, invece, vengono utilizzati due diversi tipi di virgole: la virgola tradizionale e la virgola cosiddetta “a goccia”. La prima generalmente delimita le unità di significato che formano la frase ed è possibile trovarla anche tra soggetto e verbo mentre la seconda ha la funzione di separare elementi coordinati in particolare quando sono usati come determinanti verbali o nominali.

Per quanto riguarda la punteggiatura per tradurre il prototesto cinese ho adottato una strategia di trasposizione che adattasse la punteggiatura alle regole grammaticali della lingua italiana.

Riporto qui di seguito alcuni esempi:

³³ Serianni, Luca, *Italiani scritti*, il Mulino, Bologna, 2003, p. 43

事实上，西藏人在很多名词的称呼上，都能听到象声词的隐义，比方说：猪叫“帕巴”、老鼠叫“吱吱”、马叫“哒”等等，西藏人对声音的形容是很丰富的，光是风声就有比如大风(顶顶)、急风(嘶鸣)、陈风(呼噜)等七八种形容。

In realtà nella pronuncia di molti nomi tibetani è possibile sentire il significato onomatopeico in esse nascosto, come ad esempio: il maiale viene chiamato “phagba”, il topo “tsitsi”, il cavallo “rta” eccetera. I tibetani hanno un vocabolario molto ricco per descrivere i suoni; solo per il suono del vento hanno ad esempio vento forte (dkri dkri), burrasca (rlung tshub), raffica di vento (lhag pa) e altre sette, otto variazioni.

Analizzando il prototesto e la resa nel metatesto risulta evidente come la struttura sintattica e la punteggiatura siano diverse. Primo elemento di diversità è la presenza di un'unica proposizione nell'originale cinese e la divisione in due proposizioni nella traduzione italiana perché rappresentano due entità tematicamente separate. Inoltre le virgole che separano soggetto e predicato “西藏人在很多名词的称呼上，都能听到象声词的隐义” sono state eliminate in italiano in quanto considerate un errore grammaticale in italiano mentre le virgole a goccia che indicano l'enumerazione in cinese sono state sostituite dalla virgola tradizionale.

我用疑惑一次，决非故弄玄虚，因为，只要生活在喧嚣躁动，空间狭小、水泥高楼林立的都市人，对西藏大自然风光心旷神怡的欣赏是显而易见的，而要懂得如何欣赏异域的女人，却需要文化的修养和艺术家的眼光。

Ho utilizzato il termine “incerto” non per mistificare ma perché solo in chi vive nelle città frenetiche, in spazi angusti nei numerosi palazzi di cemento è facile riconoscere l'apprezzamento spensierato alla vista dei paesaggi naturali tibetani mentre per capire come apprezzare le donne di un popolo straniero è necessario avere conoscenze culturali e occhio d'artista.

In questo caso si può notare come nel prototesto cinese ci sia un preponderante utilizzo di virgole per separare ogni determinante nominale o verbale dal successivo e come tale struttura venga limitata in italiano con l'uso di una virgola per indicare l'enumerazione degli elementi.

6.4 Connettivi

Per completezza dell'analisi traduttiva riporto qui di seguito alcuni esempi in cui la punteggiatura del prototesto è stata sostituita da connettivi per esplicitare i legami logico-sintattici:

我们在一座看来比较新，面积也比较大的土坯房前停下来，加央 70 多岁的老母亲早已经看见我们的车开过来，站在院门前等候多时，加央跳下车，跟母亲行完碰头礼，把我们几个带进了他家里。

Ci fermammo davanti a una casa di mattoni che sembrava essere nuova e molto grande. L'anziana madre dell'ultrasettantenne Jiayang avendo visto in lontananza l'auto arrivare, aspettò a lungo davanti alla porta di casa. Jiayang saltò giù dall'auto e dopo aver finito il cerimoniale del *kowtow* in onore di sua madre, ci accompagnò dentro casa sua.

Nel caso preso in esame ho diviso il contenuto del prototesto in tre proposizioni per una più chiara separazione tematica e inoltre nell'ultima ho esplicitato il legame logico-sintattico introducendo il connettivo temporale “dopo” per rendere il cinese “行完”.

那是一场真正的拉锯战，风筝线在事先是经过特别加工的，我们收集各种碎玻璃片，很有耐心地把它砸成细末，按一定比例拌上糍粑面，调成浆糊状，捧在手中，让风筝线穿过手中的糍粑糊，待面糊干了之后，细细的长线便牢固沾满了玻璃粉末。

[...] fu una vera e propria battaglia altalenante, inizialmente il filo dell'aquilone fu difficile da maneggiare, così raccogliemmo dei pezzi di vetro rotto e con molta pazienza ne facemmo dei pezzettini ancora più piccoli, prememmo una quantità precisa di pasta di *tsampa* e l'addensammo. La tenemmo poi tra le mani e facemmo in modo che il filo dell'aquilone venisse cosparso della pasta di *tsampa*, dopo che la pasta fu indurita, ricoprì il lungo filo dell'aquilone, reso più stabile, di pezzettini di vetro.

In questo esempio per rendere più coeso il testo in italiano ho introdotto due connettivi: nel primo caso ho aggiunto il connettivo “così” per rafforzare il legame logico reso in cinese solo con una virgola, nel secondo caso ho invece inserito un punto, non presente in cinese, e ho introdotto il connettivo temporale “poi” per indicare il legame con la proposizione precedente.

6.5 Ripetizioni lessicali

Un altro elemento che differenzia la lingua cinese dalla lingua italiana è il diverso atteggiamento nei confronti delle ripetizioni lessicali. I testi in lingua cinese, come anche in lingua inglese, sono più orientati al destinatario e quindi considerano le ripetizioni come uno strumento per rendere più chiara

ed esplicita l'informazione contenuta nel testo. La lingua italiana, per motivi di ordine stilistico, non tollera le ripetizioni lessicali ed è quindi necessario utilizzare delle strategie lessicali per evitarla.

Nel prototesto preso in esame sono presenti numerose ripetizioni lessicali che nel metatesto ho eliminato attraverso l'implementazione di diverse strategie traduttive.

也许驮盐在他心中不仅仅是简单的一种劳动方式、一种运输方式和一种交换方式。

Probabilmente nella sua mente il trasporto del sale non era solo un lavoro semplice ma anche un metodo di trasporto e di scambio primitivo.

Nell'esempio sopraindicato si può notare la ripetizione di “方式” (metodo), che se riportata nel metatesto risulterebbe ridondante. Di conseguenza nel primo caso ho sostituito “劳动方式” (metodo lavorativo) con l'espressione metonimica “lavoro”, nel secondo caso ho invece evitato la ripetizione attraverso la coordinazione dei due determinanti nominali.

印经院所在的经版大约还有 5 万块，现存的经版仅是文革前的一部分，文革中有许多的经版流失和遭到破坏。

Il totale dei sutra patrimonio della tipografia ammontava all'incirca a 50000 copie, ma attualmente ne è rimasta solo una parte precedente alla Rivoluzione Culturale, in quanto durante quel periodo molti esemplari andarono perduti o furono distrutti.

Nel presente caso, invece, ho risolto la ripetizione del termine “文革” (Rivoluzione Culturale) attraverso il ricorso a un meccanismo di coesione lessicogrammaticale, che si è concretizzato nell'utilizzo della reiterazione anaforica ed elittica “quel periodo”.

La strategia opposta è stata invece adottata nella resa delle ripetizioni lessicali presenti nel linguaggio parlato. Proprio per mantenere le caratteristiche del parlato ho optato per la conservazione nel testo delle ripetizioni senza ricorrere a strategie traduttive per eliminarle.

格桑：“有不同，自己捞出来的盐更好。盐，就是说，北方是宝藏的矿产。北方宝藏的产地，能人到不了哪里，麝种也到不了。一般中等牧民取盐，我们中等人到北方宝藏产地去，领取宝藏的产物 [...]

Gesang: “Ci sono delle differenze, il sale estratto è migliore. Il sale, come dire, il Nord è un deposito minerario. Il Nord è il luogo di origine dei minerali, persone competenti non riescono ad arrivarci e tanto meno i codardi. Generalmente i pastori della classe media raccolgono il sale. Noi della classe media andiamo ai luoghi di origine dei minerali a prenderne i prodotti.

格桑: “到了盛夏季节, 除个别盐湖以外, 多数盐湖都没有盐。大概到 4 月就没有盐了, 藏历 4 月份 [...]

Gesang: “In piena estate a parte poche saline, la maggior parte non ha sale. Fino circa al quarto mese non c’è sale, il quarto mese del calendario lunare.

Oltre a riportare senza variazioni nel metatesto le ripetizioni lessicali, per contribuire a trasmettere l’effetto del parlato ho trasposto il contenuto del testo apportando solo minimi cambiamenti alla struttura sintattica, a discapito, in certi punti, della scorrevolezza. Di conseguenza ho adottato un registro basso, in cui si possono notare una sintassi e un lessico povero. A questo scopo ho utilizzato delle frasi spezzate con ripetizioni lessicali e un lessico che ricalca il parlato. Ne sono esempi le espressioni “non ha sale”, “non c’è sale”, molto colloquiali in cui il verbo essere e il verbo avere vengono utilizzati come simboli di un registro basso che se fosse stato nobilitato, avrebbe prodotto verbi come “trovare”, “presentare”.

7. FATTORI CULTURALI

Tradurre una lingua significa anche trasferirne la cultura, come afferma Michael Agar, etnologo e studioso di culture:

Using a language involves all manner of background knowledge and local information in addition to grammar and vocabulary³⁴

Come già visto precedentemente, il testo preso in esame presenta diversi realia, elementi culturospecifici legati alla cultura di partenza che non hanno un traduttore esatto nella lingua d’arrivo. Avendo adottato una macrostrategia traduttiva minorizzante i realia sono stati riportati nel metatesto nella loro traslitterazione in pinyin in modo da essere identificati dal lettore come elementi estranei alla propria cultura e suscitare l’interesse. Pur volendo straniare il lettore attraverso il trasferimento di termini propri della lingua di partenza, la macrostrategia traduttiva scelta aveva inoltre lo scopo di ampliare la conoscenza del lettore; per tale motivo ho redatto un glossario finale in cui venisse riportata la spiegazione di tutti i realia presenti nel metatesto.

³⁴ Agar, Michael, “Culture: Can you take it anywhere?” in *International Journal of Qualitative Methods* 5, University of California at Santa Barbara, June 2006

Oltre ai termini culturospecifici, a cui ho precedentemente dedicato una sezione, nel prototesto sono presenti degli elementi culturali e politici intraducibili nel metatesto. Nel caso specifico, esemplificativo è il fattore di natura politica riscontrato nel prototesto: quando Zhaxi Dawa racconta dell'antica fortezza di Shigatse gli ritorna in mente la scritta che era stata dipinta sulle sue mura “倒xxx” che significa “deporre XXX”; nella frase successiva lo scrittore spiega che si trattava del segretario della prefettura di Shigatse, ma non viene riportato il nome. I motivi di questa scelta non vengono esplicitati, ma possono essere ricondotti a due fattori politico-culturali: la censura o la superstizione. In relazione al primo caso è probabile che lo scrittore sino-tibetano per evitare la censura abbia optato per l'omissione del nome o che sia stato eliminato dalla censura stessa prima della pubblicazione. Un altro motivo può essere la superstizione, dominante nella cultura tibetana, che potrebbe ritenere infausto riportare il nome di un defunto. Nonostante il soprannaturale e le superstizioni siano parte dell'opera di Zhaxi Dawa, ritengo che nel caso specifico l'omissione del nome sia legata a fattori politici.

8. CONCLUSIONI

Tradurre un testo significa non solo scoprirne il contenuto, ma anche mettere a nudo l'intenzione e l'anima del suo autore. Tale processo di scoperta risulta però evidente solo nel momento in cui si effettuano le scelte linguistiche che seguono l'analisi dell'autore e del testo e quindi quando tutte le fasi preparatorie del processo traduttivo convergono nella traduzione vera e propria.

Avendo scelto di tradurre un diario di viaggio mi sono trovata di fronte a un testo ibrido con elementi contenutistici e stilistici che variano di capitolo in capitolo.

A livello tematico il prototesto presenta delle caratteristiche diverse dal diario di viaggio come concepito nella letteratura europea. I capitoli dedicati al viaggio vero e proprio ovvero alla descrizione di paesaggi e luoghi è molto limitato in quanto si intreccia a excursus sulle tradizioni locali. In certi punti al lettore pare a prima vista di avere in mano un saggio etnografico, ma poi, procedendo nella lettura, comprende che ciò che è scritto è ciò che viene visto dall'autore stesso, che interviene raramente nel testo.

Gli effetti delle variazioni tematiche e dei diversi registri utilizzati nel prototesto si ripercuotono anche a livello linguistico cosicché è stato necessario attuare opportune strategie per la loro resa in italiano. Nel caso specifico ho adottato una macrostrategia minorizzante, producendo una traduzione che si attenesse il più possibile allo stile linguistico dell'originale, che provocasse straniamento nel lettore. Per tale motivo ho mantenuto il colore originale del testo, trasponendo i

termini culturospecifici nella loro traslitterazione in pinyin, in modo tale da suscitare l'interesse del pubblico dei lettori verso una cultura sconosciuta. Ho inoltre rispettato la varietà dei registri, modulandone la sintassi e il lessico: a livello grammaticale, ho adottato la strategia della trasposizione per riportare il contenuto adattandolo alla sintassi della lingua d'arrivo, in quanto ricalcare la struttura del periodo cinese avrebbe creato in lingua italiana un metatesto poco scorrevole, quando non comprensibile.

Nel redigere il commento traduttologico, in cui ho evidenziato e spiegato tutte le scelte linguistiche adottate nel corso del processo traduttivo mi sono resa conto di alcune incongruenze sintattiche o lessicali presenti nella traduzione, che ho prontamente corretto, e di ulteriori peculiarità del prototesto, a cui nelle prime fasi del processo non avevo prestato attenzione.

Svolgere un elaborato focalizzato sull'analisi traduttiva mi ha infine permesso di mettermi nei panni di un vero traduttore che non solo deve essere un conoscitore delle lingue, ma anche delle culture ad esse legate, tra le quali svolge la funzione di ponte.

GLOSSARIO

PINYIN	CINESE	ITALIANO	NOTA
Bānchán	班禅	Panchen Lama	Capo della corrente lamaista, deteneva il potere spirituale
bāozi	包子	baozi	Panino ripieno cotto al vapore
bīqiūjiè	比丘戒	Bhiksu	Membro del sangha, ordine dei monaci stabilito dal Buddha.
bùdálāgōng	布达拉宫	Palazzo del Potala	Dal XVII secolo al 1959 sede del governo e del Dalai Lama, si trova a Lhasa città spirituale del Buddhismo
cùn	寸	cun	Unità di misura di lunghezza, corrisponde a 1/3 di decimetro
dálài	达赖	Dalai Lama	Capo della corrente lamaista, deteneva il potere assoluto sul Tibet
Dānzhūěr	丹珠尔	Tengyur	Una delle due parti di cui è composto il canone buddhista tibetano, comprende dei trattati esegetici per la maggior parte opera di monaci indiani
Dàwēidéjīngāngjīng	大威德金 刚经	Yamantaka	Figura del Buddhismo Mahayana, è la manifestazione irata del Bodhisattva Manjusri; suo scopo è combattere l'ignoranza.
èrhú	二胡	erhu	Strumento a due corde, che appartiene alla famiglia degli <i>huqin</i> , simile al violino
fǎtī	法体	Corpo del Dharma	Uno dei tre Corpi del Buddha, è il corpo di saggezza; rappresenta lo stato mentale del Buddha privo di ogni pregiudizio, che ha raggiunto

			consapevolezza della Vacuità universale
Fǎwáng Gāmǎbā	法王嘎玛巴	Sua Santità Gamaba	Capo spirituale della scuola Karma Kagyu, propria del Buddhismo tibetano
fēngmǎ	风马	Cavalli del vento	Immagini che rappresentano i quattro animali, protettori degli elementi e delle quattro direzioni, al cui centro viene collocata la figura del cavallo, simbolo dell'energia vitale e dell'armonia tra i quattro elementi.
Gānzhūěr	甘珠尔	Kangyur	Una delle due parti di cui è composto il canone buddhista tibetano, che comprende testi attribuiti a storici Buddha
Gélúpài	格鲁派	Scuola Gelu	Setta del Buddhismo tibetano
hǎdá	哈达	khata	Sciarpa rituale di stoffa bianca
huófó	活佛	Buddha vivente	Grandi monaci venerati come divinità
jiǎo	角	jiao	Unità monetaria della RPC, corrispondente a un decimo di yuan
jiǎozi	饺子	jiaozi	Ravioli al vapore ripieni
jiāshā	袈裟	kasaya	Casacca indossata dai monaci buddhisti
jīn	斤	jin	Unità di peso, corrispondente a ½ kg
Jīngāng shàngshī	金刚大师	Maestro del Vajra	Uno dei gradi del sangha. “Vajra” significa fulmine e diamante e come tale distrugge l'ignoranza e guida verso la Verità
jīngfān	经幡	bandiere da preghiera o <i>darchor</i>	Rettangoli in tessuto dei cinque colori simbolo degli elementi, su cui

			sono stampati mantra o preghiere di buon auspicio
liǎng	两	liang	Unità di peso, corrispondente a 50 grammi
mǎní	玛尼	Mani	Pile di pietre in cui è inscritto il mantra a sei sillabe, proprio del Buddismo tibetano
mántou	馒头	mantou	Pane al vapore
máo	毛	mao	Unità monetaria della RPC, corrispondente a dieci centesimi
miàntiáo	面条	miantiao	Spaghetti cinesi
Mìzōngyuàn	密宗元	Setta Mizong	Setta buddhista di origine indiana
púsà	菩萨	Bodhisattva	Figura centrale del Buddismo Mahayana. Il Bodhisattva è un essere vivente che rinuncia al nirvana per aiutare gli altri a raggiungere la salvezza.
Shāmíjiè	沙弥戒	Sramanera	Membro del sangha, corrispondente al grado di monaco novizio
Tángkǎ	唐卡	Thangka	Dipinti sacri, tipici della religione buddhista.
yīn	阴	yin	Principio femminile
yuán	元	yuan	Unità monetaria della RPC
zānba	糌粑	tsampa	Alimento base della cucina tibetana, preparato con farina d'orzo tostata

BIBLIOGRAFIA

- Agar, Michael, "Culture: Can you take it anywhere?" in *International Journal of Qualitative Methods* 5, University of California at Santa Barbara, June 2006
- Børðhal, Vibeke, "The Storyteller Manner in Chinese Storytelling" in *Asian Folklore Studies*, Nanzan University, vol. 62, No. 1, 2003, pp. 65-112
- Brettell, Caroline, "Introduction: Travel Literature, Ethnography and Ethnohistory" in *Ethnohistory*, vol. 33, N°2, Spring 1986, pp. 127-138
- Chen Sihe 陈思和, *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng 中国当代文学史教程* (Corso di storia della letteratura contemporanea cinese), Shanghai Fudan daxue chubanshe, 1999
- Choy, Howard Y. F. "Tibetan Plateau: Historical Alternatives by Tashi Dawa, Alai, and Ge Fei." In Choy, *Remapping the Past: Fictions of History in Deng's China, 1979-1997*. Leiden: Brill, 2008, 103-32
- Curien Annie, Shi Kangqiang, *Lettres en Chine: rencontre entre romanciers chinois et français*, Blue de Chine, Paris, 1996
- Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Hannelore, Cormier, Monique, *Terminologia della Traduzione*, Hoepli, Milano, 2002
- Fitzgerald, Carolyn, "Imaginary Sites of the Memory: Wang Zengqi and Post-Mao Reconstructions of the Native Land" in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 20, n° 1, Spring 2008, pp. 72-120
- Gobber, Giovanni, Milani, Celestina, *Tipologia di Testi e Tecniche Espressive*, Milano, 15-16 novembre 2001
- Hartley, Luran R. and Schiaffini, Patricia, *Modern Tibetan Literature and Social Change*, Vedani Editors, 2003

- Hegel, Robert and Hessney, Richard, *Expressions of Self in Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1985
- Hong Zicheng 洪子诚, *Zhongguo dangdai wenxueshi 中国当代文学史 (Storia della letteratura contemporanea cinese)*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999
- Hulme, Peter and Youngs, Tim, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge University Press, 2002
- Kerr, Douglas, Kuehn, Julia, *A Century of Travels in China: Critical Essays on Travel Writing from the 1840s to the 1940s*, Hong Kong University Press, 2007
- Laughlin, Charles, *Chinese Reportage: The Aesthetics of Historical Experience*, Duke University Press, 2002
- Lee Lo, *On the Margins of the Chinese Discourse: Some Personal Thoughts on the Cultural Meaning of Periphery*, Daedalus, 1991
- Lu Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction*, Stanford University Press, 1995
- Madaro, Federico, *Ta ma de e altre insolenze. Il linguaggio trasgressivo nel cinese moderno*, Cafoscarina, Venezia, 1998
- Neumaier, Eva K., “The Fleeting Windhorse: Tibetan Cultural Identity and the Challenge of Modernity” in *Tibetan Cultural Identity*, Vol. 30, n° 3-4, 2003, pp. 542-554
- Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, Prentice-Hall International, 1988
- Osimo, Bruno, *Manuale del Traduttore*, Hoepli, Milano, 2011
- Qiao Li 乔丽, Cong Zhaxi Dawa zuopin bianxi qi wenhua shenfen 从扎西达娃作品辨析其文化身份 (Analisi dell'identità culturale attraverso l'opera di Zhaxi Dawa) in *Journal of Mianyang*, Normal University, vol. 26, n° 6, giugno 2007

- Rong Cai, *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*, University of Hawaii Press, 2004
- Rossi, Emanuela, “Realtà e Magia nei Racconti di Tashi Dawa” in *Mondo Cinese* n°97, gennaio-aprile 1998
- Samarani, Guido e Scarpari, Maurizio, *La Cina: Verso la Modernità*, Einaudi, Torino, 2009
- Scarpa, Federica, *La traduzione specializzata*, Hoepli, Milano, 2008
- Schiaffini, Patricia, “An Interview with Tashi Dawa” in *Latse Tibetan Library Newsletter*, vol. 4, Fall 2007, pp. 42-55
- Schiaffini, Patricia, “Chino Tibetano o Todo lo Contrario: Explorando las Identidades de Zhaxi Dawa” in *Estudios de Asia y Africa*, vol. 34, n° 1, January-April 1999, pp. 115-140
- Schiaffini, Patricia, “Del Altiplano Andino al Altiplano Chino: la Influencia del Realismo Mágico en la Literatura Sino-tibetana” in *Revista española del Pacífico* 11, 2011
- Schiaffini, Patricia, “El “Otro” Erótico y Salvaje: las Minorías Étnicas en la Imagen Literaria China” in *Quimera*, January 2003
- Schiaffini, Patricia, *The Outsider's Gaze and the Insider's Will: the Origins of Tashi Dawa's "Magical Realism"*. Symposium “Authenticities East and West”, Society for Intercultural Comparative Studies, Princeton University, 2001
- Semeraro, E., *I viaggi della storia: le strade, i luoghi, le figure*, Bari Dedalo 1988
- Serianni, Luca, *Italiani scritti*, il Mulino, Bologna, 2003
- Venturino, Steven J., “Where is Tibet in World Literature?” in *World Literature Today*, January-April 2004, pp. 51-56

Wai Ping Yau, *Magic Realism and "Root-searching" in the Works of Mo Yan, Zhaxi Dawa and Han Shaogong*, University of Hong Kong, 1996

Wills, John, "Journeys Mostly to the West" in *Huntington Library Quarterly*, vol. 70, N° 1, March 2007, pp.191-201

Wu Jianbin 吴健斌 Zhaxi Dawa: xiaoshuo, zhishi ling yi zhong yiyi shang de shenghuo 扎西达娃小说, 只是 另一种意义上的生活 (Zhaxi Dawa, il romanzo un'altra vita degna di essere vissuta) in *Du shu Xizang shangbao* 读书西藏商报, 30 marzo 2012

Yan Jianyan 严检验, 20 shiji Zhongguo wenxueshi 20 世纪中国文学史 (Storia della letteratura cinese del XX secolo), Beijing gaodeng jiaoyu chubanshe, 2010

DIZIONARI CONSULTATI

Casacchia, Giorgio, Yukun Bai, *Grande dizionario cinese-italiano*, Isiao editore, Roma, 2009

Ling Yuan 凌原, Xiandai Hanyu cidian 现代汉语词典 (Dizionario di cinese contemporaneo), Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, Beijing, 2002

Wu Guanghua 吴光华, Han-ying dacidian 汉英大词典 (Dizionario cinese-inglese), Shanghai yiwen chubanshe, Shanghai, 2001

Merriam- Webster, Online English Dictionary, www.merriam-webster.com

Nciku, Online English Chinese Dictionary, www.nciku.com

Wordreference, Dizionario Inglese-Italiano, www.wordreference.com

OPERE DI ZHAXI DAWA TRADOTTE IN LINGUE STRANIERE

Lo splendore dei cavalli del vento, Tr. Masahiko Yagi, Tranchida editori, Milano, 1994

Ritorno in Tibet, Tr. Emanuela Rossi, Giovanni Tranchida Editore, Milano, 1998

Trilogia dell'illusione, Tr. Emanuela Rossi, Giovanni Tranchida Editore, Milano 1997

"Einladung eines Zeitalters" Tr. Alice Grunfelder in *An den Lederriemen geknotete Seele. Erzähler aus Tibet*. Zürich: Unionsverlag, 1997, pp. 71-98

"Im Dunkeln" Tr. Alice Grunfelder in *An den Lederriemen geknotete Seele. Erzähler aus Tibet*. Zürich: Unionsverlag, 1997, pp. 9-30

"Tibet - an den Lederriemen geknotete Seele" Tr. Alice Grunfelder in *An den Lederriemen geknotete Seele. Erzähler aus Tibet*. Zürich: Unionsverlag, 1997, pp. 31-70

A Soul in Bondage: Stories from Tibet. Beijing: Panda Books, 1992

"For Whom the Bell Tolls." Tr. Herbert Batt in Batt, ed., *Tales of Tibet: Sky Burials, Prayer Wheels, and Wind Horses*. Rowman and Littlefield, 2001, 149-62

"Serenade on the Plateau." Tr. Yu Fanqin in *Love That Burns on a Summer's Night*. Beijing: Chinese Literature Press, 1990, pp. 77-87

"The Glory of the Wind." Tr. Herbert Batt in Batt, ed., *Tales of Tibet: Sky Burials, Prayer Wheels, and Wind Horses*. Rowman and Littlefield, 2001, 127-48

"Tibet: A Soul Knotted on a Leather Thong." Tr. Herbert Batt in Batt, ed., *Tales of Tibet: Sky Burials, Prayer Wheels, and Wind Horses*. Rowman and Littlefield, 2001, pp. 105-26

"Over the River", Tr. Li Guoqing in *Chinese Literature*, Summer 1991, pp. 3-10

"The Old Manor", Tr. Shi Junbao in *Chinese Literature*, Autumn 1991, pp. 41-52

"The Silent Sage" Tr. Lei Ming in *Chinese Literature*, Autumn 1991, pp. 53-57

Le splendeur des chevaux du vent, Tr. Bernadette Rouis, Actes Sud, Arles, 1990

Tibet, les années cachées, Tr. Emilienne Daubian, Blue de Chine, 1995

"El alma anudada en la cuerda de cuero" in *Estudios de Asia y Africa* 101, Tr. Patricia Schiaffini,
Mexico, D.F.: El Colegio de México, 1996