



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

La narrativa indipendente di Han Dong

Proposta di traduzione e commento della novella *Sul molo*

Relatore

Ch. Prof. Federico Picerni

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureando

Daniel Montagna

Matricola 888326

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

前言	1
INTRODUZIONE.....	3
1. La Cina di fine Novecento: rotture, nuovi sguardi e il ruolo dell'intellettuale	7
1.1. L'entusiasmo letterario di fine secolo: la "febbre culturale"	7
1.1.1. La Poesia Oscura.....	10
1.1.2 Il trauma rivoluzionario: la letteratura delle cicatrici.....	16
1.1.3 La ricerca delle origini e il ritorno alle radici	17
1.1.4 La narrativa d'avanguardia	19
1.2 La commercializzazione della cultura: lo scrittore imprenditore.....	21
1.2.1 Il disincanto dell'ultima generazione	23
1.2.2 Letteratura pura e letteratura di mercato: i <i>balinghou</i>	24
1.3 Un'enclave letterario di fine millennio: la Rottura	27
2. La narrativa poetica di uno scrittore indipendente: Han Dong	36
2.1 Vita, opere e riconoscimenti	36
2.2 Lontano dal passato: Han Dong e la rivista <i>Loro</i>	38
2.3 La ricerca dell'autenticità: lo stile, il linguaggio e la poetica di Han Dong	43
2.4 I temi della narrativa	49
2.5 <i>Sul molo</i> : la novella.....	53
2.5.1 Il film.....	56
3. Proposta di traduzione.....	59
<i>Sul Molo</i>	59

4. Analisi e commento traduttologico	79
4.1 Lettura traduttologica.....	81
4.2 La tipologia testuale	83
4.3 La dominante e le sottodominanti del prototesto e del metatesto	85
4.4 Il Lettore Modello	87
4.5 La strategia traduttiva.....	89
4.6 Riflessioni e aspetti traduttivi interessanti	92
Toponimi.....	94
Nomi propri di persona	94
Prestiti stranieri	95
Campi semantici rilevanti	96
<i>Chengyu</i>	97
Onomatopée	101
Il registro	101
CONCLUSIONE.....	103
BIBLIOGRAFIA.....	105
Sitografia.....	112

前言

本文旨在更深入地探讨中国先锋派文学最相关的知识分子之一韩东的形象。在本世纪末，我们将发现作者的诗学和文学理念，以及对他小说中最涵盖的主题的解释。韩东的形象将被插入到一个更广阔视野中，这个视野遵循我的对中国文学和历史主题的兴趣。

讲述韩东故事的想法源于最近的一个发现。在我大学生涯的最后阶段，我有机会参加一个从中文到意大利语的文学翻译研讨会，其目的是翻译中国著名作家的诗歌和故事。正是在研讨会期间，我解决了韩东一些诗歌的翻译问题，因此产生了将他作为我论文主题的想法。下一步是找到我可以翻译的韩的作品。对于最终的决定，我决定追随我对创意写作，特别是小说世界的热情。在对韩东的文学创作进行一些研究时，我注意到，除了其广为人知的诗歌创作外，从20世纪90年代开始，作者将精力集中在短篇小说和长篇小说的创作上，而这些作品在意大利和欧洲仍然鲜为人知。因此，我选择以小说作家的身份来谈论韩东，并提出翻译他的小说《在码头》的部分内容。

带着这样的意图，我意识到解释韩东的作品就不可能不提及他对诗歌流派的贡献，尤其是20世纪80年代以后，随着新的市场和开放政策，推动了社会和文学观点的转变。因此，在这篇文章中，我想考虑到文革结束和九十年代末之间的时期，考虑相继出现的文学潮流，并重点关注知识分子的角色和信息如何变化。这一切都是为了揭示韩东作为一名小说作家和独立作家的身份。

写这篇文章的第一步是寻找可以帮助我理解他的文学作品的主要来源。我将韩诗集原文的阅读和英译本的阅读结合起来，与其他专业译者的翻译方法进行比较。除此之外，我还阅读了部分小说和短篇小说，这些小说和短篇小说几乎都是在《在码头》的同一十年中写成的，而且是在2000年代，这是小说创作最集中的时期。选择短篇小说作为翻译的体裁后，我开始研究二手资料，查阅了一些中国当代文学史的手册、有关韩东及其中文作品的文章以及展示他写作风格的文章。除了这些来源之外，我们还对许多英文文本和文章进行了研究，特别是那些有关文革后时期的文学潮流和趋势的文本和文章。然而，关于电影作品，我依赖于各种网站，这些网站对中篇小说改编的电影进行了评论；这是因为，据我所知，即使是原始语言，可用的信息也很少。

Nicky Harman和韩东也是这项研究的基础。第一个是一位著名翻译家，她已经创作了中篇小说《在码头》，并提出了她的英文版本。几个月前，我试图联系她，希望得到关于一些材料使用建议的答复。Harman除了热情地回答之外，她还为我指出了一些对这篇论文非常有价值的文本，最重要的是她让我与韩东取得了联系。

多亏了她，韩东才给我寄来了中篇小说的原文和电影的剧本。我必须承认，与他们打交

道使我的作品对主题和研究的认识达到了更高的水平，这是我第一次能够直接与具有这种价值的中国作家打交道。

鉴于这些情况，我决定将我的论文分为四章。我是从分析文革后的历史文学语境开始的。所谓“文化热”的岁月，使幻灭的文学气氛重新复苏，作者不得不重新获得在毛泽东主义三十年中失去的主体性。对知识分子角色的思考使所有文学能够反思过去，提出新的批判愿景。这是朦胧诗人进行象征主义和语言更新的岁月，他们在政治责任中找到了理解文学的方式。然后我们继续讨论“伤痕文学”和“寻根文学”，这为文学与政治使命的分离奠定了基础，最终通过先锋文学实现了这一点。它诞生于20世纪80年代身份危机的氛围中，旨在重新评估叙事方法，这也得益于改革开放以来传入中国的西方翻译。

从此，随着文化商品化的进程，纯文学与商业性文学之间的冲突开始出现，并通过生产与消费的关系联系在一起。这样，作家的角色也发生了变化，被迫决定是否参与文化商业化的现象。这种情况在那些强行加入新市场经济的人和那些拒绝参与新市场经济的人之间造成了裂痕。最能描述当时唯物主义和个人主义的“晚生代”的代表人物，表达了他们所有的历史背后的感觉，其中包括韩东。这些作家表达了他们在社会中的边缘感，这使得他们在韩东和朱文的指导下于1998年10月提出了“断裂”调查问卷。

第二章讨论了韩东这个人物。首先，我介绍了他的传记以及个人对哲学和文学的兴趣。随后，我深入讨论了他的非官方杂志《他们》的成立，该杂志是为南京及其他地区的作家提供的一个表达空间。

在诗学上，韩东代表“口语”诗，拒绝北岛和一切朦胧诗人的高尚意境。作者通过简单直接的风格讲述了日常的简单。韩在他的长篇小说和短篇小说中谈论身体，即通过情感表达的人类生命的物质性，正是在这里，受到身体或精神能力限制的主体变得栩栩如生，与自己的感情作斗争，在新的消费主义和城市社会中讲述自己的故事。

在第二章的最后，我介绍了这部中篇小说和它的情节，还提到了根据这个故事改编的电影，韩东首次担任导演。

中篇小说《在码头》的拟议翻译出现在第三章中。

接下来，我提出翻译分析和评论。在这里，我解释了一些术语的含义，包括语言文化和模型读者的含义，这将使我们能够更清楚地识别翻译中最重要要素。在确定了我的模型读者后，我宣布了翻译策略和相关的微观策略，包括句法因素、言语结构和词汇选择。

总之，我希望我能够呈现韩东的另一面，即他的叙述。除了是一位多产的诗人 and 小说家之外，韩东还成功进入了电影世界，以改编自中篇小说《在码头》的作品首次亮相，宣告自己已准备好迎接文学和电影领域的新挑

INTRODUZIONE

Il seguente elaborato ha intenzione di approfondire la figura di Han Dong, uno degli intellettuali più rilevanti dell'avanguardia letteraria cinese. Durante la lettura del testo si scopriranno la poetica e l'idea di letteratura dell'autore, assieme alla spiegazione dei temi più trattati nella sua narrativa. L'autore sarà inserito all'interno di un panorama più ampio che segue la linea di interesse personale riguardo alle tematiche letterarie e storiche della Cina.

L'idea di raccontare la figura di Han Dong nasce da una scoperta recente. Nell'ultimo periodo della mia carriera universitaria ho avuto modo di frequentare un laboratorio di traduzione letteraria dalla lingua cinese a quella italiana che aveva l'obiettivo di tradurre poesie e racconti di rinomati autori cinesi. È durante il laboratorio che ho affrontato la traduzione di alcune poesie di Han Dong e da qui l'idea di inserirlo come soggetto della mia tesi. Il passo successivo è stato quello di trovare un'opera di Han da poter tradurre. Per la decisione finale ho seguito la mia passione verso la scrittura creativa e in particolare verso il mondo della narrativa. Facendo alcune ricerche sulla produzione letteraria di Han Dong ho notato che oltre alla sua vasta e riconosciuta produzione poetica, dagli anni Novanta in poi, l'autore ha concentrato le sue energie sulla scrittura di racconti e romanzi, ancora poco conosciuti in Italia come in Europa. Per questa ragione, ho scelto di parlare di Han Dong come scrittore di narrativa e di proporre in traduzione parte della sua novella *Sul molo*.

Con questa intenzione, mi sono reso conto che era impossibile spiegare l'operato di Han Dong senza citare il suo apporto al genere poetico che, soprattutto dopo gli anni Ottanta, si fa promotore di un cambiamento di prospettiva sociale e letterario in linea con le nuove politiche di mercato e di apertura di fine Novecento. Con questo elaborato ho desiderato quindi, prendere in considerazione il periodo tra la fine della Rivoluzione Culturale e la fine degli anni Novanta, considerando le correnti letterarie che si sono succedute e focalizzandomi su come cambia il ruolo e il messaggio dell'intellettuale. Tutto questo con l'obiettivo di mettere luce su Han Dong come autore di narrativa e scrittore indipendente.

Il primo passo per la stesura dell'elaborato è stato ricercare fonti primarie che potessero fornirmi un quadro quanto più chiaro della sua produzione. Alla lettura di raccolte poetiche di Han, in lingua originale, ho affiancato la lettura delle loro traduzioni in lingua inglese per avere un confronto sul metodo traduttivo utilizzato da traduttori professionisti. A questo, ho aggiunto la lettura di parti di romanzi e racconti scritti quasi tutti nello stesso decennio di *Sul molo*, e negli anni Duemila, periodo in cui concentra maggiormente la scrittura di romanzi. Dopo aver scelto la novella come genere da

affrontare in traduzione, ho cominciato il lavoro di ricerca sulle fonti secondarie, consultando alcuni manuali di storia della letteratura cinese contemporanea, articoli su Han Dong e la sua produzione in lingua cinese e saggi che presentavano il suo stile di scrittura. Oltre a queste fonti, molti testi e articoli sono stati esaminati in lingua inglese, specialmente quelli riguardo le correnti letterarie e le tendenze del periodo post Rivoluzione Culturale. Riguardo alla filmografia invece, ho fatto affidamento a diversi siti internet che presentavano recensioni dell'adattamento cinematografico della novella; questo perché, per quanto ho potuto constatare, poche erano le informazioni disponibili, perfino in lingua originale.

Una menzione a parte meritano Nicky Harman e Han Dong. La prima, nota traduttrice, si è già occupata della novella *Sul molo*, proponendo la sua versione in lingua inglese. Alcuni mesi fa ho provato a contattarla sperando di ottenere una risposta riguardo il consiglio su alcuni materiali da utilizzare. Oltre a rispondere entusiasta per averle chiesto un parere, Harman mi ha saputo indicare alcuni testi molto preziosi per questo elaborato, e soprattutto mi ha permesso di entrare in contatto con l'autore della novella: Han Dong. È grazie a lei se Han Dong, dal lato suo molto disponibile, mi ha inviato il testo originale della novella e la sceneggiatura del film, di cui però non è stato possibile ottenere delle copie. Devo ammettere che aver avuto a che fare con loro ha trasportato il mio lavoro a un livello più alto di consapevolezza dei temi e di ricerca, essendo questa la prima volta in cui mi sono potuto confrontare direttamente con un autore cinese di questo valore.

Date queste circostanze, ho deciso di strutturare la mia tesi in quattro capitoli, con l'idea di identificare un mondo narrativo ben preciso, incastonato nella sua realtà storica e in cui a emergere fosse un intellettuale e le sue idee; per poi proporre la traduzione e un commento traduttologico.

Sono partito dall'analisi del contesto storico-letterario del periodo post Rivoluzione Culturale, quindi successivo alla morte di Mao. Qui gli anni della cosiddetta "febbre culturale" rianimarono un clima letterario disilluso e di ripresa, che deve fare i conti con la riappropriazione della soggettività dell'autore persa durante il trentennio maoista in seguito ai Discorsi di Yan'an del 1942. La considerazione del ruolo dell'intellettuale permise a tutta la letteratura di riflettere sul passato, proponendo nuove visioni critiche riscontrabili in nuove correnti e tendenze letterarie. Questi sono gli anni del simbolismo e del rinnovamento linguistico portato avanti dai poeti oscuri, che ritrovano nella responsabilità politica il loro modo di intendere la letteratura. Siamo passati poi, a trattare la "letteratura delle cicatrici" e della "ricerca delle radici" che preparano il terreno per una separazione letteraria da ogni missione politica, raggiunta finalmente con la letteratura d'avanguardia. Questa nacque nel clima di crisi identitaria degli anni Ottanta con l'obiettivo di rivalutare le modalità di

narrazione, forti anche delle traduzioni occidentali arrivate in Cina dalle prime riforme di apertura. Da qui in poi regnerà lo scontro fra la letteratura considerata “pura” e quella di natura commerciale che seguì il processo di mercificazione culturale, legata dal rapporto fra produzione e consumo. In questo modo, cambiò anche il ruolo dello scrittore, costretto a decidere se prendere parte al fenomeno della commercializzazione della cultura. Questa situazione provocò una frattura fra chi aderì e si impose all’interno della nuova economia di mercato e fra quelli che rifiutarono di prendervi parte, portando avanti il proprio ideale. Furono i rappresentanti dell’“ultima generazione di scrittori” a descrivere al meglio il materialismo e l’individualismo dell’epoca, esprimendo tutto il loro senso di ritardo sulla storia e sulla letteratura, fra cui Han Dong. Questi scrittori insisterono su un forte anti-intellettualismo in contrasto al loro senso di marginalità sociale autoindotta, che gli permetterà di proporre il questionario “Rottura” nell’ottobre del 1998, sotto la guida di Han Dong e Zhu Wen.

Nel secondo capitolo ho eseguito un ingrandimento sulla figura di Han Dong. Ho pensato che fosse necessario, in primo luogo, presentare la sua biografia e gli interessi personali verso la filosofia e la letteratura. In seguito, ho approfondito il discorso sulla fondazione da parte di Han Dong della rivista autogestita *Tamen*, nata come spazio espressivo per gli autori di Nanchino, ma non solo. Si comincia così a delineare la figura dell’intellettuale indipendente che verrà descritto e approfondito nella sezione sulla poetica e sulle tematiche della sua narrazione. Per quanto riguarda la poetica, Han si fa rappresentante della poesia “colloquiale”, rifiutando la concezione elevata e sublime di Bei Dao e di tutti i poeti oscuri. L’autore narra la semplicità quotidiana attraverso l’estrappolazione di frammenti della vita reale, narrati con uno stile semplice e diretto ma mai banale. Nei suoi romanzi e nei suoi racconti Han parla del corpo, della materialità della vita umana, espressa al massimo della sua potenzialità attraverso i sentimenti di microcosmi individuali, è qui che soggetti ai limiti delle proprie capacità fisiche o mentali prendono vita, lottando contro i propri sentimenti per raccontarsi nella nuova società consumistica e urbana. Alla fine del secondo capitolo ho presentato la novella e la sua trama, accennando anche all’adattamento cinematografico del racconto che vede Han Dong debuttare come regista.

È nel terzo capitolo che è presente la proposta di traduzione della novella *Sul molo*. In merito a questa, spero possa essere di vostro gradimento, invitandovi a cogliere le diverse stratificazioni di significato portate avanti da Han in riferimento al contesto socioculturale cinese.

A seguire, propongo l’analisi e il commento traduttologico dell’intero processo traduttivo. Qui, ho spiegato il significato di alcuni termini, fra cui prototesto, dominante, linguacultura e lettore modello, che ci permetteranno di identificare con maggiore chiarezza gli elementi di maggior rilievo nella

traduzione. Dopo aver individuato il mio lettore modello ho dichiarato la strategia traduttiva e le relative microstrategie che comprendono fattori sintattici, struttura verbale e scelte lessicali.

In conclusione, spero di essere riuscito nell'intento di presentare Han Dong sotto una luce diversa, ancora poco conosciuta, quella della sua narrativa. Oltre a essere un prolifico poeta e romanziere, Han è riuscito a farsi strada anche nel mondo del cinema, debuttando con il suo adattamento della novella *Sul molo*, dichiarandosi pronto ad affrontare nuove sfide nel campo letterario e cinematografico.

1. La Cina di fine Novecento: rotture, nuovi sguardi e il ruolo dell'intellettuale

1.1. L'entusiasmo letterario di fine secolo: la "febbre culturale"

La letteratura cinese del Novecento ha vissuto, con blocchi anche decennali, periodi di forti tumulti che hanno contribuito a una produzione letteraria spesso in risposta agli avvenimenti storici. Le opere, nate dal costante alternarsi di ripresa e rifiuto degli ideali del passato, non sempre hanno goduto di visibilità al momento della loro creazione e, per essere comprese maggiormente, necessitano di una breve spiegazione del contesto in cui furono scritte. Per questa ragione, si presenteranno di seguito i tratti salienti dell'ultimo ventennio del Novecento. Partiremo dal periodo immediatamente successivo alla morte di Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976), periodo di assesto politico, ideologico e sociale, e di profondo spaesamento causato dalla fine della Rivoluzione culturale (1966-1976). La fine degli anni Settanta rappresenta un crocevia per la storia della Cina. Da qui in avanti, se molte cose furono lasciate indietro per paura di una ripetizione storica o perché ritenute obsolete, altrettante innovazioni furono accolte, permettendo alla Cina di sperare ancora in un futuro prospero e di fiducia. Il clima generale era composto da politiche di apertura atte a rinnovare l'economia e la prospettiva dei cinesi e da una sentita rifioritura letteraria accompagnata dalla pubblicazione di giornali e riviste. Gli autori che per lunghi anni non avevano avuto la possibilità di esprimersi pienamente ritrovano adesso spazi e tempi confortevoli, in una ripresa all'inizio lenta ma duratura. Questo accadde poiché il trentennio successivo ai Discorsi di Yan'an del 1942, fu un periodo estremamente duro per lo scrittore che vide la sua creatività non trovare sfogo, sotto le direttive d'azione imposte da Mao. Con i Discorsi, gli scrittori ebbero una guida artistica e teorica sull'uso della narrativa, vista come strumento a disposizione della politica per veicolare messaggi che potessero raggiungere le masse. La narrazione doveva contenere messaggi aderenti all'ideologia del Partito e rappresentare il popolo attraverso una letteratura in grado di annullare la distanza fra l'élite e le masse. Molti autori, nonostante tutto, riuscirono a far valere la loro vena critica e riformista proveniente dal Movimento del Quattro maggio, come il romanziere Zhao Shuli 赵树理 (1906-1970). Dai Discorsi del 1942 fino ai successivi quarant'anni circa, l'intellettuale visse una forte riconsiderazione del suo ruolo, limitato dalla schematica rigidità stilistica e dei temi imposti dal Partito comunista cinese (PCC). Lo scrittore intellettuale, allo stesso modo, aveva il compito di produrre un certo tipo di letteratura che seguisse

una più solida linea politica e sulla base ideologica doveva organizzare tempi, luoghi e personaggi della propria narrativa.¹

Verso la fine degli anni Settanta, però, diventò molto più facile far emergere una certa soggettività nella scrittura, che permise di riconoscere voci autorevoli che durante il regime non poterono esprimersi al meglio delle loro possibilità. Difatti, i dieci anni successivi alla morte di Mao rappresentano per la Cina un periodo di fermento letterario, economico e ideologico. Dopo un periodo di difficoltà, la Cina necessitava di una nuova identità che la preparasse nel migliore dei modi all'apertura verso il mondo. L'occidente aveva varcato il confine con tutta la sua produzione tecnica e letteraria e, dall'altro lato, bisognava essere pronti nel recepire e comprendere queste informazioni, riscoprendo una espressione individuale sospesa per circa quarant'anni.² Dalla svolta politico-economica di Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997), divenne consistente l'idea di una nazione moderna e pronta per il grande confronto con il mondo. Dal punto di vista letterario, in Cina, i testi prodotti secondo le norme espresse da Mao nei Discorsi subirono una forte rivalutazione e furono spodestati dal loro primato assoluto di modello letterario, grazie a nuove tecniche sperimentali e all'abbandono dello "stile di Mao" nel modo di scrivere narrativa. L'arte in generale rivisse un periodo di forte animazione, di nuove tendenze e di nuovi approcci letterari, in risposta alle questioni del tempo e all'evoluzione del sistema socioeconomico. Questo periodo di eccitazione si conosce come *wenhuare* 文化热, o "febbre culturale" che, dalla morte di Mao nel 1976, arriverà alla crisi prodotta dalle manifestazioni in piazza Tiananmen del 1989. Gloria Davies precisa che: "The term *re* now refers to fads and trends, but in the early 1980s, it carried a lingering connotation of enthusiasm (*re qing*), a much-lauded emotion in Chinese revolutionary discourse. Under Mao, enthusiasm meant the ardor needed to wage class war".³ Considerando la febbre culturale come spazio di idee, il prospetto della Cina in questa "nuova era" si organizzava attorno a un discorso intellettuale indipendente pronto a ricalcolare la definizione prestabilita dell'assetto societario: "[...] the heated discussions of the "cultural fever" have generated a space of ideas, perspectives and voices".⁴

Oltre a fenomeni come la cooperazione fra scrittori e l'aumento crescente dell'industria editoriale, Nicoletta Pesaro ricorda che, durante questo periodo, la narrativa, la poesia e il teatro tornano al centro del progetto letterario acquisendo nuova linfa, grazie alla rivalutazione della soggettività e alle

¹ Nicoletta Pesaro, "Tre fasi della letteratura cinese contemporanea", *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, 15, 2015, pp. 48-49.

² *Ivi*, p.49

³ David Der-Wei Wang (a cura di), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2017, p. 760.

⁴ Xudong Zhang, "On Some Motifs in the Chinese "Cultural Fever" of the Late 1980s", *Social Text*, 39, 1994, p. 130.

tendenze umanistiche: la letteratura torna ad appropriarsi del suo ruolo egemonico.⁵ Data la predisposizione al cambiamento e alla voglia di produrre una letteratura, valida, che sia sintomo di un risveglio dopo il torpore dell'individuo degli anni precedenti, possiamo paragonare la febbre culturale – definizione che già contiene il giusto colore espressivo per definire il movimento – come naturale ripresa del periodo del Quattro maggio, con la differenza che le idee per la costruzione di una nuova Cina erano volte alla sua indipendenza e autonomia: come afferma Wang, non solo di copia e riproduzione ma come alternativa dei modelli occidentali.⁶ Durante la febbre culturale, gli intellettuali ebbero la sensazione di star affrontando un “Nuovo Illuminismo”⁷ incentrato sulla riscoperta dell'uomo e sull'impostazione di un nuovo vocabolario aggiornato con i testi occidentali. Dato il cambiamento radicale a cui si stava andando incontro, i discorsi sulla nuova gestione della Cina si ampliarono durante gli anni Ottanta prolungandosi fino alle rivolte studentesche del 1989. Nel 1978 Deng Xiaoping aveva in mano il potere politico e poteva finalmente dare il via a quella che lui definirà la “nuova era” basata sulla modernizzazione del Paese attraverso il programma di “Riforma e apertura”. Alcuni termini che furono utilizzati dai critici per indicare la transizione proposta da Deng Xiaoping furono “alienazione socialista” e “umanesimo socialista”, con l'evidente intenzione di far prendere le distanze alla cultura popolare dalla dottrina Maoista.⁸

Per quello che riguarda il campo letterario, gli anni Ottanta permisero un respiro nuovo riguardo alle diverse produzioni di narrativa, poesia e saggistica. Se da una parte il governo centrale tentava di tenere sotto controllo le possibili forze antistituzionali, dall'altro lato le riforme economiche di apertura, diedero vita a discorsi non ufficiali che circolavano in “spazi” privati. Nell'editoria, questi movimenti portati avanti all'oscuro occuparono un ruolo sempre più importante, tanto da essere sostenuti dai funzionari del partito con tendenze progressiste. Di fatto, secondo Gloria Davies, se durante il periodo maoista il mercato editoriale era fortemente controllato dal governo, con l'avvento del nuovo mercato, le editorie non ufficiali potevano appoggiarsi a unità vicine allo stato senza subire aspre censure.⁹ Questo leggero meccanismo di allentamento della censura era dovuto anche in parte alla curiosità verso la notevole quantità di materiali letterari, lavori accademici e di traduzione di autori come Orwell, Kundera e Kafka che in Cina trovarono una grande accoglienza.

⁵ Nicoletta Pesaro (2015), *op.cit.*, p. 49.

⁶ Jing Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996

⁷ David Der-Wei Wang, *op.cit.*, p. 763

⁸ *Ivi*, p. 761.

⁹ *Ivi*, p. 762.

1.1.1. La Poesia Oscura

Nel quadro storico - letterario che abbiamo appena presentato emergono i poeti oscuri, il cui nome deriva dal termine *menglong* 朦胧. Attraverso una resa ermetica e sperimentale della poesia, questi autori danno inizio al discorso sul rinnovamento linguistico, che si protrarrà per tutti gli anni Ottanta e Novanta. Questo gruppo di poeti non ha dei veri predecessori e da loro nascerà, come egli stessi dichiarano, una “nuova poesia”, in grado di rappresentare al meglio la nuova generazione post-Maoista.¹⁰ I primi passi di quella che oggi chiamiamo poesia oscura, avvengono già intorno al 1970. A Pechino, alcuni giovani studenti stanchi del realismo socialista letterario e provati dal loro allontanamento nelle campagne, si riuniscono per discutere della poesia e delle sue forme sperimentali, di letteratura e di arte. Questi incontri agiscono in modo parallelo alla letteratura ufficiale, tanto da essere definita *dixia wenxue* 地下文学 o “underground literature”, prodotta e distribuita lontano dai canali ufficiali.¹¹

Da qui prende il via il progetto *Jintian* che diventerà la prima rivista non ufficiale della Cina maoista e il luogo di pubblicazione delle poesie *menglong*. *Jintian* diventa il loro spazio di espressione, svincolata dalla censura e dalle proibizioni governative, tuttavia, la poesia oscura non va intesa necessariamente come un atto politico. La prima fase di composizione, come spiega Michelle Yeh, avviene dalla lettura reciproca delle poesie e dallo studio dei testi occidentali che erano stati proibiti come quelli di Sartre, Beckett e Salinger.¹² *Jintian* in attività già nel 1978, è la prima rivista letteraria indipendente comparsa sul Muro della Democrazia e diventerà lo spazio più rilevante per la poesia cinese d'avanguardia.¹³ Con Muro della Democrazia intendiamo il muro situato nel quartiere Xidan, nel centro di Pechino, su cui furono affissi cartelli ed espressioni principalmente rivolti contro Mao Zedong, la Rivoluzione Culturale e l'assenza di democrazia e diritti in tutela dell'uomo, durante il Movimento per la democrazia diffuso in Cina dal 1978. La rivista sarà chiusa nel 1980 dalle autorità, ma circolerà ancora per altri tre numeri. Dal 1990 la rivista supera i confini nazionali cinesi e approda in Svezia, dove ne viene confermato il valore letterario.

È il critico Zhang Ming a etichettare come *menglong* la poesia di questi autori, dove per *menglong* indichiamo qualcosa di oscuro, opaco, nebbioso e nebuloso.¹⁴ In questo elaborato si opererà per definire i poeti di questa corrente come “poeti oscuri” e la loro poesia “poesia oscura”, in accordo

¹⁰ Huang Hong, “The New Poetry: A Turning Point? (A Misty Manifesto)”, *Renditions*, 19-20, 1983, pp. 191-194.

¹¹ Chee Lay Tan, *Constructing a System of Irregularities: The Poetry of Bei Dao, Yang Lian, and Duoduo*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 1.

¹² Michelle Yeh, “Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China”, *Modern China*, 18, 4, 1992, p. 380.

¹³ Rosa Lombardi (a cura di), *La rosa del tempo. Poesie scelte (1972-2008)*, Roma, Elliot, 2018.

¹⁴ Ming Dong Gu e Tao Feng (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 491-501.

con la dicitura contemporanea. Potremmo cercare di comprendere le origini dell'appellazione direttamente da una poesia di uno dei più grandi poeti della corrente, Gu Cheng 顾城 (1956-1993):

黑夜给了我黑色的眼睛，
我却用它寻找光明。¹⁵

La notte nera mi ha dato occhi neri,
ma li uso per cercare la luce.¹⁶

Come vediamo, il buio e la luce sono menzionati nel testo. Interessante è cercare di capire la relazione che intercorre fra questa dualità. A un primo sguardo può sembrare evidente un rimando storico, in cui il buio, e quindi l'assenza di luce, richiama il periodo della Rivoluzione culturale, mentre la luce sostituisce il ruolo quasi salvifico del poeta, in grado di portare la verità e di allontanare le tenebre.¹⁷ In seconda battuta, non è da sottovalutare la vita personale che i poeti conducono e la loro condizione mentale. Nel caso di Gu Cheng la visione storica si unisce alla condizione alterata della sua psiche. Il poeta sarà protagonista del suicidio e dell'uccisione della moglie anni più tardi. Nella poesia di Gu ci sono degli elementi caratteristici della poesia oscura che ci aiutano a comprendere le caratteristiche di questi autori, allo stesso tempo, tradurre il termine *menglong* non è compito semplice:

It is a word rich in associations, and to try to define it with any precision is self-defeating. Like so many of the old two-syllable words in Chinese it conveys a feeling, a texture, evokes a series of complex images – the moon about to go behind a cloud, a landscape seen through snow or drizzle; its individual component characters and related compounds (same phonetic but different radicals – sun, water, eye, bamboo, grass) suggest something concealed, a veiled prospect, a hidden light or a half-light, the sun about to rise, a meaning opaquely hinted at, a focus blurred, a state between dreaming and waking, a “fuzzy” spectrum of values in place of a clearcut bipolarity. In the mist there is a hint of mystery, even mysticism.¹⁸

Riguardo ai contenuti espressi, i poeti Oscuri vivono per intero gli anni della Repubblica Popolare Cinese e quindi sono profondamente influenzati da tutto il periodo Maoista. Le loro idee possono essere concepite come un bacino di relazioni storiche e ideologiche che hanno cambiato la Cina e che, con la Rivoluzione culturale, ne hanno segnato una profonda cicatrice. Riprendendo il Manifesto

¹⁵ Claudia Pozzana e Alessandro Russo (a cura di), *In forma di parole: poeti cinesi contemporanei*, Padova, Liviana editrice, 1988, p. 206.

¹⁶ *Ivi*, p. 207.

¹⁷ George Cai, *Touching the “Transparent Sorrows”: Misty Poetry and the Identify of Post-Cultural-Revolution*, in David History Journal, 2020, <https://www.dhj.davidsonlocal.org/wp-content/uploads/2020/02/GeorgeCaiFinal.pdf>, p. 1.

¹⁸ Huang Hong, *op.cit.*, p. 2.

dei poeti oscuri, possiamo farci un'idea delle intenzioni stilistiche della loro poesia:

We have substituted irregular lines for ornate parallelism. Rhythm has been given a new meaning. It is conceived of as the vibration of the poet's feelings, which he projects directly into his poems, no longer through some static system of poetic conventions. Form has become simply an extension of content.¹⁹

È chiaro, quindi, come l'intenzione di creare una rima esclusivamente per gusto estetico sia sostituita dalla potenza di immagini decise e simboliche che provocano nel lettore irrequietezza ed evocazione di nuove immagini. Alla pulizia estetica, si preferisce la ricerca del vibrato immaginativo della parola, l'impulso di cercare il secondo significato dei termini; una poesia che suggerisce all'azione e quindi richiama a uno sforzo da parte del lettore. I poeti oscuri, determinati nelle loro intenzioni, si offrono di farsi carico della letteratura cinese, con l'intenzione di presentarla al mondo in un modo nuovo e pronta al confronto. Tuttavia, come afferma Cosima Bruno, i tentativi di produzione poetica immediatamente successivi alla Rivoluzione culturale sono ancora intrisi di una estetica rivoluzionaria tipica dei movimenti poetici precedenti. Il corpo si considera ancora come idealizzato e a completa disposizione per un sacrificio in nome della collettività. Le sostanziali differenze le ritroviamo invece nella relazione fra il sé e lo Stato, il passato e il futuro e nel linguaggio utilizzato.²⁰ La visione che i poeti hanno della poesia mira al futuro ma è responsabile. Cercano di non disperdere la poesia cinese premoderna ma allo stesso modo ritengono essenziale la poesia moderna occidentale, sottolineando l'importanza di un linguaggio diverso, più pronto alla nuova era che si stava prospettando. Il verso irregolare ha maggiore libertà d'azione e le poesie presentano immagini vivide e vibranti, ma il senso molte volte rimane intrappolato, chiuso, all'interno di strutture tecniche e parole che sfuggono al loro primo significato. Alto, è infatti, il valore simbolico delle opere prodotte, anche grazie all'uso di figure retoriche.

Al fine di creare una panoramica utile più avanti in termini comparativi, è importante sottolineare quanto le modalità di scrittura dei poeti *menglong* siano state criticate. I poeti oscuri o nebulosi furono definiti tali solo dopo il loro studio in ambito accademico, in senso dispregiativo.²¹ Gli intellettuali ligi al realismo maoista faticavano a comprendere le poesie di questi autori. Se durante il realismo le poesie erano ricche, corpose e trasparenti nel loro significato, la poetica oscura era in esatta antitesi a questi concetti. Gli furono mosse delle critiche anche riguardo alla difficoltà che un lettore comune

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Ming Dong Gu e Tao Feng, *op.cit.*, pp. 491-501.

²¹ Rosa Lombardi (2018), *op.cit.*

poteva avere nello scardinare il significato della poesia. Se la poesia è inintelligibile e il suo stile non trova in predecessori una linea per la decodificazione, allora nasce il problema del pubblico. La poesia non è unicamente produzione individuale e il poeta non ha il compito soltanto di maneggiare il contenuto ma anche di stabilire una relazione con il lettore. Dal contenuto, quindi, è facile far emergere l'attitudine dello scrittore verso la sua audience.²² Da questa considerazione la poesia *menglong* rappresenta, per certi versi, una forte accentuazione dell'individualità, proprio in risposta agli anni di silenzio del trentennio maoista. Questo individualismo, così come il nichilismo e l'alienazione del soggetto furono elementi associati all'ondata occidentale di testi modernisti che aumentarono la distanza fra lettore e poeta, in contrapposizione al modo di fare letteratura del realismo socialista dopo i Discorsi del 1942.²³ Non a caso, per la vicinanza con gli stili occidentali, questi poeti furono messi nel mirino della "Campagna contro l'inquinamento spirituale"²⁴ del 1983, accusati di disapprovare la tradizione in favore di una cultura straniera.²⁵ È innegabile però come, già dagli anni Settanta, i poeti oscuri abbiano rappresentato un'avanguardia poetica unica, i cui poeti, prima di altri, avevano scoperto la ricetta per la riformulazione degli elementi della nuova letteratura. La loro sperimentazione delle tecniche espositive e il cambiamento del linguaggio hanno rappresentato per la prima volta una valida alternativa alla letteratura di "stile maoista".

It is through this style that Misty poetry exerted a decisive impact on the disintegration of the conventions of the Maoist revolutionary rhetoric and gave aesthetic expression to a more autonomous "self," charged with emotions, beliefs, and disbeliefs, standing openly as a challenge to the collective historical crisis. Having lived in a hard time of political coercion, the poets expressed the need to reveal the anguish and pain experienced on a national scale. The difficulty of making sense of the trauma of the Cultural Revolution determined the lack of positive answers, the defiant attitude and the condemnation in their compositions.²⁶

La violenza degli anni appena trascorsi, come il silenzio a cui sono stati costretti gli intellettuali e non solo, sono elementi che rientrano nella scheda di identificazione della poesia oscura. La rottura interiore è il segno evidente di una ferita insanabile ai danni dell'individuo che costringerà molti di questi poeti ad abbandonare la propria terra e vivere in esilio a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta.²⁷ Fra i poeti oscuri che maggiormente ricordiamo troviamo Gu Cheng, Mang Ke 芒克

²² Michelle Yeh, *op.cit.*, pp. 384.

²³ *Ivi*, pp. 379-393.

²⁴ Si intende un'azione politica avviata nel 1983 e promossa dai membri conservatori del Partito comunista cinese con l'intenzione di sopprimere le idee liberali che dall'Occidente arrivarono in Cina in seguito alle riforme di apertura del 1978. Motivi della repressione furono in particolare idee e materiali ritenuti reazionari e contro l'ideologia partitica.

²⁵ Chee Lay Tan, *op.cit.*, p. 14.

²⁶ Ming Dong Gu e Tao Feng, *op.cit.*, p. 492.

²⁷ *Ibidem*.

(1951-), Shu Ting 舒婷 (1952-) e Bei Dao 北岛 (1949-); quest'ultimo, autore che analizzeremo in breve per meglio capire la produzione degli anni a seguire.

Bei Dao

Zhao Zhenkai 赵振开 nasce nel 1949 a Pechino da una famiglia originaria di Shanghai, di quadri del Partito. L'elevata posizione sociale della famiglia gli permette di frequentare scuole di prestigio riservate ai figli dell'élite. In seguito, riceverà dal poeta Mang Ke lo pseudonimo di Bei Dao (isola del Nord). Come la maggior parte dei giovani durante la Rivoluzione culturale, Bei Dao risponde a soli sedici anni alla chiamata di Mao diventando una Guardia Rossa. Nel 1969 è costretto a lavorare in un'azienda di costruzioni fuori città, prima come operaio e poi come fabbro, a causa della politica di "rieducazione" dei giovani inviati nelle campagne, portata avanti da Mao. Questa esperienza lontano da Pechino dura circa undici anni e lo indurrà a riflettere sulla condizione di povertà che vive la campagna cinese. Sono anni di forte censura letteraria, di discussione e letture clandestine con altri suoi coetanei e già da questo periodo comincia a produrre letteratura, dimostrando attaccamento ai poeti tradizionali cinesi ma anche alla produzione poetica occidentale del primo Novecento. Lo stesso Bei Dao racconta così di quegli anni: "Vivevo nel totale isolamento, [...] scrivere era il mio unico sfogo. Ma il mio non era un caso isolato. Molti giovani hanno cominciato a scrivere in quelle circostanze".²⁸

Come afferma Lombardi le opere in traduzione circolavano nel Partito soltanto fra gli ufficiali con alta carica e solo poche copie dei libri proibiti giravano clandestinamente fra i giovani. Questo permise a Bei Dao, come a molti della sua generazione, di comprendere che oltre al realismo socialista del trentennio Maoista esisteva un altro modo di fare letteratura.²⁹ Dopo la nascita della rivista *Jintian* e la repressione del movimento "Muro della Democrazia" portata avanti da Deng Xiaoping, molte furono le sommosse che intaccarono la stabilità del Paese. Come contromossa, elementi ritenuti pericolosi, come Bei Dao, furono messi nel mirino delle autorità, colpiti con vere campagne politiche come quella dell'"inquinamento spirituale" del 1983. Nonostante questo, dalla seconda metà degli anni Ottanta, Bei Dao, aveva raggiunto una fama mondiale e le sue poesie furono tradotte in inglese. Bei Dao, visse in prima persona i periodi di disillusione e rivolte storiche e questo lo portò a caricare la sua poetica di immagini rivoluzionarie, contro l'ideologia antica ritenuta obsoleta e superata, contro il linguaggio tradizionale statico e semplicistico, che non era più in grado, secondo il poeta, di

²⁸ Rosa Lombardi (2018), *op.cit.*, p. 17.

²⁹ *Ibidem.*

rappresentare la realtà. In questo senso, Bei Dao accresce la propria figura fino a diventare un rappresentante di tutti quei giovani che fra gli anni Cinquanta e Ottanta circa, ricchi di speranze, subirono le conseguenze politiche del Maoismo. Questa riconoscenza nella speranza di un nuovo mondo creato dalla forza della poesia fu però la stessa che lo condannò all'esilio. Dopo i fatti di Tiananmen del 1989, Bei Dao fu ritenuto diretto responsabile delle parole utilizzate durante le proteste, dato che furono proclamati estratti di alcune sue poesie contro il Partito. Nello stesso anno viaggia in Europa e negli Stati Uniti per una serie di conferenze. Riceverà il permesso di rientrare in Cina solo nel 2001. Come già anticipato, dal 1972 ha inizio la sua carriera di poeta e nello stesso anno scrive la famosa poesia *Huida* 回答 (Risposta), pubblicata nel 1978 sulla rivista *Jintian*. Di seguito alcuni versi estrapolati dalla poesia:

[...]
Lascia che ti dica, mondo,
io – non – credo!
Se mille sono gli sfidanti sotto i tuoi piedi,
considerami allora il millesimo e uno.

Io non credo che il cielo sia blu,
io non credo all'eco dei tuoni,
io non credo che i sogni siano falsi,
io non credo che la morte resti impunita.³⁰

Huida fu usata come inno in occasione delle proteste di Tiananmen del 1989. Il contenuto, sopra riportato in parte, ritrae perfettamente quella generazione di giovani ormai disillusi, per anni impossibilitati all'espressione individuale. L'io della poesia si stacca dal sentimento collettivo per poi rappresentarlo e farsi portavoce. È la voce di un eroe poetico idealistico.³¹ La vita di Bei Dao ci aiuta a capire come la poesia oscura prende le energie dalla Rivoluzione culturale e dai suoi residui e il suo valore sociale arriva a comprendere decenni successive di uguale rilevanza storica, come la strage di piazza Tiananmen. Questo, nonostante il fatto che, sul piano letterario, nel 1989 la poesia *menglong* era già stata abbondantemente superata dai poeti post-*menglong*. Cai ricorda però che c'è un altro elemento storico che dobbiamo tenere in considerazione come influente in modo negativo sui poeti oscuri: il periodo delle riforme economiche e di apertura di Deng Xiaoping che hanno avuto inizio nel 1978. Non c'è dubbio che questa disponibilità all'accoglienza di beni di consumo e materiale letterario, abbia modificato, come vedremo in seguito, il modo di fare letteratura. Per adesso, ci

³⁰ *Ivi*, p. 45.

³¹ *Ivi*, p. 6.

limiteremo a dire che la poesia oscura subì un contraccolpo non indifferente in seguito alla diversificazione delle preferenze editoriali e di lettura provocate dal mercato.³²

Con queste parole si esprimeva Bei Dao riguardo al compito dello scrittore verso sé stesso e la società, in una sua intervista tratta dal canale dell'Hong Kong Trade Development Council:

Uno scrittore deve fare i conti con la propria epoca, con la sua lingua madre e con sé stesso. È certo che questo modo di presentare le cose può sembrare riduttivo. In generale, credo però che uno scrittore debba avere una conoscenza lucida del mondo, della sua lingua e di sé stesso. Per diventare un bravo scrittore si paga una tassa fissa, poiché questa è la disposizione celeste.³³

1.1.2 Il trauma rivoluzionario: la letteratura delle cicatrici

In questo clima di accesi dibattiti per il superamento di una fase storica ormai non più al passo con il clima globale, nasce un modo di fare letteratura che volge lo sguardo verso il passato per riconsiderare gli effetti del periodo della Rivoluzione. È nel 1977 che la rivista *Renmin wenxue* 人民文学, la più antica rivista letteraria della Cina con pubblicazioni ininterrotte, fa uscire il racconto di Liu Xinwu 刘心武 (1942-) *Banzhuren* 班主任 “Il maestro”. Il racconto, che sarà il primo di una raccolta, aveva l'intenzione di concentrare energie attorno al tema della sofferenza e delle ripercussioni causate dalla Rivoluzione culturale. Oltre ai racconti promossi dalla *Renmin Wenxue*, molti altri nacquero alimentati dalla rilevanza che Liu Xinwu riuscì a ottenere. Fra questi ricordiamo il racconto *Shanghen* 伤痕 “Cicatrice”, uscito sulla rivista un anno dopo e che diede lo spunto definitivo per la denominazione della corrente letteraria a cui appartengono questi lavori: la *shanghen wenxue* 伤痕文学 “corrente delle cicatrici” o “letteratura delle ferite”. Secondo Cao, la letteratura delle cicatrici mette al centro le sofferenze che intellettuali, artisti, giovani e tutta la gente comune dovettero subire, obbligati a migrare nelle campagne per il piano maoista di “rieducazione”.³⁴ Questo sguardo ai traumi di un passato ancora troppo vicino non includeva però una denuncia esplicita alla Rivoluzione Culturale:

Although scar literature did not yet question the revolutionary cause or challenge culture's instrumental subservience to it, it did reintroduce such humanist subjects as the importance of individual autonomy, the exercise of individual conscience, complex moral dilemmas, and literature's role in exposing the dark aspects of society.³⁵

³² George Cai, *op.cit.*, p.20.

³³ Intervista a Bei Dao: <https://www.youtube.com/watch?v=dhIEeirCW4E&t=28s>. Qui e altrove nella tesi le traduzioni di citazioni, poesie o estratti di saggi, se non altrimenti indicato, sono a cura di chi scrive.

³⁴ Zuoya Cao, *Out of the Crucible: Literary Works about the Rusticated youth*, Lexington, Lexington Books, 2003.

³⁵ Kirk A. Denton (a cura di), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 294.

La letteratura delle cicatrici è riuscita a rappresentare in modo esaustivo lo smarrimento individuale post Rivoluzione Culturale e si è allo stesso tempo mobilitata per la denuncia degli errori e delle angherie della Banda dei Quattro. In particolare, Min Yang offre una visione, se vogliamo popolo-centrica, in cui determina le cause di queste ferite, dovute alla repentinità dei cambi ideologici del Partito. A causa dello smarrimento provocato dal tentativo fallito di continuare a riconoscersi nelle istituzioni, della politica promossa dal Partito di “educazione” rivolta ai giovani inviati nelle campagne, e in generale degli errori della Rivoluzione Culturale, il popolo cinese delle ultime decadi del Novecento si trovò costretto a interrogarsi sul rinnovamento della fiducia incondizionata verso il Partito, a differenza della prima fase del Maoismo.

The trauma I am examining has its roots in a communist catastrophe —the Cultural Revolution, which I call revolutionary trauma. Revolutionary trauma refers to an experience in which the shattering of a collective assumptive world which had been based upon a hegemonic ideology (or ideo-centric) was precipitated by a sudden ideological shift.³⁶

In questo senso, come dichiara Sabina Knight, si rompe nettamente il legame con il passato, sia a livello letterario che sul piano politico. In letteratura, i Discorsi di Yan'an del 1942 avevano immobilizzato lo schema di produzione narrativo e solo adesso le “cicatrici” avevano messo da parte questa rigidità per favorire un modo di scrivere più libero e coscienzioso. All'interno dei testi era obbligatoria l'aggiunta di un finale positivo *guangming weiba* 光明尾巴, letteralmente una coda luminosa che ammetteva una certa fiducia per il nuovo periodo di Deng Xiaoping. Ecco che sul piano politico lo stesso leader fece della corrente uno strumento di separazione dal precedente comando politico e di promozione per quella che sarà la “nuova era”.³⁷

1.1.3 La ricerca delle origini e il ritorno alle radici

Come abbiamo visto finora, gli anni che seguono la fine della Rivoluzione culturale sono caratterizzati da una fioritura letteraria e una fiducia riscoperta dopo anni di torpore. Allo stesso tempo è chiaro che la scelta degli strumenti per la creazione della “nuova era” destava profonda preoccupazione, occupando le discussioni dell'establishment letterario. I pensatori più influenti degli anni Ottanta come Liu Zaifu 刘再复 (1941-) e Li Zehou 李泽厚 (1930-2021) proponevano un cambio

³⁶ Min Yang, *Revolutionary Trauma and Reconfigured Identities: Representing the Chinese Cultural Revolution in Scar Literature*, University of Alberta, 2012, <https://era.library.ualberta.ca/items/00de63c8-ca84-4ce5-87b8-b257a912a526>, p. 37.

³⁷ Kirk A. Denton, *op.cit.*, p. 294.

di prospettiva radicale, quello di spoliticizzare la produzione culturale e ridonare all'uomo la sua espressione individuale.³⁸ L'ottica era quella di un futuro in grado di porre le basi per una progettualità solida della nuova letteratura cinese, che non fosse più una copia dei materiali occidentali ma che si proponesse come modello alternativo relazionato ma indipendente da quello occidentale.

[...] Root-seeking literature moved literature away from narrow socio-political engagement by stressing the much broader cultural aspect of literature and by advancing its aesthetic ambitions and that it paved the way for the experimentalist literature of the 1980s and 1990s by its search for identity and the ensuing emphasis on subjective expression and language.³⁹

In questo clima prende vita la corrente letteraria della *xungen wenxue* 寻根文学 (ricerca delle radici), che incontrerà la sua massima espressione negli anni fra il 1985 e il 1988. Al centro del dibattito fu messa la cosiddetta “ossessione” per le opere provenienti da oltreoceano, spingendo per una rivalutazione della propria identità in quanto cinesi e delle minoranze etniche; così facendo la letteratura avrebbe riacquisito nuova linfa. L'esaltazione dell'esperienza dentro la narrativa della ricerca delle radici doveva quindi avvenire all'interno dell'essenza più pura della cultura cinese e della rivalutazione del passato.⁴⁰ Le origini delle idee alla base della corrente sono da ritrovare in un saggio dello scrittore Han Shaogong 韩少功 (1953-) intitolato *Le radici della letteratura*, che provocò un fervente dibattito letterario. La riflessione di Han promuoveva proprio quel recupero delle tradizioni che avrebbero permesso il distacco dall'eccessiva influenza delle opere occidentali durante la febbre culturale. Secondo Mark Leenhouts la letteratura della ricerca delle radici nasce in opposizione ideologica sia alle letterature impegnate politicamente – come la letteratura delle cicatrici – sia a tutte quelle opere “pseudomoderniste” che per gli scrittori delle radici rischiavano di essere soltanto delle copie poco interessanti della letteratura occidentale.⁴¹ Questa discussione sulla riappropriazione della vera essenza cinese porta Leenhouts a dire che: “The call for a ‘stronger national literature,’ as some writers put it, was thus based as much on artistic and aesthetic motives as nationalist ones”.⁴² Come abbiamo anticipato, la ricerca delle radici non poteva che avvenire nelle campagne e nelle zone periferiche della città. Il ritorno a una condizione primigenia, esclusa dalla contaminazione omologante modernista, doveva passare dai luoghi in cui scrittori e intellettuali

³⁸ Ming Dong Gu e Tao Feng, *op.cit.*, pp. 454-455

³⁹ Mark Leenhouts, *Leaving the World to Enter the World: Han Shaogong and Chinese Root-Seeking Literature*, Leiden, Leiden University Press, 2005, p. 14.

⁴⁰ Ming Dong Gu e Tao Feng, *op.cit.*

⁴¹ Kirk A. Denton, *op.cit.*, p. 299.

⁴² *Ivi*, p. 300.

avevano vissuto, dove avevano trascorso il periodo delle spedizioni nelle campagne per la rieducazione fra gli anni Sessanta e Settanta, e dove abitavano minoranze ritenute ancora integre e portatrici di autenticità. Questo nuovo modo di concepire una letteratura da fonti autentiche rese facile a molti intellettuali il compito di etichettare Han Shaogong come conservatore, anche in seguito alle sue posizioni contro la tendenza alla letteratura commerciale degli anni Novanta. In un'intervista rilasciata a Rosa Lombardi, Han spiega la sua posizione con queste parole, chiarendo il suo pensiero e offrendo un quadro puntuale sulla corrente e il suo saggio:

Ho pubblicato l'articolo in cui proponevo la *Ricerca delle radici* nel 1985, in quello stesso anno mi iscrivevo all'università per studiare lingue straniere e tradurre Milan Kundera, Fernando Pessoa e altri. Mi sembra perciò ridicolo considerare la ricerca delle radici come xenofobia o antioccidentale, o per lo meno che questa sia un'interpretazione volutamente distorta. In alcuni paesi africani sono stati adottati di sana pianta lingue, religioni e sistemi d'istruzione e di governo occidentali, ma non per questo si è determinata una rinascita culturale, abbiamo al contrario assistito a lunghi periodi di disordini e miseria. Questa è una lezione da cui dovremmo imparare. Grazie all'antica cultura romana e a quella greca, gli europei furono invece in grado di assimilare le religioni del Medio Oriente, la matematica araba e il sistema cinese di accesso alla pubblica amministrazione. Questa anche è un'esperienza da cui dovremmo imparare. [...] Se bisogna studiare l'Occidente, ritengo allora che l'aspetto che maggiormente merita di essere studiato sia proprio questo: la capacità di creare in modo indipendente partendo da una grande cultura.⁴³

Furono molti gli scrittori contemporanei a Han Shaogong a condividere questa visione, tanto da crearne la base ideologica per i propri romanzi. Fra tutti ricordiamo A Cheng 阿城 (1949-) e Jia Pingwa 贾平凹 (1952-), Mo Yan 莫言 (1955-) con il suo romanzo *Hong gaoliang jiazu* 红高粱家族 "Sorgo rosso"; fra i poeti ricordiamo Yang Lian 杨炼 (1955-) e Jiang He 江河 (1949-). L'insieme di questi nomi autorevoli della letteratura contemporanea cinese è indice della grande rilevanza che la letteratura della ricerca delle radici ha avuto in Cina.

1.1.4 La narrativa d'avanguardia

We avant-garde authors were scattered throughout China and initially didn't know each other. Independently of one another, however, we all started reading Western literary works—for the simple reason that, compared with classical and modern Chinese works, there were significantly more Western novels, and they featured a much wider range of narrative forms. We read works by Leo Tolstoy, Franz Kafka, and many others. We read with little regard for literary history and had no interest in understanding the era and background of the works' authors. Instead, we just read works for their own sake, and in this way were exposed to all sorts of different narrative

⁴³ Rosa Lombardi, "Han Shaogong, incontri tra Oriente e Occidente: comprendere la letteratura cinese contemporanea: intervista a cura di Rosa Lombardi", *Cosmopolis*, 1, 2009, p. 227.

forms. When we ourselves started writing, accordingly, we knew that it was possible to write using virtually any narrative structure.⁴⁴

Durante gli anni Ottanta, assieme alla letteratura della ricerca delle radici si sviluppa anche la narrativa d'avanguardia, la *xianfeng xiaoshuo* 先锋小说. Essendo figlie delle stesse conseguenze storiche della Rivoluzione culturale, anche l'avanguardia nasce in un sentimento di profonda crisi identitaria ma anche di speranzosa rinascita letteraria e sociopolitica. La domanda generale era quella di trovare alcune soluzioni per affrontare il problema dell'individualità e delle cicatrici provocate a una generazione ormai disillusa, che aveva smarrito il vero senso dell'ideologia comunista. Si riprese quindi quell'umanesimo che aveva avuto inizio nel periodo altrettanto florido del Quattro maggio, e si cercò di creare una letteratura indipendente e identitaria, influenzata, in misure diverse a seconda delle correnti di appartenenza, dalla cultura occidentale. L'avanguardia aveva l'ambizioso obiettivo di ricalcolare i termini di un "io" formato nel suo passato rivoluzionario ma con lo sguardo sul nascente miglioramento delle condizioni di vita, e sul confronto ideologico con la cultura occidentale. Fra gli autori che maggiormente hanno contribuito alla nascita della corrente d'avanguardia ritroviamo Yu Hua 余华 (1960-). Già nel 1987 i suoi lavori circolavano sulla rivista *Shouhuo* 收获 e venivano dipinti dalla critica come avanguardisti. Altri autori assieme a Yu Hua presero parte ai famosi numeri 5 e 6 (1988) della rivista, come Ma Yuan 马原 (1953-), Su Tong 苏童 e (1963-) Ge Fei 格非 (1964-). La loro proposta letteraria aveva subito molte critiche, la principale si riferiva al fatto che la loro non era considerata letteratura, poiché troppo distante dallo stile usuale di epoca maoista. Tuttavia, continuarono a scrivere e a scegliere temi nuovi, e strutture narrative diverse. È proprio Yu Hua a esprimersi sul tema: "Naturally, we were all amused by the sudden popularity of the viewpoint that avant-garde literature was not real literature. After all, what *is* literature?"⁴⁵

Nelle prime opere di Ge Fei, Can Xue 残雪 (1953-) e Yu Hua, compare un linguaggio ricco di violenza sia psicologica che fisica e che, come ricorda Nicoletta Pesaro, delineava la fine della corrispondenza fra parole e significato.⁴⁶ La violenza riportata nei testi aveva la sua origine negli orrori della Rivoluzione culturale e si esprimeva attraverso scelte linguistiche potenti e sperimentali. In questo clima di febbre culturale avevano la possibilità di riscoprire le diverse modalità della narrazione. C'è da dire che, questi autori, si muovono in uno spazio temporale atipico, sono reduci dagli anni della Rivoluzione in cui la maggior parte di loro ha poco più di dieci anni e giungono a pochi anni dallo scoppio delle proteste in piazza Tiananmen del 1989, proiettati in una società che di

⁴⁴ David Der-Wei Wang, *op.cit.*, p. 790.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Nicoletta Pesaro (2015), *op.cit.*, p. 49.

li a poco subirà una trasformazione senza precedenti, dovuta ai processi di mercificazione e apertura totale all'occidente.⁴⁷

La scrittura dell'avanguardia ricerca una rivalutazione del modo di narrare, proponendo alternative occidentali, come le opere di Borges, Faulkner e Calvino, applicate alla sfera cinese, aprendo così un periodo di forte sperimentazione. La psicologia dei personaggi e il loro individualismo furono realizzati grazie a tecniche adatte come il monologo interiore, mentre il tempo della narrazione non era più costretto alla cronologica successione degli eventi ma prevedeva adesso l'uso libero dell'analepsi e della prolessi. Il linguaggio d'avanguardia, quindi, si fa portavoce di una lotta per la messa in discussione del *maowenti* 毛文体 (stile di Mao) e per l'inizio di un nuovo modo di parlare dei personaggi della sua storia: il tutto come afferma Nan Fan, per permettere di rivivere l'esperienza attraverso la rottura di canoni prestabiliti.⁴⁸ Autori come Ma Yuan 马原 (1953-), uno dei primi a usare questo tipo di linguaggio, ereditano molte scelte stilistiche dai poeti oscuri che fanno della vividezza, della metafora e della trasformazione sintattica le loro caratteristiche principali. Nel passaggio da poesia a narrativa gli scrittori avanguardisti spingono ancora di più per un linguaggio espresso al massimo dell'intellegibilità, estremizzando la descrizione della realtà.⁴⁹ In definitiva, possiamo considerare la corrente di avanguardia come uno degli ultimi fenomeni unitari del Novecento, dal momento che negli anni Duemila, si affermerà un modo tutto nuovo di fare e intendere la letteratura.

1.2 La commercializzazione della cultura: lo scrittore imprenditore

Dalla fine degli Ottanta il ruolo dello scrittore cambia come cambia il mondo che lo circonda. La privatizzazione di alcuni settori, la commercializzazione della cultura e la formazione di possibilità di guadagno attraverso prodotti per il gusto di massa modificarono l'assetto sociale creando nuove professioni e nuovi obiettivi. D'altra parte, ancora oggi sono visibili i contraccolpi dovuti a questo cambiamento economico, traducibili in incertezze, crisi identitarie, rivalutazione dei valori e alienazione individuale. È infatti da questi anni che si afferma, secondo Jonathan Noble: “[...] a new era of materialism and money worship”.⁵⁰ Nell'instabilità prodotta dal nuovo sistema socioeconomico, molte figure riuscirono a imporsi, sfruttando le opportunità che l'economia di mercato poteva offrire: probabilmente la più importante fra tutti è Wang Shuo 王朔 (1958-).

⁴⁷ Kirk A. Denton, *op.cit.*, p. 315

⁴⁸ Nan Fan 南帆, *Chongtu de wenxue* 冲突的文学 (Letteratura di conflitti), Jiangsu daxue chubanshe, 2015.

⁴⁹ Nicoletta Pesaro e Melinda Pirazzoli, *La narrativa cinese del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2019, p. 254.

⁵⁰ Kirk A. Denton, *op.cit.*, p. 379.

Wang Shuo nasce nel 1958 e, oltre a essere uno scrittore è stato anche produttore e sceneggiatore di film e miniserie televisive, nonché promotore dell'associazione cinematografica Cavallo marino. Egli fu il primo a isolare il ruolo dello scrittore da quello dell'intellettuale, allontanandosi da quel circolo di letterati, promotori di una "letteratura pura" che, con l'avvento delle riforme, aveva perso potere e prestigio simbolico ed economico. Molti sono i meriti di questo scrittore, tanto che, come ricorda Melinda Pirazzoli, con lui: "[...] sono stati finalmente riconosciuti e introdotti i diritti d'autore. Grazie a lui, la letteratura - sino all'inizio anni Novanta considerata unicamente per il suo valore simbolico e politico - si è trasformata in un capitale culturale, nonché un prodotto commerciale."⁵¹ In questo, senso Wang Shuo, si delinea come una figura spartiacque, una contrapposizione fra il vecchio modo di concepire la letteratura, come elitaria, molte volte politica e impegnata e il nuovo approccio letterario basato sulle opportunità infinite di un mercato aperto, libero e privato.

La tendenza generazionale dei nuovi scrittori era quella di produrre una letteratura nuova, non più figlia del controllo statale ma fervida seguace dei gusti: il consumo di massa e l'appetibilità che producevano argomenti nuovi, accattivanti e irriverenti, alimentavano un mercato letterario del tutto nuovo, svincolato da impegni sociali, ma accusato di essere privo di valori e non all'altezza della produzione "seria". Per i soggetti e i temi affrontati, si attribuisce a Wang Shuo la *liumang wenxue* 流氓文学, o "letteratura dei teppisti". Rendere un personaggio, il teppista, portavoce di una ribellione contro l'ordine delle cose permette a Wang Shuo di portare avanti la sua lotta contro gli intellettuali. Questi, per lo scrittore, sono un gruppo elitario ed esclusivista che a fine secolo hanno radicalizzato la loro posizione di superiorità. Ma sarebbe un errore non ritenere Wang Shuo parte della élite culturale. La differenza sostanziale risiede nel fatto che a Wang associamo anche la figura di un imprenditore culturale che ha capito anzitempo come muovere i passi nella nuova economia. Il motivo più autentico della scelta del teppista come protagonista delle sue storie e perché è proprio lui l'agente principale del nuovo mercato. Lo svago e l'estetica in Wang Shuo riducono ai minimi termini l'impegno e l'essenza, temi che saranno ampliati in seguito e che troveranno largo uso negli anni Duemila. Il popolo è descritto nella sua umanità e i personaggi che da questo ne estrapola abbinano caratteristiche tipiche della vita quotidiana: il sesso, la violenza e la ribellione. Questa "vita senza scopo" nasce da un senso di smarrimento e derisione delle autorità, intellettuali, studenti e forze dell'ordine che vedono il loro potere esautorarsi dalla forza di un linguaggio irriverente.⁵² In questo,

⁵¹ Nicoletta Pesaro e Melinda Pirazzoli, *op.cit.*, p. 339.

⁵² Kirk A. Denton, *op.cit.*, p. 380.

Wang Shuo, è stato precursore e maestro, una figura che meglio di qualsiasi altra ha compreso la direzione del nuovo mondo globalizzato e della Cina aperta alle riforme.

1.2.1 Il disincanto dell'ultima generazione

Agli inizi degli anni Novanta la letteratura cinese intraprese un percorso di graduale commercializzazione. L'approdo a una forma di mercato più libera permise a scrittori e agenti nel mondo della cultura di ritagliarsi il proprio spazio approfittando del nuovo sistema consumistico. La città divenne il luogo della trasformazione societaria e lo sfondo della nuova narrativa. Il simbolismo degli anni Ottanta perse terreno in favore dell'esperienza individuale all'interno del meccanismo materialista. Questo è lo sfondo in cui si muove la *wansheng dai* 晚生代, l'"ultima generazione di scrittori", conosciuta anche come *liushi niandai chusheng qunlue* 60年代出生群落 "generazione dei nati negli anni Sessanta", e *xinsheng dai* 新生代 "nuova generazione". Molti altri autori, oltre a Han Dong 韩东 (1961-) rientrano nel gruppo di ultima generazione, come Qiu Huadong 邱华栋 (1969-) e Zhu Wen 朱文 (1967-). Questi autori non hanno differenze anagrafiche evidenti rispetto al gruppo dell'avanguardia ma divergono da loro nelle risposte al contesto storico-sociale in trasformazione. Come precisa Chen Xiaoming:

L'espressione "ultima generazione" sottolinea principalmente il loro "senso di ritardo" nella storia della letteratura. Gli scrittori d'avanguardia rappresentarono una sfida diretta alla struttura del realismo tradizionale e la loro scrittura diede inizio a una nuova forma letteraria e artistica nella Cina contemporanea. Al contrario, quando apparve la *wansheng dai*, questa sfida artistica non fu più efficace. Gli autori dell'ultima generazione non ebbero più quel senso eroico per il cambiamento della società e si affidarono unicamente all'esperienza personale per la scrittura delle loro opere.⁵³

Essi faticavano a collocarsi dentro un discorso storico e rivendicano una letteratura senza radici e antenati. La maggior parte della loro produzione è pervasa da un senso individualista e nichilista, in cui anche l'idea della creazione letteraria perde valore confrontata con la sua esecuzione attraverso il linguaggio. In un clima ormai di completo materialismo e attaccamento al denaro, si predilige una scrittura senza sperimentismi, svincolata dalla Storia, in cui regna l'idea di un forte anti-intellettualismo.⁵⁴ Gli autori della *wansheng dai* rispecchiano una letteratura che dato il periodo

⁵³ Chen Xiaoming 陈晓明, *Zhongguo dangdai wenxue zhuchao* 中国当代文学主潮 (Principali tendenze della letteratura cinese contemporanea), Pechino, Beijing daxue chubanshe, 2013, p. 399. Trad. mia.

⁵⁴ Serenza Zuccheri, "L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea" in *La lettura degli altri*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015, p. 114.

storico, non presenta obiettivi comuni. Il forte individualismo emergerà infatti nelle opere di ciascun autore, e nel caso di Han Dong, sarà l'esperienza biografica l'alimento base della sua produzione. Come afferma Martina Codeluppi, quello che possiamo ritrovare come senso comune in tutti gli autori della *wansheng dai* è però una marginalizzazione sociale autoindotta ma provocata dal contesto storico che vivono: questo gli permetterà di non avere vincoli con tendenze culturali e con l'economia di mercato e quindi produrre una letteratura che esprima appieno la relazione con la quotidianità.⁵⁵ Di fatti, si può presumere che il maggior atto di coraggio degli scrittori di ultima generazione sia stato quello di non cedere al cambio del ruolo dello scrittore, inteso come produttore di un bene di consumo. Wang Shuo, quasi come presa di coscienza e di abbandono a un meccanismo capitalista, diede il via alla figura dello scrittore come imprenditore letterario, ma la *wansheng dai*, intesa come comunità fittizia di scrittori con idee condivise, rifiuta di entrare in questo gioco di acquisto e di vendita del prodotto letterario. La conseguenza di questo approccio sarà una scrittura spoglia, priva di intenzioni costruttive o di risanamento dello status letterario cinese. Scrivere da soli, fuori da quello che succede è sintomo di indipendenza e marginalizzazione individuale, che poi muta probabilmente nell'unico modo di auto-affermazione dell'intellettuale in una società con parametri virtuosi ed estetici alterati. In definitiva, gli autori di ultima generazione non posseggono quel senso di appartenenza a un gruppo di scrittori, che aveva invece caratterizzato gran parte della letteratura degli anni Ottanta. Così, l'indipendenza della scrittura, diventa la realizzazione del rapporto fra la propria vita e la realtà materiale.⁵⁶

1.2.2 Letteratura pura e letteratura di mercato: i *balinghou*

Il clima di speranza e di profondo rinnovamento che visse la Cina dal 1978, anno di inizio delle riforme economiche e di apertura promosse da Deng Xiaoping, subì una brusca frenata dovuta al tragico momento del massacro di piazza Tiananmen. Solo dagli anni Novanta in poi, si ripresero con decisione quelle riforme economiche che videro la Cina aprire alla privatizzazione e alla commercializzazione fra le altre cose, della cultura. Come spiega Marco Fumian, durante tutto il Novecento sono per la maggiore elementi politici a entrare nella letteratura. Questo non deve essere visto però come una imposizione dall'alto per veicolare un certo tipo di narrazione, ma come una

⁵⁵ Martina Codeluppi, *Fictional memories: contemporary chinese literature and transnationality*, Parigi, L'Harmattan, 2020.

⁵⁶ Martina Codeluppi, *La sfida della sopravvivenza fra individualismo e marginalità: traduzione di due racconti di Han Dong*, Università Ca' Foscari di Venezia, 2013, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4401/840376-1174310.pdf?sequence=2>, pp. 10-12.

relazione biunivoca in cui letteratura e politica traggono linfa vitale vicendevolmente. Dalla fine del Novecento però, a modificare il settore letterario entrano anche fattori economici. In questo modo il sistema tradizionale di produzione letteraria composta da autore, istituzione e destinatario altera la sua conformazione a partire dagli anni Novanta quando il mercato e le istituzioni esterne entrano a far parte del *discorso* Cina.⁵⁷ L'entrata del mercato trasformò la scrittura in atto performativo di vendita e la letteratura pura *chunwenxue* 纯文学 perse il suo ruolo egemonico, per una più popolare e facilmente vendibile letteratura di mercato. Di conseguenza, la *wentan* 文坛, o establishment letterario inteso anticamente come spazio sacro e lontano dalle leggi di mercato, inasprì la propria posizione conservativa, facendosi detentrici di una tradizione letteraria che non trovava più spazio nella nuova società di consumo.⁵⁸

Una delle figure più rappresentative ad attaccare realmente la *wentan*, facendolo da una posizione di potere, fu Han Han 韩寒 (1982-), giovane stella della letteratura cinese appartenente alla *balinghou* 八零后 “generazione post-Ottanta”. Possiamo ritenere Han Han come la continuazione del discorso sullo scrittore imprenditore aperto da Wang Shuo. Anche Han quindi deve essere considerato un portavoce del mercato culturale e a differenza di Wang Shuo è figlio di un contesto che gli appartiene completamente e che non ha visto trasformarsi.⁵⁹ Han Han comincia la sua carriera lontano dalla letteratura: è un autista professionista di rally, musicista e attore che conquista il palco della narrativa cinese con il suo primo romanzo *Sanchongmen* 三重门 “Le tre porte”. Nonostante il contenuto del libro che esprime una velata critica al sistema scolastico, Han Han così come la maggior parte degli scrittori nati negli anni Ottanta, considera la letteratura come parte del sistema capitalistico e quindi vicina al consumo di massa. La critica e il distacco dai sistemi letterari istituzionali di potere è sempre più forte, tanto da far emergere un vero e proprio scontro di idee che ha luogo su internet. Bisogna ricordare che internet è disponibile in Cina a partire dagli anni Duemila e come afferma Maghiel Van Crevel: “[...] the web is perfect for doing what unofficial journals did in the 1980s and 1990s—and, indeed, for retroactively taking them to larger audiences than the print editions could ever have dreamed of reaching.”⁶⁰ Difatti, le riviste non ufficiali, negli anni Ottanta, sostenute da investitori privati, promuovevano una tipo di letteratura in grado di rappresentare un'alternativa o un secondo canale informativo, rispetto alle riviste e alle pubblicazioni ufficiali e quindi promosse dal governo.⁶¹

⁵⁷ Marco Fumian, “The Temple and the Market: Controversial Positions in the Literary Field with Chinese Characteristics”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 21, 2, 2009, pp. 126-166.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Nicoletta Pesaro e Melinda Pirazzoli, *op.cit.*, pp. 360-361.

⁶⁰ Kirk A. Denton, *op.cit.*, p. 420.

⁶¹ Michelle Yeh, “The ‘Cult of Poetry’ in Contemporary China”, *The Journal of Asian Studies*, 55, 1, 1996, pp. 51-52.

Ritornando al dibattito acceso fra letteratura pura e di mercato, Han Han si scontra con Bai Ye 白烨, critico letterario che prende le difese della *wentan*. Fumian ritiene questo scontro una sintesi perfetta del discorso sulla letteratura dei primi anni del Duemila. Per Bai Ye, infatti, i *balinghou* erano un fenomeno culturale e non potevano essere considerati una corrente e tendenza letteraria, al contrario Han Han riteneva la *wentan* ormai obsoleta, ed esaltava la sua produzione indicandola come raro esempio di letteratura.⁶² Sta di fatto che, presumibilmente, l'atteggiamento del circolo dei letterati a favore di una letteratura non intaccata dal mercato non sia stato lungimirante. La critica che la *wentan* inizia a portare avanti già dagli anni Ottanta rimane tale fino agli anni Duemila, senza che reali contromisure o adattamenti alla nuova società fossero realmente messe in atto. La conseguenza è che per preservare un certo modo ritenuto autentico di scrivere, la *wentan* ha marginalizzato sempre più la propria posizione, impaurita dalla rilevanza e dal prestigio storico che di lì a poco avrebbero potuto perdere in favore di un gruppo di scrittori eletti dal mercato. Fiorisce in definitiva una letteratura di evasione, rappresentante di una generazione che considera la scrittura un modo come un altro per alleggerire la tensione sociale. Lo scrittore diventa una figura professionale dalle cui vendite dipende un certo salario e il prestigio sociale. La parentesi storica che abbiamo cercato di presentare riassume a grandi linee i movimenti, le correnti e le tendenze storiche in Cina dopo la Rivoluzione Culturale, ma è obbligatorio sottolineare che altrettanti fenomeni, non di minor importanza, si sono affiancati e succeduti arricchendo il panorama letterario. Le categorizzazioni che sono state proposte si basano su una sistematizzazione temporale che vede autori circoscritti in movimenti, correnti e tendenze ma che molte volte, soprattutto durante la loro carriera professionale, hanno cambiato il loro modo di vedere il mondo, a maggior ragione se pensiamo alle rotture che hanno trovato spazio dagli anni Novanta.

⁶² Marco Fumian, *op.cit.*, pp. 132-134.

1.3 Un'enclave letterario di fine millennio: la Rottura

Pertanto, la rivolta contro il vecchio ordine letterario può essere vista come il motivo principale della “Rottura”.⁶³

Dalla seconda metà degli anni Novanta, gruppi di letterari e nuovi stili di scrittura emersero per affermare la propria idea sullo stato della letteratura. Questo fenomeno dipingeva una realtà di malumori e cambiamenti che i giovani scrittori introducevano nella scena letteraria attraverso mobilitazioni e manifesti dissensi.⁶⁴ Nell'ottobre del 1998 la rivista *Beijing wenxue* 北京文学, pubblica i risultati completi di un sondaggio organizzato e proposto da Han Dong, Zhu Wen e Lu Yang 鲁羊 (1963-) all'interno dell'articolo a cura di Zhu Wen “*Duanlie: yi fen wenjuan he wushiliu fen dajuan* 断裂: 一份问卷和五十六份答卷” (Rottura: un questionario e cinquantasei risposte).⁶⁵ Come precisa Martina Codeluppi, le domande del questionario furono pubblicate qualche mese prima dell'indagine completa, mentre la notizia delle intenzioni di Zhu Wen e Han Dong fu rilasciata in primo luogo dal settimanale *Nanfang Zhoumo* 南方周末 il 21 agosto 1998.⁶⁶ Il questionario fu somministrato fra il 12 maggio e il 13 luglio del 1998 a settantatré autori, le risposte ottenute furono cinquantasei (compreso il questionario di Zhu Wen). I destinatari erano autori indipendenti di narrativa e di poesia nati dopo il 1960 e appartenenti all'ultima generazione, cresciuti fra la grande letteratura degli anni Cinquanta e la generazione della cultura commerciale dei *balinghou* (nati dopo gli anni Ottanta). Intenzione del questionario era quello di raccogliere alcune opinioni personali in merito a temi molto accesi e dibattuti come la condizione della critica letteraria, il rapporto con i sinologi, l'Associazione degli Scrittori Cinesi e altri argomenti legati alla tradizione letteraria delle generazioni precedenti di scrittori.

Zhu Wen precisa nell'articolo che, dall'invio dei questionari, nessuna sollecitazione è stata presentata ai destinatari, lasciando loro completa libertà di risposta. Fra di loro, la maggior parte si concentra nella città di Pechino, Shanghai e nella provincia del Jiangsu; in tutto, il questionario, raggiunge dieci province e tre municipalità. Secondo il parere di Martin e Chen: “[...] this seems to be the first time that a group of Chinese writers has dared to express, in an official journal, their own attitude towards the literary scene of the PRC, spelling out the difference between themselves and the

⁶³ Lu Sijing 吕思静, “Disandai shige’ de ‘duanlie’ he chongjian” “第三代诗歌”的”断裂”和重建 (La “Rottura” e la ricostruzione della “poesia di terza generazione”), in *Jin chuanmei*, 2014, 5, p. 169.

⁶⁴ Simon Chen e Martin Helmut, “Latecomers, Conformity and Protest: Chinese Literature 1998”, *China Review*, 1999, pp. 231-251

⁶⁵ Zhu Wen 朱文, “Duanlie: yi fen wenjuan he wushiliu fen dajuan” 断裂: 一份问卷和五十六份答卷 (Rottura: un questionario e cinquantasei risposte), *Beijing wenxue*, 1998, 10, pp. 19-38.

⁶⁶ Martina Codeluppi, (2013), *op.cit.*, p. 16.

ossified official system.”⁶⁷ Il questionario comprendeva le seguenti domande:

1. Pensi che fra gli scrittori cinesi contemporanei ci sia qualcuno che abbia influenzato o influenzi attualmente la tua produzione? Fra gli scrittori attivi della *wentan* appartenenti agli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta, c'è qualcuno che è stato una guida fondamentale per la tua scrittura?
2. Pensi che la critica letteraria contemporanea cinese sia importante per la tua produzione? I critici letterari contemporanei hanno il diritto e il sufficiente talento per giudicare le tue opere?
3. Le ricerche sulla letteratura moderna e contemporanea condotte nelle università hanno influenzato la tua produzione? Rispetto alle reali condizioni della letteratura, pensi che questi studi abbiano una loro validità?
4. Presti attenzione alle critiche delle tue opere da parte dei sinologi? Ti interessano le loro opinioni?
5. Pensi che personaggi autorevoli come Chen Yinke, Gu Zhun, Hai Zi e Wang Xiaobo debbano diventare degli idoli da ammirare? I loro libri hanno influenzato la tua scrittura?
6. Hai letto libri di Heidegger, Roland Barthes, Foucault, la Scuola di Francoforte? Pensi che queste autorità abbiano avuto influenza sulla tua scrittura? Gli scritti di questi autori sono necessari per la letteratura cinese attuale?
7. Utilizzi la scrittura di Lu Xun come modello? Consideri che Lu Xun sia una guida ideologica per la letteratura cinese contemporanea?
8. Consideri i principi del Cristianesimo, dell'Islam e del Buddhismo come i più alti della tua scrittura?
9. Pensi che l'Associazione degli Scrittori Cinesi e altre organizzazioni diano sostegno alla tua produzione? Puoi dirci qualcosa a riguardo?
10. Come commenti la posizione e il gusto letterario delle riviste *Dushu* e *Shouhuo*?
11. Pensi che i testi selezionati da periodici come *Xiaoshuo yuebao* e *Xiaoshuo xuankan* possano riflettere lo stato precedente e attuale della letteratura cinese contemporanea?
12. Riconosci l'autorità dei premi letterari “Mao Dun” e “Lu Xun”?
13. Pensi che una persona vestita di verde assomigli a un bruco?⁶⁸

Le domande invitavano gli intervistati a una breve riflessione riguardo al mondo letterario. Partendo dalle influenze indotte dalle generazioni precedenti, si chiedeva, in seguito, la propria opinione sulla critica letteraria contemporanea, sugli idoli da seguire e sulla condizione della ricerca. È chiaro come dalle proposte di Zhu Wen e Han Dong traspariva un desiderio di trasmettere una veduta di

⁶⁷ Simon Chen e Martin Helmut, *op.cit.*, p. 16.

⁶⁸ Zhu wen, *op.cit.*, pp. 19-38.

intenti condivisa, che avesse la forza di imporsi in modo leggero ma autoritario contro il sistema letterario presente al periodo. Seguendo l'intenzione provocatrice degli ideatori, le risposte alle domande proposte mantennero un tono ironico, ma senza abbandonare un forte spirito di rifiuto e separazione. Si seguito proporrò una selezione delle risposte di Han Dong e di altri autori che, a mio avviso, meglio rappresentano i sentimenti della frattura:

Risposte alla domanda No. 1:

Han Dong: Nessuno scrittore cinese contemporaneo ha influito sulla mia produzione. Dagli scrittori dei circoli letterari degli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta non ho ereditato nulla.

Huang Fan 黄梵: Nessuno. Avrei voluto che ci fossero state delle influenze su di me, ma fra di loro, nessuno.

Li Xiao Shan 李小山: Penso che, ai tempi, queste persone, fossero basse e piccole. Si nascondevano sotto le gonne scarlatte dei politici e avevano un quoziente intellettivo molto basso (dagli anni Ottanta qualcosa sembra essere cambiato).

Risposte alla domanda No. 2:

Han Dong: La critica letteraria contemporanea non esiste. Alcuni di loro sono solo dei cafoni mangiatori di carogne. Hanno sempre vissuto della carne e del sangue dei giovani scrittori e per nascondere questo fatto attaccano coloro da cui egli stessi prendono ispirazione. Inoltre, il loro intuito per le buone opere è generalmente negativo.

Zhu Yekuang 朱也旷: La maggior parte dei critici letterari contemporanei non dispone né di talento né di sensibilità artistica.

Hou Ma 侯马: I critici lavorano in un settore in cui le persone intelligenti scarseggiano.

Chu Chen 楚尘: Sono un gruppo di snob poco di buono.

Liu Ligan 刘立杆: Il rapporto fra critica letteraria e opera letteraria, e fra critici e scrittori è sempre quello di servo e padrone. Tuttavia, la critica e i critici letterari vogliono sempre sedersi sulla testa del loro padrone e cagargli addosso.

Risposta alla domanda No. 3:

Han Dong: Il motivo principale della ricerca sulla letteratura contemporanea nelle istituzioni accademiche è quello di valutare le professioni e i titoli accademici. Il motivo meno importante è quello di allevare un gruppo di psicopatici. Faccenda molto simile accade nella critica letteraria contemporanea. La sovrapposizione di questi due ambienti provoca uno spazio di oscurità: un tombino nel cuore della notte.

Risposte alla domanda No. 4:

Han Dong: Riducendo la letteratura contemporanea al livello del pinyin, l'autorità dei sinologi risulta ridicola. Sicuramente contribuiscono ad alcune cose, ma la loro ingenuità provocherà danni ancora più profondi. I sinologi sono un branco di piantagrane.

Huang Fan: Non è gente che viene presa sul serio, in più, la loro intelligenza non è sufficiente. Non possono partecipare alla critica della propria lingua madre e quindi partecipano allo spettacolo di varietà di una lingua straniera.

Xia Shang 夏商: I sinologi sono come i cinesi che cantano la lirica italiana. La loro voce contiene molte imprecisioni.

Zhao Bo 赵波: Non è importante. I sinologi sono solo un gruppo di persone che guadagnano giudicando gli altri (a prescindere se hanno ragione o no). Per loro l'importante è fare soldi.

Liu Ligan: I sinologi sono merda di cane, quelli che gli danno retta sono dei cani.

Zhu Zhu 朱朱: I sinologi con cui sono entrato in contatto hanno solo tradotto le mie opere. Anche se il prodotto finale non è più il mio lavoro, ovvio che sono contento che venga tradotto. La loro sincerità e il loro interesse per la letteratura (oltre i confini, la politica e la lingua) sono più importanti delle loro opinioni.

Risposte alla domanda No. 5:

Han Dong: ChenYinke, Gu Zhun, Haizi e Wang Xiaobo sono i nuovi idoli promossi dagli ambienti culturali e intellettuali negli anni Novanta. Loro hanno tradito sé stessi, il pane che li ha nutriti è diventato la pietra che ha frantumato le giovani generazioni. Per gli artisti che lavorano la loro attività è simile a un rumore fastidioso.

Wu Chenjun 吴晨骏: L'idolatria è un male di tutte le epoche. Nessuno ha avuto influenza su di me.

Li Xiao Shan: qualsiasi idolo uccide la creatività. Chen, Gu, Wang, così come altri, presi singolarmente non sono male, ma come fenomeni culturali sono una vera tragedia.

Liu Ligan: Gli idoli sono terrificanti, di solito uccidono il talento delle persone e incitano il fanatismo. Solo il libro della vita e non quello degli idoli influirà la mia scrittura.

Risposte alla domanda No. 6:

Han Dong: L'arrivo in Cina di ideologie e teorie occidentali come quelle di Heidegger, Roland Barthes, Foucault, Derrida devono essere considerate come la bellezza degli scambi culturali.

Huang Fan: Li ho letti, ma non ne ho ricevuta nessuna influenza diretta. Qualora ci dovesse essere si tratta solo di un atteggiamento. La letteratura cinese non ha bisogno di aiuti filosofici esterni.

Risposte alla domanda No. 7:

Han Dong: Lu Xun è una pietra vecchia. La sua autorità è indiscutibile nel mondo letterario, e questo è evidente. Si può parlare male dei testimoni di Geova ma mai di Lu Xun. La sua natura reazionaria è evidente. Per la scrittura di oggi, Lu Xun non ha nulla da insegnare.

Yu Jian 于坚: Lu Xun ha avuto influenza su di me quando, da giovane, leggevo i suoi libri. Più tardi, quando venni a conoscenza dei suoi discorsi come "leggere solo libri stranieri, e non quelli cinesi", "in cinquemila anni di storia ho solo visto cannibali", pensai di lui che fosse solo il maestro del marciame che ostacola i propri allievi.

Risposta alla domanda No. 8:

Han Dong: Qualsiasi dottrina che cerchi di omologare le menti degli artisti e monopolizzi la loro fonte creativa è un male e produce falsità. Parlare in nome della verità vuol dire allontanarsi dalla verità, la verità risiede in un'opera genuina.

Risposte alla domanda No. 9:

Han Dong: L'Associazione degli Scrittori è un'autorità con poteri che, per conto del governo, amministra gli scrittori.

Liu Ligan: L'Associazione degli Scrittori è un bagno pubblico con sauna e a me non serve il biglietto per entrarci dato che a casa ho il mio scaldabagno.

Risposte alla domanda No. 10:

Han Dong: Delle riviste *Dushu* e *Shouhuo* penso che siano dei bunker ideali per le anime mediocri degli intellettuali e delle persone di successo.

Shu Ping 述平: Riviste d'élite, gusto d'élite.

Li Dawei 李大卫: Ti riferisci al problema della pubblicità? In televisione ho visto delle discussioni riguardo alle pubblicità e alla rivista *Shouhuo*. In merito a questo, credo che l'atteggiamento di molti autori e abbonati sia molto aggressivo. È giusto che le riviste facciano pubblicità, ma quello che conta è la progettazione e la qualità della produzione. Non ha senso parlare di come pubblica una rivista, l'importante è trovare il modo di cambiare il sistema editoriale di stampo sovietico che la Cina usa da tanti anni. La "letteratura pianificata" ha fatto sì che molti scrittori di merda fuggissero dal licenziamento. La maggior parte della loro produzione è spazzatura e, se non bastasse, sprecano preziose risorse sociali. Queste persone si vantano di essere radicali e si fanno chiamare "illuministi", ma poi, è proprio su questo tipo di questioni che sono i primi a tacere. Per quanto riguarda *Dushu*, da due anni sembra aver assunto delle tendenze sbagliate, fra cui il monopolio del mercato.

Risposta alla domanda No. 11:

Han Dong: Delle autorevoli riviste *Xiaoshuo yuebao* e *Xiaoshuo xuankan* credo che se le considerassimo come le peggiori antologie di romanzi, la loro autorità sarebbe indiscutibile.

Risposta alla domanda No. 12:

Han Dong: Dei premi letterari Lu Xun e Mao Dun penso che, se fossero premi per i peggiori romanzi, la loro imparzialità sarebbe sotto gli occhi di tutti.

Risposta alla domanda No. 13:

Han Dong: Per una persona qualsiasi si assomiglierebbero semplicemente.⁶⁹

La maggior parte delle risposte selezionate presentano una forte componente critica e trattano di temi molto discussi nell'ambiente letterario di fine anni Novanta. Per esempio, risalta il fatto che per la maggior parte degli intervistati l'assenza di esempi e quindi di "padri" della letteratura da seguire,

⁶⁹ *Ibidem*.

non comporti una grave perdita. Possiamo considerare Han Dong, come molti scrittori, quasi un “orfano” letterario rispetto alla narrativa cinese che va dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta. In questo senso, la continuità letteraria ha subito una frattura irreparabile, prodotta dalle generazioni precedenti, che non hanno saputo veicolare i giusti valori agli scrittori futuri. Per questa ragione, dichiara Han Dong, è stato facile per i giovani autori “buoni a nulla” seguire il mercato e i suoi vantaggi per puro scopo economico.⁷⁰ Ecco che, i risultati del questionario, seguono una direzione ben precisa, e hanno il fine di denunciare quell’atteggiamento strumentale dell’uso della letteratura, che tralascia senza rimorsi la via degli ideali. Da notare anche l’uso di un linguaggio crudo, che identifica forse in istituzioni o più precisamente in modi di agire, il nemico verso cui si muove Rottura. Da un lato, la vecchia guardia, smistata fra l’Associazione degli Scrittori e la critica letteraria, non sembra dare più certezze e la sua scrittura è valutata completamente inutile ai fini del progresso letterario nazionale. D’altra parte, coloro che dovrebbero alimentare la ricerca, come gli enti accademici e i sinologi, sono presi di mira per la loro incompetenza e superficialità di analisi.

Fra tutte le domande, la numero tredici del questionario ha provocato a Zhu Wen alcuni fraintendimenti. Se Zhu pensava di ringraziare i partecipanti con una domanda ironica, in riferimento al modo di vestire di un suo amico, questa intenzione non è stata colta dalla maggior parte degli intervistati che telefonando a Zhu Wen chiedevano spiegazioni sulla probabile allusione letteraria e sul significato generale del bruco verde. È fondamentale tenere conto che le risposte prese in esame non hanno mezzi termini e sono figlie di un sistema fortemente criticato dalla Rottura. Queste risposte, sicuramente sospinte da un attivismo giovanile, sincero e senza paura vanno intese come propositive in favore di un cambio sia generazionale ma soprattutto di vedute e di modus operandi. Sono da considerare, quindi, come figlie dei tempi in cui sono state prodotte, anni in cui la Cina stava consolidando una struttura economica e sociale, che si affermerà sempre più nei decenni a seguire.

Passando alle percentuali di risposta del questionario, di seguito una sintesi di alcuni dei dati più rilevanti:

1. Il 69% degli scrittori pensa che nessuno fra gli autori cinesi contemporanei abbia esercitato o stia esercitando una influenza rilevante sulla propria produzione. Il 100% degli intervistati ritiene che nessuno fra gli autori degli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta abbia influito sulla sua scrittura.
2. Il 98,2% ritiene che la critica letteraria cinese contemporanea non ha importanza in relazione alla loro scrittura. Tutti gli intervistati considerano i critici letterari contemporanei incapaci e poco talentuosi.

⁷⁰ Han Dong 韩东, “Beiwang: youguan ‘Duanlie’ xingwei de wenti – huida” 备忘: 有关‘断裂’行为的问题 — 回答 (Promemoria: domande e risposte sul movimento ‘Rottura’), in *Beijing wenzue*, 1998, 10, pp. 41-47.

3. Il 94,6 degli intervistati pensa che le ricerche accademiche non influiscano sulla loro produzione.
4. Per l'81% degli scrittori le opinioni dei sinologi non sono considerate importanti.
5. Tutti gli intervistati ritengono che Chen Yinke e gli altri scrittori non meritino di essere idolatrati.
6. Il 91% crede che le ideologie proposte da intellettuali come Heidegger non abbiano influenzato la propria produzione. Il 92,8% le ritiene inessenziali.
7. il 98,2% non considera Lu Xun un modello di scrittura. Il 91% non vede in Lu Xun una risorsa utile per la letteratura cinese contemporanea.
8. Il 100% pensa che gli insegnamenti religiosi non dovrebbero costituire la base teorica della scrittura.
9. Il 96,4% degli scrittori ha un'idea negativa dell'Associazione degli Scrittori.
10. Il 56% ha un atteggiamento negativo verso la rivista *Dushu*. Il 52% ha un atteggiamento negativo nei confronti della rivista *Shouhuo*.
11. Il 91% degli intervistati critica negativamente le riviste *Xiaoshuo yuebao* e *Xiaoshuo xuankan*.
12. Il 94,6% degli scrittori non riconosce l'autorevolezza del premio letterario Mao Dun e Lu Xun.⁷¹

Da quanto emerge dalle percentuali presentate, c'è una generale condivisione di vedute che unisce gli scrittori partecipanti al questionario. L'intento di Zhu Wen e Han Dong è quindi ben riuscito ed è forse questo il motivo per cui lo stesso Zhu Wen, come dichiarato in appendice all'articolo, rifiuta la proposta di allargare il questionario ad altre celebrità letterarie. Questo gli consente di non intaccare la validità del questionario con idee di scrittori appartenenti all'élite culturale. Lo stesso Han Dong ammetteva una certa dualità di intenti: da un lato la presenza di una letteratura suscettibile alle imposizioni del sistema, capace di organizzare gli scrittori che ne facevano parte in uno schema armonico e vantaggioso, e quindi profondamente corrotto e, dall'altro lato, una letteratura senza desideri né fama, vicina alla realtà, incapace di scendere a compromessi. In questo senso, tutti gli scrittori che, come Han Dong, portavano avanti questo ideale letterario dovevano promuovere l'autenticità, la creatività e l'arte in sé.⁷² Han Dong, così come gli altri ideatori, riesce nel tentativo di rappresentare gli scrittori di ultima generazione in un contesto statale che impone ancora il suo sistema culturale, denunciandolo coraggiosamente. Allo stesso modo denuncia l'insorgente mercificazione della cultura, risaltando il bisogno di ricercare una propria identità.

⁷¹ Zhu wen, *op.cit.*, pp. 19-38.

⁷² *Ibidem*.

La forma complessiva del questionario, che comprende anche l'impostazione e i temi trattati, richiama, per McGrath, qualcosa di molto simile a un manifesto letterario.⁷³ Nonostante questo, non siamo davanti a un movimento, bensì a una rottura, un incidente, una dichiarazione delle proprie intenzioni dove ciascuno scrittore parla di sé identificandosi momentaneamente in una protesta letteraria. Ma questa Rottura, come ricorda Chen Xiaoming, non può rappresentare l'inizio di una nuova età letteraria, ma un'"enclave" temporanea per resistere alla noia dopo il disincanto.⁷⁴ Nella sezione finale dell'articolo troviamo forse il pensiero di base che caratterizza quello che Wang Jifang definisce "incidente letterario di fine secolo"⁷⁵: la Rottura. Infatti, Zhu Wen, ci tiene a precisare che nonostante questa presa di posizione intellettuale sia attribuita agli scrittori di nuova generazione, questo collettivo non esiste di per sé, così come non esistono generazioni con confini prestabiliti, chiarendo che ogni azione, come questa, parte da una necessità strettamente personale. Il gruppo Duanlie è una comunità composta da scrittori indipendenti l'uno dall'altro. Questo è causato dalla transizione letteraria degli anni Novanta in cui erano assenti obiettivi comuni. Ecco che, di conseguenza, ogni loro opera agisce e tratta solo all'interno dello spazio individuale.⁷⁶ In calce all'articolo, Zhu Wen, chiarisce in questo modo riguardo all'ultima generazione di scrittori:

La comparsa di questa generazione o gruppo di scrittori è un fatto incontrovertibile. Tuttavia, nel descriverli e discutere di loro, spesso ci sono dei malintesi e perfino delle rappresentazioni distorte realizzate intenzionalmente. Allo stesso tempo, il cammino di questa generazione di scrittori è arrivato a un punto chiave: o accettare l'ordine letterario precedente e diventarne parte, oppure fare marcia indietro e insistere su una rivoluzione e innovazione continua.⁷⁷

È chiaro, da quanto visto finora, che la maggior parte delle domande e delle risposte date al questionario contengono una provocazione che alimenta l'allontanamento dalle antiche istanze letterarie, piuttosto che il riavvicinamento e appartenenza al recente passato. Sembra che ogni singolo scrittore abbia rappresentato sé stesso in opposizione allo status delle cose, unendosi grazie a un *medium* - il questionario - nell'intenzione Duanlie: la rottura che unisce questi autori sotto le stesse intenzioni comunicative. I motivi della rottura si devono, per questa ragione, tramutare in un attacco pacifico ma deciso alla società consumista e individualista che si stava costruendo a partire dal 1992

⁷³ Jason McGrath, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

⁷⁴ Chen Xiaoming, *op.cit.*, p. 398.

⁷⁵ Wang Jifang 汪继芳, "Women xiang zuo de shi fangqi quanli — Han Dong fangtan lu" 我们想做的是放弃权力—韩东访谈录 (Vogliamo opporci all'autorità. Intervista a Han Dong), in Wang Jifang 汪继芳 (a cura di), *Duanlie: shijimo de wenxue shigu. Ziyou zuojia fangtanlu*, 断裂: 世纪末的文学事故 — 自由作家访谈录 (Rottura: incidente letterario di fine secolo. Interviste ad autori indipendenti, Nanchino, Jiangsu wenyi chubanshe, 2000, p. 225.

⁷⁶ Chen Xiaoming, *op.cit.*

⁷⁷ Zhu Wen, *op.cit.*, p. 38.

(anno del viaggio nel sud di Deng Xiaoping). Per farlo, era necessario ritagliarsi uno spazio diverso, esterno all'establishment, che considerava anche il nuovo ruolo di maggiore libertà dello scrittore.⁷⁸

⁷⁸ Julia Lovell, "Finding a Place: Mainland Chinese Fiction in the 2000s", *The Journal of Asian Studies*, 71, 1, 2012, p. 21.

2. La narrativa poetica di uno scrittore indipendente: Han Dong

2.1 Vita, opere e riconoscimenti

Han Dong nasce il 17 maggio del 1961 a Nanchino. L'infanzia di Han, come quella di molti giovani letterati suoi contemporanei, fu fortemente influenzata dalla Rivoluzione Culturale (1966-76). In questo periodo di cambiamenti e tumulti interni, fra il 1969 e il 1978 Han e la sua famiglia furono costretti a trasferirsi nelle campagne del Subei, in seguito al programma di rieducazione imposto da Mao. All'epoca, Han aveva solo otto anni e quell'esperienza vissuta assieme alla famiglia, lontano da casa, sarà il materiale futuro per la scrittura di uno dei suoi romanzi più celebri. Terminato il periodo di rieducazione, nel 1978 Han frequenta l'Università dello Shandong studiando filosofia. È proprio grazie al contesto universitario e alla conoscenza di altri giovani autori emergenti che entra in contatto con la poesia. In quegli anni, la rivista di riferimento era *Oggi*, spazio letterario della poesia oscura, che rivedeva in Bei Dao il suo massimo esponente.¹ Han affermerà in molte interviste che la ragione per cui ha iniziato a scrivere è stata l'influenza dei poeti oscuri, attraverso la lettura della loro rivista, ammettendo anche una specie di desiderio di imitazione involontario che fra i giovani intellettuali emerse nei confronti di questi poeti.² Nel 1982 Han consegue la laurea in filosofia e subito dopo insegna i fondamenti del marxismo-leninismo prima a Xi'an e poi a Nanchino.³ Dal 1993 decide di rinunciare al suo lavoro di professore per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura.⁴ È durante la sua sosta a Xi'an che Han Dong, assieme ad alcuni amici dell'università con cui condivideva la passione per la scrittura, diede vita alla rivista di poesia *Laojia* 老家 "Paese natio". La rivista, stando alle parole di Han, non aveva particolari intenzioni e di ogni numero furono pubblicate circa una cinquantina di copie.⁵ Al suo ritorno a Nanchino, fonderà nel 1984 la rivista *Tamen* 他们 *Loro*, che riscuoterà negli anni grande importanza per la sua posizione di rottura con il passato

¹ Rosa Lombardi (a cura di), *Un forte rumore*, Roma, Elliot, 2020, p. 1.

² Chang Li e Han Dong, "Tamen" *jiqita*, Jintian, 26/08/2003, <https://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-30348>.

³ Fan Xing 樊星, *Zhongguo dangdai wenxue* 中国当代文学 (Letteratura cinese contemporanea), Pechino, Beijing daxue chubanshe, 2010, p.233.

⁴ Wang Jifang 汪继芳, *Women xiang zuo de shi fangqi quanli* 我们想做的是放弃权力 – 韩东访谈录 (Quello che vogliamo è opporci alle autorità. Intervista a Han Dong) in Wang Jifang (a cura di), *Duanlie: shijimo de wenxue shigu - Ziyou zuojia fangtanlu* 断裂: 世纪末的文学事故 – 自由作家访谈录 (Rottura: incidente letterario di fine secolo – Interviste ad alcuni autori indipendenti), Nanchino, Jiangsu wenyi chubanshe, 2000, p. 225.

⁵ Chang Li e Han Dong, *op.cit.*

poetico. Oltre a Han Dong, alla rivista presero parte anche altri poeti come Yu Jian, Xiao Hai, Yu Xiaowei e Ding Dang che contribuirono, con la loro produzione, a far uscire la rivista dalla sfera locale. *Loro* smetterà di pubblicare nel 1995 con nove numeri all'attivo.⁶

Come abbiamo visto in precedenza, Han Dong fa parte degli scrittori di ultima generazione. Egli, deve la sua fama principalmente alla vasta produzione poetica, fatto che lo inserisce all'interno della *di san dai shiren* 第三代诗人 o “terza generazione di poeti”. La sua prima antologia poetica fu pubblicata nel maggio del 1992 ed è intitolata *Baise de shitou* 白色的石头 “La pietra bianca”, ma ricordiamo fra le altre anche *Baba zai tianshang kan wo* 爸爸在天上看我 “Papà mi guarda dal cielo”, una raccolta di poesie pubblicata ad aprile del 2002 che comprende la produzione di Han fra il 1982 e il 2001, *Laizi dalian de dianhua* 来自大连的电话 del 2012 a cura di Nicky Harman, *Qiji* 奇迹 “Miracolo” del 2012 e *Youan* 幽暗 “Oscurità” pubblicata nel maggio del 2023. Dal 1990 in poi, Han distribuirà le sue energie anche sulla narrativa, vantando numerosi racconti, saggi e romanzi. Fra le raccolte di racconti ricordiamo *Shucha jian de yueliang* 树杈间的月亮 “La luna fra i rami” del dicembre 1995, *Women de shenti* 我们的身体 “Il nostro corpo” del 1996, *Wo de bolatu* 我的柏拉图 “Il mio Platone” del 2000, *Mingliang de bahen* 明亮的疤痕 “Cicatrici luminose” del 2005, *Xi tian shang* 西天上 “Il cielo a Occidente” del 2007. Fra i romanzi riportiamo *Zhagen* 扎根 “Mettere radici” pubblicato nel 2003 è la storia della famiglia Tao, riadattamento del suo periodo nelle campagne, *Wo he ni* 我和你 “Io e te” del 2005 e *Zhongguo qingren* 中国情人 “Amanti cinesi” pubblicato nel 2013. Nel 1998 Han Dong assieme a Lu Yang e Zhu Wen daranno il via al questionario “Rottura” che permetterà a tutti gli autori partecipanti di manifestare la propria visione contro l'ideologia, l'establishment e la letteratura del periodo. Dagli anni Duemila circa, Han Dong è presente anche sulla rete grazie al suo blog personale e alla creazione di un sito apposito dedicato alla letteratura di avanguardia.

Dopo aver sperimentato molti generi letterari, Han approccia il mondo del cinema nel primo decennio degli anni Duemila. Il suo primo ruolo da protagonista è nel film del 2005 *Haoduo dami* 好多大米 “Così tanto riso” diretto da Li Hongqi. Nel 2007 compare nel film *Xiawu goujiao* 下午狗叫 “Latrati pomeridiani” di Zhang Yuedong. Alcuni anni dopo, Han diventerà anche regista di un adattamento cinematografico basato sulla sua novella *Zai matou* 在码头 *Sul molo*. Il film, intitolato “Una notte sul molo”, sarà presentato in Corea del Sud nel 2017 al festival internazionale del cinema di Busan.⁷ Han Dong ha ricevuto diversi riconoscimenti durante la sua carriera, fra cui il premio della

⁶ Rosa Lombardi (2020), *op.cit.*, p. 1.

⁷ *Ivi*, p. 16.

poesia Liu Li'An e il premio del presidente del festival letterario Gao Li Gong. Nel 2003 vince il premio “romanzieri cinese” e riceve la candidatura come finalista per il premio letterario Asia categoria uomini nel 2008, con il suo romanzo “Mettere radici”.⁸ Nel 2023, Han riceve la menzione d'onore all'ottava edizione del premio letterario della Montagna Purpurea di Nanchino. Negli ultimi anni, ha viaggiato spesso in Occidente per tour e conferenze letterarie.⁹ Come afferma Nicky Harman, nella postfazione al romanzo “Mettere radici”, l'autore ha sempre rappresentato un'opposizione allo status della letteratura in quegli anni, e cosa non di meno conto, è riuscito, nonostante la crescente fama, a mantenere questa indipendenza nelle scelte personali così come nella sua scrittura. Ricordiamo quando, dopo la fine del periodo maoista e la riappropriazione della soggettività dello scrittore, l'entrata in un'economia di mercato spinse la letteratura verso la commercializzazione con la conseguenza che molti autori decisero di seguire le tendenze di consumo piuttosto che la propria idea di letteratura. La produzione intera sembrò diretta verso il gusto letterario dei consumatori, creando nuove regole di scrittura; meccanismo a cui Han Dong non sembra aver aderito. Quella di Han è una posizione di diffidenza nei confronti dell'autorità e del potere. Questo rapporto con le istituzioni porterà la rivista *Loro* a interrompere ogni attività per ben due volte.

2.2 Lontano dal passato: Han Dong e la rivista *Loro*

I Discorsi di Mao del 1942 segnarono un periodo di forzatura letteraria, dove soggetti e oggetti della rivoluzione furono imposti dal Partito. Questo trentennio di letteratura politicizzata annullò ogni pretesa dello scrittore di far emergere la propria creatività e lo trasformò in esecutore dei punti che l'agenda letteraria prevedeva per la letteratura di stampo maoista. Dopo il 1976, in seguito alla fine della Rivoluzione Culturale, gli scrittori ripresero lentamente in mano le sorti della propria scrittura, nonostante vigesse ancora un controllo sulle opere prodotte. Le regole stringenti sul come fare letteratura caddero una dopo l'altra e bisognò trovare un nuovo ruolo e una nuova linea generale che rappresentassero al meglio quella società falcidiata dagli squilibri politici e dalle conseguenze disastrose della Rivoluzione Culturale. Lo scrittore, dal suo lato, riuscì a riappropriarsi della soggettività e mise in gioco di nuovo l'io, sia in poesia che in narrativa. Non a caso, nel 1978, fu pubblicata a Pechino una delle riviste non ufficiali più rilevanti del periodo post-maoista: *Oggi*. La risonanza mediatica ottenuta dalla rivista fu tale da influenzare i successivi vent'anni di produzione

⁸ Liu Ding e Han Dong, “Let's Say Goodbye!”, *Magician Space*, 2017, p. 37

⁹ Nicky Harman (a cura di), *A Phone Call From Dalian*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2012, p. 1.

poetica. Difatti, la maggior parte delle opere degli ultimi due decenni del Novecento possono essere intese come reazione a quelle dei poeti oscuri.¹⁰ Oggi si era proposta come spazio di espressione alternativo, parallelo a quella della letteratura “ufficiale” e nel 1980 fu costretta a chiudere, nel clima vibrante degli anni post-Rivoluzione Culturale. I giovani poeti, ispirati dalle imprese e dal coraggio dei poeti oscuri, presero coraggio e tentarono iniziative di imitazione dei loro idoli, molte volte anche lontano dal centro culturale di Pechino. Nuove città emersero come spazi di ascolto e produzione poetica e molti poeti si riunirono per fondare riviste e pubblicare le proprie opere. Questo è quanto successe a un gruppo di poeti, di cui Han Dong fece parte, nella città di Nanchino.¹¹

Durante questi anni, la letteratura, e in particolar modo la poesia, fu indirizzata dall’eroicità della poesia oscura alla cui grandiosità aspiravano molti giovani poeti, emulandone i temi. Lo stesso Han Dong, nel 1981, vinse il premio letterario più prestigioso che un giovane scrittore potesse ricevere, consegnato dalla rivista ufficiale *Qingchun* 青春 (Gioventù), grazie alla sua poetica evidentemente ispirata dai poeti oscuri come Bei Dao.¹² La rottura, però, avvenne subito dopo. Con la pubblicazione di “Gente di montagna”, una poesia del 1982, Han Dong cambiò in modo evidente temi e posizione nei confronti della poesia oscura. La sua direzione assunse un tono di sfida e contrarietà verso tutta quella che era stata la tradizione poetica post-maoista. Han rovesciò i propri intenti poetici, denunciando quel pesante simbolismo e idealismo a cui aveva aderito qualche anno prima. Le accuse di Han però, non si fermarono soltanto a Bei Dao e al suo linguaggio formale, storico e allusivo ma colpirono anche quel modernismo Occidentale che aveva conquistato molti autori cinesi, influenzandoli. Han al contrario, optò per un linguaggio lontano dai formalismi inutili e retorici, la sua informalità colpiva soggetti e temi che dovevano essere principalmente comuni e quotidiani: in altre parole, Han assunse: “Una reazione contro quello che riteneva un entusiasmo non critico per tutte quelle cose dell’Occidente”¹³. Se la poesia oscura era riuscita a ottenere il rispetto e l’attenzione dei poeti di terza generazione lo doveva innanzitutto alla sua importanza come canale di trasmissione letterario non ufficiale e alla sua ironia. Anche lo stesso Han Dong dichiarò quanto considerasse Bei Dao, nel periodo iniziale delle sue pubblicazioni, un maestro, e che durante il periodo dei lavori manuali a Xi’an, la rivista che fondò in quelle circostanze (Paese natio) fu essenzialmente un modo per esercitarsi in modo concreto alla scrittura della poesia con tecniche e temi appartenenti a quella

¹⁰ Jeffrey Twitchell e Huang Fan, “Avant-Garde Poetry in China: The Nanjing Scene 1981-1992”, *World Literature Today*, 71, 1, 1997, p. 2.

¹¹ *Ivi*, p. 3.

¹² Maghiel van Crevel, “True Disbelief: Han Dong”, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, 2008, p. 66.

¹³ Jeffrey Twitchell e Huang Fan, *op.cit.*, p. 3.

oscura.¹⁴

Fu proprio con la poesia “Gente di montagna” che Han Dong consacrò quel nuovo modo di intendere la poesia tipica della “terza generazione” di poeti. Questi autori si ritrovano a ereditare una poesia che non rappresentava più la società che stavano vivendo, con la pesante consapevolezza di essere i diretti successori dei poeti di seconda generazione, ossia dei poeti oscuri. La differenza anagrafica fra le due generazioni non era elevata. Quello che era cambiato maggiormente era il contesto intorno e le sfide che la poesia si proponeva di affrontare; inoltre, i poeti della terza generazione erano sparsi per tutta la Cina, presenti in molte città e non erano rappresentati da un gruppo ben definito e coeso con le stesse finalità artistiche. Anche altri fattori esterni, come l'accrescimento della coscienza pubblica e la riduzione della partecipazione politica rispetto all'impegno totale durante il periodo maoista contribuirono a facilitare il cambio di prospettiva.¹⁵ Han Dong fu il primo a cogliere questo passaggio del testimone e non a caso fu ritenuto, per comune accordo dei poeti, come il portavoce della terza generazione. Egli mantenne il distacco dalle autorità tipico dei poeti oscuri ma si allontanò da quello che Twitchell e Huang definiscono “anti-sublime, anti-espressivo e anti-immaginario”.¹⁶ Valori come il collettivismo e l'eroismo della poesia precedente furono messi in discussione dalla terza generazione, che si interrogarono anche sul come scrivere la nuova poesia. Scelsero di dare importanza al linguaggio e alle tecniche descrittive; la forma divenne il punto di separazione, così come l'attenzione verso l'individualismo e alla descrizione della quotidianità, preferendo quindi l'esperienza personale a quella collettiva.¹⁷ Possiamo quindi considerare la poesia oscura come il ponte attraverso il quale dalla rigidità letteraria maoista si passa al discorso avanguardista di cui Han Dong è rappresentante.¹⁸

In questo clima di cambiamento Han Dong, nel 1984, fonda a Nanchino la rivista autogestita *Loro*; dopo solo un anno dall'inizio della campagna contro l'inquinamento spirituale, promossa al fine di debellare le idee ritenute pericolose dal Partito. Furono Han Dong e Yu Jian a organizzare la nascita della rivista, volutamente omonima del romanzo di Joyce Carol Oates, scritto nel 1969. L'intento di riprendere il titolo del romanzo era quello di sottolineare il senso di alienazione di un individuo nella società di appartenenza.¹⁹ In tutto, furono pubblicati nove numeri della rivista fra il 1984 e il 1995 con alcuni anni di interruzione: più precisamente, dal numero 1 al numero 5 nel periodo fra il 1984-

¹⁴ Hu Youfeng 胡友峰 e Yu Haiyan 余海艳, “‘Tamen’: wei wancheng de shige ‘xiandaixing’” 他们: 未完成的诗歌‘现代性’ (‘Loro’: la poesia incompiuta ‘Modernità’), *Dangdai zuojia pinglun*, 2016, p. 2.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Jeffrey Twitchell e Huang Fan, *op.cit.*, p. 5.

¹⁷ Hu Youfeng e Yu Haiyan, *op.cit.*, p. 2.

¹⁸ Maghiel van Crevel, “Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian” Prima parte, Leiden, Università di Leiden, 2004, p. 2.

¹⁹ Jeffrey Twitchell e Huang Fan, *op.cit.*, p. 5.

1989 e dal 6 al 9 dal 1993 e il 1995. Come ricorda Maghiel van Crevel, gli anni senza pubblicazioni furono gli anni corrispondenti alla strage del Quattro giugno.²⁰ Dopo il lavoro dei fondatori, che diedero stabilità al progetto sulla rivista, molti altri scrittori chiesero di far parte del gruppo e di collaborare con la propria produzione. Grazie all'elevato numero di richieste che provenivano da Nanchino come da fuori città, l'attività della rivista non ebbe vita breve, e il suo carattere non ufficiale stimolò molti artisti emergenti così come quelli più affermati. Fra di loro compaiono i nomi di Xiao Hai, Su Tong, Ding Dang e tanti altri, che approfittarono del carattere avanguardistico della rivista per esprimere le proprie idee sulla società cinese in evoluzione.²¹ Questi autori erano esenti dal fascino del consumo, in una società rivolta al mercato e ai suoi meccanismi di produzione. Per questo, i giovani poeti riuscirono ad esprimersi "liberi dalla vanità del successo ufficiale",²² consapevoli della predominanza del messaggio letterario rispetto al consumo.

Nonostante questa comunione di intenti, nel 1986 la rivista si trovò a fare i conti con alcuni cambiamenti. Due membri d'eccellenza del gruppo ritennero opportuno separarsi da *Loro* per fondare un'altra rivista. Per Twitchell e Huang, uno dei possibili motivi dell'abbandono dei due fu quello di essere, secondo le loro accuse, una rivista senza criteri stringenti; e così, molti altri poeti dalla posizione più radicale, decisero di seguire il loro esempio e lasciare il gruppo. Questo causò la fine del sogno di Zhou Jun, editore di *Loro*, di mantenere il gruppo unito.²³ Nonostante questo, Zhou si occupò di far crescere sempre di più la rivista, pubblicando e proponendo testi, principalmente di poeti di Nanchino, su scala nazionale, fatto che permise di attirarne altri dal resto del Paese. Per la prima volta, Pechino perse il suo primato assoluto di centro di produzione poetico, e città come Chengdu e Nanchino si proposero come valide alternative. È grazie a *Loro* se Nanchino riuscì ad aumentare la sua considerazione letteraria affiancandosi a centri storicamente più rilevanti come Pechino e Shanghai.²⁴

Se paragonata a *Oggi*, *Loro* non si discosta dalle sue finalità: entrambe si occuparono di creare un canale di comunicazione alternativo, pronto ad affrontare le pubblicazioni ufficiali e sfidare l'establishment letterario.²⁵ Nella Cina post-maoista, ricorda Michelle Yeh, oltre alla scena poetica ufficiale organizzata in giornali, riviste letterarie e pubblicazioni finanziate e promosse dall'apparato statale, esisteva infatti, anche quella non ufficiale in cui era il settore privato a finanziare la

²⁰ Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 72.

²¹ *Ivi*, p. 72.

²² Jeffrey Twitchell e Huang Fan, *op.cit.*, p. 5.

²³ *Ibidem*

²⁴ *Ivi*, p. 32.

²⁵ Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 72.

pubblicazione di riviste.²⁶ Per questo, *Oggi* e *Loro*, riuscirono a ottenere un forte consenso anche dalla critica letteraria, per la capacità di resistere e opporsi in maniera seria e valida alle tentate repressioni e censure, diventando, prima di altri spazi letterari, piattaforme di sperimentazione artistica.

Riguardo allo stile di *Oggi* di Bei Dao, *Loro* mette da parte i toni alti e magniloquenti delle parole, privandole dell'aspettativa simbolica che i poeti oscuri nascondevano al loro interno, preferendo l'esperienza comune e quotidiana. È lo stesso Han Dong che nel terzo e nel quarto numero della rivista dichiara una presa di posizione contraria agli ideali della rivista *Oggi* attraverso queste parole:

[...] Quello che ci interessa è la poesia, ciò che rende poesia la poesia, quella forma di vita in cui il senso della bellezza è prodotto dall'interazione del linguaggio con il linguaggio. Quello che ci interessa è la sensazione, la comprensione e l'esperienza profonda del mondo come individuo, con il potere del destino mentre scorre attraverso il sangue del poeta. Mentre affrontiamo il mondo e la poesia, non dipendiamo da nulla [...]. In questi giorni il silenzio è diventato una sorta di atteggiamento. Noi non rimarremo in silenzio. [...].²⁷

E ancora nel numero 5 della rivista, grazie a uno pseudo-manifesto, Han esprime cosa voglia dire effettivamente “scrivere per *Loro*”: ovvero autogiustificare la propria indipendenza rispetto ad altri collettivi di scrittori che lavorano con riviste come *Oggi* di Pechino e “Non non” del Sichuan. Il nostro rapporto è fraterno, continua Han Dong, dichiarando poi i loro obiettivi comuni, fra cui quello di porre fine ai rimandi simbolici e misteriosi della poesia oscura e far strada alla letteratura d'avanguardia.²⁸ I poeti che scrivono per *Loro*, usando le parole di Hu e Yu: “Esigono che la poesia ritorni dalla politica, dalla cultura e dalla storia alla poesia stessa, al linguaggio e alle voci come coscienza della vita dell'individuo”.²⁹ In questa formula risiede per loro la base della modernità nella poesia. La poesia cinese, in tutta la storia, si è occupata di fin troppe cose al di fuori della poesia, come l'intenzione di trasmettere virtù o di rappresentare aspirazioni; è il momento per la poesia di occuparsi solo di sé stessa.³⁰ Secondo il pensiero di Chen, Han Dong con *Loro*, cercò di rinnovare la lingua tradizionale della poesia, concentrando tutta l'attenzione sull'oralità della scrittura e sul suo uso colloquiale. Han fa di sentimenti comuni come la noia e l'amore, strumenti della vita quotidiana, usando anche il sesso per rappresentare la realtà scevra di eccessi simbolici.³¹

²⁶ Michelle Yeh, “The ‘Cult of Poetry’ in Contemporary China”, *The Journal of Asian Studies*, 55, 1, 1996, p. 52.

²⁷ Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 73.

²⁸ *Ivi*, p. 75.

²⁹ Hu Youfeng e Yu Haiyan, *op.cit.*, p. 3.

³⁰ *Ivi*, p. 6.

³¹ Chen Xiaoming, *op.cit.*, p. 403.

2.3 La ricerca dell'autenticità: lo stile, il linguaggio e la poetica di Han Dong

Molti studiosi sono d'accordo nel considerare Han Dong come un personaggio unico nella storia recente della letteratura cinese. Fra questi, il critico Wu Yiqin 吴义勤 che, con poche parole, espresse al meglio la produzione di Han: “Dai romanzi di Han Dong è possibile leggere le sue poesie, come dal romanziere Han Dong è facile cercarne il poeta”.³² È partendo da questa considerazione che possiamo riportare le caratteristiche di una produzione che non si limita solo ai componimenti poetici ma che, soprattutto a partire dagli anni Novanta, Han trasporta nella narrativa, arricchendola di una profondità emotiva unica. Non a caso, gli anni Ottanta e Novanta, anni in cui Han Dong inizia e definisce la sua partecipazione al mondo letterario, sono dominati da quello che Michelle Yeh chiama “culto della poesia”.³³ In questo periodo, la considerazione nei confronti della poesia era così elevata da dare vita a un rapporto semi-religioso fra il poeta e il suo prodotto dove, alla venerazione del genere, si affiancava l'importanza del poeta e del suo contributo alla società.

Alla luce di questo fenomeno, per tutto il ventennio di fine Novecento, si protrasse una battaglia letteraria fra due forze opposte che proposero stili e concetti poetici diversi: da una parte la terza generazione di poeti e dall'altra i sostenitori della poesia oscura. Nel 1989, in seguito allo scoppio delle proteste di piazza Tiananmen, ai membri delle avanguardie non fu concesso di accedere a molte pubblicazioni ufficiali e, come reazione, la resistenza contro le istituzioni si rinforzò al tal punto da dare vita a collettivi organizzati che trovarono nella pubblicazione di riviste autogestite la propria libertà di espressione.³⁴ La dicotomia degli intenti poetici di questo periodo è ben espressa da Maghiel van Crevel che, attraverso i termini “elevato” e “terreno”, fa una distinzione fra i gruppi letterari e le loro ambizioni: la poesia elevata incarna uno stile formale e temi eroici e storico-politici mentre, la poesia terrena, trova compimento nelle vicende quotidiane e comuni. Per van Crevel questa biforcazione, che è pur sempre una scelta individuale anche influenzata dal contesto storico di appartenenza dell'autore, è sempre esistita nella letteratura. In Cina, la questione delle “due poesie” si affrontò a partire dagli anni Ottanta, quando poeti e poetesse come Bei Dao e Shu Ting (i due autori a cui Han Dong si contrappose maggiormente) si fecero portatori di quella poesia simbolica e formale. La risposta arrivò dai cosiddetti “poeti colloquiali” che trovarono la propria linfa in una visione del mondo svuotata dal suo senso storico e collettivo, proponendo una letteratura che rispecchiasse

³² Wu Yiqin 吴义勤, “Zai bianyuanchu xushi” 在边缘处叙事 (Narrazione ai margini), *Zhongguo dangdai wenxue liushi nian: 1949-2009* 中国当代文学60年: 1949 – 2009 (Sessant'anni di letteratura contemporanea cinese: 1949-2009), 4, Shanghai, Shanghai daxue chubanshe, 2010, pp.245-246.

³³ Michelle Yeh, *op.cit.*, p. 53.

³⁴ Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 19.

quanto più la società del cambiamento che stavano vivendo. Dagli anni Ottanta fino agli anni Duemila, si accumularono grandi quantità di raccolte di poesie appartenente allo stile popolare o a quello elevato degli intellettuali, soprattutto se consideriamo la spinta consumistica e la commercializzazione della cultura di fine Novecento; inoltre, un allentamento naturale del controllo politico sulla produzione poetica permise all'avanguardia un maggiore spazio espressivo.³⁵

In quest'ottica, la commercializzazione della cultura era uno dei "tre mostri" che per Han Dong ostacolavano la creazione di una buona poesia, così come altrettanto pericolosi erano considerati l'establishment letterario dell'epoca e l'Occidente, sinologi compresi.³⁶ Il mercato e le conseguenze del poco controllo che lo stato esercita su di esso provocherebbero per Han l'immissione nel mondo letterario di fantomatici scrittori inadatti a compiere il proprio lavoro, con l'aggravante di definirli artisti. Questa rappresenterebbe una barriera invalicabile, sintomo di un mondo che all'intenzione e all'idea artistica predilige la logica del consumo.³⁷ Riguardo alle influenze Occidentali, Han si scaglia senza mezzi termini sull'utilizzo della lingua inglese, ritenuta povera e tecnologica se paragonata alla profonda storia che si cela dietro i caratteri cinesi. Non mancano anche gli attacchi alla comunità dei sinologi occidentali che, nel questionario Rottura, così come nel saggio "Dieci aforismi o detti sulla poesia", sono considerati incapaci e arroganti nel presumere di conoscere gli aspetti più complessi di una società che non è la loro.³⁸ All'establishment, Han riservò una critica all'ipocrisia dei membri che ne fecero parte, attaccando giornali, riviste e scelte letterarie che per Han Dong erano del tutto discutibili dal punto di vista qualitativo. In questo, Han manterrà la sua visione antintellettualista proponendo una scrittura diametralmente opposta a quella rigida e formale.

Per comprendere al meglio l'idea di scrittura di Han Dong è importante riflettere sulla relazione fra scrittore-poeta, poesia e lettore. Prima di tutto, Han solleva lo scrittore da tutti gli incarichi sociali che potrebbero scaturire dalla sua posizione. Egli non deve nulla al sistema a cui appartiene ma dovrebbe ridursi alla produzione letteraria in quanto tale, svincolata dai problemi del suo tempo.³⁹ Riflettendo su questo punto, vediamo annullate in Han tutte le considerazioni sulla "missione storica" dell'autore che in special modo durante il trentennio maoista ha caratterizzato la funzione sociale dello scrittore, promuovendo una sua posizione utilitaristica e politica. La sua maggiore preoccupazione è la possibilità di considerare la Cina, anche a un occhio esterno, come una nazione priva del senso dell'arte, poiché tutto in Cina, secondo Han, è possibilmente riconducibile a un

³⁵ Maghiel van Crevel (2004), *op.cit.*, p. 4.

³⁶ Han Dong 韩东, "Lun minjian" 论民间 (Sul popolare), 1999 *Zhongguo shi nian xuan*, 1999, pp. 1-18.

³⁷ Interista con Han Dong, *Tamen* 他们 (Loro), 7, 1994, pp. 122.

³⁸ Maghiel van Crevel, "Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian" Seconda parte, Leiden, Università di Leiden, 2004, p. 8.

³⁹ Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 14.

significato politico. Se tutto è espressione politica e può essere analizzato con strumenti politici allora è il senso più profondo del fare arte per l'arte che viene meno, e questo potrebbe portare con sé delle conseguenze pericolose.⁴⁰ Lo scrittore si ritrova immerso, quindi, in un sistema politico a cui deve garantire un sicuro grado di adesione che possa trasmettere stabilità e messaggi di coesione. Comportarsi in modo innovativo potrebbe provocargli dei problemi, così come essere considerato una figura ribelle potrebbe tacciarlo come minaccia alla stabilità nazionale. La conseguenza di questo atteggiamento a metà fra l'accondiscendenza verso le istituzioni e l'impossibilità di una libertà espressiva circoscritta dal potere politico, è l'adattamento della letteratura alla cultura e al gusto di massa. Per tutte queste ragioni, l'avanguardia di Han Dong partecipa a una lotta non politica, in cui è costretta a opporsi per mantenere i propri ideali, nonostante le numerose insidie di percorso.⁴¹ Nel discorso sulla politicizzazione dell'arte, Han inserisce anche la figura di Bei Dao, reo di aver pontificato la propria immagine sulle pressioni politiche esercitate dal Partito. In questo modo, ha saputo trarre profitto da una situazione di svantaggio misto a eroismo, trovando la propria figura osannata perfino in Occidente.⁴² Questo spingerà Han Dong a sostenere con forza il desiderio di compiere un parricidio letterario, espresso e formalizzato nel questionario Rottura, dove assume una posizione di contrarietà verso quella tradizione stantia da cui si erano creati.⁴³

L'autore per Han Dong è anche un semi-dio. Nel 1989 scriverà che: "Il poeta non esiste come persona legata a un momento storico, lui è un emissario di Dio o del divino. Il suo legame con la terra è verticale, dall'alto al basso, dal cielo al mondo umano, verso l'inferno e ritorno. Solo la sua carne gli impedisce di vivere come un immortale. Ma il suo obiettivo non è la carnalità. Il poeta come Dio crea l'essere dal nulla, [...] a differenza di Dio, non impiegherà sei giorni, ma una vita intera per scrivere un libro di poesie e per valorizzare quella sua rara qualità divina".⁴⁴ È davvero la sensazione di vuoto, di inservibilità alla società che permette al poeta di esprimere qualcosa di divino, data la sua stretta relazione con il Cielo. Per il poeta non c'è Storia ed egli non agisce per essa, rappresenta solo l'emissario di un mondo in cui vige la purezza. Per Han l'unico freno per il completamento della sua condizione ultraterrena è la carne, il suo corpo, tema che tanto tratterà verso la fine degli anni Novanta nei suoi racconti. Se un semi-dio è il canale per la reificazione del messaggio poetico allora il prodotto che ne deriva assumerà le stesse caratteristiche.

⁴⁰ Han Dong 韩东, "San ge shisu jue se zhi hou" 三个世俗角色之后 (Dopo tre ruoli mondani), *Baijia*, 4, 1989, pp. 18-20.

⁴¹ Han Dong 韩东 e Zhu Wen 朱文, "Gu zha bitan" 古闸笔谈 (Discorso all'antica chiusa), *Zuojia*, 4, 1993, pp. 68-73.

⁴² Han Dong (1989), *op.cit.*, pp. 18-20.

⁴³ Maghiel van Crevel (2004) seconda parte, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁴ Han Dong (1989), *op.cit.*, pp. 18-20.

È nel 1997 che Han si esprime così sull'origine della poesia:

La poesia ha origine molto prima del poeta ma non ha fretta di posarsi fra gli esseri umani. La poesia sceglie il poeta e nasce attraverso lui. Il poeta è il canale della sua nascita. Egli dopo i dolori del parto crede, in errore, di esserne il padre, il suo creatore e cerca di appropriarsi del risultato di questa riproduzione [...]. Per il poeta trarre vantaggio dalla poesia è un atto spregevole e pensare che la poesia sia una costruzione individuale di e per sé stessi è un'oscenità psicologica.⁴⁵

Si nota come il messaggio poetico è inteso come cosciente e in grado di scegliere e illuminare il poeta, che non deterrà mai il possesso del componimento convertito in linguaggio. Allo stesso tempo, la poesia deve essere libera e senza fini, caratteristica che si porterà dietro anche nella narrativa, dove l'esplorazione dei sentimenti e delle relazioni umane sono "soltanto" messe in luce e manifestate per la loro reale natura. Questo concetto del poeta come canale di trasmissione della poesia sulla terra sarà ripetuto da Han in "Dieci aforismi o detti sulla poesia" del 1995, dove chiarisce che la poesia non è in basso come il carbone e, chi la produce e la scopre non è un operaio; per lavorare questa materia grezza, non c'è bisogno della forza.⁴⁶

Da quanto detto finora, è possibile comprendere con maggiore profondità la frase che per eccellenza rappresenta Han Dong e la sua poetica: "la poesia non va oltre il linguaggio". van Crevel sostiene che Han volesse in questo senso, demistificare la poesia, riconducendola alla sua essenza. Molti critici e studiosi del settore hanno provato a dare una spiegazione a questo motto, che racchiuderebbe non solo il senso della sua visione del mondo ma anche di quello di un'intera avanguardia, di cui è uno dei più grandi rappresentanti. Secondo van Crevel, si potrebbe intendere che la poesia termini nel linguaggio, ossia si fermi solo dopo averlo raggiunto, quindi al completamento del processo creativo, e non prima. Nel caso opposto, infatti, l'idea potrebbe essere quella di una impossibilità traduttiva della poesia in segni linguistici.⁴⁷

Ma dove si colloca il lettore in questa visione della scrittura? Han sostiene che, se la poesia non veicola un messaggio pedagogico, allora la relazione fra lettore e scrittore è pura fiducia. Nella sua visione, il lettore ha un posto speciale per la sua capacità di comprensione e conoscenza, dato che il suo scibile poetico potrebbe essere maggiore di un autore di seconda fascia.⁴⁸ C'è da chiarire che questa attenzione rivolta al lettore non fa della poesia una produzione per il lettore. Han Dong non ha

⁴⁵ Han Dong 韩东, "Guanyu shige de liangqian zi" 关于诗歌的两千字 (Duemila parole sulla poesia), *Guangxi wenxue*, 9, 1997, p. 54.

⁴⁶ Han Dong 韩东, "Guanyu shige de shi tiao geyan huo yulu" 关于诗歌的十条格言或语录 (Dieci aforismi o detti sulla poesia), *Tamen*, 9, 1995, pp. 85-86.

⁴⁷ Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 71.

⁴⁸ Han Dong (1995), *op.cit.*, pp. 85-86.

una visione orientata al lettore, ma ne ammette la parità di trattamento, in quanto destinatario di una vita, quella del poeta attraverso il linguaggio della poesia.⁴⁹ Per Han: “la poesia non esprime nulla, ma al suo interno contiene l’anima di una persona, la poesia è vita.”⁵⁰

La parabola letteraria di Han Dong lo vede, agli inizi della sua carriera, vicino ai temi tragici della poesia oscura, dai quali se ne separò quasi immediatamente, in particolar modo da Bei Dao e Shu Ting. Fu nel 1982 che le poesie “Gente di Montagna” e “Sulla pagoda dell’oca selvatica” segnarono una separazione netta nella sua carriera dalla poesia precedente. Questa scelta gli permise di essere considerato portavoce di un’intera avanguardia poetica che basava la propria integrità sulla semplicità della trasmissione del messaggio. Nella poesia “Gente di montagna”, Han riprende un antico aneddoto della tradizione cinese per rivisitarlo in chiave ironica e antierica, mentre nella poesia della pagoda usa le sue conoscenze religiose e filosofiche per dipingere un quadro svuotato e disilluso del turismo religioso, che ha come protagonista la pagoda sacra di Xi’an. Han usa lo stesso soggetto della poesia “La pagoda dell’oca selvatica”⁵¹ di Yang Lian, e questo ci consente di sottolineare una caratteristica fondamentale del pensiero di Han, ossia la distruzione di istanze già costituite. Se Yang ha come intenzione quella di comunicare un nostalgico romanticismo, Han riscrive l’intera storia con uno strato di disillusione e di realtà che ha l’effetto di “svegliare” il lettore, di svelargli una nuova verità o visione su un tema dato ormai per scontato. Quella che in Yang è una pagoda simbolo della cultura cinese e manifesto di una storia difficile da dimenticare (quella nazionale), visitata da un turista meravigliato e cosciente, in Han Dong si trasforma in una scalata tragica verso la sommità, dove l’eroismo è visto solo in chiave ironica.⁵² Han abbatte non solo l’approccio romantico di Yang Lian ma tutta la tradizione classica della meditazione sui luoghi “alti”. Arrivare sulla cima ha solo lo scopo di mostrare al mondo un uomo nella sua mediocrità e non consapevole degli eventi storici. Nella poesia un uomo cerca di salire ma decide di suicidarsi ed è solo in questo tipo di eroicità che prendono vita le critiche di Han al simbolismo dei fiori che sbocciano e al colore rosso della retorica maoista.⁵³ Nel suo processo di decostruzione delle istanze generate dai fondatori della poesia oscura, Han trova il modo di includere anche Shu Ting, una delle maggiori rappresentanti della *menglongshi*. Questa volta con la poesia “Così hai visto il mare”, riadattamento della poesia di Shu “Al mare”. Qui, Han usa la ripetizione di alcune parole per creare un moto ondoso, un andamento ipnotico, dove il

⁴⁹ Maghiel van Crevel (2004) prima parte, *op.cit.*, p. 13.

⁵⁰ Han Dong 韩东 e Yu Jian 于坚, “Zai taiyuan de tanhua” 在太原的谈话 (Una conversazione a Taiyuan), *Zuojia*, 4, 1988, pp. 75-77.

⁵¹ La poesia fu pubblicata per la prima volta nella raccolta non ufficiale di Yang *Taiyang meitian dou shi xin de* 太阳每天都是新的 (Ogni giorno un nuovo sole), 1980.

⁵² Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 70.

⁵³ Jeffrey Twitchell e Huang Fan, *op.cit.*, p. 5.

romanticismo causato dalla vista del mare svanisce alla realizzazione che è il mare l'esecutore e la causa dell'annegamento.⁵⁴

In generale, nella scrittura di Han, in poesia come in narrativa, si possono rintracciare caratteristiche che accompagneranno anche altri poeti dell'avanguardia come la freddezza del tono, la descrizione dell'intimità e delle esperienze personali, l'analisi oggettiva dei fatti e la scelta di frammentare la realtà per presentarla in modo più lucido. In lui è possibile riconoscere una velata cupezza accompagnata da un alto grado di sensibilità artistica. Egli predilige rappresentare la realtà quotidiana e la semplicità di azioni comuni attraverso un linguaggio profondo, limpido e inequivocabile. Rifiutando il linguaggio formale, Han sostiene un controllo totale della parola che trasmette con sicurezza e nitidezza di pensiero, all'interno di frasi brevi e concise.⁵⁵ Come scrive Lombardi, il minimalismo dietro Han Dong manifesta una scrittura asciutta e lineare senza complicazioni strutturali e di intreccio, riservando molta attenzione alla sonorità e al ritmo delle parole. Questa è una "ingannevole semplicità" della lingua che nasconde molteplici opportunità di comprensione del messaggio.⁵⁶ Secondo van Crevel, la semplicità di espressione di Han non presenta tracce di superficialità, al contrario, è capace di riempire le parole di un punto di vista distaccato e oggettivo tipico della terza generazione. Han ha l'abilità di proporre una sua visione del reale, che al lettore comune sarebbe sfuggita nella vita quotidiana, senza però mai affidargli il risultato di questa ricerca, usando le parole di van Crevel, in Han Dong "l'esplorazione è lasciata al lettore".⁵⁷ Shang sostiene che la narrativa e la poesia di Han Dong sono a stretto contatto con la società contemporanea. Per scrivere, egli usa il materiale proveniente dall'esperienza quotidiana, e questo è riscontrabile anche in diverse produzioni di narrativa come in "Mettere radici", "Io e te" e "Il mio Platone" dove Han Dong, come molti scrittori dell'avanguardia, utilizza trappole narrative per sospingere il lettore in acque sconosciute e sorprenderlo.⁵⁸ Con Han Dong è come se si assottigliasse il confine fra romanzo, poesia e vita reale, in questa costante ricerca della verità e dell'autentico che tanto caratterizza le sue opere.

⁵⁴ Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 70.

⁵⁵ *Ivi*, p. 80.

⁵⁶ Rosa Lombardi (2020), *op.cit.*, p. 24.

⁵⁷ Maghiel van Crevel (2008), *op.cit.*, p. 77.

⁵⁸ Shang Yan 尚艳, "Han Dong jiqi chuanguo" 韩东及其创作 (Han Dong e le sue opere), *Wenxue jiaoyu*, 2008, p. 62.

2.4 I temi della narrativa

Gli anni Novanta furono il periodo in cui Han Dong, iniziò il suo percorso di avvicinamento alla narrativa. Nel 1998, infatti, pubblicò *Zai matou* 在码头 *Sul molo*, racconto proposto in traduzione nel capitolo successivo. Questi anni furono complessi poiché accolsero numerosi cambiamenti, in special modo nell'ambito socioeconomico. L'economia pianificata fu soppiantata da un'economia di mercato, basata sul rapporto di dipendenza reciproca fra domanda e offerta. La pubblicazione cominciò a essere vincolata dal mercato e dal gusto dei consumatori, fenomeno che contribuì all'esplosione in termini numerici di quella letteratura conosciuta come letteratura commerciale, attratta fra gli altri temi, dal sesso e dalla violenza. Dall'altra parte, la letteratura ritenuta "seria" perse gradualmente consensi, piegata dalle stringenti logiche di mercato.⁵⁹ È dentro questo contesto che si mossero i poeti della *wansheng dai*, fra cui Han Dong. Questi autori indirizzarono la loro scrittura su temi che rappresentassero al meglio gli aspetti materiali della realtà, enfatizzando l'individuo che si muove fra i piaceri della città moderna e le conseguenze visibili sul suo corpo. Han Dong fu uno dei primi a unire il corpo come strumento di trasgressione, a un gruppo sociale, quello del ceto medio cinese.⁶⁰ Infatti, erano proprio i consumatori dell'emergente classe media cinese i soggetti prediletti della letteratura di questo periodo; loro incarnavano in modo perfetto il cambiamento degli stili di vita della nuova società, mettendo in luce la necessità di partecipare a nuove esperienze e di cambiare un sistema ormai stantio. Questi giovani consumatori approfittarono dei vantaggi della società in cui vivevano, subendone allo stesso modo i lati negativi. Loro evitavano ogni tipo di responsabilità, sdegnando le autorità e le istituzioni.⁶¹

Se questa è la relazione fra individuo e tempo storico, Han Dong, nel dettaglio, gioca invece con le infinite possibilità di combinazione dei microcosmi individuali. La relazione di uno spazio umano con un altro dà vita alla sua letteratura, da qui l'attenzione particolare alla relazione uomo-donna che caratterizzerà gran parte della sua narrativa.⁶² Quello di Han è un percorso lungo in cui la sperimentazione gli ha concesso una varietà tematica e di genere letterario non comune. Grazie alle sue novelle, racconti brevi e romanzi ha saputo trattare una vasta gamma di temi, come gli effetti del denaro sul corpo, l'individuo nella città, l'amore e il sesso con personaggi in difficoltà o quasi sempre ai limiti della propria condizione. Lo stesso Han Dong dichiarò alcune caratteristiche delle sue novelle:

⁵⁹ Simon Chen e Martin Helmut, *op.cit.* p. 231.

⁶⁰ Melinda Pirazzoli, "Breaking Up From What? The Corporeal Politics of Values in the *Duanlie yundong* (Rupture Movement)", *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 55, 2019, p. 366.

⁶¹ *Ivi*, p. 365.

⁶² Rosa Lombardi (2020), *op.cit.*, p. 25.

Ho scritto di alcuni giovani delle città, di due uomini disgraziati e una donna senza colpe, di un'umile ragazza incinta, un letterato sofferente e della sua morte, un paziente e la sua morte e una serie di romanzi. Ho scritto di una rivolta ingiustificata, di un miserabile amante non corrisposto, di un condannato, di uno animale insignificante, di un uomo senza reputazione, di un matrimonio fallito e di uno scapolo vittorioso nello spirito. Come vedete, tutti i miei personaggi sono allo stremo delle forze, con uno status basso e un dolore mentale. [...] Mi piacciono le trame pure, il linguaggio lineare, chiaro ed efficiente, una storia con un nucleo che può essere vista da tutte le direzioni. Mi piace concentrarmi su un punto, focalizzare la mia energia e sforzarmi di essere semplice e distaccato nella narrazione. Amo il sarcasmo e il dramma, la semplicità, la fluidità, l'immediatezza e la nitidezza sono punti a cui aspiro.⁶³

Come possiamo vedere, Han Dong prova interesse in un certo tipo di personaggio che sicuramente è diversificato ma che possiamo considerare anche prototipo dell'individuo in difficoltà. Questo status di inferiorità rispetto a una condizione "normale" può essere sia fisico che mentale, ed è qui che insorge, come motore della narrazione, il conflitto da risolvere.

Come in "Io e te" e "Amanti cinesi", anche nel racconto breve *Meiyuan yingguo renminbi* 美元硬过人民币 "Il dollaro è più forte del renminbi", Han Dong esamina la relazione fra uomo e donna che, nel caso specifico, appartengono a due classi sociali distinte. Il brano racconta la storia di due giovani ragazzi, marito e moglie, Hang Xiaohua e Zhou Mei. Un giorno, Hang ritorna in contatto con un vecchio amico di scuola ricoltivando a distanza un'amicizia ormai passata. Questo suo ex compagno è noto per il gioco d'azzardo e per frequentare un circolo di prostitute. Durante le loro telefonate Hang ascolta i discorsi dell'amico sulla sua vita e prova attrazione per quella condizione così frivola ed eccitante al punto da decidere di raggiungerlo in città. La città, appuntata da Han Dong solo con la lettera N, rappresenta probabilmente la città di Nanchino, luogo d'origine dello scrittore. Una volta arrivato, Hang si rende conto che il suo amico non è lì; tuttavia, fa la conoscenza di una prostituta. È solo quando ritorna a N la seconda volta che scopre le bugie del suo amico, rimanendo deluso dal fatto che lui non conduceva la vita che tanto millantava. Questo però non cambierà il loro rapporto. Decisi a girovagare per la città alla ricerca di una prostituta, finalmente la trovano, salvo prima rifiutarla perché non aveva con sé un preservativo e poi richiamarla per andarci a letto. L'amico decide di ricompensarla con una banconota da cento dollari, emolumento per un suo articolo pubblicato su una rivista straniera. Hang pagherà la restante parte in renminbi e si accorgerà della differenza di "durezza" fra le due valute.⁶⁴ Riportare in breve la trama del racconto potrebbe aiutarci a comprendere quanto la velocità, la frivolezza, il divertimento e l'abbandono dei valori si tramutino in questo

⁶³ Han Dong 韩东, "Wo de zhongpian xiaoshuo (xu)" 我的中篇小说 (序) (I miei racconti (prefazione)), *Wo de Bolatu* 我的柏拉图 (Il mio Platone), Xi'an, Shanxi shifan daxue chubanshe, 2000, p. 1.

⁶⁴ Melinda Pirazzoli, *op.cit.*, p. 378.

periodo nella descrizione del corpo e del sesso, come prime “vittime” dell’apertura economica al mondo. Così come nel racconto di Zhu Wen *Wo ai meiyuan* 我爱美元 “Dollari, la mia passione”, i protagonisti sono tutti scrittori che usano i loro articoli o pubblicazioni come merce di scambio attraverso il denaro. Questi soggetti dimenticano i legami familiari e personali più stretti soltanto per fare nuove esperienze, presi da un momento epifanico di forte individualismo.

Pirazzoli sostiene che è attraverso il corpo che questi creano una nuova identità sociale lontani dalle mura domestiche.⁶⁵ Infatti, Hang è disposto a sostituire la propria vita stabile e senza preoccupazioni con nuove esperienze che innalzano l’aspetto personale su quello familiare e del matrimonio. È il primo incontro con la prostituta ad aver deturpato la quiete di Hang riscoprendo in lui una immaginazione sepolta dalla quotidianità; ecco, che un elemento eterogeneo entra a far parte di un insieme già consolidato, alterandone le regole. Le conseguenze dell’incontro con la ragazza conducono Hang a una follia provvisoria, un risveglio della parte più nascosta e animale dell’uomo, dovuto al corpo nudo della donna. Sembra quindi che Han Dong, così come gli scrittori del gruppo Rottura, incentrino la propria narrativa sul corpo e sulla materia, inteso come spazio in cui si esaurisce il denaro. In questo, il corpo è sia sostanza a contatto con la materia quotidiana ma anche primo spazio di alterazione, dove si rinnovano sensazioni e desideri sessuali. La città è lo sfondo imprescindibile della storia, dove si beneficia dei piaceri offerti dalla nuova società consumista; il denaro, invece, è la merce con cui scambiare il soddisfacimento sessuale simbolo di trasgressione e follia.⁶⁶ Il racconto fu scritto solo un anno dopo della novella *Sul molo*, e simboleggia la critica di Han, non al sistema economico occidentale, ma all’imperante spirito nazionalista diffuso a fine secolo. Han utilizza l’alternanza del dollaro e del renminbi, per veicolare l’idea di una società emergente ben diversa da quella premoderna fondata interamente su valori nazionali. L’atto di pagare con una valuta non locale porta con sé un modo diverso di intendere il consumo della merce e di appropriarsi di esperienze del tutto nuove.

Anche in altri racconti lunghi (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小说) di Han Dong, l’autore insiste sulla descrizione di giovani cinesi di classe media, che crescono in un clima inquieto e in continua trasformazione, dando sfogo alle proprie incertezze e risaltandone il lato decadente. Anche l’amore e il sesso sono descritti con una alternanza quasi incompatibile, in cui il secondo è il sentimento dell’esperienza nuova ed eccitante che scardina la vita ordinaria. Questo è il caso di *Zhang’ai* 障碍 “L’ostacolo”, un racconto che tratta la storia fra un uomo divorziato e la moglie di un suo amico,

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ *Ivi*, pp. 378-382.

dove si esalta l'incertezza sentimentale scaturita dai loro frequenti rapporti sessuali. Sarà lo stesso Han ad ammettere la sua predilezione per i sentimenti piuttosto che per i problemi esistenziali.⁶⁷

Dal sentimento amoroso, Han passa alla disamina dei lati negativi della natura umana, come l'egoismo e la cattiveria. Questi sono i sentimenti che caratterizzano i personaggi di un racconto del 1996, *Shuang guai ji* 双拐记 “Memorie di uno zoppo”. Qui, un signore con ridotte capacità motorie sviluppa un forte desiderio sessuale verso la coinquilina. La relazione diventerà immaginaria, data l'impossibilità di un appagamento fisico. Chen sostiene che in questo racconto, l'emergere della paranoia espressa con ironia e distacco sia una delle caratteristiche appartenenti ad autori occidentali, uno su tutti, Edgar Allan Poe.⁶⁸ Alcune note cupe, dove è sempre l'ironia a farla da padrona, le ritroviamo nella novella proposta in traduzione nel capitolo successivo *Sul molo*, dove all'alterco fra un gruppo di intellettuali e una banda di teppisti si aggiunge la sfida all'autorità e l'omertà dei subordinati. Qui regna la violenza e l'arroganza, in una città che sembra attendere le azioni dei suoi personaggi.

Nel racconto *Ci dai yi si* 此呆已死 “Attenzione spostato morto”, pubblicato nel 1996 dalla rivista *Shan hua*, Han racconta la storia di un cadavere abbandonato per strada che provoca reazioni contrastanti nei pedoni che gli passano accanto. I passanti, a causa dello stile veloce e distratto che pervade il centro urbano, attraversano la strada del tutto indifferenti. Han Dong richiama qui l'assenza di un senso comune nella società contemporanea e la predominanza della forma sul contenuto.⁶⁹ Un altro racconto, *Mingliang de bahen* 明亮的疤痕 “Lo splendore delle cicatrici”, fu pubblicato nel 1996. Qui, Han narra la degenerazione di una corrispondenza epistolare dovuta alla straniante relazione fra un uomo e una donna. Il passato dei due si mescola al presente, provocando nuove ferite e riscoprendo i motivi di vecchie cicatrici.

Passando ai romanzi, oltre ai già citati “Io e te” e “Amanti cinesi” che rappresentano relazioni amorose nella Cina contemporanea, riportiamo anche il suo romanzo più conosciuto *Zhagen* 扎根 “Mettere radici”. Nel romanzo è possibile vivere la storia della famiglia Tao costretta a trasferirsi nelle campagne per la rieducazione imposta da Mao. Han utilizza la sua esperienza biografica per scrivere essenzialmente un libro di memorie che gli consentono ancora una volta di unire il corpo e il ricordo, considerando il primo come luogo su cui la memoria agisce.⁷⁰ La famiglia Tao dovrà mettere nuove radici nel villaggio di destinazione, ma qui la vita sarà tutt'altro che semplice. La storia

⁶⁷ Martina Codeluppi (2013), *op.cit.*, p. 44.

⁶⁸ Chen Xiaoming, *op.cit.*, p. 397.

⁶⁹ Martina Codeluppi (2013), *op.cit.*, p. 48

⁷⁰ Martina Codeluppi, “Narrating Banishment by Means of the Body: Physical Reflections of Han Dong's Cultural Revolution”, *Le corps dans les littératures modernes d'Asie orientale: discours, représentation, intermédialité*, Parigi, Collège de France, 2022, p. 196.

è romanzata e con chiari rimandi alla tradizione classica (elementi di cui Han si prende gioco durante il romanzo) ma gli occhi sono pur sempre quelli di un Han Dong bambino che riscopre gli anni della sua giovinezza lontano da casa. In questo modo, tutto il vissuto diventa esperienza in prima persona, in cui la povertà e la disparità sociale regolano le azioni dei personaggi.⁷¹ La storia è scritta con un linguaggio pulito e semplice, che permette al lettore di immedesimarsi nella vita del narratore-autore di otto anni. In definitiva, Chen Xiaoming ci aiuta a dare una definizione dell'uso stilistico e della scelta dei temi di Han Dong, sostenendo che lui non riflette sul giusto o sbagliato nella Storia, ma attraverso una narrazione distaccata di grado zero elabora frammenti della quotidianità. La Storia viene trasformata in una superficie scherzosa grazie all'ironia e il disincanto.⁷² L'aver discusso su temi come il corpo durante la Rivoluzione Culturale, il corpo nella nuova società dei consumi, la scelta di personaggi al limite delle loro forze fisiche o mentali, il denaro e l'incapacità di una agentività positiva verso la sfera personale, portano Han Dong a essere uno dei massimi esponenti della propria generazione di scrittori.

2.5 *Sul molo*: la novella

Han Dong è conosciuto dalla maggior parte degli studiosi per la sua poesia e per essere stato uno dei poeti avanguardisti di maggiore rilevanza. La sua produzione ha accompagnato la Cina nei suoi cambiamenti socioeconomici, mettendo a nudo l'individualismo della società dei consumi e lo spazio sentimentale nelle relazioni umane. Lo stesso lavoro, Han, lo ha portato avanti nella narrativa. Oltre alla scrittura di saggi, racconti brevi e romanzi, negli ultimi anni si è dedicato anche alla sceneggiatura e alla direzione di film. Nel capitolo successivo, proporrò una traduzione di parte della novella *Sul molo*; novella genere letterario che Han Dong, durante una conversazione con Nicky Harman, considera come la più adatta alle sue caratteristiche. Han continua dicendo che nonostante la lentezza con cui le sue novelle hanno inizio, ama parlare di una "semplicità complessa" che alla fine le caratterizza. La semplicità di linguaggio per Han Dong è fondamentale, ma non è sintomo di banalità: per Han, più si leggono le sue storie e più è possibile trovare una stratificazione di significati e complessità strutturale.⁷³

Sul molo fu pubblicato nel 1998 dalla rivista "Raccolto" e tratta la storia di un gruppo di ragazzi

⁷¹ Martina Codeluppi (2013), *op.cit.*, p. 46.

⁷² Chen Xiaoming, *op.cit.*, p. 396.

⁷³ Nicky Harman, *One Night on the Wharf*, Paper Republic, 01/02/2022, <https://paper-republic.org/pubs/read/one-night-on-the-wharf/>.

durante una notte sul molo. All'inizio del racconto, i quattro amici sono seduti al tavolo a banchettare, quando a un certo punto, uno di loro, Bu, si alza senza dire nulla e va via dimenticando i bagagli nella stanza. I tre amici, lì soltanto per augurargli un buon viaggio, non disperano e presi i bagagli cercano di raggiungerlo correndo. Si scopre che Bu deve prendere un treno sull'altra sponda del fiume. I quattro amici si riuniscono ma il traghetto per attraversare il fiume è già partito. Costretti ad aspettare la prossima corsa, si riposano nella sala d'attesa del molo dove incontrano una bellissima commessa che Bu importuna. Tutto a un tratto, mentre Bu improvvisa una danza da finto ubriaco, un uomo gli prende la mano e gli impedisce di muoversi. Da qui in poi cambia l'inerzia della storia guidata dal volere di questa figura che si scoprirà essere un teppista della zona. Forzuto (questo il suo nome in traduzione) insiste nel volere i documenti di Bu, prima con toni pacati e poi minacciandolo. Dimenticatosi dei documenti lo accusa di aver qualcosa nella borsa, sostenendo che lui, in qualità di poliziotto, ha la necessità di sapere il suo contenuto. Nel bagaglio sembra esserci solo un libro malconcio, un'edizione rara circolata fra le mani di numerosi lettori, ma che Forzuto non vedrà mai in tutta la storia. Infatti, durante le colluttazioni fra gli amici di Bu, Wang Zhi, Fei Jun e Ma Ning, e la sopraggiunta banda di Forzuto, Bu riesce a scappare, lasciando i suoi amici alle prese con la banda. Forzuto li costringe a raggiungere la stazione di polizia più vicina e Wang, Ma e Fei accettano, in quanto lì, sarebbero stati più al sicuro. Ad accogliere i quattro e l'intera banda di Forzuto (che nel frattempo accerchia la stazione di polizia) troviamo l'agente Li, un giovane poliziotto che prima nasconde la vera identità di Forzuto, salvo poi rivelarla al lettore attraverso le parole del narratore. Forzuto è un ex membro dei campi di lavoro, ora in libertà vigilata che collabora con la polizia. Wang dal lato suo si presenta ammettendo di essere un professore universitario, mentendo però sulla professione dei suoi due amici che per l'occasione diventano un avvocato e un giornalista. Li, onorato da quella presenza dà il via a una rissa con Forzuto causata dalla sua insubordinazione. Infatti, Forzuto non vuole permettere ai tre di andare via dopo tutti i sacrifici compiuti, neanche dopo l'ordine dell'agente. Il brano si dilunga sulla lotta fra i due, con il risultato che Li chiamerà altri agenti che porteranno Forzuto in prigione, i tre amici lo seguiranno per essere interrogati, in quanto testimoni dell'aggressione di Forzuto ai danni di Li. Nel frattempo, scopriamo come ha trascorso la notte Bu: dormendo in una stanza del molo protetto dalla guardiana che si scoprirà essere la zia dell'agente Li. Bu raggiunge la stazione di polizia e gli amici si rincontrano. Lui racconta tutta la sua storia a Wang Zhi e scappa con i bagagli che erano già stati imbarcati dalla zia di Li, in quest'occasione sua complice.

Tutta la storia, come sostiene Chen, presenta tratti comici e vivaci. Come in molte altre storie, Han

esalta la cattiveria umana e l'opportunismo scaturito di fronte a posizioni di svantaggio, frutto dello scontro fra un subordinato e l'autorità.⁷⁴ Nel racconto si preferisce il lato oscuro della natura umana, ma, come spesso accade, Han lascia uno spiraglio di speranza nell'amicizia. Una tensione continua alimenta la storia, facilitandone il cambio di scena.⁷⁵ I personaggi della novella si caratterizzano per la loro natura buona o malvagia. La parte malvagia, rappresentata da Forzuto e la sua banda, teppisti di zona, prendono con la forza quello che desiderano, offendono e attaccano le autorità (sempre con cauto timore) senza curarsi delle conseguenze. Anche la parte "buona" però, presenta delle caratteristiche non del tutto immacolate che, più che alla criminalità sono riconducibili alla complessa natura umana. Bu, personaggio misterioso di cui sappiamo poco, se non che porta con sé l'oggetto misterioso, scappa lasciando i suoi amici in difficoltà. Wang Zhi, il personaggio che rappresenterà il gruppo degli "intellettuali" nella stazione di polizia, mente sulla professione dei suoi amici e gli nasconde la verità sulla presenza dell'oggetto nella borsa di Bu, di cui lui era al corrente per tutto il tempo. Per quanto riguarda Ma e Fei, Han decide quasi di non caratterizzarli, lasciandoli come i rappresentati di un collettivo più ampio, ovvero quello degli intellettuali. Se da un lato queste persone colte si scontrano con i teppisti, accusati da quest'ultimi di avere "qualcosa" che non dovrebbero avere, Han inserisce anche una parte neutrale che a sua volta si scontra con Forzuto: l'agente Li. Li è il rappresentante dell'autorità, è la forza giuridica che regola gli incontri e gli scontri, ma che, a causa della sua gioventù, finisce per lottare con Forzuto in modo sfacciato.

Il gioco narrativo di Han sembra essere distribuito sulle tre entità presenti nel racconto, nel senso in cui ognuna di queste sembra avere temporaneamente la verità di quello che sta accadendo. Il lettore è messo al centro del racconto dalla costante tensione che si viene a creare, e soprattutto da quel senso di imprevedibilità che Han Dong ha saputo usare in maniera precisa durante tutto il racconto. Il tempo, di una notte sul molo, sembra passare lento ed è scandito dalla partenza o dal ritorno dei traghetti. È proprio il traghetto il punto di unione di tempo e spazio, che permette alla sala d'attesa così come alle strade della città, di svuotarsi al momento dell'imbarco e di riempirsi allo sbarco dei passeggeri. Han usa questa alternanza di pieni e di vuoti per dare ulteriore movimento al racconto. Nella novella, quasi tutto è puro movimento. Il tono è leggero e sarcastico, lo stesso Han dichiarerà che: "mi piace l'umorismo, in particolare l'umorismo impassibile, quello che in letteratura si chiama 'umorismo nero'".⁷⁶ Scelta di Han Dong è anche quella di ridurre al minimo la parte soggettiva del narratore, che però entra nella storia con costanza. Il narratore, nonostante è a conoscenza dei fatti, non sembra però

⁷⁴ Simon Chen e Martin Helmut, *op.cit.* p. 248.

⁷⁵ Chen Xiaoming, *op.cit.*, p. 397.

⁷⁶ Han Dong e Philip Hand, *Han Dong: Interview*, Granta, 05/10/2012, <https://granta.com/interview-han-dong-philip-hand/>.

essere del tutto onnisciente; la sua focalizzazione cambia piuttosto in base ai personaggi, mettendo la luce su uno e adombrando tutti gli altri, sempre con il fine di esaltare il movimento nella storia.

Anche la psicologia dei personaggi è quasi assente. Si fanno riferimenti sporadici sui ripensamenti di Wang e sulla sua logica di pensiero dietro una scelta, ma poco sappiamo dei motivi e delle intime considerazioni dei personaggi. È proprio lo scrittore a ricordarci che:

La mancanza di introspezione soggettiva è una caratteristica dei romanzi cinesi. Nei romanzi occidentali invece c'è un filone di studi molto ricco. Non ho problemi con il soggettivo o la psicologia, semplicemente non voglio aprire un abisso fra le mie parti soggettive e le parti oggettive. Voglio scrivere storie che siano incisive e taglienti.⁷⁷

Per quanto riguarda il finale, Han presenta un faccia a faccia fra Wang, Ma e Fei ed Forzuto, con quest'ultimo ammanettato. I tre, relegati nel corridoio della stazione di polizia, hanno una breve conversazione. Ma Ning dice a Forzuto di studiare legge ma lo stesso Ma non è un avvocato e gli altri due complici sorridono spettrali alle sue spalle. In conclusione, di analisi potremmo dire che, Forzuto, che ammette di essere analfabeta, ha solo cercato di scoprire la verità dietro la presenza o meno dell'oggetto nel bagaglio, avendo ragione. In questo finale, che sembra rovesciare il ruolo del buono e del cattivo della storia, i tre intellettuali sono davvero colpevoli e la ragione passa nelle mani di Forzuto, quel malfattore dai tratti neppure troppo violenti per essere un capobanda. Qual è quindi il ruolo della violenza nella storia? Quali sono invece le colpe dei personaggi? L'identità indefinita e incerta dei soggetti e la profonda scrittura di Han Dong lasciano al lettore libera interpretazione della novella *Sul molo*.

2.5.1 Il film

Nel 1999 Han Dong e il famoso regista Jia Zhangke 贾樟柯 si incontrarono in occasione di una conferenza organizzata a Chengdu con tema il rapporto fra cinema e letteratura. Accanto a Han Dong comparivano altri letterati, fra cui Zhu Wen, mentre dall'altra parte, assieme a Jia, fece la sua presenza un illustro regista ed esperto del settore come Chen Kaige 陈凯歌. Da questo momento in poi Han si avvicinerà ancora di più al mondo del cinema, tanto da collaborare nel 2008 proprio con Jia Zhangke che, nel film *Zai qingchao* 在清朝 “Nella dinastia Qing”, gli chiese di curare la sceneggiatura. Han e Jia firmarono in questo caso un contratto di quattro mesi senza opzione di

⁷⁷ *Ibidem*

proroga, seguendo il desiderio dello scrittore di concentrarsi del tutto sui suoi romanzi. Come vedremo, la collaborazione fra i due gli permise di rafforzare un rapporto professionale ma anche di amicizia che porterà anche a collaborazioni future.⁷⁸ L'intenzione di girare un film nacque intorno al 2015 quando Han contattò Jia comunicandogli che, qualora fosse andata in porto l'idea di mettere in scena un suo lavoro, il regista avrebbe dovuto a tutti i costi lavorare con lui. Jia accettò e solo nel 2016 si concluse la ricerca dei finanziamenti per sovvenzionare i costi di ripresa. Fra i produttori con cui Han raggiunse l'accordo ci furono Emei Film, Alibaba Pictures e Xihe Xinghui Pictures, quest'ultima di proprietà di Jia Zhangke.

Così, dopo quasi vent'anni dalla pubblicazione della novella *Sul molo*, Han fece uscire il suo film "Una notte sul molo", nel 2017. Questo adattamento, prodotto da Jia e diretto dallo stesso Han Dong, rappresentò il debutto dell'autore nel mondo della "settima arte" e fu presentato al festival internazionale del film di Busan in Corea del Sud. Han Dong decise che il luogo più adatto per girare le riprese del film fosse la città di Huangshi e il suo molo, nello Hubei. Queste ebbero inizio il primo agosto del 2016, ma tutto l'entourage dovette fare i conti in quei giorni con una violenta alluvione; evento che in città accade ogni sessant'anni. La pioggia aveva provocato ingenti danni e allagato il molo procurando, secondo le testimonianze, seri problemi all'intera città. Dopo la parziale risoluzione dei disagi le riprese ebbero finalmente inizio, fino al 22 settembre dello stesso anno. La troupe di circa 150 persone era composta per la maggior parte da giovani, da cui Han dichiarò di aver preso la vitalità e i consigli su come comportarsi sul set. La storia si svolge nell'arco di una sola notte, e questo non fu facile da gestire. Era fondamentale fare attenzione ai cambiamenti della luce e soprattutto al livello dell'acqua che cambiava durante la notte.⁷⁹ La scelta del molo non è casuale: Han Dong spiega che questo rappresenta un luogo diverso dagli altri, ricco di movimento con momenti di arrivo e di partenza, dove la distanza è sempre presente.

Han aggiunge che l'idea di base era quella di produrre un film diverso, dato che nella cinematografia cinese contemporanea i film erano o troppo fantastici o troppo realistici: il suo era un prodotto di mezzo.⁸⁰ Oltre a questo, possiamo dire che "Una notte sul molo" è un film letterario, intriso di umorismo nero, che lo stesso Han reputa non sia cambiato nei cinesi a distanza di vent'anni dalla pubblicazione della novella. Han mette in atto una satira della vita quotidiana in cui si evidenziano i rapporti fra intellettuali, teppisti e autorità e dove la comicità gioca fra l'orgoglio dei

⁷⁸ Li Chun 李纯, *Han Dong de dianying matou* 韩东的电影码头 (Il film sul molo di Han Dong), Jiemian Xinwen, 2013, https://m.jiemian.com/article/1166692_toutiao.html.

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ Patrick Frater, *Chinese Poet Han Dong Cultivates Dark Humor in 'One Night on the Wharf'*, Variety, 15/10/2017, <https://variety.com/2017/film/asia/china-han-dong-dark-humor-in-wharf-1202590303/>.

personaggi.⁸¹ Dopo vent'anni di letteratura, Han Dong dichiara in un'intervista che l'approdo al mondo del cinema è conseguenza di una curiosità che in letteratura faticava a rinnovare. Egli considera il cinema come lo strumento migliore attraverso il quale ricominciare a produrre. Scrivere novelle per Han è diverso da girare un film nella misura in cui la prima attività risalta l'individualità e la seconda dà importanza al lavoro di gruppo, dove regna la comunicazione e l'esperienza.

Già dopo la collaborazione con Jia, in qualità di sceneggiatore, Han recita in alcune opere minori, fino a diventare regista nel momento in cui, stando alle sue parole, si è presentata la giusta occasione.⁸² Infatti, tante furono le sfide da affrontare. La prima, e anche la più grande, si presentò al momento della ricerca dei finanziamenti. In quell'occasione incontrò un uomo d'affari che gli offrì una somma di denaro per acquistare i diritti del film ma la transizione fallì e Han chiese ad altri produttori di portare avanti la propria idea, con successo. Anche la sceneggiatura presentò alcuni problemi, difatti non fu accettata in modo integrale. Era necessaria la modifica di alcune parti di testo che Han Dong spiega in questo modo: “Nella storia, c'è un poliziotto che avrei dovuto far diventare una guardia di sicurezza ma questo è un tasto molto sensibile che indica come il governo stia facendo qualcosa che non dovrebbe”. Ancora, riguardo alla presenza di un poliziotto nella novella e non nel film, aggiunge che: “Letteratura e cinema hanno confini diversi di censura così come diversi standard. Riguardo la scrittura, si ha maggiore libertà di espressione ma dato che i film sono indirizzati a un pubblico più ampio, devono essere applicati alcuni ritocchi”.⁸³ Nel 2017 il film ricevette due candidature: la prima per il premio “nuove correnti” al festival internazionale del film di Busan e la seconda per il premio “scelta della gente” come miglior film della sezione Nuova generazione cinese.⁸⁴ In conclusione, “Una notte sul molo” è: “Un film stile commedia nera. È una storia sulla “inaffidabilità” e sull’ “assurdità”. Così Han Dong apre l'intervista per il festival internazionale del film di Busan.⁸⁵

⁸¹ Elizabeth Kerr, *'One Night on the Wharf': Film Review*, The Hollywood Reporter, 18/10/2017, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/one-night-wharf-film-review-busan-2017-1049916/>. 15/01/24.

⁸² Matthew Sorrento, *Money, Censorship, and Films of the Chinese Independent Cinema: An Interview with Han Dong*, Filmint, 07/12/2017, <https://filmint.nu/censorship-independent-interview/>. 15/01/24.

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt7654152/>. 15/01/24.

⁸⁵ Intervista a Han Dong, Busan International Film Festival, https://www.youtube.com/watch?v=LP2pooQg5zg&ab_channel=%EB%B6%80%EC%82%B0%EA%B5%AD%EC%A0%9C%EC%98%81%ED%99%94%EC%A0%9CBusanInternationalFilmFestival. 15/01/24.

3. Proposta di traduzione

Sul Molo

Cominciarono a mangiare alle tre e per questo non si poteva parlare né di pranzo né di cena. Mangiavano di tutto e con voracità e solo dopo mezz'ora allentarono il ritmo. Dopo più di un'ora finirono di mangiare, ma i piatti non furono messi da parte; accesero una sigaretta e intervallarono ciascuna boccata bevendo birra o pulendosi i denti con bastoncini di legno; sputarono per terra i filacci di carne senza badare alla direzione. Durante il banchetto, uno di loro ricordò a Bu: "Non perdere il treno!", ma tutti gli altri, in coro, lo rimproverarono poiché sembrava che quel tizio volesse sbarazzarsi di lui. Il che non aveva molto senso. In quell'istante, Bu arrossì. Era un omone alto un metro e ottantatré e il suo corpo afflosciato sulla sedia non raggiungeva comunque l'altezza dello schienale. Ora Bu sorrideva. Disse qualcosa di divertente e tutti esplosero in una risata. In realtà, dopo tutto quel vino, ogni singola parola provocava alla comitiva una risata incontenibile. All'improvviso, Bu smise di ridere, si alzò in piedi e andò via, dimenticando perfino di prendere i suoi bagagli. Ma questo non era un problema perché gli altri tre continuarono il loro banchetto: in fondo erano venuti solo per salutare Bu e augurargli un buon viaggio. Non sembravano sorpresi dall'atteggiamento di Bu, infatti, nessuno gli chiese "Dove vai?", sarebbe stato superfluo. Sapevano che era diretto alla stazione dei treni. Tre di loro recuperarono i bagagli di Bu dall'angolo della stanza: erano in tutto due borse e uno zaino. Divisero il carico fra di loro e uscirono di corsa seguendo il tragitto di Bu. Aiutato dalla sua statura, Bu, camminava veloce. I suoi passi erano ampi e gli altri, per tutto il tempo, furono costretti ad accennare delle piccole corse per stargli dietro. Ma per raggiungere la stazione due gambe non bastavano: bisognava prenotare un taxi e poi imbarcarsi su un traghetto per attraversare il fiume. Il treno partiva dall'area a nord del fiume Azzurro. Bu aveva con sé il biglietto che un suo amico gli aveva comprato tre giorni prima (a causa del lungo viaggio Bu prese una cuccetta). Dovevano attraversare il fiume per andare alla stazione sulla sponda nord. Il problema era che il traghetto effettuava una corsa ogni mezz'ora e non potevano attraversare il fiume immediatamente. Bu pensò di essere arrivato troppo presto e piuttosto che aspettare mezz'ora come uno stupido, sarebbe stato

meglio sedersi al tavolo di un bar e continuare a bere. Non aveva tutti i torti. Per il traghetto erano effettivamente in anticipo, ma il loro obiettivo non era salirci a bordo, ma riuscire a prendere il treno sulla sponda opposta del fiume.

Riguardo al treno, invece, non erano affatto in anticipo. Mentre aspettavano preoccupati di attraversare il fiume, sentirono il fischio prolungato del traghetto che annunciava la partenza. Una volta a bordo, si resero conto che il traghetto non era diretto al molo della riva opposta, ma andava controcorrente. Sembrava diretto a Chongqing.

Bu inveì contro l'autista per quell'assurda manovra: per un lungo tratto il battello avanzò parallelo alla banchina a sud. Dopo, a qualcuno venne in mente che, se avessero continuato ad allontanarsi dalla riva, avrebbero sbagliato la fermata di discesa al molo. L'imbarcazione raggiunse il centro del fiume e sembrò non muoversi più. In realtà, si muoveva velocemente, ma nelle vicinanze non c'era nessun riferimento e la nave sembrava stare ferma. Ora, sembravano davvero preoccupati che Bu potesse perdere il treno. Il traghetto sembrava quasi parcheggiato in mezzo al fiume, ma loro non ci fecero più caso. Erano stati infettati dal carattere di Bu: quando la nave andava veloce erano pieni di entusiasmo, quando era ferma non avevano preoccupazioni. Nel frattempo, cominciarono ad apprezzare il paesaggio che appariva davanti ai loro occhi. Il sole rosso che si immergeva lento nel fiume, i contorni nebulosi delle due rive: bastava un colpo leggero per spazzare via quel mondo fragile e sconfinato. Sul ponte del traghetto c'era una folla di persone ammassate: alcuni sacchi di canapa e delle biciclette interrompevano la calca. I volti delle persone erano sfocati e nel buio era evidente solo il bianco degli occhi e il brillio delle ultime sigarette aspirate.

Il traghetto prese velocità e approdò alla riva opposta. Bu e i suoi amici entrarono in azione: si mossero verso il lato del traghetto, nel punto probabile di sbarco e, appena il traghetto toccò la banchina, approfittarono della spinta della folla per precipitarsi sulla terraferma. Bu era davanti. Era il più veloce di tutti perché in mano non aveva nulla. Gli altri, subito dietro, correvano all'impazzata nel buio, spargendo nell'aria il tonfo dei passi. Non era chiaro se avessero già lasciato il ponte o se si trovassero ancora sulla passerella fra il traghetto e la banchina. Dal rumore sotto i piedi, giudicarono di star calpestando ancora delle assi di legno, estremamente elastiche. Quando cominciarono a correre, sentirono un piede sprofondare e l'altro restare in superficie, era molto scomodo. Poi, si fecero spazio tra la folla e, in base al fisico e a quanto avevano mangiato, si disposero alcuni avanti e altri dietro. Si chiamarono a vicenda per non perdere le tracce. In questo modo sbarcarono dal traghetto, attraversarono la passerella e arrivati al molo si trovarono in una stradina. Continuarono a correre verso le luci corrusche delle lampade, in direzione della stazione a nord del fiume Azzurro.

Lontani dalla folla di passeggeri sbarcati dal traghetto, adesso erano soli e affannati. La stradina che avevano attraversato era in uno stato di quiete straordinaria, perfino la stazione era deserta e non affollata come l'avevano immaginata. In realtà, in stazione, la confusione era passata da poco, solo che riuscirono a evitarla. Sotto la luce fioca di un lampione, una signora anziana in abiti da lavoro grigio e blu spazzava senza fretta delle foglie, pezzi di carta, residui di polistirolo, bottiglie di vetro e lattine di metallo, ammucciando tutto in un unico posto. Bu inciampò e si fermò di colpo davanti al cumulo di spazzatura. Dopo di lui ne arrivò un altro, poi un altro ancora, e infine l'ultimo. In tutto erano quattro persone. Sembrava che si fossero dati appuntamento davanti al mucchio di spazzatura. D'un tratto, l'anziana signora, disse in tono serio: "Il treno è già partito".

Bu si pentì di quella corsa sfrenata, ed era tutta colpa della sua poca lungimiranza: se fossero arrivati in tempo per prendere il treno sarebbe stata tutta un'altra faccenda. Correre gli aveva consumato ogni energia. Ma Bu non si pentiva assolutamente di quel banchetto pomeridiano. In ogni caso, perché perdere l'opportunità di stare con i suoi amici solo per un treno? Che noia sarebbe la vita. Il destino lo aveva messo in difficoltà e lui rimpiangeva di non essere ancora al tavolo a mangiare con i suoi amici. Quella sera, la sua paura era di non riuscire a partire dalla stazione nord, dato che quello era l'unico treno disponibile. Programmarono di ritornare alla riva a sud per prendere il treno dalla Stazione Nuova, la più importante della città. Da qui, Bu, era sicuro di poter partire per la numerosa quantità di treni. Quindi, cominciarono a tornare indietro, questa volta più rilassati e con un passo più lento, prestando maggiore attenzione alle strade che finora avevano ignorato. Si accorsero che la gente per strada cominciava ad aumentare, visto che in molti, dopo cena, uscivano a fare due passi. Forse, erano già per strada, ma Bu e gli altri li avevano ignorati per la fretta. Avvicinandosi al molo l'atmosfera diventava sempre più vivace. Lungo il tragitto comparivano luci a neon, sale da ballo, saune e attrazioni per ogni bisogno. Questa città stava fiorendo, merito anche della linea ferroviaria. Inoltre, era vicina al molo ed è a questo che doveva principalmente la sua straordinaria vitalità. Bu era un uomo di mondo ed era pieno di curiosità. In quel momento, non aveva nient'altro da fare e, dato che si era trattato di un incidente (loro non avevano pianificato di visitare la città) quella notte, quella piccola e ordinaria città, appariva magica dappertutto. Sebbene camminassero a rilento, quando arrivarono al molo era ancora troppo presto.

Dopo lei sei, il traghetto partiva a ogni ora e l'ultimo traghetto prima delle sei aveva già lasciato il molo (lo stesso che li aveva condotti dalla costa meridionale ora tornava indietro dopo aver scaricato i passeggeri). Per questo, dovettero aspettare quasi un'ora nella sala d'attesa della stazione d'imbarco. Potevano usare quel tempo per mangiare qualcosa poiché la strada che dal molo portava alla stazione

dei treni era piena di bancarelle che vendevano spuntini. I proprietari delle bancarelle per illuminare usavano lanterne antiventose e luci di emergenza ricaricabili. Gli alimenti imbruniti scoppiettavano immersi nell'olio bollente, ma i quattro, che avevano finito di mangiare solo intorno alle cinque di pomeriggio, non avevano nessuna intenzione di ingollare altro cibo. Si bloccarono nervosi: la sola vista di quelle cibarie li disgustò. Avrebbero potuto cercare un posto tranquillo dove restare un po' e riprendere fiato. La corsa selvaggia di poco fa li aveva distrutti. Scelsero una panchina nella sala d'attesa del molo per riposare. Uno di loro teneva d'occhio i bagagli, l'altro andava allo sportello per comprare il biglietto del traghetto, il terzo entrava in un minimercato per comprare della soda. Quello della soda era Wang Zhi. Era così assetato che fu il primo a tracannare l'intera bottiglia, finendola prima degli altri. Wang Zhi con la bottiglia vuota in mano si diresse verso Ma Ning e Fei Jun che si riposavano sulla panchina (i due avevano le bottiglie piene a metà e bevevano fissando il vuoto). Approfittando della loro disattenzione lasciò cadere la bottiglia fra i due. Non la gettò con violenza, non voleva nemmeno distruggerla. Semplicemente, aveva lasciato andare il collo della bottiglia che, una volta sul pavimento, si era rotto in mille pezzi. Lo schianto provocò un forte rumore, richiamando l'attenzione di Ma e Fei. I due controllarono i pantaloni (preoccupati di essersi sporcati di soda), e poi cominciarono a inveire con ironia contro Wang Zhi, dicendogli di essere piuttosto perfido e noioso. Si spostarono da dove erano seduti ma lasciarono i frammenti della bottiglia di soda non molto lontani. I tre bagagli di Bu restarono lì, appoggiati tranquilli sulle sedie. Si erano spostati dalla sinistra alla destra delle borse in modo che le borse che prima stavano sulla destra, adesso giacevano alla loro sinistra.

La sala d'attesa era spaziosa, il soffitto era alto. Sembrava un grande magazzino e forse un tempo lo era stato. Dal punto più alto del soffitto pendevano delle lampade che illuminavano la sala di un bianco pallido. Non c'era quasi nessun altro passeggero. Un traghetto era appena partito e la notte ritornava a essere desolata. I residenti vicino al molo, quando non avevano niente da fare, facevano due passi o davano un'occhiata all'interno. Alcuni anziani e dei bambini entrarono senza biglietto. La guardia all'ingresso poteva distinguere chiaramente chi era lì ad aspettare il traghetto e chi invece era lì solo per fare una passeggiata. Un bambino accovacciato fece pipì sul pavimento e nessuno andò a fermarlo. All'angolo sud-ovest della sala d'attesa c'erano due banconi in vetro disposti a forma di L. Le vetrinette erano imbottite di tubi fluorescenti a neon che, oltre a irradiare la merce, facevano sembrare quell'angolo della sala piuttosto illuminato. Era un minimercato. Dietro al bancone serviva in piedi una giovane commessa. Alcuni bambini saltellavano davanti alla vetrina per sbirciare gli oggetti al suo interno. Bu era nel mezzo, sembrava un bambino anche lui, ma cresciuto. Abbassò la

testa e il neon del bancone gli riflesse una luce pallida sul viso. Wang Zhi era andato a comprare quattro bottiglie di soda, una di queste la diede a Bu che osservava ancora con la testa china, poi tornò al suo posto. Anche lui avrebbe voluto restare in piedi ma non aveva la calma di Bu. Entrambi si resero conto che la commessa aveva un bell'aspetto, a dirla tutta era davvero splendida. Wang Zhi comprò da lei quattro bottiglie di soda e, oltre a trattarla come una commessa, non seppe cos'altro fare. Dato che le compere erano già finite tornò indietro da Ma Ning e Fei Jun. Bu, invece, fin dall'inizio aveva trattato la commessa come una bella ragazza, pensando che stesse lì in piedi, dietro al bancone, solo per farsi vedere. Il suo occhio passò prima dagli asciugamani, le mappe, i rullini, i ventagli pieghevoli, le foglie di tè, le torte, ecc., solo dopo girò lo sguardo verso la commessa. Wang Zhi rivolgendosi a Ma e Fei disse: "Quella commessa è uno schianto".

Ma e Fei smisero di rimproverarlo per avergli sporcato i pantaloni e corsero verso il chiosco fingendo di comprare qualcosa. In realtà, volevano solo guardare la ragazza. Durarono meno di cinque minuti, poi tornarono ai loro posti. I due andavano avanti e indietro, mentre Bu continuava a stare lì con il corpo spalmato sul bancone, sorrideva lentamente. All'inizio quel sorriso era rivolto alla merce nel bancone, poi cominciò a sorridere alla commessa come uno stoccafisso. Lui sorrideva e basta, non diceva una parola e non comprava nulla. Quel sorriso le fece gelare il sangue: la commessa non aveva mai visto un tipo come Bu. Lei aggrottò le sopracciglia e una profonda ruga le spaccò la fronte, poi girò il viso dall'altra parte per evitare in tutti i modi di incrociare lo sguardo di Bu. Wang, Ma e Fei andavano spesso verso di loro non solo per ammirare la commessa, ma anche per assistere allo stallo silenzioso fra Bu e la sua sfidante. Ogni volta, uno di loro partiva in missione in qualità di rappresentante del gruppo per controllare la situazione, poi ritornava, riferendone i progressi. Bu le disse: "Credo di averti già vista, anzi, sicuramente ci siamo già visti! O eri solo nei miei sogni?". La ragazza non gli prestava attenzione, Bu la criticò: "Questo non è modo di trattare un cliente". Le consegnò un bigliettino da visita ma la ragazza non lo prese. Bu disse: "Allora te lo leggo". Si schiarì la voce e recitò quanto scritto sul biglietto. La ragazza continuò a ignorarlo. Ritentò: "Te lo lascio sul bancone. Se in futuro verrai a trovarmi a Guangzhou, ti offrirò vitto e alloggio, anche il viaggio e tutti i trasporti saranno inclusi". Alla fine, anche Bu si allontanò dal bancone. Questa volta era davvero infastidito e a mani vuote (anche se aveva dei rimpianti su come erano andate le cose). Gli venne in mente che aveva perso il treno e si sentì ancora più sconcolato. Ma essere triste non faceva parte della sua natura, cominciò a ballare nella sala d'attesa per risollevarsi il morale.

Quello di Bu era un ballo alla moda, sembrava stesse eseguendo dei passi di breakdance. Canticchiò una melodia e con la mano sollevò una bottiglia di vino (in realtà era una bottiglia di soda),

ballava e beveva, beveva e ballava. Beveva la soda come se stesse bevendo del vino, fingeva di essere ubriaco. Fece un paio di giravolte seguite da un fantastico moonwalk. Dal nulla, un uomo nerboruto gli andò incontro e gli afferrò la mano. Quell'uomo era uscito fuori all'improvviso e non si capiva cosa stesse facendo, sta di fatto che spazzò via l'entusiasmo di Bu, interrompendo la sua danza solitaria. Anche Wang, Ma e Fei, sentirono che l'atmosfera era cambiata. Si stavano preparando ad applaudire e acclamare "Bravo!" e invece era arrivato uno sconosciuto ad afferrare il braccio di Bu, e non lo lasciava andare. Tuttavia, non si mossero. Erano seduti ai loro posti a osservare il corso degli eventi. Avevano totale fiducia nelle capacità di Bu di gestire situazioni difficili, molto più di quanto l'avessero nelle proprie. Ma Ning non osò guardare nella loro direzione. Fece un'espressione distratta, dando l'idea che quello che stava succedendo non era abbastanza da attirare la sua attenzione. Dal suo volto si poteva capire che quella faccenda era una cosa di poco conto se comparata al flirt che Bu stava avendo poco prima con la commessa. Wang Zhi e Fei Jun reagirono in modo più forte. Prima di questo episodio, i tentativi di Bu di socializzare con la commessa li avevano stupiti e non di poco, catturando la loro attenzione. Ma all'improvviso, un uomo dalla faccia da assassino, aveva avvinghiato il braccio di Bu impedendogli di muoversi. Queste due scene avvennero in pochi istanti, così veloci da poterle distinguere. Per fortuna, Forzuto stava solo chiedendo a Bu di insegnargli a ballare. Bu, però, non era interessato a dare lezioni, e aveva già smesso. Tornò indietro verso la panchina e si sedette al lato opposto rispetto a Wang, Ma e Fei. Fra i tre e Bu c'erano i bagagli, impilati sulla stessa sedia. Anche Forzuto si avvicinò e si sedette accanto a Bu. Continuava con quell'approccio amichevole verso il suo avversario, ma Bu restò indifferente. Forse Bu non aveva paura, ma il buon umore di prima era di colpo sparito. Rimase quasi senza spirito e forse era la causa di quella leggera timidezza. Da questa parte, i suoi tre amici erano calmi come al solito: sotto consiglio di Ma Ning, Wang e Fei capirono velocemente che atteggiamento assumere in questa situazione.

I tre non guardavano più in direzione di Bu ed Forzuto, ma di tanto in tanto, lanciavano un'occhiata indifferente o al massimo di curiosità. Facevano finta di non conoscere Bu e questo atteggiamento aveva un effetto deterrente. Ma Ning si alzò e andò alla porta d'ingresso della sala d'attesa per fare un giro, solo per far vedere quanto era rilassato. Forzuto era convinto che lui e Bu avessero gli stessi ideali, e gli confessò di avere con sé "qualcosa" di importante. Nelle parole di Forzuto alcuni elementi non tornavano: all'inizio aveva chiesto a Bu se volesse quella "cosa", poi lo accusò di essere stato lui ad averla portata, dichiarando di volere tutto per sé. Subito dopo, ammise di essere un delinquente e da qui dedusse che anche Bu doveva esserlo. Bu negò tutto e disse: "Non sono io il tuo uomo". Forzuto rispose: "Nel nostro lavoro è impossibile sbagliare persona". In seguito, precisò che il gruppo

di cui faceva parte non era composto da criminali, ma da quelli che si sforzano per mantenere l'ordine pubblico. Diceva di essere un agente in borghese. Mentre parlava frugò nelle tasche alla ricerca di un documento che lo provasse. Da quel momento tutti i "noi" di Forzuto non si riferirono più a lui e Bu ma a lui e ai suoi colleghi poliziotti. Forzuto, però, confessando di essere un criminale, aveva già perso la fiducia di Bu (anche lui membro della malavita) e non gli restava che reinventarsi in un poliziotto. Forzuto inserì il documento nella copertina di plastica rossa di un libro sgualcito, lo passò veloce davanti agli occhi di Bu e chiuse il libro come una trappola a scatto. Poi nascose il suo libro in una tasca nel petto e chiese a Bu di tirare fuori il suo documento. Bu chiese a Forzuto di far vedere il suo documento in modo più lento, altrimenti non avrebbe assolutamente tirato fuori il suo. Forzuto disse: "Dubiti che io sia un poliziotto?". "Certo che dubito" rispose Bu. Forzuto insisté: "E sentiamo, in cosa non ci assomiglio?", poi aggiunse: "Io sono un poliziotto in borghese". Bu non ne poteva più: "Poliziotto in borghese o no, non c'è niente di vero!". "Allora proprio non capisci, di poliziotti non ci sono soltanto quelli in borghese, ma anche agenti segreti" disse Forzuto.

Parlarono a lungo del controllo del documento ed Forzuto dimostrava una grande lucidità. Come per rinnovare la contrattazione Forzuto estrasse di nuovo il suo documento dalla tasca e lo porse sul palmo di Bu in modo che quest'ultimo potesse vederlo con sufficiente chiarezza. Bu lo fissò a lungo sotto una luce tetra; in realtà, non riusciva ancora a capire che tipo di documento fosse. Nella sezione "Occupazione" c'era scritto "Lavoratore". Inoltre, erano riportati solo il nome, il cognome e il sesso: in tutto erano quattro lunghe colonne. Nell'ultima c'era scritto "Membro della polizia locale". Bu sogghignò, restituì il libro rosso a Forzuto e gli disse: "Tu non sei affatto un poliziotto!". Forzuto non negò, e chiese per l'ennesima volta il documento a Bu. Bu disse: "Visto che non sei un poliziotto, non hai il diritto di controllarmi i documenti". "Anche tu non sei un poliziotto, perché hai controllato il mio documento?" controbatté Forzuto. "Sei tu ad avermelo dato, la responsabilità è solo tua" disse Bu beffardo. Forzuto cercò di restare calmo: "La prima volta sono stato io a dartelo per fartelo vedere, la seconda volta sei tu che l'hai voluto da me. Hai visto il mio documento per ben due volte, questa cosa come la spieghi?". Adesso Forzuto non diceva più di essere un poliziotto in borghese, ma soltanto che Bu gli aveva visto i documenti per due volte e che lui invece non aveva visto il documento di Bu nemmeno una volta. Quindi, la questione non era finita. Forzuto allungò la mano per afferrare la borsa di Bu che stava sulla sedia, Bu la prese e la compresse contro il petto per impedire a Forzuto di aprirla, poi gli prese la mano e la trattenne a mezz'aria. Il conflitto stava degenerando in spintoni e trascinamenti, al punto che Wang, Ma e Fei scattarono in piedi dall'altro lato della panchina.

A differenza di quando erano arrivati al molo, adesso, la sala d'attesa, era gremita di gente. Dal

loro arrivo era trascorsa solo un'ora, ma nel frattempo erano sopraggiunti un centinaio di passeggeri, pronti ad aspettare il traghetto proveniente dalla riva sud che si stava avvicinando. Mentre litigavano, i passeggeri avevano già formato una fila per il controllo dei biglietti e l'imbarco. Wang, Ma e Fei si spartirono i tre bagagli del vecchio Bu e si accodarono. Fino all'ultimo minuto, sperarono che Bu riuscisse a liberarsi dall'alterco con Forzuto. Se fosse riuscito a salire sul traghetto tutto sarebbe ritornato alla normalità. Facile a parole. Dato che Forzuto non aveva visto i documenti di Bu, né era riuscito a rubargli la borsa, trasalì dalla rabbia e insisté per portare Bu alla stazione di polizia. Secondo Forzuto nel bagaglio di Bu c'era qualcosa (in questo momento aveva messo da parte la questione del documento), ma in quel momento la borsa era sul traghetto nelle mani dei complici di Bu. Infatti, se Bu non li avesse raggiunti sul traghetto, come potevano Wang Zhi e gli altri andare via? In fin dei conti erano lì era solo per salutarlo. I tre si comportavano però, come se stessero partendo a tutti gli effetti, fiduciosi che la contesa fra Bu ed Forzuto sarebbe finita presto. Dato che Bu non era capace di liberarsi, non era sensato che loro se ne andassero. Forzuto cominciò a diventare sempre più rude e aumentò anche la forza degli spintoni. Fece il tentativo di prendere il braccio di Bu e torcerglielo fin dietro la schiena. Siccome questa era l'ultima occasione di salire a bordo del traghetto, Bu lottava con disperazione per liberarsi da Forzuto, ma la sua tenacia non fece altro che aumentare la sua ira. Nello stesso momento, Forzuto vide dall'ingresso della sala irrompere un gruppo di individui e il suo coraggio raddoppiò.

Quelli erano i suoi compari ma Forzuto non li aveva ancora riconosciuti. Bastò il rombo di una moto per far perdere a Forzuto l'uso delle buone maniere con Bu. Era stato lui ad attirare l'attenzione della banda. Durante lo stallo con Bu, c'erano così tante persone attorno che Forzuto non aveva osato colpirlo; quanto successo fino a quel momento era solo un modo per tenere occupato il suo avversario, solo per prendere tempo. Forse, Forzuto, aveva visto un suo amico sporgere la testa dalla porta della sala, quell'uomo dalla sua parte vide Forzuto lottare con uno straniero e il suo primo pensiero fu quello di andare ad aiutarlo, ma Forzuto gli fece intendere con lo sguardo che la cosa migliore era andare a chiamare gli altri. Forse, le cose non erano andate in questo modo. A informarli era stata la commessa dietro al bancone. È molto probabile che sia stata lei ad aver chiamato Forzuto dopo aver ricevuto molestie dal gruppo di Bu. Forse Forzuto era il suo ragazzo, oppure era sotto la sua protezione. Quale motivo, altrimenti, aveva Forzuto per battibeccare fin da subito con Bu? Allo stesso modo, sembra strano che quella combriccola fuori la sala d'attesa, pronta a precipitarsi all'interno per attaccare Bu, non fosse stata convocata da Forzuto. Quantomeno dovevano conoscerlo, perché appena lo videro lottare contro un omone alto e robusto, accompagnato dai suoi tre amici, non ci pensarono

due volte ed entrarono in azione. Nel momento in cui apparirono i suoi compagni, Forzuto dovette anche assumere un aspetto feroce a causa della lotta e non poteva tergiversare come aveva fatto prima del loro arrivo. Cercò con le sue forze di piegare il braccio di Bu che in quanto a forza non poteva competergli. Nonostante il braccio fosse girato dietro la schiena, Forzuto non riuscì a sollevarlo a causa della sua statura, e per questo non costituiva una seria minaccia per Bu, che con orgoglio continuava a resistergli in piedi.

Questa volta, Wang, Ma e Fei avevano già deciso di non andare. Non potevano più sedersi e guardare la lotta fra Bu ed Forzuto. Ma Ning, vigile, sguiscì via alle spalle di Forzuto. Un ragazzo alto e magro scese dalla moto e si precipitò all'interno. Mentre spintonava tutte le persone presenti, gridò: "Dove sei? Dove diavolo sei?". In realtà, vide fin da subito Bu e gli altri, e quella domanda risultò del tutto innecessaria. Tutti i passeggeri nella sala d'attesa avevano già superato i controlli del biglietto, nella sala d'attesa ampia e spaziosa solo rimanevano Bu, Forzuto e gli altri. Non c'era altra gente (tranne il gruppo di uomini che erano entrati con Smilzo), per questo le persone che aveva spinto e messo da parte alla sua entrata in scena erano soltanto frutto della sua immaginazione. Siccome non c'era nessun altro, con il movimento che fece per scrollarsi le persone di dosso, dava l'impressione che stesse nuotando. Una bracciata a sinistra, una bracciata a destra e si trovò di fronte a Bu. Smilzo, da un lato nuotava e dall'altro sbatteva i piedi per terra, facendo prendere il volo alle ciabatte rosse che indossava. Una ciabatta fu scaraventata ad altezza uomo planando a sei metri di distanza; l'altra ciabatta prese la direzione opposta mantenendo altezza e distanza simili alla prima. Non c'è dubbio che l'effetto creato dalle due ciabatte provocò una grande forza intimidatoria. C'è da precisare che di questi tempi, nella città, quel tipo di ciabatte in plastica rossa erano un requisito imprescindibile per i teppistelli locali. Erano un simbolo a tutti gli effetti, quando la gente comune vedeva quelli che le indossavano preferiva tenersi alla larga per paura. Per Smilzo, far volare le ciabatte era un rituale simile a quello di rimboccarsi le maniche e togliersi l'orologio prima di una lotta. La sua comprensione del modello *ciabatta rossa* era così avanzata da usarle senza dubbio al massimo delle loro potenzialità. Smilzo, a piedi nudi, assunse una postura che esprimeva tutta la sua forza, era pronto a combattere.

Il suo pugno non fece in tempo a raggiungere Bu che all'improvviso emise un urlo di dolore. Aveva calpestato un vetro rotto che gli si era conficcato nel piede. Il punto in cui Smilzo aveva appoggiato il piede, era il posto in cui Wang Zhi aveva rotto la bottiglia di soda. Il piede all'improvviso si inzuppò di un sangue rosso carminio e Smilzo perse di immediato la facoltà di lottare. Lui gridò: "Fiorellina, Fiorellina mia". Una ragazza dai capelli biondi si avvicinò verso di lui,

potrebbe essere la sua fidanzata. Era arrivata da poco con Smilzo, sul sedile posteriore della sua moto. Smilzo disse alla ragazza: “Fiorellina, sono ferito, guarda il mio piede!”. Lei lo rimproverò: “Il solito coglione”. Smilzo esplose dalla rabbia e le urlò contro: “E tu sei una troia! Vediamo se riesco a picchiarti come si deve!”. I due si offesero tremendamente e per il momento nessuno prestava attenzione alla lotta fra Bu ed Forzuto. Wang Zhi e gli altri erano piuttosto preoccupati mentre osservavano il piede di Smilzo. Notarono che la ferita era tutt’altro che piccola: lo squarcio includeva tutto il lato dell’alluce del piede destro e il sangue grondava sul pavimento senza interruzione: sembrava che quel dito fosse attaccato al piede solo grazie a un sottile strato di pelle. Wang Zhi nel suo cuore era orgoglioso di quanto aveva fatto, nella confusione cercò e trovò gli occhi di Ma e Fei, e si scambiarono dei sorrisi complici. Presi da un puro umanesimo, decisero di ignorare i rancori del passato, e ritennero opportuno che Smilzo dovesse andare di corsa all’ospedale. Wang Zhi, nel frattempo, tentava ancora di insegnare a Fiorellina un modo per fermare l’emorragia, e se ci fosse stato bisogno, sarebbe perfino intervenuto di persona. Forse si erano spinti troppo oltre con la loro offensiva pacifista poiché i loro avversari si sentirono presi in giro (naturalmente si erano presi gioco di Smilzo, solo che si erano commossi con le loro stesse parole, pensando che al momento era una buona opportunità per far trasformare l’ostilità in un’amicizia) al punto che Forzuto rinunciò a Bu e si mise a correre per fermare il piano bellico di Wang Zhi.

L’idea di poter essere smascherato terrorizzava Wang Zhi. Temeva che Forzuto scoprisse che quei pezzi di vetro provenivano da una bottiglia di soda che era stato proprio lui a frantumare. Naturalmente, Forzuto non aveva visto Wang Zhi romperla, ma chiunque con un po’ di cervello in più avrebbe potuto intuire che i colpevoli non potevano essere che Wang Zhi o i suoi compagni. Se qualcuno della banda di Forzuto, o Smilzo in persona, li avesse accusati dell’incidente, per loro sarebbe stato un bel problema. Tuttavia, perfino a Forzuto, che Wang Zhi riteneva il più intelligente del gruppo, non era venuto in mente quel piano brillante, figuriamoci a Smilzo e agli altri. Forzuto l’intelligente, era convinto che all’interno del bagaglio di Bu ci fosse qualcosa e per questo motivo voleva portarli tutti e quattro (Bu, Wang, Ma e Fei) alla stazione di polizia. Ma e Fei dimostravano una certa imperturbabilità e ribadirono che dentro la borsa di Bu non c’era un bel niente. Si rivolsero a Forzuto: “E se non c’è niente, come la mettiamo?”. “Se non c’è niente mi caverò gli occhi e ve li farò vedere”. Adesso desiderava con anima e cuore far uscire Wang Zhi e gli altri dalla sala, e infatti li trascinò fuori per strada. Wang Zhi era molto preoccupato, perché sapeva che nella borsa del vecchio Bu c’era per davvero quello di cui parlava Forzuto (per questa ragione pensava che Forzuto fosse il più intelligente del gruppo), ma questo lo sapevano solo lui, Forzuto e Bu. In fondo, quella

“cosa” non era così importante. Era solo un’edizione rara che era stata fotocopiata così tante volte da sembrare un manoscritto. Passando in mano da lettore a lettore era anche diventata piuttosto malconcia e questo aumentava l’aria di mistero intorno al documento. Inizialmente, Bu e Wang Zhi pensavano di avvertire Ma e Fei già durante il banchetto, ma, a causa del ritardo del pasto, non c’era stata occasione buona per informarli. E ora più che mai non era certo l’occasione di dirglielo. Vedendo loro due insistere in questo modo sulla loro innocenza, Wang Zhi era sia felice che spaventato. Felice perché loro non sapevano la verità, e perché, fino a prova contraria, non avevano affatto la coscienza sporca, e questo rafforzava la loro innocenza. Perfino Wang Zhi cominciava a credere che nella borsa di Bu non ci fosse davvero nulla di sospettoso. Essere accusati in modo così deciso da Forzuto era di fatto un’umiliazione troppo profonda e una cosa ingiusta. In questa circostanza, tuttavia, era giusto continuare a non dire nulla a Ma e Fei. Se loro avessero scoperto la verità, sarebbero riusciti a mantenere lo stesso grado di indignazione? Probabilmente, come Wang Zhi, avrebbero avuto paura di essere scoperti e di essere colpevoli quanto lui e, per quanto possibile, avrebbero cercato di conciliare le due parti. Wang Zhi aveva paura, invece, che Ma e Fei potessero assumere un atteggiamento estremo e che insistessero per aprire la borsa per controllare e confermare la propria innocenza. I due, infatti, fin da piccoli non avevano mai ricevuto nessuna lamentela e quindi avrebbero continuato a sostenere avidamente che, per quanto riguarda quella questione, la loro colpevolezza non era lontanamente possibile.

Entrambe le parti avevano abbandonato Smilzo, ed erano in stallo riguardo al restare o all’andare via. Una parte credeva fermamente che nella borsa di Bu ci fosse qualcosa e che fosse necessario andare dalla polizia e accettare l’ispezione; l’altra parte era determinata a negare che nella borsa di Bu ci fosse merce di contrabbando; loro non avevano paura dei controlli, il problema era che, se il risultato dell’ispezione avesse provato la loro innocenza, cosa avrebbero fatto? Wang Zhi rifletteva: se fossero andati alla stazione di polizia, sicuramente avrebbero dovuto aprire la borsa per il controllo. Non andare significava restare nella sala d’attesa dove più passava il tempo più aumentava il numero dei membri dell’altra fazione. Inoltre, Smilzo era in un lato della sala a piangere e lamentarsi e aveva perso la sua capacità di lottare. La gente che sarebbe venuta dopo, vedendo questa situazione, avrebbe incolpato Wang Zhi e il suo gruppo di averlo ferito e senza esitazione si sarebbero precipitati su di loro per colpirli. Wang Zhi sebbene provasse con tutto sé stesso a dare spiegazioni, aveva solo una bocca e nel frattempo gli amici e i parenti di Smilzo arrivarono senza interruzione (c’erano anche quelli di Forzuto).

A un certo punto, Ma Ning, infilò una mano nella tasca dei pantaloni e non la estrasse. Dalla forma

esterna dei pantaloni sembrava che nella mano avesse un oggetto, un coltellino o qualcosa a forma di giravite, ed era proprio la sensazione che voleva comunicare. In realtà, non aveva nulla e quella era solo la forma del suo pugno. Forse quello che spingeva contro i pantaloni era solo un dito. Era così che bloccava l'invasione del nemico: con il suo corpo robusto e la sua arma immaginaria. Forzuto non voleva essere preso alla sprovvista: afferrò il polso di Ma Ning (che era nella tasca dei pantaloni) e disse: "Se hai il coraggio, tiralo fuori!". Se Ma Ning avesse avuto in mano un'arma, Forzuto non gli avrebbe permesso di estrarla così facilmente. I due sembravano in uno stallo alla messicana, ma in realtà, avevano piani malvagi. Wang Zhi e Ma Ning si coordinarono a distanza ma con strategie differenti: uno in modo pacifico e l'altro con la forza cercarono di dividere i gruppi di persone che li stavano accerchiando nella sala d'attesa. Questo era il piano per dividere le forze ma i nemici potevano ancora aggirare il fianco; il destino li avrebbe sconfitti uno dopo l'altro. C'era ancora Fei Jun che poteva subentrare in loro aiuto, ma nessuno gli fece caso. Era da un po' che tutti gli altri lo avevano perso di vista. Fei Jun ci mise molto tempo a capire chi aiutare, ignaro anche di chi avesse maggior bisogno del suo aiuto. La sua posizione era sempre poco chiara, in special modo nei momenti critici. Era impossibile per lui prendere una decisione. Per questo motivo, quando si mise a lato di Wang Zhi, parlò in suo favore e della sua posizione di pace, ma nessuno si accorse di lui, nemmeno Wang Zhi. Fei Jun si sentì privo di ogni capacità espressiva. Quindi, si piazzò a lato di Ma Ning e lo imitò, nascondendo la mano nei pantaloni senza tirarla fuori, ma nessuno gli andò incontro per afferrargli il polso. Con la mano, Fei Jun spingeva contro i pantaloni, mantenendo la posizione per un po' di tempo. Il risultato fu che anche a lui venne un dubbio. Cosa stringeva in mano? Un pugnale o un pene eretto? Non sapeva rispondere, ma se fosse stato un pugnale, come impugnarlo? Forzuto, si ricordò delle tre borse e di conseguenza del loro proprietario Bu, il quale era scomparso già da un po' di tempo. L'avversario di Forzuto era diventato Ma Ning, ma giusto il tempo di realizzarlo che era già troppo tardi. Bu non c'era, e anche le tre borse erano scomparse dalla sala d'attesa senza lasciare traccia, seguendo il loro proprietario.

La prima ipotesi è che Bu, sotto la protezione di Wang, Ma e Fei era riuscito a scappare senza farsi vedere. Oppure che Forzuto aveva permesso la fuga di Bu desistendo dal credere che nella sua borsa ci fosse qualcosa. Senza i tre bagagli era impossibile verificare la presenza di qualcosa al loro interno, in pratica, mancavano delle prove schiaccianti. Quando Forzuto scoprì che Bu non c'era più, il suo atteggiamento diventò ancora più feroce. Forzuto non solo insisteva sul fatto che nella borsa di Bu ci fosse qualcosa, ma affermava di averla vista con i suoi occhi; in caso contrario, perché mai lui (Bu) avrebbe dovuto scappare? Per tutte queste ragioni, Wang, Ma e Fei (i complici di Bu), dovevano

seguirlo alla stazione di polizia. Forzuto, in questo momento, aveva solo un obiettivo, provare le sue ragioni. Su una cosa, Wang Zhi ed Forzuto erano d'accordo, adesso che Bu se n'era andato si erano tolti un peso dallo stomaco. Considerò l'idea che Bu avesse approfittato del disordine provocato dai passeggeri alla salita sul traghetto per partire e che, forse, dopo aver attraversato il fiume, si trovasse già sull'altra sponda. Portava con sé le tre borse e quella cosa dentro lo zaino che aveva così tanto fatto preoccupare gli altri. In altre parole, non c'erano tracce dell'esistenza di quella cosa e adesso era arrivato il momento per Wang Zhi di essere assolto dalle accuse. Dopo aver valutato pro e contro, Wang Zhi pensò che seguire Forzuto e il suo gruppo fino alla stazione di polizia non era poi un'idea così cattiva, sebbene dovessero attraversare strade e vicoli scuri, sconosciuti e con pericoli a ogni angolo. I complici di Forzuto erano sempre di più e, restare nella sala d'attesa, non era più un'opzione: presto sarebbe diventata pericolosa come la strada fuori. I tre si lasciarono spingere fuori da Forzuto e la sua banda. Una volta arrivati sulla strada qualcuno di loro volle picchiarli per vendicare Smilzo, ma furono bloccati da Forzuto. A questo punto, desiderava solo verificare la sua ragione, quindi cominciarono tutti insieme a incamminarsi verso la stazione di polizia.

Forzuto fece avanti e indietro per mantenere l'ordine e tutelarli; se i tre fossero stati colpiti a morte prima che Forzuto avesse raggiunto il suo obiettivo lui sarebbe passato dalla parte del torto. La stazione di polizia era situata sull'argine del fiume. Era un casotto solitario in legno. Davanti alla porta brillava una lampada rossa. Fin da subito, notarono la luce della lampada ma ci misero non poco tempo a raggiungerla. La strada era buia e nell'aria fluttuava un odore particolare di acqua di fiume e carbone bruciato. Davanti a tutti, mentre guidavano la carovana e scortavano i tre, il gruppo di Forzuto insultava Wang, Ma e Fei in un dialetto incomprensibile. Più passava il tempo più quei volti gli risultavano estranei e dentro i loro cuori cresceva una sensazione di panico. Al contrario, Forzuto, che aveva trascorso con loro ben due ore, era diventata una figura amica. In preda allo spavento, cercarono disperati nel buio la figura e la voce di Forzuto. Quello che non sapevano è che Forzuto era impegnato a proteggerli, ma che siccome erano stati divisi in tre gruppetti diversi, doveva andare avanti e indietro per prendersi cura di loro, facendo più lavoro di quanto ne potesse sopportare. Urlava a squarciagola e rimproverava i suoi compagni ma nonostante il tono scurrile e la voce stridula, riusciva a distribuire un senso di sicurezza. Nell'oscurità, diversi pugni colpirono Wang, Ma e Fei, come risultato dell'attenzione inadeguata di Forzuto, che tuttavia riuscì a limitare i danni, evitando conseguenze ben più gravi. Con questo era evidente chi fosse il capo della banda. Non aveva problemi con gli uomini, che di solito lo ascoltavano sempre, ma con le donne, che invece non riusciva proprio a gestire. Difatti, le donne del gruppo si avventarono una dopo l'altra contro Wang, Ma e Fei per

sfiancarli con continui attacchi a sorpresa. L'unica nota positiva era che essendo donne avevano una forza limitata. I loro non erano veri pugni, ma si trattava pressoché di strizzate o pizzicotti che, nonostante non fossero letali, provocavano un dolore insopportabile. Due di loro dovevano essere le ragazze di Forzuto e Smilzo, oppure essere state incitate dalla ragazza di Forzuto (la commessa del negozietto) e dalla ragazza di Smilzo (quella Fiorellino dai capelli morbidi e lucenti). Tutte e due condividevano un odio amaro per il nemico e giurarono che avrebbero messo a morte qualsiasi straniero che avrebbe osato opporsi ai loro fidanzati. Dalla sala d'attesa alla stazione di polizia la distanza non era molto lunga (circa duecento metri) ma dato che nel gruppo di Forzuto molte erano le teste, la situazione con una truppa così numerosa diventò difficile da gestire. È per questo che impiegarono più tempo del dovuto.

Non con poche difficoltà arrivarono alla stazione di polizia. Dato che la costruzione era stretta e piccola, era concesso entrare solo ai diretti interessati. A Wang Zhi, Ma Ning e Fei Jun fu dato il permesso di entrare, del gruppo di Forzuto entrò solo lui. Anche Smilzo aveva i requisiti per entrare, ma lui non riuscì a sopportare il dolore al piede, tanto che alcuni suoi amici lo portarono di corsa al pronto soccorso. Nella stazione erano in tutto cinque persone. Appena entrati Wang Zhi e gli altri due si sentirono al sicuro. Erano in superiorità numerica rispetto all'avversario, e l'agente di polizia, per il momento, era la parte neutrale. Fuori dal capanno, gli astanti si erano accalcati gli uni sugli altri e avevano circondato la stazione, tanto che, piccola e bassa com'era, quasi scompariva sotto i loro corpi. Ora la luce rossa della lampada all'esterno non irradiava più come prima. La folla che cingeva il casotto era formata da compagni di Forzuto: donne, parenti e amici del villaggio. Si può dire che fra di loro non c'era nessuno che fosse uno sconosciuto. Incollati alla porta e alla finestra osservavano ogni singolo movimento attraverso le fessure delle assi di legno. Attaccata al soffitto pendeva bassa una lampada incandescente di cento watt che illuminava l'interno della stanza. Le tavole di legno separavano chi era nella stanza dalla calca all'esterno e da questo punto di vista Wang, Ma e Fei avevano una superiorità schiacciante (tre contro uno); è a questo che dovevano gran parte della loro fiducia. Eppure, la stanza non era isolata e dal vociare che arrivava dall'esterno si poteva immaginare che per strada ci fossero almeno un centinaio di persone. Quel chiacchiericcio non era intenzionale, al contrario, mantenevano tutti una voce bassa, tanto bassa che quel brusio insopprimibile risultava ancora più minaccioso. Da qui, proveniva la fiducia di Forzuto. Credeva che con un suo cenno della testa i ragazzi fuori avrebbero rivoltato sotto sopra tutta la baracca, se solo ci fosse stato il bisogno. Forzuto, non riusciva a mascherare l'espressione d'orgoglio sul suo volto; aveva un'idea ben precisa di come usare il suo potere per intimidire gli altri.

L'agente aveva circa vent'anni. Forzuto cominciò a chiamarlo in modo impaziente "Giovane Li finalmente..., eccoti, Giovane Li!". L'agente Li increspando il sopracciglio chiese: "E questi che ci fanno qui?" Forzuto spiegò che un ragazzo aveva con sé tre bagagli, e in uno di questi c'era qualcosa di sospetto. Li chiese: "Sono loro?" "No", rispose Forzuto. "Se non sono loro perché li hai portati qui?". "Perché erano insieme a lui" precisò Forzuto. "E quella cosa? Dov'è?". "Nella borsa". "Quale borsa?" chiese Li. "La borsa che quell'uomo porta con sé". Dopo aver ascoltato quanto Forzuto avesse da dire, Li non era affatto contento e tuonò: "Ti stai prendendo gioco di me o sbaglio? Nessuna persona, nessun bottino, sei venuto fin qui solo per infastidirmi?". Forzuto era mortificato: "Giovanissimo Li, carissimo Li, non fare così, noi siamo come fratelli, non ci conosciamo mica da un giorno due!". Il giovane Li sembrava sorpreso: "Chi sarebbe tuo fratello? Fratello?! Queste idiozie tienitele per te!". Wang Zhi stette immobile per tutto il tempo a osservare ogni parola e ogni espressione, poi, prese l'iniziativa ed estrasse il tesserino di professore, porgendolo nelle mani dell'agente Li. "Guardi, sono un professore universitario. Lui è un avvocato (indicando Ma Ning), lui è un giornalista (indicando Fei Jun), siamo tutti delle persone colte; potremmo mai infrangere la legge? Stavamo attraversando il fiume per salutare un nostro amico e mai ci saremmo aspettati di imbatterci in questi individui. Mi scusi la franchezza, ma loro, chi diavolo sono?".

Li squadrò la figura Wang Zhi sotto la luce violenta della lampada, la cui pelle appariva ancor più chiara e delicata. Come Wang, anche i suoi due compagni avevano un portamento elegante e indossavano abiti immacolati. Ma e Fei se ne stavano tranquilli sulle due uniche sedie della stanza e comodi, fumavano in silenzio. Al contrario, Forzuto aveva appena chiamato "fratello" l'agente Li, e si era tirato le maniche della felpa fin sopra la spalla, accatastando il tessuto su entrambi i lati del collo tozzo. Le sue braccia erano molto sviluppate e ogni bicipite in movimento correva sotto la pelle come un topo grasso. Sul deltoide, erano tatuate delle linee irregolari e siccome era stato fatto un lavoro maldestro non si riusciva a capire bene quale fosse il disegno o il carattere rappresentato. Forzuto aveva un viso ripugnante butterato da grandi pori ricoperti di una sostanza oleosa... Quella era la prima volta che Wang Zhi e gli altri vedevano con chiarezza il vero aspetto di Forzuto. I tre amici furono scossi da un brivido di paura per quei momenti trascorsi in sua compagnia e da cui, solo per fortuna, ne erano usciti indenni. Perfino l'agente Li disdegnava il fatto di essere associato a quelle persone, soprattutto in presenza di quegli intellettuali così ben raffinati. Restituì il tesserino a Wang Zhi e non osò chiedere quello di avvocato a Ma Ning e quello di giornalista a Fei Jun. E se per caso lo avesse richiesto, loro non lo avrebbero tirato fuori: non perché non lo avessero addosso, ma perché quei due tesserini non erano mai esistiti. Wang Zhi aveva mentito riguardo alle professioni di Ma

Ning e Fei Jun per rafforzare la loro posizione ma nemmeno un poliziotto agirebbe in modo sconsiderato nei confronti di un avvocato o di un giornalista. Wang Zhi era convinto di riuscire a conquistare la totale fiducia di Li. Il suo tesserino era vero e lui era un professore universitario a tutti gli effetti. E su questo non c'erano dubbi. Di sicuro i lineamenti del suo volto così rassicurante e paziente, gli occhiali spessi con la montatura nera, subito sotto il naso due labbra rosse e sottili, insomma, se non era un professore lui, chi poteva esserlo? Adesso che Wang Zhi se lo era ingraziato, Li non aveva più dubbi sulla bontà degli uffici di Ma e Fei. Anche l'agente, dal lato suo, preferiva non scavare nella questione. Quando Wang gli chiese chi fosse Forzuto, lui non rispose e forse era meglio per tutti non preoccuparsi delle rispettive identità. Dal momento che lui non si era pronunciato su Forzuto, non pretese di sapere l'identità di Ma e Fei, con il risultato che le due forze si annullarono a vicenda.

Forzuto aveva lavorato nei campi di lavoro forzato e adesso era in libertà vigilata. Collaborava con le forze dell'ordine, ma questo non aveva niente a che fare con l'agente Li, né era stato deciso da lui. Tuttavia, Li era giovane e ci teneva a mantenere la sua immagine pulita, per questo pensava che quella situazione non dovesse essere rivelata ai tre intellettuali. Se solo avessero saputo la storia di Forzuto, avrebbero pensato che lui e l'agente fossero colleghi, e Li avrebbe perso la sua reputazione. Allo stesso modo, se Li avesse spiegato che Forzuto era stato un operaio nei campi di lavoro, Wang Zhi e gli altri due, avrebbero chiesto di punire Forzuto per tutto quello che aveva provocato: ma nemmeno questo, per Li, sembrava appropriato. Inoltre, lì seduto in un angolo c'era un avvocato. Era legale assumere un uomo in libertà vigilata nelle forze dell'ordine? Li non sapeva rispondere e con l'intenzione di evitare ogni guaio si rivolse a Forzuto dicendo: "Anche se vuoi onorare il tuo servizio, non puoi essere così sconsiderato!". Così facendo avanzò una critica ai comportamenti di Forzuto e, allo stesso tempo, gli suggerì di proteggere la sua identità.

L'agente Li aveva un piano. In modo cortese disse a Wang Zhi e agli altri due: "C'è stato un malinteso, vi prego di perdonarmi. Siamo stati poco efficienti e per questo vi porgo ancora le mie più sentite scuse. Se non c'è altro, voi tre siete liberi di andare...". Appena sentì quelle parole Forzuto perse la pazienza, si precipitò davanti alla porta che coprì per intero con il suo corpo massiccio. Aveva superato enormi difficoltà per catturare Wang, Ma e Fei, come poteva permettere che quel pivello li lasciasse fuggire così facilmente? Quei sapientoni lo avevano umiliato. Forzuto ansimava per l'affanno, il suo petto si gonfiava e si sgonfiava come un mantice. Furioso fissò l'agente Li e gli disse: "Vediamo chi ha il coraggio di andarsene". Wang Zhi e gli altri due erano riluttanti a lasciare quel posto dato che i compagni di Forzuto continuavano a circondare il casotto. Uscire fuori era molto

pericoloso ma non avevano scuse per continuare a restare lì dentro. Forzuto li aveva reclusi in quella stanza e questo gli faceva comodo ma non potevano di certo esternare la loro contentezza. Svelare il loro punto debole, avrebbe obbligato Forzuto a consegnarli alla sua banda, dato che Li se n'era lavato le mani. Considerando tutto questo, Wang Zhi e gli altri due decisero di attuare come se avessero faccende importanti da sbrigare e che non potevano rimandare. Wang Zhi guardò spesso l'orologio e disse che doveva ancora preparare la lezione. Fei Jun, doveva rilasciare in fretta un comunicato stampa e Ma Ning, all'indomani, avrebbe avuto una sessione in tribunale e sul tavolo aveva ancora una grande quantità di documenti da sbrigare. Le faccende noiose di quella sera non meritavano il loro tempo prezioso e per questo non potevano intrattenersi con i presenti per tutta la notte. Wang Zhi cominciò a esporre: "Nella società moderna, il tempo è denaro e per ovvi motivi è anche vita." Wang credeva che non ci fosse bisogno di offrire altre spiegazioni. La chiave di ogni cosa era il tempo, ed Forzuto non poteva risarcire tutto quel tempo sprecato. La missione di quel discorso era far capire a Forzuto che loro erano disposti a sorvolare sulla questione, ma che lui, in compenso, avrebbe dovuto comprendere la gravità della situazione. Wang proseguì: "Sprecare senza motivo il tempo degli altri non è così diverso da sprecare le loro vite. Sprecare la vita delle persone equivale a ucciderle". Wang Zhi parlava con fervore e sicurezza, senza volerlo aveva trasformato la stazione di polizia in un'aula universitaria. Sembrava che stesse facendo di tutto per andare via, in realtà, stava solo procrastinando.

Forzuto sembrava ipnotizzato, non parlava. Fissava solo Wang Zhi con sguardo assente. Dall'inizio della conferenza di Wang Zhi, il suo corpo alto e membruto non si era mosso dalla porta: Forzuto era in piedi e restò in piedi fino alla fine del discorso. Si sistemò sulla porta come un dio protettore, l'ufficiale Li era furioso. Non era infastidito dal discorso di Wang Zhi, al contrario, pensava che avesse piena ragione. Dopo il suo discorso, Li ammirava ancora di più Wang Zhi e quegli uomini perbene in sua compagnia, tanto da desiderare una seconda lezione (ma quelle erano occasioni irripetibili). La rabbia dell'agente era diretta contro Forzuto, poiché quest'ultimo aveva umiliato la sua autorità. Li aveva permesso a Wang, Ma e Fei di andare via, ma Forzuto aveva osato bloccare la porta d'entrata non facendogli uscire. In tutta onestà, anche Li avrebbe trattenuto volentieri i tre un altro giorno, solo per il gusto di poterli chiacchierare un po'. Ma l'agente era una persona sveglia e sapeva di non poter convincere le persone a restare senza un motivo. L'unica cosa che poteva fare era ripulire il loro cammino dagli ostacoli e quindi riuscire a mettere da parte Forzuto per liberare lo spazio davanti alla porta. Così facendo avrebbe compiuto il suo dovere e gettato le basi per una futura amicizia con quei gentiluomini.

Con questo in mente, Li strattonò Forzuto. Avvicinò la faccia e lo minacciò: "Sei un pazzo! Ma

hai visto dove ti trovi?”. Li non poteva contrastare Forzuto solo con la forza e per questo gli dovette ricordare i rispettivi ruoli e le conseguenze della sua resistenza. Li afferrò il colletto di Forzuto (in realtà, non aveva un colletto, quello che aveva in mano era la parte anteriore della felpa) e tentò di allontanarlo dalla porta. Forzuto non vacillò: preoccupato che la felpa si strappasse, bloccò il polso di Li, non permettendogli di attaccare. Forzuto disse a Li: “Mollami!”, Li rispose: “No, che non ti lascio, hai smesso di fare il selvaggio con me!”. I due lottarono dalla porta al tavolo e dal tavolo fino alla brandina. Forzuto si limitava a parava i colpi, non perché non avesse forza, ma per un cauto timore. In cuor suo, Wang Zhi, si sentiva in colpa. Il motivo per cui il giovane Li ed Forzuto si stavano azzuffando era colpa sua e dei suoi amici. Adesso, davanti alla porta non c’erano ingombri, ma Wang Zhi non riusciva a prendere una decisione: andare o non andare? Tutti e tre temevano che una volta usciti, i compagni di Forzuto gli avrebbero sferrato un attacco a sorpresa. E poi, non sarebbe ingiusto andarsene proprio ora? Adesso che il risultato della lotta era difficile da prevedere. Per fortuna, non c’era occasione di badare alla faccenda. I compagni di Forzuto ostruivano dall’esterno la porta del capanno e non permettevano a Wang, Ma e Fei di uscire.

A un certo punto, il flusso di gente oltrepassò la soglia. I compagni di Forzuto entrarono nella stanza per assistere alla lotta. Quelle persone erano tutte dalla parte di Forzuto ma non osavano aiutarlo; tutti sapevano chi era Li, a maggior ragione che lavoro facesse. Quell’uomo non si poteva colpire, neppure con un calcio o un pugno assestato nella confusione. L’unica cosa che potevano fare era accalcarsi nella stanza per vedere la confusione. Oltre a dimenticare il motivo per cui Forzuto e Li cominciarono a picchiarsi, si dimenticarono anche di Wang Zhi e degli altri due, che erano bloccati davanti alla porta ma non per loro volere. Wang, Ma e Fei erano diventati all’improvviso parte del pubblico. Si meravigliarono di essersi ritrovati compressi nella folla a osservare quella lotta inspiegabile. Cosa ancor più difficile da capire è se fossero stati loro la vera causa di quegli screzi. Perché venire a nord del fiume e a quell’ora tarda della notte non tornare a casa? Erano lì solo per assistere allo scontro fra un agente e un criminale? Nonostante tutto, era inspiegabile il motivo per cui continuarono a guardare l’azzuffata senza approfittare della confusione per andare via: in quel momento nessuno era interessato a fermarli. I movimenti fra l’agente e il teppista però, sembravano avere un potere magico infinito. Wang Zhi e gli altri erano affascinati, guardavano la scena attoniti e stupefatti, al punto che si erano dimenticati del pericolo e non volevano tornare a casa. Tutti gli spettatori, in unico blocco, ondeggiavano avanti e indietro per dare a Forzuto e Li lo spazio per muoversi. La stanza era grande sette, otto metri quadrati e conteneva molte persone. Tutti nello stesso momento si ritiravano e poi avanzavano, insieme prima verso destra e poi tutti verso sinistra (questa

coordinazione era tutt'altro che facile). Dovettero anche lasciare spazio sufficiente a Forzuto e a Li per non scontrarsi contro di loro ed evitare di ferirsi. Quest'azione collettiva richiedeva un alto grado di velocità e questo tacito accordo così armonioso era importante per la buona riuscita della coreografia. Per un momento, Wang Zhi e gli altri due, si sentirono parte della banda; erano così storditi da sembrare ubriachi, e ora più che mai non vollero andarsene.

Una dozzina di persona fumavano nella stanza. Sotto la luce della lampada da cento watt il fumo si muoveva come un velo o una coltre pesante. La lampada appesa al soffitto cadeva in basso e, nella lotta, Li, ci batté contro la testa. La lampada cominciò a oscillare, con il risultato che Forzuto e Li restarono un po' alla luce e un po' al buio, come fossero su un palco con le luci puntate che cambiavamo in modo repentino. Wang Zhi e gli altri due videro le loro gigantesche ombre rotolare avanti e indietro sul muro assieme a quelle di tutta la folla. Avevano la sensazione di essere in una grotta preistorica e quella lampadina che penzolava era un falò tremolante con il suo baluginio. Tutto questo, solo perché Li aveva colpito la lampada con la testa. Durante il colpo, Li, indossava un berretto a tesa larga che con l'urto roteò sul capo, rendendo ridicola la sua immagine di agente. In più, Forzuto aveva stropicciato la sua uniforme. Il colletto era sbilenco e svelava una parte della camicia a fiori. Quel modo di vestire sciatto, fece sembrare l'agente Li molto meno autoritario, tanto che il suo effetto intimidatorio su Forzuto svanì piano piano. Forzuto giudicava le persone solo per la loro apparenza e questo valeva soprattutto per quelli con l'uniforme. Adesso aveva l'occasione di attaccarne una e nel profondo del suo cuore non sapeva se esserne felice o impaurito. Li, indossava il cappello storto sul capo, due bottoni dell'uniforme erano caduti. Arrossiva per la rabbia e respirava con affanno. Usava il dialetto locale per maledire il suo avversario senza una minima sosta. Forzuto pensò fra sé: "Ringrazia quell'uniforme. Se non ci fosse la divisa saresti morto!". Questa era una grande verità e Li, in cuor suo, lo sapeva. Per questo, ogni volta che durante il combattimento con Forzuto si presentava l'occasione, si aggiustava l'uniforme; Forzuto, dal lato suo, cercava di non dargli mai questo tipo di opportunità. Ma Forzuto aveva mostrato sempre misericordia per Li, infatti, l'obiettivo principale del suo attacco erano i suoi vestiti e non il giovane in sé. Una volta che i vestiti di Li non lo avrebbero più protetto, Forzuto se la sarebbe presa con il suo corpo.

A poco a poco Wang Zhi cominciò a capire la situazione: il motivo per cui quella lotta durava così a lungo era che i due avversari non erano alla pari. Forzuto era iperprudente, sapeva che senza i suoi vestiti Li avrebbe subito il peggio. Doveva essere questa la fine di Forzuto? Ferire un poliziotto? Nonostante tutto, Li avrebbe risolto ogni problema e avrebbe anche sfogato la sua rabbia su Wang e gli altri due, al costo di qualche colpo subito; ma questo, Wang Zhi, non poteva sopportarlo. Wang si

sentiva in conflitto. Era indeciso su quale posizione assumere: riconciliare le parti o alimentare i problemi? Alla fine, optò per fare da paciere in modo che entrambe le parti potessero avere dei vantaggi e lui potesse accaparrarsi la simpatia delle due fazioni. Di sicuro, i compari di Forzuto avrebbero accettato di buon grado la sua decisione. Qualsiasi cosa fosse successa, Wang Zhi pensava con lungimiranza: doveva conquistare la simpatia del popolo. Calcolò che era appena passata mezzanotte. Alcuni anziani si ritirarono (andarono a dormire), ma restarono quelli forti e che non avevano niente da fare, i quali non vedevano l'ora di occuparsi di qualcosa per dare sfogo alle energie rimaste. Dopo la mezzanotte, il traghetto che attraversava il fiume passava ogni due ore. Anche se Wang, Ma e Fei avessero voluto andare via dalla stazione di polizia attraversando la massa di gente che circondava il casotto, non sarebbero arrivati in tempo dall'altra parte del fiume. Sarebbero rimasti sulla banchina del molo ad aspettare il fantomatico traghetto. Tutti e tre erano in un posto inospitale e lontani da casa, in un'oscurità sconfinata...Cosa può succedere di inaspettato?

4. Analisi e commento traduttologico

La traduzione della novella di Han Dong *Sul molo* mi ha permesso di avere maggiore comprensione di quanto l'azione traduttiva non sia un semplice sinonimo di trasferimento linguistico ma che, al contrario, nasconda molteplici ostacoli da affrontare con il giusto approccio traduttivo. Se la traduzione è un processo in cui il traduttore supera numerose difficoltà per veicolare “quasi” lo stesso messaggio, questo si può fare solo considerando una lingua sia come portatrice della sua cultura sia come manifestatrice della propria visione del mondo, del suo proprio “genio”.¹ Ecco che, la traduzione si mette al centro di due vaste aree, quella scientifica, in quanto si ha l'obbligo di rispettare alcune regole traduttive, e quella della creatività che, a seconda del traduttore e dei suoi obiettivi, permettono coesione e unicità. L'azione di trasferire è comunque presente, anche nel nostro caso di traduzione narrativa dove possiamo identificare il testo come un insieme di segni pronti per far avviare il processo di traduzione, tenendo a mente gli elementi che consolideremo (parte invariante del testo), degli elementi che saranno modificati (parte variante), degli elementi omessi (residui) e di quelli che il traduttore riterrà opportuno aggiungere (parte aggiunta della traduzione).² Durante questo percorso, due sono i testi con cui avremo a che fare e a cui il traduttore dovrà tenere conto pensando al lettore. Usando la definizione di Popovič consideriamo “prototesto” il testo originale del processo traduttivo, e il “metatesto”, il risultato del processo, il testo tradotto.³

Delle tre tipologie di traduzione proposte da Jakobson, quella che si propone nell'elaborato è una traduzione interlinguistica quindi la traduzione da una lingua a un'altra lingua.⁴ Tuttavia, considerare una lingua solo come un insieme di suoni ed elementi lessicali non è più possibile, in quanto includerebbe un discorso troppo semplicistico riguardo al materiale con cui il traduttore ha a che fare, con il pericolo di sminuire il suo lavoro. Per questo, nel discorso sulla lingua dobbiamo forzatamente inserire quello della cultura e utilizzare il termine “linguacultura”.⁵ Infatti, come sostiene Osimo, non è possibile basare la comunicazione solo su un “patrimonio di conoscenze condivise”⁶, ma su un

¹ L'idea qui riportata riprende la cosiddetta “ipotesi di Sapir-Whorf”, o “ipotesi della relatività linguistica”, secondo cui lo sviluppo cognitivo di ciascun essere umano è influenzato dalla lingua che parla. Questa è discussa anche in Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Trascabli Bompiani (edizione digitale), 2012, pp. 37-38.

² Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano, 2011, pp. 15-16.

³ Anton Popovič, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Bruno Osimo (a cura di), Milano, Hoepli, 2006.

⁴ Umberto Eco (2012), *op.cit.*, p. 256.

⁵ Il termine “linguacultura”, coniato dall'antropologo Michael Agar e si riferisce alla “lingua considerata nella sua indissolubile fusione con la cultura”. Bruno Osimo (2011), *op.cit.*, p. 291.

⁶ *Ivi*, p. xiii.

sistema sottile e provvisorio di scambio informativo. Alla difficoltà dello scambio interculturale si aggiunge anche il fatto che la traduzione è frutto di processi mentali (come percezione, recezione, interpretazione ed elaborazione) che, messi in atto dal traduttore, influenzano inevitabilmente la resa. È per questa ragione che, stando alle parole di Nicoletta Pesaro, la traduzione non può essere né fedele né equivalente, proprio per l'impossibilità di definire cosa voglia dire essere fedeli, cosa oggettivi e cosa soprattutto significhi dire "la stessa cosa" in un'altra linguacultura.⁷ Questa considerazione aumenta notevolmente l'importanza del ruolo del traduttore e rafforza l'idea che il prodotto ultimato sia in fin dei conti solo il diamante estratto da un materiale molto più vasto.

Nel caso presentato nel capitolo precedente, la traduzione avviene fra due sistemi linguistici molto lontani fra loro, l'italiano e il cinese. La prima è una lingua flessiva mentre la seconda è isolante e tonale, con una preferenza per le costruzioni tema-remà, essendo una lingua *topic-prominent* come definita da Arcodia e Basciano.⁸ Infatti, come sostiene Nicoletta Pesaro, prima di qualsiasi altra cosa il traduttore è un mediatore culturale, disposto a fare da spola da una linguacultura a un'altra per negoziare il significato delle parole, quindi un professionista che tenga conto della morfosintassi, delle stratificazioni semantiche e delle nuove tecnologie e innovazioni lessicali presenti per e nella lingua.⁹ Allo stesso modo, se da un lato la difficoltà dietro la traduzione dal cinese si basa sulla sintassi e sulla natura polisemica dei caratteri, un altro livello più nascosto, ma non meno importante, si cela nel rimando del carattere o del sintagma ad allusioni letterarie e riferimenti intratestuali. Il traduttore, quindi, dovrà tenere conto di quanti più aspetti possibili, sia testuali, sia extra-testuali; dovrà quindi prestare massima attenzione ai cronotopi, ossia quelle coordinate spaziotemporali che identificano un determinato testo (non solo in ambito letterario). In seguito, leggendo alcuni studi effettuati da Osimo, ho notato un suo soffermarsi sullo slittamento o passaggio da una comprensione mentale a una elaborazione scritta, ben rappresentata dalla sua catena di passaggi traduttivi: leggo, traduco e revisiono.

Alla luce di quanto detto, ho quindi cercato di mantenere un approccio metodico alla traduzione della novella *Sul molo* di Han Dong, soprattutto nella prima fase di lettura, elaborazione e prima stesura della traduzione. Qui, ho ritenuto che le competenze culturali e storiche in mio possesso (in aggiunta al lavoro di approfondimento del contesto e della poetica dell'autore svolto nei primi capitoli) fossero sufficienti per dare inizio a una traduzione letterale e che si attenesse quanto più al prototesto nelle sue intenzioni strettamente linguistiche. In seconda battuta, ho poi dato maggiore

⁷ Nicoletta Pesaro (a cura di), *La traduzione del cinese: riflessioni, strategie e tipologie testuali*, Hoepli, Milano, 2023, pp. 21-47.

⁸ Giorgio F. Arcodia e Bianca Basciano, *Linguistica cinese*, Patron, 2016.

⁹ Nicoletta Pesaro (2023), *op.cit.*, p.xiv.

importanza a una trasformazione del testo del tutto personale, che approfondirò nei paragrafi successivi. Posso però affermare che questa ha rappresentato per me una notevole e non mi riferisco unicamente all'approccio testuale. Se il testo in sé non presentava grandi problemi di natura comprensiva, lo sfondo dell'autore e la sua importanza in ambito poetico e filosofico mi hanno provocato molte domande in sede di traduzione, a cui spero di aver trovato una adeguata soluzione.

Nelle prossime righe cercherò di spiegare come si è svolto il processo traduttivo, discutendo prima sulla lettura traduttologica che ho adottato nel mio lavoro, poi analizzando la tipologia testuale e infine parlando della dominante e del lettore modello nel prototesto e nel metatesto, evidenziando eventuali cambiamenti. L'ultima parte di questo capitolo tratterà specificatamente degli elementi interessanti, stimolanti e problematici del processo traduttivo, mettendo luce sul lessico e su alcune costruzioni sintattiche; tutto questo con l'intenzione di proporre la mia visione della novella *Sul molo*.

4.1 Lettura traduttologica

Una considerazione a parte merita la lettura del testo. Riportando le parole di Newmark:

Ci sono due approcci alla traduzione (e molti compromessi fra i due): 1. Cominciando a tradurre frase dopo frase, paragrafo o l'intero capitolo, per sentire il testo e il suo tono, per poi deliberatamente fare un passo indietro, rivedere la propria posizione e leggere il resto del testo di origine; 2. Leggere due o tre volte il testo per intero e cercare le intenzioni, il registro, i toni, le parole e i passaggi difficili e iniziare a tradurre solo quando ti sarai orientato.¹⁰

Ecco che la lettura si scopre avere una duplice finalità: quella di far capire e di cominciare ad analizzare con gli occhi di un traduttore.¹¹ In questo senso, è stata la prima lettura a incaricarsi di creare quella frattura fra la cultura dell'autore del prototesto e quella del traduttore, possibile da ricucire solo attraverso una traduzione (mentale o scritta) che risolva quante più incomprensioni possibili. Quindi, la lettura traduttologica prende forma e significato grazie alla definizione di Nicoletta Pesaro: “La cosiddetta lettura traduttologica è l'analisi che si applica al testo per comprenderne la natura e le caratteristiche fondamentali e individuare i ‘problemi traduttivi’”.¹² In riferimento a questi ostacoli dovuti alla trasformazione linguistica è importante avere la consapevolezza che tentare di comprendere le reali intenzioni dell'autore del prototesto è un atto impossibile, così come è impossibile far passare al nostro lettore tutto quello che lo stesso traduttore

¹⁰ Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Hempstead, Prentice Hall, 1988, p. 21.

¹¹ *Ivi*, p.28.

¹² Nicoletta Pesaro (2023), *op.cit.*, p. 27.

ha capito del testo.¹³ Utilizzo una frase di Montanari, professore di scrittura creativa a Milano che una volta mi disse che ogni testo prodotto ha l'obbligo di difendersi da solo; ed è in questo che, a mio avviso, risiede l'impossibilità di poter sapere tutto del testo; anche perché molte volte traduciamo quello che comprendiamo, e fra quello che comprendiamo, scegliamo l'opzione che più ci aggrada. Sono però in disaccordo con la definizione di Harold Bloom, considerato un fervente freudiano, che indica ogni tipo di interpretazione scorretta, così come ogni tentativo di traduzione scorretta a priori.¹⁴ Basandomi solo sulle mie letture, diversificate in romanzi, saggi, manuali e articoli in traduzione, ritengo che una corretta traduzione possa effettivamente esistere, l'unica prerogativa è che si dichiari a priori che quella è una risorsa diversa da quella del testo di partenza ma che porta con sé l'intenzione di trasmettere "quasi" lo stesso messaggio.

Nel mio caso, ho deciso di effettuare dapprima due letture veloci (generalmente più lente di una lettura esplorativa o scanning) di tutto il testo originale da tradurre, per cercare di comprendere, per quanto possibile a prima vista, i punti di riferimenti più ricorrenti nel testo. Dopodiché, prima di tradurre ogni capitolo, ho svolto una lettura ravvicinata, annotando e sottolineando i punti da tenere in considerazione che riguardavano per la maggior parte passaggi narrativi e cambi d'azione, nomi propri di persona e toponimi. La prima fase, quindi, è possibile definirla come una ricerca delle intenzioni del testo mentre la seconda di preparazione alla traduzione vera e propria.¹⁵ Con un approccio quanto più simile a quello che descrive Eco: ossia che durante la lettura è importante già farsi delle domande su cosa voglia comunicarmi quella frase o quel capitolo.¹⁶ Ho potuto così verificare in prima persona la veridicità dell'affermazione di Pirandello per cui anche la lettura è già traduzione, soprattutto nella misura in cui leggendo ripensiamo all'opera appena letta.¹⁷

Dopo aver cercato di analizzare al meglio il testo attraverso prime letture rapide e poi ravvicinate, ho suddiviso il testo in capitoli per organizzare le tempistiche di lavoro, seguendo un ordine di lunghezza equo, dopodiché ho dato inizio alla traduzione scritta. Alla fine di ogni capitolo tradotto ho consultato il mio lavoro (in questa fase ancora non revisionato) con la traduzione inglese di Nicky Harman della stessa novella di Han Dong. L'utilizzo di questo strumento è stato fondamentale non tanto per la resa in traduzione quanto per avere un confronto sulle scelte dei toni, delle atmosfere e dei momenti salienti che una traduttrice professionista aveva preferito rispetto ad altre. È stata proprio la Harman a consigliarmi, prima di tradurre la novella, di concentrarmi sullo studio della poetica e

¹³ Bruno Osimo (2011), *op.cit.*, p.83.

¹⁴ Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, trad. di Mario Diacono, Abscondita, 2018.

¹⁵ Peter Newmark, *op.cit.*, p. 12.

¹⁶ Umberto Eco (2012), *op.cit.*, p. 51.

¹⁷ Bruno Osimo (2011), *op.cit.*, p. 9.

dell'idea di letteratura di Han Dong, indicandomi articoli e saggi da consultare. A questo punto del mio lavoro, dalla traduzione provvisoria confrontata con la versione inglese, sono passato a un'ultima lettura che precede il lavoro finale di revisione.

4.2 La tipologia testuale

Riconoscere la tipologia del testo di origine è uno dei primi passi per individuare le altre caratteristiche e le intenzioni del testo, come ad esempio la dominante e il lettore modello, e per iniziare a pensare al metodo traduttivo più adatto da utilizzare. Per arrivare alla risoluzione del binomio letterario – non letterario, è importante capire cosa intendiamo per letteratura e cosa invece ne resta escluso. Prima di tutto, dobbiamo andare oltre il concetto che letteratura sia quella macrocategoria testuale che comprende i testi finzionali. Come sappiamo, molti testi si basano infatti, sulla ricostruzione della realtà nonostante contengano una porzione creativa o immaginativa. Per questo, qualsiasi sia la definizione di letteratura (e quindi di cosa sia letterario e cosa no), agli occhi di un traduttore, l'unica distinzione fra un testo letterario e un testo non letterario è che il primo ha una componente connotativa maggiore. Questa rappresenta un rimando, un'allegoria rivolta alla società, che permette di effettuare un commento su quello che esiste “fuori dal testo”, attraverso il testo. Nel discorso rientrano quindi anche tutte le possibilità linguistiche che si possono ottenere con i giochi di parole, le rime ecc., che abbelliscono e inspessiscono il testo, acuendo però le difficoltà traduttive.¹⁸

Seguendo l'approccio di Eugene Nida, riportato da Newmark nel suo libro *A textbook of translation*, possiamo differenziare i testi letterari e non letterari in quattro tipologie: testo narrativo, incentrato sulla sequenzialità degli eventi espressa tramite la predominanza del piano verbale; testo descrittivo, essenzialmente stativo che enfatizza i verbi di collegamento e gli aggettivi; la discussione, traduzione di idee in cui risaltano i nomi astratti o concetti, che usa i verbi di pensiero (considerare, argomentare); il dialogo, basato su colloquialismi e faticismi (piccole conversazioni come i saluti o i convenevoli).¹⁹

La novella *Sul molo* è quindi un testo letterario e narrativo perché presenta tutte le caratteristiche menzionate. *Sul molo* oltre a essere un testo ricco dal punto di vista linguistico, è allo stesso modo un testo pregiato per la sua valenza espressiva. La novella si presta anche a un'interpretazione che ha

¹⁸ Peter Newmark, *op.cit.*, p. 16.

¹⁹ *Ivi*, p. 13.

chiari rimandi alla realtà, dove il testo sembra solo essere un “pretesto” per parlare del quotidiano. Han Dong inserisce la critica alle istituzioni, al potere, ai legami profondi dell’amicizia, all’interno di un contesto sociopolitico cinese in continuo cambiamento. Il testo *Sul molo* è lo specchio di un frammento della realtà che l’autore ha voluto presentare con il genere della novella.

Nella scelta del metodo traduttivo, come suggerisce Newmark, ho tenuto in conto anche della qualità di scrittura e dell’autorità del testo. Ammetto di aver avuto delle difficoltà nel capire cosa volesse dire “essere scritto bene”, soprattutto dato il testo originale in lingua cinese. Mi sono quindi basato sulla mia conoscenza della scrittura in italiano e quindi sull’uso di un lessico variegato, sulla minima presenza di ripetizioni e su una costruzione sintattica lineare e asciutta, che predilige, per gusto personale, frasi brevi e concise a un periodo più lungo. Un altro parametro che ho tenuto in considerazione per ritenere questo testo altamente qualitativo è la sua stratificazione semantica e la forte carica allusiva dietro il comportamento dei personaggi; questi conducono azioni a volte inaspettate che aprono nel lettore una visione alternativa che non sempre segue in modo stretto l’andamento narrativo della storia. In tutto questo, non possiamo non tenere a mente la carriera e gli studi di Han Dong che dopo la laurea in filosofia diventa, grazie alla sua produzione, uno dei portavoce della poesia di avanguardia.

Per comprendere al meglio il testo con cui lavoreremo è importante individuare la principale funzione linguistica del testo. In questo ci aiuta la tripartizione di Karl Bühler, che riconosce: la funzione espressiva, informativa e vocativa.²⁰ La funzione informativa del linguaggio si concentra su un evento o un concetto extra-linguistico e quindi proiettato nella realtà. Ritroviamo questa funzione anche negli articoli di giornale, nei manuali e nelle tesi. Per quanto riguarda lo stile può essere formale o informale e poco soggettivo ma nel totale neutro. Come ricorda Newmark, dei testi informativi fanno parte la maggior parte dei lavori di traduzione.²¹ La funzione vocativa ha il compito di far agire il lettore o un pubblico di lettori, invitandolo a compiere un’azione sul testo e si basa sull’importanza del rapporto che si crea, fra il lettore e lo scrittore. I testi con funzione espressiva esaltano colui che dà origine al testo, non mettendo in conto le reazioni del destinatario. In questo senso facciamo affidamento unicamente alle doti e alla conoscenza di chi produce il messaggio. Nella categoria includiamo i romanzi, la poesia e anche le novelle, genere che interessa in particolare questo elaborato. Sarà compito del traduttore identificare gli elementi tipici del mittente e ricodificarli durante la traduzione del metatesto.

²⁰ La tripartizione è presentata per la prima volta in Karl Bühler, *Die Sprachtheorie*, Jena, Bühler, 1965.

²¹ Peter Newmark, *op.cit.*, p. 41.

Alle tre funzioni proposte da Bühler, Newmark aggiunge quella estetica, che asseconda il gusto estetico del linguaggio grazie al suono delle parole e alle figure retoriche usate; la funzione fatica, usata per mantenere un contatto amichevole con il destinatario del testo e quella metalinguistica, che rappresenta quella possibilità della lingua di parlare della lingua, spiegandola, criticandola o semplicemente appellandosi a essa.²² Tuttavia, è possibile che all'interno dello stesso testo compaiano diverse tipologie che presentino a loro volta più di una funzione comunicativa. Per aiutarci nella comprensione della natura di un testo possiamo fare riferimento allo stile, alla struttura, agli elementi lessicali e formali, alle citazioni e così via.²³

Facendo affidamento su quanto detto finora, nel racconto *Sul molo* di Han Dong, oggetto della mia traduzione, domina la funzione espressiva, in quanto testo letterario narrativo predisposto dall'autore per un pubblico ma non dipendente da esso. Il testo però, non presenta particolari figure retoriche e dichiara le sue intenzioni senza giri di parole. Lo stile è asciutto e il registro informale permettono una lettura veloce e limpida. Allo stesso tempo, se consideriamo la funzione informativa come appartenente a un testo che ha il referente nella realtà, Han usa la sua opera come “messa in azione” di una critica sociale più ampia rivolta al potere e alle dinamiche di subordinazione e autorità; tuttavia, non ci troviamo davanti alla formalità o alla veridicità di un articolo di giornale.

Nella mia traduzione ho cercato di mantenere la natura espressiva dell'opera. In particolar modo non ho avuto né sentito la necessità di stravolgere la tipologia o la funzione testuale. Ho cercato di mantenere quella particolare visione oggettiva e asciutta della scrittura di Han Dong, limitando la soggettività dei personaggi e riducendo l'intera narrazione alla “pura azione”.

4.3 La dominante e le sottodominanti del prototesto e del metatesto

Dopo aver riconosciuto la tipologia testuale e la funzione comunicativa del prototesto, ci soffermiamo ora sul concetto di dominante. La definizione che meglio evidenzia cosa intendiamo per dominante appartiene a Jakobson: “La dominante è la componente focalizzante di un'opera d'arte: governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante a garantire l'integrità della struttura.”²⁴ Questo vuol dire che preferire una dominante rispetto a un'altra implica fare scelte ben precise che determinano metatesti unici. Avere una dominante e saperla individuare nel prototesto

²² *Ivi*, p. 44.

²³ Nicoletta Pesaro (2023), *op.cit.*, p. 29.

²⁴ Citazione di R. Jakobson in Bruno Osimo (2011), *op.cit.*, p. 80.

significa quindi avere una linea guida che garantisce, al momento della traduzione (se si sceglie di mantenere la stessa dominante), di includere alcuni elementi e lasciarne altri fuori. Cavagnoli aggiunge che la dominante va intesa come elemento fondamentale di coesione della struttura narrativa, sulla quale si basano le scelte personali del traduttore.²⁵ Questo perché allo stesso tempo dobbiamo considerare la dominante come un'impalcatura del testo che tiene in piedi non solo la traduzione ma l'intenzione, il suo messaggio. Anche Osimo, in linea con i linguisti precedenti, spiega che: "La dominante è la componente intorno alla quale si focalizza il testo e che ne garantisce l'integrità, definizione che fa pensare a una concezione molto univoca e precisa".²⁶ Tuttavia, l'autore afferma che all'interno del testo è possibile riconoscere anche dominante secondarie, definite sottodominanti. Se questo è possibile dobbiamo riconsiderare l'unicità della dominante, nella misura in cui pensiamo a qualcosa di stabile e immutabile.

È lo stesso Umberto Eco a precisare che, attenendoci a quanto espresso da Jakobson, ci si è resi conto che il concetto di dominante è più vago di quanto possa sembrare. Per Eco, quindi, la dominante è un elemento che aiuta il traduttore a stabilire le proprie scelte e quello che deve restare fuori dalla traduzione.²⁷ Così facendo sposta l'accento su una scelta traduttiva che viene preferita a un'altra, suggerendoci la possibilità di uno scarto semantico e linguistico.

Questo scarto è chiamato residuo comunicativo. È ancora Osimo a rappresentare una tabella di tutte le possibilità di scarto, sulla base delle teorie di Peirce: fra i possibili residui troviamo quello dell'emittente del testo nel momento della codifica verbale e quello del ricevente durante il processo traduttivo. Quanto detto, sempre con l'idea che non tutto quello che desideriamo comunicare trova una sua completezza traduttiva. In ogni forma di comunicazione c'è un residuo che non raggiunge il destinatario e al momento della traduzione è il mediatore a dover decidere e cercare di controllare il residuo in base al lettore modello che si è prefissato di raggiungere.

Per quanto riguarda l'individuazione della dominante del prototesto, ho ritenuto l'elemento preponderante la sua funzione espressiva, mi spiego meglio. Han Dong, al momento della scrittura della novella, era da tempo rappresentante della corrente poetica post-oscuro. Da alcuni anni aveva concentrato le sue energie sulla narrativa e sulla sperimentazione di generi di prosa narrativa. Nonostante questo, la sua coscienza poetica, se così possiamo definirla, entra all'interno della narrativa come un elemento di profondità ed eleganza. Nel caso specifico della novella *Sul molo*, la dominante risiede nello stile linguistico dell'autore che attraverso l'utilizzo di frasi brevi,

²⁵ Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, 2020, p. 25.

²⁶ Bruno Osimo, *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano, 2010, p. 92.

²⁷ Umberto Eco (2012), *op.cit.*, 451.

coordinazioni e un linguaggio semplice e disadorno racconta la storia di quattro ragazzi sul molo. L'abilità di Han Dong è anche quella di scavare così a fondo nella struttura della novella da far quasi scomparire la trama e far emergere tutti i rimandi extra-testuali di critica e di indisposizione verso alcuni aspetti della società. In questo caso, esiste quindi una dominante testuale che è la cifra stilistica del testo, portatrice di una scrittura e di una rappresentazione del contesto dell'autore uniche. Posso quindi affermare che considero come dominante quell'estetica narrativa che caratterizza il testo, priva di abbellimenti e tendente all'asciuttezza delle proposizioni. Allo stesso modo, credo che le due sottodominanti fondamentali, in assenza di elementi fonetici e linguistici rilevanti, siano la quasi nulla descrizione psicologica dei personaggi e l'ironia di base che aleggia sull'opera.

La difficoltà più grande che ho incontrato è stata quella di colmare la differenza cronotopica fra la cultura dell'autore del testo e quella del lettore del metatesto. Avendo a che fare con due lingue strutturalmente molto diverse fra loro, non è facile rendere la stessa dominante, soprattutto se l'autore la focalizza su aspetti sonori o comunque unici della lingua d'origine. In questo caso, dopo varie letture del prototesto e una riflessione sulla possibilità di trasmissione della sua stessa dominante nel testo tradotto, ho optato per mantenere quanto più possibile le caratteristiche stilistiche del testo, quindi la forma espressiva dell'autore. In quanto mediatore della cultura emittente, ho optato per la traduzione delle strutture semantiche ma senza elevarle a dominante della strategia traduttiva. Ho riflettuto sul fatto che, se lo stile avanguardista dell'epoca richiedeva a tutti i costi una separazione da quello stile formale, aulico ed elevato, allora la dominante e quindi il messaggio che il lettore del metatesto avrebbe dovuto ricevere sarebbe stato quello di stacco e di separazione dalla tradizione letteraria precedente all'autore. In questo, l'asciuttezza della frase, l'utilizzo di poche figure retoriche, le frasi brevi e concise e nel particolare una preferenza per lo stile paratattico sono state mantenute in traduzione, diventando la dominante del metatesto.

4.4 Il Lettore Modello

Nel momento in cui l'autore comincia a scrivere la sua opera pensa a un lettore ideale da raggiungere, colui che possa comprendere al meglio quelle sfumature di significato o cogliere più di altri una sottile ironia. Allo stesso modo un traduttore prima di dare il via al processo traduttivo deve tenere a mente un lettore o un pubblico a cui poter rivolgere il testo tradotto, che non sarà necessariamente uguale a quello della cultura emittente. In Italia, fu Eco a parlare nei suoi trattati

sulla traduzione del Lettore Modello, definendo che: “L’autore deve dunque prevedere un modello del lettore possibile (da qui in poi Lettore Modello) che si suppone sia in grado di affrontare interpretativamente le espressioni nello stesso modo in cui l’autore le affronta generativamente.”²⁸ Come vediamo, con queste parole si sottolinea l’aspetto collaborativo dell’autore con questo fantomatico lettore, che si estenderà a pubblico di lettori o ideale fittizio. È ancora Eco a richiamare nel Lettore Modello: “Un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale.”²⁹

Nel caso specifico di Han Dong, non è facile stabilire il suo Lettore Modello per vari motivi. Il primo fra tutti è la sua concezione di opera letteraria. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, Han mette al centro della poesia come della narrativa un bisogno personale di curiosità e sperimentazione dove, specialmente in ambito poetico, il poeta non ha missioni né obblighi e la poesia è la reificazione nel poeta del messaggio divino. Questo ci porta a pensare che “idealmente” Han Dong non abbia con sé particolari lettori a cui aspirarsi e indirizzare la sua opera. Tuttavia, sono gli anni della ripresa della pubblicazione su riviste, del periodo in cui cosa trattare in un’opera e come scrivere un’opera potevano far parte di una propaganda letteraria di un certo tipo, come ad esempio la promozione dell’avanguardia e il rifiuto degli ideali oscuri. Nella ricerca del Lettore Modello ho tenuto anche in mente la carriera di Han Dong, affermato intellettuale, all’epoca di circa quarant’anni, che con le sue opere dichiarava apertamente i suoi ideali di letteratura popolare e colloquiale. Ritengo quindi che il Lettore Modello di Han Dong, a una prima disamina, possa essere l’intellettuale o scrittore di fine anni Novanta che, in ottica attivista, legge riviste e plasma il suo ideale critico verso la società e la letteratura. Con questo non escludo che probabilmente, il carattere popolare di Han e le variegate possibilità di interpretazione del testo accolgano anche lettori meno impegnati. Sta di fatto che, avendo a che fare con l’autore, non si può non tenere conto dell’alto valore espressivo, simbolico e letterario che conducono l’opera a essere senza dubbio un prodotto di non immediata comprensione per un lettore non immerso nelle diatribe letterarie di fine secolo. Un’altra ipotesi sul possibile lettore modello di Han Dong può essere quella di identificare quest’ultimo nello scopo di rivendicazione della propria posizione letteraria opposta a quell’intellettualismo a cui Han Dong aveva dichiarato di non appartenere. In altre parole, si può pensare alla produzione di Han Dong come a una trasgressione letteraria, che vede negli intellettuali a cui si oppone il proprio lettore modello.

Durante la traduzione ho voluto trattare il testo come una novella in cui è la narrazione della storia

²⁸ Citazione di U. Eco in Bruno Osimo (2011), *op.cit.*, p. 117.

²⁹ *Ivi*, p. 118.

a primeggiare, quindi la trama con i suoi personaggi e i loro movimenti. Ecco che a differenza di Han Dong, il mio lettore modello è un giovane lettore italiano, appassionato del mondo Cina. Il fattore dell'età è emerso in un secondo momento, quando a fine lavoro mi sono reso conto della voluta costruzione del testo su frasi pressoché brevi e concise, che avrebbero potuto non incontrare il gusto di appassionati della ipotassi e del periodo lungo, tipiche della letteratura di qualche decennio fa. Inoltre, la mia scelta sulle proposizioni potrebbe essere sintomo e complice di una società più veloce, e di un cambio di gusto letterario da parte dei giovani consumatori.

4.5 La strategia traduttiva

Una volta stabiliti gli elementi essenziali del nostro processo, come la tipologia testuale, la dominante e il lettore modello, è il momento di convogliare il nostro lavoro in una macrostrategia traduttiva. La strategia è da intendere come un approccio, una linea guida intrapresa dal traduttore da applicare a tutto il testo, che comprende l'insieme delle scelte traduttive più o meno vicine al testo di origine, con l'obiettivo di tradurre il testo dalla cultura emittente alla cultura ricevente. Usando le parole di Osimo: “La strategia comunicativa consiste nel convogliare informazioni precise a un lettore modello altrettanto preciso”.³⁰

In questa visione, il traduttore è parte fondamentale del processo di costruzione di un testo e nonostante si affidi a un testo preesistente e non auto generato, questo gli consente di avere l'autorialità della sua traduzione. Difatti:

L'incontro tra le linguaculture non genera un semplice trasferimento di contenuti e forme adattati alle norme della linguacultura ricevente, ma determina inevitabilmente la nascita di un testo del tutto nuovo e diverso, seppure legato al prototesto da connessioni assai vincolanti e palesi.³¹

E ancora Eco ad aggiungere che: “Generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come, d'altra parte, in ogni strategia”.³² È nelle previsioni di cui parla Eco che è compresa l'idea del Lettore Modello a cui offriamo la traduzione e dedichiamo eventuali considerazioni su dominanti, sottodominanti e residui.

Come ricorda la professoressa Pesaro, durante la preparazione della strategia traduttiva dobbiamo

³⁰ Bruno Osimo (2010), *op.cit.*, p. 94.

³¹ Nicoletta Pesaro (2023), *op.cit.*, p. 34.

³² Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1991, p. 54.

considerare due elementi fondamentali: il registro e il contesto.³³ Il primo è un elemento intratestuale e si riferisce al “tono” del testo durante le variazioni linguistiche che troviamo al suo interno. Possiamo avere, infatti, un registro formale, informale e colloquiale a seconda delle occasioni comunicative della narrazione. Per la modulazione del registro si utilizzano locuzioni, lessico preciso e costruzioni sintattiche tipiche di ciascuna lingua. Nel caso del cinese, Pesaro cita l’uso della lingua classica, le deissi e particolari forme risultative o direzionali che in traduzione assumono una costruzione proposizionale differente. Alla luce di ciò, il traduttore ha il dovere di essere pronto ad affrontare le differenze espressive date dalla molteplicità delle voci testuali. Il contesto o “referente”, invece, è un elemento extra-testuale con il quale facciamo riferimento alla realtà socioculturale del mondo “fuori dal testo”. Come dichiarato in precedenza, nel caso di Han Dong, la comprensione del contesto letterario è fondamentale per chi ha il desiderio di comprendere qualcosa in più della novella, oltre alla narrazione pura. Nel caso delle opere letterarie, ma non solo, è nel contesto che le forme linguistiche prendono vita e ulteriore significato. In questo, a mio avviso, risiede la forza narrativa di Han Dong, non tanto nell’originalità della trama in sé ma nel suo rimando simbolico a qualcosa fuori dal testo, che ricopre la novella di un misticismo poetico, unico nel contesto letterario di fine secolo. Il traduttore deve quindi essere consapevole degli elementi extra-testuali e cercare di tenerne conto in traduzione, eleggendo una strategia traduttiva mirata all’esaltazione dei punti chiave e all’affrontare nel migliore dei modi le difficoltà e i residui che si scelgono di lasciare fuori dal metatesto.

Considerando quanto detto, per la produzione del metatesto ho deciso di compiere nel complesso una traduzione semantica. Prima di spiegare il suo significato, preciso di essermi avvalso anche della traduzione letterale parziale, che in prima battuta, mi ha permesso di identificare su tutto il testo il lessico più rilevante e le varie particelle. Riguardo alla traduzione di un testo, Newmark spiega che esistono diversi metodi traduttivi: la traduzione parola per parola (in cui rientra la traduzione letterale), quella fedele, semantica, adattata, la traduzione libera, idiomatica e comunicativa.³⁴ Come anticipato, per la mia traduzione ho utilizzato il metodo semantico, che punta i riflettori sul valore estetico del testo. Questo vuol dire che a differenza della traduzione fedele, gode di maggiore flessibilità per quanto riguarda le scelte stilistiche e lessicali finalizzate a migliorare la comprensione per il lettore modello. Nel mio caso, ho cercato di mantenere in traduzione le variazioni di registro e l’espressione emotiva di alcuni passaggi, concentrandomi sulla restituzione, oltre che del contenuto,

³³ Nicoletta Pesaro (2023), *op.cit.*, p. 30.

³⁴ Peter Newmark, *op.cit.*, p. 64.

anche dell'atmosfera e del puro movimento narrativo. Mi sono fatto carico di maggiore libertà, invece, sull'utilizzo del lessico, sulla trasformazione di proverbi o espressioni idiomatiche e sulla riconsiderazione di alcuni passaggi che comprendevano espressioni colloquiali, triviali o formali, accentuando spesso i toni per avere un maggiore impatto narrativo. Ecco che, pensando al mio lettore modello, ho ritenuto opportuno rimpolpare gli effetti narrativi in passaggi strategici, come i cambi di scena e di opinioni, esaltando per quanto possibile e sempre con cauta fedeltà i dialoghi fra personaggi con caratteristiche opposte.

A questo punto, ritengo necessario introdurre il concetto di “adeguatezza” e di “accettabilità” proposti da Toury, che ci aiuteranno a indirizzare con maggior chiarezza il nostro lavoro di traduzione.³⁵ Quando inizia il processo traduttivo abbiamo di fronte sempre due scelte: la prima è quella di favorire l'integrità del testo di origine (adeguatezza), la seconda è quella di garantire una facilità di lettura in linea con la cultura del nostro pubblico (accettabilità). L'una o l'altra opzione non devono essere considerate una presa di posizione netta e inequivocabile, piuttosto si tratta di una scelta che deve rispettare gli obiettivi che il traduttore si prefissa per il suo lavoro. Più precisamente:

Se viene applicato il principio o la norma dell'adeguatezza, il traduttore si concentra sui tratti distintivi dell'originale: lingua, stile ed elementi culturali. Se prevale il principio di accettabilità, scopo del traduttore è produrre un testo comprensibile in cui linguaggio e stile sono in piena armonia con le convenzioni linguistiche e letterarie della cultura ricevente. I due principi non si escludono: un traduttore può perseguire a un tempo entrambe le norme.³⁶

Se entrambi gli approcci sono validi, non c'è dubbio che allo stesso tempo si portino dietro alcuni problemi di applicazione. Un testo in cui regna l'adeguatezza potrebbe risultare eccessivamente “estraneo” al lettore, che si troverebbe a fare i conti con le caratteristiche integrali del testo di origine; questo potrebbe provocare uno straniamento culturale ma il metatesto ne gioverebbe in ricchezza contenutistica. Al contrario, un testo indirizzato all'accettabilità ha il rischio di annullare molte delle differenze esistenti fra due linguaculture, con la pericolosa conseguenza di avvicinare troppo il testo alla lingua della traduzione.

Traducendo *Sul molo* ho deciso di adottare una strategia volta all'accettabilità del testo. Tuttavia, in questa affermazione c'è da misurare l'intensità con cui il traduttore ha modificato, sottratto o aggiunto elementi al prototesto. Infatti, nonostante la strategia sia di bassa traduzionalità, ho cercato di trattare ciascun caso della novella singolarmente, avendo come dominante l'obiettivo narrativo

³⁵ Gideon Toury, *Descriptive Translation studies and beyond*, Benjamins, Amsterdam, 1995.

³⁶ K.M. van Leuven - Zwart. 1989-1990 “Translation and original. Similarities and dissimilarities”, in *Target*, Benjamins, Amsterdam, 1990, pp. 69-95. La traduzione qui presentata in Bruno Osimo (2011), *op.cit.*, p. 107.

dell'opera e non quello simbolico. Ogni scelta, quindi, è stata effettuata per esaltare la trama, i personaggi e le ambientazioni e, dove possibile, il rimando al contesto della cultura emittente. Queste scelte fanno parte delle microstrategie traduttive che presenterò a seguire.

4.6 Riflessioni e aspetti traduttivi interessanti

Per iniziare, ritengo che tradurre parte della novella *Sul molo* di Han Dong ha rappresentato per me una sfida interessante e ricca di ostacoli interpretativi. Ho avuto modo di approcciare alla traduzione nello stesso momento in cui cominciavo a comprendere la poetica e l'idea di letteratura di Han e questo binomio si è rivelato fruttuoso per la stesura finale della traduzione. Infatti, durante la traduzione delle prime pagine non avevo la capacità di poter comprendere appieno gli strati semantici e le sottigliezze che l'autore aveva nascosto dietro una storia dall'intreccio scorrevole e dalla trama non complessa. È leggendo le sue poesie, alcuni dei suoi saggi sulla narrativa e alcune parti di altri racconti e romanzi che ho iniziato a capire il suo mondo letterario, restandone affascinato. Non sono mancate però le difficoltà e i momenti di tensione interpretativa, in cui una scelta poteva modificare il carattere di un personaggio o aggiungere tonalità che Han non aveva previsto. Il suo linguaggio, ricco di particolari nelle descrizioni ma mai prolisso, è preciso ed essenziale così come ogni elemento del testo è utile e centellinato. È infatti nella resa italiana che ho trovato maggiore difficoltà e soddisfazione. Ho cercato di esaltare i punti narrativi tipici del racconto come l'accentuazione delle differenze caratteriali, la descrizione per contrasto, e il salto del registro comunicativo, provando nel complesso a donare una vivacità ritmica in italiano attraverso una scelta accurata del lessico. Di seguito, cercherò di fornirvi alcune scelte prese in fase di traduzione e di motivarle accuratamente.

Come sappiamo, la lingua cinese presenta caratteristiche proprie per esprimere modo, tempo e aspetto del verbo. Non a caso, uno dei primi dubbi che potremmo avere è quello di come costruire il sistema verbale nel metatesto. In merito alla questione, Maria Gottardo sostiene che:

Anche il cinese codifica tempo, modalità e aspetto con la stessa efficacia del sistema verbale italiano ma lo fa attraverso altri espedienti linguistici e la conseguente mancanza di morfologia verbale richiede di ricostruire il sistema nel metatesto in un'operazione che coinvolge problemi interpretativi ma soprattutto questioni stilistiche che incidono significativamente sulla sua voce.³⁷

³⁷ Maria Gottardo, "Tradurre la narrativa moderna e contemporanea", in Nicoletta Pesaro (2023), *op.cit.*, p. 57.

Nella traduzione della novella ho usato il passato come tempo della narrazione. In particolare, ho alternato l'utilizzo del passato remoto, usato per descrivere azioni terminate e che non presentano ripercussioni sul tempo della storia, e l'imperfetto, sfruttando le sue caratteristiche per esprimere durata e abitudinarietà dell'azione. Il presente non è utilizzato in parti del testo che si riferiscono al passato (come in alcune narrazioni contemporanee) ma solo all'interno del discorso diretto.

Per quanto riguarda la sintassi del periodo, la maggior parte delle proposizioni sono frasi complesse e partecipano fra di loro in una relazione di coordinazione. È la paratassi, quindi, a essere maggiormente presente nel testo; tuttavia, non mancano frasi predisposte secondo uno ordine ipotattico. Han quindi segue la caratteristica generale della lingua cinese per cui: “Molto spesso le frasi non presentano connettivi e le proposizioni sono unite per coordinazione, occupando una posizione ben precisa all'interno della frase complessa che formano.”³⁸ In traduzione ho cercato di mantenere lo stile del prototesto. Le frasi brevi e asciutte si susseguono soprattutto nella parte iniziale, contribuendo a offrire al lettore piccole parti informative, in accordo all'atmosfera cupa e di mistero all'inizio dell'opera. Man mano che la successione degli eventi snoda alcuni dubbi della trama al lettore, la frase torna più libera e meno frammentata.

Introducendoci all'interno della frase, parliamo adesso del lessico. Per lessico intendiamo il complesso dei vocaboli che qualcuno utilizza oppure ha a disposizione per veicolare un messaggio. Nei testi: “Il lessico e alcuni dispositivi morfo-sintattici contribuiscono a determinare la tipologia testuale attraverso il registro. L'uso dei verbi attributivi, delle similitudini e dei *chengyu* è spesso indicativo di un testo letterario o dotato di funzione espressiva/poetica”.³⁹ Il lessico di Han Dong è in genere molto variegato ma mai complesso. L'autore non ha in mente di colpire il lettore con termini aulici o fuori contesto, egli cerca piuttosto l'effetto del linguaggio nell'intenzione di veicolare una determinata forma. Tuttavia, non sono mancate le parti in cui tradurre alcune parole si è rivelato un compito arduo.

Secondo Newmark, le difficoltà in cui possiamo incappare davanti alla traduzione del lessico sono di due tipi: o non sappiamo tradurre i termini o ci risultano difficili da tradurre.⁴⁰ Per quanto possa sembrare una frase poco rivelatoria questa considerazione mi ha permesso di riflettere sulle modalità alternative per risolvere la traduzione. Durante tutto il processo traduttivo, quando ho avuto a che fare con un termine difficile da tradurre, è stato fondamentale pormi la domanda di cosa volesse veicolare

³⁸ Liu Miao 刘淼 e Wu Yuchen 吴雨辰, “Ying-Han xinghe yihe de chayi ji qi zai fanyi zhong de tixian” 英汉形合意合的差异及其在翻译中的体现 (Differenze sull'ipotassi e la paratassi in inglese e in cinese e influenza sulla traduzione). *Zhiku shidai*, Vol.11, 2017, pp. 118-133.

³⁹ Nicoletta Pesaro (2023), *op.cit.*, p. 31.

⁴⁰ Peter Newmark, *op.cit.*, p. 33.

l'autore in quel momento, concentrandomi sulla finalità dell'opera e sospendendo per un attimo la centralità della narrazione pura. Come anticipato, Han Dong possiede un vocabolario senza dubbio vasto e per questo che desidero presentare alcune considerazioni generali riguardo alla terminologia testuale.

Toponimi

Per quanto riguarda i nomi propri di luogo, Han Dong ne fa uno scarso utilizzo, consegnando al lettore, solo nelle battute iniziali, alcuni riferimenti riguardo la posizione dei personaggi. Nel dettaglio, nomina due città Chongqing 重庆 e Guangzhou 广州 e il fiume Azzurro 长江, attraverso cui possiamo ricostruire il punto geografico in cui si svolge la vicenda. Han in particolare parla dell'area dello Jiangbei 江北, zona a Nord del corso inferiore del fiume Azzurro, ipotizzando così un'ambientazione vicini all'area di nascita e residenza dell'autore, Nanchino. In fase di traduzione avevo anche considerato l'idea di tradurre Jiangbei con "a nord del fiume", al fine di conservare l'indefinitezza che pervade il racconto. In fase di revisione però, ho ritenuto opportuno fornire al mio lettore modello alcune coordinate spaziali per non aumentare il senso di straniamento durante la lettura.

Nomi propri di persona

Nella novella, sono presenti alcuni personaggi che a differenza di altri presentano caratteristiche fisiche ben precise. Seguendo la teoria di Newmark:

Di norma, il nome e il cognome delle persone vengono trasferiti, preservandone così la loro nazionalità e presupponendo che i loro nomi non abbiano connotazioni nel testo. [...] Resta la questione dei nomi che hanno connotazione nella letteratura immaginativa. Nelle commedie, nelle allegorie, nelle fiabe e in alcune storie per bambini, i nomi vengono tradotti.⁴¹

Per questa ragione ho deciso di tradurre solo quei nomi che avevano una funzione connotativa e che rimandassero a una qualità particolare, perlopiù fisica. Possiamo pensare, quindi, di avere a che fare con appellativi. È il caso di Zhuanghan 壮汉, Shouzi 瘦子, Huazi 华子. Zhuanghan tradotto con "Forzuto", è la traduzione a cui ho pensato solo in fase di ultima revisione. Fino ad allora avevo tradotto il nome proprio con "Ercole". Questo, però, ricalcava troppo su un rimando mitologico non presente nel testo e in disaccordo con gli altri nomi più "prosaici". L'idea mi è venuta in mente dalla

⁴¹ *Ivi*, p. 215.

riscoperta dell'aggettivo "ercoleo" (colui che dimostra eccezionale robustezza). Compagno del capobanda e anch'egli teppista, Shouzi richiama una persona magra, esile che mi ha fatto pensare a un ragazzo alto e slanciato. Per queste ragioni sentivo la necessità di contrapporre a una figura forte e robusta, quasi eroica, quella di Forzuto, un'altra più amichevole e meno autoritaria. La mia scelta è ricaduta su "Smilzo" (di corporatura snella e asciutta). Nel caso di Huazi, l'intuizione della traduzione del nome è avvenuta dalla lettura del dialogo con il suo fidanzato, lo stesso Smilzo. Lui e Huazi si scambiano delle offese terrificanti e qui ho ragionato per contrasto: Huazi, nel metatesto è diventata "Fiorellina" (per i suoi capelli splendidi e per il rimando al fiore nel carattere). Discorso diverso per gli altri personaggi, le persone colte che Han Dong inserisce nella novella. Ho deciso di mantenere i nomi del testo di origine Wang Zhi, Ma Ning e Fei Jun, mentre per quanto riguarda Bu, ho incontrato le seguenti difficoltà. Consideriamo Bu uno dei protagonisti della storia, non per la sua presenza nella novella ma per la sua centralità nella struttura narrativa. Lui è l'elemento di distacco e di raccordo finale, rappresenta il conflitto e quindi il motore del racconto. Intorno a lui regna il mistero, non sappiamo la sua professione, non sappiamo dov'è diretto, né se il libro che ha nello zaino gli appartiene. In Bu regna il mistero che aumenta la tensione della novella. In alcune prove di traduzione avevo provato a rendere Bu 卜 (nel testo Laobu 老卜) partendo da alcuni sostantivi come: cartomante, fattucchiere, indovino; non trovando però corrispondenze nelle caratteristiche del personaggio. Ho provato anche a considerare nomi propri di profeti o altri suggestivi come: Isaia, Sibillo o Futuro; scartandoli ancora per la precedente motivazione. Alla fine, quindi ho mantenuto il nome proprio Bu, scartando *lao* che in traduzione italiana avrebbe appesantito il testo, che in un certo modo ricorda l'interiezione italiana di dubbio o incertezze (Boh). Ho applicato lo stesso procedimento per la figura dell'agente di polizia Xiao Li 小李, anche qui omettendo *xiao* e conservando il nome Li.

Prestiti stranieri

Con prestito straniero intendiamo un:

Elemento linguistico della cultura emittente importato in quella ricevente. Il prestito può essere riconoscibile come elemento altrui nel proprio (come nel caso di 'bar', 'lager', 'charter') oppure può essere appropriato senza riconoscimento dell'appartenenza a una cultura altrui, come nel caso di 'bistecca' (dall'inglese *beefsteack*) o 'baita' (forse dall'ebraico *bait*).⁴²

Come vedremo, nella novella alcuni prestiti provengono dall'inglese. In questi casi:

⁴² Bruno Osimo (2011), *op.cit.*, p. 302-303.

Il trasferimento dalla lingua inglese a quella cinese si ottiene attraverso il passaggio da un sistema di scrittura basato sui singoli suoni a un sistema in cui il carattere corrisponde a una sillaba. Le differenze strutturali dei due sistemi implicano un adattamento del prestito alle strutture della lingua ricevente.⁴³

Han ricorre a diversi prestiti linguistici, fra cui: *xiaomaibu* 小卖部, *piliwu* 霹雳舞, *yuqiu manbu* 月球漫步, *sangna* 桑拿. Il primo, *xiaomaibu* potrebbe essere un calco del termine inglese minimarket. In traduzione ho dapprima analizzato i termini emporio, negozietto o spaccio avendo però diversi problemi di resa, in cui il primo rappresentava un'area di vendita troppo grande, il secondo e il terzo non conferivano a mio avviso quell'atmosfera notturna di cui godeva il racconto (in riferimento alla disponibilità oraria dei minimarket di essere aperti durante la notte). Ho scelto di usare la parola italiana "minimercato", riprendendo il vocabolo inglese. Dall'inglese derivano anche *piliwu* "breakdance" e *yueqiu manbu* "moonwalk"; *sangna* fa invece riferimento al termine "sauna".

Il discorso sui prestiti stranieri rientra in Han Dong in quello più ampio e complesso della modernità cinese. La Cina ormai aperta alle influenze occidentali accoglie abitudini e termini nuovi a cui i protagonisti della storia e l'intellettuale devono abituarsi. Tanti sono i passaggi in cui si evidenziano caratteristiche della vita urbana, veloce, affollata e illuminata. Dalla signora che accatista sotto la luce di un lampione tutta la spazzatura per strada composta da foglie, carta, residui di polistirolo, bottiglie di vetro e lattine di metallo; passando per i giochi di luce e la descrizione fisica delle illuminazioni in cui ritroviamo il prestito dall'inglese *ni hong deng* 霓虹灯 "luci al neon", *lu deng* 路灯 "lampione", *feng deng* 风灯 "lanterne antivento", *chondian de yingji deng* 充电的应急灯 "luci di emergenza ricaricabili", *ri guang deng* 日光灯 tradotti come "tubi a neon fluorescenti" e infine *yi bai wa dengpao* 一百瓦灯泡 "lampada da 100 watt". La luce è l'effetto scenico dominante della novella e rappresenta la città con le sue infinite opportunità e la sua vita notturna, in contrasto con la notte e il buio del fiume e delle sponde.

Campi semantici rilevanti

Nella novella due sono i campi semantici principali. Quello della navigazione marittima e della criminalità. Nel primo rientrano termini come *matou* 码头 "molo", *dulun* 渡轮 "traghetto", *duchuan* 渡船 "traghetto", *houchuanshi* 候船室 "sala d'attesa", *jiaban* 甲板 "ponte o coperta di un'imbarcazione". Nel secondo invece: *bianyì jingcha* 便衣警察 "poliziotto in borghese", *minjing zhiban* 民警值班 "poliziotto in servizio", *weifa fenzi* 违法分子 "criminale", *weifa zhitu* 违法之徒

⁴³ Chris Wen-Chao Li, "Foreign Names into Native Tongues: How to Trasfer Sound between Languages – Transliterations, phonological translation, nativization, and implication for translation theory", *Target*, Vol.19, Num.1, 2007, pp. 45-68.

“delinquente, trasgressore”, *xiao liumang* 小流氓 “teppista”, *liangfangdui duiyuan* 联防队队员 “membro della polizia locale”, *jiashi* 假释 “libertà vigilata”. Sono questi due mondi a creare il movimento narrativo della storia. La navigazione di per sé provoca lo spostamento di persone causando desolazione o vivacità a seconda della loro presenza. La criminalità dal suo lato, anima l’ordine delle cose mobilitando i personaggi e aumentando il conflitto narrativo. In traduzione ho cercato di attenermi al binomio legale-illegale, con contrasti di registro e di azioni, mantenendo una certa neutralità, tipica dell’autore del prototesto.

Chengyu

Per *chengyu* 成语 intendiamo espressioni di quattro caratteri, tipologia della categoria più vasta di *shuyu* 熟语 (frasi idiomatiche). Abbiati aggiunge che queste espressioni sono di natura letteraria e sono simili ai nostri proverbi o alle massime latine. Sono unità lessicalizzate, consolidate nel tempo.⁴⁴ I *chengyu* si suddividono in tre categorie: opachi, semi-opachi e trasparenti. Le espressioni idiomatiche opache contengono un significato letterale insufficiente alla comprensione del significato idiomatico. In questo caso, sono *chengyu* provenienti da racconti tradizionali, miti e leggende. Quelle semi-opache hanno una “opacità” meno evidente, qui il significato può essere dedotto anche senza consultazioni esterne. Nei *chengyu* trasparenti il significato letterale e quello idiomatico si sovrappongono.⁴⁵ Nella novella, Han Dong fa un uso abbondante di *chengyu*, confermando la natura letteraria del testo. In fase di traduzione è scelta del traduttore se mantenere un rimando culturale al testo d’origine, se parafrasarli o sostituirli con elementi o espressioni della linguacultura ricevente. Di seguito propongo tre fra i *chengyu* a mio avviso più interessanti del processo traduttivo:

Zhuangmozuoyang 装模作样 è un *chengyu* semi-opaco che esprime il significato di “mettere in mostra, fare una scenata, essere artificiosi”. Nel testo originale si presenta come un avverbio ma in traduzione ho deciso di tradurlo con il verbo *fingere* per veicolare quasi lo stesso significato.

他们分别跑到小卖部那儿，装模作样地要买什么东西，实际上是看那个女孩儿，平均每人坚持了不到五分钟就撤回来了。

Ma e Fei smisero di rimproverarlo per avergli sporcato i pantaloni e corsero verso il chiosco fingendo di comprare qualcosa. In realtà, volevano solo guardare la ragazza. Durarono meno di cinque minuti, poi tornarono ai loro posti.

⁴⁴ Magda Abbiati, *La Grammatica del cinese moderno*, Cafoscarina, Venezia, 1998, p. 110.

⁴⁵ Sergio Conti, *Formulaicità e idiomaticità in cinese LS. L’insegnamento dei chengyu ad apprendenti italofofoni*, [Tesi di dottorato], Università di Roma La Sapienza, 2017/2018, p. 74.

Con *Suoshou suojiao, xinyou yuji* 缩手缩脚, 心有余悸, ci troviamo davanti alla successione di due *chengyu* usati nel testo per descrivere il personaggio di Forzuto. Il primo *chengyu* è un'espressione semi-opaca e indica letteralmente “ritirare mani e piedi” e ha il significato idiomatico di “essere molto prudenti”; il secondo *chengyu* è un'espressione trasparente e vuol dire letteralmente “il cuore ha paura” e quindi ha il chiaro significato di “avere una paura consistente”. In traduzione ho scelto di unire le due espressioni con l'aggettivo prudente preceduto dal prefisso -iper: iperprudente:

壮汉缩手缩脚, 心有余悸, 如果将衣服除去那小李肯定是要吃亏的。
Forzuto era iperprudente, sapeva che senza i suoi vestiti Li avrebbe subito il peggio.

Infine, *maogu songran* 毛骨悚然 è un *chengyu* semi-opaco con il significato letterale di “essere terrorizzati dai capelli alle ossa”. In italiano abbiamo un'espressione molto simile che veicola lo stesso significato idiomatico di “avere paura, essere inquietati”, e che appartiene allo stesso campo semantico dell'originale, che richiamano componenti e caratteristiche del corpo; per questo in traduzione l'ho reso con la locuzione “gelare il sangue”.

女营业员从未见过老卜这种人, 被他笑得毛骨悚然。
Quel sorriso le fece gelare il sangue: la commessa non aveva mai visto un tipo come Bu.

Nella seguente tabella sono presenti tutti i *chengyu* del prototesto con le relative proposte di traduzione:

<i>Chengyu</i>	<i>Pinyin</i>	Significato originale	Traduzione nel metatesto
喷云吐雾	<i>Pen yun tu wu</i>	Sbuffare, fumare come una ciminiera	Accesero una sigaretta e intervallarono ciascuna <u>boccata</u> bevendo birra
面红耳赤	<i>Mian hong er chi</i>	Rosso in viso, arrossire	In quell'istante, Bu <u>arrossì</u>
蠢蠢欲动	<i>Chun chun yu dong</i>	Dimenarsi, essere irrequieti	<u>Eliminato in traduzione</u>
紧随其后	<i>Jin sui qi hou</i>	Seguire da vicino qualcuno o qualcosa	Gli altri, <u>subito dietro</u> , correvano all'impazzata nel buio
不紧不慢	<i>Bu jin bu man</i>	Prendersi del tempo, senza fretta	Sotto la luce fioca di un lampione, una signora anziana in abiti da lavoro grigio e blu spazzava <u>senza fretta</u>
命中注定	<i>Ming zhong zhu ding</i>	Condannato, destinato	Il <u>destino</u> lo aveva messo in difficoltà

视而不见	<i>Shi er bu jian</i>	Ignorare, far finta di nulla	Forse, erano già per strada, ma Bu e gli altri li avevano <u>ignorati</u> per la fretta.
一应俱全	<i>Yi ying ju quan</i>	Essere disponibile, avere tutto a disposizione	Lungo il tragitto comparivano luci a neon, sale da ballo, saune e attrazioni <u>per ogni bisogno</u>
装模作样	<i>Zhuang mo zuo yang</i>	Comportarsi in modo forzato, artificioso	Corsero verso il chiosco <u> fingendo</u> di comprare qualcosa
毛骨悚然	<i>Mao gu song ran</i>	Essere terrorizzati, avere i capelli ritti	Quel sorriso le fece <u>gelare il sangue</u>
声情并茂	<i>Sheng qing bing mao</i>	Avere notevoli qualità canore ed espressive	<u>Si schiarì la voce e recitò</u> quanto scritto sul biglietto
心不在焉	<i>Xin bu zai yan</i>	Disattento, preoccupato, assente	Fece un'espressione <u>distratta</u>
爱理不理	<i>Ai li bu li</i>	Freddo e indifferente	Bu restò <u>indifferente</u>
不屑一顾	<i>Bu xie yi gu</i>	Ignorare, non degnare di uno sguardo	<i>Eliminato in traduzione</i>
引而不发	<i>Yin er bu fa</i>	Tendere l'arco ma non scoccare la freccia, far vedere alle persone come si fa qualcosa senza farla per loro	<i>Eliminato in traduzione</i>
颠三倒四	<i>Dian san dao si</i>	Incoerente, confuso	Nelle parole di Forzuto alcuni elementi <u>non tornavano</u>
说来说去	<i>Shuo lai shuo qu</i>	Ripetere all'infinito	<u>Parlarono a lungo</u> del controllo del documento
恼羞成怒	<i>Nao xiu cheng nu</i>	Infuriarsi per la vergogna	<u>Trasalì</u> dalla rabbia
缓兵之计	<i>Huan bing zhi ji</i>	Sconggiurare un attacco, ottenere una tregua	Solo per <u>prendere tempo</u>
不由分说	<i>Bu you fen shuo</i>	Non accettare spiegazioni	<u>Non ci pensarono due volte</u> ed entrarono in azione
先声夺人	<i>Xian sheng duo ren</i>	Demoralizzare il proprio avversario con una dimostrazione di superiorità, dominare	Non c'è dubbio che l'effetto creato dalle due ciabatte provocò una grande <u>forza intimidatoria</u>
敬而远之	<i>Jing er yuan zhi</i>	Mantenere la distanza	Preferiva <u>tenersi alla larga</u> per paura
不可开交	<i>Bu ke kai jiao</i>	Situazione senza speranza	I due si offesero <u>tremendamente</u>
不计前嫌	<i>Bu ji qian xian</i>	Perdonare e dimenticare	Decisero di <u>ignorare i rancori del passato</u>
理直气壮	<i>Li zhi qi zhuang</i>	Essere sicuro, essere nel giusto	<u>Non avevano affatto la coscienza sporca</u>
奇耻大辱	<i>Qi chi da ru</i>	Umiliante, vergognoso	Era di fatto un' <u>umiliazione</u> troppo profonda
不白之冤	<i>Bu bai zhi yuan</i>	Subire un'ingiustizia	Una cosa <u>ingiusta</u>
义愤填膺	<i>Yi fen tian ying</i>	Essere indignati	Mantenere lo stesso <u>grado</u>

			<u>di indignazione</u>
息事宁人	<i>Xi shi ning ren</i>	Ricucire una lite, andare oltre i problemi per mantenere un buon rapporto	Avrebbero cercato di <u>conciliare le due parti</u>
得寸进尺	<i>De cun jin chi</i>	Non accontentarsi, essere insaziabili	Avrebbero continuato a sostenere <u>avidamente</u>
相持不下	<i>Xiang chi bu xia</i>	Essere in stallo	<u>Erano in stallo</u>
遥相呼应	<i>Yao xiang hu ying</i>	Coordinarsi a distanza	<u>Si coordinarono a distanza</u>
各个击破	<i>Ge ge ji po</i>	Distruggere uno a uno	Il destino li avrebbe <u>sconfitti uno dopo l'altro</u>
不翼而飞	<i>Bu yi er fei</i>	Sparire nel nulla, non lasciare traccia	Erano <u>scomparse</u> dalla sala d'attesa <u>senza lasciare traccia</u>
无影无踪	<i>Wu ying wu zong</i>	Dileguarsi senza lasciare traccia	<u>Senza</u> i tre bagagli
死无对证	<i>Si wu dui zheng</i>	Non avere prove, non avere un testimone	<u>Mancavano delle prove schiaccianti</u>
权衡利弊	<i>Quan heng li bi</i>	Misurare i pro e i contro	Dopo aver <u>valutato pro e contro</u>
危机四伏	<i>Wei ji si fu</i>	Essere circondati dal pericolo	Con <u>pericoli a ogni angolo</u>
同仇敌忾	<i>Tong chou di kai</i>	Condividere l'odio per un nemico comune	Tutte e due <u>condividevano un odio</u> amaro per il nemico
一举一动	<i>Yi ju yi dong</i>	Ogni azione	Osservavano <u>ogni singolo movimento</u>
察言观色	<i>Cha yan guan se</i>	Fare particolare attenzione a ogni parola e a ogni espressione	Immobile per tutto il tempo a <u>osservare ogni parola e ogni espressione</u>
衣冠楚楚	<i>Yi guan chu chu</i>	Avere i vestiti immacolati	<u>Indossavano abiti immacolati</u>
文质彬彬	<i>Wen zhi bin bin</i>	Gentile, garbato	Avevano un <u>portamento elegante</u>
循循善诱	<i>Xun xun shan you</i>	Insegnare con pazienza e abilità	I lineamenti del suo volto così <u>rassicurante e paziente</u>
不得而知	<i>Bu de er zhi</i>	Sconosciuto, che non si può sapere	<u>Non sapeva rispondere</u>
奉陪到底	<i>Feng pei dao di</i>	Tenere compagnia a qualcuno fino alla fine	Non potevano <u>intrattenersi</u> con i presenti per tutta la notte
不知不觉	<i>Bu zhi bu jue</i>	Senza rendersi conto	<u>Senza volerlo</u>
深更半夜	<i>Shen geng ban ye</i>	Nel cuore della notte, nel buio profondo della notte	A quell' <u>ora tarda della notte</u>
如痴如醉	<i>Ru chi ru zui</i>	Essere storditi, stupefatti	Guardavano la scena <u>attoniti e stupefatti</u>
以貌取人	<i>Yi mao qu ren</i>	Giudicare qualcuno solo per la sua apparenza	<u>Giudicava le persone solo per la loro apparenza</u>
旷日持久	<i>Kuang ri chi jiu</i>	Prolungato	<u>Durava così a lungo</u>
缩手缩脚	<i>Suo shou suo jiao</i>	Essere eccessivamente cauti	Forzuto era <u>iperprudente</u>

心有余悸	<i>Xin you yu ji</i>	Avere paura	Forzuto era <u>iperprudente</u> (Tradotto insieme al precedente)
扇风点火	<i>Shan feng dian huo</i>	Agitare le persone, creare problemi	Riconciliare le parti o <u>alimentare i problemi</u>
无所事事	<i>Wu suo shi shi</i>	Non avere nulla da fare	<u>Non avevano niente da fare</u>
遥遥无期	<i>Yao yao wu qi</i>	Non nel prossimo futuro	Aspettare il <u>fantomatico</u> traghetto

Onomatopée

Han include nel testo alcune onomatopée. Come sostiene Codeluppi: “un esempio di arricchimento del linguaggio dal punto di vista fonologico consiste nell’utilizzo delle onomatopée. Esse costituiscono uno strumento in grado di coinvolgere il lettore a livello sensoriale, suggerendo acusticamente l’oggetto o l’azione significata attraverso l’imitazione fonetica”.⁴⁶ La resa fonetica delle onomatopée sarebbe sembrata a mio parere un po’ innaturale nella mia traduzione, motivo per cui ho deciso di renderle con dei termini che, indicando comunque un tipo di suono specifico, ne riprodussero l’effetto. Nel testo compaiono infatti *dongdong* 咚咚 tradotto con “tonfo (dei passi)” e *zhi lala* 吱啦啦 reso con “scoppiettavano (gli alimenti)”.

Il registro

Per concludere questa parte di descrizione delle microstrategie utilizzate, propongo due interventi pronunciati dai personaggi della novella per dimostrare l’utilizzo di un registro colloquiale e la resa in traduzione.

“那边的女营业员长得挺靓的。”
 “Quella commessa è uno schianto”.

“在哪块? 在哪块?”
 “Dove sei? Dove diavolo sei?”.

Nella prima frase ho cercato di rafforzare l’espressione “长得挺靓的”, che letteralmente vuol dire “è cresciuta davvero bene/ è davvero bella”, sostituendolo con un altro più colloquiale e meno neutro, ossia “uno schianto”.

⁴⁶ Martina Codeluppi, *La sfida della sopravvivenza tra individualismo e marginalità: traduzione di due racconti di Han Dong*, [Tesi di laurea], Università Ca’ Foscari di Venezia, 2012/2013, p. 105.

Nella seconda frase mi sono allineato al contesto in cui avveniva l'azione: Smilzo entra nella sala d'attesa con l'intenzione di azzuffarsi con uno dei quattro amici, cercandolo fra gli altri. In questo caso, a un primo "Dove sei" segue un raddoppiamento, come nel testo originale, con l'aggiunta di un rafforzativo che trasmette il senso di frustrazione e rabbia. L'uso di un registro basso da parte di Han Dong, mi ha permesso di accentuare il linguaggio dei teppisti capeggiati da Forzuto. Come spiegato, ho ritenuto opportuno aumentare il divario culturale fra gli intellettuali e gli altri personaggi attraverso il loro linguaggio, esaltando la pragmaticità e il colore delle parole dei malfattori e sottolineando il tono saccente e sicuro degli uomini colti, come nel caso della lezione improvvisata di Wang Zhi nella stazione di polizia. Nel complesso, l'opera originale presenta uno stile neutro, reso in traduzione da un irrobustimento delle espressioni dove necessario.

CONCLUSIONE

Con questo elaborato ho cercato di inserire Han Dong, poeta, romanziere, saggista e regista, all'interno di un contesto storico-letterario che dagli anni Ottanta giunge a cavallo degli anni Duemila. Nell'elaborato sono state presentate le circostanze storiche e le maggiori correnti e tendenze di questo ventennio, in cui varie tipologie di letteratura si sono scontrate dando vita ad azioni e reazioni più o meno politiche da parte degli intellettuali. Abbiamo visto come, accanto all'editoria ufficiale, organizzata e verificata dal Partito fosse presente un canale non ufficiale di pubblicazione di poesie, racconti e romanzi, che trovarono largo spazio d'espressione in riviste organizzate da collettivi di scrittori. In questo contesto, con la sua rivista autogestita *Loro*, si inserisce Han Dong, che propone assieme a molti altri autori del periodo, una letteratura d'avanguardia lontana dai temi solenni e impegnati della Poesia Oscura, rifiutando il suo stile simbolico ed elevato, e facendosi portavoce, al contrario, di una scrittura senza allusioni, libera da ogni missione politica. La realtà è l'unico soggetto della narrazione: Han Dong riesce a estrapolarne i frammenti più autentici in cui microcosmi individuali agiscono e si scontrano. Questo è il mondo letterario di Han, dove la relazione fra uomo e donna si riduce alla sua cruda carnalità, non tralasciando l'importanza del sentimento amoroso e del sesso. I suoi soggetti sono quasi sempre uomini e donne al limite della propria condizione o fisica o mentale che agiscono nel nuovo contesto consumistico, in cui il corpo e il denaro sono la misura di ogni acquisto.

Colpisce come nella sua narrativa, Han Dong inserisca tutta la sua mole poetica, permettendo ai suoi racconti, così come ai romanzi, di intensificare i livelli semantici, arricchendo la trama non di una complessità lessicale ma di una forza connotativa rilevante, che rimanda costantemente al contesto, all'esperienza extra-testuale.

È per questo motivo che per la proposta di traduzione ho scelto di presentare la novella *Sul molo*. Oltre a contenere una critica ai rapporti di potere, il racconto esalta i comportamenti negativi dell'essere umano, mettendo in scena l'opportunismo dei personaggi davanti a situazione di pericolo. Ma *Sul molo*, è apprezzabile anche per la sua componente narrativa. I personaggi caratterizzati ma senza psicologia sono il motore della vicenda grazie ai conflitti che portano avanti, giocando sulla lotta degli opposti, criminali contro le autorità, intellettuali contro i teppisti, la verità e la bugia, il bene e il male; quest'ultimi quasi irricognoscibili alla fine della storia. La tensione costante è alimentata anche dalle ambientazioni. Il molo rappresenta il luogo degli arrivi e delle partenze e riempie e svuota la città a seconda delle corse notturne, degli sbarchi dei passeggeri; le luci illuminano

a giorno la città, ma poco lontano è solo una lampada a irradiare il suo calore nella piccola stanzetta della stazione di polizia.

Arrivare a scrivere quanto trattato finora e aver compreso un mondo letterario unico della sua epoca, è stato per me motivo di grande soddisfazione. A maggior ragione, aver potuto fare delle domande alla traduttrice ufficiale del poeta e allo stesso Han Dong, mi ha permesso di aumentare la mia consapevolezza nell'approccio a questi temi. In conclusione, posso quindi affermare che l'intero percorso di scrittura della tesi ha rappresentato per me una sfida per quanto riguarda la traduzione linguistica e un'opportunità incredibile per la conoscenza di questa porzione indipendente di letteratura.

BIBLIOGRAFIA

- ABBIATI Magda, *La Grammatica del cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998.
- ARCODIA Giorgio F. e BASCIANO Bianca, *Linguistica cinese*, Bologna, Patron, 2016.
- BERG, Daria e STRAFELLA, Giorgio (a cura di), *China's Avant-Garde, 1978-2018*, New York, Routledge, 2023.
- BRAESTER, Yomi, *Witness Against History: Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China*, Standford, Standford University Press, 2003.
- BRUNO, Cosima, "Experimental and Opaque Poetry: Bei Dao, Shu Ting, Gu Cheng, and Others" in Ming Dong Gu e Tao Feng (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, New York, Routledge, 2018, pp. 491-501.
- CAI, George, "Touching the 'Transparent Sorrows': Misty Poetry and the Identity of Post-Cultural-Revolution Poets", *Davidson History Journal*, 2019, pp. 1-14.
- CAVAGNOLI Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- CHEN Xiaoming 陈晓明, *Zhongguo dangdai wenxue zhuchao 中国当代文学主潮* (Principali tendenze della letteratura cinese contemporanea), Pechino, Beijing daxue chubanshe, 2013.
- CHI, Pang-Yuan e WANG, David Der-Wei (a cura di), *Chinese Literature: In the Second Half of a Modern Century*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- CODELUPPI, Martina, "Mapping Ideology in Language: Han Dong's *Zha gen* (Banished!) and Ma Jian's *Rou zhi tu* (Beijing Coma)", *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 53, 2017, pp. 257-280.
- CODELUPPI, Martina, "Narrating Banishment by Means of the Body: Physical Reflections of Han Dong's Cultural Revolution", in Siary Gérard (a cura di), *Le corps dans les littératures modernes d'Asie orientale: discours, représentation, intermédialité*, Parigi, Collège de France, 2022, pp. 192-204.
- CODELUPPI, Martina, *Fictional Memories: Contemporary Chinese Literature and Transnationality*, Torino, L'Harmanattan Italia, 2020.

- CODELUPPI, Martina, *La sfida della sopravvivenza tra individualismo e marginalità: traduzione di due racconti di Han Dong* [tesi], Venezia, Università Ca' Foscari, 2013.
- CODELUPPI, Martina, *Writing Memory: Global Chinese Literature in Polyglossia* [tesi], Parigi, Université Sorbonne, 2018.
- DENTON, Kirk (a cura di), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2016.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2010.
- ECO, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018.
- FAINI, Paola, *Tradurre*, Roma, Carocci editore, 2004.
- FANG Wei 房伟, “Zuojia shenfen jiegou yu xinshiqi wenxue” 作家身份结构与新时期文学 (Struttura dell'identità dello scrittore e letteratura della nuova era), in *Xinshiqi wenxue yanjiu*, pp. 9-14.
- FENG Qi 冯琪, “Duanlie” zhihou de wenxue xiezu kongjian “断裂”之后的文学写作空间 (Lo spazio di scrittura letteraria dopo “Rottura”) [tesi], Tianjin, Nankai daxue wenxueyuan, 2005.
- FUMIAN, Marco, “The Temple and the Market: Controversial Positions in the Literary Field with Chinese Characteristics”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 21, 2, 2009, pp. 126-166.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse*, trad. di Lewin E. Jane, New York, Cornell University Press, 1980.
- GOLDMAN, Merle (a cura di), *China's Intellectuals and the States: In Search of a New Relationship*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- HAN Dong 韩东, *Han Dong de shi* 韩东的诗 (Le poesie di Han Dong), Jiangsu, Jiangsu wenyi chubanshe, 2015.
- HAN, Dong, *Banished!*, trad. di Harman Nicky, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009.
- HAN Dong 韩东, *Ci da iyi si* 此呆已死 (Attenzione spostato morto), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2008.
- HAN Dong 韩东, *Aiqing lixue* 爱情力学 (La meccanica dell'amore), Shanghai, Shanghai wenyi

chubanshe, 2007.

HAN Dong 韩东, *Wo he ni 我和你* (Io e te), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2005.

HAN Dong 韩东, “Guanyu yuyan, Yang Li ji qita”, 关于语言、杨黎及其它 (Sul linguaggio, Yang Li e altre questioni), *Zuojia*, 8, 2003, pp.87-89.

HAN Dong 韩东, *Baba zai tianshang kan wo 爸爸在天上看我* (Papà mi guarda dal cielo), Hebei, Hebei jiaoyu chubanshe, 2002.

HAN Dong 韩东, “Beiwang: youguang ‘Duanlie’ xingwei de wenti – huida” 备忘：有关断裂行为的问题一回答 (Promemoria: domande e risposte sul movimento ‘Rottuea’) *Beijing wenxue*, 10, 1998, pp.41-47.

HAO Lijuan 郝丽娟, “‘Duanlie yidai’ de wenxue xushi” “断裂一代”的文学叙事 (La narrativa letteraria della generazione “Rottura”), in *Shanxi shidaxue bao*, 41, 2014, pp. 99-101.

HARMAN, Nicky (a cura di), *A Phone Call from Dalian*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2012.

HELMUT, Martin e CHEN, Simon, “Latecomers, Conformity and Protest: Chinese Literature 1998”, *China Review*, 1999, pp. 231-257.

HONG Huang 洪荒, “Xinshi: yige zhuanzhe ma?” 新诗—一个转折吗? (La nuova poesia: un punto di svolta?) in *Renditions*, 1983, pp. 191-194.

HU Youfeng 胡友峰 e YU Hai Yan 余海艳, “‘Tamen’: wei wancheng de shige ‘xiandai xing’” “他们”: 未完成的诗歌“现代性”(Loro: la poesia incompiuta “Modernità”), in *Dangdai shige luntan*, 1, 2016, pp. 157-173.

HUANG Dehai 黄德海, “Houlai zhe de chuangzao” 后来者的创造 (Produzione letteraria dei successori), in *Shanghai wenhua*, pp. 34-40.

HUANG, Yibing, *Contemporary Chinese Literature: From the Cultural Revolution to the Future*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

JING, Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng’s China*, Berkeley, University of California Press, 1996.

- KING, Richard, "'Wounds' and 'Exposure': Chinese Literature after the Gang of Four", *Pacific Affairs*, 54, 1, 1981, pp. 82-99.
- LI Wanwu 李万武, "Lun wenxue geren zhuyi wenhua qingxu" 论文学个人主义文化情绪 (Sui sentimenti culturali dell'individualismo letterario), in *Shangtao yu zhengming*, 1999, pp. 25-37.
- LIANG Hong 梁鸿, "Nuanmei de 'minjian': 'Duanlie wenjuan' yu 90 niandai wenxue de zhuanxiang" 暧昧的“民间”：“断裂问卷”与90年代文学的转向 (“Popolo” ambiguo: “questionario sulle fratture” e la svolta letteraria negli anni Novanta), in *Dangdai wenxue luntan*, pp. 19-27.
- LIANG Yuehao 梁钺皓, "Chong fan 1998 nian: dangdai wenxue de zhong nian wieji" 重返1998年：当代文学的“中年危机”(Ritorno al 1998: la “crisi di mezza età” nella letteratura contemporanea), in *Wenxue Jingwei*, pp. 55-62.
- LIN, Tongqi, "A Search for China's Soul", *Daedalus*, 122, 2, 1993, pp. 171-188.
- LINK, Perry, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- LIU Bo 刘波, "Zai wenxue de zunyan yu chuangzao de kenengxing zhijian" 在文学的尊严与创造的可能性之间 (Tra dignità della letteratura e possibilità di creazione), in *Dangdai zuojia pinglun*, 2, 2022, pp. 74-79.
- LIU, Ding e Han, Dong, "Let's Say Goodbye!", *Magician Space*, 2017, pp. 1-37.
- LOMBARDI, Rosa (a cura di), *Han Dong: un forte rumore*, Roma, Elliot, 2020.
- LOMBARDI ROSA (a cura di), *La rosa del tempo. Poesie scelte (1972-2008)*, Roma, Elliot, 2018.
- LOMBARDI, Rosa, "Han Shaogong, Incontri tra Oriente e Occidente: comprendere la letteratura cinese contemporanea", *Cosmopolis*, 1, 2009, pp. 217-232.
- LOMBARDI, Rosa, "Wang Shuo e la nuova letteratura popolare cinese", *Cina*, 26, 1996, pp. 95-101.
- LOVELL, Julia, "Finding a Place: Mainland Chinese Fiction in the 2000s", *The Journal of Asian Studies*, 71, 1, 2012, pp. 7-32.
- LU Sijing 吕思静, "'Disan dai shige' de 'Duanlie' he chongjian" “第三代诗歌”的“断裂”和重建 (La “Rottura” e la ricostruzione della “poesia di terza generazione”), in *Jin chuanmei*, 5, 2014, pp.

169-171.

MCDOUGALL, Bonnie, “Problems and Possibilities in Translating Contemporary Chinese Literature”, *The Australian Journal of Chinese Affairs*, 25, 1991, pp. 37-67.

MENG, Li e TAM, King-fai, “Literature of Reform and Root-Seeking”, in Ming Dong Gu e Tao Feng (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, New York, Routledge, 2018, pp. 450-461.

MIN, Yang, *Revolutionary Trauma and Reconfigured Identities: Representing the Chinese Cultural Revolution in Scar Literature* [Tesi], Edmonton, University of Alberta, 2012.

MING, Dong Gu e SCHULTE, Rainer (a cura di), *Translating China for Western Readers*, New York, Suny Press, 2014.

NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, New York, Prentice Hall, 1988.

NEWMARK, Peter, *About Translation*, Bristol, Multilingual Matters, 1991.

OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.

OSIMO, Bruno, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli, 2010.

PELLAT, Valerie e LIU, Eric, *Translating Chinese Culture*, Londra, Routledge, 2014.

PESARO, Nicoletta (a cura di), *La traduzione del cinese: riflessioni, strategie, tipologie*, Milano, Hoepli, 2023.

PESARO, Nicoletta, “Tre fasi della letteratura cinese contemporanea”, *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, 15, 2015, pp. 46-51.

PESARO, Nicoletta e PIRAZZOLI, Melinda, *La narrativa cinese del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2019.

PIRAZZOLI, Melinda, “Breaking Up From What? The Corporeal Politics of Values in the Duanlie yundong”, *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 55, 2019, pp. 363-393.

RONG, Cai, “Leaving the World to Enter the World: Han Shaogong and Chinese Root-Seeking Literature”, *China Review International*, 12, 2, 2005, pp. 469-473.

- SCARPA, Federica, *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2008.
- SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Trieste, Einaudi, 2015.
- SHANG Yan 尚艳, "Han Dong jiqi chuanguo" 韩东及其创作 (Han Dong e le sue creazioni), in *Wenxue jiaoyu*, 2008, pp. 62-63.
- TAN, Chee Lay, *Constructing a System of Irregularities: The Poetry of Bei Dao, Yang Liang, and Duoduo*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- TWITCHELL, Jeffrey e HUANG, Fan, "Avant-Garde Poetry in China: The Nanjing Scene 1981-1992", *World Literature Today*, 71, 1, 1997, pp. 29-35.
- VAN CREVEL, Maghiel, "Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian (part one)", *Studies on Asia*, 3, 2, 2004, pp. 28-48.
- VAN CREVEL, Maghiel, "Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian (part two)", *Studies on Asia*, 3, 2, 2004, pp. 81-97.
- VAN CREVEL, Maghiel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, 2008.
- VISSER, Robin, *Cities Surround the Countryside: Urban Aesthetics in Postsocialist China*, Durham, Duke University Press, 2010.
- WANG Hua 王华 e ZHOU Gen Hong 周根红, "Wenxue chang yu yu 20 shiji 80-90 niandai Nanjing qingnian zuojia qun de xingcheng" 文学场域与20世纪80—90年代南京青年作家群的形成 (Campo letterario e gli anni Ottanta e Novanta: la formazione del gruppo di giovani scrittori di Nanchino), in *Jiangsu shehui kexue*, 2019, pp. 216-222.
- WANG, David Der-Wei (a cura di), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2017.
- WANG, Edward, "Encountering the World: China and Its Other(s) in Historical Narratives", *Journal of World History*, 14, 3, 2003, pp. 327-358.
- WOOD, James, *Come funzionano i romanzi: breve storia delle tecniche narrative per lettori e scrittori*, Milano, Mondadori, 2010.
- WU Xiuming 吴秀明, *Dangdai wenxue sichao yanjiu* 当代文学思潮研究 (Ricerche sulle tendenze

del pensiero letterario contemporaneo), Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe, 2009.

YANG, Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, Michigan, The University of Michigan Press, 2002.

YEH, Chun-Chan, "The Role of the Intellectual in China", *Third World Quarterly*, 11, 2, 1989, pp. 143-153.

YEH, Michelle, "Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China", *Modern China*, 18, 4, 1992, pp. 379-409.

YEH, Michelle, "Nature's Child and the Frustrated Urbanite Expressions of the Self in Contemporary Chinese Poetry", *World Literature Today*, 65, 3, 1991, pp. 405-409.

YEH, Michelle, "The 'Cult of Poetry' in Contemporary China", *The Journal of Asian Studies*, 55, 1, 1996, pp. 51-80.

YI Wenjie 易文杰, "Fanfeng chuangtong ziwo shenhua zongti xing shiluo" 反讽传统, 自我神话, 总体性失落 (Tradizione ironica, auto mitologia, perdita della totalità), in *Wenxue Jingwei*, pp. 46-53.

YING, Li Hua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Lanham, The Scarecrow Press, 2010.

ZHANG Yinghai 张英e HAI Lihong 海力洪, "Han Dong: wo he ni" 韩东: 我和你 (Han Dong: Io e te), in *Wenhua zhongguo*, 2005, pp. 114-117.

ZHANG, Xudong, "On Some Motifs in the Chinese 'Cultural Fever' of the Late 1980s: Social Change, Ideology, and Theory", *Social Text*, 39, 1994, pp. 129-156.

ZHU Wen 朱文, "Duanlie: yi fen wenjuan he wushiliu fen dajuan" 断裂: 一份问卷和五十六分答卷 (Rottura: un questionario e cinquantasei risposte), *Beijing wenxue*, 10, 1998, pp. 19-38.

ZUCCHERI, Serena, "L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea", in Ronchetti Barbara e Saracino Maria Antonietta e Terrenato Francesca, *La lettura degli altri*, Roma, Sapienza università editrice, 2015, pp. 105-119.

Sitografia

BRIGITTE, Duzan, *Han Dong*, “La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine”, 2023, http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_Han_Dong.htm, 15/01/2024.

CHANG Li 常立, “‘Tamen’ jiqi ta” “他们”及其他 (Il suo Loro), *Jintian*, (<https://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-30348>), 15/01/2024.

DOROTHY, “Zhuanfang ‘zai matou’ daoyan Han Dong: shiren bu shi lieshi he fengzi” 专访“在码头”导演韩东：诗人不是烈士和疯子 (Intervista esclusiva con il regista di *Sul molo* Han Dong: I poeti non sono martiri o pazzi), *Sohu*, (https://www.sohu.com/a/201976957_662944), 15/01/2024.

ELIZABETH, Kerr, “*One Night on the Wharf*”: *Film Review - Busan 2017*, “The Hollywood Reporter”, 2017, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/one-night-wharf-film-review-busan-2017-1049916/>, 15/01/2024.

ERIC, Abrahamsen, *Han Dong’s Big Day Out*, “Paper Republic”, 2008, <https://paper-republic.org/pers/eric-abrahamsen/han-dongs-big-day-out/>, 15/01/2024.

Han Dong, in “Paper Republic”, 2022, <https://paper-republic.org/pers/han-dong/>, 15/01/2024.

Han Dong 韩东, *Zai matou* 在码头 (*Sul molo*), “Jiujiu Cangshuwang”, <https://www.99csw.com/index.php>, 15/01/24.

LI Chun 李纯, “Han Dong de dianying matou” 韩东的电影码头 (Il film sul molo di Han Dong), *Jiemian xinwen*, (https://m.jiemian.com/article/1166692_toutiao.html), 15/01/2024.

MATTHEW, Sorrento, *Money, Censorship, and Films of the Chinese Independent Cinema: An Interview with Han Dong*, “Filmint”, 2017, <https://filmint.nu/censorship-independent-interview/>, 15/01/2024.

Nicky Harman, in “Paper Republic”, 2022, <https://paper-republic.org/pers/nicky-harman/>, 15/01/2024.

NICKY, Harman, *A Tabby-cat’s Tale*, “Necessary Fiction”, 2014, <http://necessaryfiction.com/researchnotes/translationnotes/translationnotesatabbycatstale/>, 15/01/2024.

NICKY, Harman, *Brand New World*, “Paper Republic”, 2012, <https://paper-republic.org/pers/helen->

wang/han-dong-brand-new-world-short-story/ , 15/01/2024.

NICKY, Harman, *Gu Jieming – a Life*, “Paper Republic”, 2016, <https://paper-republic.org/pubs/read/gu-jieming-a-life/>, 15/01/2024.

NICKY, Harman, *One Night on the Wharf*, “Paper Republic”, 2022, <https://paper-republic.org/pubs/read/one-night-on-the-wharf/>, 15/01/2024.

NICKY, Harman, *The Bathtub – Scene of a Struggle*, “Paper Republic”, 2016, <https://paper-republic.org/pubs/read/bath-tubscene-of-a-struggle/>, 15/01/2024.

NICKY, Harman, *The Cry of the Deer*, “Paper Republic”, 2016, <https://paper-republic.org/pubs/read/the-cry-of-the-deer/>, 15/01/2024.

NICKY, Harman, *Translator Nicky Harman speaks to Han Dong*, “Peony Moon: a Contemporary Poetry Blog”, 2009, <https://peonymoon.wordpress.com/2013/10/17/translator-nicky-harman-speaks-to-han-dong/>, 15/01/2024.

NICKY, Harman, *View from a Window*, “Paper Republic”, 2020, <https://paper-republic.org/pubs/read/view-from-a-window/>, 15/01/2024.

One Night on the Wharf, “Youtube”, 2018,

https://www.youtube.com/watch?v=LP2pooQg5zg&ab_channel=%EB%B6%80%EC%82%B0%EA%B5%AD%EC%A0%9C%EC%98%81%ED%99%94%EC%A0%9C Busan International Film Festival, 15/01/2024.

PATRICK, Frater, *Chinese Poet Han Dong Cultivates Dark Humor in “One Night on the Wharf”*, “Variety”, 2017, <https://variety.com/2017/film/asia/china-han-dong-dark-humor-in-wharf-1202590303/>, 15/01/2024.

PHILIP, Hand, *Han Dong – Interview*, “Granta”, 2012, <https://granta.com/interview-han-dong-philip-hand/>, 15/01/2024.

PHILIP, Hand, *The Wig*, “Granta”, 2012, <https://granta.com/The-Wig/>, 15/01/2024.

SIMON, Patton, *Han Dong*, “Poetry International”, 2022, https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poets/poet/102-8357_Han, 15/01/2024.

Zai ma tou, “IMDb”, <https://www.imdb.com/title/tt7654152/>, 15/01/2024.