



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento
ex D.M. 270/2004*)
in Interpretariato e Traduzione Editoriale,
Settoriale

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Zhu Tianwen tra letteratura e cinema

Una proposta di traduzione de “I ragazzi
di Fenggui”

Relatore

Dott. Paolo Magagnin

Correlatore

Ch. Prof. Fiorenzo Lafirenza

Laureando

Arianna Pantaleo
Matricola 839399

Anno Accademico

2012 / 2013

Abstract

Zhu Tianwen is one of the most representative writers in Taiwan. Her works range from a China-focused mainstream approach to a nativist perspective, from an authentic Taiwanese consciousness to a postmodern deconstruction and a hybrid identity. Moreover, she is well known in the world of cinema for her contribution to the birth and development of *New Taiwan Cinema*, thanks to her scripts and her longstanding collaboration with director Hou Hsiao-hsien.

This thesis revolves around the translation of Zhu Tianwen's short story "The Boys from Fenggui", from which the 1983 movie of the same name was adapted. This short story deals with the process of growth of three young boys who leave the little village of Fenggui and move to the city of Kaohsiung to look for a job. Zhu Tianwen explores the themes of growth, love, urban life and death with a peculiar style, mixing a refined language and imagery with informal expressions.

The translation is backed up by a commentary which aims at describing the process of translating, from the preliminary analysis of the source text to the definition of a macrostrategy and finally to the illustration of the main translation problems encountered at the linguistic and extra-linguistic level.

"The Boys from Fenggui" has also been the starting point for a reflection on cinematic adaptation and on the relation between cinema and literature. Therefore, the translation is introduced by a section dealing with this topic, together with a brief retrospect on Zhu Tianwen's life, works and collaboration with Hou Hsiao-hsien.

提要

朱天文是台灣文學的最具代表性的一位作家。她的作品涉及主流小說、鄉土小說、後現代小說。此外，由於她編劇的電影和她跟侯孝賢長久的合作，她對「新台灣電影」的生產與發展做出了巨大貢獻。

本論文提供朱天文短篇小說《風櫃來的人》的義大利文翻譯。1983年，這一部小說被侯導演改編成一部電影。《風櫃來的人》是關於三個男生的成長過程，他們決定離開他們出生的村子去高雄找工作。朱天文使用精煉的文字、精心的比喻及通俗的表達，來探索成長、愛情、都市生活及死亡的議題。

此論文還包括翻譯評論，在此章節對原文進行了一個初步分析、給翻譯策略下定義並介紹最關鍵的語言與文化翻譯問題。

《風櫃來的人》這一部短篇小說還觸動了一個關於電影與文學的關係、關於改編電影的思考。因而，翻譯之前的一篇章節中，探討此類主題，並介紹朱天文的生活、作品和她跟侯導演的合作。

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1 – ZHU TIANWEN, TRA LETTERATURA E CINEMA.....	3
1. La letteratura di Taiwan alla continua ricerca di un'identità.....	3
2. Zhu Tianwen: dalla letteratura al cinema.....	6
2.1 Gli esordi: l'adesione alla cultura cinese tradizionale	7
2.1.1 Le prime opere e l'esperienza del <i>San San Jikan</i>	7
2.1.2 La nostalgia per la Cina continentale nella <i>Juancun wenxue</i>	9
2.1.3 Le influenze di Hu Lancheng e Zhang Ailing.....	10
2.2. Il cinema e l'avvicinamento al Neo-Nativismo.....	12
2.2.1 Il <i>New Taiwan Cinema (Xin Taiwan Dianying)</i>	12
2.2.2 La collaborazione Tra Hou e Zhu e “l'esperienza taiwanese”.....	14
2.3 Gli anni Novanta: la letteratura urbana, il postmodernismo e la <i>fin-de-siècle</i> . 18	
2.3.1 La svolta di <i>Shijimo de huali</i> : un nuovo modo di raccontare la città	18
2.3.2 <i>Huangren Shouji</i> e le opere più recenti.....	20
3. “Fenggui lai de ren”: il mescolarsi di letteratura e cinema	22
3.1 La genesi del racconto e del film.....	23
3.2 La trama e le tematiche.....	24
3.3 Lo sguardo distaccato del regista e dell'autrice.....	26
3.4 L'adattamento cinematografico.....	28
CAPITOLO 2 – I RAGAZZI DI FENGGUI.....	32
CAPITOLO 3 – COMMENTO TRADUTTOLOGICO.....	62
3.1 Tipologia testuale e dominante	62
3.2 Lettore modello.....	64
3.3 Macrostrategia traduttiva.....	66
3.4 Microstrategie traduttive.....	69
3.4.1 Fattori linguistici.....	69
3.4.1.1 Fattori fonologici.....	69
3.4.1.2 Fattori lessicali.....	76
3.4.1.2.1 Nomi propri	76
3.4.1.2.2 Elementi di realia.....	79
3.4.1.2.3 Materiale lessicale straniero	88
3.4.1.2.4 Materiale linguistico autoctono	89
3.4.1.2.5 Figure lessicali	96
3.4.1.3 Fattori grammaticali.....	101
3.4.1.3.1 Organizzazione sintattica.....	102
3.4.1.3.2 Punteggiatura.....	107
3.4.1.3.3 Verbi.....	109
3.4.1.3.3 Figure sintattiche.....	112
3.4.1.4 Fattori testuali.....	114
3.4.1.4.1 Struttura del testo	115
3.4.1.4.2 Varietà dei registri.....	117
3.4.1.4.3 Struttura tematica e flusso informativo.....	119
3.4.1.4.4 Coesione e coerenza.....	121
3.4.2 Fattori extralinguistici.....	126
3.4.3 Residuo	129
CONCLUSIONI.....	132

APPENDICE.....	134
Conversazione con Zhu Tianwen, Taipei 28/08/2013.....	134
BIBLIOGRAFIA	150
FILMOGRAFIA.....	159

INTRODUZIONE

Fenggui è un villaggio come molti altri dell'arcipelago delle Isole Penghu, al largo delle coste taiwanesi, ma vanta una posizione particolare: è all'estremità di una lingua di terra che si stende a occidente verso il mare e verso le altre isole, lì la furia del vento e delle onde non lascia respiro alla costa frastagliata. Quel piccolo villaggio battuto dal vento e dal mare diventa nel racconto di Zhu Tianwen e nel film di Hou Hsiao-hsien l'emblema della noia, della stasi e dell'immobilità della periferia. I ragazzi di Fenggui, resi irrequieti dagli eterni pomeriggi di ozio e dalla mancanza di prospettive, sono i protagonisti del racconto tradotto in questa tesi: centrale alla narrazione è il loro processo di crescita, che si realizza attraverso l'allontanamento dal villaggio natale e l'abbandono delle proprie famiglie. La città di Kaohsiung, con le sue luci al neon e le sue strade trafficate, sarà il luogo in cui i ragazzi riusciranno a trovare la propria dimensione individuale e sociale. L'iniziazione e la crescita, tematiche care alla prima produzione di Zhu Tianwen e di Hou Hsiao-hsien, sono esplorate a fondo in questo racconto, che ha sancito l'inizio della collaborazione tra i due artisti: "I ragazzi di Fenggui" offre lo spunto per approfondire la relazione tra il mondo delle parole e quello delle immagini, relazione che si riflette anche nel processo traduttivo.

Il presente lavoro di tesi intende offrire una proposta di traduzione del racconto in questione, "I ragazzi di Fenggui". Al fine di presentare il testo e la sua traduzione in maniera completa, la tesi si articola in tre sezioni: una prima parte introduttiva, seguita dalla traduzione del racconto e dal relativo commento.

Il primo capitolo ripercorre le varie fasi della biografia e della produzione artistica di Zhu Tianwen. L'autrice, infatti, dopo un primo periodo caratterizzato da uno stile nostalgico nei confronti della madrepatria cinese e basato sui ricordi della propria infanzia nei villaggi destinati alle famiglie dei militari del Partito Nazionalista, si avvicina alla corrente del nativismo, esplorando la realtà dell'isola e acquisendo una sempre maggiore coscienza taiwanese. Durante gli anni '90, un nuovo cambiamento di prospettiva la conduce verso la decostruzione postmodernista e la scelta di tematiche e ambientazioni legate alla dimensione urbana. In questa prima sezione introduttiva una particolare attenzione è stata posta sulla lunga e feconda collaborazione tra Zhu

Tianwen e il celebre regista Hou Hsiao-hsien, con l'intento di mettere in luce il contributo che la scrittrice ha dato alla corrente del *New Taiwan Cinema* e le reciproche influenze scaturite da questo sodalizio. Inoltre, si è avuto modo di approfondire la genesi del racconto “I ragazzi di Fenggui” e di studiarne la relazione con l'omonima opera cinematografica: le due opere sono infatti strettamente correlate e rappresentano il connubio tra letteratura e cinema caratteristico di tutte le successive collaborazioni della coppia Zhu-Hou.

Il secondo capitolo consiste nella proposta di traduzione del racconto in questione, analizzata in dettaglio nel terzo capitolo.

Questa terza sezione, infatti, propone un'analisi del testo di partenza e delle strategie traduttive utilizzate in corso d'opera. Dopo aver definito la tipologia testuale di appartenenza del testo, il lettore modello del testo di arrivo e la macrostrategia traduttiva da impiegare si sono considerate in dettaglio le microstrategie traduttive adottate a livello linguistico ed extralinguistico.

Infine, la tesi è corredata da un'appendice in cui è possibile consultare la conversazione avuta con Zhu Tianwen relativamente alla sua vita, alla genesi delle sue opere, al suo rapporto con Hou Hsiao-hsien e con gli altri esponenti del *New Taiwan Cinema*.

CAPITOLO 1 – ZHU TIANWEN, TRA LETTERATURA E CINEMA

1. La letteratura di Taiwan alla continua ricerca di un'identità

La storia recente di Taiwan è segnata da una serie di sconvolgimenti politici, conquiste, cessioni, influenze di diversi popoli e ondate di immigrazione che hanno fortemente condizionato lo sviluppo sociale dell'isola. Le prime migrazioni dalle province cinesi del Fujian da parte delle minoranze etniche Hoklo e Hakka, il dominio corrotto e inefficiente della dinastia imperiale dei Qing, i cinquanta anni di colonizzazione giapponese, il ritorno alla Cina sotto il comando del Partito Nazionalista e l'ondata di migrazione dalla Cina continentale successiva all'avvento al potere del Partito Comunista nel 1949 sono alcuni tra gli eventi che hanno plasmato la realtà sociale dell'isola di Taiwan, rendendola complessa, frammentata e non priva di conflitti interni. Per capire meglio la situazione attuale, è possibile far riferimento alle cifre relative ai gruppi etnici e nazionali presenti a Taiwan nel 2010: i due gruppi etnici principali Hoklo e Hakka discendenti dei migranti fujianesi del diciassettesimo secolo corrispondono rispettivamente a circa il 67.5% e il 13.6% della popolazione e vengono spesso definiti *bengshengren* 本生人 in contrapposizione ai *waishengren* 外生人 (7.6%) ovvero i migranti e i figli dei migranti dell'ultima grande ondata, quella successiva al 1949. A questi gruppi etnici e nazionali si aggiungono gli indigeni o *yuanzhumin* 原住民 (2.2%) e altri gruppi etnici o di immigrati in seguito al matrimonio (per un totale del 9.1% circa).¹ A complicare il quadro, si sommano le questioni politiche e le diverse influenze esercitate dalle dominazioni cui è stata soggetta l'isola nel corso dei secoli. Se fino alla metà del diciannovesimo secolo le dominazioni straniere (Olanda, Portogallo, Spagna) e il controllo da parte della dinastia Qing non avevano avuto una forte influenza culturale sugli abitanti dell'isola, a partire dalla colonizzazione giapponese si è manifestata sempre più la volontà delle potenze dominatrici di portare avanti delle politiche culturali che potessero sostenere il proprio governo. I giapponesi prima e il governo nazionalista poi² vollero instillare negli

¹ "Taiwan and China, So Close and Yet So Far", lezione del Prof. Maukui Chang, Institute of Sociology, Academia Sinica, tenutasi presso la National Central University, Taoyuan, il 02-07-2013.

² V. Udden James, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong, Hong Kong

abitanti dell'isola un forte senso di identità legato alle proprie radici culturali. La rivendicazione da parte della Repubblica Popolare Cinese e gli stretti legami economici con quest'ultima, il fenomeno della globalizzazione e la protezione militare insieme agli aiuti umanitari offerti dagli Stati Uniti hanno contribuito negli anni più recenti a diversificare in misura ancora maggiore il panorama culturale taiwanese e rendere ancora più difficoltosa la definizione della propria identità collettiva.

Non stupisce che la produzione artistica e letteraria di Taiwan rifletta questa difficoltà, ne faccia la sua più grande fonte di ispirazione e la renda oggetto di una serie infinita di dibattiti. La questione dell'identità è stata in particolar modo dibattuta in seguito all'avvento al potere del Partito Nazionalista nel 1945. Il Partito aveva infatti imposto il mandarino come lingua ufficiale e aveva dato avvio ad una serie di politiche culturali che proponessero un'adesione alla tradizione culturale cinese e, nei primi anni di governo, una forte propaganda anticomunista. Fino al 1987, anno dell'abolizione della legge marziale, tutta la produzione culturale di Taiwan doveva passare al vaglio della censura effettuata dagli organi di governo, tra i quali a partire dal 1955 ebbe un ruolo fondamentale il GIO, *Government Information Office* (*Xingzhengyuan xinwen bu* 行政院新聞局).³ Ben presto, però, iniziarono a sorgere diverse correnti letterarie diverse da quella *mainstream* approvata dal Partito. Negli anni '60 si affermò la letteratura modernista, *xiandai wenxue* 現代文學, rappresentata da Bai Xianyong 白先勇 e Wang Wenxing 王文興, che proponeva una visione della letteratura lontana dalle questioni politiche e morali e dal “destino nazionale” su cui era concentrata la letteratura cinese moderna, una letteratura che approfondisse questioni filosofiche e psicologiche e che ponesse enfasi sulla raffinatezza della forma e sul merito artistico delle opere.⁴ Nel decennio successivo, si sviluppò la corrente del Nativismo, *xiangtu wenxue* 鄉土文學, che si opponeva alle influenze occidentali su cui si basava il Modernismo e riteneva che il fulcro della letteratura dovesse essere la “coscienza taiwanese”.⁵ Il cardine delle opere dei principali scrittori nativisti (Huang Chunming 黃

University Press, 2009, pp. 16.

3 Ibidem, pp. 24-25.

4 Ibidem, p. 25.

5 Ibidem, p. 26.

春明, Wang Zhenhe 王禎和, Chen Yingzhen 陳映真) era la rappresentazione della vita quotidiana degli abitanti delle zone rurali e periferiche di Taiwan, lontana dal discorso sinocentrico proposto dal Partito Nazionalista e altrettanto lontana dalla raffinatezza espressiva dei modernisti. Alcuni critici⁶ spesso associano la corrente letteraria del Nativismo allo sviluppo del *Taiwan New Cinema*, che si affermò a Taiwan all'inizio degli anni '80 successivamente ad una crisi della cinematografia taiwanese degli anni precedenti, popolata da film di propaganda e altri film commerciali sotto lo stretto controllo del GIO e del CMPC (*Central Motion Picture Company, Zhongyang dianying shiye gufen youxian gongsi* 中央電影事業股份有限公司).

In seguito all'abolizione della legge marziale nel 1987 gli scrittori e i cineasti dovettero adeguarsi a una serie di cambiamenti nella situazione dell'editoria e del cinema, non più controllati e dominati dagli organi di Partito. Yvonne Chen Sung-shen, nella sua monografia dall'eloquente titolo *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, sottolinea come in seguito all'abolizione della legge marziale gli scrittori abbiano dovuto sottostare a un altro tipo di legge, quella del mercato, che ha dato luogo a un conflitto tra l'impulso di alcuni scrittori ad avvicinarsi ad un tipo di letteratura “alta” e le leggi del mercato, che invece imponevano un altro tipo di approccio. Secondo la sua analisi, inoltre, in seguito all'abolizione della legge marziale, la tendenza localista incentrata sullo spirito del *bentu* 本土 (terra nativa) e sull'idea del “carattere taiwanese”⁷ è diventata la tendenza *mainstream* e ha preso il posto precedentemente occupato dalla prospettiva sinocentrica. Negli anni '90 iniziò inoltre a formarsi un'altra tendenza, alternativa a quella *mainstream*, che avrebbe avuto un ruolo fondamentale nel corso dell'intero decennio: il Postmodernismo (*houxiandai zhuyi* 後現代主義). La globalizzazione, l'alienazione della vita cittadina, la marginalizzazione delle donne e degli omosessuali e i rapidi cambiamenti socioeconomici di cui l'isola fu protagonista divennero oggetto di analisi da parte di questi scrittori, che impiegavano sempre più

6 V. Udden James, *No Man an Island*, op. cit., p. 55 e Yeh Emilie Yueh-yu e Davis Darrel William, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 62.

7 Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 191.

frequentemente tecniche letterarie postmoderniste importate dall'Occidente.

Questa breve retrospettiva sul panorama letterario taiwanese può aiutare a collocare l'opera di Zhu Tianwen, che attraversa trasversalmente le fasi e le correnti fin ora citate, iniziando con un approccio sinocentrico, per poi virare verso il realismo nativista e infine avvicinarsi alla decostruzione postmodernista.

2. Zhu Tianwen 朱天文: dalla letteratura al cinema

Zhu Tianwen nacque nel 1956 a Taiwan. La sua formazione fu fortemente influenzata dalla famiglia in cui crebbe: figlia di Zhu Xining 朱西甯, militare dell'esercito nazionalista e figura di spicco nel panorama letterario degli anni '50 e '60 per la sua produzione narrativa di tema militare, e di Liu Musha 劉慕沙, taiwanese di etnia Hakka traduttrice di letteratura giapponese,⁸ per lei fu naturale avvicinarsi alla scrittura.⁹ Anche le sorelle minori di Zhu Tianwen, Zhu Tianxin 朱天心 e Zhu Tianyi 朱天衣, si dedicarono presto alla letteratura, diventando scrittrici affermate nel panorama culturale taiwanese.

Zhu Tianwen iniziò a scrivere da quando aveva circa sedici anni, ma fu all'università che iniziò la sua vera attività letteraria. In quegli anni, insieme alle sue sorelle e ad altri studenti diede vita all'associazione *San san Jituan* 三三集團 [“Doppio tre”] e contribuì alla pubblicazione della rivista *San San Jikan* 三三集刊.

Dopo qualche anno il gruppo si sciolse e Zhu Tianwen proseguì la sua carriera di scrittrice pubblicando numerose raccolte di racconti, tra le quali si possono ricordare *Chuanshuo* 傳說 [Leggende], 1981, *Zui xiangnian de jijie* 最想念的季節 [La stagione che mi manca di più], 1984, *Yanxia zhi du* 炎夏之都 [La città dell'estate rovente], 1987, e infine *Shijimo de Huali* 世紀末的華麗 [Splendore di fine secolo], 1991. Oltre che per la sua produzione narrativa, Zhu Tianwen è nota anche per i numerosi saggi da

8 Chen Lingchei Letty, “Writing Taiwan Fin de Siècle Splendor: Zhu Tianwen and Zhu Tianxin”, in Joshua Mostow e Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 584.

9 Berry Michael, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 239.

lei scritti e raccolti in diverse pubblicazioni, come ad esempio *Danjiangji* 淡江記 [Appunti di Tamkang], 1979, *Xiao Bi de gushi* 小畢的故事 [Storie di Xiaobi], 1983, *San Jiemei* 三姐妹 [Tre sorelle], 1985, e *Xiawu cha huati* 下午茶話題 [Conversazioni durante il tè del pomeriggio], 1992.¹⁰

Nel 1994 pubblicò il suo primo romanzo, *Huangren shouji* 荒人手記 (Note di un uomo desolato), che venne accolto con grande entusiasmo sia da parte del pubblico che della critica e vinse un premio del *China Times*, *Zhongguo shibao* 中國時報.

Sin dagli anni '80, inoltre, Zhu Tianwen ha affiancato alla sua carriera di scrittrice una proficua e duratura collaborazione con una delle figure chiave del cinema taiwanese, il regista Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, scrivendo le sceneggiature di molti dei suoi film per le quali ha ricevuto numerosi premi in occasione di festival cinematografici internazionali (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Tokyo International Film Festival e Taipei Golden Horse Film Festival).

La produzione artistica di Zhu Tianwen stupisce per la varietà delle tematiche affrontate, dei generi e dei mezzi espressivi adottati. Nel corso degli anni, infatti, la sua produzione artistica ha attraversato diverse fasi ed è stata caratterizzata da diversi stili, tematiche e approcci. Nei paragrafi che seguono verranno approfonditi alcuni aspetti dello sviluppo artistico dell'autrice.

2.1 Gli esordi: l'adesione alla cultura cinese tradizionale

La produzione artistica di Zhu Tianwen nella prima fase, che abbraccia il periodo compreso tra gli anni '70 e i primi anni '80, si caratterizza per l'influenza di figure di spicco della letteratura cinese (come Hu Lancheng 胡蘭成 e Zhang Ailing 張愛玲) e per l'appartenenza alla corrente *mainstream*, basata sulla valorizzazione della cultura tradizionale cinese e fortemente sostenuta dal governo.

2.1.1 Le prime opere e l'esperienza del *San San Jikan*

Zhu Tianwen iniziò a dedicarsi alla scrittura molto giovane. Durante i primi anni delle scuole superiori scrisse diversi saggi e racconti che trattavano di tematiche a lei

¹⁰ Chen Lingchei Letty, "Writing Taiwan Fin de Siècle Splendor", op. cit., p. 585.

familiari, come ad esempio la vita scolastica, storie raccontate dalla generazione precedente e sogni e fantasie della sua infanzia, ma, a suo parere, questi primi testi non possono essere considerati vere e proprie opere di letteratura.¹¹

Dopo le scuole superiori frequentò l'Università Tamkang ed è lì che sviluppò una sempre maggiore consapevolezza per quanto riguarda la letteratura¹² e riuscì ad inserirsi nel panorama letterario taiwanese, vincendo, nel 1976, un premio da parte dello *United Daily News* (*Lianhebao* 聯合報) per la sua prima raccolta di racconti *Qiao taishou xinji* 僑太守新記 [Nuove storie del Ministro Qiao]. Figlia di un militare nazionalista, le sue prime opere sono l'espressione di un forte senso di identità legato alla cultura cinese e questa prospettiva è evidente anche nelle attività dell'associazione letteraria a cui Zhu Tianwen diede vita nell'aprile del 1977, insieme alle sue sorelle ed altri compagni. La natura conservatrice del gruppo, vicino all'ideologia di destra del governo del Partito Nazionalista, è evidente nel nome stesso dell'associazione: il “Doppio Tre” richiama infatti i Tre Principi del Popolo di Sun Yat-sen e la Trinità cristiana.¹³ I fondatori del gruppo erano Zhu Tianwen, Zhu Tianxin, Ma Shuli 馬叔禮, Xie Caijun 謝材俊, Ding Yamin 丁亞民, Xian Zhi 仙枝 e altri giovani appassionati di letteratura.¹⁴ Questi giovani intellettuali erano ispirati da un senso di “missione” e avevano l'obiettivo di avvicinarsi all'idea di intellettuale coinvolto nella società e nella vita politica del proprio paese, rifiutando l'idea dello scrittore come semplice romanziere.¹⁵

Alla base delle idee promosse dall'associazione vi era la proposta di un nazionalismo culturale coerente con l'ideologia del Partito Nazionalista, che considerava Taiwan come l'ultimo baluardo della cultura cinese tradizionale, annientata dal Partito Comunista in seguito agli avvenimenti del 1949. I membri del gruppo, infatti, si opponevano all'occidentalizzazione dei modernisti e in misura ancora maggiore alla

11 Berry Michael, *Speaking in Images*, op. cit, p. 239.

12 Ibidem, p. 239.

13 Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan*, op. cit., p. 118.

14 AA.VV. “1977,4月《三三集刊》創刊” [Aprile, 1977, avvio delle pubblicazioni dell'associazione 'Doppio Tre'] http://www.nmtl.gov.tw/ikm/index.php?option=com_klg&task=ddetail&id=458&Itemid=238, consultato il 18/06/2013.

15 Berry Michael, *Speaking in Images*, op. cit., pp. 239-240.

corrente nativista e alle sue rivendicazioni politiche e sociali.¹⁶

2.1.2 La nostalgia per la Cina continentale nella *Juancun wenxue* 眷村文学

L'adesione agli ideali del Partito Nazionalista è dovuta principalmente al fatto che Zhu Tianwen, così come altri figli di emigrati cinesi tra cui Zhu Tianxin, Yuan Qiongqiong 袁瓊瓊, Zhang Dachun 張大春 e la drammaturga Su Weizhen 蘇偉貞, era cresciuta nei *juancun* 眷村, gli insediamenti dei militari nazionalisti creati in seguito alle vicende del 1949. Molti scrittori della seconda generazione, dunque, hanno raccontato la vita all'interno di questi villaggi, isolati dal resto della popolazione taiwanese, dando vita al genere della *juancun wenxue*. Questo tipo di letteratura, legata alla fortemente politicizzata realtà dei *juancun* e basata sull'ideologia del *fangongfuguo* 反共復國 [“Combattere il comunismo e riconquistare il paese”]¹⁷ è fortemente intrisa di nostalgia per la propria terra d'origine trasmessa dalle generazioni precedenti che hanno vissuto la traumatica separazione dalla madrepatria. L'identità dei figli dei *waishengren* cresciuti in questi villaggi, isolati dal resto della società taiwanese, è stata plasmata dai ricordi dei propri genitori. Come nota Peng parlando della sorella di Zhu Tianwen, Zhu Tianxin:

she and her kind never thought they were Taiwanese when they were growing up: their fathers taught them that their homeland was where they had come from, where their ancestors had been buried, and where they would return as emancipators one day.¹⁸

La Cina continentale e il suo glorioso passato erano dunque al centro delle opere di questi scrittori della seconda generazione di emigrati, i quali, pur non perorando esplicitamente gli obiettivi politici del Partito Nazionalista, contribuivano a creare un immaginario collettivo fortemente legato alle basi ideologiche del nazionalismo. Le

16 Chang Sung-sheng Yvonne, “Yuan Qiongqiong and the Rage for Eileen Zhang Among Taiwan's 'Feminine' Writers”, *Modern Chinese Literature*, Vol. 4, No. 1/2, primavera e autunno 1988, p. 207.

17 Xu Gang Gary, “Doubled Configuration: Reading Su Weizhen's Theatricality”, in David Der-Wei Wang e Carlos Rojas (a cura di), *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham NC, Duke University Press, 2007, p. 240.

18 Peng Hsiao-yen, “Representation Crisis: History, Fiction and Martial Law Writers from the 'Soldier's Villages””, *Positions*, Vol. 17, No.2, autunno 2009, p. 379.

prime opere di Zhu Tianwen, caratterizzate dal senso di mancanza e dall'idealizzazione della madrepatria,¹⁹ testimoniano la sua identificazione con la cultura cinese tradizionale, che verrà in seguito messa in discussione dagli eventi storici degli anni '70 e '80 dando luogo a quella che Peng definisce una “crisi di rappresentazione”.²⁰

2.1.3 Le influenze di Hu Lancheng e Zhang Ailing

Le attività dell'associazione e le opere di Zhu Tianwen furono inoltre influenzate dallo scrittore e professore universitario Hu Lancheng, caro amico di Zhu Xining ed ex-marito della scrittrice Zhang Ailing, di cui Zhu Tianwen era grande ammiratrice. Hu Lancheng aveva un passato politico controverso: servì il governo fantoccio di Wang Jingwei 汪精卫 nel periodo dell'occupazione giapponese e per questo motivo le sue opere vennero censurate dal governo nazionalista. Fu tramite l'associazione “Doppio Tre” e l'aiuto di Zhu Tianwen che riuscì a pubblicare alcuni suoi scritti sotto falso nome sulla rivista *Sansan Jikan*.²¹ Hu Lancheng ebbe una profonda influenza sul pensiero e sull'opera di Zhu Tianwen. In primo luogo, plasmò le riflessioni dell'autrice relative all'identità di genere evidenti nelle sue successive opere, come ad esempio nel romanzo *Huangren shouji* e nella raccolta di racconti *Huayi Qianshen* 花憶前身 [Un fiore ricorda le sue vite precedenti, 1998]. In particolar modo, nella prefazione di questa antologia, Zhu Tianwen sintetizza ed espone la teoria della “femminologia” (*nüren lun* 女人論) proposta da Hu.²² Inoltre, Hu trasmise a Zhu Tianwen ciò che Yvonne Chang Sung-sheng chiama “culturalismo ultraconservatore” (*ultraconservative culturalism*),²³ che ha condizionato fortemente lo stile dell'autrice e la sua visione della Cina continentale e della tradizione culturale cinese. Zhu Tianwen ha infatti spesso affermato che la totale dedizione e ammirazione per la cultura cinese tradizionale sono nate proprio grazie agli insegnamenti del maestro Hu, il quale ha esercitato una grande influenza anche per quanto riguarda lo stile. Lei stessa scrive, nella prefazione della

19 Chen Lingchei Letty, “Writing Taiwan Fin de Siècle Splendor”, op. cit., p. 584.

20 Peng Hsiao-yen, “Representation Crisis”, op. cit., pp. 375-410.

21 Berry Michael, *Speaking in Images*, op. cit., p. 241.

22 Rojas Carlos, “Chu T'ien-wen and Cinematic Shadows”, in Carlos Rojas, *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2008, pp. 291-292.

23 Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan*, op. cit., p. 175.

raccolta dei suoi primi racconti, *Chuanshuo*:

Master Lan's [Hu Lan-ch'eng] work is so deeply imbued with the "true color" (pen-se) of Chinese; it was not until I met Master Lan that I first began to realize that authentic Chinese writing (Han wen-chang) was like this.²⁴

L'ammirazione di Zhu Tianwen per Hu Lancheng è anche dovuta al fatto che egli in passato era stato il marito della scrittrice Zhang Ailing, di cui le giovani taiwanesi della generazione di Zhu Tianwen erano appassionate. Ella stessa scrive che l'ammirazione per Hu Lancheng è nata dalla venerazione per la scrittura di Zhang Ailing, e che inizialmente lei lo considerava principalmente un possibile intermediario tra lei e la sua autrice preferita.²⁵ Negli anni '70 e '80, molte erano le scrittrici taiwanesi a essere influenzate da Zhang Ailing e ad apprezzarne la scrittura. Oltre che per l'ambientazione urbana dei suoi romanzi che soddisfaceva il gusto della generazione di giovani universitarie²⁶ e per la capacità di fare delle sue storie d'amore un genere di "letteratura seria",²⁷ Zhang Ailing era ammirata da Zhu Tianwen e dalle sue coetanee poiché, nelle sue opere che evocano la malinconia per la disgregazione dei valori e della cultura della Cina antica, queste giovani scrittrici ritrovavano la propria percezione di allontanamento dalle radici culturali e il senso di nostalgia e mancanza che ne deriva.²⁸ Zhu Tianwen ereditò inoltre uno stile ricco di immagini e l'interesse per l'uso dei colori nella descrizione di immagini e sensazioni;²⁹ nella sua produzione più matura, inoltre, manifesterà anche un senso di catastrofe imminente e di distruzione della civiltà già presente nelle opere di Zhang Ailing.³⁰

24 Citato in Chang Sung-sheng Yvonne, "Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends", *Modern Chinese Literature*, Vol.6, No. 1/2, primavera e autunno 1992, p. 64.

25 Rojas Carlos, "Chu T'ien-wen and Cinematic Shadows", op. cit., p. 277.

26 Chang Sung-sheng Yvonne, "Yuan Qiongqiong and the Rage for Eileen Zhang Among Taiwan's 'Feminine' Writers", op.cit., p. 203.

27 Ibidem, p. 204.

28 Ibidem, p. 208.

29 Rojas Carlos, "Chu T'ien-wen and Cinematic Shadows", op. cit., pp. 278.

30 Chang Sung-sheng Yvonne, "Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends", op. cit. p. 79.

2.2. Il cinema e l'avvicinamento al Neo-Nativismo

All'inizio degli anni '80, Zhu Tianwen iniziò a lavorare nell'ambiente cinematografico come sceneggiatrice. In quel periodo il cinema di Taiwan stava attraversando una fase di cambiamento: i generi che avevano avuto un enorme successo negli anni '60 e '70 (tra cui musical, film di arti marziali, storie d'amore e il cosiddetto “realismo sano”) avevano perso popolarità,³¹ e si stava affermando un nuovo modo di fare cinema, che potesse adeguarsi alle trasformazioni che la società taiwanese stava attraversando. Fu proprio in questa fase di cambiamento che Zhu Tianwen diede avvio a un sodalizio artistico con il regista Hou Hsiao-hsien, diventando così una figura di rilievo della corrente del *New Taiwan Cinema*. Nelle sceneggiature di Zhu Tianwen alcuni critici individuano un allontanamento dal discorso culturale nazionalista e un avvicinamento alla cultura più prettamente taiwanese e alla corrente del Nativismo.

2.2.1 Il *New Taiwan Cinema* (*Xin Taiwan Dianying* 新台湾电影)

Il *New Taiwan Cinema* si affermò nei primi anni Ottanta grazie alla volontà delle istituzioni culturali e dei registi emergenti di rinnovare il cinema taiwanese, che in quegli anni stava attraversando una fase di stallo.

Il realismo sano (*jiankang xieshi zhuyi* 健康寫實主義)³² degli anni '60, legato ai valori tradizionali come la fedeltà, l'onestà e la famiglia e promosso dalla *Central Motion Picture Company*, aveva già da qualche anno esaurito il suo spirito innovativo. Negli anni successivi, si erano affermati alcuni generi cinematografici che Hoare³³ suddivide in tre macro-categorie: film di propaganda, che esaltavano le vittorie militari del Partito Nazionalista; film di arti marziali e storie di “cavalieri erranti”; e storie d'amore che ponevano enfasi sull'espressione melodrammatica dei sentimenti, ma anche queste tipologie di film persero presto l'interesse del pubblico.

31 Berry Michael, *Speaking in Images*, op. cit., p. 7.

32 Yeh Emilie Yueh-yu, “Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien's Films”, in Sheldon H. Lu e Emilie Yueh-yu Yeh (a cura di), *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p. 165.

33 Hoare Stephanie, “Innovation through Adaptation: The Use of Literature in New Taiwan Film and its Consequences”, *Modern Chinese Literature*, Vol.7, No.2, autunno 1993, p. 37.

Nel 1982, la *Central Motion Picture Company*, in particolar modo l'allora presidente Ming Ji, volle dare una svolta al cinema taiwanese attraverso una *newcomer policy*, che avrebbe coinvolto registi e cineasti emergenti al fine di riportare il pubblico taiwanese ad apprezzare la produzione cinematografica nazionale.³⁴ Ming Ji, a differenza del suo predecessore Gong Hong, fautore del realismo sano, lasciò la massima libertà ai “nuovi brillanti registi” (*xinrui daoyan* 新锐导演)³⁵ tra i quali è possibile annoverare Edward Yang 楊德昌, Chen Kunhou 陳坤厚 e Hou Hsiao-hsien, affiancati da altrettanto “brillanti” sceneggiatori come Zhu Tianwen, Xiao Ye 小野, Ding Yamin e Wu Nianzhen 吳念真. Questi cineasti emergenti erano accomunati dalla volontà di narrare e far riflettere sui problemi della società taiwanese contemporanea, proponendo un approccio che si distinguesse dai film *mainstream* dello stesso periodo per una maggiore profondità e una maggiore consapevolezza espressiva. Nel tardivo *Taiwan Film Manifesto* del 1987, infatti, i registi del *New Taiwan Cinema* descriveranno le proprie opere come caratterizzate da “un fine creativo, una direzione artistica e consapevolezza culturale”³⁶ a differenza di altri tipi di film commerciali orientati al successo e ad alti incassi al botteghino. Il primo film realizzato da registi del *New Taiwan Cinema* fu *Guangyin de gushi* 光陰的故事 (*In Our Time*) costituito da quattro cortometraggi di registi diversi, seguito da *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 (*His Son's Big Doll*), in cui tre registi (tra i quali Hou Hsiao-hsien) adattarono dei racconti dello scrittore nativista Huang Chunming.³⁷ A partire dai primi anni '80 il *New Taiwan Cinema* ebbe un grande successo e permise all'industria cinematografica taiwanese non solo di riguadagnare il pubblico domestico, ma persino di uscire dai confini dell'isola e di venire apprezzata a livello internazionale.

34 Ibidem, p. 37.

35 Questo termine è stato utilizzato da critici e giornalisti per descrivere l'entusiasmo e l'energia dei registi emergenti all'inizio degli anni '80. Fu per la prima volta utilizzato nell'*Annuario del Cinema della Repubblica di Cina* nel 1983. Vedi Hoare Stephanie, “Innovation through Adaptation”, op. cit., p. 35.

36 Ibidem, p. 36.

37 Yip June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema and the Nation in the Cultural Imaginary*, Durham; London, Duke University Press, 2004, pp. 54-55.

2.2.2 La collaborazione Tra Hou e Zhu e “l'esperienza taiwanese”

Zhu Tianwen lavorò come sceneggiatrice con diversi registi del *New Taiwan Cinema*, tra cui Chen Kunhou (*Xiaobi de gushi*, 1983) e con Edward Yang (*Qingmei Zhuma* 青梅竹馬, 1985), ma è con Hou Hsiao-Hsien che intraprese la più importante e duratura collaborazione.

Zhu Tianwen iniziò la sua collaborazione con il regista Hou Hsiao-hsien nel 1983, quando, letto il suo racconto “Xiaobi de Gushi” vincitore di un concorso organizzato dallo United Daily News, egli la contattò insieme a Chen Kunhou per parlare della possibilità di comprare i diritti del racconto e trarne un film.³⁸ Lei accettò, e da allora tra i due si venne a formare un sodalizio particolarmente fecondo, tanto che spesso si parla della loro produzione artistica con l'espressione *Zhu bian Hou dao* 朱編侯導 ovvero “sceneggiatura di Zhu e regia di Hou” e Zhu Tianwen è stata definita in più occasioni la “sceneggiatrice imperiale” di Hou Hsiao-hsien.³⁹ Negli anni successivi, infatti, Zhu Tianwen curò la sceneggiatura di numerosi film, tra cui i più apprezzati furono *Fenggui lai de ren* 風櫃來的人 (*The Boys from Fengkui*), 1983, *Dongdong de jiaqi* 冬冬的假期 (*A Summer at Grandpa's*), 1984, *Tongnian wangshi* 童年往事 (*A Time to Live, a Time to Die*), 1985 e *Lianlian fengchen* 戀戀風塵 (*Dust in the Wind*), 1986.

In questa fase, alcuni critici riscontrano un allontanamento dal discorso politico e culturale portato avanti dal nazionalismo e un avvicinamento al Neo-Nativismo da parte dell'autrice. In seguito all'espulsione della Repubblica di Cina dalle Nazioni Unite e alla normalizzazione dei rapporti tra Stati Uniti e Repubblica Popolare Cinese, il governo nazionalista perse infatti parte della sua credibilità, non potendo più affermare di rappresentare la Cina nell'arena internazionale. Il mito nazionalista si stava disgregando, e fu in questo periodo che si manifestò un'evoluzione nella produzione letteraria di Zhu

38 Zhu Tianwen 朱天文, *Zhu Tianwen dianying xiaoshuo ji* 朱天文電影小說集 [Antologia di racconti dei film di Zhu Tianwen], Taipei, Yuanliu chuban shiye gufen youxian gongsi, 1991, pp. 23-24.

39 Zhou Bin 周斌, “Lun Zhu Tianwen de dianying juzuo” 论朱天文的电影剧作 [Sulle opere cinematografiche di Zhu Tianwen], *Huawen Wenxue*, Vol. 73, febbraio 2006, p. 102.

Tianwen, che sembrava volersi distaccare “dall'ingenuo patriottismo”⁴⁰ che caratterizzava le sue prime opere e avvicinarsi alla rappresentazione della realtà taiwanese. Alcuni critici descrivono questo percorso come una fase neo-nativista⁴¹ in cui l'identificazione con la cultura tradizionale cinese viene meno ed emerge la necessità di affermare una nuova identità taiwanese⁴² che possa andare oltre la distinzione Cina-Taiwan, *waishengren-benshengren*. Prendendo le distanze dalla visione anacronistica del padre,⁴³ Zhu nelle sue opere (principalmente cinematografiche) di questo periodo esplora con Hou Hsiao-hsien “l'esperienza taiwanese”, concetto che elude qualsiasi definizione ben definita e su cui James Udden pone particolare enfasi nella sua trattazione del cinema di Hou. Egli sottolinea come Hou Hsiao-hsien sia stato in grado di:

translate this larger state of affairs in indelible cinematic terms which capture, convey, perhaps even embody the elusive, slippery contours of that collective experience, with no fixed identities, no rhetorical clarities, no balmy certitudes.⁴⁴

È evidente in queste parole come nell'opera di Hou Hsiao-hsien (e di Zhu Tianwen) venga rifiutata qualsiasi possibilità di ridurre e semplificare la realtà taiwanese, che è esaltata nella sua pluralità e complessità.

Le trame delle prime opere si svolgono tra la città e la campagna, la prima simbolo del futuro e della modernità, la seconda del passato e dei valori rurali. La coppia Zhu-Hou mette in scena storie di vita quotidiana, e in particolar modo sembra focalizzare l'attenzione sui personaggi più giovani nel momento in cui affrontano una crisi, una perdita, l'allontanamento dalla casa paterna. I protagonisti di questi film

40 Chang Sung-sheng Yvonne, “Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends”, op. cit., p. 65.

41 Vedi Chang Sung Sheng Yvonne, “Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends”, op. cit., p. 62-70. e Chiang Su-chen, “Rejection of Postmodern Abandon”, in Peng-hsiang Chen e Withney Crothers Dilley, *Feminism/Femininity in Chinese Literature*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, pp. 46-50.

42 Chang Sung-sheng Yvonne, “Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends”, op. cit., p. 68.

43 Emilie Yueh-yu e Davis Darrel William (a cura di), *Taiwan Film Directors*, op. cit., p. 154.

44 Udden James, *No Man an Island*, op. cit., p. 14.

(spesso basati su vicende autobiografiche) sono rappresentati nel momento della loro “iniziazione” alla vita adulta, tematica molto cara al regista tanto che alcuni critici hanno parlato di “ideologia dell'iniziazione” (*ideology of initiation*).⁴⁵ In questi primi anni di attività cinematografica si può affermare che abbia luogo anche l'iniziazione del regista stesso, che ha modo di sperimentare ed elaborare una poetica personale. Dopo la metà degli anni '80, con l'abolizione della legge marziale, i film della coppia Zhu-Hou subiscono alcuni cambiamenti per quanto riguarda le tematiche esplorate, e alcuni di essi sembrano percorrere lo stesso tracciato intrapreso dalla narrativa di Zhu Tianwen negli anni '90: con *Niluo de nü er* 尼羅河的女兒 (*Daughter of the Nile*), 1987, il focus della narrazione si sposta su Taipei, sul fenomeno della globalizzazione e sull'alienazione della vita cittadina, tendenza che raggiungerà il suo apice con *Qianxi manbo* 千禧曼波 (*Millennium Mambo*), 2000.

Nel 1989, Hou Hsiao-hsien dirige il film che molti critici hanno riconosciuto come suo capolavoro, *Beiqing chengshi* 悲情城市 (*City of Sadness*). Il film ha destato molto scalpore ed è ritenuto una delle pietre miliari del cinema taiwanese,⁴⁶ poiché tratta di un tema politico che era considerato tabù fino agli anni precedenti, ovvero l'incidente del 28 febbraio 1947, giorno in cui la sollevazione di oppositori del governo nazionalista venne repressa in maniera brutale e sanguinosa ed ebbe inizio il periodo del Terrore Bianco. Vincitore del Leone d'Oro alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1990, questo è stato il primo film di Hou Hsiao-hsien e Zhu Tianwen ad avere come soggetto un evento storico e a distanziarsi dalla rappresentazione della Taiwan contemporanea o del suo recente passato. In seguito, la coppia Hou-Zhu si è spinta ancora più lontano nel passato, giungendo fino al periodo della colonizzazione giapponese (con *Xi Meng Rensheng* 戲夢人生, *The Puppetmaster*, 1993) e poi fino alla vecchia Shanghai, adattando un romanzo di Zhang Ailing e trasformandolo nella sceneggiatura di *Haishang hua* 海上花 (*Flowers of Shanghai*), 1998. Il film è stato acclamato dalla critica e ha ricevuto un enorme successo anche al di

45 Tay William, “The Ideology of Initiation: The Films of Hou Hsiao-Hsien”, in Browne Nick, *New Chinese Cinemas*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 151.

46 Berry Michael, *Speaking in Images*, op. cit., p. 254.

fuori dei confini nazionali, in Europa e in modo particolare in Francia.⁴⁷

La fruttuosa collaborazione tra Hou Hsiao-hsien e Zhu Tianwen ha influenzato in larga misura le rispettive opere. In particolar modo, il regista deve a Zhu Tianwen alcune scelte stilistiche dettate da delle letture da lei suggerite, come l'autobiografia di Shen Congwen e alcune opere di Italo Calvino.⁴⁸ La formazione di Zhu Tianwen ha inoltre contribuito a dare alle sue sceneggiature uno stile del tutto particolare. Zhou Bin individua due caratteristiche peculiari dell'opera cinematografica di Zhu Tianwen.⁴⁹ In primo luogo, la scrittrice impiega spesso delle strutture che si avvicinano alla prosa e che rendono le sue sceneggiature del tutto simili a testi di narrativa. Hou Hsiao-hsien ha affermato che Zhu Tianwen “scrive con lo stesso stile con cui scrive romanzi”⁵⁰ e che questo è un vantaggio in particolar modo per le descrizioni delle scene, per l'atmosfera che Zhu Tianwen riesce a trasmettere attraverso la sua prosa.⁵¹ In secondo luogo, Zhou Bin mette in luce come l'autrice abbia ereditato la tradizione poetica cinese e come le sue sceneggiature siano volte ad ottenere un effetto simile a quello suscitato dalla poesia: l'attenzione di Zhu Tianwen non risiede nella trama, nell'intreccio da mettere in scena, ma nella possibilità di esprimere e raccontare, attraverso la sua scrittura, momenti di vita.⁵²

In una recente intervista del *Nanfang Zhoumo*, Zhu Tianwen ha affermato di non essere che “l'eco remota” della volontà del regista, e che il suo più importante contributo risiede nelle lunghe discussioni e conversazioni avute con lui nel corso degli anni, più che nelle sceneggiature vere e proprie.⁵³ In realtà il suo apporto è stato ben più decisivo,

47 Ibidem, p. 250.

48 Ibidem, pp. 247-248.

49 Zhou Bin 周斌, “Lun Zhu Tianwen de dianying juzuo” 論朱天文的電影劇作, op. cit., p. 101.

50 “*Wanquan jiu shi zhao xie xiaoshuo de fangshi lai xie* 完全就是照写小说的方式来写” citato in Zhou Bin 周斌, “Lun Zhu Tianwen de dianying juzuo” 論朱天文的電影劇作, op. cit., p. 101.

51 Berry Michael, *Speaking in Images*, op. cit., p. 244.

52 Zhou Bin 周斌, “Lun Zhu Tianwen de dianying juzuo” 論朱天文的電影劇作, op. cit. p. 101.

53 Zhu Tianwen 朱天文, *Mingming de xiyue shi zui da de hukui* 命名的喜悦是最大的回馈” [Il piacere di dare dei nomi è la gratificazione più grande], *Nanfang Zhoumo*, 2004, URL: http://www.southcn.Com/weekend/culture/20040108_0046.htm (consultato il 20/06/2013).

come è evidente dalle parole di Hou Hsiao-hsien, che in un'intervista con Emmanuel Burdeau del 1999, afferma:

Ce qu'elle m'apporte, ou plutôt, ce que nous nous apportons réciproquement, c'est que j'appellerais l'attitude créatrice : la façon de regarder les gens et les choses. [...] C'est cela avoir une attitude créatrice, être au même niveau que n'importe qui. Si je filme les gens, c'est toujours à leur hauteur, mais en changeant sans cesse d'angle afin de saisir les différences d'arrière-plan. C'est un aspect que Chu Tien-wen a su cultiver en elle. Sans doute même a-t-elle toujours su cela de manière encore plus claire que moi, car elle a dû apprendre à se préserver de l'attitude des intellectuels qui consiste à s'extraire de l'ordinaire.

Il y a un autre élément sur lequel je voudrais insister. Chu Tien-wen m'a apporté un point de vue féminin sur le monde. Elle m'a permis de comprendre les femmes, leur place dans la société, etc. Toutes choses qu'avec mon point de vue d'homme je ratais en partie.⁵⁴

Inoltre, nella stessa intervista, Hou dichiara:

Souvent j'essaie d'imaginer ce que serait devenu mon cinéma si je ne l'avais pas rencontrée. Je suis sûr au moins d'une chose : sans elle, j'aurais gagné beaucoup plus d'argent.⁵⁵

È probabile che in questo ironico commento si riferisca al fatto che i film prodotti con la collaborazione di Zhu Tianwen abbiano preso una direzione diversa rispetto a quella dei suoi primi film a carattere commerciale. Con Zhu Tianwen, il cinema di Hou si sposta su un altro piano, e sembra voler intraprendere la stessa *high culture quest*⁵⁶ che Zhu persegue nella sua narrativa.

2.3 Gli anni Novanta: la letteratura urbana, il postmodernismo e la *fin-de-siècle*

Gli anni '90 per Zhu Tianwen costituiscono una svolta: se alla fine degli anni '70 le sue opere consistevano principalmente in cronache di vita nei *juancun* intrise di nostalgia per la Cina e negli anni '80 erano segnate da una tendenza verso il “neonativismo”, negli anni '90 l'esplorazione dell'esperienza taiwanese si muove verso la città e va ad analizzare i cambiamenti sociali che si sono manifestati in seguito all'urbanizzazione, all'abolizione della legge marziale e alla globalizzazione.

54 Frodon Jean-Michel (a cura di), *Hou Hsiao-Hsien*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 2005, pp. 90-92.

55 Ibidem, p. 90.

56 Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan*, op. cit., p. 175.

2.3.1 La svolta di *Shijimo de huali*: un nuovo modo di raccontare la città

La prima di queste opere è *Shijimo de huali* (1991), una raccolta di racconti che mette in scena le vite di alcuni abitanti della città di Taipei e costituisce un'innovazione per diversi motivi. In primo luogo, questa raccolta propone dei racconti di ambientazione esclusivamente urbana: il riferimento alla campagna e alla periferia è eliminato, ciò che resta è una città, Taipei, alienante e corrotta, che sovrasta l'individuo e non gli lascia via di fuga. La città è descritta con minuzia in tutti i suoi aspetti: Chang⁵⁷ sottolinea come in *Shijimo de huali* vengano narrati gli aspetti più sgradevoli della città (l'umidità, la sovrappopolazione, i rumori, l'inquinamento); tuttavia, nonostante venga spesso presentata come un luogo in cui regnano barbarie e alienazione, in realtà la città può anche offrire ai suoi abitanti un'infinita serie di possibilità. La città si configura quindi come un luogo eclettico e labirintico, in cui ognuno può percorrere la propria strada e scegliere la propria identità.

I personaggi che Zhu mette in scena in questa caotica ambientazione sono, nelle parole di Chiang, la “nuova specie” (*xinrenlei* 新人類):

young men and women zipping about on their Fiat scooters: Mac Donald's waitresses, homosexual artists, fashion models and soap opera directors, all struggling with the alienation and destabilization of a society that has gone from rural, rice fields and oxcarts to subway and cellular phones in the wink of an eye.⁵⁸

In particolar modo, Zhu Tianwen sembra mostrare una predisposizione a presentare personaggi “marginali”⁵⁹ come donne, omosessuali, anziani, e a mostrare la città dal loro punto di vista. Ciò che li accomuna, è il fatto di essere adulti e di aver lasciato alle spalle la propria gioventù, con tutte le proprie speranze e i desideri. Zhan

57 Chang Sung-sheng Yvonne, “Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends”, op. cit., pp. 74-75.

58 Chiang Su-chen, “Rejection of Postmodern Abandon”, op. cit., pp. 50.

59 Sulla scelta di adottare punti di vista “marginali” vedi Chen Wei 陳蔚, “Lengyan pangguan rensheng – lun Zhu Tianwen xiaoshuo de xushu tese” 『冷眼旁觀人生 – 論朱天文小說的敘述特色』 [Osservare l'esistenza umana con uno sguardo freddo e distaccato: le caratteristiche della narrativa di Zhu Tianwen], *Journal of Shanxi Normal University*, Vol. 36, No. 7, novembre 2007, pp. 132-134.

Hongzhi⁶⁰ sottolinea come questo costituisca un cambiamento significativo rispetto alle prime opere dell'autrice, incentrate invece sul processo di crescita e iniziazione. La condizione che Zhu Tianwen descrive è ora quella successiva alla crescita, e consiste in una vita alienata e destinata all'incessante ripetersi della routine: è interessante notare come questa condizione non sia percepita solo dai personaggi più anziani, ma anche più giovani (come la protagonista di *Shijimo de Huai*, Mya, di 25 anni), che nonostante l'età anagrafica sentono sulle proprie spalle il peso della vecchiaia.⁶¹

L'innovazione di questa raccolta di racconti, tuttavia, non riguarda soltanto l'ambientazione e le tematiche affrontate, ma anche lo stile adottato da Zhu Tianwen. L'autrice in questi racconti mescola lo stile elegante, raffinato e barocco che aveva dominato le opere del primo periodo con il socioletto parlato dagli abitanti delle città, giovani e di mezza età.⁶² Inoltre, è possibile osservare come in alcuni racconti (come ad esempio “Niluohé de nùer”) Zhu Tianwen inserisca delle parole straniere, per la più parte inglesi, frutto del fenomeno della globalizzazione che ha portato all'introduzione di numerosi prodotti di consumo e culturali provenienti dall'estero. Per descrivere questa mescolanza di lingue e socioletti, Chang utilizza il termine “eteroglossia”, e sottolinea come questa strategia linguistica tradisca l'interesse di Zhu Tianwen per il “nuovo gruppo sociale che costituisce una nuova forza sociale a Taiwan” e metta in discussione la “predominanza del dialetto ufficiale”.⁶³ Chen va oltre questa definizione prettamente linguistica, individuando nel linguaggio ibrido di Zhu Tianwen una forma per esprimere la nuova identità taiwanese globalizzata.⁶⁴ Questa nuova fase testimonia ancora una volta la volontà di Zhu Tianwen di entrare in profondità nella società taiwanese e comprenderne le dinamiche più profonde.

60 Zhan Hongzhi 詹宏志, “Yi zhong laoqu de shengyin” 『一種老去的聲音』 [Una voce invecchiata], in Zhu Tianwen 朱天文, *Shijimo de huali* 世紀末的華麗 [Splendore di fine secolo], Taipei, INK Literary Monthly Publishing, 2008, pp. 5-6.

61 Ibidem, p. 6.

62 Chang Sung-sheng Yvonne, “Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends”, op. cit., p. 73.

63 Ibidem, p. 73.

64 Chen Lingchei Letty, *Writing Chinese: Reshaping Chinese Cultural Identity*, Gordonsville, Palgrave Macmillan, 2006, p. 153.

2.3.2 *Huangren Shouji* e le opere più recenti

Huangren shouji è forse l'opera più celebrata della scrittrice taiwanese. Apprezzato dal pubblico e dalla critica (ha infatti vinto il prestigioso premio del *China Times* nel 1994), *Huangren shouji* è il primo romanzo di Zhu Tianwen, e si configura come un lungo monologo in cui il narratore, un omosessuale giunto alla soglia dei quarant'anni, ricorda le proprie esperienze di vita e scrive le proprie riflessioni sul modo di concepire la propria esistenza e collocazione all'interno della società. Il romanzo non segue una vera e propria trama: l'unico vero e proprio evento che costituisce il filo conduttore delle riflessioni del narratore è la morte per AIDS di un suo caro amico: in seguito a questo evento trova nella scrittura una sorta di possibilità di "ricostruzione" della propria esperienza e si abbandona a una serie di confessioni, elucubrazioni e speculazioni filosofiche citando intellettuali occidentali e orientali.

Huangren shouji è stato oggetto di numerose discussioni da parte della critica, che da questo romanzo ha tratto numerosi spunti per l'analisi della situazione socioculturale e della condizione degli omosessuali a Taiwan. Nell'ambito dei *Gender Studies* e dei *Queer Studies*, Fran ha proposto un'analisi del romanzo basata sulla relazione tra il narratore omosessuale e la città di Taipei, in cui l'incessante vagabondare di Xiao Shao nelle strade, nei vicoli e nei *mikou* della città è affiancato e strettamente collegato all'esperienza dell'omosessualità e persino dell'infezione da AIDS.⁶⁵ Altri hanno considerato un aspetto diverso della rappresentazione degli omosessuali, e ne hanno criticato l'approccio eccessivamente conservatore.⁶⁶ Il narratore stesso, infatti, ha un atteggiamento ambiguo nei confronti della propria omosessualità, non condivide l'attivismo politico dell'amico e prova un forte senso di frustrazione per l'impossibilità di creare una propria famiglia. Tutti questi fattori, insieme ad altri elementi stilistici, costituiscono per Kaldis un ostacolo all'identificazione nel narratore dalla parte dei lettori, che sono indotti ad aderire a una prospettiva culturale conservatrice e a temere

65 Fran Martin, "Postmodern Cities and Viral Subjects: Notes of a Desolate Man" in Fran Martin, *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwan Fiction, Film and Public Culture*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003, pp. 101-116.

66 Ibidem, p. 103.

una sorta di “infezione socio-omosessuale”.⁶⁷ Allontanandosi dal discorso sulla letteratura *tongzhi*, Wang Ban propone un'analisi che privilegia l'aspetto di critica socio-culturale del romanzo, sottolineando come la rappresentazione della città globalizzata serva a rendere l'annullamento e la mercificazione dell'esperienza umana.⁶⁸ Infine, Moran propende per un'interpretazione del romanzo ancora diversa e che richiama il discorso dell'identità taiwanese, verso cui Zhu Tianwen ha sempre dimostrato un grande interesse: egli afferma infatti che *Huangren shouji* è un'allegoria della condizione attuale di Taiwan, marginalizzata rispetto alla Cina come l'omosessualità è marginalizzata rispetto alla dominante società eterosessuale.⁶⁹

Nonostante i punti di vista dei critici riguardo all'interpretazione di questo romanzo siano diversi, è innegabile che il suo valore artistico sia ampiamente riconosciuto e che possa essere collocato, nelle parole di Chang, verso la posizione della cultura alta all'interno della gerarchia dei generi letterari.⁷⁰

Gli ultimi anni hanno visto una graduale riduzione delle opere scritte da Zhu Tianwen. In seguito alla pubblicazione di *Huangren shouji* nel 2001, l'autrice si è dedicata alla scrittura di un altro romanzo, *Wuyan* 巫言 [Parole di una strega] uscito nel 2007. Il romanzo, che sembra volersi allontanare dalla narrativa per la mancanza di una trama ben definita,⁷¹ tratta delle difficoltà dei rapporti umani nel mondo contemporaneo.⁷²

67 Kaldis Nicholas, "Infectious Postmodernism in/as Notes of a Desolate Man", *Taiwan Journal of East Asian Studies*, Vol. 9, No.1, giugno 2012, pp. 47-77.

68 Wang Ban, "Reenchanting the Image in Global Culture: Reification and Nostalgia in Zhu Tianwen's Fiction", in David Der-Wei Wang e Carlos Rojas (a cura di), *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham NC, Duke University Press, 2007, pp. 370-388.

69 Moran Thomas, "Same Sex Love in Recent Chinese Literature", in Joshua Mostow e Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 492.

70 Chang Sung-sheng Yvonne, "Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends", op. cit., p. 177.

71 V. AA.VV. "I see, I remember, I write", URL: <http://english.cri.cn/8706/2010/12/08/1721s609052.htm> (consultato il 02/01/2014)

72 Ying Li-hua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Lanham, Scarecrows Press, 2010, p. 288.

3. “Fenggui lai de ren”: il mescolarsi di letteratura e cinema

All'inizio degli anni '90, in seguito al clamoroso successo di molti dei suoi film, Zhu Tianwen ricevette una proposta da parte dello scrittore ed editore Chen Yuhang 陳雨航, che intendeva pubblicare un'antologia dei racconti sui quali si sono basate le sue sceneggiature e dei racconti tratti dai film di Hou Hsiao-hsien.⁷³ Così ebbe origine la raccolta *Zhu Tianwen dianying xiaoshuo ji* 朱天文電影小說集 [Antologia dei racconti dei film di Zhu Tianwen], del 1991, nella quale vengono proposte le versioni in prosa di alcuni tra i film più celebri da lei sceneggiati: *Xiaobi de gushi*, *Fenggui lai de ren*, *Anan de jiaqi* relativo al film *Dongdong de jiaqi*, *Zui xiangnian de jijie* (del regista Chen Kunhou), *Tongnian wangshi*, *Niluo de nü er*. Nella prefazione, Zhu Tianwen racconta di essersi sentita in imbarazzo all'idea di pubblicare questi racconti, poiché riteneva che potessero avere valore solamente come note, appendici, integrazioni, o traduzione in forma scritta dei film stessi, e raccomanda al lettore di non considerarli veri e propri “racconti” ma piuttosto come dei testi che si avvicinano alle sue opere cinematografiche.⁷⁴ Sarebbe perciò impossibile affrontare il racconto “Fengguilai de ren” senza citare alcuni aspetti relativi all'omonimo film e analizzare come si esprime il rapporto tra letteratura e cinema in questa e altre opere della coppia Zhu-Hou.

3.1 La genesi del racconto e del film

La genesi del racconto è strettamente legata a quella dell'opera cinematografica. Come scrive Zhu Tianwen nella prefazione della raccolta,⁷⁵ in seguito all'inaspettato successo di *Xiaobi de gushi*, Hou Hsiao-hsien e Zhu Tianwen vollero portare avanti la loro collaborazione, intraprendendo un progetto che avrebbe visto Hou Hsiao-hsien nel ruolo di regista e non più di co-sceneggiatore. La scelta del soggetto rimase incerta per molto tempo, fino a quando Hou si recò alle isole Penghu per assistere alle riprese del film di Wang Jujin 往菊金 *Diyu tiantang* 地獄天堂 (*Those Days in Heaven*). Visitando il villaggio di Fenggui, rimase affascinato da un gruppo di ragazzi che

73 Zhu Tianwen 朱天文, *Zhu Tianwen dianying xiaoshuo ji* 朱天文電影小說集 [Antologia di racconti dei film di Zhu Tianwen], Taipei, Yuanliu chuban shiye gufen youxian gongsi, 1991, p. 5.

74 Ibidem.

75 Ibidem, pp. 5-8.

giocavano a biliardo, e rimase a guardarli a lungo. Due giorni dopo, su invito del regista, Zhu Tianwen atterrò all'aeroporto di Magong e tra una conversazione e l'altra, emerse l'espressione *Fenggui lai de ren* [gente di Fenggui] che sarebbe poi diventata il titolo del film. Quell'estate Hou Hsiao-hsien avrebbe dovuto girare *Anan de jiaqi*, ma quando si rese conto che era tardi per iniziare le riprese e non sarebbe riuscito a girarlo nel periodo prefissato, decise di cambiare i piani e iniziare a lavorare su *Fenggui lai de ren*. Chiese a Zhu Tianwen di scrivere un racconto che potesse fare da soggetto per il film. Dopo averlo completato basandosi sui racconti di gioventù del regista e sulle sue impressioni dei ragazzi incontrati a Fenggui, lei stessa lo trasformò in una sceneggiatura. Le riprese iniziarono il 28 agosto 1983 e ci vollero solo due mesi per portare a termine la produzione del film.⁷⁶ Il racconto venne poi rivisto in seguito alla realizzazione del film e vennero incorporati dei passaggi riferiti ad alcune scene che non erano originariamente previste e che erano state improvvisate durante le riprese.⁷⁷ Ad esempio, la celebre scena in cui i tre ragazzi guardano stupiti la città di Kaohsiung dal settimo piano di un palazzo in costruzione inizialmente non era presente nella sceneggiatura originale, è stata improvvisata dal regista ed è stata in seguito inserita nel racconto.⁷⁸ Questo modo di procedere ha reso dunque il racconto “Fenggui lai de ren” un testo in cui letteratura e cinema si mescolano, in cui le immagini rivestono un ruolo fondamentale e in cui le idee del regista, l'arte dell'autrice e la loro esperienza cinematografica si fondono.

3.2 La trama e le tematiche

“Fenggui lai de ren” è la storia di tre ragazzi, Ah Qing, Ah Rong e Guozi, che decidono di lasciare il proprio paese natale nelle isole Penghu per cercare lavoro nella città di Kaohsiung. Nella grande e caotica città dovranno affrontare numerose sfide e problemi ed entreranno in contatto con realtà diverse da quella del piccolo villaggio di pescatori da cui provengono. Il racconto si apre con una panoramica di Fenggui in un pomeriggio soleggiato e afoso, per poi focalizzare l'attenzione sulla piccola sala da biliardo davanti alla stazione degli autobus, in cui i tre protagonisti stanno passando il

⁷⁶ Ibidem, pp. 6-7.

⁷⁷ Conversazione personale con l'autrice, 27/08/2013.

⁷⁸ Ibidem.

pomeriggio in ozio come sono soliti fare. La vita dei tre giovani a Fenggui è vuota e opprimente, la noia li rende irrequieti e spesso trasforma i più banali litigi in risse. Proprio a causa di una di queste risse e all'intervento della polizia, i tre ragazzi scappano e si rifugiano per qualche giorno a Nei'an, dove i parenti e genitori verranno a riprenderli poco dopo. Ah Qing, nel vedere la madre e il fratello soffrire per la sua situazione e per i problemi che provoca, decide di lasciare la propria casa per mettersi in gioco e cercare lavoro a Kaohsiung. Ah Qing è il personaggio a cui viene dato maggiore spazio all'interno della narrazione: numerosi flashback raccontano episodi della sua infanzia e l'incidente del padre che lo ha portato alla paralisi completa. Inoltre, Zhu Tianwen segue Ah Qing nel suo processo di crescita, concentrando la propria attenzione sui sentimenti che egli prova per Xiao Xing e sul suo impegno nel lavoro e nella formazione personale. Egli, infatti, si innamora di Xiao Xing, la vicina di casa, che è fidanzata con Jinhe e continua a stare con lui nonostante i continui litigi, finché non è accusato di rubare dal magazzino dell'azienda in cui lavora e deve perciò abbandonare Kaohsiung e cercare lavoro altrove. Ah Qing osserva tutto questo e si avvicina sempre di più alla ragazza, che, scoperto di essere incinta, gli chiede aiuto per abortire in segreto. Tutti questi avvenimenti fanno riflettere il ragazzo sulla difficoltà e sulla solitudine della vita in città, e lo aiutano a maturare. Il processo di crescita che ha intrapreso giunge a compimento con la morte del padre, che acquista un valore simbolico come segno del passaggio all'età adulta. Ah Qing, ritornato a Fenggui in occasione del funerale, si trova a riflettere su come tutto sembri piccolo rispetto alla grande città di Kaohsiung. Dalla trama principale si dirama una serie di intrecci che sono solamente accennati: le vicende e le scelte dei compagni di Ah Qing, Guozi e Ah Rong, sono narrate solo in parte, così come alcuni episodi che riguardano la sorella di Ah Rong, la vita familiare di Ah Qing, e altri personaggi che fanno la propria comparsa nella città. Il finale, aperto, vede i tre ragazzi ritrovare la propria spensieratezza giovanile correndo sulla spiaggia e ritrovandosi a contemplare e riflettere sul futuro e sulle aspirazioni di ognuno.

Nel trattare *Fenggui lai de ren*, molti studiosi, come June Yip,⁷⁹ hanno posto enfasi sulle tematiche dell'urbanizzazione e della modernizzazione, fenomeni di estrema

⁷⁹ Yip June, *Envisioning Taiwan*, op. cit., pp. 201-204

attualità all'inizio degli anni '80. La città è rappresentata come un luogo corrotto e pericoloso, lontano dalla morale e dai valori tradizionali: i ragazzi che vengono ingannati da un losco figuro che promette biglietti per un cinema a luci rosse, la sorella di Ah Rong che intrattiene una relazione con un uomo, la stessa Xiaoxing che convive con Jinhe nonostante non siano legalmente sposati, tutti questi personaggi ed eventi alludono ad un modo di vivere e di concepire le relazioni molto diverso da quello vigente al di fuori dai confini urbani. Distante dal proprio paese natale e dalla stabilità della sua famiglia, Ah Qing si rende conto di quanto in città le relazioni sociali siano mutevoli e fragili e di quanto ci si possa sentire soli. Allo stesso tempo, la città è anche il luogo che offre le maggiori opportunità formative a livello di istruzione e lavoro e in cui sono possibili il progresso e lo sviluppo della società e dell'individuo. È qui, infatti, che i tre ragazzi riescono (ognuno perseguendo la sua strada) a sfuggire all'asfissia e all'insoddisfazione che li opprimevano nella piccola città di Fenggui.

La migrazione dalla campagna/periferia alla città costituisce una parte importante nel processo di crescita dei protagonisti di questo racconto, ed è proprio il loro processo di crescita a essere al centro della narrazione. Come già evidenziato in precedenza, le opere di Hou Hsiao-hsien e Zhu Tianwen hanno come motivo principale le diverse interpretazioni del concetto di iniziazione: in questo caso, “l'iniziazione” dei tre personaggi consiste nell'allontanamento dalla casa paterna e nello scontro con la dura e caotica realtà della città. June Yip sottolinea che l'unico che riesce a portare completamente a termine questo processo è Ah Qing che, grazie alle sue numerose esperienze e alla sua volontà di sfruttare le opportunità che la città gli offre, riesce a superare l'adolescenza e avvicinarsi alla maturità, a differenza degli altri due ragazzi che invece continuano a mantenere lo stile di vita irresponsabile che conducevano a Fenggui.⁸⁰

3.3 Lo sguardo distaccato del regista e dell'autrice

Oltre ad essere il primo film creato in collaborazione con Zhu Tianwen, *Fenggui lai de ren* è anche il primo passo verso l'elaborazione di una poetica personale da parte di Hou Hsiao-hsien. Tra tutte le sue opere, *Fenggui lai de ren* è quella che preferisce,

⁸⁰ Ibidem, p. 205.

proprio perché è all'inizio del percorso che lo porterà ad avere una sempre maggiore consapevolezza dei mezzi espressivi che il cinema gli offre. *Fenggui lai de ren* si situa a metà tra la consapevolezza e l'inconsapevolezza, tra l'ispirazione e la riflessione. Egli stesso, in risposta a Emmanuel Burdeau che gli chiede qual è il film che preferisce, afferma:

Les garçons de Fengkui, qui correspond à un moment d'équilibre hors du commun, une sorte de grâce. Je ne savais pas exactement ce que je faisais, et pourtant j'en avais le pressentiment. Cette situation ne pouvait être que provisoire. Il fallait continuer à aller de l'avant, à explorer d'autres domaines. Par la suite, pourtant, il m'est arrivé d'avoir les idées trop claires, et d'en savoir trop pour pouvoir retrouver cet équilibre.⁸¹

Zhu Tianwen ebbe un'importanza fondamentale nello sviluppo della poetica del regista, ed ebbe una particolare influenza proprio su questo primo film. Fu lei infatti a suggerire a Hou Hsiao-hsien la lettura dell'autobiografia di Shen Congwen, perché riteneva che potesse essergli d'aiuto a non sentirsi fuori luogo nelle discussioni teoriche dei “nuovi brillanti registi” educati all'estero.⁸² Questo libro, tuttavia, fu più che una semplice consolazione per Hou Hsiao-hsien: fu l'ispirazione per la definizione del proprio stile. Egli, infatti, volle imitare lo sguardo distaccato attraverso il quale Shen Congwen aveva descritto i fatti a lui accaduti o cui era stato testimone:

I discovered Shen's point of view was somewhat like looking down from above. Like natural laws, it has no joy and no sorrow. That I found to be very close to me.⁸³

La ricerca di una prospettiva attraverso cui narrare le vicende dei ragazzi di Fenggui si risolse quindi nella scelta di descrivere i fatti, i personaggi e le relazioni da un punto di vista lontano, privo di qualsiasi pretesa di giudicare o spiegare ciò che accade. Per raggiungere questo scopo, Hou propende per una narrazione minimale e per l'ampio uso di riprese in campo lungo.⁸⁴

81 Frodon Jean-Michel (a cura di), *Hou Hsiao-Hsien*, op. cit., p. 89.

82 Udden James, *No Man an Island*, op. cit., p. 59.

83 Citato in Yeh Emilie Yueh-yu e Davis Darrel William (a cura di), *Taiwan Film Directors*, op. cit., p. 157

84 Yeh Emilie Yueh-yu, “Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien's Films”, in Sheldon H. Lu e Emilie Yueh-yu Yeh, *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p. 166.

Nel racconto di Zhu Tianwen, invece, il narratore in terza persona si avvicina molto ad Ah Qing e le vicende sono in gran parte raccontate proprio dal punto di vista del ragazzo. È interessante notare, però, che anche la narrazione dal punto di vista di Ah Qing è spesso fredda, vi è poca partecipazione emotiva. Ad esempio, non viene mai fatto riferimento esplicitamente ai suoi sentimenti per Xiao Xing, è il lettore che, osservando il suo comportamento, giunge a comprendere il legame che si instaura tra i due. Ed è sempre osservando il suo comportamento nella sala da biliardo e in strada con gli amici che comprende il senso di inquietezza e noia provato nella piccola cittadina di Fenggui. La scelta del verbo “osservare” per descrivere l'atteggiamento del lettore non deve stupire: a mio parere, infatti, il lettore di *Fenggui lai de ren* si trova davanti a un testo che, proprio in ragione del fatto che è stato scritto con la consapevolezza di volerne trarre un film, va “osservato” e “ascoltato”. Zhu Tianwen utilizza infatti un linguaggio ricco di immagini, di giochi di luce e ombra e di colori, che permettono al lettore di visualizzare la scena davanti ai propri occhi. L'impiego di numerose onomatopee e l'attenzione alla rappresentazione dei suoni, inoltre, avvicina sempre più questo racconto alla prospettiva cinematografica.

3.4 L'adattamento cinematografico

Lo sviluppo del *New Taiwan Cinema* è strettamente connesso alla letteratura di Taiwan. I registi di questa nuova corrente, infatti, sembrano perseguire gli stessi obiettivi che guidano gli scrittori nativisti, o più in generale, gli scrittori della “letteratura di riflessione”,⁸⁵ termine suggerito da Hoare in contrapposizione alla letteratura e ai generi *mainstream*. Sempre Hoare, infatti, afferma che:

just as reflective literature describes the plight of Taiwan's poor, disparities between rural and urban conditions, the alienation of urban intellectuals, and the low status of women in Taiwan society, so does the New Taiwan Film portray this problems.⁸⁶

Tuttavia, la relazione tra *New Taiwan Cinema* e letteratura di riflessione non si esaurisce nella scelta delle tematiche da rappresentare. Il *New Taiwan Cinema* ha infatti fatto ampio uso dell'adattamento cinematografico di opere di letteratura taiwanese, in

85 Hoare Stephanie, “Innovation through Adaptation”, op. cit., p. 34.

86 Ibidem, p. 41.

particolare modo all'inizio. In un'intervista, Wu Nianzhen spiega che il motivo principale per il quale registi e sceneggiatori hanno scelto di adattare dei testi letterari era quello di attrarre il pubblico degli intellettuali taiwanesi, poco interessato alla produzione nazionale e più incline a guardare all'estero. Egli porta come esempio la scelta di tre racconti di Huang Chunming 黃春明 come soggetto per la realizzazione di *Erzi de wan'ou*, dovuta anche alla volontà di avvicinarsi ai gusti del pubblico scegliendo dei testi di un autore già conosciuto e apprezzato a Taiwan.⁸⁷

Per quanto riguarda il cinema di Hou Hsiao-hsien, l'adattamento cinematografico ha avuto un ruolo molto importante, ma in maniera leggermente diversa da quella tradizionale. Fatta eccezione per *Flowers of Shanghai*, adattato da un romanzo di Zhang Ailing, le sue opere hanno in gran parte come soggetto dei romanzi e racconti di Zhu Tianwen, spesso scritti già con l'intenzione di trarne un film. La collaborazione tra Zhu e Hou spesso si sviluppava in questo modo: i due cineasti discutevano di un certo argomento e a partire dalle loro discussioni veniva tracciata una prima idea della trama. In seguito, Zhu scriveva un racconto che in seguito avrebbe trasformato, insieme a Hou, in una sceneggiatura. A opinione di Zhu Tianwen, la stesura del racconto aveva due principali finalità: la prima era quella di permettere all'autrice di poter creare un'opera che fosse più "soddisfacente dal punto di vista artistico" rispetto a una semplice sceneggiatura, la seconda era quella di impiegare le proprie capacità artistiche per promuovere il film, come era successo per l'adattamento delle opere di Huang Chunming.⁸⁸ Per Hou Hsiao-hsien questo modo di lavorare aveva un grande vantaggio: se adattare un testo di un autore affermato e apprezzato come Huang Chunming non poteva non mettere in soggezione il regista, l'adattamento delle opere di Zhu Tianwen (alla cui ideazione aveva preso parte lui stesso) comportava una pressione minore e lasciava un margine maggiore per le modifiche e per la propria libertà espressiva.⁸⁹ Zhu Tianwen stessa ha infatti affermato che in alcuni casi Hou Hsiao-hsien ha utilizzato solamente una o due frasi delle sceneggiature da lei scritte, preferendo poi lavorare guidato dall'improvvisazione e lavorando ai copioni mano a mano che procedeva con le

⁸⁷ Ibidem, pp.39-40.

⁸⁸ Ibidem, p. 46.

⁸⁹ Ibidem, p. 46.

riprese.⁹⁰ Il contributo maggiore che Hou Hsiao-hsien individua nelle sceneggiature e nei racconti di Zhu Tianwen è la capacità dell'autrice di aver dato una forma ai pensieri e progetti del regista e allo stesso tempo di essere riuscita a introdurre qualcosa di “fresco” all'interno della sua produzione cinematografica.⁹¹ La collaborazione tra Hou Hsiao-hsien e Zhu Tianwen, dunque, non si basa su una ben definita divisione dei compiti, ma su un continuo dialogo e una continua rielaborazione di forme e contenuti.

Un altro aspetto interessante della collaborazione della coppia Zhu-Hou è il fatto che l'adattamento, nella loro opera, non è solamente una pratica unidirezionale che prevede la trasposizione di un'opera letteraria in un'opera cinematografica, ma può consistere anche nella pratica opposta, ovvero la scrittura di un racconto a partire dalla trama di un film.⁹² Questo è ciò che è accaduto con *Tongnian wangshi*, film autobiografico basato sulle vicende giovanili del regista, da cui è stato in seguito tratto un racconto. Deppman, nell'analisi comparativa di queste due opere, mette in luce come lo stile dell'autrice sia stato fortemente influenzato dal cinema di Hou Hsiao-hsien, attraverso l'introduzione nella narrativa di Zhu Tianwen di tecniche cinematografiche come il montaggio discontinuo, l'impiego di flashback, primi piani, jump cut, dissolvenze e carrellate.⁹³

Nonostante l'opera narrativa di Zhu Tianwen tenda a mescolarsi con elementi stilistici propri dell'arte cinematografica, l'autrice è ben consapevole della diversità dei due mezzi espressivi e della difficoltà che l'adattamento comporta. In un'intervista di Michael Berry Zhu afferma:⁹⁴

I have always felt that there is a clear distinction between these two media. When it comes to cinematic adaptations of literature, it is ridiculous to even attempt to be loyal to the original. Once you become familiar with the medium of the film, you realize that these are two completely different worlds. It is a fundamentally different approach when you tell a story through language as compared to telling a story through images. There is an entire thought and system of logic that go hand in hand with the written world. In

90 Conversazione personale con l'autrice, 27/08/2013.

91 Ibidem.

92 Deppman Hsiu-chuang, *Adapted for the Screen: The Cultural Politics of Adaptation in Modern Chinese Fiction and Film*, Honolulu, Hawaii University Press, 2010, p. 149.

93 Ibidem, p. 210, nota n°8.

94 Berry Michael, *Speaking in Images*, op. cit., p. 246.

the language of images, on the other hand, there is a completely different vocabulary.

A suo parere, lo scopo dello sceneggiatore è quello di capire qual è l'aspetto, la sensazione che il regista vuole trasmettere attraverso la sua opera e “pensarlo in immagini”.⁹⁵ Per quanto riguarda *Fenggui lai de ren*, la trama del film e del racconto, fatta eccezione per qualche dettaglio, sono sostanzialmente identiche. Tuttavia, nel confronto tra opera cinematografica e opera narrativa, ciò che stupisce non è la somiglianza dell'intreccio, ma la capacità di Zhu Tianwen e Hou Hsiao-hsien di utilizzare questi due mezzi espressivi in modo sinergico e di riuscire a trasmettere le stesse sensazioni agli spettatori e ai lettori. Zhu Tianwen è riuscita a cogliere ciò da cui Hou Hsiao-hsien è stato affascinato durante il breve viaggio a Penghu, per poi tradurlo dapprima in parole attraverso il suo racconto e in seguito in immagini attraverso la sceneggiatura.

⁹⁵ Ibidem, p. 246.

CAPITOLO 2 – I RAGAZZI DI FENGGUI

Il cielo delle isole Penghu è diverso da quello dell'isola di Taiwan. Qui il mare è troppo, è ovunque, spesso sembra quasi che abbia inghiottito il cielo. Se si volesse dipingere questo paesaggio, la linea dell'orizzonte, bassa bassa, attraverserebbe il dipinto vicino al margine inferiore della tela, e al di sopra ci sarebbero il cielo e il mare. Nella piccola striscia di terra che rimane non mettono radici grandi alberi, ma crescono solo dei cespi d'erba e fiorellini di gaillardia che punteggiano le case di pietra e i muretti di roccia.

Quando giunge l'inverno, il vento di nordovest attraversa il continente, porta sulle isole la salinità che ha raccolto sul mare e la cosparge direttamente sulle isole. Le folate di vento che si susseguono per tutto il giorno e per tutta la notte sembrano non aver mai fine, soffiano così forte da consumare i volti e cancellare la memoria. Tutto viene corrosivo, l'unica sporcizia sono i sacchetti di plastica che, ghermiti e trasportati dal vento, si sono scontrati con dei cactus, e lì sono rimasti, fieri, appesi alle spine. Una schiera di cactus sulla riva del mare, nei campi, quasi un bosco di alberi in fiore.

Fenggui, uno dei villaggi dell'isola. Il vento spinge dalla superficie del mare le onde che, giunte qui, vengono imprigionate nelle buie grotte sottomarine, ma non possono essere trattenute. Furiose, riemergono con un boato, risuonano nell'aria e si infrangono sugli scogli.

Ora, però, la stagione ventosa è già passata, il sole è ormai sulla scena, e il villaggio, che per una stagione è stato deterso dal soffio del vento e del sale, è tanto pulito che è tutto un pizzicore. Sotto il sole i muri e le scalinate di pietra dividono il paesaggio in bianco e nero: il nero è l'ombra, il bianco è la luce del sole. È un pomeriggio così chiaro e distinto, eppure le persone ne sono stordite. E molto probabilmente Yan Huanqing, per gli amici Ah Qing, sarà a bruciare il pomeriggio in quella cavolo di sala da biliardo davanti all'insegna della fermata della corriera, appena fuori dal villaggio.

Quella cavolo di sala da biliardo, sì, non solo perché è l'unica che c'è, ed è dai tempi che furono che quel vecchiardo rinsecchito sta accovacciato vicino alla lavagna a

segnare i punti, ma anche perché c'è che dice che quell'unico tavolo verde sia per far giocare i bambini del primo anno d'asilo, e non si può dargli torto. In quella stanza dal soffitto basso basso ci stanno stretti cinque o sei uomini adulti, e il suono delle palle da biliardo, quel *tac tac* netto che risuona in questo pomeriggio soffocante e silenzioso, è davvero esasperante.

Stava lì a bruciare il pomeriggio, fino a che non iniziò a sentirsi ribollire. Se avesse continuato a star lì a perder tempo, si sarebbe messo a litigare con qualcuno. Ah Qing lanciò la stecca, dal frigorifero pescò tre lattine di una bibita alla salsapariglia e, come fossero tre granate, le lanciò ad Ah Rong e Guozi. Scolate le bibite in un sorso solo, se ne uscirono alla spicciolata dalla sala da biliardo. Sulla strada principale si misero a tirare calci a una lattina, facendo a gara a chi la lanciava più lontano e in modo più rumoroso. Il più sfortunato perdeva, e stavolta la sorte era avversa ad Ah Qing, a cui per penitenza toccò correre dietro a una comitiva di turisti, urlando: “Ehi, Ehi!” Corse fino a quando arrivò di fronte a una donna dai capelli ricci, poi si piegò in un inchino ad angolo retto e disse: “Mi scusi, ho sbagliato persona.”

Erano usciti senza pagare ma il vecchiardo rinsecchito sapeva farsi i suoi conti e annotava il loro debito sul calendario accanto al muro. Su quel calendario, il cui spazio bianco era in gran parte occupato dalle pubblicità di motori, fertilizzanti e materiale da costruzione, scriveva fitto fitto, in orizzontale e verticale, dei caratteri in non si sa quale lingua. A rappresentare Ah Qing e il suo gruppetto erano un mucchio di pallini neri, e in un giorno come questo, il vecchiardo avrebbe segnato qualche bottiglia di bibite fresche e qualche pacchetto di sigarette. Dopo alcuni giorni avrebbe mandato la moglie a casa di Ah Qing a fare i conti. La madre di Ah Qing ormai non ricordava più quando era cominciata questa storia, non lo sgridava neanche più, saldava il debito e si limitava a lanciare a suo figlio un'occhiata feroce, ostile, se per caso capitava che Ah Qing fosse a casa.

Ogni volta gli sembrava di vedere sua madre entrare nella stanza a passettini strascicati, inginocchiarsi affianco al letto e sollevare un angolo del *tatami*, per tirare fuori del denaro che aveva nascosto e contarlo. Suo padre stava spesso seduto su una sedia a dondolo davanti alla porta e la sua figura, rivolta verso luce al di fuori della stanza, ritagliava dietro di sé un'ombra silenziosa. Forse riusciva a vedere il mare, o

forse non vedeva proprio nulla, chi poteva saperlo. Tutto faceva venir voglia ad Ah Qing di scappare via da quella vecchia casa buia, e di correre fuori, sotto il solleone e lasciarsi accecare ed essiccare.

Per questo motivo, spesso faceva proprio come quel giorno. Tornava a casa di corsa, quando gli altri avevano già finito di mangiare, sistemato la tavola in perfetto ordine e l'avevano coperta con un giornale. Si riempiva la scodella di riso con l'acqua calda del thermos, neanche si sedeva, stava lì in piedi a risucchiare il pasto, e una volta finito, lasciava lì bacchette e scodella e usciva di nuovo. Proprio come adesso. In piedi sulla strada di pietra che rifletteva la luce del sole, si sentì irrequieto, senza una vera ragione, solamente irrequieto. Sferzò un calcio al posteriore di un vecchio cane giallastro che se ne stava in un angolo fresco e all'ombra, e lo guardò scappar via nascondendo la coda spelacchiata. Di fronte al negozio di alimentari della famiglia di Cavolo Bianco, così soprannominata per la sua bellezza, non era difficile che incontrasse Ah Rong e gli altri. Infatti, quei perdigiorno si ritrovavano spesso davanti al tempio del dio Chenghuang e se ne stavano in ozio febbrile a parlare di nulla, ed erano così annoiati da arrivare a scommettere su chi osava entrare nel negozio di Cavolo Bianco senza pantaloni e comprare delle arachidi. Ah Qing si tolse i pantaloni in mezzo alla strada, e restò con indosso solo dei boxer enormi e ridicoli, se sulle sue mutande di stoffa avesse campeggiato a grandi caratteri neri la scritta "FARINA" nessuno se ne sarebbe stupito. Attraversò la strada trotterellando, senza un minimo di pudore, avrebbe proprio dovuto mettersi ai piedi un paio di quegli zoccoli giapponesi e *clacchete clacchete* camminare come un vecchio disperato sul viale bianco splendente. Così sarebbe stato proprio ridicolo! Poi si misero accovacciati davanti al tempio a sgranocchiare gusci di arachidi e mozziconi di sigarette per un intero pomeriggio, a darsi colpi sulle ginocchia, e, quando se ne andarono, pestarono il tappeto di gusci d'arachidi – *crish crush, crish crush*.

A volte uscivano con la motocicletta Yelang di Ah Rong, tutti schiacciati sopra, e sfrecciavano verso la città di Magong per andare al cinema. Un cinema sgangherato, che dava film degli antenati di non si sa quale dinastia, in cui sembrava sempre cadere un'incessante pioggerellina gialla brumosa e opaca. I ragazzi, seduti su una fila, poggiavano i piedi sullo schienale della sedia davanti a loro, e in diverse scene si

mettevano a fischiare e schiamazzare. Ah Qing stese le braccia larghe sugli schienali delle sedie, e guardò i raggi di luce che filtravano dai buchi e le fessure tra le tegole del tetto del cinema, in cui vorticavano confusamente dei granelli di polvere, come quella volta a casa sua, in quella vecchia casa buia...

Era stato molto tempo prima, ancora prima che suo padre venisse colpito alla tempia da una mazza da baseball. Gli sembrava di ricordare che suo padre fosse arrivato a Magong con il traghetto della sera, tornava da Taiwan. Quando era arrivato a casa, Ah Qing e i suoi fratelli dormivano già, così la madre li aveva svegliati a uno a uno, perché vedessero i regali che il padre aveva portato loro. Al suo fratello maggiore aveva portato un libro illustrato de *I ventiquattro esempi di pietà filiale*, a sua sorella una scatola di pastelli 16 colori, e ad Ah Qing un aeroplano giocattolo. Sua madre, invece, aveva ricevuto della stoffa. L'aveva dispiegata alla luce soffusa della lampada, sarà stata azzurra o verde pavone, non si riusciva a capire. La stanza sembrava essersi riempita di acqua smeraldina, delicata da morire.

A un certo punto suo padre, ridendo, aveva sollevato le braccia in aria e urtato contro la lampada: non appena questa si era messa a oscillare, le ombre della stanza erano guizzate fuori tremolando e gli era sembrato di essere su una barca scossa dal mare in tempesta. Sua madre non era molto soddisfatta del colore della stoffa, disse che non aveva più l'età per portare quel colore. Era stata una serata veramente felice. Suo padre aveva aperto anche una scatola di dolcetti di fagioli verdi, ce n'erano a forma di fiore di susino, a forma di esagono, a forma di cuore, a forma di cuscino. Lo avevano lasciato scegliere per primo, e lui aveva scelto quello quadrato, pensò che somigliava ai robot che adorava nei fumetti. Si ricordava della riluttanza di sua sorella a mangiare il dolcetto a forma di cuore. Lo aveva incartato per bene nella carta del calendario e lo aveva nascosto nel cassetto. Due giorni dopo, però, era stato mangiato dai topi, e sua sorella aveva pianto a dirotto, e anche se le avevano dato subito un altro dolcetto era rimasta triste ancora per un bel po' di tempo. C'erano anche delle mele rosse con cinque lobi, ne avevano tagliata una in cinque fette così che ognuno di loro potesse averne una parte. Sua sorella aveva lasciato che la polpa gialla e profumata della mela si ossidasse tutta, e solo allora, con molta cura, l'aveva sgranocchiata con gli incisivi, pezzettino dopo pezzettino.

Era davvero uno splendido e felice finale per una favola per bambini, no? Se fino alla fine Yan Huanqing non si fosse dimenticato di chi era, nel profondo della sua anima, ci sarebbe stata una gemma meravigliosa e splendente. Un sogno, un sogno che lui stesso non sapeva di avere.

Mentre era immerso nel suo sogno qualcuno lo scosse per svegliarlo. Ah Rong lo stava chiamando per mostrargli qualcosa, lui si stiracchiò e diede un'occhiata al film: c'era ancora quella pioggerellina gialla che non smetteva di cadere. Era evidente, però, che la situazione era cambiata molto: se poco prima i suoi comparì sembravano dei polli malaticci, ora sembrava proprio che si fossero fatti un'iniezione di adrenalina, perché si erano messi a chiocciare ininterrottamente. Uno schiamazzare così vergognoso, nemmeno stessero guardando un cavolo di film a luci rosse. Questo branco di vagabondi aveva un modo proprio scandaloso di passare le giornate.

Percepiva chiaramente che la vita era scorsa via a poco a poco, in un fluire lento. Dalle sue braccia stese larghe sulle sedie era scorsa, scorsa via come un fiume giallo e fangoso, era scorsa via tutta, e così alla fine lui si sarebbe svuotato completamente e sarebbe morto. La sua unica speranza era che la pioggerellina incessante non finisse mai di cadere, solo così lui avrebbe potuto starsene lì immobile, come un pesce panciuto, e lasciarsi seccare, salare e infine appendere.

Odiava la scritta "FINE" che compariva per ultima sullo schermo. Odiava la porta antipanico del cinema che si apriva cigolando, la secchiata di raggi di sole che si rovesciava all'interno in un fragore arancione, e Ah Rong che lo scuoteva dicendo: "Ehi, Ah Qing, andiamo." Odiava uscire dal cinema, e subito fuori dalla porta, non appena i suoi occhi venivano colpiti dalla luce bruciante riflessa sul cemento, sapeva per certo di non voler continuare a vivere! Eppure, come al solito, Ah Qing un giorno sì e uno no se ne stava a trafficare fuori dal cinema, tentando di vincere una salsiccia ai giochi delle bancarelle. Non combinava nulla di buono, al massimo vinceva una stringa di salsicce da mangiare insieme agli altri. Quando il padre di Guozi sostituiva un operaio a riparare barche al cantiere navale, a volte Guozi andava ad aiutarlo facendo qualche lavoretto. Ogni tanto i ragazzi si facevano prendere dall'entusiasmo e si tuffavano in acqua a cercare conchiglie o chiocciole di mare, per poi tirarne fuori i molluschi e venderli alle

pescherie. Oppure, infinocchiavano i turisti vendendogli qualche bel rametto di corallo. Altrimenti, giocavano d'azzardo.

Quel giorno stavano giocando con Scimmia, uno della banda del molo. Ah Qing aveva la fortuna dalla sua e a un certo punto – *trac* – chiuse i giochi con la carta giusta. Scimmia era visibilmente innervosito, non poteva sopportarlo, e i suoi subordinati non sapevano che fare, se mettere in atto un trucchetto o meno. Guozi li beccò sul fatto e si infuriò. Non corse subito via dal vialetto ma con un pugno rovesciò a terra quello scimmiettino esile, poi gli ordinò di alzarsi e stare sull'attenti come si deve, di urlare qualche scemata del tipo “Lunga vita ai tre valorosi di Fenggui!” e di piegarsi a fare cinquanta flessioni. Solo allora corse via. I soldi vinti pagarono qualche partita come si deve al tavolo da “snuccher” a Magong, e furono anche abbastanza per ordinare un piatto di cicale di mare e tartarughe al vapore e qualche bottiglia di birra.

La sera Ah Qing tornò a casa, e vide che nonostante fosse estate e ci fosse ancora luce, nella stanza avevano già acceso la lampada. Davanti al portico, suo fratello stava seduto sulla panca, con la maglia sollevata e un livido sulle spalle, e lasciava che sua madre sfregasse con vigore dello zenzero imbevuto d'alcol. “È stato un incidente...Un carro di buoi...” disse suo fratello sorridendo.

Suo fratello era una persona molto forte, della stessa stoffa di sua madre, magro magro, dalla bocca spesso serrata, una di quelle persone che sembrano vivere facendo affidamento su una gran forza di volontà o qualcosa di simile. Insegnava alla scuola media di Magong, quando poteva andava ovunque a chiedere agli amici se potessero trovare un lavoro, anche una sciocchezza, per il suo irrecuperabile fratello minore. Sul suo volto pulito e sottile molto raramente compariva un sorriso, ma quelle poche volte che si metteva a ridere, la sua risata era pura da morire, tanto che anche uno specchio magico rivelatore di demoni avrebbe immediatamente restituito il riflesso di quella faccia sgargiante da idiota!

Sua madre gli disse di prendere la zuppa di riso e imboccare suo padre. Gli sembrava di rivedersi ancora su quella stradina in mezzo ai campi con lui, era la strada per tornare a casa dopo che suo padre aveva finito di giocare a baseball. Ah Qing a quel tempo era di poco più alto della bicicletta. All'improvviso avevano visto un serpente,

tutti e due si erano fermati, suo padre gli aveva passato la bicicletta perché la reggesse, poi aveva sollevato la mazza da baseball e si era avvicinato di soppiatto. Aveva fatto cadere un colpo dritto sulla testa del serpente, poi, temendo che non fosse morto, lo aveva colpito ancora e ancora... Ora Ah Qing lo stava imboccando troppo velocemente, a suo padre andò il cibo di traverso, tossì e sputò il riso masticato sulle ginocchia. Sua madre venne di corsa, gli strappò di mano la ciotola e il cucchiaino e gli urlò con ferocia: “Se non vuoi imboccare tuo padre non farlo! Vattene! Ma chi te lo fa fare di tornare, cosa torni a fare...”

Lui stava lì in piedi, a guardare sua madre che lo rimproverava, a guardarla mentre toglieva il riso dai vestiti del marito, mentre suo fratello stava a un lato della panca e lo fissava sconsolato... Nulla, nulla sembrava aver a che fare con lui. Oltre le mura che racchiudevano il cortile, sentì dal mare la sirena grave di un peschereccio che rientrava al porto.

È dal Grassoccio che venne a sapere che suo fratello non si era affatto scontrato con un carro di buoi, ma che quel pomeriggio Scimmia lo aveva braccato in un vicolo all'uscita da scuola e gli aveva rubato tutti i soldi che aveva con sé. Ah Qing andò a cercare Guozi e Ah Rong, e andarono in moto a Magong. Verso sera, trovarono la Scimmia a una bancarella davanti al mercato del pesce, si avvicinarono e lo pestarono fino a dentro il mercato. A un certo punto, Scimmia afferrò da terra un mattone solo per proteggersi, mentre Guozi prese un badile per il pesce e lo colpì in faccia. Scimmia cacciò un urlo di dolore e si rovesciò a terra, e ragazzi dell'uno e dell'altro gruppo, vedendo che dalla fronte fuoriusciva del sangue, si bloccarono. Ah Rong si voltò e scappò via, Guozi lo seguì, mentre Ah Qing guardava a occhi sgranati Scimmia che si teneva la testa dolorante e rotolava, rotolava fino ai suoi piedi, poi si ritrasse di scatto e si mise a correre anche lui.

Il sole del tramonto, che si immergeva nel mare cristallino dai riflessi dorati, era rosso sangue, sembrava il tuorlo di un uovo d'anatra. Guozi andò verso la riva per lavarsi mani e piedi. La motocicletta aveva disegnato una lunga scia obliqua sulla spiaggia di sabbia fine e bianca a partire dalla strada principale, e ora era appoggiata con il cavalletto sulla sabbia. Solo due persone erano stese sulla spiaggia deserta, nessun altro. Il tramonto a poco a poco erose la costa, alla fine tutto divenne buio, il sole si

immerse completamente nell'acqua e sulla sabbia si alzò il vento, il vento fresco e sottile della sera, che li fece sentire stanchi, stanchi, tanto da far venir loro voglia di spogliarsi di quel pesante mucchio d'ossa e di lasciare che la marea li portasse via, lontano...

“Andiamocene di qui” disse Ah Qing, sdraiato supino sulla sabbia, con una voce bassa e lontana.

La famiglia di Scimmia sparse denuncia alla polizia. Quando il fratello di Ah Qing e il vecchio padre di Guozi vennero a cercarli, loro erano a trafficare a Nei'an già da qualche giorno. Stavano in un appartamento di un vecchio zio di Guozi, che era vuoto perché era andato ad abitare a Taipei a casa di sua figlia, e dato che tornava a casa una volta ogni tanto aveva lasciato le chiavi in custodia a casa di Guozi. Il mattino del giorno successivo al loro arrivo a Nei'an la spiaggia non si era ancora svegliata, c'erano solo il mare di giada, la sabbia fine, e sulla costa le case di pietra disposte a pettine, le pareti di pietra bianca e i muretti di roccia nera, tutto si stagliava chiaramente. Si erano appena alzati, e dalla finestra erano entrati i primi raggi di sole, bianchi e luminosi. E così era quasi l'inizio di un nuovo giorno! Questo non poteva che riempirli di gioia, così erano corsi fuori di casa, giù per il lieve pendio e poi ancora giù fino alla spiaggia. Le dune morbide e potenti li avevano stancati in un attimo, ma loro sentivano solo che non era abbastanza, non ancora... Si erano tolti i vestiti e si erano messi a correre nudi, ma non era ancora abbastanza! Avevano corso fino alla fine, fino a quando erano collassati sulla sabbia umida, incuranti delle onde del mare che avanzavano e si ritiravano, dell'acqua fresca e delicata che lambiva la loro schiena e il petto. L'acqua avanzava e si ritirava, avanzava e si ritirava... e sembrava loro di sentire dentro di sé uno spazio vuoto e desolato, pieno di lacrime.

Il giorno in cui vennero a prenderli avevano ucciso una gallina maculata e l'avevano messa a cuocere con dei cetriolini per farne una zuppa, mentre bevevano un decotto di *wujiapi*. Stavano mangiando in allegria quando il fratello di Ah Qing venne a cercarlo. Con lui c'era anche il padre di Guozi, che irruppe con violenza nella stanza e spinse Guozi contro il muro. Il fratello di Ah Qing invece non disse nulla, lo guardava con il suo solito sguardo calmo e sconcolato. Li riportarono in città, perché andassero alla polizia a chiudere il caso.

Quando tornarono a casa, nelle strade c'era molta gente per le celebrazioni della

Festa dei fantasmi: sugli usci delle porte erano accesi i bracieri cerimoniali da cui si sprigionavano numerose scintille, venivano arrotolate delle sigarette e fuori dalla casa di Ah Qing c'era un altare, su cui erano disposti l'incenso e dei frutti in offerta. La sorella di Ah Qing aveva portato del pesce sotto sale da Dingwan, il paese di suo marito. Dopo che ebbero finito di pregare gli spiriti, mentre venivano riposte le offerte, sua sorella non riuscì a scambiare due frasi con Ah Qing che sentì montare la rabbia e gli urlò: “Hai avuto il coraggio di picchiare qualcuno, bene, abbi anche il coraggio di prendertene la responsabilità! Cosa vuol dire scappare via così!”

“Non ti impicciare nei fatti miei.”

“Non mi impiccio nei fatti tuoi. Infatti è stato nostro fratello a chiedere scusa al posto tuo! A risarcire i danni!”

“Chi ha detto a quelli là di andare a picchiare nostro fratello?”

Sua sorella rispose con una fredda risata: “E tu, invece? Sei andato a picchiare della gente, non sei altro che un delinquente! Non ti hanno sistemato per bene, eh? Hai pensato che andranno di nuovo a picchiare nostro fratello?”

“Se ci provano li ammazzo!”

Nel sentire queste parole sua madre, furibonda, afferrò il coltello con il quale stava tritando delle verdure sul piano della cucina, e lo lanciò verso di lui. Il coltello volò verso le sue gambe e poi finì a terra esplodendo in un rumore metallico.

Ah Qing si appoggiò al muro, arrotolò lentamente la gamba dei pantaloni e vide che sul polpaccio si era sollevato un lembo di pelle bianca, da cui subito iniziò a sgorgare del sangue. Sua madre corse verso di lui, si piegò per vedere, e subito una lacrima tremolò nei suoi vecchi occhi stanchi, e gridò piangendo: “Ah Hong, prendi un asciugamano, presto! Ah Hong...”

Ah Qing abbassò il viso e guardò le due teste scompigliate di sua madre e sua sorella accovacciate davanti a sé, intente a medicare la ferita. Eppure lui non sentiva alcun dolore. Solo, si accorse che al centro della testa di sua madre era comparsa una frotta di capelli bianchi, secchi e ispidi, e quando lei alzò il viso preoccupata per guardare suo figlio, egli notò che sulla sua fronte erano incise tre o quattro rughe

orizzontali. Questo destò in Ah Qing un moto d'odio verso se stesso, e desiderò andarsene via di lì, fuggire lontano.

La mattina del giorno in cui partì, Ah Qing poteva vedere dalla finestra sua madre nel cortile posteriore, indaffarata a lavorare il terreno arido dell'orto. Suo fratello, invece, era già andato a scuola. In casa, chiaro e scuro erano distinti l'uno dall'altro, e nella luce e nell'ombra svolazzavano granelli di polvere. Il silenzio era tale che poteva sentire il rumore dell'acqua che iniziava a bollire. Suo padre non si era ancora alzato dal letto e si girò lentamente su un fianco. La sedia a dondolo, vuota, era al suo posto nel portico. Ah Qing lasciò un messaggio sullo spazio bianco sul retro del calendario strappato. Scrisse: “Mamma, fratello, io e gli altri andiamo a Kaohsiung a cercarci un lavoro. Ah Qing.”

Si portò via i soldi che la madre aveva nascosto sotto il *tatami*. Portando sulle spalle una semplice borsa di stoffa uscì di casa e si voltò per riguardare un attimo all'interno della casa. Era tutto come al solito, e lui non sentiva nemmeno troppo riluttante alla partenza. E così, se ne andò.

La sorella di Ah Rong, Meihui, faceva la ballerina nei locali notturni con la compagnia della “Fenice” ed è dai suoi traffici che era saltata fuori la villetta ristrutturata a due piani della famiglia di Ah Rong. A capodanno e in altre festività tornava a Fenggui con pacchi e pacchettini per la famiglia. Ora che stava a Kaohsiung aveva le mani bucate e tanta esperienza, e alcuni dei suoi compaesani arrivavano a dire perfino che facesse una vita da svergognata. Quando riuscirono a trovare l'appartamento di Meihui in Hexi Jie lei stava mangiando degli spaghetti istantanei, non appena li vide sulla soglia rimase inebetita e a bocca aperta chiese: “Che sei venuto a fare?”

“Siamo venuti a cercarci un lavoro” disse Ah Rong, con una stupida espressione candida e innocente.

Meihui soppesò quei tre con un'occhiata, li fece entrare in casa e si mise subito a urlare contro Ah Rong. Ah Rong aveva già provato la collera della sorella e se ne stava lì remissivo, a lasciare che strillasse. Strillava al punto che Ah Qing, accanto a lui, pensò di andarsene e mandare tutto al diavolo, ma proprio in quel momento Meihui si interruppe: “Avete già mangiato?”. Ah Rong disse di no, così Meihui sospirò, smise di

mangiare i suoi spaghetti istantanei e, dopo essersi messa in spalla la borsa di pelle, li portò fuori a mangiare qualcosa.

Mangiarono allegramente del *tempura* e degli spaghetti alle ostriche all'ultimo piano del centro commerciale Datong. Meihui aveva già iniziato a borbottare tra sé e sé calcolando quanto le sarebbero costate queste tre spine nel fianco, mentre Ah Rong era interessato solo a fiondarsi in strada a giocare con i videogiochi e urlò agli altri di andare con lui. Solo Ah Qing pensava che Meihui fosse piuttosto triste e voleva restare ad aspettare che finisse gli spaghetti, ma lei gli diede una moneta di rame da 5 yuan: “Dai, vai a fare qualche partita.”

Nei giorni successivi arrangerono dei giacigli improvvisati a casa di Meihui, che nel frattempo faceva delle telefonate per trovare loro un posto dove stare e un lavoro. Di giorno, Meihui dava loro dei soldi per andare al cinema, far delle compere e giocare a *Galaxian*. Temendo che non conoscessero le strade, aveva trovato un balordo della sua compagnia che potesse accompagnarli in giro. Questo tizio era ancora più stupido di loro, ad esempio, al cinema faceva comprare loro i biglietti a prezzo ridotto per studenti, poi al momento di mostrarli all'ingresso li raccoglieva, sussurrava alla ragazza: “Hanno preso i biglietti per studenti, ma non sono veramente studenti!” e stava a guardarli con la sua faccia di bronzo e a sogghignare malignamente mentre loro non potevano far altro che tornare di corsa in biglietteria e pagare dieci yuan di vergogna.

Il balordo aveva parlato di un posto vicino alla porta principale di una qualche strada in cui ti portavano vedere dei film a luci rosse, e i ragazzi decisero di andare a tentare la sorte. Così si misero ad andare a zonzo in lungo e in largo sotto il sole, camminarono tutto il pomeriggio come contadini, e camminando non si sa come si trovarono intrappolati in un battaglione di automobili e biciclette, qualcosa come una marea di biciclette cigolanti li aveva sommersi tanto da distruggerli e farli a pezzi, quale diavolo di impianto di produzione aveva chiuso per oggi? E le ragazze che passavano leggiadre sulle biciclette, ognuna di loro avrebbe potuto competere con Cavolo Bianco in bellezza. Mentre erano in un vicolo vennero finalmente fermati da un uomo di mezza età: “Giovanotti, volete venire a vedere dei film? Questa è roba buona!”

Quei tre neanche messi insieme riuscivano a capire un accidente, ma non volevano che li si prendesse per dei sempliciotti e così assunsero un'espressione fredda, di chi sa come va il mondo. “Duecento dollari a testa vanno bene, sono regalati, eh!”. Poi si avvicinò loro con fare confidenziale, indicò il posto in cui andare, la parola d'ordine e allungò la mano per chiedere i soldi. A quel punto i ragazzi non obiettarono e muti gli diedero la somma pattuita.

Era la prima volta nella loro vita ed erano curiosi e agitati, ma al tempo stesso stavano in silenzio e non si parlavano. Andarono nel posto segreto indicato da quell'uomo e, passo dopo passo, salirono sette piani, nel buio si sentiva solo il suono del loro respiro affannoso e pesante, sembravano tre locomotive a vapore. Una volta arrivati, non potendo suonare il campanello, bussarono alla porta. Ah Qing bussò tre volte e aspettò per un bel po', poi, non avendo alcuna risposta, provò a spingere delicatamente la porta, che inaspettatamente si aprì senza problemi: quello che videro fu un appartamento vuoto ancora in costruzione, senza la parete esterna. Fuori da quell'apertura desolata un'insegna al neon, la cui luce intermittente entrava nella stanza, un attimo era verde, l'attimo dopo viola. Ah Qing andò verso l'apertura per guardare giù: il mondo sconfinato degli uomini sorto dalla terra, non lontano il porto di Kaohsiung, migliaia e decine di migliaia di strade, rosse e verdi, la luce sulla costa e l'ombra sul mare, un'immagine così confusa, veniva proprio voglia di buttarsi giù con un salto mortale da quell'appartamento senza parete.

Non era più il porto di Penghu, questo. Lontano, una moltitudine di lingue di fuoco leccavano il cielo un guizzo dopo l'altro. “Cos'è quella cosa?” mormorò Ah Rong tra sé e sé, imbambolato.

“La raffineria.”

Il palazzo in cui abitava Meihui dava sul fiume Ai, era mezzo vecchio e aveva i muri e le pareti talmente sottili che, al calar della notte, si sentiva ancora a lungo un mormorare di voci e un chiacchiericcio confuso. I ragazzi dormivano sul pavimento di pietra. Una notte vennero svegliati dal suono ripetuto del campanello, non sapevano che fare, se andare o meno ad aprire. “Arrivo...” luce accesa, e Meihui, da poco tornata a casa e con il trucco non ancora tolto per bene, uscì dalla sua stanza, con l'orlo della

gonna tutto storto si fece strada tra le braccia e le gambe dei ragazzi sdraiati disordinatamente a terra e aprì la porta: era un uomo. Meihui gli impedì di entrare e, mentre gli stava dicendo qualcosa, si voltò per guardare i ragazzi sul pavimento, l'uomo allungò il collo per dare un'occhiata, sembrava piuttosto deluso, diede a Meihui una pacca sul sedere e se ne andò giù per le scale. I ragazzi si spostarono per lasciar passare Meihui, la luce si spense e si stesero di nuovo, nell'aria si avvertiva un soffocante profumo di cosmetici.

Un'altra notte, invece, la porta si aprì e una ragazza piombò nell'appartamento. Tutti e tre presero un colpo, si misero seduti a fissare la ragazza che stava in piedi nel mezzo della stanza e alle cui spalle c'era la luce della rampa delle scale, la sua silhouette seminuda diffondeva dietro di lei un'aura di luce fine e brumosa. In seguito si seppe che era la coinquilina di Meihui. Meihui la prese e la portò in bagno, i ragazzi sdraiati in silenzio nella semioscurità del soggiorno potevano sentire qualcuno che stava vomitando, lo scorrere dell'acqua dello sciacquone, lo scatto dell'accensione del gas, l'acqua della doccia, il brontolio dello scaldabagno, la porta del bagno chiusa, poi aperta, Meihui che entrava per cambiarsi i vestiti e fare il bucato, il leggero scrosciare dell'acqua... e poi questo caldo, e tutte queste sensazioni confuse e umide si dissolsero in un incubo di borbottii nel sonno.

“Torniamo a casa.”

Un senso di sconfitta, come un serpente, strisciò freddo e liscio lungo il corpo di Ah Qing.

Meihui li aiutò a trovare casa sopra il negozio del signor Wan, ma non avrebbero mai pensato che sarebbero tornati a essere i vicini di Huang Jinhe. In seguito, fu proprio lui che trovò lavoro per tutti e tre in uno stabilimento all'interno della zona franca industriale di Kaohsiung.

Il giorno in cui si trasferirono pioveva a dirotto. Il signor Wan aveva un negozio di alimentari che occupava metà del piano terra e lui con la sua famiglia viveva nell'altra metà. I ragazzi entravano e uscivano dalla rampa di scale sul retro e portavano su le loro cose a casaccio sotto la pioggia giallastra. A un certo punto, videro che nel cortile in cui erano ammassate varie cose c'era una ragazza che se ne stava sola nel bagliore della

pioggia, fradicia fin nelle ossa... che strano. Un uomo si precipitò giù per le scale per raggiungerla, corse vicino a lei con un ombrello e per un bel po' di tempo stettero lì, fianco a fianco. Poi l'uomo si girò verso la ragazza, le chiese scusa e le asciugò dal viso non si sa se lacrime o pioggia, l'ombrello si inclinò e nascose i due.

Ah Qing e gli altri stavano ancora lì a fissarli inebetiti, ma lo spettacolo era già finito. L'uomo e la donna tenendo l'ombrello vennero sotto il portico, uno sguardo e riconobbero Huang Jinhe. Mentre gli uomini si salutavano, la ragazza salì al piano di sopra a testa bassa. “ Ah, le donne!” ridacchiò Huang Jinhe arricciando le labbra.

Poi disse: “Meihui mi ha contattato e quando ho saputo che eravate voi ero così felice, solo questo appartamento ha già ospitato parecchi nostri compaesani. Non mi sarei mai immaginato che ci saremmo trovati tutti qui. Ah Rong, devo proprio dirtelo, Meihui è davvero la madrina di tutta la cricca di Penghu!” Ah Rong si sentì così orgoglioso che si affrettò a invitarlo fuori a mangiare, Ma Jinhe diede un'occhiata frettolosa all'orologio, doveva andare alla scuola serale, aggiunse solo poche altre parole e poi se ne andò salutandoli con la mano.

Al piano superiore c'era il soggiorno, accanto a questo c'era la stanza in cui abitava Huang Jinhe e ancora oltre c'era il balcone. I tre ragazzi avevano subaffittato una piccola stanza suddivisa in due camere da un paravento in canne da zucchero. Non era molto che erano arrivati che Ah Rong con un'aria misteriosa arrivò di corsa tenendo in mano un catino. Disse che nella stanza di Jinhe aveva appena visto la ragazza asciugarsi i capelli con indosso una camicia da notte, sembrava proprio che quei due vivessero assieme, e poi li trascinò a vedere di persona. Guozi non aveva il minimo interesse per la faccenda, l'unica cosa che gli interessava era tirar fuori il suo amato mangiacassette, metterlo sulla testiera del letto e ascoltare le canzoni di Shen Wencheng, che non lo stancavano mai nonostante le ascoltasse da una vita.

Ah Qing seguì Ah Rong attraverso l'ingresso della stanza di Jinhe, girarono un po' nella terrazza, e si misero a sedere sul davanzale di cemento. Dalla finestra guardarono la stanza illuminata da una luce arancione: in quel momento non videro nessuno, la cosa che si notava di più era il letto matrimoniale a molle appoggiato alla parete, sul quale era steso una grande fiore di girasole.

La sera, di ritorno dalla scuola di formazione marittima, Jinhe aveva comprato della carne alla salsa di soia e della birra, così lui e i ragazzi si sedettero attorno al tavolino da tè per chiacchierare mangiando insieme. Jinhe all'improvviso urlò verso la stanza “Xiao Xing! Esci dai, vieni a salutare i miei amici!” Non ebbe nessuna risposta e quando finirono di mangiare e ripulirono, Jinhe ci ripensò all'improvviso e disse loro: “Probabilmente si è addormentata... è la mia ragazza, Tang Qiuxing. Potete chiamarla Xiao Xing.”

Anche Xiao Xing lavorava in fabbrica. Ogni giorno, al mattino presto, prendeva il traghetto dal distretto di Qijin per arrivare in città. La maggior parte delle volte che i ragazzi uscivano di casa, lei e Jinhe se n'erano già andati, e ogni volta che scendevano vedevano sulla terrazza un fazzoletto steso al sole ad asciugare, a volte era verde mela, o giallo limone, o azzurro acquamarina, o viola melanzana e, come un sogno quadrato, svolazzava nella corrente come a salutare qualcuno. Xiao Xing era solita legare un fazzoletto a una spallina dello zaino. Non si curava troppo di quello che pensava la gente e non metteva molta energia nel suo lavoro, andava e veniva spensierata e tranquilla, portando spesso a casa un sacchetto di meloni, uva e così via. Se per caso Jinhe era lì quando i ragazzi uscivano o rientravano, lui li salutava calorosamente e li invitava a mangiare con loro, mentre Xiao Xing era così fredda da non guardarli nemmeno negli occhi, facendoli sentire proprio un insopportabile branco di idioti.

Si incontrarono un'altra volta, quando la sorella di Xiao Xing venne da Jiayi per andare a trovarla. Le due ragazze rimasero a parlare a lungo nella stanza, e i ragazzi sentirono solo qualche parola e delle mezze frasi, più o meno si diceva che non era il caso che Xiao Xing continuasse così, che prima avesse preso una decisione meglio sarebbe stato per lei. Quando venne quasi l'ora in cui Jinhe finiva le lezioni e tornava a casa, Xiao Xing accompagnò sua sorella alla porta. Aveva gli occhi tutti rossi, scese le scale, risalì, e con il viso abbassato attraversò il soggiorno per andare nella sua stanza. I ragazzi stavano male per Jinhe e si misero a pensare un modo per trascinare Xiao Xing nella sua forza centripeta. Al loro primo stipendio insistettero per portare Jinhe e Xiao Xing a mangiare al mercato notturno. A una bancarella, Ah Qing e Guozi ad alta voce si misero a giocare alla morra alcolica degli autisti, erano proprio identici a due galletti

che ballavano sbattendo le ali e Xiao Xing ridendo si appoggiò su Jinhe. Per svariati giorni risero ogni volta che raccontavano questa scena.

La domenica, Jinhe e Xiao Xing stavano a letto fino a mezzogiorno circa, e una di queste domeniche Ah Qing aveva fatto il bucato e stava stendendo i vestiti al sole sulla terrazza. Le tende di stoffa spessa spessa della stanza di Jinhe ne nascondevano l'interno. Ah Qing stava strizzando i vestiti bagnati sui bonsai e dal piano di sotto sentiva le risate divertite del figlio del signor Wan. All'improvviso la tenda si aprì scorrendo da parte e Xiao Xing esclamò: “Che splendida giornata!” Quando vide Ah Qing, batté dei colpi sullo stipite della finestra a mo' di saluto.

“Oggi a pranzo ti va del riso al curry?” disse Xiao Xing voltandosi e dando le spalle alla finestra, guardando Jinhe che era ancora a letto, troppo pigro per alzarsi. Nonostante Ah Qing potesse vederla solo di spalle, sapeva che negli occhi di Xiao Xing brillava un bagliore di quelli travolgenti, che non possono accettare un rifiuto da parte di nessuno.

Jinhe saltò giù dal letto, diede uno sguardo all'orologio, si infilò di fretta i vestiti: “Sono finito, l'affare è andato in fumo.” Uscì, rientrò, si lavò i denti, la faccia e il resto, non sapeva con chi prendersela e sbatteva cose a caso. Prima di uscire tirò fuori una scatola di cartone da sotto il letto, prese gli apparecchi elettronici che c'erano dentro e li mise in un una borsa da viaggio.

Xiao Xing esclamò “Lo sapevo che sarebbe finita così!” Jinhe non l'ascoltava, e si precipitò giù per le scale.

“Huang Jinhe!” lo chiamò Xiao Xing dal balcone, lanciandogli il portafoglio che aveva dimenticato di prendere, lui lo afferrò e lo agitò in aria in segno di ringraziamento, poi sparì.

Xiao Xing era talmente furiosa che urlò a se stessa: “Solo perché lui non c'è noi dovremmo rinunciare al riso al curry?” e andò a bussare porta dei ragazzi: “Chi viene con me al mercato? Oggi ci facciamo una bella mangiata.” Ah Rong e Guozi si alzarono con gli occhi assonnati e dissero di voler andare con lei.

Fu una bellissima domenica. Inizialmente erano usciti solo per fare la spesa, ma compra di qui e compra di là si trovarono sul traghetto per andare in città a divertirsi.

Guardarono le magliette sportive stese a terra dai venditori ambulanti e Xiao Xing li aiutò a scegliere i modelli e a contrattare il prezzo. Stando con lei, i ragazzi si accorsero di quanto in realtà fossero come dei bambini, che con l'accondiscendenza delle persone potevano impazzire, combinare pasticci e poi tornare, farsi coccolare... non potevano far altro che ridere.

La sera cenarono insieme sulla terrazza, bevvero molta birra e cantarono a squarciagola le canzoni di Shen Wencheng. Quando ne furono stanchi, Xiao Xing entrò in casa e venne fuori con una cassetta di Lin Huiping da mettere nel mangiacassette di Guozi, e ascoltandolo a poco a poco tutti si intristirono. La luce della terrazza era spenta, c'era solo la luce fioca che filtrava dalla finestra della stanza di Xiao Xing, in cui si riuscivano a vedere le pareti rosa chiaro. Improvvisamente Xiao Xing spense il mangiacassette: "Andiamo a dormire, domani dobbiamo lavorare." Se ne andò in casa, e la finestra in un attimo fu buia, aveva spento la luce.

Jinhe tornò a casa molto tardi, sentirono che era inciampato in una bottiglia di birra e l'aveva fatta cadere. Il mattino dopo, quando Ah Qing andò a ritirare i vestiti stesi al sole, Xiao Xing stava sistemando i resti della sera prima, spazzando le ossa di pollo e i gusci di arachidi sparsi per tutto il pavimento. Quando si girò e vide che era Ah Qing, gli disse: "Sul tavolo ci sono i *baozi*."

Rientrando in casa dopo aver ritirato i panni, vide che sul tavolino da tè in soggiorno erano ammucchiati i panini alla carne fumanti, come molte altre normali mattine. Devo fare qualcosa di diverso, penso tra sé e sé.

Xiao Xing studiava conversazione giapponese, e così, quel giorno, sulla strada di ritorno dal lavoro, Ah Qing ci pensò un attimo e andò a comprarsi un corso di giapponese elementare. Quando Ah Rong e Guozi seppero che studiava giapponese, si sganasciarono dalle risate prendendolo malignamente in giro per quella sua idea perversa: "Così puoi vederti tutti i film giapponesi a luci rosse, eh?" e se ne corsero via mentre lui li insultava in giapponese: "*Baka!* Idioti!" Ah Qing era di scorza dura e non si lasciava scoraggiare, studiava una cosa e ne imparava cinque, così tra un *kikiki* e uno *wawawa* progrediva velocemente.

I giorni scorrevano così, pieni di entusiasmo. Ah Qing studiava il giapponese, Guozi era preso con i videogiochi, in più si era invaghito di un'operaia dell'impianto in cui lavoravano, Liu Lihua, e aveva chiesto ai suoi amici di aiutarlo a corteggiarla. Ah Rong trafficava con il balordo della compagnia di sua sorella. Ogni tanto dei tipi venivano qui a cercare Ah Rong, ognuno di loro era ancora più sfigato di Houzi, ma facevano di quelle cose di cui i ragazzi non avevano mai nemmeno sentito parlare. Tra questi c'era un tizio che Ah Rong chiamava San Jiu, come il periodo più freddo dell'anno. Era venuto qualche volta e, vedendo che Xiao Xing era in confidenza con loro, mentre lei era di spalle ammiccava maliziosamente e chiedeva ai ragazzi se era stata a letto con ciascuno di loro, sarebbe stato abbastanza anche se avessero solo giocato un po' con la sua principessina... Non poté nemmeno finire di parlare, che Ah Qing lo spinse giù dalle scale a suon di botte.

Un altro giorno, di ritorno dal lavoro, furono testimoni di un incidente. Jinhe disse loro di non impicciarsi, ma quelli vollero portare le persone coinvolte all'ospedale. L'autista del camion responsabile dell'incidente voleva risolvere tutto pacificamente, ma non riuscirono ad accordarsi sull'ammontare del risarcimento e così la famiglia della persona che aveva subito l'incidente lo aveva portato in tribunale. Dato che loro erano testimoni dell'accaduto vennero più volte chiamati a deporre e dovevano esserci sempre tutti, poi alla fine scoprirono che anche la famiglia di quello che aveva sporto denuncia era intrattabile, non c'era nulla di buono da nessuna delle due parti. Alla fin fine, il loro coinvolgimento come testimoni in questa storia non era più tanto chiaro, una grandissima seccatura.

Jinhe era impegnato a far soldi, sembrava avere il fuoco sotto i piedi, non si fermava nemmeno un attimo, andava e veniva sempre di fretta, era quello che aveva la vita più piena. Un giorno Xiao Xing ricominciò a discutere con lui e urlò a gran voce:

“Cosa vuoi farci con tutti questi soldi?”

“Non lo faccio mica per te” rispose Jinhe altrettanto ad alta voce.

Xiao Xing era ancora più furiosa. “Certo, lo fai solo per i soldi, per te stesso!”

“Tang Qiuxing, cerca di essere un po' più educata.” Jinhe era inferocito per la vergogna, passò un bel po' di tempo in silenzio, poi con cattiveria saltò fuori con una frase: “Non ti vuoi mica sposare? Bè, senza soldi, col cavolo che ti sposi!”

Xiao Xing impallidi, iniziò a singhiozzare e due lacrime grandi come fagioli caddero dritte dritte sul pavimento. Afferrò un accendino che era sul tavolo, *zic, zic*, lo accese e si bruciò i capelli.

“Sei impazzita!” Jinhe la prese di forza, le punte dei capelli avevano già preso fuoco, spinse velocemente Xiao Xing sul letto, poi afferrò un cuscino e lo premette sulla sua testa. Xiao Xing, sdraiata sul letto, iniziò a piangere, mentre Jinhe si lasciò cadere ai piedi del letto, talmente furioso da non poter far altro che stare lì a guardarla senza far nulla.

Il giorno dopo in fabbrica Ah Qing e gli altri videro dalla finestra Xiao Xing attraversare il portico e andare in un altro edificio. I suoi occhi abbassati e gonfi, sembravano consumati. Sulla testa portava un foulard di seta dai colori vivaci che le avvolgeva i capelli bruciati ed era legato sul lato destro con un fiocco. Tornata a casa la sera, Xiao Xing chiese ai ragazzi di aiutarla a tagliare a una a una le ciocche intorno a quelle rovinate. Mentre le stavano sistemando i capelli, Jinhe salì le scale, scuro in volto attraversò il soggiorno, entrò nella stanza e dopo aver preso il libro per la lezione si voltò e ridiscese le scale, senza mai guardarli. Poco dopo che Jinhe se n'era andato, mentre stavano preparando da mangiare, Ah Rong trascinò Ah Qing nella stanza, guardarono fuori dalla finestra e videro che due persone erano all'ingresso del signor Wan, uno di loro sembrava uno sbirro. Chiesero qualcosa al signor Wan e poi lanciarono un'occhiata verso di loro. Ah Rong, intento a nascondersi dietro alla parete disse “Cercano me. Ah Qing, coprimi...” e si rintanò in bagno.

Invece alla fine non era Ah Rong che cercavano: i due erano un addetto alla sicurezza della fabbrica e un poliziotto di quartiere che cercavano Jinhe per portarlo alla stazione di polizia e interrogarlo. Alla fabbrica era sparita della merce e, dato che Jinhe era il responsabile della sorveglianza del magazzino, era su di lui che ricadevano i maggiori sospetti.

Sentendo ciò Xiao Xing scoppiò in una risata amara, come se se lo aspettasse. “Vi accompagno da lui.” Prese semplicemente la borsa e scese le scale con i poliziotti. Alla tracolla della borsa era come sempre legato un fazzoletto pulito azzurro.

Ah Rong strisciò fuori dal bagno e si sedette distrattamente sul divano con Ah Qing, con lo sguardo perso. Ah Qing lo guardava distaccato, chiese: “Cosa hai combinato là fuori?”

“Siamo andati a spaccare la sala da biliardo del Cerbiatto. Abbiamo picchiato un tipo...” disse Ah Rong come un deficiente.

“Cazzo, quei tuoi amici sono dei totali imbecilli, stacci un po' lontano!” sbraitò Ah Qing furioso facendo cadere la tovaglia del tavolino, e se ne tornò in camera.

Xiao Xing restò via per la notte e il giorno successivo e né lei né Jinhe vennero al lavoro. Il giorno in cui tornarono era domenica e pioveva. Xiao Xing sembrava essersi consumata, era la metà di prima, e quando gli chiesero com'era andata a finire, lei disse freddamente: “Quelle cose che erano andate perse le ha dovute ripagare, è stato licenziato...” Poi non volle dire nient'altro.

La pioggia scendeva a tratti, per un attimo scendeva leggera poi improvvisamente si metteva a scrosciare forte e poi di nuovo debole. La cagnolina del signor Wan aveva partorito quattro cuccioli e la sua cuccia era proprio nel cortile, che si allagava non appena pioveva. Implorava l'aiuto di qualcuno con gemiti affranti, come se avesse il mal di denti, tanto da colpire al cuore chiunque la sentisse. Xiao Xing si era messa in camicia da notte e stava in piedi sulla terrazza con uno sguardo vacuo, le gocce di pioggia lucenti schizzavano dentro e fuori, era come se al mondo non fosse rimasta che lei, nessuno avrebbe potuto aiutarla o condividere qualcosa con lei. Quando vide Ah Qing scendere le scale lo chiamò: “Ah Qing!” Lui da sotto il porticato la vide sulla terrazza al primo piano e gli sembrò che lei fosse così in alto, in alto, come il Palazzo della Luna o un qualche altro posto così lontano, era sopraffatto dal gelo. Xiao Xing disse: “Spostiamo Hali sotto il portico? Mi fa così pena, poverina...”

Xiao Xing scese, mise in un angolino uno scatolone di cartone di spaghetti istantanei e disse ad Ah Qing di farci entrare per prima i cuccioli. Ah Qing non aveva mai preso confidenza con un cane prima d'ora, attraversò il terreno bagnato per arrivare

accanto alla cuccia, voleva prendere subito in braccio la cagnolina, ma questa non voleva aver nulla a che fare con lui e quasi gli diede un morso. Ah Qing ci provò due volte, si stava innervosendo, avrebbe voluto veramente tirarle un calcio. Xiao Xing gli urlò: “Ah Qing, prova a chiamarla col suo nome, Hali, Hali... Piano piano...”

Ah Qing si voltò e vide il viso agitato di Xiao Xing e i due figli del signor Wan che, con le facce attaccate alla porta a vetri, lo guardavano con un'espressione seria e preoccupata... doveva farcela. Fece come aveva detto Xiao Xing, pian piano, una coccola dopo l'altra, riuscì a prendere un cucciolo, poi un altro e infine, quando anche l'ultimo cucciolo era entrato nello scatolone, anche Hali - *pum* - con un balzo ci saltò dentro. I due bambini iniziarono ad applaudire, anche Xiao Xing rise.

Sotto la pioggia a catinelle, Ah Qing corse saltellando dentro casa, i capelli e le sopracciglia fradici erano diventati così intensi e neri, premevano sulle sue orbite rotonde e sui suoi occhi astuti. Xiao Xing lo guardava e dietro ai suoi occhi ridenti scorreva un remoto raggio di luce che fece pensare ad Ah Qing di aver fatto una cosa proprio fica.

La sera tardi, quando Ah Rong e Guozi non erano in casa, Xiao Xing venne nella stanza di Ah Qing, lui stava ascoltando la radio. Stette prima appoggiata per un attimo accanto alla porta, sembrava che stesse passando di lì e si fosse fermata, poi senza che Ah Qing le chiedesse nulla disse: “Jinhe vuole andare a lavorare su una nave...”

Ah Qing era sbalordito e la fissava. Xiao Xing rise mestamente. Ah Qing disse “E la scuola? Non ci va più? Gli manca solo metà semestre!”

Xiao Xing disse: “In ogni caso non gliene importa niente, pensa solo a far soldi. Ora non ha più neanche un centesimo, lavorando sulla nave può far soldi a palate e poi tornare... Io non voglio che parta. Ho parlato con lui e se decide di partire tra noi... sarà finita. Lui non ascolta. È inutile, con lui non si può parlare.”

Il viso emaciato di Xiao Xing era pallido e smunto, non trasparivano altri stati d'animo o emozioni. Ah Qing con un *clac* spense la radio dietro di lui, non c'era più musica, all'improvviso calò un silenzio tale da sembrare tornati indietro in tempi antichi... in un colpo sprofondò in fondo a un abisso desolante.

Xiao Xing disse: “Jinhe non sa che aspetto un bambino.” Parlava di sé come se stesse parlando di altri.

Ah Qing guardava Xiao Xing con un'espressione confusa, non capiva. “Perché non ne parli con lui?”

“Parlarne con lui! – disse Xiao Xing con un sorriso amaro – Lui si prenderebbe le sue responsabilità? Mi odierrebbe per tutta la vita.”

Ah Qing disse: “Cosa pensi di fare?”

Xiao Xing lo guardava in silenzio. “Voglio abortire.”

Ah Qing non riusciva a sostenere la vista di un viso così pallido e vuoto ed evitò lo sguardo di Xiao Xing. Xiao Xing disse: “Ma non voglio che Jinhe lo sappia, no, non voglio che lo sappia.”

Ah Qing non capiva perché Xiao Xing gli stesse dicendo queste cose. Poi lei aggiunse: “È necessaria la firma di un uomo, tu potresti... aiutarmi, mettere una firma?”

Non capiva. Eppure, non esitò neppure un attimo ad annuire. Gli occhi di Xiao Xing si arrossarono, trattenevano delle lacrime che non sarebbero scese.

La sera prima che Jinhe si imbarcasse, si trovarono tutti nel soggiorno a bere qualcosa per festeggiare insieme la sua partenza. Bevvero molto, ma un sentimento di malinconia era nello stomaco, e più bevevano più si faceva pesante, e più pesante era più si annodava lo stomaco. Jinhe forse pensava che con Xiao Xing fosse finita, non faceva altro che fissarla con due occhi cupi e sfrontati, la fissava tanto che le palpebre di lei erano sempre più pesanti e le sue guance smunte iniziarono a diventare rosse e infuocate, come se fossero state colpite da uno schiaffo. Alla fine – *toc* – poggiò il bicchiere sul tavolo e barcollando tornò in camera. Jinhe la seguì, chiuse la porta, la serrò a chiave. Si sentì la tenda scorrere, l'avevano chiusa.

“Buona fortuna, Jinhe! Alla salute!” e Guozi e Ah Rong bevvero un bicchiere alla goccia.

Ah Qing guardava quei suoi due amici che avevano bevuto tanto da avere delle facce gonfie e rosse, e sentì una tristezza profonda e indescrivibile. Poggiò il bicchiere, spostò indietro la sedia e scese le scale per uscire da questo palazzo e immergersi nel mare di luci al neon colorate delle strade della città.

Andò a giocare a “snuccher” fino alle ore piccole. Quando tornò a casa, poco prima dell'alba, nella buia penombra diede un'occhiata ai resti della sera precedente, alla porta serrata della stanza di Jinhe, poi si buttò a letto e si addormentò in un attimo.

Il giorno seguente andarono al porto ad accompagnare Jinhe. Per quanti anni Xiao Xing aveva pensato che non avrebbe mai potuto separarsi da Jinhe, alla fine non era tanto per Jinhe come persona ma piuttosto per tutti i giorni felici che avevano trascorso insieme, per quelle tante cose che erano diventate abitudini, anche per quelle che ormai erano scontate e non brillavano più. Inoltre, non poteva separarsi da tutto il sentimento e la preoccupazione che lei stessa aveva investito in lui. Eppure, ora che erano giunti alla fine, non provava per nulla quel sentimento estremo che si era prefigurata... salutò Jinhe in modo del tutto neutro. Certo, non dargli l'addio era fuori questione, mentre Jinhe si imbarcava le teneva ancora la mano.

Dopo che la nave fu partita, Ah Qing accompagnò Xiao Xing all'ospedale, mise una firma e lei abortì. Ah Qing si sarebbe ricordato per sempre quando Xiao Xing, entrando in sala operatoria, si voltò e gli rivolse uno sguardo: in quegli occhi del colore del grano, spenti e opachi, non c'era più nulla, nemmeno la paura. Come una bestiolina, seguendo il proprio istinto, si atteneva fermamente a una decisione e si addentrava solitaria nelle profondità di una terra desolata.

Ah Qing stava seduto sulla rampa di scale all'ingresso dell'ospedale. Guardava la gente e le macchine che andavano e venivano sotto il sole, guardava i negozi di fronte e i bei prodotti importati esposti in vetrina, l'ombra del tetto che si stagliava sulla strada bianca e splendente. Siamo tutti soli, non possiamo aiutarci a vicenda. Sì, pensava Ah Qing, siamo tutti completamente soli, cazzo.

Qualche tempo dopo ricevette una lettera da suo fratello: suo padre era venuto a mancare. Preparò immediatamente le sue cose per tornare a casa. Mentre scendeva le scale, Xiao Xing lo fermò: “Ah Qing, aspetta un attimo, vengo con te.”

Lui alzò il viso per guardarla, non capiva cosa volesse dire. Xiao Xing disse “Non sono mai stata alle isole Penghu... Mi piacerebbe vedere dove vivete. Fenggui? Dai, anche Jinhe era di Fenggui!” Non aspettò la sua risposta, si voltò e andò in camera a preparare i bagagli.

Il traghetto Taiwan-Penghu lasciò il porto, e arrivati a Magong, presero la corriera per Fenggui. Xiao Xing era seduta appoggiata al finestrino e Ah Qing era accanto a lei. Con fare incerto le indicò il mare fuori dal finestrino: “Guarda, il mare.” Indicandole le file di muretti bassi che proteggevano dal vento disse: “Dei muretti.” Indicando dei buoi aggiunse: “Un carro di buoi.” Quando passarono vicino a quella cavolo di sala da biliardo fuori dal villaggio, le disse: “Snuccher.”

C'erano ancora i vicoli, le strade e le case che conosceva bene, la luce bianca e le ombre nere divise nettamente sotto i raggi del sole, quei lunghissimi pomeriggi desolanti. Eppure ora c'era qualcosa di diverso. Nonostante fosse partito solo qualche mese prima, i vicoli che prima credeva fossero così lunghi ora erano diventati corti, i cortili così grandi ora erano stretti, i tetti così alti ora erano bassi e questo villaggio così grande a camminarci un po' era già finito. Si accorse stupefatto che Fenggui in realtà era un posto davvero piccolo.

Camminando verso casa, vide da lontano che davanti alla porta d'ingresso era stato costruito un capannello, dentro una bara. Un monaco stava celebrando una funzione buddista. Nel capannello il buio, fuori la luce, sembrava il risveglio da un sogno assurdo. Si avvicinò, diede un'occhiata alla bara: come faceva suo padre, che era così alto, a stare lì dentro? Strano. E nessuna lacrima.

Poi sollevò il viso e vide suo fratello in piedi all'ingresso del capannello. Il fratello uscì velocemente, strinse forte il braccio di Ah Qing, fece un lieve sorriso e disse: “Pensavo che non avresti fatto in tempo a tornare. Abbiamo stabilito l'orario per il funerale, sarà domani mattina.” Il fratello vide Xiao Xing in piedi sotto il sole e con gentilezza le fece un cenno col capo.

Erano venuti sua sorella e suo cognato, impegnati ad accogliere gli ospiti dentro e fuori, videro che Ah Qing era tornato, era un sollievo. Sua madre uscì dal retro della casa per accoglierlo e lui chiamò: “Ma!” Sua madre, piccola piccola, stava in piedi di fronte a lui, lo guardò dal basso verso l'alto come se stesse guardando un albero di garcinia che in primavera si innalza verso il cielo e pianse.

A casa non c'era nulla che lui potesse fare per dare una mano, così portò Xiao Xing qua e là per il villaggio a passeggiare. Comprò un pacchetto di sigarette al negozio

di alimentari della famiglia di Cavolo Bianco, lei si era già sposata ed era andata a vivere nel villaggio di Chiqian, a Baisha, così ora in negozio c'era la madre, detta Vecchio Cavolo Bianco. Poi arrivarono a casa di Jinhe. La cognata era accovacciata a terra davanti all'ingresso a fare lavori domestici e portava sulla schiena un bambino. Stava appendendo a uno a uno i pesci essiccati ai ganci della rete. All'inizio non riconobbe Ah Qing, ma quando seppe che era il figlio del signor Yan li invitò subito in casa, offrì loro del tè e si sedette di fronte a loro.

Guardavano il bambino che, supino sulla schiena della madre, le tirava i capelli. La donna scostò la testa per distogliere le mani del bambino e gli offrì un dito perché lo afferrasse. In casa due bambini stavano giocando su un ampio letto di bambù, avevano steso uno scolorito lenzuolo a fiori e ci si erano avvolti, corpo e testa, sbucavano solo gli occhi per sbirciare Xiao Xing e ridere di nascosto. Ah Qing e Xiao Xing guardavano fuori dalla casa i raggi di sole che sembravano essere stati immersi nel sale, un gatto grasso sonnecchiava accoccolato vicino alla cassa del pesce essiccato.

Dopo la cerimonia, le piccole incombenze successive al funerale vennero sbrigate in un'atmosfera silenziosa e quotidiana. La sedia a dondolo di suo padre era sempre sotto il portico, perennemente rivolta verso il mare. Suo padre era morto circa sette anni prima, quando era stato colpito da una mazza da baseball sulla tempia, ora era solamente scomparso. C'era stato un giorno in cui suo padre, seduto su quella sedia a dondolo, si era piegato per allacciarsi le scarpe, si era alzato, aveva scosso leggermente l'orlo preciso dei pantaloni, la madre di Ah Qing gli aveva porto una ventiquattro ore, lui aveva dato delle pacche sulla testa ad Ah Qing e poi era uscito di casa. Ah Qing stava nascosto dietro la porta e quando aveva visto che il padre era lontano, era uscito per prendere di nascosto la bicicletta appoggiata sotto il portico. Era montato sulla bicicletta ma non toccava bene per terra, così con tutto il corpo sulla canna della bicicletta pedalava un po' su e un po' giù, pedalava, pedalava... nei suoi ricordi quella era una splendente mattina di primavera.

Suo fratello gli chiese: “Cosa fa la famiglia della signorina Tang?”

“Non lo so” rispose Ah Qing.

Sua sorella intervenne: “Dicono che le ragazze di Taipei siano tutte piuttosto spigliate...”

Xiao Xing aveva già finito di mangiare. La notte prima si era rigirata nel letto senza riuscire a dormire e ora stava accovacciata a terra a giocare con un bambino, ma non sapeva che in cucina la famiglia stava parlando di lei. Ah Qing poi si ricordò di un altro giorno, la lampada era appesa bassa bassa sopra il tavolo della cucina, tutta la famiglia stava mangiando, nella penombra i visi illuminati di giallo sembravano cinque fiori dalle corolle aperte. All'improvviso, non ricordava perché, suo padre aveva allungato il braccio e con la nocca del dito medio aveva picchiato forte sulla sua testa, lui si era abbassato e per poco il mento non gli era finito nella scodella di riso. Si era totalmente dimenticato di quanta forza avesse suo padre, le lacrime iniziarono a scorrere da entrambi gli occhi e caddero nella scodella di riso. Eppure, a lui sembrò quasi di farlo per impietosire Xiao Xing.

“Così, *toc*, l'hanno colpito qui, sulla tempia. Mio padre è caduto a terra e non si è più rialzato. Strano, un secondo prima stava benone. Sai, io adoravo giocare a baseball con mio padre. A quei tempi era molto popolare, non appena c'era un giorno di vacanza si organizzavano delle partite tra le varie unità di lavoro o comunità.”

“Quanti anni avevi allora?” gli chiese Xiao Xing.

“Ero al quinto anno di scuola elementare. Una volta io e mio papà stavamo tornando a casa dopo aver giocato a baseball e vedemmo che sulla strada c'era un serpente. Mio papà con la mazza da baseball iniziò a colpirlo una, due, tre volte e poi ancora fino ad ammazzarlo. Molto tempo dopo, andai a rivedere quel serpente: non c'era più, era rimasto solo uno strato di pelle, secco secco...” Mentre parlava gli venne da ridere, non sapeva per quale ragione, aveva solo voglia di ridere e anche Xiao Xing rise. “Non c'era più... che strano, era rimasta solo la pelle secca secca.”

Fecero ritorno a Kaohsiung e si rigettarono nella sconfinata marea umana dei lavoratori pendolari.

Guozi aveva ricevuto la chiamata al servizio militare inoltrata dai suoi genitori, alla fine di quel mese avrebbe ritirato lo stipendio e poi non avrebbe più lavorato. Ah Rong lasciò il lavoro e si mise ad aiutare un amico a vendere audiocassette al mercato

notturno. A volte alcuni si sedevano alla bancarella con Ah Rong a passare la serata a mettere su le canzoni pop una dopo l'altra tanto da assordare l'intero mercato notturno. Quando aveva esaurito le forze tornava a casa, si buttava sul letto e dormiva. Si poteva sentire il vociare del lontano mercato notturno che ribolliva indistinto e soffocato, insieme alle diverse voci della grande città formava un fiume che scorreva lentamente piagnucolando. Loro non erano altro che una delle mille migliaia di famiglie sulla riva del fiume e accendevano la loro piccola luce. Il fiume dei giorni è lungo, ma la vita è breve.

Ad Ah Qing piaceva fare così, camminare nelle strade illuminate del mercato notturno. A volte, quando si sentiva sola, Xiao Xing comprava una molletta per capelli, una spilla o qualche altra cosuccia, oppure altre volte si metteva a fare la gattina accanto a lui. Questo gli faceva pensare che questo mondo lussureggiante fosse tutto suo e che per sempre ci sarebbe stato qualcuno che si sarebbe preso cura di lui.

Xiao Xing si accovacciò davanti al banchetto di un indovino per farsi predire il futuro. In una gabbia c'era un lucherino, un tipo di uccellino particolarmente versato nella divinazione, che pescò un biglietto per lei. Dopo aver preso il foglietto e aver ricompensato il lucherino con un seme, il vecchio indovino ne rivelò il contenuto a Xiao Xing, che lo ascoltava attentamente. Ah Qing era affianco a lei e la guardava, e guardandola all'improvviso desiderò, sì, desiderò fortemente di creare un mondo sfavillante per poterlo donare a lei, lui sarebbe stato ai confini di questo mondo per difenderla.

Dopo scommisero un succo di asparagi e delle sigarette a una partita alla tavola delle biglie. Xiao Xing lanciava le biglie e le lanciava e le lanciava finché non scoppiò a piangere.

Eppure il giorno successivo, quando si incontrarono per caso alla mensa della fabbrica, Xiao Xing sembrava non aver più nessun problema e Ah Qing le propose di andare al cinema quella sera dopo il lavoro. Quando i due tornarono a casa videro che nella cassetta della posta c'era una lettera arrivata per posta aerea: era di Jinhe ed era stata spedita dal Giappone, diceva che la nave era guasta, che ora era ancorata in Giappone perché venisse riparata e che l'azienda lo avrebbe rimpatriato. Xiao Xing lo

disse ad Ah Qing e rimasero imbambolati per un bel po' di tempo. Poi Xiao Xing disse: "Sbrighiamoci, andiamo al cinema, altrimenti non facciamo in tempo."

Ah Qing, però, lo capì chiaramente: Xiao Xing non stava guardando il film, e lei stessa non era nel cinema, seduta con Ah Qing e appoggiata a lui. Era così vicina, eppure così lontana.

Il mattino seguente Ah Qing andò a bussare alla porta della stanza di Xiao Xing per andare insieme al lavoro. "Entra" disse lei.

Ah Qing aprì la porta e vide che Xiao Xing stava facendo i bagagli, sul letto una grande valigia. Xiao Xing non alzò nemmeno gli occhi per guardarlo.

"Ma... dove vai?"

"Taipei."

"Taipei!" fece Ah Qing sbalordito.

"Mia zia abita lì."

"Cosa ci vai a fare?"

"A cercarmi un lavoro."

"Non te la cavi già bene qui?" Ah Qing non poté impedire che la sua voce diventasse più acuta.

Stettero in silenzio a lungo. Xiao Xing disse: "Jinhe tornerà... e io non voglio più rivederlo."

Ah Qing stava in piedi sulla porta, come se fosse ancora tutto intero, mentre invece in un attimo era stato svuotato. Così tante cose, quelle di adesso, quelle passate, ogni scena era come della polvere che svolazzava nel riflesso argenteo del tempo e sfuggiva a volerla afferrare. Ah Qing disse: "Ti accompagno alla stazione?"

Xiao Xing rispose: "No. Devi andare al lavoro. Io vado da sola."

Sistemò le cose velocemente e ordinatamente, ancora una volta sbrigava le sue faccende come se fossero quelle di qualcun altro. Venne verso di lui e gli diede un francobollo. Nel momento in cui dovette alzare la testa e guardarlo vide solo un viso silenzioso e vuoto. Disse: "È un francobollo. Dovresti farmi il favore di ritirare lo

stipendio per me questo mese. Quando arrivo a Taipei ti mando il mio indirizzo, così poi me lo spedisisci... Vai, o farai tardi al lavoro.”

Ah Qing prese il francobollo. Disse: “A presto.” Si voltò e scese le scale.

All'imbarco del traghetto di Qijin, Ah Qing comprò il biglietto e si mise in fila ad aspettare. Era l'alba, eppure sembrava crepuscolo inoltrato. La prua del traghetto indistinta, i passeggeri di fretta altrettanto indistinti. Ma all'altezza dello stomaco questa indefinitezza era sprofondata in un enorme dolore, che continuava incessantemente a travolgerlo fino che non ne fu del tutto sommerso. Si voltò, lasciò l'imbarco del traghetto e si incamminò verso casa.

Salendo le scale, si imbatté in Xiao Xing che scendeva con due valigie: uno scontro inevitabile, o era più un incontro inevitabile, non era chiaro. Ah Qing le disse: “Preferisco accompagnarti alla stazione.”

Xiao Xing rispose: “No, devi andare al lavoro.”

“Ti accompagno e poi vado, è lo stesso.” Ah Qing prese i bagagli di Xiao Xing e insieme scesero le scale.

Alla stazione degli autobus, Ah Qing comprò i biglietti per Xiao Xing e fece con lei la fila per salire a bordo. C'era il finimondo, tutto era bloccato. Xiao Xing con tutta la forza di cui il suo corpo era capace urlò: “Non dire a Jinhe che sono andata a Taipei, digli che sono tornata a Jiayi... e che mi sono sposata.” Era per scherzare, ma nessuno dei due riuscì a ridere.

Disse: “Voglio andarmene di qui...” e poi aggiunse: “Conosco tutto troppo bene. Voglio solo scappare un po' lontano da qui...” Questo urlava, era come se a separarli ci fosse un deserto di polvere e fumo giallastri, in un attimo Xiao Xing inghiottì una boccata di sabbia e la sua gola si ammutolì. Se non fosse stato un posto così terribile, un momento così terribile a farli incontrare, Xiao Xing forse avrebbe solamente urlato a gran voce: “Ah Qing, io sto qui.”

In questo momento, però, mentre lui la guardava lei riuscì a rivolgergli solo un sorriso sconcolato, poi salì di corsa sull'autobus Guoguang con i suoi i bagagli. L'autobus partì, e da dietro la porta, un po' barcollante, Xiao Xing salutò Ah Qing

agitando la mano. Ah Qing le rivolse un bel movimento svolazzante con la mano, a presto.

Qualche tempo dopo, Ah Qing tornava a casa da uno spuntino notturno con Ah Rong e Guozi, Ah Rong aveva sulle spalle le fascette di stoffa dello zaino per trasportare il mangiacassette, in piena notte camminavano spensierati sulle ampie strade deserte, canterellando a caso - *lalalala*. “Ehi, vi ricordate quella volta che abbiamo corso nudi a Nei'an?” disse Ah Qing.

“Cazzo, se vuoi correre corriamo!” disse Guozi.

In un fiato corsero fino alla spiaggia di Xiziwan, Ah Rong si sfilò le spallucce dello zaino che cadde - *pac* - sulla sabbia, i tre si tolsero i vestiti e corsero nudi. Nella notte scura non si vedeva nulla, restava solo la sensazione, la sensazione dei granelli di sabbia ruvidi sotto i piedi, i tanti rifiuti sulla spiaggia. Continuavano a correre in questa vasta distesa di nebbia salmastra e vento umido, la notte nera verso la quale stavano correndo l'avevano già lasciata alle loro spalle e continuavano a correre verso qualcosa che non vedevano davanti a loro.

D'un tratto, Ah Qing disse: “Ah Rong, tu cosa vuoi fare in futuro?”

Ah Rong rispose: “Voglio sposarmi.”

“Tutto qui?”

“E poi voglio avere due figli, quando torno a casa dal lavoro correranno fuori urlando 'Papà!’” disse Ah Rong.

Nel cielo, lontano, si potevano vedere uno, due cumuli di nuvole cupe e sulla spiaggia tre omini grigi e sottili che volteggiavano. Non sapevano fin dove si estendesse la riva umida. Anche il loro futuro, come quella riva, li avrebbe portati verso luoghi che ancora non conoscevano.

28 luglio 1983

CAPITOLO 3 – COMMENTO TRADUTTOLOGICO

3.1 Tipologia testuale e dominante

Secondo la classificazione di Newmark, che suddivide i testi in tre macro categorie in base all'argomento, “Fenggui lai de ren” può essere considerato un testo letterario, ovvero un testo che si distingue dalle altre tipologie per essere “more important in its mental and imaginative connotations than their factual denotation”.⁹⁶ Il racconto in questione, però, presenta alcune peculiarità e caratteristiche che non sono riscontrabili in altri testi dello stesso tipo e che rendono più complessa l'individuazione della funzione testuale predominante e, dunque, della tipologia testuale di appartenenza.

Il racconto in esame, come si è già fatto notare in precedenza, ha una genesi del tutto particolare che lo lega indissolubilmente all'omonima opera cinematografica del regista Hou Hsiao-hsien e che lo differenzia da altri testi dello stesso genere. In primo luogo, poiché a differenza di altri testi letterari la scelta dell'argomento non è stata attuata dall'autrice stessa bensì dal regista, che ha dato indicazioni all'autrice perché scrivesse un racconto che potesse fungere da soggetto per il film. L'autrice ha quindi rielaborato i pensieri, le impressioni e le esperienze di vita di Hou Hsiao-hsien creando un intreccio che fosse adatto alla resa cinematografica e che rispondesse ai criteri estetici indicati dal regista. Il ritmo del racconto, la prevalenza degli elementi descrittivi su quelli narrativi, la messa in scena di brevi episodi rappresentativi sono scelte dettate dalle idee che il regista avrebbe voluto sviluppare nel film. In secondo luogo, lo stretto legame con il film è dovuto al fatto che, in seguito alla sua realizzazione, Zhu Tianwen rimaneggiò il racconto per fare in modo che la trama dell'uno e dell'altro coincidessero, inserendo delle scene inizialmente non previste. La relazione tra opera cinematografica e opera letteraria, dunque, si configura come una relazione complessa e bidirezionale: il racconto è stato dapprima adattato in un film, che poi a sua volta è stato la base per la stesura della versione finale. Il racconto venne pubblicato solamente nel 1991, ovvero circa otto anni dopo la produzione del film, nella raccolta *Zhu Tianwen dianying xiaoshuo ji*.

⁹⁶ Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988, p. 39.

È quindi possibile affermare che, considerando lo scopo per cui è stato scritto il racconto, una delle funzioni testuali che lo caratterizzano è quella vocativa, orientata al destinatario: nella prima versione, infatti, il racconto era strumentale alla redazione di una sceneggiatura e destinato a un lettore in particolare, Hou Hsiao-hsien, mentre la sua tardiva pubblicazione nella versione definitiva è molto probabilmente volta alla promozione del film, come è accaduto per molti dei racconti dell'autrice.⁹⁷

Allo stesso tempo, però, osservando la natura e le caratteristiche del racconto, è evidente come le capacità artistiche di Zhu Tianwen e la sua volontà di scrivere dei racconti che potessero dare maggiore soddisfazione di semplici sceneggiature abbiano portato alla creazione di un testo in cui vi è una forte componente espressiva ovvero “le cui caratteristiche linguistiche sono riconducibili alle caratteristiche dell'autore”.⁹⁸

“Fenggui lai de ren” e gli altri racconti nati dalla collaborazione della coppia Zhu-Hou, dunque, non possono essere ricondotti univocamente all'una o all'altra funzione testuale. Nella fattispecie, è possibile individuare la componente vocativa del testo nell'importanza attribuita a suoni e immagini e nella scelta di strategie testuali vicine alle tecniche cinematografiche, mentre la componente espressiva del testo risiede nell'impiego del proprio stile personale nella narrazione dell'intreccio e nella descrizione di luoghi, personaggi ed emozioni.

Le considerazioni sopraesposte relative all'individuazione della funzione testuale prevalente permettono di comprendere quali sono gli elementi fondamentali nel testo in esame, e forniscono un aiuto decisivo nell'individuazione della dominante del testo. La dominante è l'elemento che garantisce l'unità del testo, nelle parole di Jakobson:

the dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.⁹⁹

In questo caso, la dominante risiede proprio nella natura ibrida del testo, a cavallo tra

97 Hoare Stephanie, “Innovation through Adaptation: The Use of Literature in New Taiwan Film and its Consequences”, op. cit., p. 46.

98 Faini Paola, *Tradurre: dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci Editore, 2004, p. 56.

99 Jakobson Roman, “The Dominant” in Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, *Language in literature*, Cambridge: Massachusetts/ London, The Belknap Press of Harvard University Press, p. 60.

cinema e letteratura, nell'equilibrio tra le esigenze sceniche e lo stile personale dell'autrice. Vi sono, però, altre sottodominanti che concorrono all'unità del racconto: una di queste è rintracciabile nella tematica dell'iniziazione, che pervade la prima produzione di Hou Hsiao-hsien e di Zhu Tianwen. In “Fenggui lai de ren”, infatti, è possibile osservare come l'intreccio e la narrazione dei vari episodi di vita quotidiana vadano letti nel contesto del processo di crescita del protagonista Ah Qing e dei suoi compari. Un'altra sottodominante che è possibile individuare riguarda la rappresentazione della realtà dei giovani taiwanesi in un'ottica realista. Nel suo racconto, Zhu Tianwen offre una descrizione vivida della vita a Taiwan, raccontando scene di vita quotidiana ricche di dettagli e di particolari, avvicinandosi allo stile della “letteratura di riflessione” e alle scelte espressive del *Taiwan New Cinema*.

3.2 Lettore modello

Oltre alla definizione delle caratteristiche e delle peculiarità del testo di partenza, si è resa necessaria una riflessione sul destinatario dell'opera. Il processo traduttivo prevede che il destinatario del testo di partenza sia diverso da quello del testo di arrivo: il testo viene tradotto per poter essere letto e compreso da un pubblico che si differenzia da quello originario per lingua e per presupposti culturali, e, nel caso in cui in traduzione si operasse una modifica nella funzione testuale predominante, la diversità tra i destinatari dei due testi potrebbe risultare ancora maggiore. Nelle parole di Faini, la funzione del traduttore “prevede il 'rimodellamento' di una relazione testo/lettore che era nata su specifici presupposti di ordine linguistico, temporale, culturale ecc., ma ora deve essere adattata a presupposti culturali diversi”.¹⁰⁰

A questo scopo è utile per il traduttore identificare i due tipi di “lettore modello” del testo di partenza e del testo di arrivo: il lettore modello è un'astrazione, “il destinatario immaginario”¹⁰¹ del testo come pensato dall'autore e non si riferisce dunque ai lettori in carne e ossa, ovvero i lettori empirici.¹⁰² L'individuazione del lettore modello immaginato dall'autore e la definizione delle caratteristiche del lettore modello del testo

100 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 58.

101 Osimo Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p 15.

102 Ibidem, p. 15.

di arrivo agevolano il compito del traduttore fornendogli aiuto nelle scelte traduttive.

Per quanto riguarda il testo in questione, per l'individuazione del lettore modello è necessario far riferimento alla sua genesi. A differenza di molti testi letterari che si rivolgono a un ampio pubblico, il lettore modello della prima versione era invece identificabile in un solo individuo: Hou Hsiao-hsien, che oltre a essere il lettore (modello ed empirico) era anche il datore di lavoro di Zhu Tianwen. Il rapporto tra autore e lettore in questo caso è molto rigido e il testo, pur rispondendo alla volontà espressiva dell'autrice, è fortemente condizionato dalle esigenze del destinatario. Nella versione finale, pubblicata nel 1991, il lettore modello è totalmente diverso: questa volta il testo è indirizzato a un pubblico più ampio. È possibile ipotizzare che il lettore modello della raccolta di racconti *Zhu Tianwen dianying xiaoshuo ji* sia un lettore taiwanese o cinese di media o alta cultura, probabilmente di età superiore ai quarant'anni e interessato agli sviluppi del cinema taiwanese. Il lettore modello potrebbe essere sia una persona che legge e apprezza Zhu Tianwen nelle sue opere letterarie e può, attraverso questa raccolta, avvicinarsi all'opera cinematografica di Hou Hsiao-hsien, realizzando così l'intento di promozione dei film attraverso la letteratura cui fa riferimento Hoare¹⁰³ nel parlare del *Taiwan New Cinema*. Allo stesso tempo, però, è plausibile anche l'ipotesi opposta, ovvero che coloro che hanno visto e apprezzato i film di Hou Hsiao-hsien si avvicinino tramite questi racconti alla produzione artistica di Zhu Tianwen.

Per definire il lettore modello del testo di arrivo è utile ipotizzare anche un'eventuale modalità di pubblicazione: in questo caso, la pubblicazione di un'intera raccolta di racconti relativi ai film sceneggiati da Zhu Tianwen non è applicabile, poiché in Italia l'autrice è poco conosciuta e integralmente non tradotta,¹⁰⁴ sarebbe più indicato introdurre questo tipo di pubblicazione solo dopo aver tradotto le sue opere principali. Inoltre le tematiche del *Taiwan New Cinema*, strettamente legate alla realtà taiwanese, potrebbero non destare particolare interesse nel pubblico italiano come prodotto letterario autonomo. La modalità più plausibile è dunque l'affiancamento del racconto

103 Hoare Stephanie, "Innovation through Adaptation", op. cit., pp. 39-40.

104 Alcune sue opere sono disponibili in inglese, come ad esempio *Notes of a Desolate Man*, oppure sono state tradotte per essere inserite in antologie o manuali sulla storia della letteratura cinese e taiwanese.

all'omonima opera cinematografica, già apprezzata e conosciuta all'estero. Si può dunque immaginare che il racconto vada inserito in un cofanetto insieme alla versione in DVD di *Fenggui lai de ren*, in modo da realizzare così l'idea dell'autrice che, come si è già detto, nella prefazione alla raccolta *Zhu Tianwen dianying xiaoshuo ji* ha scritto che considerava questi racconti note o appendici ai film.¹⁰⁵ Se si ipotizza questo tipo di pubblicazione, il lettore modello italiano sarà dunque di cultura medio-alta, adulto, con uno spiccato interesse per il cinema internazionale e in particolar modo per la storia del cinema taiwanese. Sarà dunque più interessato alla relazione che il racconto ha con il film piuttosto che al valore e alle caratteristiche letterarie ed espressive del racconto stesso.

3.3 Macrostrategia traduttiva

Alla luce delle considerazioni sopraesposte, la scelta della macrostrategia traduttiva da applicare risulta altrettanto complessa.

“Fenggui lai de ren”, infatti, è un testo letterario e nello specifico è un racconto. In virtù della forte componente espressiva presente all'interno del testo, si è scelto di optare per una traduzione semantica ovvero, nelle parole di Faini, una traduzione in cui “l'orientamento si indirizzerà sull'autore, sul suo uso personale della LP.”¹⁰⁶ Newmark definisce questo metodo traduttivo nei termini seguenti:

Semantic translation is personal and individual, follows the thought processes of the author, tends to over-translate, pursues nuances of meaning, yet aims at concision in order to reproduce pragmatic impact.¹⁰⁷

Si sono quindi volute mantenere le caratteristiche stilistiche dell'opera, cercando di mantenersi fedeli alle scelte lessicali, sintattiche e testuali dell'autrice.

Al contempo, però, il testo in esame non può essere ascritto alla categoria della *serious imaginative literature*¹⁰⁸ cui fa riferimento Newmark, poiché manca di una delle caratteristiche principali di questa tipologia testuale, ovvero il fatto che l'autore “uses

105 Zhu Tianwen 朱天文, *Zhu Tianwen dianying xiaoshuo ji* 朱天文電影小說集 [Antologia di racconti dei film di Zhu Tianwen], op. cit., p. 5.

106 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 55.

107 Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 49.

108 Ibidem, p.39.

the utterance to express his feelings irrespective of any response".¹⁰⁹ Come si è visto in precedenza, infatti, l'autrice ha scritto il racconto condizionata dalle indicazioni del regista e in seguito l'ha rivisto per adeguarlo alle modifiche operate durante le riprese. Dunque, nonostante il testo presenti delle caratteristiche stilistiche e creative del tutto personali che si ritiene vadano mantenute nel testo di arrivo, lo status dell'autrice in questo caso non è "sacro"¹¹⁰ e il testo da lei scritto è stato soggetto a mutamenti in base a fattori legati al contesto e alla funzione che si è trovato a svolgere (prima soggetto di un'opera cinematografica, poi racconto destinato a un pubblico più ampio). Per questo motivo, anche le scelte traduttive effettuate non rispondono solo ed esclusivamente alla natura espressiva del racconto in questione, ma tengono conto anche della necessità di "funzionare" non più e non tanto in relazione al testo fonte, quanto piuttosto al pubblico di arrivo".¹¹¹

Dunque, benché la strategia traduttiva adottata sia quella semantica e si sia cercato di rispettare ove possibile le caratteristiche stilistiche del testo di partenza e gli usi particolari della lingua, sono numerosi i casi in cui si è scelto di optare per delle traduzioni che fossero in favore del pubblico o che facilitassero la comprensione. Ad esempio, in alcuni casi si è scelto di modificare la sintassi al fine di ottenere una maggiore scorrevolezza e un ritmo di lettura più piacevole per un lettore italiano.

Per quanto riguarda il trattamento degli elementi culturospecifici, si è preferito assumere un atteggiamento volto alla conservazione dell'elemento estraneo, ritenendo che un approccio eccessivamente addomesticante¹¹² non fosse consono a questo tipo di testo e lo avrebbe appiattito, dato che, come si è detto, una delle sottodominanti è proprio la rappresentazione della vita quotidiana dei giovani taiwanesi. Si è quindi deciso di adottare delle strategie traduttive che fossero

favorevoli a preservare la natura "altra" del testo, per consentire di cogliere - attraverso il mantenimento dell'integrità testuale - la sua appartenenza a una cultura diversa, elemento che viene ritenuto essenziale ai fini di una

109 Ibidem, p. 39.

110 Ibidem, p. 49.

111 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 31.

112 V. Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York, Routledge, 1995, p. 20.

comprensione effettiva e globale. Solo evitando di distruggere la “diversità” testuale si avrebbe modo di mantenere quanto più possibile l'integrità della comunicazione, incrementando l'interesse per ciò che, lungi dall'essere scontato, introduce elementi originali in un nuovo ambito linguistico e socio-culturale.¹¹³

Questo atteggiamento estraniante¹¹⁴ è evidente nel trattamento degli elementi di *realia*, che mira alla loro trascrizione o alla loro spiegazione per mezzo di estensioni o traduzioni letterali, e solo in rari casi alla scelta di un equivalente culturale. Dal punto di vista linguistico, inoltre, la volontà di mantenere gli elementi di estraneità si traduce nella decisione di preservare ove possibile l'uso della paratassi, che rappresenta la norma nella narrativa cinese ma non in quella italiana.

È bene sottolineare che anche se una buona traduzione deve essere “demistificante”, ovvero essere in grado di rendere l'estraneità del testo facendo uso della propria lingua,¹¹⁵ allo stesso tempo non è auspicabile che l'aspetto estraniante prevalga in misura eccessiva, frustrando così il lettore nel suo tentativo di avvicinarsi al testo: per far sì che il lettore possa effettivamente fare esperienza dello straniamento, ovvero perché possa essere trasportato all'estero per mezzo della traduzione,¹¹⁶ è necessario andargli incontro e far sì che la barriera posta tra lui e il testo non ne impedisca la comprensione. Dunque, si è reso necessario trovare un equilibrio tra l'approccio estraniante e quello addomesticante, al fine di non annullare in toto il fattore di diversità culturale ma al contempo riuscire a operare una mediazione che renda il testo fruibile e piacevole alla lettura per un lettore italiano. Ad esempio, sempre parlando del trattamento degli elementi di *realia*, la strategia della traslitterazione è stata raramente utilizzata perché troppo oscura e, nei casi in cui è stata impiegata, è stata affiancata da delle espansioni volte a chiarire il significato della parola trascritta.

In sintesi, benché la macrostrategia traduttiva scelta nella traduzione di questo racconto possa essere ricondotta alle categorie di traduzione semantica ed estraniante,

113 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 49.

114 V. Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility*, op. cit., p. 20.

115 “Good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text”. Berman Antoine, cit. in Venuti Lawrence, *The Scandals of Translation – Towards an Ethic of Difference*, London/New York, Routledge, 1998, p. 11.

116 “[S]ending the reader abroad”, v. Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility*, op. cit., p. 20.

allo stesso tempo è evidente come le dicotomie teoriche che definiscono una traduzione semantica/comunicativa (Newmark) ed estraniante/addomesticante (Venuti) non possano nella pratica essere ritenute rigide e inviolabili e come ogni traduzione porti in sé aspetti dell'una o dell'altra tipologia. È inoltre importante saper gestire a uno a uno i problemi traduttivi in cui ci si imbatte nel testo, facendo riferimento al criterio di base sopraesposto ma applicando strategie traduttive molto diverse a seconda della situazione concreta. Nel paragrafo seguente verranno illustrate le microstrategie adottate in sede di traduzione del testo in esame.

3.4 Microstrategie traduttive

Le microstrategie traduttive adottate nel corso della traduzione possono essere suddivise in due categorie: quelle relative ai fattori linguistici, messe in pratica per ovviare al problema della non-equivalenza a livello fonologico, lessicale, grammaticale e testuale tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo, e quelle relative ai fattori extralinguistici, indirizzate a risolvere i problemi sorti dalla diversità tra i presupposti culturali dell'autrice e quelli dei lettori di lingua italiana.

3.4.1 Fattori linguistici

3.4.1.1 Fattori fonologici

In un testo letterario, il suono delle parole può rivestire un'importanza fondamentale, poiché contribuisce a suscitare determinate sensazioni nel lettore e a definire l'atmosfera del testo stesso.¹¹⁷ Il testo in esame, nonostante non sia un testo poetico e sia dunque libero dagli stretti vincoli del ritmo dei versi, delle rime e di altre figure di suono, presenta numerose difficoltà dal punto di vista fonologico, in particolar modo per quanto riguarda le numerose onomatopee presenti nel testo.

L'autrice, infatti, attribuisce grande importanza alle sensazioni uditive e ne fa ampio uso per far sì che il lettore diventi anche spettatore, avvicinando così l'esperienza della lettura all'esperienza della fruizione dell'opera cinematografica. Un passaggio emblematico di come Zhu Tianwen sia attenta alla rappresentazione dei suoni in “Fenggui lai de ren” è il seguente:

¹¹⁷ Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 159.

美惠把她提到浴室裡去，他們睜睜躺在客廳的半暗中，聽見嘔吐聲，沖水馬桶刷啦一沖，煤氣喀達開了，放洗澡水，熱水器轟轟的打響，浴室門關，門開，美惠丟進換洗衣物，淅淅瀝瀝的潑水聲...

Meihui la prese e la portò in bagno, i ragazzi sdraiati in silenzio nella semioscurità del soggiorno potevano sentire qualcuno che stava vomitando, lo scorrere dell'acqua dello sciacquone, lo scatto dell'accensione del gas, l'acqua della doccia, il brontolio dello scaldabagno, la porta del bagno chiusa, poi aperta, Meihui che entrava per cambiarsi i vestiti e fare il bucato, il leggero scrosciare dell'acqua...

È evidente come il lettore sia trasportato nell'intimità domestica proprio attraverso i suoni e quanto sia importante per il traduttore ricreare la stessa atmosfera e gli stessi stimoli uditivi nel testo di arrivo facendo uso dei mezzi espressivi offerti dalla propria lingua.

Questo non è sempre un compito semplice: la notevole diversità tra la fonetica della lingua di partenza e della la lingua di arrivo può infatti dare a luogo a numerosi problemi, soprattutto per quanto riguarda testi poetici e testi ricchi di giochi di parole o figure di suono, tanto che non sempre è possibile ricreare lo stesso effetto in una lingua diversa da quella di partenza. Relativamente alle onomatopee, i problemi che possono affiorare sono di diverso tipo. In primo luogo, è possibile individuare delle differenze nell'impiego delle onomatopee nella lingua cinese e in quella italiana: se nella lingua cinese queste sono composte da sillabe simili alle altre parti del discorso e non si discostano molto dal resto della frase, in italiano sono invece molto diverse e creano un'interruzione nella lettura del testo. Questo è dovuto anche al fatto che generalmente le onomatopee semplici in italiano non hanno legami sintattici con il resto della frase, mentre in cinese svolgono principalmente le funzioni di attributi, avverbi o predicati di una frase.¹¹⁸ Inoltre, l'inserimento di un gran numero di onomatopee in un testo italiano può avere l'effetto di abbassarne il registro mentre in cinese questo non avviene o non comporta una variazione di grande entità. In secondo luogo, vi è una differenza sostanziale anche nella scelta delle onomatopee stesse: come afferma Rega citando Beccaria, infatti, le onomatopee non sono imitazione ma convenzione,¹¹⁹ quindi gli stessi rumori e suoni sono rappresentati in forme diverse a seconda della lingua.

118 Yu Yungen, "Onomatopoeia", in Chan Sin-Wai, Pollard David E. (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*, Hong Kong, Chinese University Press, 1995, p. 708.

119 Rega Lorenza, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, op. cit., p. 93.

Nella traduzione di “Fenggui lai de ren” si è voluta attribuire la stessa importanza rivestita dai suoni nel testo di partenza, al fine ricreare le scene narrate nel racconto e rappresentate nel film suscitando le stesse vivide sensazioni uditive. In primo luogo, è stato necessario scegliere per ogni onomatopea nel testo di partenza il tipo di onomatopea (semplice o derivata) da inserire nel testo di arrivo. Si è deciso di impiegare le onomatopee semplici nei passaggi in cui la riproduzione dei suoni avrebbe permesso una descrizione vivida della scena narrata, mentre si è optato per delle onomatopee derivate quando non è stato possibile utilizzare le prime o quando si è voluto mantenere un registro leggermente più alto.

Di seguito, sono riportati alcuni esempi dell'impiego di onomatopee semplici all'interno del testo di arrivo.

- 1- 他搖搖晃晃橫過馬路，走路的那德行，著實該換上雙木屐，喀啦喀啦把條白花花的巷子踩的又老又喪氣才佻!

Attraversò la strada trotterellando, senza un minimo di pudore, avrebbe proprio dovuto mettersi ai piedi un paio di quei *geta* giapponesi e, clacchete clacchete camminare come un vecchio disperato sul viale bianco splendente. Così sarebbe stato proprio ridicolo!

- 2- 阿清反手把收音機叭地關了。

Ah Qing con un clac spense la radio dietro di lui.

- 3- 他臉皮厚，學一分講五分，呱呱查進步神速。

Ah Qing era di scorza dura e non si lasciava scoraggiare, studiava una cosa e ne imparava cinque, così tra un kikiki e uno wawawa progrediva velocemente.

- 4- 就這樣，咚一下，打在太陽穴這裡。

Così, toc, l'hanno colpito qui, sulla tempia.

Negli esempi sopracitati, si è cercato di fare in modo che le onomatopee avessero la stessa funzione testuale sia nel testo di partenza che in quello di arrivo, come indicato da Yu.¹²⁰ Nel primo caso, si è scelto di inserire l'onomatopea in posizione di determinante verbale, ricalcando la struttura del cinese. Negli altri due casi le onomatopee sono state trasformate in sostantivi inseriti in sintagmi preposizionali che svolgono il ruolo di determinanti verbali: la funzione grammaticale rimane immutata, mentre varia la parte del discorso di appartenenza. Infine, nell'ultimo esempio il ruolo indipendente dell'onomatopea resta tale nella traduzione ed è segnalato dalle due virgole che la

¹²⁰ Yu Yungen, “Onomatopoeia”, op. cit., p.711.

racchiudono in un inciso. Per quanto riguarda la scelta delle onomatopee, nel primo, nel secondo e nel quarto esempio si è scelto di utilizzare delle onomatopee convenzionali: *clacchete clacchete* per indicare il rumore degli zoccoli e per evocare l'ilarità della scena, *clac* per suggerire lo spegnimento della radio e il cambiamento repentino della situazione, *toc* per dare l'idea di un colpo secco. Il sintagma “tra un *kikiki* e un *wawawa*”, invece, presenta delle onomatopee inventate in base al suono della lingua giapponese.

Non sempre però è possibile mantenere invariata la funzione grammaticale e la parte del discorso delle onomatopee: infatti, questa strategia è piuttosto difficile da mettere in atto, in particolar modo per quanto riguarda la preservazione della parte del discorso di appartenenza, poiché, come si è detto, non vi è una esatta corrispondenza nell'impiego delle onomatopee in cinese e in italiano e la stessa classificazione della categorie sintattiche presenta delle diversità nelle due lingue. Per questo motivo, in alcuni casi si è reso necessario cambiare la funzione grammaticale delle onomatopee:

- 1- [...] 撞球的聲音, 叩叩達達空脆的響在這個燠熱寂寞的下午, 叫人喪氣透了。
 [...] il suono delle palle da biliardo, quel *tac tac* netto che risuona in questo pomeriggio soffocante e silenzioso, è davvero esasperante.
- 2- [...] 走了, 把滿地花生殼踏得枯癡枯癡亂響。
 [...] quando se ne andarono, pestarono il tappeto di gusci d'arachidi – *crish crush, crish crush*.
- 3- [...] 哈利隆咚一跳也進了箱子。
 [...] anche Hali – *pum* – con un balzo ci saltò dentro.
- 4- [...] 終於把杯子朝桌上喀達一放, 踉蹌回房去了。

Alla fine – *toc* – poggiò il bicchiere sul tavolo e barcollando tornò in camera.

In questi esempi, è evidente la difficoltà nel trasporre le parole onomatopoeiche restando fedeli alla sintassi del testo di partenza, in particolar modo per quanto riguarda le onomatopee con funzione di determinante verbale. In tutti questi casi, infatti, è stato necessario modificare la funzione grammaticale trasformando le onomatopee in sostantivi, come nel primo esempio, in cui *tac tac* svolge la funzione di soggetto della frase, oppure in elementi indipendenti separati anche graficamente dal resto del testo, come negli altri esempi.

Se nei passaggi sopracitati si è scelto di utilizzare delle onomatopée semplici, negli esempi che seguono, invece, si è ritenuto preferibile utilizzare delle onomatopée derivate: in questo modo la percezione del suono da parte del lettore non è più così diretta, ma si ottiene il vantaggio di mantenere il registro e di non creare interruzioni all'interno della frase.

- 1- 風從海平面推著浪來, 到這裡一収, 給關黑麻麻的礁石櫃中, 關不住, 激怒的浪轟隆隆進發出來, 雲崩岸裂。

Il vento spinge dalla superficie del mare le onde che, giunte qui, vengono imprigionate nelle buie grotte sottomarine, ma non possono essere trattenute. Furiose, riemergono con un boato, risuonano nell'aria e si infrangono sugli scogli.

- 2- [...] 都像打了一針興奮劑, 吱吱喳喳呱呱噪個沒完。

[...] ora sembrava proprio che si fossero fatti un'iniezione di adrenalina, perché si erano messi a chiocciare ininterrottamente.

- 3- 美惠已咕咕噠噠開始盤算手上這三個棘手貨。

Meihui aveva già iniziato a borbottare tra sé e sé calcolando quanto le sarebbero costate queste tre spine nel fianco.

- 4- [...] 噠噠夾夾的腳踏車洪水似的把他們沖得支離破碎。

[...] qualcosa come una marea di biciclette cigolanti li aveva sommersi tanto da distruggerli e farli a pezzi.

Negli esempi numero 1 e 4 le onomatopée derivate svolgono la stessa funzione delle onomatopée di partenza (funzione di determinante verbale nel primo caso, nominale nel secondo), mentre negli altri due casi si è scelto di utilizzare un verbo onomatopeico: il verbo *chiocciare* sintetizza la successione di onomatopée *zizichachaguazao* 吱吱喳喳呱呱噪 in cui tutti i caratteri richiamano il verso di volatili, mentre il verbo *borbottare* svolge la funzione di predicato invece che quella di determinante verbale.

In altri casi, si è preferito optare per una descrizione del rumore piuttosto che per l'impiego di un'onomatopea: questa strategia permette, in alcuni casi, di mantenere il contenuto semantico dei caratteri utilizzati come onomatopée in cinese. Scegliendo di tradurre *danglang dan* 鎗銀彈 con “esplosione in un rumore metallico” vengono mantenuti sia l'aspetto di esplosione violenta evocato da *dan*, sia il suono metallico espresso nel testo di partenza da *danglang*, in cui entrambi i caratteri presentano il radicale *jin* 金. Analogamente *aiyaiyanyan* 哀哀唁唁 è stato tradotto con “con gemiti affranti”: *aiyaiyanyan*, infatti, oltre che essere onomatopea dei guaiti della cagnolina

Hali, ha in sé le componenti semantiche del dolore e del lutto. In altre situazioni, questa strategia traduttiva è stata adottata per motivi diversi dalla volontà di mantenere parte del contenuto semantico: ad esempio, il suono del campanello, evocato nel testo da *qiuqiuqiu* 揪揪揪 non ha un corrispettivo adeguato tra le onomatopее convenzionali italiane, e lo stesso vale per *xiuxiuxiu* 咻咻咻, che indica l'ansimare dei ragazzi dopo aver salito sette piani di scale. Invece che utilizzare le onomatopее convenzionali per il suono del campanello (*dlin dlon*) o per il respiro affannato (*puff puff, pant pant*) che avrebbero abbassato il registro e ricordato le vignette dei fumetti, si è scelto di tradurre le due onomatopее sopracitate con “il suono ripetuto del campanello” e “il loro respiro affannoso e pesante”. Sempre al fine di non abbassare il registro, l'onomatopea *budubudu* 卜篤卜篤 riferita al peschereccio che rientra al porto è stata tradotta con “la sirena grave”.

Un'altra strategia adottata nella traduzione delle onomatopее ha previsto l'eliminazione quasi totale dell'aspetto sonoro in favore della descrizione della scena narrata. Nelle frasi seguenti, infatti, ho ritenuto fosse più indicato spiegare i gesti e gli atteggiamenti legati al suono riportato dall'autrice piuttosto che trascriverlo. Ad esempio:

- 1- 每次他好像看到母親悉悉碎碎走進裡面房間 [...]。
Ogni volta gli sembrava di vedere sua madre entrare nella stanza a passettini strascicati [...].
- 2- [...] 就給阿清劈里巴拉大下樓去了。
[...] Ah Qing lo spinse giù dalle scale a suon di botte.

L'espressione “a passettini strascicati”, oltre a evocare un suono, esplicita il movimento compiuto dalla madre. Nel secondo esempio la locuzione avverbiale “a suon di botte” serve a esplicitare il fatto che nella scena descritta è in corso una colluttazione: se nel cinese questo risulta piuttosto chiaro grazie all'utilizzo della parola onomatopeica *pilibala* 劈里巴拉, che generalmente è utilizzata per indicare una mitragliata di colpi, in italiano un'onomatopea non avrebbe reso la stessa idea.

Infine, l'ultima strategia traduttiva volta a risolvere questo tipo di problemi consiste nella compensazione:¹²¹ l'onomatopea viene eliminata nel testo di arrivo, ma

¹²¹ “This is said to occur when loss of meaning, sound-effect, metaphor or pragmatic effect in one part of

l'effetto suscitato nel testo di partenza viene ricreato in un'altra parte della frase. Così, nelle due frasi *Loushang gudong gudong paoxia yige nande* 樓上古冬古冬跑下一個男的 e *dongdong pao xia lou qu* 冬冬冬跑下樓去 si è deciso di compensare l'eliminazione dell'onomatopea utilizzando due verbi che suggeriscono l'idea di un movimento veloce e impetuoso e traducendo le frasi rispettivamente con “un uomo si fiondò giù per le scale” e “si precipitò giù per le scale”.

Un caso molto particolare per quanto riguarda l'aspetto fonologico del testo è riscontrabile nel passaggio seguente, in cui l'autrice mette in relazione stimoli sensoriali attinenti alla vista e all'udito:

痛恨戲院的太平門吱呀推開，一籬筐太陽光轟轟橙橙跌進來。
Odiava la porta antipanico del cinema che si apriva cigolando, la secchiata di raggi di sole che si rovesciava all'interno in un fragore arancione.

In questa frase l'onomatopea *honghong* 轟轟 non si riferisce a un rumore vero e proprio quanto alla sensazione di fastidio suscitata dall'apertura della porta e dalla luce del sole che, violenta, colpisce gli occhi di Ah Qing: nella traduzione si è scelto di conservare la forza espressiva della sinestesia associando il sostantivo “fragore” all'aggettivo “arancione”.

Un altro caso particolare è costituito dalla frase seguente, in cui si è scelto di inserire un'onomatopea nel testo di arrivo pur in assenza di una voce onomatopeica nel testo di partenza:

抓起桌子上一把打火機，拆、拆，著了火，就燒頭髮。
Afferrò un accendino che era sul tavolo, *zic, zic*, lo accese e si bruciò i capelli.

In questo modo, è stato possibile rendere il suono evocato dalla ripetizione del verbo *chai* 拆, che qui indica il gesto dell'accensione. In italiano non sarebbe possibile replicare lo stesso effetto utilizzando un verbo simile, perciò si è scelto di inserire un'onomatopea che suggerisse l'idea di un'azione veloce e ripetuta.

Infine, un altro problema traduttivo riscontrato a livello fonologico riguarda l'espressione *jimao hanjiao chuiqi kouxiao* 雞貓喊叫吹起口哨, impiegata dall'autrice

a sentence is compensated in another part, or in a contiguous sentence”. V. Newmark, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 90.

per descrivere ed evocare il baccano dei ragazzi al cinema. Alla lettura, l'espressione risulta composta da due parti di quattro sillabe ciascuna, gli ultimi due caratteri della prima parte (*hanjiao*) hanno gli stessi toni e rimano con gli ultimi due della seconda parte (*kouxiao*): in questo modo, nella frase si realizza un effetto ritmico che è di difficile trasposizione nel testo di arrivo. La scelta di tradurre con “fischiare e schiamazzare” è dovuta alla volontà di ricreare un effetto sonoro assimilabile a quello nel testo di partenza: anche nel testo di arrivo l'espressione è suddivisa in due parti, costituite da due verbi che rimano tra di loro, e l'assonanza del gruppo “-schia-” rafforza il valore onomatopeico dell'intera espressione.

3.4.1.2 Fattori lessicali

“Fenggui lai de ren” rappresenta per Zhu Tianwen uno dei primi tentativi di dipingere la vita taiwanese, allontanandosi dalla rappresentazione idealizzata della madrepatria cinese che caratterizza le opere precedenti. Non stupisce, quindi, che il testo in esame sia fortemente radicato nella realtà di Taiwan e presenti un lessico che ne rifletta e descriva le specificità, attraverso l'impiego di espressioni gergali, regionalismi e numerosi elementi culturospecifici. A questi elementi che definiscono l'inequivocabile identità taiwanese del racconto, Zhu Tianwen affianca un lessico ricercato, immaginifico e ricco di metafore, che innalza il registro del testo soprattutto nelle descrizioni di paesaggi e ambienti. Nei paragrafi seguenti, si andranno a illustrare i principali problemi traduttivi riscontrati a livello lessicale e la varietà di strategie adottate nel corso della traduzione.

3.4.1.2.1 Nomi propri

Per quanto riguarda i nomi propri presenti nel testo, si è scelto di operare una traslitterazione in modo tale da poter riportare, anche se solo approssimativamente, il suono della lingua di partenza. Questa strategia è stata impiegata per i nomi di persona, i nomi di marchi e negozi, e per i toponimi. Si è ritenuto, però, che questo metodo non fosse applicabile ai soprannomi dei personaggi poiché, come sottolinea Deeney: “semantically speaking, transcription does not give the non native reader the slightest

clue to the meaning of the original”.¹²² Dato che la funzione dei soprannomi è proprio quella di trasmettere, attraverso il proprio contenuto semantico, delle caratteristiche fisiche o caratteriali alla persona cui fanno riferimento, si è optato per una traduzione letterale che potesse preservare il significato dei vari appellativi: ad esempio “Xiao Baicai” 小白菜 è “Cavolo Bianco”, “Lao Baicai” 老白菜 diventa “Vecchio Cavolo Bianco”, “Houzi” 猴子 è tradotto con “Scimmia”, “Pangzi” 胖子 è “il Grassoccio”, “Zhangzi” 獐子 è invece “il Cerbiatto”. L'unico caso in cui si è scelto di non tradurre letteralmente il soprannome è stato “San Jiu” 三九, parola che fa riferimento a un periodo particolare dell'anno lunare, ovvero il periodo di nove giorni che ha inizio dopo diciotto giorni dal solstizio d'inverno e che secondo la tradizione popolare è da considerarsi il più freddo dell'anno. Dato che non esiste una traduzione letterale di questa parola, si è deciso di operare una traslitterazione e farla seguire da una breve espansione: “San Jiu, come il periodo più freddo dell'anno”. Un'espansione è stata necessaria anche per la traduzione di “Xiao Baicai”: se a livello semantico “Cavolo Bianco” è perfettamente comprensibile, le connotazioni che porta con sé non lo sono. In Cina e a Taiwan, infatti, il cavolo cinese è sinonimo di bellezza e purezza, tanto che alcune delle più famose e apprezzate opere d'arte a Taiwan raffigurano proprio questo vegetale alludendo al fascino e raffinatezza femminile. In Italiano, invece il “cavolo” in tutte le sue varietà non ha questa connotazione positiva e viene spesso utilizzato in senso negativo. Oltre a voler mantenere l'idea della purezza scegliendo la traduzione più rigidamente semantica “Cavolo Bianco” piuttosto che quella più diffusa attualmente in Italia di “cavolo cinese” (peraltro difficilmente utilizzabile in un testo letterario tradotto da questa lingua), si è voluto aiutare il lettore nell'interpretazione offrendogli una breve spiegazione: “Cavolo Bianco, così soprannominata per la sua bellezza”. In questo modo è stato possibile mantenere il senso di straniamento, avvicinando però il lettore a una maggiore comprensione della cultura emittente.

Come si è accennato precedentemente, i nomi di persona o animale, dei marchi, dei negozi e i toponimi sono stati traslitterati. La scelta del metodo di traslitterazione da impiegare nella traduzione di questo testo non è stata scontata. A Taiwan, infatti, sono

122 Deeney John J., “Transcription, Romanization, Transliteration”, in Chan Sin-Wai, Pollard David E. (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation*, Hong Kong, Chinese University Press, 1995, p. 1088.

diffusi vari metodi di trascrizione: il Wade-Giles, il *Tongyong Pinyin*, lo *Hanyu Pinyin* e il *Zhuyin Zimu*. In linea di principio, dato che la collocazione ipotizzata per il testo in questione prevede l'affiancamento al film omonimo, si dovrebbe utilizzare lo stesso metodo sia per la versione cinematografica che per quella narrativa. Attualmente il film non è più in commercio in DVD e una delle ultime produzioni risale al 2005, quando venne distribuito nel cofanetto “Hou Hsiao-hsien 1983-1986”. In questa edizione, per i sottotitoli in inglese venne utilizzato il sistema Wade-Giles. Si ritiene, però, che in un'eventuale riedizione del film vi siano da apportare delle modifiche: i sottotitoli presentano numerosi errori di grammatica e sono poco accurati, tanto che alcune battute vengono lasciate senza sottotitoli. Anche dal punto di vista della traslitterazione dei nomi, in molti casi il sottotitolaggio del film non ha potuto dare un riscontro univoco: 郭仔 in alcune occorrenze è traslitterato con “Kuo Tzu” e in altre con “Kuo-Tzu”, 小杏 a volte è “Hsiao-Hsing” e altre è invece tradotto con “Peach”. Date queste incongruità, si ritiene che il sottotitolaggio di questa edizione non possa considerarsi del tutto attendibile e non possa, quindi, essere assunto a riferimento per la proposta di traduzione di questa tesi. Invece di uniformare l'uso del Wade-Giles, però, si è preferito utilizzare il sistema dello *Hanyu Pinyin*: in primo luogo, perché è il sistema di traslitterazione standard scelto dalla Repubblica di Cina a partire dal 2009, e, in secondo luogo, perché si ritiene che lo *Hanyu Pinyin* sia di più facile e immediata lettura per un madrelingua italiano rispetto al Wade-Giles. Per questo motivo, tutti i nomi propri sono stati traslitterati utilizzando lo *Hanyu Pinyin*: tra i nomi di persona e animale, ad esempio è possibile citare Guozi (郭仔), Meihui (美惠), Shen Wencheng (沈文程) e Hali (哈利). Nel caso di nomi di marchi o negozi, si è deciso di affiancare al nome traslitterato un sostantivo che fungesse da espansione e potesse quindi rendere chiaro di che tipo di oggetto o esercizio commerciale si tratta: *Yelang* 野狼 è per questo motivo tradotto con “la motocicletta Yelang” e *Datong* 大統 diventa “il centro commerciale Datong”. Nella traduzione di *Guoguang hao chezi* 國光號車子, invece, non vi è necessità di un'espansione, ma alla parola *chezi* (letteralmente: “veicolo”) viene sostituito un iponimo: “l'autobus Guoguang”. La strategia della traslitterazione è utilizzata anche nel caso dei toponimi, come ad esempio Penghu (澎湖), Fenggui (風櫃), Magong (馬公) e

Baisha (白沙).

Vi sono però delle eccezioni all'adozione uniforme dello *Hanyu Pinyin*. La prima riguarda i toponimi di due grandi città, *Taipei* 台北 e *Gaoxiong* 高雄, delle quali si sono volute mantenere le diciture ufficiali e internazionalmente note, Taipei e Kaohsiung. Le seconda riguarda le abbreviazioni dei nomi propri. A Taiwan e in altre regioni della Cina è uso comune rivolgersi a parenti e amici stretti utilizzando una sillaba del loro nome preceduta dal prefisso *a* 阿. Ad esempio, il protagonista di questa storia si chiama Yan Huanqing 顏煥清, abbreviato in *Ah Qing* 阿清. Attenendosi rigidamente alle regole dello *Hanyu Pinyin*, la corretta traslitterazione sarebbe Aqing. Nella proposta di traduzione presentata, si è mantenuta la seconda parte del nome in *Hanyu Pinyin* (*Qing*) ma si è voluto farla precedere da uno spazio e dalla sillaba *Ah*, che non appartiene a nessuno dei due sistemi di traslitterazione prevalenti ma che, in Cina e soprattutto a Taiwan, spesso è utilizzata proprio per indicare soprannomi e abbreviazioni. Questa strategia è stata adottata per tutte le occorrenze, dunque anche per *Ah Rong* 阿榮 e *Ah Hong* 阿虹.

3.4.1.2.2 Elementi di realia

Il testo in esame presenta numerosi elementi di realia, ovvero parole che indicano referenti esistenti solamente nella cultura del testo di partenza.¹²³ Chiaramente, gli elementi di realia costituiscono un problema traduttivo, poiché il lettore del testo di arrivo in alcuni casi è totalmente digiuno di nozioni culturali relative alla cultura emittente. Al traduttore spetta il compito di trovare un equilibrio tra la tendenza ad avvicinare il testo al lettore mettendo in atto strategie volte a spiegare gli elementi culturali in questione, e la tendenza a lasciare che sia il lettore a trovare o ipotizzare il loro significato. Rega identifica tre possibili strategie per tradurre gli elementi di realia: “mantenere inalterata la parola (eventualmente accompagnata da una nota); operare un calco, assumendo il rischio dell'incomprensibilità o di effetti talvolta comici; individuazione di un referente più o meno affine nella lingua di arrivo”.¹²⁴ Nel caso di una traduzione dal cinese, la prima opzione comporta comunque un cambiamento della

123 Rega Lorenza, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 167.

124 Ibidem, p. 168.

parola, che deve essere traslitterata in base al sistema scelto dal traduttore. Nei paragrafi seguenti, verranno illustrate le strategie impiegate nella traduzione degli elementi di realia riscontrati nel testo: la linea guida che si è voluta seguire è quella di mantenere gli elementi di estraneità, ma nei limiti della possibilità di comprensione da parte del lettore senza l'ausilio delle note, che si ritiene costituiscano un'interruzione della lettura e siano per questo da evitare.

Al fine categorizzare i vari tipi di elementi culturospecifici, è utile riportare la classificazione effettuata da Newmark.¹²⁵

(1) *Ecology*

Flora, fauna, winds, plains, hills: 'honeysuckle', 'downs', 'sirocco', 'tundra' 'pampas', *tabuleiros* (low plateau), 'plateau', *selva* (tropical rain forest), 'savanna', 'paddy field'

(2) *Material culture* (artefacts)

(a) Food: 'zabaglione', 'sake', *Kaiserschmarren*

(b) Clothes: 'anorak', *kanga* (Africa), *sarong* (South Seas), *dhoti* (India)

(c) Houses and towns: *kampong*, *bourg*, *bourgade*, 'chalet', 'low-rise', 'tower'

(d) Transport: 'bike', 'rickshaw', 'Moulton', *cabriolet*, 'tilbury', *caliche*

(3) *Social culture*

Work and leisure: *ajah*, *amah*, *condottiere*, *biwa*, *sithar*, *raga*, 'reggae', 'rock'

(4) *Organisations, customs, activities, procedures, concepts*

(a) Political and administrative

(b) Religious: *dharma*, *karma*, 'temple'

(c) Artistic

(5) *Gestures and habits*

'Cock a snook', 'spitting'

Per quanto riguarda gli elementi di realia attinenti all'ambito dell'ecologia, la ricerca del referente non è stata particolarmente difficile, grazie alle numerose enciclopedie online e al fatto che le specie animali e vegetali sono classificabili e individuabili univocamente per mezzo del loro nome scientifico. La ricerca di un traduttore appropriato, però, non è sempre stata altrettanto semplice per problemi legati al diverso grado di familiarità che il lettore modello del testo di partenza e del testo di arrivo hanno nei confronti di determinate specie.

Ad esempio, è stato possibile riscontrare alcune difficoltà nella traduzione di

¹²⁵ Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 93.

tianrenju 天人菊: questo termine botanico indica il grazioso fiore rosso e giallo della *Gaillardia pulchella*, diffusa in Asia e nel Nord-America. Dato che in Italia non cresce spontaneamente, è conosciuta solo tra gli amanti del giardinaggio e viene utilizzato il suo nome latino. Nella traduzione, si è scelto di tradurre *tianrenju* con “fiorellini di gaillardia”: in questo modo, viene preservato l'elemento estraneo, il nome di un fiore diffuso in quella particolare località, e al contempo viene dato al lettore un indizio sull'aspetto della pianta in questione, in modo tale da permettergli di immaginarsi il paesaggio descritto. Il residuo, in questo caso, è il colore dei fiori: se *tianrenju* in un lettore madrelingua cinese evoca un fiore di piccole dimensioni e dai petali sottili caratterizzati da una doppia e sgargiante colorazione rossa e gialla, in un lettore madrelingua italiano non esperto di botanica “fiorellini di gaillardia” non avrà la stessa forza immaginifica.

Per la traduzione di *yunshu* 雲樹 si è adottata una strategia simile e si è tradotto con “albero di garcinia”. Anche in questo caso viene mantenuto l'elemento di estraneità, attraverso la citazione di una pianta non autoctona in Italia. Purtroppo, però, si è dovuto scegliere di utilizzare il nome della classe di piante a cui appartiene lo *yunshu*, poiché in italiano non vi è un nome comune utilizzato per individuare questa esatta specie, e il nome scientifico *Garcinia cowa* non sarebbe stato adatto in questo contesto.

Si è invece adottata una strategia diversa nella traduzione di *daduyu* 大肚魚: invece di utilizzare il nome scientifico (*Gambusia affinis*) o comune (“gambusia”) di questo pesce, introdotto solo in anni recenti nell'ecosistema italiano, si è preferito fare un calco e mantenere il contenuto semantico, traducendo con “pesce panciuto” per dare maggior risalto all'idea di pigrizia, difficoltà di movimento e immobilità evocata nel testo originale. In questo caso, infatti, l'elemento di realia non compare in una descrizione dell'ambiente naturale, ma nella descrizione metaforica delle emozioni del protagonista, perciò ci si è voluti allontanare dal rigore scientifico identificando il referente di *daduyu* con un'espressione meno univoca rispetto alla denominazione scientifica, ma che mette in risalto l'aspetto del pesce e le connotazioni che questo porta con sé.

Gli elementi di realia relativi alla cultura materiale (che in base alla classificazione citata precedentemente comprendono il cibo, l'abbigliamento, i nomi di

particolari abitazioni o centri abitati e i mezzi di trasporto) costituiscono un problema traduttivo maggiore. Il testo è ricco di riferimenti a cibi e bevande che sono solo in parte conosciuti fuori da Taiwan o dalle aree sinofone. Ad esempio, nel testo vengono citate tre bevande che non trovano un corrispettivo in Italia: *shashi* 沙士, *wujiapi* 五加皮 e *lusunzhi* 蘆筍汁. La prima, *shashi*, è stata tradotta con “bibita alla salsapariglia”: in questo caso il problema principale consiste nelle connotazioni che porta con sé questo tipo di bevanda, generalmente associata ai film western e ai cowboy americani. Nonostante il rischio di spostare l'asse geografico di riferimento ed evocare immagini di una realtà diversa da quella taiwanese, si è voluto mantenere il riferimento alla salsapariglia, perché questo tipo di bibita gassata è stata molto apprezzata a Taiwan ed è ancora piuttosto diffusa.

Se la salsapariglia è arrivata a Taiwan dall'America (la parola cinese *shashi* è un calco fonetico dall'inglese) *wujiapi*, invece, è un termine che affonda le proprie radici nella cultura cinese e taiwanese: l'*Acanthopanax*, questa è la sua denominazione scientifica, è infatti una pianta molto utilizzata come ricostituente nella medicina cinese tradizionale. In seguito ad alcune ricerche sull'impiego e sulle modalità di preparazione di questa pianta medicinale, si è deciso di tradurre con “un decotto di *wujiapi*”: come si è già visto precedentemente, anche in questo caso si è voluto mantenere un elemento di estraneità, affiancato però a una parola che permette di intuirne la natura e l'uso.

Infine, l'ultima bevanda tra quelle individuate nel testo è *lusunzhi*. In questo caso, è sufficiente utilizzare la traduzione letterale, ovvero “succo d'asparagi”: per quanto insolito possa apparire a un lettore italiano questo succo è molto diffuso, e questa strategia traduttiva permette di conservare l'elemento di estraneità pur garantendo la totale comprensione da parte del lettore.

Per quanto riguarda il cibo, si sono riscontrati molti esempi di elementi di realia: il primo esempio è *lüdougao* 綠豆糕, parola che indica dei dolci ripieni di una crema ai fagioli di soia verde. Anche in questo caso si è scelto di adottare una traduzione letterale: “dolcetti di fagioli verdi”.

Lo stesso è stato fatto per *ezi mianxian* 蚵仔麵線, “spaghetti alle ostriche”. In questa traduzione si perdono alcune delle caratteristiche degli *ezi mianxian*, tra cui il

fatto che gli spaghetti sono di farina di frumento, sottilissimi e generalmente sono fatti in brodo. Chiaramente, un lettore madrelingua cinese potrà avere un'immagine molto più dettagliata del pranzo dei ragazzi, mentre al lettore italiano viene lasciata un'idea solo parziale, poiché un'espansione del testo di partenza e la spiegazione esatta del piatto in questione sarebbero state eccessive e ridondanti. Un altro dubbio che può sorgere riguardo a questa traduzione è che un lettore italiano conferisce una connotazione diversa alle ostriche rispetto a quella attribuita da un lettore taiwanese: in Italia, infatti, le ostriche sono un piatto prelibato ed estremamente costoso, mentre a Taiwan sono frutti di mare molto comuni ed economici. In questo caso, dato che una delle sottodominanti è proprio la rappresentazione della realtà taiwanese, non si è voluta apportare alcuna modifica a questo piatto tipico.

Un altro piatto che può essere considerato strano da parte di un lettore italiano è il *qingzheng xiagu biezi* 清蒸蝦姑釐子, ovvero “cicale di mare e tartarughe al vapore”. Come nel caso di precedente, anche in questo esempio di traduzione vengono perse alcune caratteristiche del piatto, ad esempio il metodo di cottura (*qingzheng*), che prevede l'impiego di vari aromi durante la cottura al vapore e il fatto che le *biezi* sono delle particolari tartarughe a guscio molle. Dato che il testo in questione non è una ricetta ma un testo letterario, una descrizione dettagliata degli ingredienti e dei procedimenti non è necessaria.

Lo stesso vale per *lucai* 滷菜, termine che richiederebbe una lunga espansione per spiegare al meglio l'aspetto, il gusto e la preparazione di questi piatti tipici della cucina cinese. *Lucai*, infatti, è una parola che indica una serie di piatti e snack a base di carne o verdure stufate nella salsa di soia condita con diverse spezie. I vari tipi di *lucai* vengono generalmente serviti caldi, come *xiaochi* 小吃 (spuntini), e si trovano alle bancarelle dei mercati notturni o nei piccoli ristoranti specializzati. La traduzione “carne alla salsa di soia” rende, anche se solo in maniera approssimata, l'idea di ciò che si intende con il termine *lucai*. Anche per i termini *zhou* 粥 e *shenglimian* 生力麵 si è voluto optare per una strategia simile, ovvero per la breve spiegazione della pietanza indicata: in questi due casi si è dunque tradotto con “zuppa di riso” e “spaghetti istantanei”.

Infine, l'ultima strategia impiegata nella traduzione di cibi e bevande è quella della traslitterazione del termine culturospecifico seguita dalla sua spiegazione: questo è stato possibile solamente in un caso, nella traduzione di *baozi* 包子, grazie al fatto che questa parola si presenta in due occorrenze ravvicinate:

Quando si girò e vide che era Ah Qing, gli disse: “Sul tavolo ci sono i *baozi*.”
Rientrando in casa dopo aver ritirato i panni, vide che sul tavolino da tè in soggiorno erano ammassati i panini alla carne fumanti, come molte altre normali mattine.

Per quanto riguarda gli altri elementi relativi alla cultura materiale (abbigliamento, abitazioni o centri abitati, trasporti) non vi sono state molte occorrenze: si è presentato solo un caso di elemento di realia appartenente all'ambito dell'abbigliamento. *Muji* 木屐, infatti, si riferisce a un tipo di calzatura con la suola di legno: letteralmente questa parola può essere tradotta con “zoccoli di legno”. Il lettore del testo di partenza ha familiarità con il contesto asiatico e immediatamente penserà ai *geta*, i tipici zoccoli giapponesi; mentre il lettore italiano molto probabilmente si immaginerà i tradizionali zoccoli olandesi o altri tipi di calzature con la suola di legno diffuse in Italia ed Europa. Per evitare di fuorviare il lettore, si è dunque voluto tradurre *muji* con “zoccoli giapponesi”.

I termini legati alla cultura sociale sono stati gli elementi di realia più difficili da trattare, anche a causa delle difficoltà di comprensione che questi hanno posto. Ad esempio, *da xiangchang* 打香腸, *Xiaomifeng* 小蜜蜂, *hua siji quan* 划司機拳, *bo dingqiu* 撥釘球 sono tutti termini relativi a giochi taiwanesi o asiatici, che non avrei saputo tradurre senza l'aiuto di compagni e professori di Taiwan. *Da xiangchang* e *bo dingqiu* sono due giochi che negli anni '80 erano molto diffusi per le strade delle grandi città e nei mercati notturni (*yeshi* 夜市, un altro elemento culturospecifico): entrambi sono molto simili al *danzhutai* 彈珠台, una sorta di flipper in cui l'obiettivo è quello di far entrare le biglie nei buchi che corrispondono al punteggio più alto. Il termine *da xiangchang*, però, non si riferisce tanto al gioco in sé ma piuttosto al fatto che con questo tipo di gioco era possibile vincere delle salsicce. Si è deciso di tradurre come di seguito:

Eppure, come al solito, Yan Huanqing un giorno sì e uno no se ne stava a

trafficare fuori dal cinema, tentando di vincere una salsiccia ai giochi delle bancarelle.

Bo dingqiu, invece, si differenzia dal *danzhutai* per la sua fattura più artigianale (gli ostacoli alle biglie sono per l'appunto costituiti da chiodi, *ding* 釘) e per il fatto che la pallina non viene lanciata sulla tavola per mezzo di una molla ma viene spinta con un bastoncino (il verbo *bo* 撥 indica proprio questo movimento). Ho scelto di tradurre *dingqiu* come “tavola delle biglie”: pur non essendo la traduzione più accurata o scorrevole, serve a rendere l'idea del tipo di gioco in questione ed evita di fuorviare il lettore rimandando a una realtà diversa, come sarebbe invece accaduto con scelta di un equivalente culturale, ad esempio “flipper”.

Xiao mifeng, invece, è un videogioco giapponese molto diffuso negli anni '80. Il problema principale anche in questo caso è stata la comprensione: il nome cinese è fuorviante, poiché sembra riferirsi a delle api, mentre in realtà il videogioco è ambientato nello spazio. Si è scelto di tradurre con “Galaxian”, che è il nome con cui si è diffuso in Europa.

L'ultimo esempio tra quelli sopracitati, *hua siji quan*, è stato tradotto con “morra alcolica degli autisti”. *Hua quan* 划拳, infatti, trova il suo corrispettivo nel gioco della morra italiana, in cui i giocatori devono indovinare il numero complessivo delle dita distese. Sia in Italia che in Asia vi sono diverse varianti: in questo caso *hua siji quan* si riferisce a un tipo di morra molto diffusa tra gli autisti, come suggerisce il nome, e in cui chi perde deve bere un sorso di una bevanda alcolica. In questo caso, l'uso di “morra” come equivalente culturale non è fuorviante per il lettore, poiché richiama esattamente lo stesso tipo di gioco e la stessa foga dei giocatori. Sono stati inoltre aggiunti dei determinanti (“alcolica” e “degli autisti”) per specificare meglio le caratteristiche della variante nominata.

Sempre relativa alla cultura sociale ma questa volta attinente alla dimensione del lavoro e non più del gioco, è la parola *zahuodian* 雜貨店, che si riferisce a un tipo di esercizio commerciale in cui sono venduti beni alimentari e altri articoli di uso quotidiano, per questo motivo è stato tradotto con “negozio di alimentari”.

Il testo presenta inoltre numerosi esempi di ciò che viene definito da Newmark

come “l'organizzazione sociale”,¹²⁶ ovvero l'insieme delle organizzazioni, pratiche e concetti relativi alla vita politica e amministrativa, religiosa e artistica di un paese.

Ad esempio, *xiaoxue* 小學 è un termine relativo al sistema educativo e rappresenta a Taiwan il primo livello d'istruzione successivo alle scuole per l'infanzia. I bambini iniziano a frequentare la *xiaoxue* all'età di sei anni e concludono questo percorso formativo a dodici. Nel testo, Xiao Xing chiede ad Ah Qing quanti anni aveva quando suo padre venne colpito con una mazza da baseball, e lui risponde che a quei tempi stava frequentando il quinto anno di *xiaoxue*. Dato che l'età dei bambini che frequentano il quinto anno della *xiaoxue* è uguale a quella dei bambini che in Italia frequentano la quinta elementare, si è scelto di tradurre la risposta di Ah Qing con: “Ero al quinto anno di scuola elementare”. La scelta di un equivalente culturale in questo caso risulta necessaria e comunque non troppo invadente dal momento che, come si è visto, entrambi i termini indicano la stessa fascia d'età e nessuno dei due porta con sé peculiarità culturali o sociali rilevanti per il testo in questione. La stessa strategia è stata adottata per *guozhong* 國中, contrazione di *guomin zhongxue* 國民中學, che indica il livello d'istruzione successivo alla *xiaoxue* e che è stato tradotto con “scuola media”.

Sempre relativamente all'organizzazione sociale, il testo presenta numerosi elementi di realia attinenti alla sfera religiosa come ad esempio *Chenghuang miao* 城隍廟, ovvero il tempio dedicato alla divinità protettrice del villaggio che varia da località a località. Anche in questo caso si è voluto mantenere un elemento estraniante, il nome della divinità in questione, ma facendolo precedere da una piccola espansione: la traduzione scelta è dunque “il tempio del dio Chenghuang”.

Un altro elemento culturospecifico presente nel racconto è *Zhongyuan jie* 中元節, la festività buddista e taoista che viene celebrata ogni anno nel settimo mese solare in onore degli spiriti che vengono lasciati liberi di vagare oltre i confini dell'Aldilà. Consultando alcuni siti e guide turistiche di Taiwan, si è rilevato che la traduzione più accreditata per questa festività è “festa dei fantasmi” e si è quindi deciso di utilizzare questa versione. In occasione di questa festa davanti a ogni abitazione o esercizio commerciale vengono accesi degli *huopen* 火盆, ovvero dei bracieri nei quali vengono

¹²⁶ Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 99.

gettate banconote finte in offerta ai defunti. Si è deciso di tradurre questo elemento di realia con “bracieri cerimoniali”, in modo tale da rendere non solo il tipo di oggetto indicato ma anche la funzione che svolge in quel determinato contesto culturale.

Altri termini legati alla sfera della religione occorrono nel passaggio in cui sono descritti i rituali funerari svolti in onore del defunto padre di Ah Qing: *heshang* 和尚 e *fashi* 法事 sono due parole riferite alla tradizione buddista. *Heshang* è stato tradotto con “monaco”, termine generalmente utilizzato per riferirsi ai religiosi che appartengono alla confessione buddista, mentre *fashi* è stato tradotto con “funzione buddista”, preferito ai termini “messa”, che ricorda eccessivamente la tradizione cristiana, e “liturgia”, che invece designa l'intero complesso di funzioni e rituali relativi a una determinata religione.

Per terminare la trattazione degli elementi di realia legati all'organizzazione della società, verranno esposti quelli appartenenti all'ultima categoria definita da Newmark, ovvero la dimensione artistica. Il testo fa riferimento solo a un elemento che possa essere ascritto a questa categoria, ovvero il libro degli *Ershisi xiao* 二十四孝, un testo risalente alla dinastia Yuan (1279 – 1368 d.C) che illustra, attraverso ventiquattro aneddoti, il significato del concetto confuciano di pietà filiale. In questo caso, il libro è un regalo del padre al fratello maggiore di Ah Qing, regalo che allude alla sua devozione nei confronti dei genitori. *Ershisi xiao tuhua gushi shu* 二十四孝圖畫故事書 è stato tradotto con “un libro illustrato de *I ventiquattro esempi di pietà filiale*”, che esplicita la natura del testo in questione e rimanda immediatamente alla tradizione confuciana.

Infine l'ultima categoria di elementi culturospecifici individuata da Newmark riguarda i gesti, gli usi e costumi di un popolo. Questi, però, eludono dalla trattazione degli elementi di realia, poiché non possono essere confinati all'ambito lessicale, e non indicano dei referenti concreti quanto piuttosto dei modi di fare o di agire. Per questo motivo, verranno trattati in dettaglio nel paragrafo relativo ai fattori extralinguistici.

3.4.1.2.3 Materiale lessicale straniero

Il racconto in questione presenta alcuni elementi lessicali stranieri, in particolar modo giapponesi. Il periodo di colonizzazione giapponese a Taiwan, infatti, ha avuto

una notevole influenza sia dal punto di vista culturale che linguistico: molti sono i prestiti (che si realizzano sotto forma di calchi fonetici) dal giapponese che sono ormai lessicalizzati nel *guoyu* 國語. Nel testo è stato possibile riscontrare due di questi prestiti: *tatami* 榻榻米, che si riferisce alle stuoie di paglia utilizzate come letto in Giappone, e *tianbula* 甜不辣, che, a dispetto del suo contenuto semantico, è in realtà un calco fonetico di *tempura*, piatto tipico della cucina giapponese a base di pesce e verdure fritte importato e rielaborato a Taiwan. Data la notorietà, anche in Italia, dei referenti dei termini citati, in entrambi i casi si è scelto di mantenere la provenienza di questi due prestiti, *tatami* e *tempura*, riportandoli in corsivo per segnalare graficamente la loro origine straniera e il fatto che non sono del tutto integrati nella lingua di arrivo.

Interessante è il caso di dell'esclamazione *malu!* 馬鹿!, rivolta da Ah Qing ai suoi comparì che lo schernivano per la sua determinazione a imparare il giapponese. *Malu*, infatti, può trarre in inganno, poiché in cinese questa parola indica un animale, nello specifico un tipo di cervo diffuso nel nord-est della Cina, nella Mongolia Interna, in Tibet e in altre regioni. In realtà, in questo caso i caratteri utilizzati sono da intendersi caratteri giapponesi e sono pronunciati in modo totalmente diverso dal cinese (*baka*). Un lettore taiwanese, che generalmente ha familiarità con alcune parole giapponesi, è in grado di riconoscere il prestito e comprendere da subito che si tratta di un insulto molto popolare in Giappone, impiegato per rivolgersi a persone ritenute poco intelligenti. Nella traduzione, si è scelto di riportare la pronuncia della parola giapponese (anche in questo caso segnalata tipograficamente) seguita dalla traduzione in italiano: “*Baka!* Idioti!”. Si è inoltre ritenuta necessaria l'aggiunta di un'espansione, volta a disambiguare la provenienza della parola in corsivo, rendendo chiaro a tutti gli effetti che si tratta di una traslitterazione dal giapponese e non dal cinese: “[...] e se ne corsero via mentre lui li insultava in giapponese: '*Baka!* Idioti!’”.

L'ultimo esempio di materiale lessicale straniero presente nel testo di partenza è *shilaoke* 史勞克. Questa parola pone numerose difficoltà: in primo luogo, viene posto un problema a livello di comprensione dato che la successione di questi tre caratteri non è stata trovata in nessun dizionario e la ricerca online ha restituito solamente dei risultati palesemente non attinenti al significato che la parola riveste nel testo di partenza. È

intuibile dal contesto, infatti, che *shilaoke* si riferisce a un gioco molto simile a quello del biliardo: se per le prime pagine è solo una supposizione, questa ipotesi diventa inequivocabile verso la fine del racconto, quando Ah Qing, indicando la sala da biliardo di Fenggui, spiega a Xiao Xing che è una sala da *shilaoke*. Si è pensato, allora, che si trattasse della trascrizione di *snooker*, una specialità del gioco del biliardo che si gioca su un tavolo più grande rispetto a quello della versione classica, ma questo gioco in cinese viene generalmente indicato con i caratteri *sinuoke* 斯諾克. In questo caso è stato utile rivolgersi a dei madrelingua, che hanno confermato questa ipotesi iniziale suggerendo la possibilità che *shilaoke* fosse una trascrizione alternativa del gioco dello *snooker*. Se per la comprensione di questa parola sono stati sufficienti il contesto, alcune ricerche online e l'aiuto di alcuni madrelingua, la resa di questa parola è invece rimasta incerta fino a quando non si è avuto modo di chiedere chiarimenti all'autrice. I dubbi riguardavano il motivo per il quale avesse scelto proprio quella trascrizione e non la versione più comune, scelta che lasciava intendere che *shilaoke* potesse essere un neologismo, un regionalismo o potesse appartenere a un particolare socioletto. Grazie alle delucidazioni dell'autrice, si è avuto modo di comprendere che *shilaoke* è la trascrizione in caratteri cinesi della parola *snooker* pronunciata in taiwanese. Non avendo mezzi espressivi per indicare la provenienza taiwanese di questa parola, si è deciso di ricreare una forma deviante dalla norma, introducendo una variazione al prestito *snooker*, traducendo *shilaoke* con “snuccher”. Si è voluto marcare tipograficamente con le virgolette il prestito così modificato, in modo tale da far intendere al lettore che la parola indicata è un'etimologia popolare derivata dalla deformazione di una parola straniera e non un vero e proprio prestito.

3.4.1.2.4 Materiale linguistico autoctono

Per materiale linguistico autoctono si intende il materiale lessicale fortemente radicato nella cultura emittente che comprende le espressioni idiomatiche e gergali e i regionalismi.

Delisle, Lee-Jahnke e Cormier, nel glossario di terminologia della traduzione da loro redatto, danno la seguente definizione di “espressione idiomatica”:

Espressione tipica di una data lingua il cui significato, pur essendo trasparente in vario grado, non può essere ricavato dall'analisi dei singoli

componenti. Un'espressione idiomatica si contraddistingue per la forma altamente fissa, che non consente di sostituire un componente con una parola di senso uguale o simile.¹²⁷

Le espressioni idiomatiche possono essere di vario tipo: il primo tipo che verrà trattato di seguito comprende le metafore lessicalizzate o “morte”, ovvero metafore che a causa dell'elevata frequenza d'uso hanno perso completamente o in parte la propria carica evocativa e immaginifica.¹²⁸ Le metafore lessicalizzate, che Newmark definisce *stock metaphors*,¹²⁹ possono costituire un problema spinoso nel processo di traduzione: non sempre, infatti, è possibile trovare la stessa metafora nella lingua di arrivo. Inoltre, le due metafore lessicalizzate devono avere la stessa frequenza d'uso, appartenere allo stesso registro e non avere connotazioni diverse: se la vicinanza tra le lingue europee permette di riscontrare metafore lessicalizzate molto simili in varie lingue, questo è invece un caso piuttosto raro quando si traduce dal cinese. Nel racconto in questione, si è individuata una di queste espressioni idiomatiche: *dayu qingpen* 大雨傾盆 è infatti facilmente traducibile con “pioggia a catinelle”. Un'altra metafora lessicalizzata rinvenuta nel testo molto simile in italiano e in cinese è contenuta nella seguente frase:

以及離不開他自己付出的這一段感情和苦惱。
Inoltre, non poteva separarsi da tutto il sentimento e la preoccupazione che lei stessa aveva investito in lui.

Più frequenti sono i casi in cui è stato necessario, secondo le indicazioni di Newmark, tradurre la metafora lessicalizzata della lingua di partenza con un'altra immagine altrettanto fissata nell'uso della lingua di arrivo.¹³⁰ Ad esempio, nella frase seguente:

哥哥是很堅毅的人，跟母親一路貨 [...]。
Suo fratello era una persona molto forte, della stessa stoffa di sua madre [...].

yiluhuo 一路貨 (letteralmente: “lo stesso tipo di merce”) è stato tradotto con l'espressione figurata italiana “della stessa stoffa”. Lo stesso è stato fatto per la frase:

美惠已咕咕噥噥開始盤算手上這三個棘手貨 [...]。

127 Delisle Jean, Lee-Jahnke Hannelore, Cormier Monique C., Ulrych Margherita (a cura di), *Terminologia della traduzione*, Milano, Hoepli, 2011, p. 82.

128 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 99.

129 Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 108.

130 Ibidem, p. 109.

Meihui aveva già iniziato a borbottare tra sé e sé calcolando quanto le sarebbero costate queste tre spine nel fianco [...].

in cui *jishou huo* (*jishou* indica una questione spinosa, di difficile risoluzione, e *huo* sta per merce) è stata tradotta con l'espressione “spine nel fianco”, in cui è presente in parte il contenuto semantico dell'originale e mostra chiaramente cosa pensi la sorella maggiore di Ah Rong di quei tre ragazzi di cui dovrà prendersi cura per i primi tempi dopo il loro arrivo a Kaohsiung. Un altro esempio interessante riguarda l'espressione *lianpihou* 臉皮厚, che letteralmente è traducibile con “avere la pelle del viso spessa” e viene detto di qualcuno che non si lascia scoraggiare nei propri intenti. Anche in questo caso una traduzione letterale non è auspicabile e si è scelto di utilizzare l'espressione italiana “essere di scorza dura”. Anche l'espressione *pinang* 皮囊 è stata oggetto di attenta riflessione: volendosi allontanare dall'insoddisfacente traduzione letterale “una borsa di carne”, si è cercata un'espressione equivalente che potesse indicare il corpo umano e si è infine scelta la traduzione “mucchio d'ossa”. Infine, un esempio molto particolare riguarda *lengxiao* 冷笑, una sinestesia lessicalizzata in cui alla risata o al sorriso è associata l'idea del freddo: si è pensato inizialmente di tradurre con “un sorriso freddo”, ma questa espressione generalmente indica distacco, a volte crudeltà, e non frustrazione, amarezza come nell'originale espressione cinese. Perciò, si è scelto di tradurre con “sorriso amaro”: un'altra sinestesia, non del tutto lessicalizzata ma comunque piuttosto diffusa.

Un altro tipo di espressione idiomatica è rappresentato dai *chengyu*, espressioni fisse di quattro caratteri, che affondano le proprie radici nella storia e nella tradizione letteraria cinesi. Proprio per la peculiarità di queste espressioni idiomatiche, la prima tra le strategie traduttive suggerite da Mona Baker (l'impiego di un'espressione idiomatica di forma e significato simili a quella di partenza)¹³¹ non può essere applicata, poiché i *chengyu* sono fortemente legati alle specificità linguistiche del cinese, come l'estrema capacità di sintesi e il sistema di scrittura in caratteri. Si sono dunque rese necessarie altre strategie. Le due strategie più utilizzate nel corso di questa traduzione sono l'impiego di un'espressione idiomatica di significato simile ma di forma differente¹³² e la

131 Baker Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation* (second edition), London/New York,

Routledge, 2011, p. 76.

132 Ibidem, p. 78.

traduzione per mezzo di una parafrasi.¹³³ La prima di queste strategie è stata impiegata diverse volte: ad esempio, *santianliangtou* 三天兩頭, che indica un'azione svolta di frequente, è stato tradotto con “un giorno sì e uno no”; *yizhibanjie* 一知半解 si è tradotto con un'espressione fortemente ironica “neanche messi insieme capivano un accidente”; *luanqibazao* 亂七八糟, *chengyu* molto diffuso, è stato tradotto con “combinare pasticci”, il cui registro è volutamente infantile per evocare il senso di ritorno all'infanzia dei ragazzi; *jinpilijie* 筋疲力竭 è stato tradotto con “esaurire le forze”; *xinfanyiluan* 心煩意亂 si è tradotto con “colpivano al cuore”, poiché si è ritenuta l'espressione più efficace nella descrizione degli effetti che i gemiti affranti della cagnolina Hali suscitavano negli animi delle persone presenti; e infine *liuqinburen* 六親不認 è stato tradotto con “non voleva aver nulla a che fare”. Vi sono però molti casi in cui l'impossibilità di trovare un'espressione idiomatica corrispondente nella lingua di arrivo ha portato alla scelta di mettere in atto la seconda strategia tra quelle sopracitate, ovvero operare una parafrasi dei *chengyu* presenti nel testo di partenza. Tra gli esempi si può citare il caso dell'espressione *zhiliposui* 支離破碎 tradotta con “distruggerli e farli a pezzi”: l'impiego di due verbi che hanno lo stesso significato serve in questo caso a enfatizzare il concetto espresso dal *chengyu*, per compensare la perdita della forza espressiva dovuta al mancato utilizzo di un'espressione idiomatica. Per *naoxiuchengnu* 惱羞成怒 si è scelta la traduzione “era inferocito per la vergogna”, molto vicina al significato letterale dell'espressione cinese. *Jinjinledao* 津津樂道 è un *chengyu* che indica il piacere nel ricordare e parlare continuamente di un momento particolarmente spensierato e felice: la frase in cui è presente questo *chengyu* è stata tradotta con “Per svariati giorni risero ogni volta che raccontavano questa scena”. Interessante è il caso di *huoyanjinjing* 火眼金睛, *chengyu* che può essere letto in base a tre livelli: il primo livello corrisponde al senso figurato e fa riferimento alla capacità di discernimento delle persone; il secondo livello è individuabile nell'origine di questa espressione, nei romanzi della tradizione cinese in cui i personaggi dotati di *huoyanjinjing* riuscivano a vedere e individuare i demoni e gli spiriti; e infine il terzo livello, legato al contesto in cui si trova, che prevede un'interpretazione letterale ed

¹³³ Ibidem, p. 81.

evoca il bruciore degli occhi provato da Ah Qing sorpreso dalla luce del sole dopo la fine del film al cinema. Nella traduzione, si è scelto di privilegiare il senso figurato del *chengyu* traducendo con “sapeva per certo”, a discapito delle immagini evocate e del gioco di parole che si è creato. Più immaginifica è invece la traduzione di *huahuashijie* 花花世界, *chengyu* tratto da scritti buddhisti e riferito al mondo umano splendente e ricco di piaceri, tradotto con “mondo lussureggiante”. Per concludere la trattazione dei *chengyu*, è interessante notare il caso di *linglingluoluo* 零零落落, per la traduzione del quale sono state utilizzate entrambe le strategie sopracitate: è stato tradotto alla prima occorrenza con l'espressione “alla spicciolata”, poiché si riferiva ai ragazzi che uscivano dalla sala da biliardo uno alla volta, e con “a tratti” alla seconda occorrenza, quando invece era riferito alla variazione d'intensità della pioggia.

L'ultimo esempio di espressione idiomatica che verrà discusso qui di seguito è *wanzhang hongchen pingdiqi* 萬丈紅塵平地起. Questa frase è particolare perché utilizza il materiale lessicale di due espressioni diverse: del *chengyu hongchenwanzhang* 紅塵萬丈, che indica sia il brulichio della città che, più in generale, la vita mondana con tutte le sue bellezze e tentazioni; e dell'espressione *wanzhang gaolou pingdiqi* 萬丈高樓平地起, che letteralmente significa che i palazzi che sembrano innalzarsi senza limite verso il cielo sono stati costruiti partendo da terra, mentre il senso figurato è che in tutte le attività umane i grandi successi sono il risultato di un lavoro graduale, e che iniziando il proprio lavoro dalle basi (per quanto queste possano apparire irrisorie e di poca importanza) è possibile comunque giungere a risultati eccellenti. Nel racconto, la fusione di queste due espressioni idiomatiche è stata tradotta con: “il mondo sconfinato degli uomini sorto dalla terra”, privilegiando una traduzione letterale che mirasse a descrivere la vista della città che si estende davanti ai ragazzi e a evocare un senso di grandezza, magnificenza e solennità.

Il materiale lessicale autoctono comprende, come si è detto, anche i regionalismi: in questo testo, più che parole ed espressioni dialettali (presenti in misura estremamente ridotta), sono stati riscontrati alcuni elementi lessicali caratteristici della varietà di cinese mandarino parlata a Taiwan, il *guoyu*, che presenta delle differenze rispetto al *putonghua* 普通話 parlato nella Cina continentale. Ad esempio nel testo si è

avuto modo di riscontrare parole come *youzhiyuan* 幼稚園, che designa la scuola dell'infanzia (in *putonghua* è *youeryuan* 幼兒園); *jiaotache* 腳踏車, che indica la bicicletta (in *putonghua* è invece *zixingche* 自行車); e infine *jiche* 機車, che in *putonghua* significa “motore” mentre in *guoyu* indica un motociclo. In questi casi, dato che non si tratta di parole dialettali ma di parole appartenenti a una varietà codificata della lingua cinese, si è deciso di tradurre semplicemente le parole in questione (“asilo”, “bicicletta”, “motocicletta”) senza introdurre alcuna variazione nella lingua di arrivo, né in termini di registro né in termini di variazioni diatopiche.

Molto più numerose, invece, sono le espressioni gergali, che abbassano il registro del testo, lo avvicinano alla realtà dei suoi protagonisti e conferiscono ai dialoghi un carattere informale. Dato che questo tipo di lessico è estremamente colloquiale e non sempre è facile comprenderne le sfumature di senso, la frequenza e il tipo di occasioni in cui viene utilizzato, in alcuni casi è stato necessario chiedere spiegazioni a dei madrelingua cinesi. La strategia che si è voluta adottare nella traduzione dei vocaboli gergali è l'impiego materiale lessicale appartenente a un registro basso o a un gergo giovanile. Ad esempio, alcuni dei personaggi minori vengono definiti per mezzo di appellativi gergali come *bielaotouzi* 癩老頭子, *biesan* 癩三 e *tiaozi* 條子. Nella traduzione, si è scelto di utilizzare delle parole altrettanto gergali: nel primo caso, si è scelto “vecchiardo rinsecchito” per mantenere sia la connotazione dispregiativa dell'espressione originale, sia l'aspetto di decadenza e trasandatezza espresso da *bie* 癩; per quanto riguarda il secondo vocabolo, si è tradotto con “balordo”, che ben descrive un ragazzo poco raccomandabile, uno sbandato ma non abbastanza sveglio o intelligente per essere un vero e proprio “delinquente”; e infine per *tiaozi* si è scelta la traduzione “sbirro”, espressione dispregiativa per indicare un poliziotto. Vi sono poi altre espressioni gergali e la seguente frase ne mostra due esempi:

《完蛋, 生意泡湯了。》
“Sono finito, l'affare è andato in fumo”

Wandan 完蛋 è un'esclamazione utilizzata quando ogni possibilità o speranza di riuscire nei propri intenti è perduta e c'è la possibilità di una grave perdita o sconfitta. In questo caso è stata tradotta con l'espressione colloquiale “sono finito”, riferita al

parlante. *Paotang* 泡湯 è un'espressione di significato simile, ed è stata tradotta con “andare in fumo”, che è spesso utilizzata quando ci si riferisce ad affari o accordi di lavoro. Il verbo *pao* 泡 ha un altro uso, sempre colloquiale ma totalmente diverso da quello che si è appena visto: nella frase *paodiao yige xia wu* 泡掉一個下午, in cui il verbo *pao* 泡, lontano dal suo senso letterale, ha il significato di “perdere, sprecare tempo” ed è stato tradotto con “bruciare un pomeriggio”. Si è scelto il verbo “bruciare” per un'esigenza legata a un gioco di parole presente nel testo: *pao, pao de qi mo* 泡, 泡得起沫. Questa frase gioca sulla polisemia del carattere *pao*, “perdere, sprecare tempo” quando è utilizzato come verbo in contesti molto informali, “schiuma” quando invece è un componente della parola *paomo* 泡沫. L'uso della parola “bruciare” permette di ricreare un gioco di parole, anche se diverso da quello originale: “Stava lì a bruciare il pomeriggio, fino a che non iniziò a sentirsi ribollire”.

In alcuni casi, l'autrice ha scelto di utilizzare vocaboli ed espressioni appartenenti a un registro ancora più basso, come imprecazioni, insulti e linguaggio scurrile: anche in questo caso, lo scopo dell'autrice è avvicinare il testo alla realtà dei ragazzi taiwanesi. Chiaramente, la traduzione di questi vocaboli non deve essere letterale e dipende dal valore pragmatico delle parole originali, come è evidente nelle seguenti frasi:

《他媽的我看你那些朋友破得要命, 你他媽的最好離他們遠點。》
 “Cazzo, quei tuoi amici sono dei totali imbecilli, stacci un po' lontano!”

《你不是要結婚, 沒錢, 結屁!》
 “Non ti vuoi mica sposare? Bè, senza soldi, col cavolo che ti sposi!”

La scelta dei traduttori in base al valore pragmatico di questo tipo di parole e non in base al valore semantico spiega perché lo stesso vocabolo, *diao* 鳥 è stato tradotto in modi molto diversi a seconda del contesto in cui occorre: se la sala da biliardo di Fenggui è una “cavolo di sala da biliardo” (*diaojile de danzifang* 鳥極了的彈子房), Ah Rong ha in volto “una stupida espressione candida e innocente” (*chengxin wugu de diaoyangzi* 誠信無辜的鳥樣子) e parla “come un deficiente” (*diaodiaode shuo* 鳥鳥的說).

3.4.1.2.5 Figure lessicali

Il lessico di “Fenggui lai de ren” è fortemente immaginifico, ricco di metafore, similitudini e altre figure retoriche. Tra le figure lessicali, quella che si riscontra con più frequenza è la similitudine che, nelle parole di Faini, è la “figura di confronto e di paragone tra immagini”.¹³⁴ La similitudine viene espressa in una forma che prevede l'esplicitazione di questo confronto attraverso elementi grammaticali come ad esempio i verbi “sembrare”, “assomigliare” e la congiunzione “come” in italiano, e il verbo *xiang* 像, la congiunzione *ru* 如 o la particella *side* 似的 in cinese. Proprio per il fatto che il legame tra il concetto espresso e il termine di paragone è esplicito, la similitudine permette una comprensione più completa e meno indefinita rispetto alla metafora, comprensione che, però, va a discapito dell'immediatezza della figura retorica. Nella traduzione delle similitudini presenti nel testo in linea generale si è deciso di adottare una traduzione letterale e mantenere inalterate le immagini evocate. Ad esempio:

(阿情) 從冰箱裡撈三罐沙士，像三個手榴彈，拋給阿榮郭仔。
(Ah Qing) dal frigorifero pescò tre lattine di una bibita alla salsapariglia e, come fossero tre granate, le lanciò ad Ah Rong e Guozi.

In questo caso si è tradotta letteralmente sia la metafora della pesca (*lao* 撈 significa infatti “pescare”) che la similitudine bellica che accomuna le lattine a delle granate. Lo stesso è stato fatto per la seguente frase:

暗中只聽見喘息聲咻咻的，像三座汽火車頭。
Nel buio si sentiva solo il suono del loro respiro affannoso e pesante, sembravano tre locomotive a vapore.

Anche in questo caso è stato possibile ricalcare la similitudine originale che, in maniera piuttosto ironica, assimila i tre ragazzi a delle locomotive per il loro respiro affannato dopo aver salito sette piani di scale. Un altro esempio interessante è il seguente:

矮矮的站在他面前的母親，仰視他像仰視一棵春天裡朝空中飛長的雲樹，哭了。
Sua madre, piccola piccola, stava in piedi di fronte a lui, lo guardò dal basso verso l'alto come se stesse guardando un albero di garcinia che in primavera si innalza verso il cielo, e pianse.

Nonostante la similitudine in questo caso sia più complessa e articolata di quelle

¹³⁴ Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 97.

considerate negli esempi precedenti, si è voluto tradurla letteralmente ricalcandone anche la struttura sintattica.

In altri contesti, però, si è resa necessaria una modifica della similitudine, a causa della difficoltà nel trasportare le immagini evocate nella lingua di arrivo. Si consideri ad esempio la frase:

[...] 腳下像踩了對風火輪 [...].
[...] Sembrava avere il fuoco sotto i piedi [...].

È evidente come non sia possibile una resa letterale di questa similitudine, in cui il termine di paragone corrisponde a un concetto (*fenghuolun* 風火輪) appartenente alla tradizione cinese e le cui origini sono individuabili nella dottrina buddista. È stato possibile, però, mantenere il campo semantico del fuoco e trovare un'espressione idiomatica italiana che avesse lo stesso significato della similitudine originale (“avere il fuoco sotto i piedi”). Un problema simile è stato riscontrato nella frase:

[...] 一景景如流光裡飛逝的埃塵 [...].
[...] ogni scena era come della polvere che svolazzava nel riflesso argenteo del tempo [...].

Liuguang 流光 è una parola dal duplice significato, impiegata principalmente nel linguaggio poetico: può significare sia lo scorrere del tempo che il riflesso della luna su uno specchio d'acqua. Dato che in italiano non esiste un esatto traduttore di *liuguang*, si è deciso di fare una parafrasi del testo originale che potesse esprimere entrambi i sensi, l'immagine del “riflesso argenteo” della luna e il “tempo” passato nel quale Ah Qing cerca i suoi ricordi senza riuscire ad afferrarli.

Un'altra figura retorica lessicale ampiamente utilizzata dall'autrice è la metafora, che, nelle definizioni riportate da Faini, consiste in una “fusione di concetti”, o anche una “similitudine accorciata [che] designa un oggetto attraverso un altro che ha col primo un rapporto di similitudine”.¹³⁵ Newmark propone invece una definizione più ampia di ciò che è la metafora, andando a comprendere ogni espressione di tipo figurato in cui avvenga un trasferimento semantico:

By metaphor, I mean any figurative expression: the transferred sense of a physical word (*native* as 'to originate', its most common meaning); the personification of an abstraction ('modesty forbids me' - *en toute modestie je*

135 Ibidem, p. 97.

ne peux pas); the application of a word or collocation to what it does not literally denote, i.e., to describe one thing in terms of another.¹³⁶

Newmark definisce, inoltre, qual è lo scopo delle metafore all'interno di un testo, distinguendo uno scopo referenziale e uno pragmatico:

The purpose of metaphor is basically twofold: its referential purpose is to describe a mental process or state, a concept, a person, an object, a quality or an action more comprehensively and concisely than is possible in literal or physical language; its pragmatic purpose, which is simultaneous, is to appeal to the senses, to interest, to clarify 'graphically', to please, to delight, to surprise.¹³⁷

La metafora ha dunque il duplice ruolo di fornire una descrizione più vivida e immediata di un concetto o di una sensazione (aspetto cognitivo), e di rendere più piacevole e interessante la lettura (aspetto estetico)¹³⁸ e in traduzione è necessario tenere conto di entrambi gli aspetti. Vi sono diversi tipi di metafore classificate in base alla loro originalità e alla loro frequenza d'uso: nei paragrafi seguenti verranno trattate le metafore “originali” ovvero le metafore che sono “vive' in quanto frutto di una creazione d'autore o del continuo rinnovarsi della lingua”,¹³⁹ contrapposte a quelle “lessicalizzate” che fanno ormai parte del patrimonio lessicale di una lingua e sono state trattate nel paragrafo relativo alle espressioni idiomatiche. In linea generale si è scelto di tradurre letteralmente le metafore originali riscontrate nel testo, a condizione che si potessero mantenere sia il significato cognitivo che l'impatto emotivo¹⁴⁰ dell'espressione metaforica. Di seguito sono riportati alcuni esempi.

遠遠的空中有一簇火舌一跳一跳的舔著天。
Lontano, una moltitudine di lingue di fuoco leccavano il cielo un guizzo dopo l'altro.

In questo caso la metafora non riguarda solo l'espressione *huoshe* 火舌 (“lingue di fuoco”) ma si estende per tutta la frase: i fumi della raffineria acquistano le sembianze di lingue di fuoco che si muovono e si contorcono nell'aria come se stessero leccando il cielo. L'impatto emotivo suscitato da questa metafora è forte: i lettori, come i

136 Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 104.

137 Ibidem.

138 Ibidem.

139 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 100.

140 Ibidem, p. 117.

protagonisti del testo, si trovano davanti a uno spettacolo che mette in mostra tutta la magnificenza della città, pur incutendo timore e soggezione. Nonostante alcuni cambiamenti a livello sintattico volti a migliorare la scorrevolezza e la naturalezza del testo, l'immagine evocata dalla metafora è stata riportata inalterata nel testo di arrivo. Un'altra metafora di grande impatto è la seguente:

[...] 走走怎麼陷到一大隊車陣裡了, 噝噝夾夾的腳踏車洪水似的把他們
沖得支離破碎 [...].

[...] camminando non si sa come si trovarono intrappolati in un battaglione di
automobili e biciclette, qualcosa come una marea di biciclette cigolanti li
aveva sommersi tanto da distruggerli e farli a pezzi [...].

In questo caso, la metafora bellica del “battaglione di automobili e biciclette” (l'iperonimo *che* 車 è stato tradotto con due iponimi, poiché il traduttore italiano “veicolo” ha una frequenza d'uso inferiore e appartiene a un registro più formale del corrispettivo cinese) serve a esprimere lo spaesamento dei ragazzi di fronte al traffico cittadino, sensazione che viene amplificata dalla similitudine immediatamente successiva che evoca un'immagine altrettanto forte ma attinente a un altro campo semantico (*hongshui* 洪水, infatti, non appartiene all'ambito bellico ma all'ambito dei fenomeni naturali). Se l'immagine della prima metafora è stata mantenuta invariata, l'immagine evocata dalla similitudine è stata modificata per adeguarsi alle convenzioni linguistiche italiane, che attribuiscono a “marea” e non a “inondazione” o “alluvione” il significato metaforico legato a una gran quantità di persone o veicoli in movimento.

Come si è già visto nel caso delle similitudini, vi possono essere dei casi in cui una figura retorica non sia traducibile letteralmente nella lingua di arrivo a causa di problemi legati alla trasposizione delle immagini da un contesto culturale all'altro o problemi legati alla sintassi.

Ad esempio, nella frase seguente, vi è un ostacolo dettato dalla diversità dei metodi di scrittura impiegati in cinese e italiano:

阿清兩條胳膊在椅背上成一個大字 [...].

Ah Qing stese le braccia larghe sugli schienali delle sedie [...].

La metafora che vede le braccia e le gambe di Ah Qing stendersi fino a trasformare il suo corpo nei tratti del carattere *da* 大 non era riproducibile in una traduzione italiana senza l'inserimento di una nota esplicativa, poiché i lettori non hanno familiarità con i

caratteri cinesi. Piuttosto che interrompere il flusso della narrazione con una nota esplicativa o utilizzare una metafora diversa (che avrebbe comportato altri mutamenti sintattici) si è preferito omettere l'espressione metaforica sostituendola con l'aggettivo “larghe”, che permette di indicare la posizione comoda e scomposta assunta da Ah Qing.

Un altro caso in cui ci sono state delle difficoltà nella traduzione di una metafora è riscontrabile nella la frase riportata di seguito:

蛇蛇蠍蠍的走出來 [...]。
Ah Rong strisciò fuori dal bagno [...].

In questo caso il problema giace nella sintassi dell'espressione metaforica: i nomi di due animali (*she* 蛇 e *xie* 蠍, serpente e scorpione) sono utilizzati come determinanti del verbo *zou* 走, e in italiano non è possibile costruire una frase con la stessa struttura per via della maggiore rigidità delle parti del discorso. Per rispettarne il contenuto semantico, si dovrebbe trasformare la metafora in una similitudine (“come un serpente o uno scorpione”), ma si perderebbe l'immediatezza e l'aspetto onomatopico della versione cinese: si è preferito quindi optare per una metafora più diretta, “strisciò”, che descrive il movimento degli animali citati.

Infine, si è avuta la necessità di operare un cambiamento nella traduzione della metafora nella frase seguente:

[...] 一票傢伙色癆癆的聚在城隍廟前閑扯談 [...]
[...] quei perdigiorno si ritrovavano spesso davanti al tempio del dio
Chenghuang e se ne stavano in ozio febbrile a parlare di nulla [...]

Le difficoltà che si sono poste sono in primo luogo difficoltà di comprensione: *selaolao* 色癆癆, infatti, sembra essere un neologismo dell'autrice, che molto probabilmente ha origine nella parola *selao* 色癆 (tubercolosi), della quale è stato raddoppiato l'ultimo carattere per esigenze ritmiche. In ogni caso, una parola che evoca una malattia sembra non aver nulla a che fare con la situazione di giovani che si ritrovano davanti al tempio a sprecare i propri pomeriggi. Dopo una lunga riflessione, si è pensato che l'associazione tra questi due concetti potesse consistere nel senso di pigrizia, immobilità e stanchezza mescolato a irrequietezza e insoddisfazione, caratteristiche che

accomunano le persone costrette a letto dalla malattia e i ragazzi di Fenggui, la cui vitalità è repressa all'interno degli stretti confini del villaggio. Si è quindi scelto di tradurre con la metafora, più esplicita di quella originale, “se ne stavano in ozio febbrile”. In questo caso la più grande difficoltà di traduzione risiede nella distanza semantica tra i due componenti della metafora: i lettori modello del testo di partenza e del testo di arrivo devono essere disposti, in questo caso più che in altri, a “ignorare l'incompatibilità di alcune marche semantiche che contraddistinguono nelle [...] abitudini culturali e linguistiche i due termini della metafora”.¹⁴¹

3.4.1.3 Fattori grammaticali

In una traduzione da una lingua di partenza a una lingua di arrivo è naturale che vengano apportate delle modifiche di tipo grammaticale: ogni idioma, infatti, presenta delle norme morfologiche e sintattiche che differiscono in misura variabile dalle altre lingue. Nel caso della traduzione cinese-italiano, le differenze sono significative: una delle differenze più rilevanti tra le due grammatiche è il fatto che il cinese è una lingua isolante mentre l'italiano è una lingua sintetica, perciò le categorie morfologiche espresse da elementi lessicali sono diverse e spesso nella traduzione si verifica un cambiamento nella quantità di informazione trasmessa. Ad esempio, se in cinese i verbi non esprimono né la persona cui fanno riferimento né hanno tempi verbali, ma sono accompagnati da particelle che ne definiscono l'aspetto puntuale, perfettivo, compiuto o durativo, in una traduzione italiana sarà comunque necessario coniugare i verbi in base al tempo e alla persona aggiungendo dunque delle categorie grammaticali di cui la lingua di partenza è sprovvista.¹⁴² In questo caso, le scelte traduttive risultano obbligate: un traduttore italiano (a parte in casi eccezionali) non può scegliere se coniugare un verbo o meno, ma dovrà tutt'al più scegliere la persona, il modo e il tempo verbale appropriati. Altre differenze che lasciano il traduttore più libero di scegliere riguardano, ad esempio, la frequenza d'uso del periodo paratattico (prevalente in cinese) e di quello ipotattico (prevalente nella lingua scritta italiana), la lunghezza media del periodo, l'uso dei segni di interpunzione. Nella scelta della macrostrategia traduttiva e nel corso della traduzione è stata utile la distinzione di Paola Faini tra fedeltà all'autore e fedeltà alle

¹⁴¹ Rega Lorenza, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 162.

¹⁴² Baker Mona, *In Other Words*, op. cit., p. 95.

norme:

La fedeltà all'autore, infatti, implica il rispetto delle sue intenzioni, dell'integrità testuale che si realizza non solo attraverso il significato ma anche attraverso la struttura, il lessico, il suono. Questo rispetto può essere mantenuto senza costringere in forme che non le appartengono la lingua che a tali intenzioni darà nuova espressione. È quindi opportuno evitare di utilizzare una lingua innaturale, o strutture che sono compatibili con la LP ma spesso estranee alla LA. Ne consegue che le norme della LP non devono essere riproposte immutate, ma vanno adattate alle norme e alle caratteristiche della LA.¹⁴³

Le scelte grammaticali effettuate nella traduzione di “Fenggui lai de ren” rispondono sia alla volontà di rispettare lo stile dell'autore che alla decisione di mantenere alcuni tratti della sintassi cinese, sempre, però, nei limiti della fattibilità e della scorrevolezza del testo: al fine di evitare una “lingua innaturale” si sono dunque apportate delle modifiche alla struttura sintattica di alcuni periodi, modifiche che verranno trattate nei paragrafi seguenti.

3.4.1.3.1 Organizzazione sintattica

La struttura sintattica è la “struttura portante, lo scheletro”¹⁴⁴ del testo che ne definisce stile e ritmo. Nel corso di questa traduzione ci si è scontrati con una differenza grammaticale e sintattica significativa che è stata oggetto di attenta analisi e riflessione. Dal punto di vista della struttura del periodo, si è già detto come lo stile prevalente in cinese sia quello paratattico, costituito da una serie di proposizioni coordinate (spesso per asindeto) risultanti in frasi lunghe. Nel caso di questo testo, la paratassi non solo costituisce la norma, ma è anche funzionale alla creazione del ritmo e dello stile del racconto, che mette in scena una serie di azioni, immagini o avvenimenti che si succedono uno di seguito all'altro, come se l'autrice stesse descrivendo le immagini del film. Ad esempio, si osservi la frase:

曾經有過那麼一天，父親坐在搖椅上，彎身繫好了鞋帶，起身，抖抖筆挺的褲腳，母親把一個手提箱交給父親，父親拍拍他的頭，出門去了。
C'era stato un giorno in cui suo padre, seduto su quella sedia a dondolo, si era piegato per allacciarsi le scarpe, si era alzato, aveva scosso leggermente l'orlo preciso dei pantaloni, la madre di Ah Qing gli aveva porto una ventiquattro ore, lui aveva dato delle pacche sulla testa ad Ah Qing e poi era uscito di casa.

143 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 87.

144 Rega Lorenza, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 121.

In questo caso si è scelto di strutturare la frase ponendo all'inizio la proposizione principale “C'era stato un giorno” in modo tale da rendere l'aspetto compiuto del verbo *you* 有, enfatizzato da *cengjing* 曾經 e *guo* 過, seguita da una serie di subordinate relative tutte legate tra loro da un rapporto di coordinazione. Lo scopo della struttura prevalentemente paratattica in questa frase è quello di scandire il ritmo dell'episodio narrato, ogni azione descritta costituisce il nucleo di una proposizione. In questo caso come in molti altri, si è reso necessario apportare delle modifiche: la proposizione *fuqin zuo zai yaoyishang* 父親坐在搖椅上 ha perso la sua autonomia andando a costituire un inciso. Inoltre, per quanto riguarda la coordinazione delle varie subordinate, che nell'originale avviene solo per mezzo delle virgole, nella traduzione si è dovuta aggiungere la congiunzione “e” che generalmente precede l'ultimo termine di una serie di elementi coordinati, seguita dall'avverbio temporale “poi” a indicare che le proposizioni precedenti indicano una serie di eventi nell'ordine in cui sono avvenuti.

In altre occasioni, quando la lunghezza dei periodi in cinese limita la possibilità di adottare in italiano una struttura interamente o prevalentemente paratattica, si è voluto optare per delle cesure attraverso segni di interpunzione forti separando così il periodo in più frasi. Nonostante il ritmo del testo subisca delle modifiche, le cesure permettono di accostare azioni o immagini l'una all'altra senza la necessità di utilizzare delle subordinate, che collocano le proposizioni su piani diversi e introducono delle relazioni logiche o temporali tra di esse. Ad esempio, nella frase seguente si nota come l'uso di segni di interpunzione forti permetta di mantenere l'accostamento delle immagini senza introdurre un cambiamento nell'ordine e nelle relazioni tra porzioni di testo (a eccezione della prima frase, in cui è stata inserita una subordinata relativa per necessità legate alla scorrevolezza del testo):

此時風季已過, 大太陽登場了, 經過一整個季節鹽和風的吹洗, 村子乾淨得發澀, 石牆石階在太陽下一律分了黑跟白, 黑的是影子, 白的是陽光, 如此清楚、分明的午後, 卻叫人昏眩。

Ora, però, la stagione ventosa è già passata, il sole è ormai sulla scena, e il villaggio, che per una stagione è stato deterso dal soffio del vento e del sale, è tanto pulito che è tutto un pizzicore. Sotto il sole i muri e le scalinate di pietra dividono il paesaggio in bianco e nero: il nero è l'ombra, il bianco è la luce del sole. È un pomeriggio così chiaro e distinto, eppure le persone ne sono stordite.

In questo passaggio sono stati inseriti due punti fermi che hanno separato il periodo in tre frasi distinte, ognuna con una propria autonomia sintattica. Inoltre, nella seconda frase sono stati inseriti i due punti che, introducendo un chiarimento o spiegazione e operando una cesura piuttosto netta, permettono di suddividere la frase in due parti mantenendo il legame di coordinazione.

Anche nell'esempio seguente viene mantenuta la struttura prevalentemente paratattica del periodo ma alcune sfumature di significato (esprese in cinese da elementi lessicali quali *pengqiao* 碰巧 e *jiu* 就) hanno reso necessaria l'introduzione di proposizioni subordinate:

已經忘記從什麼時候開始，阿清她母親連罵他的氣力也沒了，把錢數給人家，碰巧他在，就跟仇人似的恨恨瞅他一眼。
La madre di Ah Qing ormai non ricordava più quando era cominciata questa storia, non lo sgridava neanche più, saldava il debito e si limitava a lanciare a suo figlio un'occhiata feroce, ostile, se per caso capitava che Ah Qing fosse a casa.

Comi si può osservare, la casualità dell'azione espressa da *pengqiao* viene riportata in italiano attraverso una modifica sintattica, ovvero l'introduzione di una subordinata ipotetica. Lo stesso accade per l'avverbio *jiu*, che in questo caso indica una restrizione delle possibilità d'azione della madre di Ah Qing ed è stato tradotto con “si limitava a” seguito da una subordinata implicita oggettiva.

In altri casi, però, la struttura sintattica dei periodi ha subito variazioni molto più consistenti: questo è dovuto al fatto che, agli occhi di un lettore italiano, un testo in cui le proposizioni sono collegate tra loro solo da rapporti di coordinazione non è solo poco interessante, ma spesso risulta anche di difficile comprensione, proprio perché il lettore è abituato a essere “aiutato” nella lettura dall'esplicitazione di relazioni logiche e temporali tra le varie parti del discorso. Ad esempio, nella frase:

是郭仔老舅的一棟空房子，老舅都往到台北郭仔表姐家了，久久回來一次，鑰匙寄放在郭仔家。
Stavano in un appartamento di un vecchio zio di Guozi, che era vuoto perché era andato ad abitare a Taipei a casa di sua figlia, e dato che tornava a casa una volta ogni tanto aveva lasciato le chiavi in custodia a casa di Guozi.

si è voluta impiegare una struttura ricca di subordinate, una subordinata relativa per

evitare la ripetizione di “zio”, *laojiu* 老舊, e due subordinate causali (introdotte da “perché” e “dato che”) che permettono al lettore di comprendere immediatamente i nessi logici tra le proposizioni.

Inoltre, data l'enorme diversità grammaticale e lessicale tra l'italiano e il cinese, in alcune occasioni si assiste a una “ristrutturazione completa” del periodo. Nelle parole di Rega, vi sono:

periodi complessi che, una volta riformulati nella lingua di arrivo, non solo non mantengono più la linearizzazione originale dei singoli elementi, come si è visto finora, ma presentano una ristrutturazione completa nel senso che la proposizione può essere frazionata in più proposizioni e il periodo in più periodi.¹⁴⁵

Questa riformulazione avviene nei casi in cui la traduzione letterale sarebbe di difficile comprensione o risulterebbe innaturale a un lettore: queste modifiche, infatti, vengono apportate a quello che Newmark chiama “level of naturalness”,¹⁴⁶ ovvero il livello della traduzione in cui ci si cura della naturalezza del testo di arrivo, che deve essere conforme alle norme e alle abitudini linguistiche vigenti nella lingua di arrivo. Negli esempi seguenti, è possibile osservare alcune di queste ristrutturazioni dei periodi.

還有五爪蘋果，當場切了一個五口人吃，一人分到一爪 [...] C'erano anche delle mele rosse con cinque lobi, ne avevano tagliata una in cinque fette così che ognuno di loro potesse averne una parte.

Questa frase è stata rimodellata completamente, prediligendo alla traduzione letterale (che sarebbe risultata piuttosto contorta) una traduzione più semplice e lineare. Lo stesso è stato fatto per i periodi seguenti:

血紅的落日像鹹鴨蛋黃浸在金粼粼的海面，郭仔走到浪裡把手腳沖淨。摩托車支在沙灘上，一道輪印老遠從大馬路斜斜畫過細白的沙岸，沙上平躺著兩個人，空寂的海邊再沒有別人。
Il sole del tramonto, che si immergeva nel mare cristallino dai riflessi dorati, era rosso sangue, sembrava il tuorlo di un uovo d'anatra. Guozi andò verso la riva per lavarsi mani e piedi. La motocicletta aveva disegnato una lunga scia obliqua sulla spiaggia di sabbia fine e bianca a partire dalla strada principale, e ora era appoggiata con il cavalletto sulla sabbia. Solo due persone erano stese sulla spiaggia deserta, nessun altro.

La prima parte del passo sopra riportato è ricca di immagini, similitudini e metafore: se

145 Ibidem, p. 139.

146 Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 104.

la struttura grammaticale del cinese permette che queste possano essere espresse con un alto grado di sinteticità, in italiano è auspicabile che vengano inserite in una struttura più complessa dal punto di vista sintattico, meno condensata e per questo più comprensibile al lettore italiano: *xuehong de luo ri* 血紅的落日 (che era il soggetto nel testo di partenza) diventa una proposizione principale “Il sole del tramonto era rosso sangue”, inframmezzata dalla subordinata relativa (che nell'originale è la principale) *jinzai jinlinlin de haimian* 浸在金粼粼的海面 “che si immergeva nel mare cristallino dai riflessi dorati” e legata per coordinazione a *xiang xian yadanhuang* 像鹹鴨蛋黃 “sembrava il tuorlo di un uovo d'anatra”. Solo in questo modo, aggiungendo delle proposizioni e cambiandone l'ordine, si sono potute mantenere tutte le immagini evocate nella prima frase. Anche nella seconda parte si è operato un cambiamento, posticipando la proposizione *motuoche zhi zai shatanshang* 摩托車支在沙灘上 e ponendola alla fine della frase: in questo modo è stato possibile far sì che “motocicletta” fosse il soggetto di entrambe le proposizioni coordinate, e soprattutto rendere il periodo scorrevole e naturale per un lettore italiano. Un ulteriore esempio di ristrutturazione del periodo è il seguente:

小杏蹲在一座小舖前算命。籠子裡有隻黃雀專門會啣籤，算命老頭接過籤紙，賞雀兒一粒穀子吃。老頭跟小杏解籤，小杏很認真的聆聽。
Xiao Xing si accovacciò davanti al banchetto di un indovino per farsi predire il futuro. In una gabbia c'era un lucherino, un tipo di uccellino particolarmente versato nella divinazione, che pescò un biglietto per lei. Dopo aver preso il foglietto e aver ricompensato il lucherino con un seme, il vecchio indovino ne rivelò il contenuto a Xiao Xing, che lo ascoltava attentamente.

Anche in questo caso, l'impiego di subordinate permette al lettore di comprendere i nessi tra le diverse porzioni di testo. Nella seconda frase, si è deciso di inserire una breve espansione per spiegare *xianqian* 啣籤, “pescare un biglietto”: si è voluto spiegare che un lucherino è “un tipo di uccellino particolarmente versato nella divinazione” e si è aggiunto che “pescò un biglietto per lei”, atto che nell'originale viene lasciato sottinteso. Si è inoltre deciso di inserire un punto fermo dopo questa prima parte del periodo, mentre la seconda parte è stata accorpata alla frase successiva (con la quale condivide lo stesso soggetto, *laotou* 老頭): *suanming laotou jieguo qianzhi* 算命老頭接

過籤紙 e *shang que'er yi li kezi chi* 賞雀兒一粒穀子吃 diventano due subordinate temporali implicite introdotte dalla congiunzione “dopo”, mentre la proposizione *Xiao Xing hen renzhen de lingting* 小杏很認真的聆聽, il cui soggetto è il complemento di termine della frase precedente, diventa una subordinata relativa.

Sempre relativamente all'organizzazione sintattica, è interessante notare due casi in cui sono state impiegate delle frasi nominali. Il primo esempio è il seguente:

[...] 一叢叢仙人掌, 在海邊, 在田野, 像一叢叢花樹。
Una schiera di cactus sulla riva del mare, nei campi, quasi un bosco di alberi in fiore.

La frase estremamente segmentata del testo di partenza è stata tradotta con una frase nominale, che permette di ricrearne il ritmo e la giustapposizione di immagini. Un altro caso in cui si è ricorso alla frase nominale è nel periodo seguente:

空行行的窗戶外一盞霓虹招牌, 燈光明明滅滅打進屋子裡, 一下變青, 一下變紫。
Fuori da quell'apertura desolata un'insegna al neon, la cui luce intermittente entrava nella stanza, un attimo era verde, l'attimo dopo viola.

La prima proposizione, che in cinese è priva di verbo, viene tradotta in italiano per mezzo di una frase nominale: a differenza dell'esempio precedente, in cui la frase nominale italiana aveva la funzione di ricreare il ritmo dell'originale, in questo caso la scelta di impiegare una frase priva di verbo risponde all'esigenza di attenersi alla struttura sintattica del testo di partenza. Inoltre, questo tipo di configurazione permette la giustapposizione di immagini senza la mediazione del verbo, e ciò risulta in una struttura sintattica fortemente suggestiva.

3.4.1.3.2 Punteggiatura

La lingua italiana e quella cinese presentano numerose differenze per quanto riguarda la punteggiatura, sia in termini di aspetto grafico che di uso all'interno della lingua.¹⁴⁷

Per quanto riguarda le differenze nell'aspetto grafico, i segni di interpunzione caratteristici della lingua cinese (come ad esempio il punto “。””, i segni grafici “「” “」” che racchiudono il discorso diretto, e la virgola a goccia “、”) sono stati adattati

¹⁴⁷ Abbiati Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1998, p. 193.

alle convenzioni grafiche italiane:

澎湖的天空與本島不一樣。

Il cielo delle isole Penghu è diverso da quello dell'isola di Taiwan.

「我的事你別管。」

“Non ti impicciare nei fatti miei.”

「我來……」

“Arrivo...”

Negli esempi sopracitati, si è semplicemente sostituito il segno di interpunzione cinese con quello italiano corrispondente. In altri casi, però, le scelte relative alla punteggiatura sono state meno scontate e sono dipese dal contesto e dalle diverse funzioni che rivestono i segni di interpunzione. Ad esempio, si può osservare come il segno “——”, che non appartiene alle convenzioni linguistiche italiane, sia stato tradotto in modi diversi a seconda del contesto in cui si trova:

[...] 輕輕試推一下門，門竟就開了 —— 根本是棟沒有蓋好的空房子。
Provò a spingere delicatamente la porta, che inaspettatamente si aprì senza problemi: quello che videro fu un appartamento vuoto ancora in costruzione, senza la parete esterna.

阿清回頭望見小杏焦急的臉，還有萬老板兩個小孩攀在紗門裡一副認真透頂的緊張相看著他 —— 卯上了。
Ah Qing si voltò e vide il viso agitato di Xiao Xing e i due figli del signor Wan che, con le facce attaccate alla porta a vetri, lo guardavano con un'espressione seria e preoccupata... doveva farcela.

Nel primo caso, il segno di interpunzione ha funzione presentativa e si è quindi scelto di utilizzare i due punti. Nel secondo esempio, invece, ai due punti si sono preferiti i puntini di sospensione, dato che l'interruzione del discorso in questa frase sembra coincidere con una pausa di riflessione di Ah Qing.

Altri casi in cui si è reso necessario operare delle modifiche alla punteggiatura sono le riformulazioni a livello sintattico: come si è visto nel paragrafo precedente, la frammentazione di un periodo, l'accorpamento di più frasi, la trasformazione di un determinante nominale in una proposizione relativa e tutte le altre operazioni che incidono sulla struttura sintattica di un periodo non possono essere effettuate senza modificarne la punteggiatura.

Infine, una modifica rilevante è stata apportata per segnalare tipograficamente le onomatopee e separarle dal resto della frase, racchiudendole tra due trattini, non presenti nel testo di partenza data la maggiore integrazione delle onomatopee nel testo in cinese: “– *toc* –”, “– *pum* –”.

3.4.1.3.3 Verbi

La resa dei verbi in una traduzione dal cinese verso l'italiano pone numerose difficoltà: come si è accennato in precedenza, la diversità tra le strutture grammaticali di questi due idiomi si manifesta anche nell'impiego e nella flessione dei verbi generando delle asimmetrie per quanto riguarda il tipo di informazione contenuta in essi. L'italiano ha un complicato sistema di coniugazione dei verbi in base a modo, tempo verbale e persona, mentre la morfologia del cinese non prevede alcun tipo di flessione e i verbi sono affiancati da particelle che ne indicano l'aspetto o avverbi che situano l'azione nel tempo. In alcuni casi, i verbi compaiono senza queste indicazioni, e il lettore inferisce le informazioni relative al tempo e alla persona che svolge l'azione dal contesto e dalla struttura sintattica. Ad esempio, la breve e semplice frase *bu dong* 不懂, presente nel racconto, se astratta dal contesto può essere tradotta in modi molto diversi tra loro: è solo considerando il ruolo che riveste all'interno del testo che è stato possibile tradurre con “Non capiva”.

Se la coniugazione in base alla persona è una scelta obbligata per il traduttore che deve far sì che il verbo concordi con il soggetto della frase, la scelta dei tempi verbali lascia invece un margine di scelta più ampio, e dipende da più fattori. In primo luogo, dipende da fattori testuali: la volontà di ambientare la vicenda nel passato o nel presente, le modalità di narrazione degli eventi e la *consecutio temporum* sono tutti aspetti che entrano in gioco nella scelta dei tempi verbali da impiegare.

Nella traduzione di “Fenggui lai de ren” si è voluto dare inizio al racconto con una narrazione al presente, che permette di effettuare una panoramica del piccolo villaggio di Fenggui e dei paesaggi delle isole Penghu e di introdurre i personaggi in maniera vivida e incisiva:

此時風季已過，大太陽登場，經過一整個季節的鹽和風的吹洗，村子乾
淨得髮澀 [...]。

Ora, però, la stagione ventosa è già passata, il sole è ormai sulla scena, e il villaggio, che per una stagione è stato deterso dal soffio del vento e del sale, è tanto pulito che è tutto un pizzicore.

In questo caso, si è aiutati nella traduzione dei tempi verbali da avverbi come *cishi* 此時, “ora, in questo momento”, che permette al lettore di sentirsi partecipe e immerso nello spazio e nel tempo descritti e *yi* 已, “ormai, già”, che stabilisce la conclusione di un'azione, in questo caso la fine della stagione dei venti.

而顏煥清多半在村外客運站牌對面那家鳥極了的彈子房，泡掉一個下午。E molto probabilmente Yan Huanqing, per gli amici Ah Qing, sarà a bruciare il pomeriggio in quella cavolo di sala da biliardo davanti all'insegna della fermata della corriera, appena fuori dal villaggio.

In questa frase, *duoban* 多半, che qui ha il significato di “molto probabilmente”, fa trasparire la strategia narrativa impiegata per presentare il personaggio di Ah Qing: il narratore ipotizza, con una leggera nota dispregiativa, che Ah Qing possa trovarsi nella sala da biliardo del villaggio, lasciando intendere che sia un luogo di ritrovo abituale per lui e i suoi comparati. Si è deciso, dunque, di impiegare un futuro con funzione epistemica, traducendo *zai* 在 con “sarà”. Dopo aver presentato il luogo in cui si svolgerà la vicenda e il protagonista del racconto, ha inizio la narrazione vera e propria: la storia viene collocata nel passato e, da questo punto in avanti, verranno utilizzati solo tempi verbali riferiti ad azioni passate:

泡，泡得起沫。再泡下去要打架了，阿清把竿子一扔，從冰箱裡撈三罐沙士，像三個手榴彈，拋給阿榮郭仔，一口氣乾光，零零落落走出彈子房。

Stava lì a bruciare il pomeriggio, fino a che non iniziò a sentirsi ribollire. Se avesse continuato a star lì a perder tempo, si sarebbe messo a litigare con qualcuno. Ah Qing lanciò la stecca, dal frigorifero pescò tre lattine di una bibita alla salsapariglia e, come fossero tre granate, le lanciò ad Ah Rong e Guozi. Scolate le bibite in un sorso solo, se ne uscirono alla spicciolata dalla sala da biliardo.

In questo caso, l'autrice descrive una serie di azioni avvenute e concluse nel tempo. Nella prima frase viene utilizzato l'imperfetto (“stava”) per descrivere una situazione che si è prolungata nel tempo fino a che non si è verificata un'altra circostanza che vi ha posto fine (“iniziò”). Nella seconda frase, la struttura della proposizione *zai pao xiaqu yao dajia le* 再泡下去要打架了 è stata resa con una costruzione ipotetica dell'irrealtà nel passato, mentre gli altri verbi (che esprimono una sequenza di azioni) sono tutti

coniugati al passato remoto. È interessante notare come il verbo *reng* 仍 sia modificato dall'avverbio *yi* 一, che esprime velocità nell'azione, sfumatura di senso che in italiano è implicita nel verbo “lanciò”. Il verbo *gan* 乾 invece, è seguito dal complemento risultativo *guang* 光, che indica “l'esaurimento dell'oggetto su cui l'azione si esercita”¹⁴⁸ e in questo caso esprime la voracità dei ragazzi nel bere la salsapariglia. Si è deciso, dunque, di tradurre con il verbo di registro colloquiale “scolare” che ha in sé il senso di bere velocemente e con avidità e, inoltre, per rafforzare l'effetto si è impiegato un participio passato inserito in una subordinata implicita temporale (“scolate le bibite in un sorso solo”). Se in questo breve passaggio si è impiegato prevalentemente il passato remoto, in quello seguente si è invece utilizzato il tempo imperfetto, a indicare che le azioni narrate erano abitudini che si ripetevano nel tempo:

[...] 他將熱水瓶的開水泡了飯，坐也不坐，站在那裡稀里呼嚕扒完飯，碗筷一丟，又出去了。
 Si riempiva la scodella di riso con l'acqua calda del thermos, neanche si sedeva, stava lì in piedi a risucchiare il pasto, e una volta finito, lasciava lì bacchette e scodella e usciva di nuovo.

Quando la narrazione si spinge nel passato ancora più remoto, addentrandosi nei ricordi d'infanzia di Ah Qing, si è utilizzato il trapassato prossimo, sia per indicare che gli avvenimenti sono antecedenti al tempo della narrazione che per definire nettamente la differenza tra vicenda narrata (passato remoto, imperfetto) e i flashback (trapassato prossimo):

父親笑呵呵的把他一舉舉到半空中，碰到了燈泡，燈光一搖動，屋子裡的影子都幢幢的跑了出來，房子像船在廊上大大晃蕩起來。
 A un certo punto suo padre, ridendo, aveva sollevato le braccia in aria e urtato contro la lampada: non appena questa si era messa a oscillare, le ombre della stanza erano guizzate fuori tremolando e gli era sembrato di essere su una barca scossa dal mare in tempesta.

Il tempo verbale non è l'unica categoria morfologica del verbo che può subire delle variazioni nel passaggio da una lingua di partenza a una lingua di arrivo: anche la diatesi può essere modificata per rispondere a esigenze di naturalezza e scorrevolezza del testo. Nei casi seguenti, ad esempio è stata operata una modulazione, cambiando la diatesi del verbo da passiva ad attiva:

¹⁴⁸ Abbiati Magda, *Grammatica di cinese moderno*, op. cit., p. 296.

他在夢裡被人搖醒 [...]。

Mentre era immerso nel suo sogno qualcuno lo scosse per svegliarlo.

……沒講完，就給阿清劈里巴拉打下樓去了。

... Non poté nemmeno finire di parlare, che Ah Qing lo spinse giù dalle scale a suon di botte.

3.4.1.3.3 Figure sintattiche

Analizzando il testo dal punto di vista grammaticale, si può osservare come questo sia ricco di figure sintattiche che ne impreziosiscono la forma. La strategia principale adottata nel trattamento di questo tipo di figure retoriche riscontrate nel racconto consiste nel riprodurre la stessa figura nel testo di arrivo attraverso una traduzione semantica.

Ad esempio, nel passaggio seguente, in cui viene messo a confronto il ricordo del villaggio di Fenggui con la percezione che ne ha Ah Qing in seguito al suo ritorno sull'isola, l'autrice impiega una successione di antitesi, che sono state tutte riportate in italiano attraverso una traduzione letterale, ci si è limitati a adattare la punteggiatura eliminando la virgola a goccia che separa il tema dal commento:

然而是有什麼不一樣了。離開不過數月光景，他從前覺得很長的巷子、變短了，很寬的庭院、變窄了，很高的屋脊、變低了，很大的這個村落，走走就到了盡頭。

Eppure ora c'era qualcosa di diverso. Nonostante fosse partito solo qualche mese prima, i vicoli che prima credeva fossero così lunghi ora erano diventati corti, i cortili così grandi ora erano stretti, i tetti così alti ora erano bassi e questo villaggio così grande a camminarci un po' era già finito.

Anche nella frase nominale:

[...] 一叢叢仙人掌，在海邊，在田野，像一叢叢花樹。

Una schiera di cactus sulla riva del mare, nei campi, quasi un bosco di alberi in fiore.

si è voluta mantenere la figura sintattica presente nel testo di partenza. In questo periodo, infatti, è evidente un chiasmo ai cui estremi ci sono due proposizioni introdotte da *yi congcong* 一叢叢 (tradotto la prima volta con “schiera” e nel secondo caso con “bosco”) seguito da un tipo di piante (“cactus” e “alberi in fiore”), mentre nella parte interna ci sono due complementi di luogo introdotti da *zai* 在. In questo caso il chiasmo è stato mantenuto, ma si è apportata una modifica alla punteggiatura eliminando la virgola tra i primi due termini, in modo tale che la frase in italiano non risultasse troppo

frammentata.

Quando una traduzione letterale non è stata possibile, si è operata una neutralizzazione della figura sintattica oppure si è cercato di adattarla, con l'obiettivo di ricreare lo stesso effetto utilizzando le consuetudini linguistiche della lingua di arrivo. Ad esempio, nella frase seguente è presente un parallelismo, figura sintattica opposta al chiasmo che, invece di dar luogo a una struttura a X, accosta termini che hanno la stessa configurazione: le prime due proposizioni si aprono entrambe con un attributo che indica il grado di luminosità e si concludono con un'indicazione di luogo.

暗的棚子裡， 明的屋子外， 像一場荒夢了了。
Nel capannello il buio, fuori la luce, sembrava il risveglio da un sogno assurdo.

Nella traduzione italiana si è utilizzata la stessa figura sintattica ma cambiando l'ordine e le funzioni grammaticali dei componenti: le indicazioni di luogo vengono spostate all'inizio delle proposizioni, seguite dai sostantivi “buio” e “luce” (non più attributi come *an* 暗 e *ming* 明).

Un altro caso in cui è avvenuta una variazione nella traduzione di una figura sintattica è riscontrabile nel passo seguente:

癩老頭子可不含糊 [...]。
[...] ma il vecchiardo rinsecchito sapeva farsi i suoi conti [...].

In questo caso, la litote *ke bu hanhu* 可不含糊 è stata neutralizzata attraverso una modulazione, poiché si è ritenuto che una traduzione letterale non avrebbe avuto la stessa forza espressiva dell'espressione utilizzata “sapeva farsi i suoi conti”.

Un'altra figura sintattica impiegata spesso dall'autrice consiste nella ripetizione di alcune parti del discorso. Le ripetizioni sono state trattate un modo diverso a seconda dei casi. Nell'esempio seguente, la ripetizione è stata mantenuta interamente:

[...] 有梅花形， 六角形， 雞心形， 枕頭形 [...]。
[...] ce n'erano a forma di fiore di susino, a forma di esagono, a forma di cuore, a forma di cuscino [...].

Diverso è il caso della frase:

他唯一希望那場下不完的黄雨永遠不要停， 他就可以像條大肚魚永遠攤在這裡， 幹掉， 鹹掉， 然後翻掉。

La sua unica speranza era che la pioggerellina incessante non finisse mai di cadere, solo così lui avrebbe potuto starsene lì immobile, come un pesce panciuto, e lasciarsi seccare, salare e infine appendere.

in cui la ripetizione riguarda un morfema che non ha un corrispettivo nella lingua italiana, ovvero il complemento risultativo *diao* 掉. Data l'assenza di questa categoria grammaticale in italiano, la ripetizione viene annullata e vengono riportati solo i verbi che reggono il risultativo: “seccare, salare e infine appendere”. Sempre relativamente al trattamento delle ripetizioni intese come figure sintattiche, è interessante notare l'esempio seguente:

[...] 怕沒有死, 又打, 打……

[...] temendo che non fosse morto, lo aveva colpito ancora e ancora...

In questa frase la figura di ripetizione viene mantenuta, ma si è cambiato l'elemento ripetuto per adeguarsi alle convenzioni linguistiche dell'italiano: non è il verbo “colpire” a ripetersi (come invece succede nel cinese) ma l'avverbio “ancora”. Anche nel prossimo esempio si sono apportate delle modifiche che hanno comportato il cambiamento della ripetizione: per indicare il movimento delle onde, infatti, si è modificato il ritmo del periodo, ripetendo i due verbi “avanzava e si ritirava” invece che ripetere solo la proposizione *yan shang lai* 淹上來:

淹上來, 推下去, 淹上來 [...].

L'acqua avanzava e si ritirava, avanzava e si ritirava [...].

3.4.1.4 Fattori testuali

Il livello più alto tra i fattori linguistici è occupato dai fattori testuali: in una traduzione, infatti, spesso ci si trova a dover trattare dei problemi che investono la struttura del testo nella sua totalità. Il racconto “Fenggui lai de ren” è un testo narrativo e la narrazione si sviluppa di episodio in episodio: nella traduzione italiana si è ritenuto importante che il ritmo della narrazione fosse preservato, ma allo stesso tempo sono state necessarie delle modifiche o delle aggiunte per far sì che gli episodi fossero ben connessi tra di loro, in modo tale che il lettore potesse fruire di una lettura fluida e senza lacune nei passaggi logici. Inoltre, si è prestata attenzione a elementi quali la marcatezza delle costruzioni sintattiche, gli strumenti di coesione testuale, la varietà dei registri, l'impiego del discorso diretto e indiretto: tutti questi fattori saranno approfonditi nei

paragrafi seguenti.

3.4.1.4.1 Struttura del testo

Il testo si configura come un racconto in cui il narratore in terza persona delinea la vicenda prevalentemente dal punto di vista di Ah Qing. È in questo aspetto che è possibile individuare il punto di maggiore divergenza tra opera letteraria e opera cinematografica: se Hou Hsiao-hsien nel film ha sempre cercato di narrare la storia da un punto di vista distante, Zhu Tianwen nel racconto presenta gli avvenimenti dal punto di vista del protagonista Ah Qing, avvicinandosi a lui in particolar modo nei flashback e nei frammenti di discorso indiretto.

La struttura del testo, comunque, è molto vicina alla struttura del film: gli episodi raccontati nell'uno e nell'altro sono molto simili tra loro e occupano la stessa posizione, inoltre, l'autrice fa uso di alcune tecniche cinematografiche che ricollegano immediatamente le due opere. Ad esempio, il film si apre con una panoramica del villaggio di Fenggui e della natura circostante, come sottofondo si sente il rumore del vento, elemento caratteristico di questo piccolo abitato sulla punta occidentale dell'isola. L'incipit del racconto è molto simile: Zhu Tianwen inizia col descrivere il villaggio, in particolar modo ponendo enfasi su luci, colori e sulla presenza del vento. Dopo questa panoramica, in entrambe le opere il campo viene ristretto sulla sala da biliardo appena fuori dal villaggio, e il focus si sposta infine sul vecchio che segna i punti.

Oltre alla panoramica iniziale, un'altra tecnica cinematografica utilizzata sia nel racconto che nel film consiste nell'uso dei flashback, impiegati per dare voce ai ricordi d'infanzia di Ah Qing. Nel racconto, la distanza temporale tra la narrazione e gli eventi raccontati tramite il flashback è espressa tramite espressioni come ad esempio *hen yuan yiqian de shi* 很遠以前的事 tradotto con “era stato molto tempo prima”, o *Ah Qing xiangqi shi lingwai yi tian* 阿清想起是另外一天 “si ricordò di un altro giorno”. Nella resa italiana, inoltre, il flashback si differenzia dalla narrazione per l'impiego del trapassato prossimo, che indica l'anteriorità temporale dei ricordi raccontati. In alcuni casi, il passaggio da flashback al piano dell'intreccio può essere piuttosto delicato, e necessita di particolare attenzione nella traduzione. Nell'esempio seguente, il problema

è dovuto al fatto che la forma progressiva passata “stava imboccando” (utilizzata per rendere l'idea di un'azione compiuta in sovrappensiero, non del tutto coscientemente da Ah Qing) non si pone in contrasto con i verbi precedenti coniugati al trapassato prossimo, quindi non vi è una cesura netta tra flashback e narrazione. È stato necessario aggiungere un elemento (l'avverbio “ora”) che separasse in maniera decisa queste due dimensioni:

[...] 一棒掄下去，擊中蛇的頭，怕還沒有死，又打，打……他把飯餵得太急了，父親噙住了，咳嗽，噴了一膝飯末。

Aveva fatto cadere un colpo dritto sulla testa del serpente, poi, temendo che non fosse morto, lo aveva colpito ancora e ancora... Ora Ah Qing lo stava imboccando troppo velocemente, a suo padre andò il cibo di traverso, tossì e sputò il riso masticato sulle ginocchia.

Sempre in merito alla struttura del testo, è importante osservare che nella traduzione italiana si è voluto mantenere per quanto possibile il ritmo della narrazione dettato dalla scansione in paragrafi e dalla lunghezza delle frasi. Perciò, a eccezione dei casi già affrontati nel paragrafo relativo all'organizzazione sintattica in cui la lunghezza eccessiva delle frasi ha reso necessaria una cesura, si è mantenuta la scansione delle frasi del testo di partenza. Nel seguente passaggio, è evidente come nel testo di partenza la brevità dell'ultimo periodo gli conferisca una forza enfatica maggiore rispetto ai precedenti e come questo effetto sia stato ricreato nel testo di arrivo attraverso la medesima struttura del paragrafo:

偶爾他們發了興頭，也會潛水去撈蚌殼和海螺，把肉挖出來賣給海鮮店。或弄幾個美麗的珊瑚石，騙光光客的錢。再不然，賭。

Ogni tanto i ragazzi si facevano prendere dall'entusiasmo e si tuffavano in acqua a cercare conchiglie o chioccioline di mare, per poi tirarne fuori i molluschi e venderli alle pescherie. Oppure, infiocchiavano i turisti vendendogli qualche bel rametto di corallo. Altrimenti, giocavano d'azzardo.

3.4.1.4.2 Varietà dei registri

Il testo in questione presenta una molteplicità di registri diversi tra loro: la narrazione si sviluppa in un registro neutro, che però talvolta si innalza in un registro elevato, tipico dello scritto, e talvolta precipita in un registro basso, colloquiale, tipico del parlato. In questo racconto, il registro elevato prevale nelle descrizioni dei paesaggi e dei personaggi, nella narrazione dei ricordi attraverso i flashback, nelle riflessioni e nelle considerazioni sull'esperienza di crescita dei protagonisti. È caratterizzato da un

lessico ampio e ricercato e da strutture sintattiche complesse. È evidente, però, che “registro elevato” è una categoria di per sé poco definita che può contenere infinite variazioni: ad esempio, il registro utilizzato nella narrazione dei ricordi d'infanzia di Ah Qing, caratterizzato da un tono nostalgico e un lessico legato all'indefinitezza del ricordo, differisce in ampia misura da quello impiegato per le riflessioni del narratore. Interessante è il caso delle frasi conclusive del racconto in cui l'uso di un registro elevato permette all'autrice di allontanarsi dalle vicende e dalla quotidianità dei ragazzi e fare una riflessione di ampio respiro sul loro processo di crescita, lasciando il finale aperto:

看得見遠空中一疊兩疊暗雲，與沙灘上三隻灰條條浮移的小人。潮岸不知伸向何方。他們亦將是、其去未知。
Nel cielo, lontano, si potevano vedere uno, due cumuli di nuvole cupe e sulla spiaggia tre omini grigi e sottili che volteggiavano. Non sapevano fin dove si estendesse la riva umida. Anche il loro futuro, come quella riva, li avrebbe portati verso luoghi che ancora non conoscevano.

Il registro elevato è evidente dall'impiego di parole monosillabiche come *zhi* 知 (“sapere, conoscere”) e di parole o espressioni utilizzate nel cinese scritto come *hefang* 何方 (“in quale direzione”), *qi* 其 (sostituto personale), *yi* 亦 (“anche, allo stesso modo”), *weizhi* 未知 (“sconosciuto”). Anche nella traduzione italiana il registro è elevato, e, data l'importanza rivestita dall'ultima frase all'interno del testo, questa è stata modificata per far sì che acquisisse una forza espressiva maggiore della traduzione letterale.

Il registro colloquiale, invece, è impiegato nei dialoghi e nei discorsi indiretti. Scegliendo di utilizzare questo registro, molto informale e a tratti scurrile, l'autrice mette in atto una strategia per avvicinare il testo alla realtà dei ragazzi di Fenggui, che vengono caratterizzati anche dal modo in cui si esprimono. Nella traduzione dei dialoghi, gli aspetti più importanti da conservare sono proprio il registro e la naturalezza del parlato. Alcuni esempi di registro colloquiale sono i seguenti:

「反正他無所謂，只想賺錢。現在他一毛錢都沒了，上船，可以賺一大筆回來…… [..]」
“In ogni caso non gliene importa niente, pensa solo a far soldi. Ora non ha più neanche un centesimo, lavorando sulla nave può far soldi a palate e poi tornare...[..]”

「你要那麼多錢幹嘛!」
“Cosa vuoi farci con tutti questi soldi?”

「噢, 你要去哪裡?」
“Ma...dove vai?”

Nel primo e nel secondo caso, il registro basso è individuabile grazie all'uso di espressioni colloquiali come *zhuan yi dabi* 賺一大筆, *yi mao qian* 一毛錢 e, ancora più informale, *ganma* 乾嘛. Nel terzo esempio, si comprende che ci si trova di fronte a un registro colloquiale che riproduce la comunicazione orale grazie all'interiezione *yi* 噢 che esprime sorpresa da parte del parlante. Nei dialoghi del testo sono numerose le interiezioni e particelle modali che servono a rendere la naturalezza e spontaneità del parlato:

「你去打人家你就是流氓噯。」
“Sei andato a picchiare della gente, non sei altro che un delinquente!”

「去打幾局玩嘛。」
“Dai, vai a fare qualche partita”

「那是什麼東西啊?」
“Cos'è quella cosa?”

「女人, 唉!」
“Ah, le donne!”

Le particelle modali degli esempi precedenti hanno funzioni pragmatiche diverse: *ai* 噯 in questo caso indica disapprovazione, *ma* 嘛 è un'esortazione, *a* 啊 è utilizzata per dare enfasi alle frasi interrogative e *ai* 唉 esprime rammarico, tristezza, delusione. Dato che la lingua italiana non comprende particelle modali, nel testo di partenza le stesse funzioni pragmatiche e il registro colloquiale sono state espresse da interiezioni o dall'uso di espressioni molto informali.

Un registro basso è utilizzato anche nei passaggi in cui è presente il discorso indiretto:

人都是孤獨的, 彼此不能代替。顏煥清想著, 我們都是他媽的孤獨透了。
Siamo tutti soli, non possiamo aiutarci a vicenda. Sì, pensava Ah Qing, siamo tutti completamente soli, cazzo.

Nonostante i pensieri di Ah Qing non siano delimitati graficamente da alcun segno tipografico, è chiaro che il registro di queste frasi riflette le caratteristiche del linguaggio utilizzato dal ragazzo.

Un altro caso in cui il registro si abbassa rispetto al tono neutro della narrazione è riscontrabile nei passaggi in cui il narratore fa dell'ironia o mostra di disapprovare lo stile di vita dei ragazzi.

一群遊民成天老地的這種泡法, 實在也蠻可恥.

Questo branco di vagabondi aveva un modo proprio scandaloso di passare le giornate.

È evidente nell'esempio sopra citato l'opinione negativa espressa in modo molto diretto dal narratore: ad abbassare il registro è in particolar modo il lessico, attraverso espressioni come *paofa* 泡法 e l'avverbio *man* 蠻 che ha la stessa funzione di *hen* 很 ma è di registro più colloquiale.

3.4.1.4.3 Struttura tematica e flusso informativo

L'ordine dei componenti di una frase o proposizione non risponde solo a necessità sintattiche, ma spesso è plasmato per rispondere alle esigenze espressive dell'autore: per questo motivo, nella traduzione di un testo, è necessario che all'analisi grammaticale sia affiancato un altro tipo di riflessione che consideri l'ordine dei componenti della frase come una strategia testuale.¹⁴⁹ Le due dimensioni sono strettamente legate, poiché la diversità tra le strutture sintattiche del cinese e dell'italiano comporta una diversità nell'ordine delle informazioni trasmesse attraverso il messaggio.

Utile in questo tipo di analisi è la teoria del flusso informativo di Hallyday, in base alla quale le frasi e le proposizioni possono essere suddivise in due segmenti: il tema, elemento della frase che costituisce il punto di partenza già noto (perché espresso in segmenti precedenti del testo o impliciti) e il rema, elemento che svolge la funzione di predicazione e che è l'obiettivo del discorso.¹⁵⁰ In base a questa teoria, il tema si trova sempre all'inizio della frase o della proposizione, è sempre seguito dal rema e la scelta di porre in posizione tematica un elemento della frase piuttosto che un altro genera degli effetti diversi. Nella lingua italiana, che può essere considerata *subject-prominent* come

149 Baker Mona, *In Other Words*, op. cit., p. 132.

150 Ibidem, p. 133.

gran parte delle lingue europee¹⁵¹ e prevede la struttura sintattica SVO (soggetto – verbo – oggetto),¹⁵² è il soggetto a occupare la posizione tematica nelle strutture non marcate.

La lingua cinese, invece, definita *topic prominent*,¹⁵³ predilige la struttura tema (*topic*)-commento, ed è il *topic* a occupare la posizione iniziale all'interno della frase. In traduzione, possono sorgere dei problemi quando il *topic* cinese non corrisponde a un soggetto grammaticale italiano e la frase cinese sembra quindi presentare due soggetti. Altri problemi possono sorgere nella traduzione di strutture sintattiche non proprie della lingua di arrivo e nella resa di alcune costruzioni marcate, ovvero “gli ordinamenti usati per ottenere 'particolari funzioni espressive’”,¹⁵⁴ che devono essere resi con frasi che pongano enfasi sullo stesso costituente della frase. Nel corso di una traduzione si deve dunque porre attenzione alla struttura tematica del testo di partenza, e si dovrà cercare di rispettarne il flusso informativo, poiché dei cambiamenti al suo interno potrebbero provocare una distorsione del valore comunicativo di un enunciato.¹⁵⁵ Nonostante ciò, è bene ricordare che ricostruire in maniera esatta il flusso di informazioni del testo originale è molto difficile e, nelle parole di Wong e Shen, che il traduttore ha come priorità la resa del contenuto semantico e l'adattamento del testo alle norme sintattiche e testuali della lingua di partenza.¹⁵⁶

Nel corso della traduzione del testo in questione si è cercato, nei limiti delle possibilità offerte dalle convenzioni sintattiche dell'italiano, di attenersi al flusso informativo del testo di partenza, ma nel passaggio tra due lingue così diverse la ricostruzione esatta della struttura tematica del testo di partenza non è stata possibile per via delle numerose modifiche apportate alla struttura sintattica. Si è scelto, perciò, di adattare il flusso semantico alle necessità strutturali della lingua di arrivo, rispettando però la distinzione tra costruzioni marcate e non marcate. Nelle frasi riportate di seguito, è possibile osservare come le costruzioni marcate del testo di partenza siano state

151 Ibidem, p. 153.

152 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 78.

153 Baker Mona, *In Other Words*, op. cit., p. 153.

154 Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 77.

155 Wong Dongfeng e Shen Dan, “Factors Influencing the Process of Translating”, *Meta: Translators' Journal*, Vol. 44, No. 1, 1999, p. 85.

156 Ibidem, p. 86.

tradotte con strutture sintattiche volte a ottenere lo stesso effetto espressivo:

「我不管。是哥幫你去道歉！賠錢！」
“Non mi impiccio nei fatti tuoi. Infatti è stato nostro fratello a chiedere scusa al posto tuo! A risarcire i danni!”

後來他才是從小胖子那裡知道，哥哥並不是給牛車撞的 [...]。
È dal Grassoccio che venne a sapere che suo fratello non si era affatto scontrato con un carro di buoi [...].

[...] 阿榮家翻修的兩層樓房就是他老姐混出來的 [...]。
[...] è dai suoi traffici che era saltata fuori la villetta ristrutturata a due piani della famiglia di Ah Rong.

In tutti gli esempi la porzione di testo su cui l'autrice vuole porre l'accento è introdotta dal verbo *shi* 是, e tutte queste strutture marcate sono state rese in italiano attraverso la dislocazione a sinistra (in posizione tematica) degli elementi enfaticizzati nel testo di partenza: nel primo caso si tratta del soggetto (“nostro fratello”) mentre negli altri due casi si tratta di complementi di origine e provenienza (“dal Grassoccio” e “dai suoi traffici”). È interessante notare come nelle prime due frasi non si è verificato un cambiamento particolarmente rilevante nel flusso informativo, mentre nel terzo caso le modifiche sono state ben più consistenti: la dislocazione a sinistra del complemento che nel testo di partenza si trovava in posizione finale, la necessità di spostare le determinazioni del sostantivo *loufang* 樓房 alla sua destra e, non ultime, le modifiche apportate agli elementi deittici (*ta laojie* 他老姐 diventa “suoi” riferito a Meihui) per far sì che la proposizione fosse coesa e coerente con il testo circostante hanno rivoluzionato l'ordine delle informazioni.

3.4.1.4.4 Coesione e coerenza

Un testo per essere considerato tale deve essere dotato di coerenza e coesione. La coerenza è definita da Osimo come la “rete di significati e implicazioni che rendono semanticamente compatto un testo”¹⁵⁷ mentre la coesione è stata definita come la “rete di legami sintattici e grammaticali che fanno di un insieme di parole un testo”:¹⁵⁸ si può dunque affermare che la coerenza riguarda l'aspetto concettuale e i legami logici del testo, mentre la coerenza è l'espressione di questi legami a livello testuale. Utile ai fini

¹⁵⁷ Osimo Bruno, *Manuale del traduttore*, op. cit., p. 269.

¹⁵⁸ Ibidem.

della traduzione è stato il modello di Hallyday e Hasan, i quali individuano cinque mezzi attraverso i quali la lingua inglese realizza la coesione testuale: referenza, sostituzione, ellissi, congiunzione e coesione lessicale.¹⁵⁹ Nonostante il modello sia stato ideato in base alle strutture della lingua inglese, esso può essere applicato anche a lingue diverse: questi mezzi di coesione, infatti, sono individuabili in molti idiomi, anche se ogni lingua utilizza questi strumenti in modo diverso per ottenere dei testi coerenti e coesi. Ad esempio, lingue sintetiche come l'italiano possono sfruttare, in aggiunta ad altre strategie, la coniugazione dei verbi e la declinazione degli aggettivi, mentre il cinese predilige l'uso delle ripetizioni. Nei paragrafi seguenti verranno mostrate le differenze nell'uso dei mezzi di coesione dal cinese all'italiano e verranno esemplificate alcune modifiche apportate agli strumenti coesivi nella traduzione del racconto.

Una differenza consiste nell'uso dei pronomi come mezzo per realizzare legami di referenza anaforica. Nelle frasi seguenti è evidente la ripetizione del sostituto personale *tamen* 他們, che fa riferimento ai personaggi menzionati nei paragrafi precedenti o che il lettore intuisce possano far parte della scena: in italiano, è necessario impiegare delle altre strategie testuali, ricorrendo, di volta in volta, a sinonimi, espressioni e pronomi diversi, specificando i referenti alla prima occorrenza in una frase, un paragrafo o periodo. Ad esempio:

好像是晚上的船到馬公，父親從本島回來，到家他們卻睡了，母親一個個喊醒他們，看看父親給他們帶了些什麼好玩意兒。

Gli sembrava di ricordare che suo padre fosse arrivato a Magong con il traghetto della sera, tornava da Taiwan. Quando era arrivato a casa, Ah Qing e i suoi fratelli dormivano già, così la madre li aveva svegliati a uno a uno, perché vedessero i regali che il padre aveva portato loro.

郭仔老爸在船碼頭替人修船，郭仔有時去幫忙打零工。偶爾他們發了興頭，也會潛水去撈蚌殼和海螺 [...].

Quando il padre di Guozi sostituiva un operaio a riparare barche al cantiere navale, a volte Guozi andava ad aiutarlo facendo qualche lavoretto.

Ogni tanto i ragazzi si facevano prendere dall'entusiasmo e si tuffavano in acqua a cercare conchiglie o chioccioline di mare [...].

In entrambi i casi, utilizzare il pronome “essi, loro” alla prima occorrenza non avrebbe reso possibile al lettore individuarne il referente e avrebbe perciò ostacolato la coesione, soprattutto nel secondo caso, in cui avrebbe generato un fraintendimento. Se in questo

159 Cit. in Baker Mona, *In Other Words*, op. cit, p. 190.

caso la referenza si manifesta attraverso l'uso dei pronomi personali, in altri casi questa può manifestarsi attraverso l'impiego di deittici, pronomi relativi, sinonimi, parole generiche, ripetizioni e iperonimi. Ad esempio, nella traduzione italiana degli esempi riportati di seguito la coesione testuale è stata raggiunta attraverso l'impiego di alcuni deittici (“quelli”, “questi”), parole generiche (“un tizio”) e pronomi relativi (“che”).

[...] 錦和叫他們別管，他們還是上去把人家送到醫院 [...]。
Jinhe disse loro di non impicciarsi, ma quelli vollero portare le persone coinvolte all'ospedale.

其中有一個阿榮叫他三九 [...]。
Tra questi c'era un tizio che Ah Rong chiamava San Jiu [...].

Un altro caso interessante che ha previsto dei cambiamenti nei legami coesivi nel passaggio dal testo di partenza al testo di arrivo è il seguente:

「我要把小孩子拿掉。」 [...]。
「可是我不想阿和知道，都不要他知道。」
“Voglio abortire.” [...]。
“Ma non voglio che Jinhe lo sappia, no, non voglio che lo sappia.”

Il mezzo di coesione usato nel testo di partenza consiste nell'ellissi del complemento oggetto, mentre nel testo di arrivo ci si è adeguati alle norme linguistiche della lingua italiana, esplicitando il nesso con la frase precedente e operando una sostituzione attraverso il pronome “lo”.

Un altro mezzo di coesione testuale che ha subito numerose alterazioni nel corso della traduzione è quello della congiunzione, poiché nella lingua italiana l'impiego di congiunzioni e connettivi logici tra frasi è molto più frequente di quanto non sia in cinese. Si è ritenuto perciò necessario, al fine di aumentare la coesione e la coerenza del testo di arrivo, inserire alcuni connettivi logici e temporali tra i periodi o i paragrafi, rendendo così la lettura più scorrevole e chiara.

澎湖的天空中與本島不一樣。海太多了，哪裡都是海，常常是把天吃掉了似的。

Il cielo delle isole Penghu è diverso da quello dell'isola di Taiwan. Qui il mare è troppo, è ovunque, spesso sembra quasi che abbia inghiottito il cielo.

他們便不置可否，漠漠的各自把錢如如數交出。

A quel punto i ragazzi non obiettarono e muti gli diedero la somma pattuita.

阿清離開那天，大清早，從窗子可以望見母親已在後園沙地上清理菜圃，哥哥去學校了。

La mattina del giorno in cui parti, Ah Qing poteva vedere dalla finestra sua madre nel cortile posteriore, indaffarata a lavorare il terreno arido dell'orto. Suo fratello, invece, era già andato a scuola.

In altri passaggi, si è ritenuto opportuno aggiungere intere frasi o proposizioni a supporto della narrazione, in modo tale che il passaggio da un paragrafo all'altro o da un periodo a quello successivo risultassero coerenti per un lettore italiano: ad esempio, si sono aggiunte proposizioni subordinate che contestualizzano o introducono gli enunciati successivi, come “Nel sentire queste parole”, “ora che stava a Kaohsiung”, “non appena li vide sulla soglia”, “ciò che videro” o frasi che mettono in relazione il periodo precedente e quello successivo instaurando un'analogia, come è il caso della frase nominale “Proprio come adesso”.

Infine, l'ultimo aspetto relativo alla coesione testuale in cui le differenze morfosintattiche tra lingua di partenza e lingua di arrivo hanno comportato delle modifiche nel corso della traduzione riguarda la coesione testuale, e nello specifico la ripetizione. Questo strumento coesivo è utilizzato con maggiore frequenza in cinese piuttosto che in italiano: in un testo cinese, riportare lo stesso termine due, tre, quattro volte in una frase non genera alcun tipo di effetto spiacevole, in italiano questo non è accettato poiché il testo risulterebbe goffo e sgradevole alla lettura. Alcuni teorici della traduzione ritengono, però, che sia necessario riprodurre le ripetizioni presenti nel testo di partenza: Osimo sottolinea come la sua posizione sia “a favore del rispetto delle decisioni dell'autore in fatto di ripetizioni”¹⁶⁰ e Newmark invita gli studenti a non avere paura delle ripetizioni.¹⁶¹

Nella traduzione di “Fenggui lai de ren”, la ripetizione è stata trattata in maniera diversa a seconda della funzione: le ripetizioni che svolgono una mera funzione coesiva, sono state eliminate, mentre si sono mantenute quelle che conferiscono al testo una carica espressiva. Si osservino i seguenti passaggi in cui si è voluta preservare la ripetizione:

[...] 石牆石階在太陽下一律分了黑跟白, 黑的是影子, 白的是陽光 [...].
Sotto il sole i muri e le scalinate di pietra dividono il paesaggio in bianco e nero: il nero è l'ombra, il bianco è la luce del sole.

160 Ibidem, p. 204.

161 Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 60.

一個夢，他自己也不知道的一個夢。
他在夢裡被人搖醒 [...]。
Un sogno, un sogno che lui stesso non sapeva di avere.
Mentre era immerso nel suo sogno qualcuno lo scosse per svegliarlo.

Nel primo caso, la ripetizione permette di dare maggiore intensità alla descrizione del paesaggio: un villaggio che è colpito dai raggi del sole in modo così violento da non aver più colore ed essere ridotto a luce e ombra. Nel secondo esempio, la ripetizione della parola “sogno” da una parte conferisce importanza al desiderio che Ah Qing cova dentro sé e sembra voler creare delle aspettative nel lettore, dall'altra la polisemia di questa parola permette di gestire la transizione tra i due piani dell'introspezione (in cui Ah Qing si appisola, ripensa al passato e viene fatto cenno a un suo “sogno”) e della narrazione (in cui Ah Rong lo scuote per risvegliarlo dal torpore).

Quando la ripetizione non è portatrice di valore espressivo ma è solamente funzionale alla coesione del testo, si è deciso di impiegare altri strumenti linguistici, come ad esempio l'ellissi, la referenza per mezzo di pronomi o sinonimi.

後來他才是從小胖子那裡知道，哥哥並不是給牛車撞的，當天下午放學時候，猴子把哥哥架道巷子裡，將哥哥身上的錢都刮走了。
È dal Grassoccio che venne a sapere che suo fratello non si era affatto scontrato con un carro di buoi, ma che quel pomeriggio Scimmia lo aveva braccato in un vicolo all'uscita da scuola e gli aveva rubato tutti i soldi che aveva con sé.

怕他們不認路，找了舞團裡一個癩三陪他們。這個癩三比他們還無聊 [...]。
Temendo che non conoscessero le strade, aveva trovato un balordo della sua compagnia che potesse accompagnarli in giro. Questo tizio era ancora più stupido di loro [...].

Il primo breve passaggio vede la parola *gege* 哥哥 ripetersi tre volte: alla prima occorrenza è stata tradotta con “suo fratello”, ma in seguito si è preferito optare per i pronomi personali “lo” e “gli”. Nel secondo passaggio, invece, la ripetizione ravvicinata di *biesan* 癩三 ha portato a scegliere di impiegare due parole diverse: “balordo” (parola utilizzata in tutto il testo per indicare questo personaggio) e “tizio”. Sempre relativamente alla ripetizione, è interessante notare il trattamento dei *verba dicendi* che compaiono frequentemente nel testo di partenza: in alcune occasioni i verbi che introducono discorsi diretti sono stati conservati, in altri casi si è preferito introdurre

una variazione, mentre in altri ancora si è deciso di eliminarli totalmente. L'esempio di seguito riportato permette di osservare le tre strategie appena illustrate:

不定指一指窗外的海，說：「你看，海。」指田野上一排排擋風的矮石牆，說：「牆。」指牛，說：「牛車。」經過村子外那家鳥透的彈子房，他說：「史勞克。」

Con fare incerto le indicò il mare fuori dal finestrino: “Guarda, il mare.” Indicandole le file di muretti bassi che proteggevano dal vento disse: “Dei muretti.” Indicando dei buoi aggiunse: “Un carro di buoi.” Quando passarono vicino a quella cavolo di sala da biliardo fuori dal villaggio, le disse: “Snuccher.”

3.4.2 Fattori extralinguistici

Nella traduzione di un testo letterario ci si può scontrare con alcuni aspetti della cultura emittente che sono totalmente estranei al lettore modello del testo di arrivo: dunque, oltre a tradurre il racconto ponendo attenzione a tutti gli elementi lessicali, grammaticali e testuali esaminati nei paragrafi precedenti, si è dovuto intervenire per far sì che il lettore del testo di arrivo non trovasse ostacoli culturali nella comprensione.

Un primo ostacolo è costituito dai nomi di parentela, che variano da una cultura all'altra in base all'evoluzione della società e alla diversa concezione dei legami familiari in paesi diversi. La lingua cinese, attraverso la sua griglia di nomi di parentela estremamente dettagliata, fornisce al lettore o all'ascoltatore l'indicazione precisa delle relazioni all'interno della famiglia, mostrando così l'importanza che queste rivestono nella cultura cinese. Diversa è la prospettiva italiana: non esistono, infatti, termini che indicano lo stesso grado di parentela espresso da un termine cinese come *saosao* 嫂嫂 (moglie del fratello maggiore) e in traduzione si dovrà optare per “cognata”, pur sacrificando una parte del significato. Nel racconto “Fenggui lai de ren” compaiono molti nomi di parentela, tra cui *gege* 哥哥 che è stato tradotto alla prima occorrenza con “fratello maggiore” e in quelle seguenti semplicemente con “fratello”, confidando nella memoria del lettore. Un altro nome di parentela interessante ai fini di un commento alla traduzione è *ayi* 阿姨, che indica la sorella minore della propria madre. Questo termine, però, è utilizzato anche per rivolgersi o riferirsi a una donna all'incirca dell'età della propria madre. Nel racconto, la *ayi* di Xiao Xing viene menzionata solamente una volta e non svolge un ruolo importante nell'economia del testo: si è scelto

perciò di utilizzare la parola “zia” e di non approfondire il legame esistente tra le due donne.

Un'altra espressione culturospecificca riguarda i soprannomi introdotti da *Ah* 阿: all'inizio del racconto il protagonista viene presentato con il nome per esteso, Yan Huanqing 顏煥清, ma nel corso del racconto il narratore si riferisce al ragazzo prevalentemente con il soprannome Ah Qing 阿清. Un lettore taiwanese o cinese ha gli strumenti culturali per comprendere immediatamente che si tratta della stessa persona, mentre un lettore italiano necessita di una spiegazione. Per questo motivo, in uno dei primi paragrafi del racconto si è introdotta una breve espansione per esplicitare che le due espressioni di riferiscono alla stessa persona, “Yan Huanqing, per gli amici Ah Qing”. Per evitare confusione, comunque, si è preferito sostituire Yan Huanqing con Ah Qing in tutte le altre occorrenze successive alla prima, sacrificando in parte la componente pragmatica (la presa di distanza dal personaggio) della scelta dell'autrice in favore della leggibilità e della chiarezza del testo. Una strategia addomesticante è stata utilizzata anche per Huang Jinhe 黃錦和: la maggior parte delle volte, il narratore e gli altri personaggi si riferiscono a lui con il suo nome, Jinhe 錦和, e solo in alcuni dialoghi o passaggi è utilizzato il suo soprannome Ah He 阿和. Dato che le occorrenze di quest'ultima espressione sono in numero ridotto, si è preferito utilizzare sempre il nome Jinhe per non generare confusione o appesantire il testo con ulteriori spiegazioni.

Un altro aspetto culturale che emerge nel testo di partenza riguarda i gesti e le abitudini taiwanesi: i personaggi del racconto vengono spesso rappresentati in situazioni quotidiane e spesso poco comuni nella realtà italiana. Ad esempio, i ragazzi che siedono annoiati davanti al tempio “a darsi colpi sulle ginocchia” per tutto il pomeriggio, la madre di Ah Qing che cura i lividi del fratello sfregando sulla sua schiena “dello zenzero imbevuto d'alcol”, la cognata di Jinhe che sta “accovacciata a terra davanti all'ingresso a fare lavori domestici” sono tutte delle immagini insolite per un lettore italiano, non abituato a questo tipo di gestualità e di abitudini. Proprio perché insolite, permettono al lettore italiano di allontanarsi dalla propria realtà e immergersi in quella taiwanese, e per questo motivo si è deciso di tradurre letteralmente questi passaggi.

Oltre alle espressioni culturospecifiche e alle pratiche sopra citate, il testo è ricco di riferimenti a fenomeni culturali poco familiari o del tutto sconosciuti a un lettore non taiwanese o cinese: ad esempio, vengono menzionate e descritte alcune tradizioni del popolo taiwanese, come le offerte di cibo e incenso durante la *Zhongyuan jie*, i riti e le preghiere caratteristici di un funerale, il ricorso a degli indovini in momenti di crisi e indecisione. Tutte queste celebrazioni e attività peculiari della cultura taiwanese sono descritte nel dettaglio da Zhu Tianwen, ed è perciò sufficiente una traduzione letterale per far sì che il lettore abbia di fronte a sé una pittoresca rappresentazione di ciò che accade nelle festività e nelle cerimonie taiwanesi: la *Zhongyuan jie* viene raccontata attraverso le scintille sprigionate dai bracieri, le offerte di frutta e cibo, le strade brulicanti; il rito funerario è anch'esso descritto nel suo svolgimento, dalla costruzione del capannello per la bara del defunto alla funzione celebrata dal monaco buddista; e infine anche la pratica di divinazione è raccontata con dovizia di particolari. Diversa è la situazione quando l'autrice allude a un elemento relativo alla cultura o alla società taiwanese, senza descriverlo: in questo caso, al *textual blank*¹⁶² creato per mezzo dell'allusione (e ricostruibile dal lettore grazie al contesto e alle proprie competenze), si aggiunge un *cultural blank*¹⁶³ che non è comprensibile da parte di un lettore appartenente a una cultura diversa da quella emittente. Come spiega Eoyang Chen:

The difficulty is exacerbated by textual blanks that allude to, or allow for, areas in the source language with which the reader in the target language is unacquainted. It's a form of retinal blindness, in which the image passes through the cornea, but the break or lacuna in the retina leaves the eye without a screen on which to project the image. A blank is superimposed on a blank, as it were. (In translating, the translator must clearly, even to the resort of a footnote, remove the cultural blank, but he must be careful not to remove the textual blank.) The blank in the fictional text induces the reader's constitutive activity; but the blank in the cultural frame of reference in a translation will only frustrate the reader's efforts to reconstitute the original.¹⁶⁴

Questo tipo di allusioni pongono una vera sfida al traduttore, che deve avere sufficienti competenze culturali per decifrarle e riuscire a esplicitarle nel testo di arrivo per mezzo di strategie traduttive più o meno invasive. Nel racconto in questione ci si è scontrati

162 Eoyang Eugene Chen, *The Transparent Eye: Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1993, p. 156.

163 Ibidem.

164 Ibidem.

con un *cultural blank* di questo tipo: nel paragrafo in cui Ah Qing annuncia ai suoi amici di voler studiare giapponese, questi lo scherniscono per il suo “sguardo perverso” (*youse yanguang* 有色眼光). Per capire la malizia degli amici di Ah Qing è stato necessario chiedere chiarimenti a un madrelingua di Taiwan: negli anni '80 la gran parte del materiale pornografico proveniva proprio dal Giappone ed è per questo motivo che i ragazzi hanno scherzosamente fatto allusione a un secondo fine nella decisione di imparare la lingua giapponese da parte di Ah Qing.

阿榮郭仔聽他要學日語, 快笑掉大牙, 邪邪的拿有色眼光撩他, 被他「馬鹿馬鹿」罵跑了。

Quando Ah Rong e Guozi seppero che studiava giapponese, si sganasciarono dalle risate prendendolo malignamente in giro per quella sua idea perversa: “Così puoi vederti tutti i film giapponesi a luci rosse, eh?” e se ne corsero via mentre lui li insultava in giapponese: “*Baka!* Idioti!”

In questo caso, si non è stato possibile seguire le indicazioni di Eoyang Chen, che raccomanda di preservare il *textual blank*: per evitare di inserire una nota esplicativa si è deciso di aggiungere una breve espansione attraverso il discorso diretto, rendendo in questo modo l'elemento culturale sottinteso comprensibile anche a un lettore non taiwanese.

3.4.3 Residuo

Il passaggio di un testo da una lingua di partenza a una lingua di arrivo è un processo complesso, e le strategie adottate a livello fonologico, lessicale, grammaticale e testuale non sono sufficienti a rendere con esattezza ogni aspetto del testo di partenza. Questo fenomeno è ben descritto da Paola Faini, che sostiene:

ogni traduttore è consapevole della necessità di optare – laddove vi siano oggettive difficoltà di traduzione – per quello che Newmark definisce il “male minore” ed è altrettanto consapevole che, qualunque sia la sua scelta, essa comporta un certo grado di perdita di informazione.¹⁶⁵

Questa perdita di informazione è il residuo traduttologico e si può verificare a tutti i livelli. Infatti, sebbene si possa pensare che la perdita di informazioni riguardi principalmente i fattori relativi alla cultura, ai giochi di parole e ai versi poetici, in realtà questa si verifica di continuo anche ai livelli fonologico, lessicale e grammaticale.

¹⁶⁵ Faini Paola, *Tradurre*, op. cit., p. 59.

Nel testo in questione ad esempio, per quanto riguarda il livello fonologico è riscontrabile la difficoltà nella resa delle onomatopee: come si è già osservato in precedenza, in cinese le onomatopee riproducono il suono in maniera vivida e diretta e sono anche perfettamente integrate nel testo, mentre in italiano molto spesso si è dovuto scegliere tra resa del suono e integrazione all'interno della frase.

Dal punto di vista lessicale, è evidente come la mancata equivalenza tra il lessico italiano e quello cinese possa comportare delle perdite di informazione in traduzione, e ciò avviene sia a livello denotativo (nella traduzione di *gege* come “fratello”) che a livello connotativo (*Xiaobaicai* 小白菜 tradotto con “Cavolo Bianco” ha perso la sua connotazione positiva, e si è reso necessario un intervento di espansione).

Inoltre, il residuo riguarda anche le diverse prassi linguistiche a livello sintattico: come si è detto, molte delle lunghe frasi composte da proposizioni giustapposte solamente per mezzo della punteggiatura sono state modificate, alcune sostituite da frasi ipotattiche, altre frammentate in frasi più brevi. In entrambi i casi, ciò che viene in parte perso è il ritmo della narrazione. Sempre a livello sintattico, la diversa natura delle due lingue, una sintetica l'altra isolante, una alfabetica l'altra basata sui caratteri, ha comportato un ingente residuo. In merito a ciò, è evidente come la sinteticità e la forza immaginifica di espressioni quali *yun beng an lie* 雲崩岸裂, *jin linlin de haimian* 金粼粼的海面, *kong dingding de chuanguhu wai* 空叮叮的窗戶外 non possano essere riprodotte in italiano a causa di vincoli strutturali, e siano state sacrificate a vantaggio della resa del contenuto semantico dei singoli caratteri: “risuonano nell'aria e si infrangono sugli scogli”, “nel mare cristallino dai riflessi dorati” e “fuori da quell'apertura desolata”.

A livello extralinguistico, infine, le informazioni che vengono perse nel corso della traduzione riguardano tutte le competenze culturali che permettono di avere una piena comprensione del testo. In questo senso, è interessante il caso di *zhaoyaojing* 照妖鏡 e di *yuegong* 月宮, il primo tradotto con “specchio magico rivelatore di demoni” e il secondo con “Palazzo della Luna”: entrambi sono due elementi mitologici della cultura cinese che fanno parte di antiche leggende. Lo specchio sopra citato è uno

strumento magico che, secondo alcuni testi della letteratura classica cinese, permetterebbe di rivelare la vera forma dei demoni e nell'uso contemporaneo si riferisce alla capacità di intravedere il vero animo degli uomini, distinguendo gli uomini buoni da quelli malvagi. La traduzione “specchio magico rivelatore di demoni” enfatizza l'elemento magico più che la capacità di discernimento, ed è stata scelta per far sì che fosse preservato l'aspetto culturale. Nonostante la volontà di mantenere un legame con la mitologia cinese cui fa riferimento *zhaoyaojing*, in traduzione l'intensità di questa immagine viene persa, dato che questo oggetto non è presente nell'immaginario collettivo italiano. Lo stesso accade per la traduzione “Palazzo della Luna”: il lettore italiano digiuno di competenze culturali sulla mitologia cinese intuisce il riferimento a una leggenda, ma non conoscendone la storia non può avere una comprensione completa di tutte le connotazioni e implicazioni che la citazione di questo luogo immaginario porta con sé.

CONCLUSIONI

Con presente lavoro di tesi si è voluta offrire una proposta di traduzione del racconto “I ragazzi di Fenggui”. Al fine di presentare al lettore una panoramica completa sull'autrice trattata e sul lavoro di traduzione effettuato, nel primo capitolo si sono ripercorse le fasi fondamentali dello sviluppo artistico di Zhu Tianwen, riconducendo le sue opere a tre periodi. Il primo periodo è caratterizzato da una produzione letteraria che riflette un forte senso di identità legato alla Cina continentale e a uno stile tradizionale; il secondo periodo consiste in un avvicinamento al realismo nativista e all'esperienza taiwanese; e infine l'ultimo periodo, che ha inizio con gli anni '90, in cui l'autrice indaga la dimensione urbana con uno stile innovativo e vicino al postmodernismo. Dopo questa breve retrospettiva, si è collocato il racconto in questione all'interno della produzione letteraria dell'autrice e al contesto sociale e culturale in cui è stato scritto, approfondendo, inoltre, alcuni aspetti della sua genesi rilevanti ai fini della comprensione del testo e della traduzione.

Il secondo capitolo consiste nella traduzione de “I ragazzi di Fenggui”, in seguito alla quale si è voluto procedere con l'analisi traduttologica. La natura ibrida di questo testo, scritto per il cinema sotto forma di racconto e pubblicato solo successivamente, ha comportato una notevole difficoltà nell'individuazione di una tipologia e di una funzione testuale univoche, difficoltà che si è in seguito riflessa sulla definizione della macrostrategia traduttiva da adottare. Considerando anche altri fattori quali la genesi del racconto, la sede di pubblicazione e il lettore modello ipotizzati per il testo di arrivo si è infine scelto di optare per una strategia traduttiva semantica ed estraniante. Questa strategia ha permesso di mantenere i tratti principali dello stile di Zhu Tianwen e di offrire un'accurata rappresentazione della vita dei giovani taiwanesi all'inizio degli anni '80, attenendosi all'intento realista del *New Taiwan Cinema*. Al contempo, però, la macrostrategia scelta non è completamente scevra da tendenze addomesticanti volte ad avvicinare il testo al lettore, come emerge dal commento traduttologico che ha preso in considerazione i problemi traduttivi riscontrati a livello linguistico (fonologico, lessicale, grammaticale e testuale) ed extra-linguistico e le

microstrategie impiegate nella loro risoluzione.

Nella presente tesi si sono dunque esposte le principali complessità insite nel processo di traduzione di un testo letterario, processo che richiede non solo una ricerca approfondita sull'autore e sulle sue opere e un'attenta analisi del testo in questione, ma anche un avvicinamento al suo modo di sentire e di vedere il mondo, al fine di trasporre il testo nella propria madrelingua attenendosi il più possibile alle sue scelte stilistiche, ai suoi intenti e alla sua sensibilità.

APPENDICE

CONVERSAZIONE CON ZHU TIANWEN, TAIPEI 28/08/2013

Quando ha deciso di voler diventare una scrittrice?

A dire il vero, non ho mai voluto fare la scrittrice. Mio padre era uno scrittore, mia madre era traduttrice dal giapponese e dal coreano, così sin da quando ero bambina la nostra casa era frequentata da molti esponenti del panorama letterario, amici dei miei genitori. Tutti loro scrivevano articoli, narrativa, o dipingevano. Mio padre era molto ospitale, così la nostra porta era sempre aperta a tutti, anche ai suoi studenti: quando venivano a casa, mia madre cucinava per tutta la tavolata. Crescendo in questo ambiente, scrivere divenne qualcosa di naturale come respirare, come la luce del sole. Iniziai molto presto, circa a sedici anni, nelle vacanze estive del primo anno di scuola superiore. In quel periodo raccontavo le vicende dei miei compagni di scuola in uno stile realista, poiché mio padre e i suoi colleghi scrivevano principalmente romanzi realisti e modernisti e io e le mie sorelle leggevamo principalmente questo tipo di narrativa. Sono cresciuta respirando quest'aria. All'inizio scrivevo in maniera molto spontanea di cose a me familiari, ma a quei tempi non mi ritenevo una scrittrice: a quell'età tutte le ragazzine scrivono il proprio diario o delle poesie, no? L'adolescenza è un'età poetica, tutte le ragazze sensibili e amanti della lettura generalmente scrivono un diario o delle poesie. Credo che di aver scelto la mia strada scartando di volta in volta ciò che non mi interessava. All'università io e i miei compagni ci occupavamo di una rivista, la *Sansan jikan*, scrivevamo degli articoli e li pubblicavamo. Dopo la laurea gli altri volevano iniziare a lavorare o andare a studiare all'estero, ma io non avevo interesse verso queste cose, sapevo che l'unica cosa che mi interessava era scrivere su questa rivista, avevo anche escluso l'idea di fare la traduttrice. Ho percorso la mia strada a piccoli passi, finché a venticinque anni ho incontrato Hou Hsiao-hsien, con il quale ho iniziato a collaborare scrivendo le sceneggiature dei suoi film. È come se fosse stato il destino a scegliere la mia strada. Eppure, la consapevolezza vera e propria di voler fare la scrittrice l'ho avuta molto più tardi, a quarant'anni, quando mi sono resa conto che ero

già a metà della mia vita e non avevo interesse verso altri lavori, verso gli studi all'estero: per tutto quel tempo avevo solo scritto. In quegli anni mi sono detta: “Ecco, è questo ciò che voglio fare in futuro. È difficile, ma non so fare nient'altro, non mi resta che prendere questa strada.” Dopo i quarant'anni, mi sono risolta a scrivere per mestiere. Molti pensano che io abbia voluto diventare una scrittrice molto presto, in realtà è stata una scelta che è venuta col tempo.

In che occasione ha avuto modo di incontrare Hou Hsiao-hsien?

Nel 1982 avevo scritto un breve racconto di 5.000 caratteri che venne pubblicato sul *Lianhebao*.¹⁶⁶ A quei tempi Hou Hsiao-hsien collaborava con Chen Kunhou e altri colleghi del mondo del cinema, tutti molto giovani. A differenza di Edward Yang, loro non erano andati all'estero a studiare cinema, erano nati e vissuti a Taiwan, così il loro modo di fare cinema era molto diverso. Hou Hsiao-hsien, Chen Kunhou e il loro gruppo avevano già collaborato per dieci anni e girato sei film insieme. Erano tutte pellicole commerciali che facevano alti incassi e uscivano nel periodo del capodanno cinese, in cui generalmente vengono proiettati i film di maggior successo. Quando Chen Kunhou faceva da regista Hou Hsiao-hsien era il suo aiuto-regista, inoltre tutte le sceneggiature di questi film erano state scritte da Hou Hsiao-hsien. Dopo questi sei film girati insieme, vollero provare a fare qualcosa di diverso.

Avevano letto il mio racconto “Xiaobi de gushi” e pensarono di trarne un film, così mi contattarono per telefono. In quegli anni, noi studenti dell'università non guardavamo i film taiwanesi, perché erano troppo noiosi: erano tutte storie d'amore tratte dai romanzi di Qiong Yao, storie ambientate “nel salotto, al ristorante o in caffetteria”. Preferivamo guardare film stranieri. Quelli europei erano pochi, la maggior parte erano film americani e di Hong Kong, dove la *New Wave* era arrivata in anticipo rispetto a Taiwan. Inoltre, sin da piccoli avevamo una cattiva impressione dell'ambiente cinematografico, pensavamo che coloro che lavoravano in quel mondo fossero tutti disonesti e corrotti. Mi contattarono tramite degli amici e dissero che volevano vedermi per acquistare i diritti del racconto. Io non avevo idea di chi fossero Hou Hsiao-hsien e

¹⁶⁶ *United Daily News*, uno dei maggiori quotidiani di Taiwan. [N.d.T]

Chen Kunhou, poi scoprii che erano il regista e l'aiuto regista dell'unico film taiwanese candidato come miglior film al *Golden Horse Festival*¹⁶⁷ di quell'anno: *Zai na hepan qingcao qing* 在那河畔青草青,¹⁶⁸ il terzo film diretto da Hou. Tutti gli altri film candidati erano di Hong Kong. Quando li incontrai ero molto agitata: a casa tutti mi avevano detto che non ci si poteva fidare di quelli del cinema e che avrei dovuto stare molto attenta nella contrattazione dei diritti del racconto. Poi scoprii che erano entrambi molto giovani e che non erano per nulla come me li immaginavo, non avemmo nessun problema a lavorare insieme. Ricordo che vendetti i diritti del racconto a circa 10.000 NTD, che a dire il vero è molto poco, ma ai tempi a Taiwan non era molto frequente comprare i diritti di un racconto per farne un film, così non feci molto caso al prezzo. La prima volta che ci incontrammo fu piacevole e Hou Hsiao-hsien, che prima di quel momento si era sempre occupato della sceneggiatura, disse che voleva fossi io a occuparmene ora. Io non avevo mai scritto un film e Hou rispose che potevo fare un tentativo. Chiesi aiuto al mio amico Ding Yamin e scrivemmo insieme la sceneggiatura: la scrivemmo molto in fretta, ricordo che ci incontrammo verso la fine di ottobre e in una settimana la portammo a termine. Eravamo troppo giovani, non avevamo paura di nulla... e così in una settimana avevamo già finito di scriverla.

Mentre noi scrivevamo la sceneggiatura, gli altri avevano già dato inizio ai preparativi, così quando cominciarono le riprese noi non avevamo ancora finito di scrivere il copione. Dal secondo giorno di riprese, Hou Hsiao-hsien iniziò a modificarlo man mano che andava avanti. Solo un gruppo ben affiatato come il loro poteva procedere così: il copione scritto in una settimana, non appena le idee si fanno un attimino più chiare si inizia a girare... Era la prima volta che avevano gestito tutto loro, raccogliendo i fondi necessari, investendo i propri soldi per l'affitto dei locali, chiedendo dei prestiti. Non avevano organizzato un casting ma avevano preso degli attori non professionisti. Nell'ambiente cinematografico questa cosa non era ben vista, si pensava che senza attori professionisti non si sarebbe potuto ottenere l'aspetto drammatico caratteristico dei grandi maestri del cinema. I film commerciali di Taiwan erano tutta

167 *Jinmajiāng* 金馬獎, festival cinematografico che si tiene ogni anno a Taiwan, in cui concorrono film in lingua cinese. [N.d.T]

168 *Green, Green Grass of Home*, 1982. [N.d.T]

un'altra cosa e nessuno vedeva di buon occhio queste scelte. Inoltre, mentre giravano, continuavano a modificare il copione, così le scene girate sembravano calde di forno, come un panino appena sfornato. Il copione venne ultimato quando finirono di girare il film e io leggendolo mi accorsi che era del tutto diverso da quello che avevamo scritto io e Ding Yamin, anche perché molte delle scene, in particolare quelle con i bambini, erano state improvvisate. Notai che del copione che avevamo scritto non erano rimaste che due frasi! Dato che non avevo mai scritto un film prima di quel momento, mi chiesi perché ci aveva assunto e pagato per scrivere un copione, quando poi lo aveva modificato fino a lasciarne solo due frasi originali. Pensai di non esser riuscita a dare il mio contributo al film. In seguito, Hou Hsiao-hsien mi spiegò che ci aveva chiamato perché lui aveva già scritto la sceneggiatura di dieci film, gli sembrava di aver già in testa la struttura e che tutto fosse già rigidamente definito. Sperava che noi, proprio grazie alla nostra inesperienza nel mondo del cinema, potessimo portare qualcosa di nuovo, un po' di aria fresca. Per questo chiese a noi di scrivere le sceneggiature, e anche durante le riprese spesso ne discutevamo insieme.

A dire la verità, Hou Hsiao-hsien non si aspettava che *Xiaobi de gushi* avrebbe fatto così tanto successo: era stupefatto, un film del genere, senza un casting, poteva avere successo e venire apprezzato tanto da vincere il *Golden Horse* per miglior film, miglior sceneggiatura e miglior regista. Molti registi si resero conto che trarre un film da un'opera letteraria era una scelta di successo. È stato all'incirca con il *New Taiwan Cinema* che si è iniziato a adattare opere di narrativa, prima a Taiwan non era diffusa questa pratica. Ad esempio, a quei tempi tutti conoscevano le opere di Huang Chunming, *Kan hai de rizi* 看海的日子¹⁶⁹ e *Erzi de da wan'ou*,¹⁷⁰ così queste opere vennero adattate da registi del *New Taiwan Cinema*. Molti dei romanzi scritti a Taiwan erano realisti, tendenza che raggiunse il cinema solo dieci, venti anni dopo. È a partire da *Xiaobi de gushi* che si iniziò ad adattare questo genere di materiale realista, fortemente radicato a Taiwan, e in seguito a questo molti altri romanzi vennero adattati.

Tuttavia, la vera innovazione che portò il *New Taiwan Cinema* era che molti registi iniziarono a raccontare le proprie storie di vita. Prima i film taiwanesi erano

169 *A Flower in the Rainy Night*, 1983. [N.d.T]

170 *His Son's Big Doll*, 1983. [N.d.T]

molto diversi, erano tutti film drammatici o melodrammi. Nessuno aveva mai raccontato le proprie storie. Il *New Taiwan Cinema* ha avuto inizio con due film entrambi prodotti dalla *Central Pictures Corporation*: *Xiaobi de gushi* e *Guangyin de gushi*, quest'ultimo composto di quattro parti, girate da quattro registi diversi. Quindi è stato all'inizio del *New Taiwan Cinema* che incontrai Hou Hsiao-hsien e il suo gruppo. Dato che *Xiaobi de gushi* aveva avuto un gran successo, e poiché ci trovavamo molto bene a lavorare insieme (erano molto pragmatici e totalmente diversi da come me li aspettavo all'inizio) abbiamo iniziato a collaborare ad altri film.

Qual è il film di Hou Hsiao-hsien che preferisce?

Che buffo, il film che preferisco è proprio *Fenggui lai de ren*. Anche *Haishanghua*¹⁷¹ è molto bello.

***Haishanghua* è tratto dall'omonimo romanzo di Zhang Ailing. Molti critici pongono enfasi sull'influenza che questa scrittrice ha avuto su di lei, in particolar modo sulle sue prime opere. In che aspetto Zhang Ailing l'ha influenzata maggiormente?**

Zhang Ailing ha avuto una grande influenza su di me perché sono cresciuta leggendo i suoi romanzi. Amo questa scrittrice per lo stile particolare in cui narra le storie della vecchia Shanghai, amo il modo in cui osserva i dettagli, le persone, l'ambiente. Dipinge tutto in modo estremamente dettagliato e accurato. Inoltre, questa capacità descrittiva si realizza attraverso uno splendido uso della lingua cinese, ricorda il cinese di Lu Xun e di Shen Congwen. Il suo stile è meraviglioso, e credo che questo non abbia a che fare solo con la forma, ma anche con il contenuto. Leggere un suo libro è in primo luogo leggere una storia, una storia d'amore tra un uomo e una donna, poi crescendo e rileggendo lo stesso romanzo ci si rende conto del suo talento nel guardare le cose con realismo, nel rappresentare in maniera così vivida la confusione delle relazioni umane. Inoltre, Zhang Ailing è stata una delle prime autrici a introdurre il modernismo a

¹⁷¹ *Flowers of Shanghai*, 1998. [N.d.T]

Taiwan, e molti scrittori sono stati influenzati dalle sue opere.

Anche Shen Congwen, che lei ha appena citato, ha avuto una qualche influenza su di lei o su Hou Hsiao-hsien?

Sì, in particolar modo per quanto riguarda *Fenggui lai de ren*. La nostra prima collaborazione fu con *Xiaobi de gushi*, ma in questo film il regista era Chen Kunhou, e fu lui a vincere il premio come miglior regista al *Golden Horse Festival*. Dopo aver finito di girare *Xiaobi de gushi*, Hou girò *Erzi de da wan'ou*. In questo progetto c'erano due registi (Wan Ren 萬仁 e Zeng Zhuangxiang 曾狀祥) che avevano studiato all'estero. Con questa collaborazione si aiutarono a vicenda: i nuovi collaboratori non avevano esperienza pratica, avevano studiato all'estero ma non conoscevano l'ambiente di Taiwan, il cui cinema non è provvisto di una solida struttura industriale e in cui è necessario fare affidamento sulle proprie forze per qualsiasi cosa. Così, nonostante questi registi avessero studiato cinema, non riuscivano a trovarsi nella realtà taiwanese, lontanissima dalla solida industria cinematografica di Hollywood, che funziona in maniera totalmente diversa: tutti ti supportano e ti aiutano a realizzare ciò che hai in mente. Tornando a Taiwan, si sono trovati in una situazione in cui i registi hanno inventiva ma nessuno è in grado di fornir loro sostegno economico. È per questo che molti *filmmaker* formati all'estero incontrano delle grandi difficoltà. Hou Hsiao-hsien ha girato il primo cortometraggio di *Erzi de da wan'ou* e quando ebbe finito gli altri registi continuarono a girare le altre tre parti. Lui, intanto, stava iniziando a pensare di lavorare su qualcos'altro, di girare un film che raccontasse una sua storia personale. In quel periodo un altro regista era a Penghu a girare un film e Hou Hsiao-hsien decise di andare a Fenggui a trovarlo. Lì vide una sala da biliardo, dentro la quale c'era un vecchio che segnava il punteggio e dei ragazzi che giocavano. Hou trovò che questa scena fosse difficile da dimenticare, ricordò che lui stesso da giovane amava giocare a biliardo e così gli vennero in mente alcune storie vissute da lui e dai suoi amici, ma tra tutte queste non sapeva quale episodio scegliere di raccontare. Io e Ding Yamin ascoltavamo sempre le sue storie di gioventù. Un giorno ci raccontò di quei ragazzi e della sala da biliardo a Fenggui, ci descrisse l'impressione profonda che gli aveva

lasciato: sembrava che quei ragazzi fossero lì a sprecare la loro vitalità, che non avessero via d'uscita. Dopo averci raccontato tutto questo, ci propose di andare a Fenggui a vedere di persona quelle scene. E così io, Ding Yamin e Hou Hsiao-hsien partimmo per Penghu. Quando tornammo, Hou Hsiao-hsien mi disse che voleva che io scrivessi un racconto sui ragazzi di Fenggui e che per farlo usassi lo stile che più mi piaceva e che più padroneggiavo. Mi disse che non dovevo scriverlo sotto forma di copione e mi lasciò libera di usare il mio stile.

“Fenggui lai de ren” è fondamentalmente una storia di vita di Hou Hsiao-hsien, molti aspetti riguardano fatti accaduti o persone a lui vicine. Ad esempio, il papà di Ah Qing colpito sulla tempia da una mazza da baseball era un parente di Hou; l'episodio in cui il papà colpisce il serpente era anch'esso un suo ricordo; la mamma che lancia il coltello e colpisce il figlio era proprio la mamma di Hou Hsiao-hsien. Egli sperava che io raccogliessi tutti questi frammenti per farne un racconto. Così scrissi “Fenggui lai de ren” in base a ciò che lui mi aveva detto: era la prima volta che raccontavo una storia non mia, era la prima volta che scrivevo una storia di Hou Hsiao-hsien.

È per questo che in un'intervista¹⁷² lei si è definita “l'eco remota” del regista?

Sì, esatto! Era sempre lui a dare il via, poi io gli facevo da eco. Comunque, c'è da dire che non tutti possono fargli da eco, poiché se non si è sulla stessa lunghezza d'onda è impossibile riuscirci. Per quanto riguarda i suoi film, era sempre lui a fare la prima mossa, è sempre stato così sin dalla nostra prima vera e propria collaborazione in *Fenggui lai de ren*: lui raccontava le sue storie e io le scrivevo. Il nostro lavoro funzionava così. Lui non faceva come i registi di Hollywood, non c'erano file di sceneggiatori a offrirgli dei copioni che lui poi avrebbe scelto. Non poteva far così, nel suo copione voleva inserire le sue emozioni, i suoi pensieri, non avrebbe mai potuto girare un film di un copione già scritto, a parte quelli scritti da me. Ma anche i miei, non è che li leggesse molto, era lui il motore di tutto, aveva già scritto copioni per dieci anni,

172 Zhu Tianwen 朱天文, *Mingming de xiyue shi zui da de huikui* 命名的喜悦是最大的回馈 [Il piacere di dare dei nomi è la gratificazione più grande], *Nanfang Zhoumo*, 2004, URL: <http://www.southcn.com/weekend/culture/200401080046.htm> (consultato il 02/10/2013). [N.d.T]

sapeva già come suddividere le scene, così non faceva affidamento sul copione, sulla sceneggiatura. Era lui che dava il via, la battuta d'inizio, il potere d'iniziativa stava a lui. Dal primo al diciottesimo film in cui abbiamo collaborato, lui mi ha parlato della storia che voleva girare e io l'ho scritta. Dopo che io avevo scritto i racconti, Hou si occupava di trarne un copione suddiviso in scene. Generalmente nel copione c'erano pochissimi dialoghi: dato che gli attori erano tutti non professionisti e non potevamo chiedergli di imparare a memoria le battute, i dialoghi erano quasi tutti improvvisati e Hou Hsiao-hsien non dava loro nemmeno il copione. Infatti, il copione rimaneva sempre solamente una bozza, durante le riprese Hou Hsiao-hsien improvvisava sempre delle nuove scene. Ad esempio, la scena in cui Ah Qing e gli altri vogliono vedere un film a luci rosse ma vengono ingannati e si ritrovano a guardare la vista di Kaohsiung dal settimo piano di un palazzo non era inizialmente prevista dal copione. Dal racconto al copione e poi dal copione al set ci furono molti cambiamenti, così dopo aver terminato le riprese io sistemai il racconto.

Dunque la vostra collaborazione non era basata sulla classica relazione sceneggiatore-regista, in cui lo sceneggiatore prima scrive un copione, e poi il regista dirige le riprese...

Era del tutto diverso, lui dava l'inizio, io lo aiutavo a raccogliere i frammenti e a scrivere una storia. Tornando a Shen Congwen... io avevo scritto il racconto sui ragazzi di Fenggui, dopo che lui l'ebbe letto iniziò a pensare a come girarlo. Per i suoi film precedenti non aveva mai pensato a “come girarli”, era molto spontaneo, pensava a una scena e la girava. Poi iniziò a frequentare alcuni dei registi del *New Taiwan Cinema*, come Edward Yang, che erano andati a studiare cinema all'estero. Erano molto legati tra di loro e si trovavano spesso per aiutarsi a vicenda, erano sempre a chiacchierare. Conoscevano molti grandi maestri del cinema, avevano visto molti film stranieri ma non sapevano girare un film, discutevano spesso di cinema ma solo di teoria. Una volta menzionarono il *master shot* e Hou Hsiao-hsien si sentì in difetto, non aveva idea di cosa fosse. Dopo che scoprì di cosa si trattava si rese conto che lui l'aveva sempre usato, solo non ne conosceva il nome. Inizialmente, infatti, non conosceva molta teoria, girava

i film in maniera spontanea. Ma in quel periodo molti dei suoi buoni amici che avevano studiato all'estero gli suggerivano di guardare film d'arte, gli spiegavano le tecniche cinematografiche. Così d'un tratto iniziò a credere di non saper fare film, era confuso. Io avevo appena letto l'autobiografia di Shen Congwen e l'avevo trovata molto bella, inoltre trovai delle somiglianze tra Shen Congwen e Hou Hsiao-hsien. In primo luogo, con la sua autobiografia Shen Congwen voleva raccontare la propria storia, come Hou Hsiao-hsien voleva fare con *Fenggui lai de ren*. In secondo luogo, credevo che la situazione di Shen Congwen e quella di Hou Hsiao-hsien fossero molto simili. Shen Congwen aveva lasciato le campagne cinesi per andare in diverse città e giungere infine a Pechino, aveva incontrato molti eccellenti letterati e gente molto diversa rispetto a quella del suo piccolo paese di campagna. Gli sembrava di non poter aver nulla a che fare con quel tipo di persone, poiché non conosceva nessuna teoria. Lo stesso accadeva ora a Hou Hsiao-hsien: anche a lui sembrava di non sapere nulla. Per questi due motivi gli consigliai di leggere questo libro e quando ebbe finito di leggerlo mi disse: “So come girare questo film”. Disse che l'autobiografia di Shen Congwen narrava la vita da un punto di vista distante, come se i fatti umani venissero osservati dal cielo, e che questo tipo di narrazione era molto vicino al suo modo di vedere le cose. L'episodio più conosciuto dell'autobiografia di Shen Congwen riguarda la guerra civile, durante la quale spesso non si riusciva a capire se le persone imprigionate fossero nemici o semplici paesani, così per sapere cosa farne i soldati andavano nei templi a svolgere un rito divinatorio con ciò che noi chiamiamo “bwa bwei”: sono due lunette in legno, ciascuna delle quali ha una parte piatta e una convessa. Queste due lunette vengono lanciate e ognuna può cadere con il lato convesso verso l'alto o, al contrario, con il lato piatto verso l'alto. Se, lanciate dai soldati, le lunette cadevano entrambe con i lati convessi rivolti verso l'alto, i prigionieri venivano decapitati, se invece erano rivolti verso il basso o uno verso il basso l'altro verso l'alto, ai prigionieri veniva concesso di continuare a vivere. Shen Congwen ha narrato questi episodi con uno sguardo distante, raccontando queste atrocità in maniera fredda e distaccata. Le ha raccontate come se fossero normali come il susseguirsi delle stagioni: in primavera tutto fiorisce e in autunno e inverno tutto appassisce e muore. Era così che Shen Congwen vedeva la vita e le vicende umane, come se fossero naturali, e l'aspetto più bello della sua scrittura è

proprio lo sguardo con cui osserva la vita. Quando Hou Hsiao-hsien ebbe finito di leggere la sua autobiografia, seppe immediatamente come girare questo film: voleva che *Fenggui lai de ren* narrasse la storia di questi ragazzi da un punto di vista lontano e distaccato. Durante le riprese del film, diceva sempre al suo fotografo, Chen Kunhou: “Sposta la cinepresa più lontano! Ancora un po' più lontano!”. In questo modo, lo sguardo del regista era piuttosto freddo, senza emozioni. Quando gli avevo suggerito di leggere quel libro non mi aspettavo che lo avrebbe influenzato a tal punto. Tuttavia, questo stile non venne molto apprezzato e *Fenggui lai de ren* fu un fallimento. Hou Hsiao-hsien aveva guardato troppo avanti per l'epoca, il pubblico pensò che il film fosse privo di emozioni, privo di conflitti e che mancava l'aspetto melodrammatico. Inoltre, *Fenggui lai de ren* non sembrava nemmeno una storia, era solamente vita. Il pubblico si aspettava qualcosa di simile a *Xiaobi de gushi*, non capiva cosa volesse dire il regista. Eppure oggi lo riescono ad apprezzare tutti, perché ora siamo ormai abituati a questo tipo di film con il finale aperto. A quei tempi, invece, è stato un vero fiasco, Hou Hsiao-hsien aveva investito i propri soldi in questo film e li perse tutti. La cosa strana è che a Taiwan non fece dei buoni incassi e anche la critica non era favorevole, tuttavia all'estero fu molto apprezzato. Quell'anno, infatti, *Fenggui lai de ren* vinse il premio come miglior film a Nantes, inoltre piacque molto al critico Olivier Assayas, che si occupava dei *Cahiers du Cinéma*. Egli scrisse un articolo per presentare al pubblico francese Hou Hsiao-hsien e *Fenggui lai de ren*. Fu proprio grazie a questo film che i due si conobbero, ed è stato grazie agli articoli e al documentario di Olivier Assayas che molti europei si interessarono al cinema di Hou Hsiao-hsien.

Hou dice spesso che il suo film preferito è *Fenggui lai de ren* perché in questo film si mescolano il vecchio e il nuovo. Prima aveva girato dieci film, ma li aveva girati in maniera molto spontanea, anche la scrittura delle sceneggiature era molto naturale, a differenza di Edward Yang che invece può essere definito un ingegnere. Dopo aver incontrato alcuni dei registi che erano andati all'estero a studiare, avvenne un cambiamento ed egli sviluppò una maggiore consapevolezza relativamente al suo lavoro. *Fenggui lai de ren* è a metà di questo percorso, si situa tra spontaneità e consapevolezza e costituisce una svolta importantissima per Hou Hsiao-hsien, che dopo questo film ha iniziato il percorso verso i film d'arte. Questo suo primo film d'arte, però,

è stato un fallimento, ci mise anni a ripagare il debito, fino a quando non girò *Beiqing chengshi*,¹⁷³ che, invece, fu un successo: era la prima volta che un'opera cinematografica affrontava il tabù dell'Incidente del 28 Febbraio, così tutti vollero vederlo, in particolar modo coloro che avevano vissuto ne periodo della colonizzazione giapponese. Ricevette molte critiche positive e vinse il Leone d'oro a Venezia. I film precedenti, tra cui *Fenggui lai de ren*, *Dongdong de jiaqi*¹⁷⁴ e *Tongnian wangshi*¹⁷⁵ al momento non furono molto apprezzati, fu in seguito che vennero rivalutati.

In un'intervista, Hou Hsiao-hsien ha affermato che se non l'avesse incontrata avrebbe sicuramente fatto più soldi...

Può darsi! Perché tutti i suoi film precedenti avevano avuto molto successo, erano tutte pellicole commerciali da capodanno che avevano ottenuto alti incassi al botteghino. Eppure, nonostante quei film fossero sostanzialmente dei film commerciali, era comunque presente l'autenticità dei registi di film d'arte, c'era del materiale tratto dalla vita quotidiana: impiegavano degli attori non professionisti e c'era dell'interesse verso le vicende di ogni giorno delle persone comuni. Tutte queste cose c'erano già nei suoi film e credo che Hou Hsiao-hsien avesse già in sé queste qualità, può darsi che io lo abbia aiutato a tirarle fuori.

Prima le ho chiesto qual è il suo film preferito, ora le pongo la domanda opposta, qual è il film che le piace di meno o di cui è meno soddisfatta?

Credo sia *Hao nan hao nü* 好男好女,¹⁷⁶ è troppo complicato, troppo forzato.

La sua collaborazione con Hou Hsiao-hsien ha influenzato la sua narrativa?

173 *A City of Sadness*, 1989.

174 *A Summer at Grandpa's*, 1984. [N.d.T]

175 *A Time to Live, a Time to Die*, 1985. [N.d.T]

176 *Good Man, Good Woman*, 1995. [N.d.T]

Credo che l'influenza più grande l'abbia avuta non tanto sul mio stile narrativo ma su un altro aspetto. La personalità di Hou Hsiao-hsien è totalmente diversa dalla mia, e così anche il contesto in cui è cresciuto: credo che sia stata questa diversità a influenzarmi maggiormente. I suoi film e le tecniche cinematografiche non credo abbiano avuto questo effetto. Certo, prima i film li guardavo e basta, stavo tra il pubblico, mentre ora è molto diverso. Sono felice di aver avuto questa opportunità di lavorare nel cinema, così ho scoperto che guardare un film e realizzarne uno sono due aspetti completamente differenti! Guardando il lavoro di queste persone, dietro le quinte, sentendo ciò che pensano, capendo ciò che vogliono esprimere, si può distinguere ciò che ha valore da ciò che non ne ha. Prima, quando guardavo il film seduta tra il pubblico non capivo questa distinzione, mentre ora mi è chiara, così grazie a questa esperienza con Hou Hsiao-hsien ora guardo i film da questo punto di vista. Sono molto contenta che anche per me si sia iniziata a dischiudere questo tipo di conoscenza e ora non guardo più i film solo come una spettatrice ma anche come qualcuno che ne partecipa alla creazione. Quindi è il fatto di stare dietro le quinte, di stringere amicizia con persone che lavorano nel cinema, di discutere con loro sul modo di esprimere le proprie idee che ha influenzato in misura maggiore i miei racconti e ne è stato fonte d'ispirazione.

Ora dal cinema passiamo ai libri. Tra le sue opere, qual è quella che ama di più?

Tra i libri che ho scritto in passato, mi piace *Shijimo de huali*. È un punto di svolta importante rispetto al passato, le mie opere precedenti erano molto diverse. Tuttavia, il libro che mi piace di più è il mio ultimo romanzo, poiché ritengo che ciò che ho scritto più di recente sia più vicino a ciò che voglio esprimere ora. Ogni volta mi sembra di non esser riuscita a esprimermi al meglio, ed è proprio questa insoddisfazione che mi spinge a scrivere un altro romanzo.

Da dove è nata l'ispirazione del suo primo romanzo *Huangren shouji*?

Ciò che mi ha ispirato nella scrittura di questo romanzo è un fatto personale. Un giorno, ricevetti una telefonata da un mio amico dei tempi dell'università, con il quale avevo

collaborato alla redazione di *Sansan jikan*. Mi chiese di incontrarci in una caffetteria. Era molto strano, ci conoscevamo già molto bene, perché voleva incontrarmi proprio in una caffetteria per parlare? Non appena mi vide scoppiò a piangere e iniziò a raccontare la sua storia. Mi disse che si era innamorato di una persona che io conoscevo. Io pensai subito a una donna, ma alla fine venne fuori che era un uomo. Quell'uomo sapeva da molto tempo di essere gay, e aveva già avuto molte esperienze sentimentali. Il mio amico, invece, aveva già trent'anni e questo era il suo primo amore, si era innamorato di un ragazzo molto più piccolo di lui. Per via della sua età, questo mio amico aveva delle idee già costituite e rigide sulla vita e sui valori. Inoltre, in quel periodo la società di Taiwan non era molto aperta, gli omosessuali dovevano imparare a difendersi da sé, ma lui non ne era capace poiché era il suo primo amore. Vissero insieme per un mese, poi a un certo punto il suo compagno sparì. Il mio amico lo cercò come un pazzo, era disperato eppure non poteva parlarne con nessuno. Io diventai il suo buco nell'albero, come in quel film del regista di Hong Kong Wong Kar-wai, *Huayang nianhua* 花樣年華,¹⁷⁷ nella cui scena finale Tony Leung racconta la sua storia in un buco nell'albero. Si dice che se racconti un segreto a una persona, presto lo sapranno tutti, ma se lo sussurri a un buco nell'albero, questo lo conserverà per sempre e lo sotterrerà nel terreno. Un albero non può rivelare ciò che gli viene detto, lo custodirà nelle sue radici. Così io divenni per il mio amico un albero con cui confidarsi. Gli stetti molto vicina, perché lui non voleva dichiarare la sua omosessualità. Tutto questo durò per sette, otto anni. Non riusciva a dormire la notte, soffriva molto. Mi chiese di partire con lui, andammo sulla costa a nord di Taiwan, lui guidava e io ero accanto a lui, mi raccontò la sua storia, la sua situazione, e io ascoltavo, ascoltavo... ero come un albero che custodiva il suo segreto nella terra, nelle radici. Non avevo pensato che questo segreto un giorno sarebbe sbocciato! Il fiore che sbocciò fu proprio *Huangren shouji*. Iniziai ad avere interesse per la situazione degli omosessuali proprio perché avevo visto quanto aveva sofferto il mio amico. Inoltre, in quel periodo a Taiwan c'erano molti libri e film che parlavano di relazioni eterosessuali, tutti sapevano come gestire questo tipo di emozioni. Gli omosessuali, invece, non avevano così tante indicazioni, non riuscivano a capire se stessi e la propria situazione, pensavano di fare una cosa indecente, avevano questo tipo

177 *In the Mood for Love*, 2000. [N.d.T]

di conflitti interiori. Il mio amico mi raccontava tutto questo e io gli ero sempre accanto. Scrisi un racconto che aveva come protagonista un ragazzo omosessuale, *Roushen pusa* 肉身菩薩, ma il finale era troppo roseo. Non aveva nulla a che fare con le sofferenze del mio amico.

Credo che le cose che scrivo siano come degli alberi. Quando ero giovane, ciò che scrivevo erano alberelli bassi bassi, la mia prospettiva sul mondo era limitata a ciò che mi stava intorno. Quando ebbi poco più di vent'anni, uscita dall'università, quegli alberelli divennero un pochettino più alti e il modo di vedere le cose era cambiato. La cosa importante è che le radici siano ben salde al terreno, e che si resti sempre ancorati alla vita in ciò che si scrive. A trent'anni il mondo appare ancora diverso. Io ho scritto *Huangren shouji* a trentotto anni, ero già stata accanto a questo mio amico per circa sei, sette anni, non rivelando a nessuno il suo segreto che, però, a breve sarebbe sbocciato. Quindi, l'ispirazione per il mio romanzo è venuta da questo mio amico. Poi è chiaro che nel momento in cui ho deciso di mettermi a scrivere è stata necessaria una ricerca sul campo, ho dovuto fare delle interviste, ho guardato molti film, documentari e spettacoli teatrali che trattavano di omosessualità. Ne guardavo molti, cinque o sei al giorno.

Nello scrivere *Huangren shouji* pensai che non volevo nascondermi. Ho scelto di usare la narrazione in prima persona perché volevo fosse una confessione, in cui non ci si può nascondere e non si può fuggire, ma è necessario affrontare se stessi nei minimi dettagli. Così ho deciso di scrivere in prima persona.

Quali sono i suoi progetti attuali, sta pensando di scrivere un nuovo romanzo?

Al momento sto lavorando a un report sui gatti randagi a Taiwan, per un'associazione animalista. Questo report sarà costituito da quattro parti, una scritta da me, una da mia sorella e le altre due scritte da due volontarie che da molti anni si occupano della tutela dei gatti randagi. La situazione dei gatti a Taiwan è un argomento che mi tocca molto da vicino, sono ormai dieci anni che ogni sera alle sette porto i croccantini ai gatti randagi della zona. Nel quartiere in cui abito ci sono più di trenta gatti. Alcuni vivono in un asilo, altri nel retro del tempio, altri vicino a un self-service. Alle sette di sera, tutti

escono perché sanno che io gli porterò da mangiare. A Taipei c'è il sistema TNR,¹⁷⁸ quindi tutti i gatti sono sterilizzati. Questo sistema è stato implementato perché se i gatti si moltiplicassero diventerebbero troppi, sarebbero immediatamente denunciati dagli abitanti del quartiere, i responsabili dell'igiene urbana li dovrebbero catturare e, dopo qualche giorno, sopprimere. Ma se vengono sterilizzati, possono vivere tranquillamente nelle strade senza diventare un problema e può esserci qualcuno che gli porti da mangiare. Questo sistema è molto diffuso nelle grandi città giapponesi e ora è conosciuto anche a Taipei. Il report di cui mi sto occupando si chiamerà “Report sui gatti di strada di Taiwan” e l'obiettivo è proprio quello di promuovere il sistema TNR. Sarà composto da alcuni saggi che raccontano la situazione di diversi gatti randagi e ci saranno anche delle foto. Le due volontarie con cui collaboriamo io e mia sorella hanno scattato moltissime di foto di gatti randagi in tutta l'isola di Taiwan. Speriamo di riuscire a far avere questi volumi a tutti gli asili e scuole dell'isola, e speriamo che tutte le amministrazioni delle grandi città, come Tainan e Kaohsiung, adottino il sistema TNR per evitare la cattura e la soppressione dei gatti in favore di una sterilizzazione che permetta loro di continuare a vivere. Dovremmo riuscire a concludere e a pubblicare il report entro la fine di quest'anno.

Una volta concluso questo progetto, sto pensando di scrivere un romanzo, *Shicha de gushi* 時差的故事, ovvero una serie di storie sulla distanza temporale. La distanza temporale può essere intesa sia come la differenza causata dal fuso orario, sia la distanza temporale che a volte può essere percepita da un uomo nei confronti della società. Infatti, penso che la lontananza dell'interiorità di un uomo dall'epoca in cui vive sia anch'essa una distanza temporale.

L'ultima domanda. In un'intervista¹⁷⁹ lei ha affermato che l'ostacolo più grande per i romanzi cinesi nel venire apprezzati da un pubblico occidentale consiste nella

178 Il TNR, acronimo di *Trap-neuter-return*, un programma volto al controllo e alla gestione delle colonie di gatti randagi. Le tre fasi di cui si compone il programma sono la cattura, la sterilizzazione e la vaccinazione, e il ritorno dei gatti nella colonia di appartenenza. [N.d.T]

179 Dutrait Noël, "Four Taiwanese Writers on Themselves Chu T'ien-wen, Su Wei Chen, Cheng Chiung-ming and Ye Lingfang respond to our questionnaire.", *China Perspectives*, Vol. 17, maggio-giugno 1998, pp. 36-43. [N.d.T]

traduzione. Può spiegare perché ritiene che sia così? Avrebbe qualche suggerimento da dare ai traduttori delle sue opere?

Credo che la traduzione sia un ostacolo perché ritengo che alcuni stili siano molto difficili da tradurre. Ad esempio, mi è difficile immaginare di tradurre Zhang Ailing, di cui ho appena parlato. Nella letteratura della Cina continentale ci sono molti romanzi incentrati sul soggetto, sulla trama, poi la storia cinese è così lunga e piena di avvenimenti, il territorio così vasto, c'è molto materiale per scrivere delle storie, basta pensare alle storie ambientate durante la Rivoluzione Culturale... se si tratta di tradurre questi romanzi non credo sia particolarmente difficile. C'è, però, dell'altra narrativa che non è improntata principalmente sulla trama e sul soggetto, come ad esempio i romanzi di Zhang Ailing, che impiega uno stile del tutto particolare... mi risulta davvero difficile immaginare di come si possa farne una traduzione. Credo che anche i miei romanzi siano altrettanto difficili, in particolar modo gli ultimi, forse le opere del primo periodo sono più facili. Purtroppo non ho nessun consiglio per te o altri traduttori, perché siete voi che padronegiate la vostra madrelingua. So benissimo che la traduzione è un processo molto difficile, mia madre traduceva dal giapponese, e c'erano delle volte che passava mezza giornata a tradurre una frase, ne parlava a lungo con me, le mie sorelle e mio padre... si discuteva sempre su come tradurre e più se ne parlava più il significato si faceva chiaro.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura e cinema di Taiwan

Berry Michael, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005;

Chang Sung-sheng Yvonne, “Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends”, *Modern Chinese Literature*, Vol. 6, No. 1/2, primavera/autunno 1992, pp. 61-84;

Chang Sung-sheng Yvonne, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, New York, Columbia University Press, 2004;

Chang Sung-sheng Yvonne, “Representing Taiwan: Shifting Geopolitical Frameworks”, in David Der-Wei Wang e Carlos Rojas (a cura di) *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham NC, Duke University Press, 2007, pp. 17-25;

Chang Sung-sheng Yvonne, “Yuan Qiongqiong and the Rage for Eileen Zhang Among Taiwan's 'Feminine' Writers”, *Modern Chinese Literature* Vol. 4, No. 1/2, primavera e autunno 1988, pp. 201-223;

Chen Fangming, “Postmodern or Postcolonial? An Inquiry into Postwar Taiwanese Literary History”, in David Der-Wei Wang e Carlos Rojas (a cura di), *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham NC, Duke University Press, 2007, pp. 26-50;

Chen Lingchei Letty, *Writing Chinese: Reshaping Chinese Cultural Identity*, Gordonsville, Palgrave Macmillan, 2006;

Chen Lingchei Letty, “Writing Taiwan Fin de Siècle Splendor: Zhu Tianwen and Zhu Tianxin”, in Joshua Mostow e Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 584-

591;

Chen Wei 陳蔚, “Lengyan pangguan rensheng – lun Zhu Tianwen xiaoshuo de xushu tese” 冷眼旁觀人生 – 論朱天文小說的敘述特色 [Osservare l'esistenza umana con uno sguardo freddo e distaccato: le caratteristiche della narrativa di Zhu Tianwen], *Journal of Shanxi Normal University*, Vol. 36, No. 7, novembre 2007, pp. 132-134;

Chi Pang-yuan, “Taiwan Literature: 1945-1999”, in Pang-Yuan Chi, *Chinese Literature in the Second Half of the Modern Century*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2000, pp. 14-30;

Chiang Su-chen, “Rejection of Postmodern Abandon”, in Peng-hsiang Chen e Withney Crothers Dilley, *Feminism/Femininity in Chinese Literature*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, pp. 45-66;

Chung Ling, “Feminism and Female Taiwan Writers”, in Pang-Yuan Chi, *Chinese Literature in the Second Half of the Modern Century*, Bloomington; Indianapolis, Indiana University Press, 2000, pp. 147-159;

Congwen Shen, *Le petit soldat du Hunan*, Paris, Albin Michel, 1992.

Davis Edward L. (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, New York/Oxon, Routledge, 2005;

Deeney John J., “Transcription, Romanization, Transliteration”, in Chan Sin-Wai, Pollard David E. (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation*, Hong Kong, Chinese University Press, 1995, pp. 1085-1107;

Deppman Hsiu-chuang, *Adapted for the Screen: The Cultural Politics of Adaptation in Modern Chinese Fiction and Film*, Honolulu, Hawaii University Press, 2010;

Dutrait Noël, "Four Taiwanese Writers on Themselves Chu T'ien-wen, Su Wei Chen, Cheng Chiung-ming and Ye Lingfang respond to our questionnaire", *China Perspectives*, Vol. 17, maggio-giugno 1998, pp. 36-43;

Fran Martin, "Postmodern Cities and Viral Subjects: Notes of a Desolate Man" in Fran Martin, *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwan Fiction, Film and Public Culture*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003, pp. 101-116;

Frodon Jean-Michel (a cura di), *Hou Hsiao-Hsien*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 2005;

Gunn Edward M., *Rendering the Regional: Local Language in Contemporary Chinese Media*, Honolulu, Hawaii University Press, 2006;

Hoare Stephanie, "Innovation through Adaptation: The Use of Literature in New Taiwan Film and its Consequences", *Modern Chinese Literature*, Vol. 7, No. 2, autunno 1993, pp. 33-58;

Jameson Fredric, "Remapping Taipei", in Nick Browne, *New Chinese Cinemas*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 117-150;

Kaldis Nicholas, "Infectious Postmodernism in/as Notes of a Desolate Man", *Taiwan Journal of East Asian Studies*, Vol. 9, No. 1, giugno 2012, pp. 47-77;

Liao Ping-Hui, "Literary Discourse and Contemporary Public Culture in Taiwan", *Boundary 2*, Vol. 24 No. 3, autunno 1997, pp. 41-63;

Lin Yaode, "The City and the Labyrinth", trad. Christopher Lupke, *Taiwan Literature English Translation Series*, Vol. 6, dicembre 1999, pp. 7-9;

Lupke Christopher, "Historical Overview" in Joshua Mostow e Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 287-305;

Lupke Christopher, "Reflections on Situating Taiwan in Modern Chinese Cultural Studies", *The Journal of Asian Studies*, Vol. 71, 2006, pp. 57-61;

Lupke Christopher, "The Taiwan Modernists" in Joshua Mostow e Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 481-487;

Lupke Christopher, "The Taiwan Nativists" in Joshua Mostow e Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 502-507;

Moran Thomas, "Same Sex Love in Recent Chinese Literature", in Joshua Mostow e Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 488-495;

Passi Federica, *Letteratura taiwanese: un profilo storico*, Venezia, Cafoscarina, 2007;

Peng Hsiao-yen, "Representation Crisis: History, Fiction and Martial Law Writers from the 'Soldier's Villages'", *Positions*, Vol. 17, No. 2, autunno 2009, pp. 375-410;

Rojas Carlos, "Chu T'ien-wen and Cinematic Shadows", in Carlos Rojas, *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2008, pp. 274-302;

Shih Hsiu-Chuan, "Hanyu Pinyin to be Standard System in 2009", URL: <http://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2008/09/18/2003423528> (consultato il 30/09/2013);

Tang Xiaobing, "On the Concept of Taiwan Literature", in David Der-Wei Wang e

Carlos Rojas (a cura di), *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham NC, Duke University Press, 2007, pp. 52-89;

Tay William, "The Ideology of Initiation: The Films of Hou Hsiao-Hsien", in Nick Browne, *New Chinese Cinemas*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 151-159;

Tu Kuo-ch'ing, "Urban Literature and the Fin de Siècle in Taiwan", *Taiwan Literature English Translation Series*, Vol. 6, dicembre 1999, pp. xiii-xviii;

Tu Kuo-ch'ing, "Women's Literature in Taiwan (I)", *Taiwan Literature English Translation Series*, Vol. 11, giugno 2002, pp. xiii-xviii;

Tu Kuo-ch'ing, "Women's Literature in Taiwan (II)", *Taiwan Literature English Translation Series*, Vol. 12, dicembre 2002, pp. xiii-xviii;

Udden James, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009;

Wang Ban, "Reenchanting the Image in Global Culture: Reification and Nostalgia in Zhu Tianwen's Fiction", in David Der-Wei Wang e Carlos Rojas (a cura di), *Writing Taiwan: a New Literary History*, Durham NC, Duke University Press, 2007, pp. 370-388;

Wang David Der-wei, "Chinese Fiction for the Nineties", in David Der-wei Wang e Jeanne Tai, *Running Wild: New Chinese Writers*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 238-258;

Wang David Der-wei, "Translating Taiwan: A Study of Four English Antologies of Taiwan Fiction" in Eoyang Eugene Chen e Lin Yao-fu (a cura di), *Translating Chinese Literature*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 262-272;

Wang David Der-wei, *Ruci fanhua* 如此繁华 [*Così splendido*], Shanghai, Shanghai Shudian Chubanshe, 2006;

Yang Chao, “Beyond 'Nativist Realism': Taiwan Fiction in the 1970s and 1980s”, in Pang-Yuan Chi, *Chinese Literature in the Second Half of the Modern Century*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2000, pp. 96-109;

Yeh Emilie Yueh-yu, “Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien's Films”, in Sheldon H. Lu e Emilie Yueh-yu Yeh (a cura di), *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005;

Yeh Emilie Yueh-yu e Davis Darrel William, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, New York, Columbia University Press, 2005;

Ying Li-hua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Lanham, Scarecrow Press, 2010;

Yip June, “Constructing a Nation: Taiwanese History and the Films of Hou Hsiao-hsien”, in Sheldon H. Lu (a cura di), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Genre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997;

Yip June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema and the Nation in the Cultural Imaginary*, Durham/London, Duke University Press, 2004;

Xu Gang Gary, “Doubled Configuration: Reading Su Weizhen's Theatricality”, in David Der-Wei Wang e Carlos Rojas (a cura di), *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham NC, Duke University Press, 2007, pp. 234-251;

Zhan Hongzhi 詹宏志, “Yi zhong laoqu de shengyin” 『一種老去的聲音』 [Una voce invecchiata], in Zhu Tianwen 朱天文, *Shijimo de huali* 世紀末的華麗 [Splendore di fine secolo], Taipei, INK Literary Monthly Publishing, 2008, pp. 5-6;

Zhang Yingjin, *The City in Modern Chinese Literature and Film: Configurations of Space, Time and Gender*, Stanford, Stanford University Press, 1996;

Zhou Bin 周斌, “Lun Zhu Tianwen de dianying juzuo” 论朱天文的电影剧作 [Sulle opere cinematografiche di Zhu Tianwen], *Huawen Wenxue*, Vol. 73, febbraio 2006, pp. 99-104;

Zhu Tianwen, “Master Chai” in David Der-wei Wang e Jeanne Tai, *Running Wild: New Chinese Writers*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 89-100;

Zhu Tianwen 朱天文, *Mingming de xiyue shi zui da de huikui* 命名的喜悦是最大的回馈 [Il piacere di dare dei nomi è la gratificazione più grande], *Nanfang Zhoumo*, 2004, URL: <http://www.southcn.com/weekend/culture/200401080046.htm> (consultato il 02/10/2013).

Zhu Tianwen, *Notes of a Desolate Man*, trad. Howard Goldblatt e Sylvia Li-chun Lin, New York, Columbia University Press, 1999;

Zhu Tianwen 朱天文, *Zhu Tianwen dianying xiaoshuo ji* 朱天文電影小說集 [Antologia di racconti dei film di Zhu Tianwen], Taipei, Yuanliu chuban shiye gufen youxian gongsi, 1991;

Zhu Tianwen 朱天文, *Shijimo de huali* 世紀末的華麗 [Splendore di fine secolo], Taipei, INK Literary Monthly Publishing, 2008.

AA.VV., “1977, 4月, 《三三集刊》創刊” [Aprile, 1977, avvio delle pubblicazioni dell'associazione 'Doppio Tre'], URL: http://www.nmtl.gov.tw/ikm/index.php?option=com_klg&task=ddetail&id=458&Itemid=238 (consultato il 18/06/2013);

AA.VV., “ I see, I remember, I write”, URL: [http://english.cri.cn/ 8706/2010/12/08/1721s609052.htm](http://english.cri.cn/8706/2010/12/08/1721s609052.htm) (consultato il 02/01/2014).

Teoria della traduzione

Baker Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation* (second edition), London/New York, Routledge, 2011;

Chan Sin-Wai, Pollard David E. (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*, Hong-Kong, Chinese University Press, 1995;

Delisle Jean, Lee-Jahnke Hannelore, Cormier Monique C., Ulrych Margherita (a cura di), *Terminologia della traduzione*, Milano, Hoepli, 2011;

Eoyang Eugene Chen, *The Transparent Eye: Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1993.

Faini Paola, *Tradurre: dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci Editore, 2004.

Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988;

Ortega y Gasset José, “Miseria e splendore della traduzione”, in Siri Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 181- 206;

Osimo Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011;

Rega Lorenza, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, UTET Libreria, 2001;

Scarpa Federica, *La traduzione specializzata: un approccio didattico professionale* (seconda edizione), Milano, Hoepli, 2008;

Schleiermacher Friedrich, “Sui diversi metodi del tradurre” in Siri Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 143-179;

Venuti Lawrence, *The Scandals of Translation – Towards an Ethic of Difference*, London/New York, Routledge, 1998;

Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York, Routledge, 1995;

Wong Dongfeng e Shen Dan, “Factors Influencing the Process of Translating”, *Meta: Translators' Journal*, Vol. 44, No. 1, 1999, pp. 78-100;

Yu Yungen, “Onomatopoeia”, in Chan Sin-Wai, Pollard David E. (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*, Hong Kong, Chinese University Press, 1995, pp. 706-715.

Dizionari, grammatiche e database di riferimento

Abbiati Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1998.

Chongbian Guoyu cidian xiuding ben 重編國語辭典修訂本 [Dizionario cinese, edizione rivista e corretta] <http://dict.revised.moe.edu.tw/>

Enciclopedia Treccani Online <http://www.treccani.it/>

Handian 漢典 [Dizionario cinese] <http://www.zdic.net/>

Internet Movie DataBase <http://www.imdb.com/>

Worldcat <http://www.worldcat.org/>

FILMOGRAFIA

Dongdong de jiaqi 冬冬的假期 [A Summer at Grandpa's], Hou Hsiao-hsien, 1984, Taiwan;

Erzi de da wan'ou 兒子的大玩偶 [The Sandwich man], Hou Hsiao-hsien, Wan Ren, Zhuang Xiangzeng, 1983, Taiwan;

Fenggui lai de ren 風櫃來的人 [The Boys from Fenggui], Hou Hsiao-hsien, 1983, Taiwan;

Hou Hsiao-Hsien huaxiang 侯孝賢畫像 [Portrait of Hou Hsiao-hsien], Olivier Assayas, 1997, Francia/Taiwan;

Lianlian fengchen 戀戀風塵 [Dust in the Wind], Hou Hsiao-hsien, 1987, Taiwan;

Qianxi Manpo 千禧曼波 [Millennium Mambo], Hou Hsiao-hsien, 2001, Francia/Taiwan;

Tongnian wangshi 童年往事 [A Time to Live, a Time to Die], Hou Hsiao-hsien, 1985, Taiwan.

Zui hao de shiguang 最好的時光 [Three Times], Hou Hsiao-hsien, 2005, Francia/Taiwan.