



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

I caratteri dell'indicibile. La traduzione del sintomo in alcune opere della letteratura sinofona

SILVIA POZZI

Università degli Studi di Milano Bicocca
silvia.pozzi@unimib.it

Abstract. The trauma of the Cultural Revolution marks Chinese literary modernity, while Taiwanese identity is rooted in a historical memory shaped by national traumas. What challenges does the translator face? One risk is rationalization: how can one distinguish grammatical repetitions from rhetorical ones in Yu Hua's *Brothers*? How can onomatopoeias, so frequent in Chinese, be preserved without creating alienating effects? Another challenge is cultural distance: in *Owlsh*, Dorothy Tse reinvents Hong Kong. How can landscapes be made recognizable to readers with no geographical references? Finally, there is linguistic distance: in Kevin Chen's *Ghost Town*, *gui* 鬼 means "ghost" but also "absurd" or "remote." The novel also features linguistic layering, as the author uses Taiwanese – the maternal language of dreams and memories.

Keywords: sinophone literature, Chinese characters, trauma, translation.

Riassunto. Il trauma della Rivoluzione Culturale segna la modernità letteraria cinese e l'identità taiwanese si fonda su una memoria storica segnata da traumi. Quali sfide affronta il traduttore? Un rischio è la razionalizzazione: come distinguere le ripetizioni grammaticali da quelle retoriche in *Brothers* di Yu Hua? Come preservare le onomatopee, così ricorrenti in cinese, senza produrre effetti stranianti? Altro ostacolo è la distanza culturale: in *Il professore e la ballerina del carillon*, Dorothy Tse reinventa Hong Kong. Come rendere riconoscibili i paesaggi per chi non ha riferimenti? Infine, la distanza linguistica: in *Ghost Town* di Kevin Chen, *gui* 鬼 significa "fantasma", ma anche "assurdo" o "sperduto", "remoto". Esiste poi nel romanzo una sovrapposizione di lingue, perché l'autore ricorre al taiwanese, la lingua materna dei sogni e dei ricordi.

Parole chiave: letteratura sinofona, caratteri cinesi, trauma, traduzione.

I caratteri dell'indicibile. La traduzione del sintomo in alcune opere della letteratura sinofona

Il presente saggio esplora il legame tra le specificità linguistiche del cinese e la resa del trauma individuale e collettivo nei testi tradotti. Il percorso si articola in una duplice direzione, teorica e pratica: da un lato, verranno analizzati aspetti chiave della lingua cinese – come l'ordine sintattico dei costituenti, il sistema di scrittura e alcune peculiarità grammaticali – per comprendere come essi influiscano sulla costruzione del significato e sulla narrazione del trauma; dall'altro, si esamineranno strategie traduttive volte a preservare o trasformare queste caratteristiche nel passaggio a un'altra lingua. L'obiettivo è evidenziare come la struttura linguistica e la scrittura possano modellare l'esperienza del trauma nei testi originali e quale impatto abbiano le scelte traduttive nella sua trasposizione in un nuovo contesto linguistico e culturale.

Come ben noto, il cinese, proprio come l'inglese, è una lingua isolante, con caratteristiche del tutto precipue, tra le quali la più macroscopica è il ricorso a una scrittura non alfabetica che si avvale approssimativamente di sessantamila sinogrammi, più comunemente definiti caratteri cinesi, che sono in prevalenza ideofonogrammi, ma con una discreta presenza anche di ideogrammi, oltre a un ristretto numero di pittogrammi e simbologrammi.¹ Se per la combinazione inglese-italiano esiste una nutrita bibliografia di opere che indagano sia la teoria che la pratica della traduzione, per la combinazione cinese-italiano (così come dal cinese verso altre lingue occidentali) il lavoro di ricerca, riflessione e analisi è ancora alle prime battute.² In definitiva, non esiste una cultura della traduzione in quest'ambito e ciò sovente comporta una mancanza di consapevolezza riguardo alla specificità delle operazioni che è necessario compiere nel viaggio da un sistema linguistico-culturale all'altro. Oltre all'impossibilità di rimpatriare la dimensione grafica della scrittura cinese in una qualsivoglia lingua occidentale, esistono numerose altre criticità, dovute all'incommensurabile distanza tra i due sistemi, di cui darò qui cenno, in modo da evidenziare la complessità della restituzione dei sintomi testuali nel passaggio dal cinese all'italiano. Con "sintomi testuali" intendo gli inciampi, le sporcature, le slabbrature che a livello lessicale, sintattico-grammaticale e stilistico rivelano o tradiscono la presenza di un trauma individuale e/o collettivo nella lingua letteraria.

¹ A. Lavagnino, S. Pozzi, *Cultura cinese. Segno, scrittura e civiltà*, Roma, Carocci, 2013, pp. 26-29.

² Per quanto riguarda la teoria e la pratica della traduzione dal cinese all'italiano sono attualmente disponibili i volumi S. Pozzi, *Il carattere e la lettera. Tradurre dal cinese*, Milano, Hoepli, 2022 e N. Pesaro, *La traduzione del cinese. Riflessioni, strategie e tipologie testuali*, Milano, Hoepli, 2023.

Quali sono dunque alcuni dei paradigmi di questa distanza? Innanzitutto, la lingua cinese talvolta è più evasiva dell'italiano, così come altre volte è più precisa. Tende, ad esempio, a non specificare numero e genere del nome, è spesso il contesto a offrire indicazioni in proposito, laddove siano necessarie o volute dall'autore. Questo obbliga il traduttore a operare scelte nella resa in italiano che, per quanto non casuali, sono talvolta arbitrarie. Sebbene in cinese ci sia la possibilità di indicare se un nome è determinato o indeterminato, non esistono articoli, quindi è il traduttore a decidere se introdurli o meno. Un caso emblematico è quello dei titoli dei capitoli. Oltre agli articoli, in cinese mancano (o ricorrono in modo assai diverso) altre parole vuote, quali congiunzioni e preposizioni, di conseguenza i rapporti tra le parole (tra le cose) sono sostanzialmente da reinventare. Per esempio, *Mo* 膜, un romanzo di fantascienza cyberpunk da Chi Ta-wei 紀大偉 (1972-) che tratta temi queer e transgender, pubblicato a Taiwan nel 1995, in Italia è uscito come *Membrana*,³ in Francia il titolo è *Membrane*,⁴ mentre in inglese è al plurale con tanto di articolo determinativo: *The Membranes*.⁵ D'altro canto, in cinese sono presenti alcune categorie grammaticali inesistenti nella nostra lingua, come i classificatori nominali o i "satelliti" verbali, che convogliano informazioni sulle caratteristiche dei nomi (i primi) o sulle modalità dell'azione (i secondi) che non è sempre possibile trasferire in italiano. In ogni caso, per restituirle almeno parzialmente bisogna escogitare soluzioni *ad hoc*. I verbi mancano di flessione in cinese, il che implica che il soggetto è sovente ribadito. Questa e altre particolarità della lingua di partenza spingono il traduttore verso l'abuso delle ripetizioni. L'aspetto dell'azione ha un'estrema rilevanza in cinese, tuttavia l'inesistenza di modi e tempi del verbo concede un'estrema libertà agli autori di compiere salti temporali. I traduttori sono tenuti a costruire *ex novo* la *consecutio temporum*, con le complicazioni che si possono immaginare. E ancora, l'ordine sintattico della frase, che diverge da quello della lingua italiana, è tendenzialmente fisso o comunque poco mobile. Il complemento oggetto in cinese può essere posto all'inizio della frase e quelli che in lingua italiana sono complementi, quali quelli di mezzo, compagnia, stato in luogo, moto da luogo ecc., in cinese sono sempre posizionati prima del predicato. In maniera analoga, gli aggettivi precedono i nomi a cui si riferiscono, lo stesso dicasi per le frasi relative. In cinese dunque qualsiasi determinante precede ciò che è determinato.

³ Chi Ta-wei, *Membrana*, trad. it. A. Pezza, Torino, ADD, 2022.

⁴ Id., *Membrane*, trad. fr. G. Gaffric, Paris, LGF, 2017.

⁵ Id., *The Membranes: A Novel*, eng. trans. A.L. Heinrich, New York, Columbia University Press, 2021.

Da questa rapida panoramica, spero emerga con sufficiente chiarezza perché in talune traduzioni di opere cinesi si manifestino passaggi repentini dal passato remoto al passato prossimo e compaiano un impiego errato delle preposizioni, una prevalenza della paratassi, una distribuzione innaturale delle parole o un ritmo del discorso che nel complesso risulta straniante. In sostanza, si verifica un fenomeno tale per cui la lingua di partenza proietta la propria ombra sulla lingua d'arrivo minandone l'autenticità, l'efficacia e la potenza espressiva. Ecco che allora si corre il rischio di non restituire il sintomo testuale, le tracce del trauma nel testo di partenza, che risulteranno come stranezze in mezzo ad altre stranezze.⁶

Alla distanza linguistica, che è una sorta di mostro gigantesco e multiforme che deve essere domato dal traduttore caso per caso, frase per frase, sintagma per sintagma, si aggiunge la distanza culturale. In questo dominio, per quanto il traduttore possa adottare alcune strategie che costruiscono un ponte tra i due mondi, come il ricorso a note editoriali o a elementi chiarificatori⁷ all'interno del testo di arrivo, la responsabilità di una comprensione non superficiale dell'opera ricade anche sul lettore, sulle sue conoscenze di base e sulla sua disponibilità a documentarsi sulle ambientazioni, sul contesto storico, geografico, folkloristico ecc. Nella realtà, gran parte delle opere letterarie che provengono dall'universo sinofono una volta tradotte in italiano o in altre lingue presentano una resistenza alla comprensione come all'immaginazione che pure talvolta ne costituisce il fascino.

Offrirò una selezione di esempi di come la rappresentazione del trauma nelle letterature sinofone possa manifestarsi sia attraverso riferimenti storico-culturali ignoti o poco noti ai lettori italiani sia attraverso figure specifiche della lingua di partenza o sintomi testuali che costituiscono problemi di resa consistenti per il traduttore, che è comunque sempre chiamato a rispettare l'assioma lacaniano secondo cui «la funzione del linguaggio non è quella di informare ma di evocare».⁸

Parto da Yu Hua 余华 (1960-), autore tra i più noti e celebrati in Cina e nel mondo, venuto alla ribalta alla fine degli anni Ottanta come altri scrittori della cosiddetta Avanguardia letteraria (xianfeng 先锋文学), quali Can Xue 残雪 (1953-), Ge Fei 格非 (1964-), Ma Yuan 马原 (1953-), con racconti brevi che esplorano «l'impossibilità della realtà».⁹ Le pagine di narrativa

⁶ Per una trattazione più ampia delle "distanze" tra la lingua cinese e la lingua italiana in riferimento alla traduzione letteraria si veda S. Pozzi, *Il carattere e la lettera* cit., in particolare pp. 2-9.

⁷ *Ivi*, pp. 38-39.

⁸ J. Lacan, «Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi», in Id., *Scritti*, ed. it. a cura di G. Contri, Torino, Einaudi, 1974, p. 152.

⁹ Yang Xiaobin, «Trauma and Historical Violence in Communist China», in Id., *The Chinese*

di questa generazione di autori sono infestate dal «colossale fantasma storico della Rivoluzione Culturale» tra continui giochi di parole e il racconto di desideri incontenibili: atti violenti, fughe e mancati ritorni, morti assurde.¹⁰ Dagli anni Novanta, Yu Hua si dedica anche alla forma del romanzo e nelle opere della maturità l'orrore implacabile che fuoriesce dalla sua penna è mitigato, ma a tratti forse esaltato, dal dosaggio sapiente del registro del comico e da un ritrovato senso di umanità.

Nella prima parte di *Brothers*,¹¹ l'autore esorcizza le aberrazioni inflitte al popolo cinese dal potere durante la Rivoluzione Culturale, tra sgozzamenti, pestaggi feroci, suicidi indotti dalla disperazione, attraverso gli occhi innocenti e curiosi di due bambini (e Yu Hua era un bambino all'epoca), i fratelli del titolo che fratelli non sono.¹² Il filtro dello sguardo di Li Testapelata e Song Gang rende paradossale, surreale e a tratti esilarante la devastazione di cui sono responsabili i "grandi" e se, da un lato, rende narrabile l'ineffabile, dall'altro, ne esaspera l'atrocità per il lettore adulto, che è in grado di interpretare razionalmente i fatti e di "chiamarli per nome". Tra le strategie narrative tramite cui l'autore convoglia il punto di vista di Li Testapelata e Song Gang ci sono la rappresentazione di scene crude talmente incomprensibili da risultare grottescamente ridicole, il ricorso frequente a un lessico infantile e all'uso di onomatopee.

La lingua cinese dispone di un repertorio estremamente ricco di onomatopee, sia mimetiche, sia espressive. Ciò costituisce il più delle volte un elemento di criticità per il traduttore che, vista l'esiguità di corrispettivi in italiano, fatica a restituire la vivacità sonora dell'originale. Il compito risulta leggermente gravoso per quest'opera di Yu Hua quando si tratta di rendere i dialoghi o lo sguardo dei bambini, che facilmente riproducono con la voce i suoni della realtà circostante. Di seguito do alcuni esempi concentrandomi sulle opzioni di resa in italiano, inglese e francese.

Poi [Li Testapelata] si tirò su e andò in cucina all'orcio, trangugiò l'acqua facendo *glu glu [gudong gudong 咕咚咕咚]*, si senti rinvigorito, chiuse la porta e s'incamminò verso il corso.¹³

Postmodern. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, p. 47.

¹⁰ Chen Xiaoming 陈晓明, *Wubian de tiaozhan: Zhongguo xianfeng wenxue de houxiandaixing 无边的挑战: 中国先锋文学的后现代性 [La sfida impossibile: la postmodernità della Letteratura d'Avanguardia cinese]*, Changchun, Shidai wenyi chubanshe, 1993, p. 31.

¹¹ Yu Hua 余华, *Xiongdì – shang bu 兄弟上部 [Fratelli – I parte]*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2005.

¹² Si noti come nei romanzi di Yu Hua i legami indissolubili tra i protagonisti non sono mai di sangue, ma di "cuore". I figli sono figliastri e i fratelli sono acquisiti. Nel suo mondo letterario il concetto di famiglia si è disintegrato.

¹³ Yu Hua, *Brothers*, trad. it. di S. Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 125.

Nella versione inglese del passo al posto della traduzione letterale troviamo una sostituzione, ovvero l'impiego di un verbo fortemente onomatopeico (*to gulp*): «then he got to the kitchen and gulped his fill of water from the cistern». ¹⁴ In quella francese i traduttori hanno optato per una riduzione con l'utilizzo di un'espressione idiomatica che rimpiazza visivamente l'elemento sonoro (riempirsi d'acqua la pancia): «puis se leva et alla se remplir le ventre d'eau à la cuisine». ¹⁵

Sul palmo delle mani brillavano due spillette rosse del presidente Mao, erano per loro, dovevano appuntarsele sul petto, dove il cuore faceva *tum tum* [pengpeng 砰砰]. ¹⁶

In questo caso, sia la versione inglese sia quella francese propendono per una strategia di riduzione: «He said that these were for them and that they should were them right over their hearts»; ¹⁷ «C'était un cadeau à épingler sur la poitrine, à l'endroit où battait le cœur». ¹⁸

L'impresa di restituzione delle onomatopée diviene più ardua quando esse non mimano il punto di vista dei bambini, ma vengono introdotte dalla voce narrante nella descrizione di una scena. In questi casi la scelta stilistica, più che una strategia narrativa volta a smorzare l'impatto del dolore tramite il filtro dello sguardo dei bambini, è il riflesso di una caratteristica precipua della lingua letteraria cinese, che ha un ricco patrimonio di onomatopée primarie.

[E]rano tutti e quattro rossi per l'eccitazione. Poi risero a bocca spalancata come quattro malati di mente. ¹⁹

Nell'originale era presente il suono della risata, *hehe* [呵呵], che in italiano è stato soppresso, ma in questo caso la riduzione attuata e la conseguente perdita della sonorità dell'onomatopée forse è compensata dalla descrizione della bocca aperta dei personaggi di grande impatto visivo. Lo stesso vale per le versioni in inglese e francese. ²⁰

[T]heir faces flushed bright red, [...] and started laughing hysterically like four lunatics. ²¹

¹⁴ Id., *Brothers*, eng. trans. by E. Cheng-yin Chow, C. Rojas, London, Picador, 2009, p. 103.

¹⁵ Id., *Brothers*, trad. fr. par A. Pino, I. Rabut, Arles, Actes Sud, 2008, p. 167.

¹⁶ Id., *Brothers*, trad. it. di S. Pozzi cit., p. 88.

¹⁷ Id., *Brothers*, eng. trans. by E. Cheng-yin Chow, C. Rojas cit., p. 39.

¹⁸ Id., *Brothers*, trad. fr. par A. Pino, I. Rabut cit., p. 116.

¹⁹ Id., *Arricchirsi è glorioso*, trad. it. di S. Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 143.

²⁰ Per un'analisi dettagliata dell'uso delle onomatopée in cinese e una classificazione delle strategie di resa, si veda S. Pozzi, *Il carattere e la lettera* cit., pp. 144-149.

²¹ Yu Hua, *Brothers*, eng. trans. by E. Cheng-yin Chow, C. Rojas cit., p. 393.

Ils étaient rouges d'excitation et ricanaien la bouche ouverte comme quatre malades mentaux.²²

Ancora a proposito di *Brothers*, possiamo dal paesaggio sonoro del racconto a quello visuale. Cathy Caruth, tra le voci più influenti nell'applicazione della psicoanalisi alla memoria dei sopravvissuti alla Shoah, descrive come esperienze traumatiche di eventi inattesi e catastrofici producano a posteriori pagine in cui ricorrono con insistenza visioni allucinate e altri fenomeni intrusivi.²³ Ciò è riscontrabile in modo manifesto della scrittrice Can Xue²⁴ o nei racconti giovanili di Yu Hua.²⁵ Tuttavia, anche nella produzione più recente dell'autore in cui l'assurdo e il macabro si mitigano, controbilanciati dal gusto per il racconto, dal dosaggio sapiente di elementi comici e da un ritrovato senso di umanità, troviamo esplosioni ripetute di orrore, oltre alla ridondanza ossessiva di riferimenti al periodo della Rivoluzione Culturale, che difficilmente possono essere colti con immediatezza da chi non ha vissuto quest'esperienza devastante. Nella prima parte di *Brothers*, ambientata appunto in questo periodo, si registra una particolare ricorsività del rosso, con particolare riferimento al sangue e alle bandiere. In maniera altamente simbolica il rosso è il colore di un'epoca. Nel lavoro di traduzione comunque è inevitabile lavorare di sottrazione, smorzando in parte la "rossità", perché l'italiano mal si presta alla ridondanza di aggettivazione tipica della lingua cinese che risponde, oltre che a scelte stilistiche, a una necessità di chiarezza. Le parole, infatti, sono spesso composte da unico morfema e, data l'alta incidenza di omofoni, la determinazione nominale garantisce l'efficacia della comunicazione.

宋凡平双手将那面巨大的红旗举过了头顶，风把我们刘镇最大的红旗吹得像爆竹似的噼里啪啦地响。接下去宋凡平左右挥舞起了他的红旗，李光头和宋钢仰脸看着这巨大的旗面如何开始它的飞翔，它从他们的左边斜着飞到了右边，一个翻转之后又飞回到了左边，它在桥上飞来飞去，红旗挥舞出来的风吹乱了很多人的头发，他们的头发也开始左右飞翔了。宋凡平挥舞着红旗的时候，人群开始山呼海啸了。²⁶

²² Id., *Brothers*, trad. fr. par A. Pino, I. Rabut cit., p. 534.

²³ C. Caruth, *Unclaimed Experiences: Trauma and the Possibility of History*, in «Yale French Studies», 79, 1991, pp. 181-192; p. 181. Per un'approfondita trattazione sulla restituzione delle memorie traumatiche in autori cinesi contemporanei, in particolare in riferimento al Grande balzo in avanti, si veda A. Pezza, *Une réécriture du Grand Bond en avant en Chine contemporaine. Subversion et conciliation dans le Si Shu de Yan Lianke* (tesi di dottorato), Paris, Inalco.

²⁴ Si veda ad esempio la raccolta ripubblicata di recente Can Xue, *Dialoghi in cielo*, trad. it. di M. Masci, Milano, Utopia, 2023.

²⁵ Si veda ad esempio la raccolta di racconti di Yu Hua, *Torture*, trad. it. di M. Masci, Torino, Einaudi, 1997.

²⁶ Yu Hua, *Xiongdì - shang bu* cit., pp. 81-82.

Allora Song Fanping sollevò, alta sopra la testa, la sua enorme bandiera rossa e la bandiera più grande di tutta Liuzhen crepitava, sbattuta dal vento, con rumore di petardi scoppiettanti. Poi la fece sventolare a destra e sinistra e Li Testapelata e Song Gang stettero con il naso per aria a vederla prendere il volo, volava sghemba da sinistra a destra e, dopo un volteggio, tornava verso sinistra, si librava sopra il ponte avanti e indietro spostando l'aria e scompigliando i capelli della gente, così anche i capelli cominciarono a volare di qua e di là. Mentre Song Fanping sventolava la bandiera, la folla prese a muggiare e tuonare.²⁷

Nel brano la determinatezza del termine “bandiera”, che in cinese è data dall'aggettivo “rosso”, in italiano è ampiamente svolta dagli articoli determinativi. Peraltro, quando un nome svolge il ruolo di soggetto, in italiano può essere omesso, grazie alla marcatura di numero e genere nei nomi e alla desinenza dei verbi che identifica la persona e il numero: in questo contesto a «volare sghemba» non può che essere la bandiera rossa. Nella versione francese ravvisiamo un'operazione di riduzione simile alla nostra ma meno drastica, troviamo infatti *drapeau rouge* (un'occorrenza), *drapeux* (un'occorrenza), *drapeau* (due occorrenze).²⁸ Nella traduzione in equilibrio con l'originale, benché si risparmi sulla distribuzione del colore rosso: *flag* (quattro occorrenze, di cui una volta si specifica il colore *red*) e *flags* (un'occorrenza).²⁹

Un altro caso in cui un riferimento storico-culturale, che è lampante per un lettore cinese va, ahimè, perso in resa, è l'espressione codificata «*hong guang man mian* 红光满面» che alla lettera significa “viso illuminato di luce rossa”. Essa ricorre sei volte nell'opera e, come spiegano in nota i traduttori, in contesti paradossali. È la formula che la stampa abbinava a Mao Zedong nei suoi ultimi anni di vita, in particolare in occasione degli incontri con personalità straniera, ad esempio per la visita del presidente americano Nixon nel 1972. Mao era immancabilmente – contro ogni evidenza, essendo ormai malato – pieno di vitalità e radioso di salute.³⁰ Nella versione italiana non si è potuto fare ricorso alle note e l'ironia spietata del riferimento al linguaggio politico è evaporata, lasciando spazio solo alla descrizione ilare e giocosa del volto «rubicondo»³¹ dello strafottente Li Testapelata:

Nel frattempo, Li Testapelata era alle prese con la vendita del segreto del fondoschiena di Lin Hong, si era già mangiato parecchie ciotole di

²⁷ Id., *Brothers*, trad. it. di S. Pozzi cit., pp. 85-86.

²⁸ Id., *Brothers*, trad. fr. A. Pino, I. Rabut cit., p. 113.

²⁹ Id., *Brothers*, eng. trans. E. Cheng-yin Chow, C. Rojas cit., p. 70. Si veda anche S. Pozzi, *Il carattere e la lettera* cit., pp. 133-135.

³⁰ *Ivi*, p. 90.

³¹ Id., *Brothers*, trad. it. di S. Pozzi cit., p. 68.

spaghetti ai tre sapori – ogni tanto, anche di spaghetti semplici – e grazie all'alimentazione abbondante aveva un bel colorito.³²

Dorothy Tse (Xie Xiaohong 謝曉虹) (1977-) nel romanzo breve *Yingtou mao yu yinyuexiang nühai* 鷹頭貓與音樂箱女孩 del 2020 con la sua reinvenzione allucinata di Hong Kong ci offre un esempio emblematico di come la lontananza culturale e geografica costituisca un ostacolo insormontabile per la trasmissione del messaggio letterario. Nata a Chaozhou, nella provincia del Guangdong, e cresciuta a Hong Kong, l'autrice è una figura di spicco nel panorama letterario sinofono. Ha pubblicato varie raccolte di racconti e ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti, tra cui l'Hong Kong Biennial Award for Chinese Literature e il Taiwan's Unitas New Fiction Writers' Award. Oltre alla scrittura, si dedica all'editoria: ha curato un'antologia di narrativa hongkonghese ed è cofondatrice della rivista letteraria «Fleurs des lettres». Attualmente insegna letteratura e scrittura creativa presso la Hong Kong Baptist University.

Yingtou mao yu yinyuexiang nühai è una favola nera che sfrutta il topos dell'automa, come sottolinea Vanni Santoni.³³ Un mesto ricercatore universitario di mezz'età, con una carriera accademica deludente e una vita matrimoniale piatta e inappagante, si innamora di una ballerina del carillon e fugge con lei su un'isoletta segreta alla scoperta dei piaceri del sesso e di una riconquistata virilità. Il delirio del professor Q si riflette nella rappresentazione trasfigurata della topografia di Hong Kong, vera protagonista della storia: tunnel sotterranei, cloache a cielo aperto, negozi che scompaiono, è «come se ci fossero tante città fantasma nascoste sotto quella in superficie».³⁴ Il titolo dell'opera già rappresenta un nodo di significato inestricabile: letteralmente significa *Il gatto con la testa d'aquila e la ballerina del carillon*. Il “gatto con la testa d'aquila” è lo pseudonimo impiegato dal professor Q in gioventù per la pubblicazione delle sue poesie ed è un gioco di parole che, tramite un ribaltamento, richiama il termine “gufo”, *maotouying* 猫头鹰, ovvero l'aquila con la testa da gatto. Nella mitologia greca è legato ad Atena, dea della saggezza, e nell'accademia simbolicamente è associato alla conoscenza, in particolar modo nel mondo anglofono (e Hong Kong fino al 1997 era colonia britannica). Ecco che in inglese il romanzo è comparso con il titolo suggestivo di *Owl-ish*, aggettivo poco usato che rimanda alle ca-

³² *Ivi*, p. 219.

³³ V. Santoni, *Hong Kong a rovescio. Chi sogna è sveglia*, in «Corriere della Sera», 23 gennaio 2024, <https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-la-lettura/20240121/282501483496083?srsltid=AfmBOoqvXkc1rtqKc7q0Ogw8nmapW2oqdZVfDow-g-5HcAHSKqLXA0pZ> (ultimo accesso: 22/3/2025).

³⁴ D. Tse, *Il professore e la ballerina del carillon*, trad. it. di A. Paoliello, a cura di S. Pozzi, Roma, e/o, 2024, p. 162.

ratteristiche dell'animale.³⁵ Il rimando al sapere è molto meno evidente nel nostro Paese, pertanto si è optato per un titolo più didascalico *Il professore e la ballerina del carillon*,³⁶ e all'interno del testo il nome di penna del professore da giovane è stato reso con Fugo, che fa riferimento a un altro dei tratti distintivi della personalità del protagonista, mantenendo intatto lo sguardo ironico sul personaggio con uno spostamento, invece che farsi beffe della sua statura accademica, si allude sarcasticamente alla sua propensione alla fuga.

Il dilemma dell'intraducibilità si gioca principalmente sull'ambientazione. L'autrice stringe un patto con il lettore parlando nel corso di tutta la narrazione di Hong Kong e, in particolare, delle tragiche conseguenze politiche e sociali del suo ritorno alla madrepatria, ma in chiave distopica. Introduce cioè una toponomastica di fantasia seppur fortemente allusiva. Questo genera immedesimazione e turbamento in chi vive, ha vissuto o visitato Hong Kong, così come disorientamento in tutti coloro che non riconoscono né i luoghi descritti, celati dietro nomi di invenzione, né i paesaggi urbani o le tipiche scene di vita quotidiana (le verdi colline che abbracciano la città, il traffico caotico delle sei e mezza del pomeriggio, l'architettura coloniale, i grattacieli che si conficcano nel cielo a Victoria Harbour, le tavole calde che offrono curry al manzo e french toast). Solo nell'ultimo capitolo, il trentatreesimo,³⁷ numerato come "-1", l'autrice svela definitivamente il vero volto della realtà, che costituisce un incubo collettivo e che ha spinto il protagonista a una sana follia, condannando il resto della popolazione a una vana ribellione o alla rimozione:

In effetti nelle acque di Never e lungo il corso del fiume ne sono affiorati parecchi di cadaveri, ultimamente. Tutti di ragazzi, con mani bianche e tenere come il tofu legate da una corda e segni viola attorno ai polsi. Quando li tirano fuori hanno zaini pesantissimi sulle spalle, pieni di mattoni fradici. I loro corpi invece sono insolitamente leggeri, come bambole gonfiabili, come se bastasse un pizzicotto a farli scoppiare e volare in cielo. Quante caverne ci sono in città? Quanti gironi infernali? Da dove sbucano tutti questi morti? C'è chi va in spiaggia per presentare offerte alle divinità e petali di rose bianche galleggiano sulle increspature delle onde. In risposta sopraggiunge il mormorio stentato della spuma sulla

³⁵ Ead., *Owlsh*, eng. trans. by N. Bruce, London, Faber and Faber, 2023. Sulla scelta di resa in inglese del titolo si veda l'intervista a Natasha Bruce, «*Owlsh*» and *Other Translated Languages with Natasha Bruce*, in «Xiaoshuo», November 26, 2021, <https://xiaoshuo.blog/2021/11/26/owlsh-and-other-translated-languages-with-natascha-bruce/> (ultimo accesso: 22/3/2025).

³⁶ Ead., *Il professore e la ballerina del carillon* cit.

³⁷ All'interno dell'opera tra i vari riferimenti extra-testuali ricorre ampiamente la simbologia cattolica, in particolare la passione della croce con notazioni che talvolta rasentano la blasfemia. Non a caso il numero dei capitoli corrisponde agli anni di Cristo.

battigia, come se volesse dire qualcosa. I morti ormai sono cenere al vento. Si accendono fuochi di continuo. Non esistono dubbi sulla causa dei decessi. Nella testa della gente scorrono le immagini dei video postati su internet e fatti sparire in fretta. I manganelli della polizia sibilano. Quante persone costrette a terra sotto il peso delle ginocchia o degli scudi! Chiazze di sangue si allargano nel cuore nero della notte. Dove sono finiti tutti quelli che hanno arrestato?³⁸

E forse, giunti all'ultimo capitolo, i lettori occidentali avranno accumulato informazioni sufficienti per comprendere, o quanto meno supporre, che il confine ormai solo virtuale di cui si parla è quello con la Cina Popolare.

Sia la recinzione sia la strada pattugliata dai militari risalgono al secolo scorso e servivano a bloccare gli immigrati che arrivavano illegalmente dal Nord. Nonostante sia stata rinforzata più volte, non sembra [...] più invalicabile. Soprattutto dopo il tramonto, quando i lampioni schierati accendono il loro sguardo su un confine virtuale.³⁹

A complicare la resa in traduzione dei toponimi creati dalla Tse, oltre che ad accrescere il senso di straniamento nel lettore non edotto, c'è la stratificazione di lingue che contraddistingue la regione: cantonese, cinese mandarino, inglese e dialetti vari. Ecco che allora Hong Kong nel libro diventa Mogendi 陌根地 (Luogo senza radici) Never nella traduzione italiana; l'isola di Hong Kong figura come isola di Weiliya 維利亞, un ammiccamento al nome Victoria in cinese (Weiduoliya 維多利亞), Vitria nella versione italiana; la Cina continentale compare come Shan'an 剎難, che letteralmente significa "frenare le difficoltà" e a livello fonetico richiama vagamente la parola "China" in inglese, in italiano si è optato per Ksina; l'Università dove insegna il professor Q è la Guzhou 孤舟 (lett. antica nave), in traduzione si è adottata la pronuncia cantonese, Università Gu Zau.

Quest'opera presenta una concentrazione tale di elementi culturospetifici, sui quali l'autrice peraltro costruisce la sua favola al rovescio, che rischia di non essere pienamente efficace nella resa in una lingua-cultura lontana, o quantomeno di restare fumosa. Tutto ciò viene esasperato da brani che già in lingua originale seminano sconcerto, riflessi testuali dell'assurdità in cui versa oggi la gente di Hong Kong. Ma nel processo traduzione non si può che opporre resistenza alla tendenza alla razionalizzazione, memori della lezione di Berman,⁴⁰

³⁸ *Ivi*, pp. 179-180.

³⁹ *Ivi*, p. 179.

⁴⁰ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, ed. it. a cura di G. Giometti,

aggiungendo stranezza a stranezza, nel timore che la “stranezza” vera vada perduta:

L'uomo aprì una porticina segreta, che dava su una scala ripida. Chissà dove conduceva. La porta si chiuse alle sue spalle, perciò fu costretto ad andare su, gradino dopo gradino. La scala. Il corridoio. Era come se il tempo si fosse invertito: tutto sembrava così familiare. Si fermò sull'ultimo scalino, spalancò il lucernario e gli apparve il cielo irraggiungibile, incolore e inodore. Era scomparsa anche la più piccola crepa e lui si ritrovò nella via dell'antiquariato.⁴¹

Infine, un caso che ci offre un ricco ventaglio di esempi di come la rappresentazione, l'incarnazione del trauma in un testo ponga una forte resistenza alla traduzione è rappresentato dal romanzo *Città fantasma* di Kevin Chen 陳思宏 (1976-), *Gui difang* 鬼地方⁴² pubblicato in Italia da e/o.⁴³ Kevin Chen ha iniziato la sua carriera artistica come attore cinematografico. Attualmente vive in Germania e collabora come redattore per la rivista «Performing Arts Reviews». È autore di vari romanzi e raccolte di racconti. *Città fantasma*, vincitore del prestigioso Taiwan Literature Award e tradotto in oltre dodici lingue, fa parte della fertile produzione letteraria LGBT e *queer* taiwanese.

La narrazione in chiave semi-autobiografica presente in *Città fantasma* produce empatia in chi legge: il protagonista ha lo stesso cognome dell'autore, proviene da una famiglia numerosa della cittadina “fantasma” di Yongjing come lui e come lui è il figlio più piccolo, emigrato in Germania dopo l'università, divenuto scrittore e dichiaratamente omosessuale. La questione della sua identità sessuale è uno dei nodi non sciolti, dei grumi di dolore che pervadono l'opera e che vengono percepiti e descritti come «buchi» di senso, di memoria e persino fisici. Tutti i personaggi sentono di avere un vuoto dentro. Si legge nell'incipit:

Glissa, racconta bugie, e le storie che s'inventa sono piene di buchi e incongruenze. Il suo passato è un romanzo scritto male. Il primo capitolo ruota intorno a un tavolo con sopra una pistola, due coltelli e tre diari. Nel corso dei capitoli successivi la pistola sparerà, le lame affonderanno nella carne smembrandola e nelle pagine di diario si troverà la soluzione a tutti i misteri. Ma il romanzo della sua vita è un pasticcio senza capo né coda. Lui scrive, scrive e si dimentica la pistola, i coltelli, i diari per soffermarsi su altre porcherie sparse sul tavolo. Si perde in dettagli inutili. I

Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 44-45.

⁴¹ D. Tse, *Il professore e la ballerina del carillon* cit., p. 78.

⁴² Chen Sihong 陳思宏, *Gui difang* 鬼地方 [*Città fantasma*], Taipei, Jing wenxue, 2019.

⁴³ K. Chen, *Città fantasma*, trad. it. di S. Pozzi, Roma, e/o, 2025.

poster alla parete, i pantaloncini rosso vivo, la testa nel sacchetto di plastica. È marcio fino al midollo e il libro fa schifo come lui. Buchi ovunque.

È un essere con buchi dappertutto, ecco cos'è. Gli episodi che non ha il coraggio di raccontare, i ricordi confusi che finge di aver rimosso si infilano tutti dentro questi buchi. Poi, ogni tanto, si apre una voragine e le storie fuoriescono da sole.⁴⁴

Nel racconto ci sono altresì vari elementi fittizi, ad esempio Chen Tien-hung finisce in prigione per l'omicidio accidentale di T, suo marito, un giovane tedesco con una personalità borderline, prima tenero amante, poi naziskin dagli accessi di rabbia irrefrenabili. La violenza che esplode nell'episodio dell'uccisione e che riappare in continui flash al protagonista ha radici antiche. Le famiglie descritte nell'opera sono tutte disfunzionali e commettono inconsapevolmente crudeltà che si tramandano di generazione in generazione. Va in scena una società misogina, omofobica e retrograda: stupri, omicidi, tradimenti, maldicenze. Trauma di massa e trauma individuale si assommano divenendo inscindibili, oltre che incommunicabili. Solo la morte concede lucidità, ma pace mai. Kevin Chen costruisce un racconto che «no longer offers a lucid, integrative and easily comprehensible picture or event but, rather, registers distorted, displaced, excessive, or deficient fragments».⁴⁵ L'autore adotta il flusso di coscienza multiplo, nei capitoli si avvicendano i punti di vista dei vari personaggi, vivi o morti, che ci consegnano ricordi, riflessioni, pensieri in lingue diverse: cinese mandarino, taiwanese, tedesco. E quando i codici linguistici difettano di potenza espressiva si passa all'uso di immagini e metafore, in prevalenza mutuata dal mondo naturale: la pioggia che cade dal cielo sono aghi che pungono una puerpera che ha appena dato alla luce la quarta figlia, l'ennesima femmina non voluta, e poi corpi come foreste vergini o come deserti, facce fatte di terra fertile, di luna, di sole, di fango. La vicenda si svolge in un solo giorno, il giorno del ritorno a Yongjing, la città fantasma, di Chen Tien-hung, uscito di galera. I continui flashback con i piani temporali dell'azione e dei ricordi che si sovrappongono ripetutamente consegnano un'impresa complessa al traduttore. Ho cambiato più volte tutti i tempi, infine ho deciso di affidare la narrazione del presente all'indicativo presente e i ricordi principalmente al passato prossimo, per restituire l'immediatezza delle percezioni e delle riflessioni dei personaggi. Le versioni in inglese e in francese hanno adottato invece il tempo passato per la narrazione dei fatti principali. La mia scelta è stata

⁴⁴ *Ivi*, pp. 13-14.

⁴⁵ Xiaobin Yang, «Trauma and Historical Violence in Communist China», in Id., *The Chinese Postmodern cit.*, p. 47.

sostenuta anche dalla citazione in *ex ergo* da *Requiem per una monaca* di William Faulkner: «Il passato non muore mai. Non è nemmeno passato». La punteggiatura adottata da Kevin Chen, poi, è spesso incoerente, ma è stata mantenuta in italiano, anche se mantenere tale cespugliosità ha un costo in termini di coerenza del testo.

Avviene una progressiva smaterializzazione degli esseri umani, succede alla seconda sorella Chen Shu-li, succede persino all'autore, che scrive nella postfazione:

Pensavo che alla fine del lavoro sarei scoppiato a piangere, invece [...] avevo la sensazione che tutto tremasse attorno a me. Mi sono guardato le mani, e svanivano. Diventavo trasparente.

Al contrario, gli spiriti dei morti, ovvero la quinta sorella, Man-mei, morta suicida, e il padre dei fratelli Chen, vittima di un cancro ma anche dei segreti ignominiosi che ha custodito per tutta la vita, che sono i veri fantasmi del libro, appaiono lucidi, presenti, più vivi dei vivi. Il termine 'fantasma' (*gui* 鬼) compare già nel titolo in riferimento alla parola *difang*, ovvero 'posto', 'località': si parla dunque di un "posto di fantasmi", popolato dai fantasmi, con probabile riferimento alla cittadina arretrata di Yongjing, sperduta nella pianura centrale di Taiwan, dove avvengono la maggior parte dei fatti narrati. Ma l'espressione ha anche proprio il significato idiomatico di "luogo fuori dal mondo". Del resto la definizione in entrambe le sue eccezioni potrebbe adattarsi anche ad altre due ambientazioni del romanzo, ovvero Laboe, il paesino sulle sponde del Mar Baltico dove è nato T e dove T non tornerà mai più, e Berlino, la città straniera e vuota di legami che accoglie e allo stesso tempo rifiuta Chen Tien-hung. Ecco dunque che il titolo pone un primo problema di traduzione nella sostanza non risolvibile. Si è optato in italiano per *Città fantasma*, per *Ghost Town* nelle versioni in inglese e in francese.⁴⁶

Il carattere *gui* poi ricorre nel testo come una sinistra evocazione ben 234 volte, per indicare la Festa degli Spiriti o i fantasmi che popolano campagne, fossi, latrine, acque e boschi, o ancora i fantasmi della famiglia Chen, ma anche in espressioni idiomatiche quali "fantasma frignone", che compare nella postfazione e che in italiano suona particolarmente straniante. Forse sarebbe meglio tradurlo semplicemente con "frignone", anche se andrebbe perso l'ennesimo riferimento ai fantasmi presente nel romanzo. *Ai ku gui* 愛哭鬼 letteralmente significa "fantasma che ama piangere", ma è bene sottolineare che in cine-

⁴⁶ Si vedano K. Chen, *Ghost Town*, eng. trans. by D. Sterk, New York, Europa, 2020, e Id., *Ghost Town*, trad. fr. par E. Péchenart, Paris, Seuil, 2023, edizione elettronica.

se esistono altri termini derogatori che utilizzano il carattere *gui* come suffisso nominale, quali ad esempio ubriaccone (*jiugui* 酒鬼, lett. fantasma dell'alcol), donnaiolo (*segui* 色鬼, lett. fantasma del sesso), codardo (*danxiao gui* 胆小鬼, lett. fantasma dal fegato piccolo), fannullone (*langui* 懶鬼, lett. fantasma pigro), tirchio (*linse gui* 吝鬼, lett. fantasma avaro), ecc. *guihua* 鬼話, che letteralmente significa "parole di fantasmi".

Di seguito propongo un brano che evidenzia la narrazione sconnessa e la dimensione magmatica della lingua materna. La madre algida e spietata del protagonista è a sua volta figlia di una storia spietata e vittima dell'ignoranza che la circonda e dei maltrattamenti subiti dalla suocera. La donna è analfabeta e parla principalmente in taiwanese. I ricordi di infanzia di tutti i figli di casa Chen sono permeati dalla sua voce.

匱乏年代，沒有文字沒有圖畫，時常餓著肚子入眠，「床邊故事」並不存在，但淑青睡前一定會聽到母親的絮絮叨叨，細碎的囉嗦像是空氣中漂浮的粉狀物質，飄進她的耳朵，聽著聽著就睡著了，忘了轟隆作響的飢餓。今天田裡有蛇這個月菜錢不夠誰結婚要紅包誰死了要白包誰家生了兒子誰家娶了媳婦沒有錢了真的沒有錢了屋頂漏水了那串珍珠項鍊根本是塑膠的等我生兒子我就不信我生不出兒子。她睡了依然不安靜，鼾聲炸，夢話雷，睡眠催化咒罵，髒話湧泉。她的喉嚨自有文字系統，毒辣叱罵，撫慰咒語，繽紛故事，洪亮誦經，隨時都有編織複雜身世的能力。⁴⁷

Le favole della buonanotte non esistevano. Si addormentavano col sottofondo del cicaleccio di mamma che fluttuava nell'aria come la polvere e mentre si depositava nelle orecchie la distraeva dal brontolio dello stomaco, finché non scivolava nel sonno. Oggi ho visto un serpente nel campo 'Sto mese non ci bastano i soldi per fare la spesa Tizio si sposa, ci tocca fargli la busta rossa È morto Caio, bisogna che preparo una busta bianca Indovina chi ha avuto un bambino Sai chi ha preso moglie Siamo al verde Non abbiamo il becco di un quattrino Piove dal tetto Secondo me non sono vere perle È pura plastica Aspetta che sforno io il maschio Non ci posso credere che non riesco ad averne uno. Non era tranquilla nemmeno quando dormiva. Russava peggio di un trombone. Nel cuore della notte esplodeva in soliloqui, e faceva sogni che ne esasperavano la volgarità. Parole oscene a gogo. Dalla sua gola fuoriusciva un sistema linguistico a sé stante: epiteti sinistri, scongiuri consolatori, storie intricate, inni altisonanti.⁴⁸

Il dialetto locale è la lingua dei traumi subiti, si è deciso pertanto di mantenere la trascrizione di parecchi termini dialettali nella versione in italiano, affidando principalmente a un glossario finale la spiegazio-

⁴⁷ Chen Sihong, *Gui difang* cit., pp. 92-93.

⁴⁸ K. Chen, *Città fantasma* cit., p. 96.

ne dei loro significati. Nel seguente brano lo spirito di Man-mei ricorda il giorno in cui la madre la accompagnò nella città vicina a comprare i gioielli per le sue nozze, poi andate in fumo.

«Guarda che all'epoca dei giapponesi l'oreficeria Jian Cheng era rinomatissima. Le spose venivano da fuori per comprarsi i gioielli. Che ci sarà mai a Parigi. Ci si va in treno? O con lo scooter? Se non ci sei mai stata, perché *gōng-gōng-siūnn*, parli a vanvera?»

In oreficeria la mamma mi ha preso un bracciale, un ciondolo, una collana e un paio di orecchini. Tutti in oro giallo, da gran signora. «Roba fine. *Tuā-pān*, il massimo dell'eleganza. Sarai una principessa al matrimonio.»⁴⁹

Come già accennato, la punteggiatura sconnessa o assente è un'altra delle tracce del trauma nell'opera. Nella versione francese, è stata normalizzata con l'introduzione del discorso diretto segnalato dai caporali, mentre sia nella versione inglese sia in quella italiana è rimasta aderente al testo originale. Ecco l'incipit del romanzo.

「從哪裡來？」

那是T給他的第一個問題。T給過他很多很多，一本德國護照，一個新家，逃離的機會，許多的疑問。

一開始，T好愛問，家鄉長什麼樣子？幾個兄弟姊妹？島嶼的夏天有多熱？島嶼有蟬嗎？有蛇嗎？樹木長什麼樣子？樹的名字是什麼？有沒有河流？還是運河？何時為雨季？有沒有水災？土壤肥沃嗎？種植什麼？為什麼不能陪他回去參加喪禮？為什麼回家？為什麼不回家？⁵⁰

“Where are you from?”

That was the first question T asked him. T gave him a lot: a German passport, a new home, an escape route, and a lot of questions. Right from the start, T liked to ask questions. What's your hometown like? How many brothers and sisters do you have? How hot does it get on the island in the summertime? Are there cicadas? What about snakes? What do the trees look like? What are they called? Are there any rivers? What about canals? When is the rainy season? Are there ever any floods? Is the soil fertile? What all gets planted? Why can't I accompany you to your father's funeral? Why go home? Why not go home?⁵¹

« Tu viens d'ou ? »

Ça avait été sa première question. T. lui avait apporté énormément de choses, un passeport allemand, une nouvelle famille, l'occasion de fuir, et plein de questions. Dès le début, il avait adoré le questionner : « À quoi il

⁴⁹ *Ivi*, p. 224.

⁵⁰ Chen Sihong, *Gui difang* cit., p. 10.

⁵¹ K. Chen, *Ghost Town*, eng. trans. by D. Sterk cit., p. 17.

ressemble, ton pays ? » « Combien as-tu de frères et souers ? » « Les étés sont très chauds, dans l'île ? » « Il y a des cigales ? des serpents ? » « À quoi ressemblent les arbres ? Quels sont leurs noms ? » « Et des rivières, il en a ? Ou ce sont plutôt des canaux ? » « C'est quand, la saison des pluies ? Il y a des inondations ? » « La terre est riche ? Qu'est-ce qu'on cultive ? » « Pourquoi est-ce que je ne peux pas t'accompagner pour les obsèques ? » « Pourquoi tu rentres ? » « Pourquoi tu ne rentres pas ? »⁵²

“Tu da dove vieni?”

È la prima domanda che gli ha fatto T. T gli ha dato tanto, tantissimo: un passaporto tedesco, una nuova casa, l'opportunità di fuggire e un milione di dubbi. All'inizio T amava fare domande. Com'è il posto dove sei nato. Quanti fratelli e sorelle hai. D'estate fa caldo a Taiwan. Ci sono le cicale. E i serpenti. Che alberi avete. Come si chiamano. Ci sono fiumi. Canali. Quando arriva la stagione delle piogge. Ci sono inondazioni. La terra è fertile. Cosa coltivate. Perché non posso venire al funerale con te. Perché torni a casa. Perché non torni a casa.⁵³

La lingua di *Città fantasma* si sottrae alle regole, acquistando vaghezza e ribellandosi di fatto alla traducibilità: la mancanza di soggetto, ad esempio, in cinese è rara se non agrammaticale, a meno che lo stesso non sia implicito perché già citato o noto a chi parla e a chi ascolta. Ecco che dunque le ultime due domande del brano appena riportato risultano sibilline: è un dubbio esistenziale («Perché tornare a casa? Perché non tornare a casa?») o è il frammento di un dialogo che la voce narrante ha avuto con T, e quindi il pronome personale “tu” è sottinteso? E in altri brani mancano i complementi oggetto. Determinare e specificare in italiano significa togliere la mancanza di contorni che nell'originale mima la libertà del fluire dei pensieri come immagini fugaci che si concatenano per associazione o anche per contrasto. Lo stato di disordine mentale indotto dal groviglio di ricordi confusi diventa anche nostro.

Il più della violenza, il fuori limite, l'osceno, il fuori dalla scena, le vicissitudini della vergogna incrostano la narrazione di Kevin Chen con termini che appartengono alla sfera semantica dello sporco, dell'immondo. Come nota il sociologo Arjun Appadurai, tutte le tassonomie morali e sociali considerano repellenti quegli elementi che ne violano i confini.⁵⁴ E secondo l'antropologa Mary Douglas, in tutte le culture ciò che è fuori posto è chiamato «lo sporco».⁵⁵

⁵² Id., *Ghost Town*, trad. fr. par E. Péchenart cit.

⁵³ Id., *Città fantasma* cit., p. 13.

⁵⁴ A. Appadurai, *Sicuri da morire. La violenza nell'epoca della globalizzazione*, trad. it. di P. Vereni, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2017, p. 33.

⁵⁵ M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, trad. it. di A. Vatta, Bologna, il Mulino, 2014.

La luna cosparge di polvere d'oro la pelle bruna di Barchetta. A seconda delle sue espressioni, i segni sul volto diventano solchi che poi svaniscono. Ha dell'unto sull'angolo della bocca e una briciola di impanatura, e dei resti di cibo tra i denti. È la faccia della felicità. Tra le rughe sulla fronte si nasconde il sole, nelle rughe del sorriso si nasconde la luna e nelle zampe di gallina le stelle. Sul naso cadono goccioline di sudore in una pioggia torrenziale. Barchetta ride e parla tra raggi di sole, chiari di luna, brillii di stelle e scrosci di pioggia. Il suo viso è terra selvaggia, suolo fertile, vegetazione lussureggiante. Terra grassa di lombrichi, esposta alle forze della natura. Tien-hung pensa alla propria faccia: una landa desolata dove non cresce un filo d'erba. Le sue rughe nascondono lo schifo accumulato negli anni. Per questo non ride. Non contrae un solo muscolo, così non mostra i segni del tempo e tutte le brutte cose che celano.

Il reale ha i tratti dell'indicibile, come suggerisce l'autore nel capitolo iniziale del romanzo. D'altra parte, tradurre significa anche filtrare il trauma dell'altro e incontrare il proprio. La lingua dell'altro offre una possibilità di trasferire l'indicibile, di rielaborarlo.

他覺得德文髒話好悅耳，刮喉嚨，擦齒舌，粗糙如砂紙，打磨凹凸不平的骯髒往事。⁵⁶

Gli piace il suono degli insulti in tedesco: raschiano la gola, raspano la lingua e i denti, grattando via come carta vetrata un po' dello schifo e dell'orrore della sua infanzia.

冷清的街頭上，他第一次，覺得他們之間沒有任何語言的障礙。他說的英文，T都懂，T說的夾雜許多德文的英文，他也都懂。⁵⁷

In quella mattina gelida, per la prima volta ha l'impressione che non ci siano più barriere linguistiche tra loro. T capisce ciò che gli dice in inglese e lui capisce il suo inglese mischiato a tedesco.

Il trauma ha forse una propria lingua, quella della sofferenza, che è universale. Come scrive Yu Hua:

Credo che al mondo nulla quanto l'esperienza del dolore possa mettere gli esseri umani in comunicazione, perché si tratta di un contatto molto intimo. E così, in questo libro, raccontando le sofferenze della Cina, ho raccontato anche la mia sofferenza. Sono la stessa cosa.⁵⁸

⁵⁶ Chen Sihong, *Gui difang* cit., p. 249.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Yu Hua, *La Cina in dieci parole*, trad. it. S. Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 229.