

STRATEGIE TESTUALI E STRATEGIE TRADUTTIVE IN *KUANGREN RIJI* (DIARIO DI UN PAZZO, 1918) DI LU XUN

Nicoletta Pesaro

All use of language is allusion
Hallyday & Webster

Questo contributo affronta la questione del discorso e della sintassi nella traduzione letteraria dal cinese partendo da alcuni aspetti spesso sottovalutati nelle strategie messe in atto dal traduttore, aspetti attinenti alla sfera del discorso e della testualità oltre che della sintassi. Oggetto delle riflessioni e dell'analisi linguistica qui condotte è uno dei testi più importanti e noti della letteratura cinese del Novecento, il cui valore letterario e culturale risiede nella complessa fusione tra pensiero e parola, tra messaggio ed esecuzione formale. Sulla base di osservazioni metodologiche tratte dalla linguistica e da studi traduttologici sia occidentali sia cinesi, si proporrà un approccio all'autore e al testo che tenga conto delle istanze culturali e poetiche di cui il testo è intriso e il suo autore fu portavoce.

ASCOLTO DEL TESTO E ATTEGGIAMENTO TRADUTTIVO

La traduzione letteraria comporta un atteggiamento di sensibilità e ascolto che va al di là del contenuto narrativo, al traduttore viene infatti richiesto uno sforzo di comprensione e traslazione del suo contenuto immateriale: lo esige la tipologia testuale, l'orizzonte di attesa del lettore, la natura stessa, o meglio la materia di cui è fatto (come i sogni nella celebre citazione shakespeariana) il testo. Parte di questa immaterialità, che pure il lettore attento percepisce, ancorché quasi sempre a livello inconscio e di percezione estetica, deriva dalla tessitura stessa su cui è costruita l'opera, delicata alchimia, imprevedibile equilibrio fra elementi

lessicali, morfosintattici, fonetici, simbolici, narrativi e psicologici. Quello letterario come ogni tipo di testo è già a sua volta frutto di una prima traduzione: tale alchemico equilibrio si realizza infatti attraverso una “traduzione” operata dall’autore stesso del proprio testo “mentale” in forma scritta¹. La *langue* che si fa *parole*, processo complicato, nel caso dell’opera letteraria, dalle intenzioni artistiche e dal mondo personale, ideologico e sociale, il contesto “spazio-temporale” dell’autore o “cronotopo” per usare un termine coniato da Bachtin², e ancora l’intertestualità e altri importanti fattori che concorrono alla creazione dell’opera. La specificità del testo letterario va colta, secondo Jakobson, nella cosiddetta “funzione poetica”³, una delle funzioni da lui attribuite al linguaggio, ossia “il ritmo delle sequenze”, l’osservanza del “principio d’equivalenza dall’asse della selezione all’asse della combinazione”⁴, intendendo ossia per combinazione la costruzione di sequenze basata sulla contiguità. Pur non essendo esclusiva del linguaggio letterario, la funzione poetica (che troviamo per esempio nella pubblicità o nell’oratoria) ne è un aspetto decisivo, che si somma e presiede alle altre possibili funzioni esplicate dal testo letterario.

Tutto ciò rappresenta il contenuto immateriale che in parte però si evidenzia e si incarna nella struttura del testo e negli aspetti grammaticali che danno sangue e ossatura alla concezione poetica e ne traducono in ritmo il messaggio, insieme ad aspetti lessicali e fonetici. Tuttavia, in misura assai maggiore e più complessa, tale contenuto dipende dall’organizzazione del pensiero, dalla scansione di paragrafi, frasi, proposizioni e parole. In altre parole il discorso, o “*language in use*”⁵. Come nella non desueta metafora che paragona l’opera tradotta all’esecuzione (ogni volta diversa e personalizzata) di uno spartito musicale⁶, nell’affrontare la traduzione di un testo letterario è fondamentale recepirne l’an-

¹ B. Osimo, *Propedeutica alla traduzione*, Hoepli, Milano 2010, p. 29.

² “Chiameremo *cronotopo* [...] l’interconnessione sostanziale dei rapporti spaziali e temporali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente” (M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 231).

³ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 10.

⁴ *Ivi*, p. 192.

⁵ G. Brown, G. Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 27.

⁶ Anche l’esecuzione di uno spartito, prototesto scritto, in un concerto, metatesto musicale, è una forma di traduzione intersemiotica, si veda B. Osimo, *Propedeutica alla traduzione*, cit., p. 20.

damento, il ritmo, quella specifica e ineguagliabile intenzionalità e tonalità che lo rende unico e irripetibile: il flusso dei pensieri, delle frasi e delle proposizioni possiede una sua unità e compattezza (o al contrario in taluni casi una deliberata frammentarietà) facilmente violabile in traduzione. È come se il traduttore dovesse contemporaneamente dirigere un insieme di elementi che nella mente e nello spartito del compositore hanno già tutti un ruolo, tempi e modalità già prefissati, ma che in fase di esecuzione assumono una nuova configurazione identica a quello spartito eppure ogni volta – a ogni traduzione – differente.

[L]a composizione del testo designa sempre (l’espressione è di Tynjanov) non solo una “dominante” ma una – sempre precaria – gerarchia di livelli e di rapporti che ogni “esecuzione” altera, in varia misura squilibrando quella intenzionale e un’altra ricostituendone⁷.

Ammettendo che questa continua infedeltà soggettiva di ciascuna esecuzione sia inevitabile e visibile – come la crepa nel vaso di Benjamin⁸ che rappresenta la traccia dell’intervento del traduttore –, tuttavia, sempre per Benjamin, ma anche nel pensiero di Antoine Berman e di Henry Meshonnic, essa:

non è, e non può essere, che letteraria, poiché tutte le traduzioni sono operazioni che utilizzano i due modi di espressione a cui, secondo Roman Jakobson, possono essere ricondotti tutti i procedimenti letterari: la metonimia e la metafora. Il testo originale non riappare mai (sarebbe impossibile) nell’altra lingua; tuttavia è sempre presente, perché la traduzione, senza dirlo, lo menziona costantemente e lo converte in un oggetto verbale che, benché diverso, lo riproduce: metonimia o metafora⁹.

⁷ F. Fortini, *Dei “compensi” nelle versioni di poesia*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, p. 73.

⁸ W. Benjamin, *Illuminations*, Pimlico, London 1999, p. 79.

⁹ O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, trad. it. di V. Scorpioni, p. 287.

Una delle forme in cui ritengo si possa definire ed evidenziare questa particolare ma essenziale natura del testo letterario, nella sua inafferrabile e pur percepibile poeticità, è l'analisi e la resa del discorso, ossia l'organizzazione testuale che va dalla struttura sintattica della frase e del periodo fino alla composizione e distribuzione dei paragrafi. Al di là delle regole sintattiche e delle convenzioni pragmatiche della lingua, l'esecuzione dell'autore ha sempre una sua libera e arbitraria architettura, che – frutto sia del caso o di una deliberata strategia – conferisce al testo una sua identità e originalità, spesso quella letterarietà che spetta al traduttore tentare di riprodurre, insieme alla trama, ai contenuti, al lessico, agli artifici stilistici, ecc. L'importanza e l'utilità dell'analisi linguistica nello studio del testo letterario sono evidenti, se si considera con Hallyday che “a work of literature, like any other piece of language activity, is meaningful only in the perspective of the whole range of uses of language”¹⁰; tuttavia tale analisi linguistica si carica di nuovi significati e responsabilità nel processo traduttivo.

Molto spesso in traduzione, specie nel contesto necessariamente mercantile e nella visione globalizzante della odierna editoria, che privilegia una lettura agile e poco disturbante per il lettore italiano medio, l'ascolto e la riproduzione di tale andamento del discorso sono considerati un'inutile o addirittura nociva aderenza all'originale, nell'illusione – da molti contestata (Meschonnic, Venuti ecc.) – della trasparenza, e in un sorta di “sacralizzazione” della letteratura: in sostanza, secondo Meschonnic si tratta di una pratica dell'annessione in quanto l'idea che “una traduzione non deve dare l'impressione di essere una traduzione” non fa che trasporre, sempre nelle parole di Meschonnic “l'ideologia cosiddetta dominante”¹¹.

Ciò non significa ricorrere a una politica traduttiva fondata su una sorta di fanatismo delle traslitterazioni che cadono nell'equivoco della fedeltà all'originale tradendolo disperatamente in un testo d'arrivo sgrammaticato o per lo meno sgraziato. Né significa seguire la politica professata per ragioni culturali profonde da Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) – padre della narrativa cinese

¹⁰ M. A. K. Hallyday, *Linguistic Studies of Text and Discourse*, Continuum, London-New York, 2002, p. 19.

¹¹ H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., trad. it. di M. Conenna, D. D'Oria, p. 268.

moderna e autore del racconto oggetto di questo intervento – e ricorrere alle sue cosiddette “traduzioni dure” (*yingyi* 硬译), create, a detta dello scrittore stesso, per disorientare e scuotere il suo lettore:

Le mie traduzioni non intendono affatto ‘rinfrancare’ il lettore, piuttosto lo mettono spesso a disagio, fino a provocargli un senso di oppressione, di disgusto, di odio¹².

La discussione che infuriò intorno all'estremo letteralismo prescelto da Lu Xun nelle sue traduzioni di testi sia narrativi sia di saggistica politica ci può aiutare a comprendere il paradosso a cui ci si trova dinanzi nella traduzione di opere della letteratura cinese moderna (ossia prodotta tra gli anni Dieci e gli anni Quaranta del Novecento) che furono sovente un laboratorio di sperimentazione linguistica spinta a limiti a volte audaci, di europeizzazione del *baihua wen* 白话文, il vernacolo adottato in quegli anni in concomitanza con il graduale abbandono della secolare lingua letteraria *wenyan wen* 文言文. Se sono evidenti le forzature e le manipolazioni linguistico-sintattiche derivate da ricercati influssi delle lingue europee e del giapponese, vale la pena ricordare le motivazioni culturali e ideologiche di tale scelta:

For Lu Xun, extreme literalism, or “word-for-word translation,” is preferred to sense-for-sense translation not merely because faithfulness to the original is, from a source-text-oriented point of view, of unquestioned importance, or a standard that he will defend at any cost. There is a linguistic dimension as well, if one takes into consideration the fact that these two methods of translation imply handling the language of the source text at two different levels – or translating with respect to larger or smaller units. Given the substantial difference between the syntax of

¹² 我的译作，本不在博读者的‘爽快’，却往往给人以不舒服，甚至于使人气闷，憎恶，愤恨。Lu Xun 鲁迅, “Yingyi” *yu wenxue de jieji xing* ‘硬译’与文学的阶级性 [Le “traduzioni dure” e la natura classista della letteratura], in *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 (Opera omnia di Lu Xun), Renmin wenxue chubanshe, Beijing 1981, vol. IV, p. 197.

Chinese and that of European languages, an extreme literalism would mean the grafting of unfamiliar linguistic structures onto the indigenous tongue, while liberalism, even not of the extreme variety as seen in Lin Shu and (sometimes) in Yan Fu, would allow the translator to domesticate his original text to a greater or lesser degree. Thus the choice between word-for-word and sense-for-sense translation is linked to incompatibilities that can be theorized on other dimensions – between Europeanization and Sinicization, and between an adherence to either faithfulness or fluency. These dimensions became inextricably meshed in the discourse on translation in the May Fourth era [...]¹³.

Il dibattito sull'europeizzazione della lingua cinese nella prima metà del Novecento¹⁴ induce a riflettere sui modi in cui possano essere tradotte in una lingua europea come l'italiano opere scritte in quel contesto e in quell'atmosfera culturale di provocatorio e iconoclasta "prendismo" *nalaizhuyi* 拿来主义¹⁵, così fu chiamato da Lu Xun il deliberato progetto di "importare" tutto ciò che dall'occidente potesse stimolare e rinnovare una Cina debole e arretrata. La violenza del testo nelle sue traduzioni "dure" doveva scuotere e radicalmente sovvertire la lingua cinese così come la violenza della sua narrativa critica mirava a scuotere e sovvertire le obsolete consuetudini socio-culturali della nazione. Questa "ossessione" – come la definì C. T. Hsia¹⁶ –, legata al proprio Paese, anima dunque anche lo stile e le scelte traduttive di Lu Xun divenendo una cifra ben più che estetica, quasi etica, della sua scrittura.

¹³ L. T. Chan, *What's Modern in Chinese Translation Theory? Lu Xun and the Debates on Literalism and Foreignization in the May Fourth Period*, in "Traduction, terminologie, rédaction", XIV, 2 (2001), p. 198; <http://id.erudit.org/iderudit/000576ar> (31 ottobre 2013).

¹⁴ Si veda a questo proposito l'esautivo studio di E. Gunn, *Rewriting Chinese: Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, Stanford University Press, Stanford 1991.

¹⁵ Lu Xun, *Nalaizhuyi* 拿来主义 [Prendismo], in *Lu Xun quanji*, cit., vol. VI, pp. 38-41.

¹⁶ Cfr. *Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature*, in C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1999³ [1961¹].

IL TESTO

In questo contributo si è assunto come esempio e sperimentale campo di analisi traduttologica il famoso racconto *Kuangren riji* 狂人日记 (*Diario di un pazzo*, 1918)¹⁷. Nel testo – il primo racconto moderno di letteraria rilevanza scritto nella lingua vernacolare¹⁸, con una strategia narrativa eccentrica per le consuetudini cinesi – viene descritta la vicenda di un giovane che in una progressiva forma di paranoia (secondo quanto riportato nel prologo introduttivo) finisce per sospettare la famiglia e l'intero villaggio di una forma di cannibalismo che affliggerebbe da secoli l'intera società cinese. La prima impressione prodotta dalla lettura, oltre all'accentuata soggettività del modo narrativo, è la scansione poetica del discorso realizzata grazie a uno scabro ritmo serrato, a volte stranamente sincopato. Andare alla radice della prosodia sintattica e testuale del racconto può aiutare nella traduzione di quel contenuto immateriale (l'intento luxuniano di violenta denuncia sociale e culturale) di cui è composto. *Diario di un pazzo* rappresenta, infatti, il manifesto della nuova letteratura cinese nel 1918: sul modello del racconto omonimo di Gogol, Lu Xun si serve per la sua denuncia di una figura controversa palesemente afflitta da manie di persecuzione che accusa la comunità contadina (simbolo dell'intera civiltà cinese) in cui vive di operare sistematicamente un cannibalismo diffuso a tutti i livelli sociali. Sin da subito, nonostante lo stile inusitato e l'audace sperimentazione linguistica, fu colta la chiara allusione allegorica alla sopraffazione socio-culturale del vecchio sistema imperiale basato su una gerarchica e capillare strategia/ideologia di potere e di controllo sull'individuo, esercitata attraverso l'unità sociale del clan.

¹⁷ Uscì dapprima sulla rivista "Xin qingnian" 新青年 ["Gioventù Nuova"], IV, 5 (1918), pp. 414-424. Venne poi inserito nella prima raccolta di narrativa pubblicata da Lu Xun, *Nahan* 呐喊 (*Grida*), nel 1922.

¹⁸ Esiste una duplice tradizione linguistica nella narrativa cinese antica, per cui, ai grandi romanzi in lingua vernacolare si affianca una produzione di racconti in lingua letteraria. Nei primi decenni del Novecento il vernacolo, rinnovato, fu progressivamente impiegato in tutti i testi letterari compresa la poesia, a partire appunto dai racconti.

La forza dell'opera, che da bandiera del movimento del Quattro maggio¹⁹ è divenuto un classico della letteratura cinese del Novecento, oltre che nell'irruenza rivoluzionaria del messaggio culturale e politico, consiste nella capacità di scardinare un sistema linguistico stratificato e la logica a esso sottesa, attraverso una violenza di ordine morfosintattico e testuale: la critica radicale alla tradizione veteroconfuciana è condotta tramite una costante e deliberata manipolazione sperimentale dei codici linguistici e delle convenzioni discorsive – tra ombre del *wenyan wen* e l'immaturo, a volte ruvido *baihua* – una compresenza linguistico-culturale che ben rappresenta il trapasso storico tra passato e modernità. La forza del “discorso” o “stile luxuniano”, il cosiddetto *Luxun wenti* 鲁迅文体, si basa anche su un procedimento stilistico che deforma l'andamento del discorso (spesso grazie a deliberati calchi sintattici delle lingue occidentali). Dal punto di vista testuale e narratologico il racconto si presenta come una varietà del tutto originale di monologo interiore che pur non raggiungendo la forma dello *stream of consciousness*, utilizza scarti e procedimenti logico-testuali che lo configurano come tale.

POETICA E DEFINIZIONE DEL DISCORSO

Da un'analisi sintattico-discorsiva il traduttore può ricavare preziose indicazioni sulle modalità espressive del *Luxun wenti*, per tentare poi di riprodurlo sfruttando le risorse della lingua d'arrivo. L'intervento si propone di avviare una indagine preliminare finalizzata a un progetto di ri-traduzione dell'opera narrativa del grande scrittore, partendo da qualche riflessione sui problemi connessi all'impostazione del discorso inteso come organizzazione del testo sul piano logico-sintattico, di coesione e coerenza, ma soprattutto come livello

¹⁹ Innescato da una protesta studentesca di stampo riformista e patriottico (legata alla data del 4 maggio 1919), il movimento rappresenta sul piano culturale e letterario l'emergere di istanze liberali e individualiste, l'invocazione di modelli sociali e politici più democratici e di una visione più moderna, antitradizionalista e scientifica, ispirata alle grandi nazioni occidentali. Di fatto fu soprattutto per la nuova generazione di studenti e intellettuali una “rivoluzione del sentire”, con la scoperta di sentimenti e valori incentrati su un nuovo concetto di individuo e di nazione che portò a una radicale trasformazione della lingua, dello stile e delle tematiche letterarie.

superiore di espressione, per cui Pym definisce la traduzione come “the active movement by which discourse may be extended from one cultural setting to another”²⁰. In altri termini, oltre che di discorso possiamo parlare, sempre nella categoria del “movimento” all'interno del testo letterario, di ritmo, secondo l'accezione e il ruolo che gli vengono accordati da Meschonnic:

Je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours: son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiante généralisée d'un discours. Ce qui s'impose immédiatement comme l'objectif de la traduction²¹.

Il ruolo della traduzione nell'analisi di queste trasformazioni da una lingua all'altra, nel caso di opere cruciali e canoniche come il *Diario*, può effettivamente, come sostiene Pym, “play an active role in our understanding of discourses themselves”²².

Se il discorso, categoria oggetto di molteplici riflessioni in campi di studio contigui ma diversi, che spaziano dalla linguistica testuale alla semiotica, dalla stilistica alla filosofia, è “language in use”, l'analisi del discorso “cerca di riconoscere – e di costruire modelli – delle sequenze discorsive considerate come catene di frasi-enunciati”²³. In un'altra definizione, il discorso è indicato come l'organizzazione profonda del contenuto in una “selezione continua dei possibili”²⁴. L'andamento del discorso si basa sui criteri di coesione e coerenza. Il primo è un concetto più concreto che possiamo definire come una serie

²⁰ A. Pym, *Limits and Frustrations of Discourse Analysis in Translation Theory*, versione rivista in “Revista de Filología de la Universidad de La Laguna”, 11 (1992), p. 235. Originariamente in “Fremdsprachen”, 2-3 (1991), pp. 29-35.

²¹ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris 1999, p. 199.

²² A. Pym, *Limits and Frustrations*, cit., p. 237.

²³ A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 87.

²⁴ P. Fabbri, G. Marrone, *Semiotica in nuce: Teoria del discorso*, Meltemi Editore, Bologna 1992, p. 113.

di relazioni intratestuali realizzate tramite due varietà di forme: 1. Grammaticali, sia di tipo strutturale, come le proposizioni in una frase, sia di tipo non strutturale (ossia forme deittiche, proforme e anafore); 2. Lessicali, che comprendono il fenomeno della ripetizione (ripetizione di sintagmi o “quasi copia”), della ripresa lessicale, della relazione sinonimica, dell’antonimia, iponimia e iperonimia. Un’altra classificazione delle relazioni coesive è quella fatta da Halliday e Hasan che parlano di: reference, ellipsis, substitution, lexical cohesion, conjunction²⁵.

La coerenza è invece un concetto più astratto, che attiene alla logica interna del discorso, del testo, è ciò che fa sì che abbia senso per il lettore²⁶. Si tratta in altre parole della capacità di un testo di interagire con il lettore rendendogli possibile una o più interpretazioni di sé. È quindi una caratteristica che il testo possiede solo grazie alla “cooperazione del lettore”. Nella lettura e analisi traduttologica il riconoscimento delle strategie del discorso adottate dall’autore attraverso le forme coesive risulta determinante proprio perché “le relazioni di coesione e connessività presenti in un testo guidano l’attività interpretativa, la ricerca del senso globale”²⁷. Tuttavia, i concetti di coerenza e coesione operano come criteri determinanti nel testo dotato di funzione prettamente informativa e comunicativa, ben altro è il loro senso nel caso di un testo letterario, dove le intenzioni dell’autore e il piano generale dell’opera, per ragioni sia stilistiche sia del pensiero sotteso, possono mirare, al contrario, a una deformazione o addirittura negazione di tali relazioni.

Per un sintetico raffronto tra lingua cinese e lingua italiana si dirà che la lingua cinese è da molti linguisti ritenuta una *discourse-oriented language*, nella teoria del discorso ciò significa che la struttura degli enunciati si analizza principalmente grazie ai concetti di tema e commento, ossia un elemento che introduce il contesto e un elemento a esso più o meno strettamente legato che fornisce informazioni su di esso; la costruzione del discorso è perciò fondamentale nella lingua cinese, meno marcata è l’importanza invece della strut-

²⁵ M. A. K. Halliday, R. Hasan, *Cohesion in English*, Longman, Hong Kong 1976.

²⁶ “Coherent texts make sense to the reader”, cfr. T. A. van Dijk, *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Longman Group United Kingdom, 1980, p. 93.

²⁷ P. Bellucci, *A onor del vero. Fondamenti di linguistica giudiziaria*, UTET, Torino 2005, p. 276.

tura della frase, spesso non ben definita, così come meno decisivo è l’uso della punteggiatura nel demarcare le frasi²⁸; per esempio il punto è utilizzato per delimitare blocchi di discorso piuttosto che frasi, mentre la virgola può separare segmenti testuali corrispondenti in italiano, a seconda dei casi, a sintagmi o a proposizioni ma anche frasi autonome. Wendan Li sottolinea l’importanza della nozione di tema nel trattare opere in lingua cinese in quanto “the functions and characteristics of topic penetrate into discourse, syntactic and semantic domains”²⁹. Altri specialisti, tra cui lo studioso di traduzione cinese Lu Jun 吕俊, propongono il concetto di “sentence group” (in cinese *juqun* 句群) come unità della traduzione (e non la frase o la parola), la cui funzione si esplica a tre livelli: semantico, pragmatico e morfologico³⁰.

Quello di *juqun* è un concetto non nuovo nella linguistica cinese, già nel 1987 veniva definito così:

句群是前后衔接连贯而有个明晰中心意思的一组句子。这里所说的句群中心，是指句群的信息核心，即意核心；句群连贯，是指环绕着意核运转的一条几条意线。意核与意线，相依相生，相辅相成，不可或缺³¹。

[Il gruppo frastico indica gruppi di frasi collegate e coerenti tra loro e dotate di un chiaro significato centrale. Per “centro” si intende il nucleo informativo del gruppo di frasi o nucleo significativo; per coerenza del gruppo di frasi si intende uno o più linee di significato che ruotano intorno al nucleo significativo. Il nucleo significativo e la linea del significato sono interdipendenti e uno genera l’altro, e sono entrambi reciprocamente indispensabili]³².

²⁸ Si vedano rispettivamente W. Li, *Topic Chains in Chinese: A Discourse Analysis and Applications in Language Teaching*, Lincom Studies, Muenchen 2005, p. 34 e Luo Xuanmin 罗选民, *Lun fanyi de zhuanhuan danwei* [L’unità di scambio in traduzione], in “Waiyu jiaoxue yu yanjiu”, 4 (1999), p. 37.

²⁹ W. Li, *Topic Chains*, cit., p. 35.

³⁰ Lu Jun 吕俊, *Tan yuduan zuowei fanyi danwei* 谈语段作为翻译单位 [Il paragrafo come unità traduttiva], in “Shandong waiyu jiaoxue”, 1-2 (1992), pp. 33-35.

³¹ Li Xiong’an 李雄安, *Juqun fenxi chutan* 句群分析初探 [Indagine preliminare sull’analisi del gruppo di frasi], in “Yuwen jiaoxue tongxun”, 7 (1987), pp. 45-47.

³² Laddove non altrimenti indicato le traduzioni sono opera di chi scrive.

Interessante è la proposta elaborata negli ultimi anni dagli studiosi di utilizzare l'analisi del discorso come ambito di lavoro e il "gruppo di frasi" come unità traduttiva. Infatti la frase cinese non corrisponde alla frase in italiano: quest'ultima in traduzione risulta spesso frutto dell'accorpamento – tramite inserimento di relative ed elementi connettivi – di diverse proposizioni cinesi, o, viceversa, riscrittura in più frasi se i nessi logici e l'autonomia dei significati lo richiedono; la differenza non attiene però soltanto a elementi strutturali, come afferma Wendan Li, "the sentence in Chinese is a notion with no viable structural definition and no generally accepted criteria. It can be at best characterised in semantic and psychological terms"³³.

Secondo Anthony Pym è proprio caratteristica (limite?) del traduttore lavorare su segmenti di testo sostanzialmente brevi, mentre lo scrittore o l'autore di un testo originale tenderebbe a riflettere piuttosto sul più ampio dispiegarsi del discorso.

Immonen (2006) finds that translators produce texts quite differently from monolingual writers: they pause fewer times in the first draft; they revise for longer; their pauses are longer at clause level and below, and shorter at above-clause level. What might this mean? One can imagine the monolingual writer stopping to think about relatively large stretches of text ("Where the hell am I going? Where the hell have I come from?"). The translator, however, seems more concerned with relatively small stretches ("What the hell does this mean?") and then compensates for that narrow vision by putting more effort into post-draft revision³⁴.

³³ W. Li, *Topic Chains in Chinese*, cit., p. 42.

³⁴ A. Pym, *The Translator as non-author and I am sorry about that*, in Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli and Serenella Zanotti eds., *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, LIT Verlag, Berlin 2011, p. 40.

L'invito quindi a tener conto in traduzione del più ampio respiro delle strategie discorsive dell'autore ci appare particolarmente prezioso nel caso del cinese e di opere densamente pregne di significati esplicitati anche sul piano formale, come quello qui analizzato. Un altro elemento utile all'analisi contrastiva del discorso italiano e cinese è la nozione di progressione tematica, che definiamo con le parole del suo primo teorico:

By this term [thematic progression] we mean the choice and ordering of utterances themes, their mutual concatenation and hierarchy, as well as their relationship to the hyperthemes of the superior text units (such as the paragraph, chapter, etc.), to the whole text, and to the situation. Thematic progression might be viewed as the skeleton of the plot³⁵.

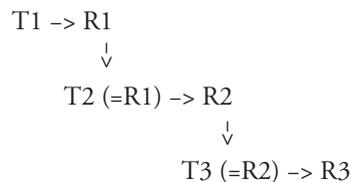
Nelle due lingue essa segue convenzioni solo in parte simili; alcuni modelli di progressione tematica sono stati analizzati proprio nell'intento di facilitare il compito del traduttore da Luo Xuanmin e altri linguisti cinesi. Nello schema sottostante, tratto dall'articolo di Luo³⁶, in cui con "t" si indica il tema, e con "r" il rema (o commento), vengono illustrate le modalità di progressione parallela (dove il primo tema, si ripete nelle proposizioni successive seguito ogni volta da un rema diverso) e progressione lineare o continuativa (dove si ha una prima frase costituita da tema e rema, quest'ultimo diventa poi il tema della frase successiva, il cui rema, a sua volta, sarà il tema della frase seguente e così via):

- 1) Parallel thematic progression
- T1 → R1
- T2 → R2
- T3 → R3

³⁵ F. Daneš, *Functional Sentence Perspective and the Organization of the Text*, in F. Daneš ed., *Papers on Functional Sentence Perspective*, Prague/Paris 1974, p. 114.

³⁶ X. Luo, *Linguistic Contributions to the Development of Translation Studies in China*, "Meta", XLIV, 1 (1999), p. 108.

2) Continuative thematic progression model



Quanto all'ordine tema-commento, se la posizione tematica è di norma sia in cinese che in italiano iniziale nella frase, l'italiano tende spesso a focalizzare il soggetto e a tematizzare un'informazione di tipo circostanziale; in altri casi il tema talora segue il verbo invece di precederlo. In cinese di norma la posizione tematica è riservata a elementi definiti e già noti, mentre il commento è deputato a ospitare il dato nuovo dell'enunciato, ma diverse eccezioni intervengono per ragioni comunicative o di enfasi.

Tutti questi fattori contribuiscono a rendere compatto e intelligibile il tessuto discorsivo.

Tornando a *Diario di un pazzo* – ossia alla narrazione in forma di diario di un uomo che scopre d'essere vittima, come l'intera società, d'un mostruoso sistema cannibalistico –, svolge un ruolo fondamentale in merito alla coerenza e alle intenzioni comunicative il manoscritto iniziale, che fornisce la chiave ironica di lettura: il prologo spiega infatti, in uno sciolto ed elegante cinese letterario (la lingua del sistema culturale egemonico fino ai primi anni del Novecento), che l'autore del diario ha redatto personalmente questa cronaca della propria mania di persecuzione e che sottoposto a cure è infine guarito rientrando nel sistema da lui così ferocemente e follemente criticato durante la malattia³⁷. Si riporta qui sotto un breve ma significativo brano del prologo:

³⁷ Pare che Lu Xun si sia ispirato a una esperienza reale – a un parente che soffrì effettivamente di tale malattia – e quindi descriva con cognizione di causa, anche grazie agli studi di medicina condotti in Giappone, dei sintomi anche a livello linguistico sofferti dal soggetto, cfr. Yang Yi 杨义, *Zhongguo xiandai xiaoshuo shi* 中国现代小说史 [Storia della narrativa cinese moderna], Renmin wenzue chubanshe, Beijing 1987, vol. I, p. 157.

语颇错杂无伦次,又多荒唐之言;亦不著月日,惟墨色字体不一,知非一时所书。间亦有略具联络者,今撮录一篇,以供医家研究。记中语误,一字不易³⁸。

[La lingua è assai confusa e incoerente e presenta molte espressioni assurde, inoltre non sono indicati il giorno e il mese, si nota solo una qualche discontinuità nell'inchiostro della calligrafia, dal che si comprende che i testi non sono stati scritti nello stesso periodo; fra essi vi sono bensì delle lievi forme di collegamento sicché li ho raccolti per sottoporli all'esame di un medico specialista. Non ho corretto alcuno degli errori presenti nel diario.]

Il prologo in lingua letteraria, quindi, annuncia che nella narrazione seguente – in vernacolo – “la lingua è assai confusa [语颇错杂 *cuòzá*, letteralmente “mischiato”, “frammisto” N.d.A.] e incoerente [无伦次 *wúlúnci*], piena di espressioni assurde” [you duo huangtang zhi yan 又多荒唐之言]. Si aggiunge inoltre che chi ne ha reso disponibile il testo non è intervenuto a correggerlo o razionalizzarlo.

Lo stesso Lu Xun, dunque, fornisce all'inizio del racconto una chiave di interpretazione (per quanto ironica e che si smentisce da sé) circa la struttura incoerente delle enunciazioni del narratore nel diario: al traduttore spetta dunque cogliere tale informazione sviluppando una strategia di traduzione del discorso che ne mantenga il più possibile la deliberata incoerenza. Secondo Li Guosheng tale strategia comunicativa straniante si realizza nel racconto esattamente attraverso le tre indicazioni presenti nel prologo:

1. *cuoza* 错杂 stile frammisto, confuso;
2. *wulunci* 无伦次 mancanza di logicità e coerenza;
3. *huangtang zhi yan* 荒唐之言 assurdità del linguaggio³⁹.

³⁸ Lu Xun, *Kuangren riji*, cit., p. 414.

³⁹ Li Guosheng 李国胜, *Cuoza*: “Kuangren riji” de yuyan tese 错杂: 《狂人日记》的语言特色, in “Jiaoyan tiandi”, 7 (2001), p. 46.

Di seguito verranno analizzati alcuni fenomeni del discorso che spiccano nel testo in esame e che caratterizzano lo “stile Lu Xun”, quali:

1. la presenza di elementi coesivi. Lu Xun adotta una strategia di base per mantenere serrati il ritmo e la coesione del discorso, ossia l'utilizzo di sostituti pronominali: nel testo del diario vero e proprio altissima è la frequenza del sostituto in prima persona *wo* 我 “io”, che compare ben 117 volte, 88 volte invece ricorre il sostituto di terza persona, di cui 51 volte al singolare *ta* 他 e 37 volte al plurale *tamen* 他们 “loro” su un testo di circa 3584 parole.
2. le interruzioni nella catena logica della coerenza con apparente mantenimento della coesione testuale: un chiaro esempio è l'utilizzo di connettivi avversativi e condizionali come *ran'er* 然而 e *buran* 不然 la cui funzione viene di fatto neutralizzata non corrispondendo al contenuto logico dell'enunciato, ma, anzi, contribuendo a diminuirne la coerenza.
3. l'uso di forme complesse di progressione tematica.

Nel primo caso l'uso di sostituti nominali ripetuti è una strategia standard del cinese per mantenere coeso il testo, spesso infatti, la connessività è data dalla ripetizione di questi marcatori personali o circostanziali piuttosto che dall'uso di congiunzioni, come avviene invece in italiano. Per lo stesso motivo, l'uso ravvicinato di congiunzioni come evidenziato nel caso 2 risulta al contrario elemento enfatico e straniante, in un testo peraltro povero di marcatori sintattici.

DALL'ANALISI TESTUALE ALLA TRADUZIONE

Un esempio interessante si trova nell'incipit del diario in *baihua*, che riportiamo qui sotto suddiviso in parti a seconda dei rapporti tematici.

今天晚上, 很好的月光。b. 我不见他, 已是三十多年;
c. 今天见了, 精神分外爽快。d. \emptyset 才知道以前的三十
多年, 全是发昏; c. 然而 \emptyset 须十分小心。d. 不然, 那
赵家的狗, 何以看我两眼呢?

我怕得有理⁴⁰。

Il brano è stato suddiviso in singole proposizioni, con relativa traslitterazione in *pinyin* e significato delle singole parole; la presenza di anafore zero è segnalata dal simbolo \emptyset , mentre le particelle strutturali, aspettative o modali sono segnalate dall'abbreviazione “*part.*”

- a) 今天 晚上, 很好 的 月光。
Jintian wanshang, hen hao de yueguang
Oggi sera molto bene *part.* luce lunare
- b) 我 不 见 他, 已 是 三 十 多 年;
Wo bu jian ta, yi shi sanshi duo nian
Io non vedere essa già essere trenta più anni
- c) 今天 \emptyset 见 了 \emptyset , 精神 分 外 爽 快。
Jintian jian le, jingshen fenwai shuangkuai
Oggi (io) vedere *part.* (essa) spirito estremamente rinfrancato
- d) \emptyset 才 知 道 以 前 的 三 十 多 年, 全 是 发 昏;
cai zhidao yiqian de sanshi duo nian quan shi fahun
(io) solo ora sapere prima *part.* trenta più anni tutto essere stordito
- e) 然 而 \emptyset 须 十 分 小 心。
Ran'er xu shifen xiaoxin
Tuttavia (io) bisogna molto fare attenzione
- f) 不 然, 那 赵 家 的 狗, 何 以 看 我 两 眼 呢?
Buran, na Zhao jia de gou heyi kan wo liang yan ne?
Altrimenti quel Zhao famiglia *part.* cane perché guardare io due occhi *part.*
- g) 我 怕 得 有 理。

⁴⁰ Lu Xun, *Kuangren riji*, cit., p. 414.

Wo pa de youli
Io temere *part.* avere ragione

Questo gruppo di frasi mostra la forte coesione del testo articolato in una progressione tematica di tipo incrociato, in cui i deittici, il sostituto di persona “wo” e di terza persona “ta”, svolgono una funzione anaforica e talora sono sottintesi (anafora zero). Il gruppo di frasi è a tutti gli effetti una unità semantica piena di allusioni e rimandi, nonostante l'apparente laconicità, e rappresenta un valido campione d'esame in cui rilevare i fenomeni sopra descritti.

Nelle prime due frasi a) e b) la testa del sintagma nominale (*yueguang*, luce lunare) che costituisce il commento di a) è anche oggetto (sostituita dal pronome *ta*) nel commento della frase successiva b); entrambi gli elementi poi tornano rispettivamente come soggetto e oggetto nel tema della frase c). A sua volta tra b) e d) l'elemento coesivo è dato dalla ripresa lessicale del sintagma *sanshi duo nian*. Un'altra relazione che crea forte coesione è la quasi ripetizione del sintagma verbale *wo bu jian ta* in forma affermativa (*jintian*) *jian le* Ø, rispettivamente in b) e c). Nella frase f), dove si concentrano alcuni degli aspetti deformanti le relazioni di coesione e coerenza, il tema è definito ma non referenziale, si tratta di deissi esoforica o meglio cataforica perché l'identità della famiglia Zhao, clan principale del villaggio, e il ruolo del cane, verranno spiegati in seguito. Tuttavia in questa posizione l'elemento contribuisce a configurare l'eloquio incoerente e retto da logiche tutte interne al narratore, presentato, come s'è detto, come un pazzo. Se dunque la coesione è garantita dall'uso di catene anaforiche (*yueguang*, *ta*, *jian le* Ø) o connettivi (come *yi*, *cai*, *ran'er* e *buran*) e riprese lessicali (*sanshi duo nian*), meno lo è la coerenza. Come fa notare anche Li Guosheng (che parla di “esempi di solecismi” *bingju de fanli* 病句的范例)⁴¹, l'introduzione dei connettivi *ran'er* (tuttavia) e *buran* (altrimenti) è del tutto inattesa, i legami logico-sintattici apparentemente corretti – anzi contribuiscono alla coesione del testo – sul piano della coerenza inducono il lettore a ricorrere a quelle competenze semio-narrative che gli rendono “accettabile” il testo nonostante l'evidente incoerenza⁴². L'intenzione di Lu Xun nello spiazzare

il suo lettore e richiedergli una presa netta di coscienza agisce proprio a livello morfosintattico, infatti, come ricordano de Beaugrande e Dressler: “Text producers often speculate on the receivers' attitude of acceptability and present texts that require important contributions in order to make sense”⁴³.

Dal confronto fra le tre traduzioni (definite metatesto, mentre prototesto è il testo originale) di *Diario di un pazzo* prese in considerazione nella tabella sottostante, a proposito di questo brano “storico” della letteratura cinese moderna, si possono notare il diverso trattamento della coesione e coerenza testuale nonché le scelte in fatto di progressione tematica e la ricaduta di queste scelte di micro o macrostrategia traduttiva sul sistema poetico e di significati del testo reso in italiano.

Prototesto	Metatesto A ⁴⁴	Metatesto B ⁴⁵	Metatesto C ⁴⁶
今天晚上， 很好的月光。	Questa sera c'è una bellissima luna. Non la vedevo da trent'anni, così oggi sono particolarmente felice. Comincio a capire che in questi trent'anni sono vissuto nel buio; ma ora devo stare in guardia. Altrimenti perché il cane della famiglia Chao mi avrebbe guardato due volte?	Questa sera la luna è splendida. Non la vedevo da più di trent'anni. Oggi l'ho vista e mi sento particolarmente felice. Ho capito all'istante che nei trent'anni precedenti tutto è stato oscurità. Ma ora devo fare molta attenzione. Altrimenti, perché il cane degli Zhao mi avrebbe guardato due volte?	Stasera c'è una luna bellissima.
我不見他，已 是三十多年；今天 見了，精神分外爽 快。才知道以前的 三十多年，全是發 昏；然而須十分小 心。	E ho ragione di aver paura.	Ho paura, e a ragione.	Mi sento così rinfrancato per averla vista oggi, dopo più di trent'anni che mi si nascondeva. Solo adesso mi rendo conto di aver vissuto nella più completa oscurità per tutti questi anni, ma ora è necessario che mi comporti con estrema prudenza. Altrimenti perché il cane dei Zhao mi avrebbe guardato due volte?
不然，那趙家 的狗，何以看我兩 眼呢？ 我怕得有理。			Ho le mie ragioni per aver paura.

la ricerca di una coesione e di una coerenza anche dove queste potrebbero mancare.” L. Cerrato, *Uno sguardo alla linguistica testuale*, in “La comunicazione” vol. unico, 1998, p. 121.

⁴³ R. de Beaugrande, W. Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, Routledge, London 1981, p. 8.

⁴⁴ Lu Hsün, *Fuga sulla luna*, trad. di Primerose Gigliesi, Garzanti, Milano 1973, pp. 9-10.

⁴⁵ Lu Xun, *Diario di un pazzo e altri racconti*, trad. di Anna Nota, Rosella Pelosi, Angelo Signorelli Editore, Roma 1992, p. 42.

⁴⁶ Lu Xun, *Racconti esemplari*, trad. di Lucia Regola, Fara Editore, Rimini 1996, p. 16.

⁴¹ Li Guosheng, *Cuoza*, cit., p. 46.

⁴² “L'accettazione del ricevente prevede sia la tolleranza di determinati disturbi comunicativi, sia

Nell'analisi comparata dei metatesti, basata sulle considerazioni linguistico-testuali e sull'approccio traduttivo illustrati in precedenza, mi soffermerò solo su alcuni punti rilevanti:

1. Nelle tre versioni troviamo distinte soluzioni per la prima frase, che in realtà non costituisce l'*incipit* del racconto, introdotto dall'espedito intertestuale del manoscritto in lingua letteraria, bensì l'*incipit* del diario vero e proprio. La struttura tematica della prima frase viene rispettata, ma la resa oscilla tra una frase verbale di esistenza (A e C) e un predicato nominale (B). La frase è priva di verbo, ma non rappresenta il tipico caso di predicato nominale in cinese costituito da un attributivo in funzione di predicato, infatti si tratta di un sintagma nominale di tipo endocentrico, ossia composto di due elementi di cui il primo determina o modifica il secondo, e in cui la testa è un nome. Una modalità espressiva abbastanza rara in cinese, che potrebbe essere dunque resa in maniera simile, attraverso una forma nominalizzata (contratta) in italiano.
2. Il secondo paragrafo viene accorpato al primo in un solo caso, la traduzione A; come si diceva nella prima parte del presente contributo, sembra più opportuno rispettare la sequenza e le scansioni testuali del prototesto in virtù dell'alta valenza simbolica attribuita al diario nella sua forma frammentaria e nella sua struttura ritmica. Proseguendo nell'analisi il legame logico-temporale espresso dalla particella *le* 了 è tradotto esplicitamente dai traduttori in tre forme diverse con l'inserimento di una congiunzione consecutiva "così", una congiunzione correlativa "e", oppure una congiunzione causale "per". Ma il focus del gruppo di frasi qui esaminato è certamente collocato nel sintagma nominale *san shi duo nian* e ciò è confermato dalla dialettica degli avverbi *yi* "ormai" prima, e *cai* "solo", dopo; a mio avviso ciò comporta che nella resa italiana si debba conferire al sintagma maggior forza con una dislocazione a sinistra: A e B seguono la progressione tematica cinese, mentre C, pur ribaltando l'ordine delle frasi, annulla la forza del sintagma disperdendolo nella parte finale dell'enunciato. In questo gruppo di frasi il nucleo significativo è sicuramente il tema/motivo binario della luce e dell'oscurità che stanno a indicare la tardiva presa di coscienza del protagonista: ecco perché un avverbio di congiunzione come *cai*, inserito all'inizio della frase costituisce una spia importante della suc-

cessione logico temporale nel flusso di pensieri del soggetto narrante (e quindi le strutture semio-narrative profonde); pertanto l'avverbio richiede una traduzione rispettosa delle sfumature modali che lo caratterizzano in questo caso, ossia la percezione soggettiva che l'azione si è svolta con ritardo e difficoltà. Invece, nei metatesti A e B alla valenza dell'avverbio non viene dato a mio parere giusto risalto, benché essa sia interpretata in maniera corretta nel caso A ossia grazie al verbo incoativo "comincio". Poco adeguato pare invece, nella traduzione B, l'uso dell'espressione "all'istante" che sembra esprimere il significato opposto rispetto all'accezione di *cai*: pur indicando l'immediatezza della presa di coscienza l'espressione non rende giustizia al colpevole, quasi paranoico, senso di ritardo che il protagonista avverte nello scioccante riconoscimento di uno stato confusionale nel quale per decenni si è trovato immerso.

3. La seconda porzione di frasi viene resa in maniera quasi identica dai traduttori. Come s'è già osservato, se la coesione è garantita dall'uso di anafore, connettivi ecc., meno lo è la coerenza: per esempio con la frase aperta da *ran'er* abbiamo un primo scarto logico, in quanto avversativa la congiunzione non si collega logicamente all'enunciato precedente. Il tema della frase successiva – introdotto da un ulteriore connettivo usato in maniera illogica e inaspettata per il lettore, *buran* – è costituito, contrariamente alle consuetudini della lingua cinese, da un referente definito (il cane della famiglia Zhao). La deissi cataforica crea di fatto un ulteriore elemento di disturbo alla coerenza testuale: occupando una posizione riservata solitamente a elementi noti ai partecipanti alla comunicazione, esso invece risulta in questo caso noto solo al narratore, ed è introdotto da un sostituto dimostrativo che possiamo rendere (come è stato fatto da tutti i traduttori) con un articolo determinativo. Quest'ultimo "segnala che il sintagma definito denota o qualcosa di familiare o qualcosa che ha una *ambiguous relation* con qualcosa di familiare"⁴⁷. Quindi, il referente non

⁴⁷ A. Frigerio, *Quando usiamo l'articolo definito e quello indefinito?*, in *Atti dell'VIII convegno della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio*, Università degli Studi della Calabria, 2002, p. 242. Consultabile in rete: <http://www.unical.it/portale/strutture/dipartimenti/filosofia/extra/filling/atti/frigerio.pdf> (31 ottobre 2013).

è noto al lettore, ma ha una relazione con qualcosa di noto. Si tratta di una deissi esoforica o cataforica, dato che il signor Zhao e il cane saranno introdotti nei brani successivi.

4. L'ultima frase del gruppo qui analizzato, apparentemente semplicissima, nella propria icastica brevità – S + V + Compl. di grado (*wo pa de you-li*) – presenta ugualmente un problema di progressione tematica: il tema dato dal sostituto si ripete qui per la quarta volta nella porzione di testo esaminata, tale catena tematica rinforza la soggettività e interiorità del testo, ma è l'elemento rematico a costituire il focus della frase: ricordando che quasi sempre in cinese l'informazione fondamentale si trova alla fine o nella seconda parte dell'enunciato. In B si nota la scelta di spezzare con due proposizioni coordinate. Risultano pertanto più adeguate le rese A e C, anche se, anche in questi casi l'eccessiva verbosità inficia l'effetto di laconica drammaticità del tessuto morfosintattico, teso a rappresentare l'ansia patologica che affligge il narratore. La soluzione che sembra da questo punto di vista più efficace potrebbe essere: "Ho ragione ad aver paura."

CONCLUSIONE

Si inserisce infine qui sotto una proposta di traduzione complessiva del brano preso in esame, con l'intenzione non certo di assumere giudizi di valore sulle traduzioni esistenti, quanto per mettere in luce gli effetti che un'attenta analisi testuale e sintattica del prototesto possono avere sulla resa letteraria, al fine di far emergere i contenuti immateriali:

Questa sera, splendida luna.

È da trent'anni che non la vedo; oggi che l'ho vista mi sento rinfrancato nello spirito. Solo ora capisco che in questi trent'anni ho vissuto nel totale stordimento; tuttavia devo essere molto cauto. Altrimenti, perché il cane dei Zhao mi avrebbe guardato due volte?

Ho ragione ad aver paura.

Questo esempio di analisi e resa traduttiva può essere applicato all'intero racconto, tenendo a mente la progressione tematica del testo originale in cui Lu Xun gioca su rimandi continui e intrecci tra tema e commento, sull'intertestualità, sul conflitto tra coesione e coerenza e su deliberati solecismi. Riflettendo sull'analisi comparata delle traduzioni, pur appena abbozzata in questo contributo, si evince come la maggiore adesione al testo in termini di parole e singole frasi non sempre corrisponda a una vera adesione e quindi comprensione. Cogliere infatti le strategie discorsive a livello superficiale significa cogliere le intenzioni semio-narrative che sono invece, a livello profondo, la base del pensiero dello scrittore e della sua espressione in forma letteraria. L'atteggiamento con il quale affrontare un testo simile probabilmente si avvicina per certi versi più alla traduzione poetica che a quella narrativa, nonostante *Diario di un pazzo* sia considerato, a ragione, il capostipite della narrativa cinese moderna. Se si analizza brevemente la struttura del racconto, possiamo osservare che la narrazione in tredici brevi capitoli di lunghezza diseguale propone una scansione organizzata secondo altrettanti frammenti cronologicamente non meglio collegati tra loro, ma presentati in senso lineare. Quasi sempre le informazioni date nella prima frase di ciascun capitoletto sono di carattere temporale e atmosferico, oppure si tratta di informazioni sullo stato d'animo e sul corso dei pensieri del narratore: tuttavia la consequenzialità è data soltanto dall'uso di deittici e forme anaforiche, risulta evidente che la coesione testuale e la sua coerenza sono date unicamente dalla funzione interpretativa e dalla capacità del lettore di colmare le lacune comunicative. Questo è, in effetti, quanto viene chiesto a un lettore di poesia.

La soggettiva, poetica frammentarietà del testo, così commentata da Lee,

The bulk of the story consists of a purposefully fragmented diary in thirteen sections. But pieced together these fragments tell a story of such psychological intensity as to surpass even its nominal model, Gogol's story of the same title⁴⁸

⁴⁸ L. O. Lee, *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*, Indiana University Press, Bloomington 1987, p. 53.

ne è la dominante, rappresentando quella “moralità della forma”⁴⁹ che nel suo sperimentalismo Lu Xun coglie tra le specificità del racconto: “an emotional (‘lyric’) highlighting”⁵⁰, l’aporia dello scrittore progressista che tenta di esercitare un equilibrio tra l’oggettività della sua visione pessimistica e una rappresentazione altamente soggettiva della realtà. La scarsa narratività del testo viene colta anche da Lee che vi rintraccia aspetti della prosa cinese classica, “each section reads on the surface, like a classical essay”, reinventato però “with an extremely subjective point of view unprecedented in Chinese diarist literature”⁵¹.

L’alterità del testo e l’orchestrazione quasi poetica del discorso rendono *Diario di un pazzo* un’opera stratificata e complessa, il cui linguaggio altamente simbolico – la cui importanza dal punto di vista traduttivo, pur centrale nel racconto, non è oggetto di questo contributo – si innesta, come si è visto, in una struttura deliberatamente discontinua e straniante, ma assai compatta. Esiste forse una “moralità della forma” anche in alcuni, forse molti, casi di traduzione di testi la cui esemplare unicità richiede un ascolto particolarmente penetrante dei tratti che ne costituiscono la letterarietà e specificità; come profeticamente scriveva Calvino qualche anno fa,

in un’epoca in cui altri *media* velocissimi e di estesissimo raggio trionfano, e rischiano d’appiattare ogni comunicazione in una crosta uniforme e omogenea, la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto⁵².

⁴⁹ M. Anderson, *The Morality of Form: Lu Xun and the Modern Chinese Short Story*, in L. O. Lee ed., *Lu Hsun and his Legacy*, University of California Press, Berkeley 1985.

⁵⁰ *Ivi*, p. 36.

⁵¹ L. O. Lee, *Voices from the Iron House*, cit., p. 53.

⁵² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2010 [1988], p. 52.

VISIBILITÀ, LEGGEREZZA, ESATTEZZA IN ALCUNE TRADUZIONI DI *LE CITTÀ INVISIBILI*

Ulla Musarra-Schrøder

Tradurre Italo Calvino è per qualsiasi traduttore, indipendentemente dalla propria origine linguistica, una sfida. Chi si cimenta in questa impresa (sia che si tratti della nuova versione di un testo già tradotto, sia della versione di uno mai affrontato) non può fare a meno di tener conto della poetica dello scrittore sanremese come espressa nelle sue *Lezioni americane*, rispettando cioè quei valori letterari che sarebbero da conservare nella letteratura dopo l’inizio del terzo millennio. Comunque anche per chi traduceva Calvino negli ultimi decenni del secolo scorso, cioè a breve distanza dalle sue pubblicazioni in Italia, era indispensabile rispettare questi valori, ben presenti nella sua narrativa, anche se non ancora o solo in parte concettualizzati in una poetica o un programma letterario¹.

Le città invisibili del 1972 rappresenta un fulcro di alcuni di questi valori (che – annota l’autore – sono “duplici”²), quelli della visibilità, dell’esattezza, della leggerezza³. Cercherò di stabilire in che misura essi impregnano alcune traduzioni di questo libro: quella inglese di William Weaver (1974), quella danese di Lene Waage Petersen (1979) e quella olandese di Henny

¹ Ad esempio, in alcuni saggi degli anni Sessanta e Settanta, pubblicati in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.

² *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Einaudi, Torino 1988.

³ Lene Waage Petersen racconta che, mentre negli anni Settanta lavorava alla traduzione di *Le città invisibili*, intuiva la presenza di questi tre valori: “I felt very strongly the visual qualities of the fifty-five cities, and became almost physically aware of fundamental features of Calvino’s style, such as visuality, rhythm, and clarity of language” (Lene Waage Petersen, *The Significance of Visiability: Interpreting the Image in Calvino*, in *Image, Eye and Art in Calvino*, a cura di Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin, Lene Waage Petersen, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2007, p. 90).