



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

**CORSO DI LAUREA IN LINGUE E TECNOLOGIE PER LA
COMUNICAZIONE INTERCULTURALE**

.....

**RICORDARE PER GUARIRE: GLI ANIMALI
E IL LUTTO IN UNA PROPOSTA DI
TRADUZIONE DAL CINESE DI UN'OPERA
DI LETTERATURA PER RAGAZZI**

Relatrice

Prof.ssa Martina Codeluppi

Presentata da

Maria Chiara Tartaglia

Sessione luglio 2026

Anno Accademico 2025/2026

«年纪越大越明白，没心没肺的开心，真是一种能力»

Ai miei nonni, i miei angeli custodi.

Indice

Introduzione.....	2
Proposta di traduzione.....	5
Commento traduttologico	15
1. Tipologia testuale e contesto comunicativo.....	15
2. Lettore modello del testo di partenza.....	15
3. Lettore modello del testo di arrivo.....	16
4. Dominante del testo.....	17
5. Macrostrategia traduttiva.....	18
6. Microstrategie traduttive.....	19
6.1 Livello lessicale.....	19
6.2 Livello sintattico.....	26
6.3 Livello culturale e pragmatico.....	30
6.4 Livello fonetico e ritmico.....	33
7. La punteggiatura.....	36
Conclusioni.....	39
Bibliografia e sitografia.....	40

Introduzione

L'idea di questa tesi nasce da un incontro: quello con *Wo rensheng zui kaishi de hao pengyou* 我人生最开始的好朋友 (traducibile come "I miei primi migliori amici della vita"), l'ultimo libro di Cai Chongda 蔡崇达, pubblicato in Cina nel dicembre 2024 dalla casa editrice Zuoqia chubanshe, fondata nel 1953 e affiliata alla China Writers Association, tra le più prestigiose nel panorama della letteratura cinese contemporanea. L'opera ha vinto il 第十二届全国优秀儿童文学奖 (Dodicesimo Premio Nazionale di Letteratura per l'Infanzia) nel 2025, il massimo riconoscimento cinese per la letteratura per ragazzi, assegnato ogni quattro anni dalla China Writers Association¹.

Cai Chongda non è un esordiente nel mondo della scrittura. Nato nel 1982 a Dongshi, un piccolo paese costiero della provincia del Fujian, ha lavorato per dieci anni come giornalista e redattore per testate come *China News Weekly*, *GQ China* e *Modern Weekly*. La sua carriera giornalistica, caratterizzata da un'attenzione costante alle trasformazioni sociali della Cina contemporanea, ha influenzato profondamente la sua scrittura, che unisce uno sguardo documentaristico a una sensibilità letteraria non comune². Nel 2014 ha esordito nel mondo letterario con *Pinang* 皮囊, un memoir che ha venduto oltre seicentomila copie nella sola Cina ed è stato tradotto in inglese con il titolo *Vessel: A Memoir* e in italiano da Sellerio con il titolo *Il corpo* (2023). A *Pinang* hanno fatto seguito *Mingyun* 命运 ("Destino", 2022) e *Caomin* 草民 ("Gente comune", 2024), che insieme al primo formano la "trilogia della terra natale" (*Jinse Guxiang Sanbuqu*, 金色故乡三部曲). In tutte e tre le opere, il paese natale di Dongshi e la cultura del Fujian meridionale fungono da sfondo e da serbatoio di storie. L'autore ha più volte sottolineato come la sua scrittura nasca dal tentativo di dare forma alle esperienze della sua terra d'origine, convinto che la cultura del Fujian, con le sue tradizioni e la sua storia, possa parlare a lettori di ogni provenienza³.

我人生最开始的好朋友 segna l'ingresso dell'autore nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi. La genesi del libro è particolare: come ha raccontato lo stesso Cai in un'intervista, «la prima a

¹ China Writers Association (中国作家协会), annuncio ufficiale del premio, 20 novembre 2025.

² Per la biografia e la carriera giornalistica di Cai Chongda si rimanda alla sitografia, voce 3 (福建侨报, 13 febbraio 2026).

³ Si rimanda alla sitografia, voce 3 (福建侨报, 13 febbraio 2026).

chiedermi questo libro è stata mia figlia, che in terza elementare desiderava che suo padre scrivesse qualcosa che anche lei potesse leggere»⁴. In un'altra intervista, l'autore ha spiegato che «i bambini hanno bisogno di una letteratura che racconti i modelli fondamentali della nostra cultura», e che il messaggio centrale del libro è: «con tutti gli animali e le piante possiamo fare amicizia. Saperlo significa scoprire che il mondo è pieno di amici; non saperlo significa credere di essere terribilmente soli»⁵.

Il libro si inserisce in un momento di particolare vitalità per la letteratura cinese per ragazzi, che negli ultimi anni ha visto un numero crescente di autori affermati cimentarsi con questo genere. Cai Chongda ha descritto questo passaggio come il compimento di un desiderio coltivato a lungo, motivato dalla convinzione che la letteratura per ragazzi abbia la responsabilità di offrire ai giovani lettori un'educazione alla vita e di trasmettere i modelli fondamentali della propria cultura⁶. In quest'ottica, 我人生最开始的好朋友 si distingue per la scelta di una narrazione in prima persona che, pur adottando un punto di vista infantile, non rinuncia a una scrittura densa di immagini e a tratti lirici, capace di restituire tanto la concretezza del mondo rurale del Fujian quanto l'universalità delle emozioni legate alla crescita e al lutto. La critica cinese ha accolto il libro con favore, riconoscendone la capacità di parlare a un pubblico ampio senza sacrificare la complessità dei temi trattati: la solitudine, il rapporto con gli animali, l'elaborazione della perdita, il valore della memoria⁷.

In quanto opera per ragazzi, il libro presenta le caratteristiche tipiche del genere: una voce narrante infantile, la presenza centrale degli animali come compagni emotivi, una trama che alterna leggerezza e intensità, e una scrittura capace di parlare a lettori di ogni età. La narrazione è semi-autobiografica: il protagonista Heigouda 黑狗达 (letteralmente "cane nero") è alter ego dell'autore: il soprannome deriva da una tradizione folkloristica di Dongshi secondo cui dare ai bambini nomi di animali li protegge dagli spiriti maligni e li fa crescere forti; molti episodi

⁴ «《我人生最开始的好朋友》：好的作家应该为孩子写作», 中国青年报 (China Youth Daily) via 闪电新闻, 7 marzo 2025. (traduzione mia)

⁵ «蔡崇达：我写的不是故乡是人心», 中国青年报 (China Youth Daily), 24 gennaio 2025. (traduzione mia)

⁶ Si rimanda alla sitografia, voce 1 (China Writers Association, 19 novembre 2025).

⁷ Ibidem.

affondano nell'infanzia di Cai⁸. Il libro racconta come, dopo la morte della nonna materna, il piccolo Heigouda affronti la solitudine grazie all'incontro con gli animali: l'anatra Xiaobai, la gallina Ahua, il gatto Heimi, il coniglio Zorro, i piccioni Midian e Xuehua, e il cane Da Huang.

Il presente lavoro propone la traduzione di due capitoli: il primo, di cui si è tradotta una porzione significativa, e l'ultimo, tradotto integralmente. Il capitolo iniziale presenta Heigouda alle prese con la scoperta della parola "andarsene" in occasione della morte della nonna; il capitolo conclusivo è dedicato al cane Da Huang e al suo ruolo di presenza costante nella vita del protagonista, fino al funerale del padre. I due capitoli incorniciano il libro e ne contengono i temi centrali come la solitudine, l'amicizia, il lutto, la memoria, offrendo un campione rappresentativo delle sfide traduttive poste dall'opera.

Il presente lavoro è articolato in due parti principali. La prima parte presenta la traduzione dei due capitoli scelti, disposti nello stesso ordine in cui compaiono nel libro originale. La seconda parte è costituita dal commento traduttologico, che dopo aver definito la tipologia testuale, i lettori modello e la strategia traduttiva adottata, analizza le difficoltà incontrate a livello lessicale, sintattico, culturale e ritmico, concludendo con una riflessione sulla punteggiatura come strumento di ricostruzione del ritmo narrativo. L'obiettivo è offrire non solo una traduzione, ma anche una riflessione metodologica sul processo traduttivo, che possa servire da esempio concreto di come le teorie della traduzione si applichino alla pratica specialmente quando si tratta di un testo per ragazzi che unisce semplicità espressiva e profondità emotiva.

⁸ Per il soprannome Heigouda e la tradizione folkloristica di Dongshi si rimanda alla sitografia, voce 5 (中国青年报, 24 gennaio 2025).

Proposta di traduzione

Capitolo Primo

Lei mi deve una nonna

[immagine 1]

So bene cosa significa quando ti dicono che una persona “se ne è andata”.

Significa che se ne è andata via dal mondo.

Ma so anche che questo “andarsene” non vuol dire volare in cielo, volare via tutto d’un tratto. È un andarsene curioso: il corpo, di certo, c’è ancora, ma la persona non c’è più.

Conosco questa parola, ma non è che siamo poi così amici.

Non ricordo a che età ho scoperto la magia delle parole. Al mondo esistono un’infinità di cose, ma solo con le parole giuste si possono descrivere agli altri, che sia a voce o per iscritto. Da allora ho cominciato, con grande entusiasmo, a collezionare parole.

La parola “andarsene” l’avevo raccolta da un pezzo, naturalmente. In fondo, bastano pochi a questo mondo per capire che è la cosa più naturale che ci sia.

Ricordo che, quando avevo tre anni, nel vicolo lastricato dove si trovava la mia casa, se ne erano già “andate” tre o quattro persone.

Ricordo di averle incontrate poco tempo prima e un giorno, all’improvviso, era stato appeso un drappo bianco sulle porte delle loro case. Ingenuamente, mi intrufolavo per dare un’occhiata. La persona sdraiata sembrava serena, in una posizione chiaramente molto comoda, ma accanto a lei c’era sempre qualcuno che piangeva. «Perché piangete?», dissi, «È qui!».

Le persone attorno a me rispondevano, arrabbiate o tristi: «Se n’è andato».

Dentro di me ero perplesso, ma poi ho scoperto che sì, in effetti, non li avrei più rivisti per il resto della mia vita.

Pensai: “Che parola davvero strana. Meglio che non la incontri mai più.”

Nell’estate in cui avevo cinque anni, le cicale riempivano ancora il cielo e la terra con il loro canto gioioso. Mia madre mi disse che nonna “era venuta a mancare”.

Ricordo che quel giorno mamma entrò a scuola in una corsa scomposta e traballante: le sue gambe sembravano non obbedirle più, cercava a fatica di controllarle, finché, sulla soglia dell'aula, riuscì a ricomporsi in una calma ancora piena di turbamento.

Quel giorno, come sempre, me ne stavo con lo sguardo perso nel vuoto.

E quando mi perdevo così, mi piaceva guardare fuori dalla finestra.

Ma prima devo parlare di questa faccenda dello “stare con la testa fra le nuvole”. Il motivo per cui lo facevo è che ero terribilmente solo. La parola “solitudine” l'avrei imparata solo più tardi; all'epoca non sapevo che quella sensazione si chiamasse così, la descrivevo semplicemente come “un malessere nel cuore”.

Le parole che i maestri insegnavano, a quel tempo, erano già da un pezzo mie vecchie conoscenze. Quasi delle amiche. Venivano presentate una dopo l'altra e io non riuscivo proprio a fingere l'entusiasmo di chi le incontra per la prima volta.

Gli altri compagni le osservavano con curiosità. Vedendoli fare chiasso in modo così infantile, arrabbiarsi in modo così infantile, fare pace in modo così infantile, io sentivo dentro di me “un malessere”, e sapevo che non era disprezzo; anzi, in fondo li invidiavo. È solo che io pensavo già a troppe cose, e non riuscivo più a giocare come loro.

Ora che ci ripenso, questo è uno dei rimpianti della mia vita: più si cresce, più si capisce che la spensieratezza è un vero e proprio dono.

A dire il vero, avevo proposto a mia madre di rimandare la scuola fino alle elementari, ma lei aveva detto di no.

Mi disse: «Tutti i bambini del mondo devono andare a scuola».

Dicendo questo sembrava che lei conoscesse davvero “tutto il mondo”.

Mia madre era nata in un piccolo paese, ci era cresciuta, si era sposata lì e lì mi aveva partorito. Il ricordo più bello della sua vita, quello di cui parlava sempre con più orgoglio, risaliva ai suoi tredici o quattordici anni: un giorno, mentre andava a lavorare nei campi, presa da un impulso improvviso, si era incamminata con il suo carico sulle spalle verso l'uscita del paese.

«Quel giorno camminai per due ore filate, e ce ne vollero altre due per tornare. Ricordo che, mentre tornavo a casa, il sole al tramonto era di un arancio carico, come un enorme mandarino. Solo una volta arrivata a casa scoprii che tutta la famiglia mi stava cercando per il paese come

impazzita. Mi chiedevano con ansia: “Dove sei stata?”. Quel giorno scoprii quanto tenessero davvero a me. Io dissi che avevo semplicemente sbagliato strada...»

Questa storia, mia madre l’aveva raccontata mille volte.

«Nessuno lo sa, ma io ho vissuto un’avventura emozionante, tutta mia. La racconto soltanto a te».

Arrivata a questo punto, mi guardava sempre con aria compiaciuta.

Penso che forse volesse dirmi che, anche se adesso è una madre, anche lei un tempo è stata una bambina tosta. E forse voleva anche dirmi che tutti i padri e le madri, per quanto possano sembrare logori o in difficoltà oggi, un tempo sono stati bambini proprio tosti.

Quanto alle “avventure” di mia madre, però, crescendo un po’ avrei capito che in realtà era soltanto arrivata fino al paese vicino, Anhai, a circa sei chilometri e mezzo di distanza. Il che, tuttavia, non le impediva affatto di parlare in continuazione di “tutto il mondo”.

«Tutto il mondo sa che quando il vento diventa pesante vuol dire che pioverà»; «Tutti i genitori del mondo amano i propri figli»; «Il cuore di tutti, ovunque nel mondo, è fatto di carne, e tutti fanno commuoversi» ...e di nuovo «Tutti i bambini del mondo devono andare a scuola».

Sulle faccende del mondo intero non potevo certo contraddirla: dopotutto ero ancora piccolo e il mondo ancora non lo conoscevo bene. E poi, stare con la testa fra le nuvole era una cosa proprio bella. Scoprivvi pensieri che non sapevi di avere. Vedevi cose strane che gli altri non vedevano. In ogni giorno normale, in ogni dettaglio normale, se ti fermavi un attimo a guardare bene, trovavi qualcosa di divertente, per niente normale.

Per esempio, guardando fuori dalla finestra.

All’epoca, nella cittadina di Dongshi, la maggior parte delle case erano ancora costruzioni basse in pietra. Quanto alle finestre, erano semplicemente dei piccoli buchi lasciati aperti nel muro durante la costruzione, con qualche sbarretta di pietra piantata nel mezzo a fare da protezione.

Delle finestre così piccole, appena sufficienti a infilarci un braccio, per le persone non avevano ovviamente nulla di interessante, ma per gli uccellini erano diventate, un meraviglioso parco giochi. Mentre mangiavamo in casa o dormivamo nella nostra stanza, si vedevano sempre uccellini un po’ birbanti volare dentro dalla finestra di una famiglia, uscire da un’altra finestra, e subito infilarsi in un’altra casa ancora... e mentre volavano, lanciavano spesso qualche cinguettio trionfante.

Quando iniziai ad andare a scuola, l'economia del paese cominciava a svilupparsi. La scuola, grazie alle donazioni dei cinesi d'oltremare, si era permessa il lusso di tirare su edifici di cemento e aveva anche installato grandi finestre di vetro.

C'erano sempre uccelli che venivano dai villaggi e non sapevano ancora cosa fosse il vetro: vedendo quelle finestre così grandi, come potevano trattenersi dal non attraversarle? Volavano felici e dritti verso la finestra, ma quando erano ormai vicini, sentivano l'aria che opponeva resistenza e i bagliori riflessi dal vetro; solo allora capivano che qualcosa non andava, e subito frenavano, sterzavano, cercavano di cambiare direzione. Molti, alla fine, riuscivano a passare via sfiorandola, spaventati ma illesi, ma ce n'erano sempre tanti che non facevano in tempo e ci sbattevano pesantemente contro.

Durante le lezioni, si sentiva spesso un tonfo: sì, era un uccello che era appena andato a sbattere. E subito dopo lo si sentiva cinguettare furiosamente: dovevano essere imprecazioni. Sulle finestre di vetro della scuola, di conseguenza, restavano spesso appese colature bianche di escrementi: non è da escludere che alcuni uccelli, arrabbiati, le lasciassero apposta per vendicarsi della finestra, ma nella maggior parte dei casi era per lo spavento che se li facevano scappare.

Sapevo tutte queste cose perché, quando fissavo il vuoto, le vedevo con assoluta chiarezza: il corpo dell'uccello non era ancora arrivato che gli escrementi stavano già volando fuori.

Avevo anche studiato con attenzione la complessa espressione sulla faccia degli uccelli: gli occhi spalancati, pieni di un interrogativo spaventato. Probabilmente dentro di sé pensavano: “Che svantaggio essere ignoranti... A quanto pare bisogna studiare sodo”.

Quel giorno, stavo guardando da lontano l'ennesimo uccello che volava spensierato verso la finestra e stavo giusto per usare il riflesso del mio astuccio di metallo per puntargli gli occhi e metterlo in guardia, quando vidi mia madre che veniva di corsa verso l'aula dal cancello della scuola.

Anche se eravamo un po' distanti, riuscivo comunque a vedere che l'espressione di mia madre aveva perso ogni controllo. Arrivò di corsa all'aula, chiamò fuori senza fiato l'insegnante che ci stava facendo lezione e gli disse qualcosa.

L'insegnante aveva un'espressione addolorata e mi fece cenno di avvicinarmi.

Qualcosa non andava. Mi feci coraggio e mi avvicinai a mia madre. Lei mi disse: «Heigouda, non devi essere triste, sai, la nonna se n'è andata».

Se ne è andata?

Rimasi interdetto per un attimo, poi cominciai freneticamente a mobilitare i neuroni e a frugare nella memoria. Sapevo di conoscere quella parola: sì, anche se era un po' desueta, non poteva certo mettermi in difficoltà. Con il tono entusiasta di chi risponde a una gara a quiz, esclamai: «Andarsene vuol dire che il corpo è ancora lì, ma la persona non c'è più, vero?»

Mia madre rimase di stucco: evidentemente non si aspettava da me una reazione del genere.

Pensai di non essermi spiegato abbastanza bene e mi affrettai ad aggiungere: «Ma dopo un po' di tempo quella persona scomparirà completamente da questo mondo, non è così?»

Appena pronunciate quelle parole, sentii il cuore precipitare giù, dritto dentro al petto. Avevo capito cos'era successo.

Per concludere

Il cane che ricordava tutto

[immagine 1]

A dire il vero, c'è un altro amico animale di cui non ho parlato nella storia. Si chiama Da Huang ed è il cane meticcio dei vicini. A conti fatti, ho visto Da Huang solo poche volte, ma voglio comunque parlarvene perché mi ha davvero aiutato e, inoltre, è il cane con la migliore memoria che io conosca.

Da bambino, ho insistito più volte per prendere un cane, ma mia madre me lo negava sempre. Ricordo quell'anno in cui vidi per strada uno che vendeva cani portandoli a spalla, ed io, senza pensarci due volte, mi sedetti per terra facendo i capricci e dicendo che se non mi avessero permesso di prendere un cane, non mi sarei più alzato. Quel giorno mia madre cercò di propormi altre cose al posto del cane: degli snack o persino un fumetto che mi piaceva, ma io non cedeva. Mamma si arrabiò, e, senza badare agli sguardi stupiti di tutti, mi trascinò per tutta la strada fino a casa. Mi ferii il piede con le pietre della strada lastricata. Mi trascinò per la mano con una tale forza che per poco non mi slogai il polso. Io piagnucolavo, non riuscivo proprio a capire perché lei non solo non volesse prendermi un cane, ma si arrabbiasse addirittura così tanto.

Una volta tornati a casa, mia madre impiegò molto tempo a calmarsi, poi mi abbracciò chiedendomi scusa. Mi disse che in quel momento non potevamo davvero permetterci di tenere un cane, ma che non aveva voluto dirmi il vero motivo, né tantomeno dirlo davanti a tutta quella gente. È sempre stata una persona testarda e che ci tiene alla propria reputazione. Appena me lo disse, capii perché a quei tempi mangiavamo zuppa di patate dolci a ogni pasto: mia madre non aveva nemmeno i soldi per comprare il riso.

Da allora smisi di insistere per avere un cane e non pronunciai più la parola "cane" davanti a lei. È come se, solo il fatto di parlarne, ci facesse ricordare che, in realtà, vivevamo in condizioni precarie e umilianti.

Da Huang era il cane dello zio Jiankang che abitava all'inizio del vicolo. Il primo giorno che lo portarono a casa era ancora una pallina paffuta e minuscola. Passavo di lì per caso e vidi lo zio Jiankang che lo sistemava con cura in una scatola, posandola nel cortile di casa. Mi accovacciai lì accanto, incuriosito. Pensa e ripensa, non avevo proprio niente da dargli da mangiare, così corsi a casa a prendere l'unico snack che possedevo: cialde di riso. Da Huang lo inghiottì tutto

d'un fiato, felice, e poi si mise a leccarmi senza sosta la mano. Lo sapevo: eravamo appena diventati amici.

Forse era proprio perché Da Huang piaceva così tanto a tutti che lo zio Jiankang, alla fine, decise di tenerlo chiuso nel cortile di casa, invece di lasciarlo libero come facevano le altre famiglie del paese a quel tempo, che tenevano i cani a briglia sciolta e li lasciavano scorrazzare in branchi per le strade.

Il cancelletto del cortile dello zio Jiankang non era alto, ma era rivestito da una lamiera e all'epoca io ero più basso del muro di cinta e del cancelletto; perciò, non riuscivo mai a vedere Da Huang. Le poche volte che andai apposta a cercarlo, potevo solo chiamarlo attraverso la lamiera e poi lanciargli un pezzetto di cialda di riso. Lui mi rispondeva con qualche abbaio allegro, ma nemmeno lui poteva vedermi.

Ognuno, alla sua età, ha le sue pene. Le mie, a quel tempo, le andavo a raccontare a Da Huang davanti alla porta dello zio Jiankang, attraverso il cancelletto di lamiera; e Da Huang mi rispondeva con qualche abbaio, per ricordarmi che era lì con me.

Il tempo ha riempito la mia vita e la mia mente di così tante cose che a un certo punto avevo persino dimenticato che una volta avevo voluto bene a un cagnolino di nome Da Huang.

Poi andai all'Università, e ogni volta che tornavo a casa, trascinando la valigia dal punto in cui scendevo fino a casa, dovevo passare davanti alla casa dello zio Jiankang. Ogni volta che passavo, sentivo un cane che mi abbaiva contro. Non riuscivo a capire che cane fosse, né a distinguere se fosse contento di vedermi o se mi stesse avvertendo di non avvicinarmi.

Più tardi andai a lavorare a Pechino e tornai ancora meno. Quando ogni tanto tornavo, i cani che scorrazzavano per il paese non erano mai gli stessi. Loro non mi conoscevano, e io non conoscevo loro.

Tre anni dopo la laurea, mio padre venne a mancare. Negli anni in cui ero stato all'Università e poi a lavorare a Pechino, mio padre e io avevamo fatto davvero del nostro meglio: è solo che nessuno dei due era riuscito a vincere contro il tempo.

Per il funerale di mio padre, non potei fare a meno di tornare al mio paese. Fu un funerale solitario. Anche se un mucchio di parenti mi stavano intorno, anche se un mucchio di persone mi dicevano di sfogare con loro la mia tristezza, io davvero non riuscivo a dire niente.

Sedevo accanto alla bara di mio padre, assorto e perso nel vuoto, quando all'improvviso un enorme cane giallo irruppe in casa mia. Tutti erano allarmati, non capivano cosa volesse quel cane. Sembrava grosso e vecchio, e si poteva solo dedurre dalla coda sollevata che non fosse venuto per attaccare.

Qualcuno chiese: «Di chi è questo cane?».

Nessuno rispose.

Quel grosso cane giallo corse dritto verso di me e, una volta vicino, scodinzolò con eccitazione. All'improvviso saltò, appoggiò entrambe le zampe anteriori sulle mie spalle e cominciò a leccarmi il viso segnato dalle lacrime; infine, senza tante cerimonie, si accucciò accanto a me.

[immagine 2]

In quell'istante non seppi reagire: non sapevo di chi fosse quel cane, come si chiamasse, né perché fosse venuto a starmi accanto. Pensai e ripensai, poi chiesi esitante, quasi come per sondare il terreno: «Ma sei Da Huang?».

Gli occhi di Da Huang all'improvviso si accesero di luce e, con un guaito dispiaciuto, si mise di nuovo a ricoprirmi di leccate. Forse mi stava rimproverando di non averlo riconosciuto poco prima. Forse mi stava rimproverando di non essere mai andato a trovarlo in tutti quegli anni.

E in effetti, lo zio Jiankang arrivò di corsa all'inseguimento: correva ansimante e sembrava molto arrabbiato. Irruppe in casa mia e, quando vide Da Huang accucciato affettuosamente al mio fianco, rimase un attimo di sasso e disse: «Da Huang si ricorda ancora di te. A quanto pare ti pensa ancora.»

Già, pensai commosso: nel momento in cui mi credevo più sofferente e solo, in realtà c'era un cane, che io avevo persino dimenticato, a ricordarsi di me.

Nella camera ardente di mio padre, lo zio Jiankang raccontava che Da Huang doveva aver sentito il rumore di me che trascinavo la valigia passando e per questo era diventato molto irrequieto. Raccontò di quanto Da Huang fosse stato strano quel giorno: disse che aveva aperto la porta per uscire a comprare da mangiare e lui, sempre così docile, per la prima volta aveva cercato con tutte le sue forze di scappare fuori. Per la prima volta non gli aveva obbedito: per quanto lo chiamasse da dietro, Da Huang aveva continuato a correre a perdifiato verso casa mia.

Infine, disse: «Ma dimmi un po', questo cane, come ha fatto a ricordarsi? Lui e Heigouda saranno stati senza vedersi per più di dieci anni. E dimmi, come faceva a sapere che Heigouda era triste e che doveva assolutamente venire a stargli accanto?».

Accarezzai la testolina di Da Huang e gli chiesi a bassa voce: «Dove hai conservato questi ricordi? Com'è possibile che dopo più di dieci anni, io sono cresciuto e la mia voce è cambiata e tu mi hai riconosciuto subito?».

Da Huang non mi rispose: se ne stava accanto a me, tranquillo, a russare. Penso che forse ricordasse ancora la sensazione di essere stato amato e protetto. Solo il ricordo dell'amore può durare così a lungo. Forse se li era incisi tutti nel cuore, quei ricordi.

Quel giorno, alla fine, lo zio Jiankang non si portò via Da Huang a casa. Disse: "Se vuole starti vicino, che ti stia vicino fino alla fine del funerale".

Da Huang mi accompagnò per tutte le fasi del funerale, e rimase con me a casa ancora per qualche giorno; solo allora lo riportai a casa sua. Quando fu il momento di dirgli addio, gli dissi: "Grazie, Da Huang. Non dimenticherò mai più tutto questo, e anche io inciderò per sempre nel cuore questi ricordi di amore e compagnia".

Dopo la morte di mio padre, per un certo periodo non seppi più come vivere, né come portare avanti la mia vita. Alla fine, ciò che mi aiutò a uscire da quel dolore furono, ancora una volta, questi ricordi. E sono proprio questi ricordi che mi dicono, continuamente, che mio padre e tutti quei miei primi amici della vita avevano continuato ad amarmi e starmi accanto. Dissi a me stesso che l'unico modo per essere degno di questa compagnia e amore era di costruire con tutte le mie forze un rifugio per il mio cuore. Pensai che nel rifugio che avrei costruito in futuro avrei dovuto senz'altro allevare un cane, o un gatto, o un coniglio, o un piccione, o un'anatra, o una vecchia gallina; e avrei dovuto far sapere a mio figlio, e farlo sapere il prima possibile a quante più persone possibile, che in questo mondo esiste davvero un qualcosa che ci ama e ci accompagna costantemente.

Quel giorno mia madre mi telefonò per raccontarmi le solite chiacchiere del paese di Dongshi. Parlando parlando, come colta da un pensiero improvviso, disse: «Ah già, Da Huang se n'è andato. È morto di vecchiaia. Lo zio Jiankang e la sua famiglia sono stati male per diversi giorni. Ho pensato che dovessi dirtelo».

Consolai mia madre come se stessi consolando me stesso. Dissi: «Non preoccuparti, ho custodito tutte le loro storie nel cuore. E poi, un giorno o l'altro, le scriverò senz'altro. Perché

io lo so, non sono l'unico. Anche tanti altri hanno bisogno di sentire che il mondo prova ad abbracciarci».

Mia figlia, che va alle elementari, mi ha chiesto di scrivere un libro che possano leggere sia i grandi che i piccoli e ha promesso che mi farà lei i disegni. Anch'io desidero che ci sia un libro che possa farle compagnia in qualsiasi momento di solitudine.

Dedico questo libro a Da Huang, ai miei primissimi amici d'infanzia l'anatra Xiaobai, la gallina Ahua, il gatto Heimi, il coniglio Zorro, i piccioni Midian e Xuehua, a mio padre e alla mia bisnonna.

[immagine 3]

Commento traduttologico

1. Tipologia testuale e contesto comunicativo

Il testo di partenza appartiene alla tipologia della narrativa cinese contemporanea. Come accennato nell'introduzione, il "Capitolo Primo" del romanzo di Cai Chongda si apre con una riflessione linguistica che è anche una riflessione esistenziale: il protagonista bambino esplora il significato della parola "andarsene", ovvero il verbo che gli adulti usano per parlare della morte. Il testo alterna scene dialogate a digressioni introspettive, combinando un registro intimo e poetico con una voce narrante di matrice infantile.

Come sottolinea Bruno Osimo nel *Manuale del traduttore*, «ciò che è implicito in un contesto culturale non coincide mai con ciò che è considerato implicito in un altro contesto culturale. Il traduttore ha sempre bisogno di tenere conto di questo aspetto. Il suo compito consiste nella mediazione culturale (di cui quella linguistica è solo uno dei tanti aspetti) tra la cultura emittente e quella ricevente» (2011: 35). Il contesto comunicativo in cui si inserisce il testo di partenza è quello della Cina contemporanea, e più specificamente quello del Fujian rurale, con i suoi paesaggi, i suoi cibi, le sue dinamiche familiari e comunitarie. Il testo gioca costantemente su un doppio registro: la voce narrante è quella di un bambino, con la sua logica e le sue ipotesi sul mondo, ma la scrittura è quella di un adulto che ripensa a quel bambino con tenerezza e malinconia. Questa tensione tra sguardo infantile e coscienza adulta costituisce la cifra stilistica principale del capitolo e sarà l'elemento su cui si concentrerà la strategia traduttiva.

2. Lettore modello del testo di partenza

Sulla base di queste caratteristiche, è possibile individuare un lettore modello del testo di partenza. Il lettore modello, riprendendo la definizione adottata da Osimo sulla scorta di Iser e Eco, viene così descritto: «Quando una persona scrive un testo, si rivolge a un destinatario immaginario, a quello che pensa possa essere il suo lettore. Questo lettore immaginario è stato chiamato "lettore implicito" (da Iser, 1972) e "lettore modello" (da Eco, 1979), in quanto diverso dal "lettore empirico", ossia da ciascuno dei singoli lettori in carne e ossa» (2011: 38). Nel caso del "Capitolo Primo", il lettore modello può essere descritto come un parlante cinese, probabilmente un bambino o un ragazzo, ma potenzialmente di qualsiasi età. Il testo si rivolge in primo luogo a un pubblico giovane, con cui condivide la voce narrante infantile e le situazioni

quotidiane, ma la profondità emotiva di alcune pagine raggiunge anche il lettore adulto. Il testo presuppone inoltre un lettore in grado di riconoscere i *realia* geografici e culinari menzionati, che colga l'ironia delle affermazioni della madre sul "mondo intero", e che abbia familiarità con le dinamiche familiari e sociali tipiche della Cina meridionale.

Il testo presuppone inoltre un lettore che riconosca il valore culturale di elementi come la figura dello "zio" di quartiere e il ruolo dei cinesi d'oltremare che finanziano le scuole, e che sappia cogliere la commistione tra registro infantile e profondità emotiva senza percepirla come una frattura stilistica. A questo proposito, si può osservare come il testo faccia leva su una conoscenza condivisa di dinamiche sociali e familiari — per esempio il peso della reputazione per la madre, o il significato della zuppa di patate dolci come indicatore di povertà — senza le quali alcune sfumature risulterebbero meno immediate.

3. Lettore modello del testo di arrivo

La traduzione costruisce inevitabilmente un nuovo lettore modello del testo di arrivo, che risponde alle scelte operate dal traduttore e allo scopo della traduzione. Il lettore modello della traduzione può quindi essere descritto come un lettore italiano, potenzialmente di qualsiasi età, che non possiede familiarità con la cultura cinese specifica del Fujian, ma che è in grado di apprezzare un testo letterario dal tono intimo e poetico.

Come evidenzia Osimo, «in traduzione, il traduttore si rivolge a un lettore modello diverso da quello a cui si è rivolto l'autore dell'originale, poiché il destinatario si trova nella cultura ricevente [...] L'opera di mediazione del traduttore presuppone una valutazione delle differenze esistenti tra lettore modello del prototesto e lettore modello del metatesto» (2011: 38). Nel caso specifico, si è trattato di bilanciare due esigenze: da un lato, preservare l'alterità culturale del testo di partenza, mantenendo elementi come i toponimi e alcuni *realia*; dall'altro, rendere il testo accessibile e fluido per il lettore italiano, intervenendo sulla sintassi e sul ritmo per ricreare l'effetto di intimità e immediatezza che caratterizza l'originale. Come ricorda Nicoletta Pesaro in *La traduzione del cinese, riflessioni, strategie e tipologie testuali*, la traduzione «non è un puro trasferimento linguistico da una lingua all'altra, né la mera ricerca di equivalenza tra un testo e l'altro» (2023: 22): si tratta piuttosto di un'operazione di mediazione culturale che deve tenere conto delle differenze tra le due linguaculture coinvolte. Questa operazione di mediazione è particolarmente delicata in un testo dove la distanza culturale rischia di compromettere l'immedesimazione emotiva che costituisce l'effetto principale della narrazione.

4. Dominante del testo

In relazione a tali scelte, è stata individuata una dominante del testo, che può essere definita come la resa della voce narrante infantile e del suo tono intimo e poetico. Seguendo l'impostazione proposta da Osimo, che a sua volta cita Torop e Jakobson, la dominante è «la componente focalizzante di un'opera d'arte: governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante a garantire l'integrità della struttura» (2011: 80). Come osserva Pesaro, la dominante è «lo spirito, l'essenza, l'insieme di caratteristiche specifiche che rendono un testo organico e dotato di significato e che ne sostengono l'intenzionalità» (2023: 29). Nel caso specifico, si è scelto di privilegiare l'immedesimazione emotiva del lettore con il protagonista bambino e con il suo sguardo sul mondo, rispetto ad altri aspetti che pure avrebbero potuto essere considerati dominanti, come l'esattezza referenziale dei realia. Questa scelta è motivata dal fatto che l'effetto principale del testo di partenza non risiede nell'esotismo culturale, ma nella ricostruzione di un'esperienza interiore.

La dominante così individuata ha guidato anche le scelte relative al ritmo e alla struttura della frase. Nel testo di partenza, la sintassi è spesso frammentata, con frasi brevi giustapposte, ripetizioni e pause che mimano il flusso del pensiero infantile. Come osserva Gottardo in *La traduzione del cinese, riflessioni, strategie e tipologie testuali*, nel capitolo *Tradurre la narrativa moderna e contemporanea* (a cura di Nicoletta Pesaro, 2023: 53), richiamando il concetto di "mind style" di Boase-Beier, lo stile di un testo narrativo «descrive lo stato cognitivo del narratore e del personaggio», e le scelte linguistiche «echeggiano atteggiamenti mentali e intenzioni». Nel "Capitolo Primo", la voce narrante non è solo quella di un bambino, ma quella di un bambino che pensa, associa, si distrae, torna sui propri passi: il ritmo spezzettato non è un vezzo stilistico, ma la manifestazione linguistica di un processo mentale. In traduzione, si è scelto di non riprodurre meccanicamente le strutture sintattiche del cinese — operazione che avrebbe prodotto un testo innaturale — ma di ricreare con i mezzi propri dell'italiano lo stesso effetto di frammentazione, lavorando sulla giustapposizione di frasi brevi e sul mantenimento delle ripetizioni affettive. Come sottolinea Pesaro, «la traduzione verso l'italiano spesso occorre operare una scelta sugli elementi da trasporre e quelli da omettere, qualora la traduzione di tutte le informazioni portasse a un eccesso di verbosità non necessaria alla comprensione finale del testo» (2023: 32).

5. Macrostrategia traduttiva

Per quanto riguarda la macrostrategia traduttiva, la traduzione si colloca nell'ambito di una strategia prevalentemente addomesticante per quanto concerne la fluidità e la naturalezza della lingua italiana, ma che mantiene elementi di straniamento per i *realia* culturali. Osimo descrive questa tensione come una duplice direzione dell'opera mediatrice del traduttore: «da un lato fornisce direttamente al lettore gli strumenti per affrontare un testo altrimenti inaccessibile; dall'altro, ricostruisce il mondo da scoprire, lo traduce in termini più familiari, lo rende comprensibile semplificandolo» (2011: 103). Questa distinzione si appoggia a quella che Popović definisce come «naturalizzazione (addomesticamento) versus esotizzazione» e che Toury riprende con i concetti di «accettabilità» e «adeguatezza» (2011: 104-108).

Nella traduzione del "Capitolo Primo" e del capitolo conclusivo, si è optato per un approccio ibrido, in linea con quanto sostenuto da Maria Gottardo. Gottardo osserva che chi traduce «opera un costante processo di negoziazione, perché l'adesione totale a uno dei due estremi difficilmente permette il rapporto dialogico tra lingua straniera e lingua propria», richiamando il pensiero di Berman (1984) (2023: 52). Coerentemente con questo principio, si è cercato di rendere il testo fluido e naturale in italiano, intervenendo sulla sintassi e sul ritmo per restituire la voce infantile del protagonista; al tempo stesso, si è scelto di conservare alcuni elementi culturospecifici per mantenere un senso di alterità e radicamento geografico, evitando una totale omologazione al sistema culturale italiano. Questa scelta è strettamente legata alla dominante individuata. Poiché l'obiettivo primario della traduzione non era spiegare ogni riferimento culturale, ma ricreare l'esperienza emotiva del protagonista, si è rinunciato a inserire glosse o espansioni che avrebbero appesantito il testo e spezzato il ritmo intimo della narrazione. I *realia* per cui non esisteva un equivalente italiano consolidato sono stati resi con traduzioni descrittive che li rendessero immediatamente comprensibili al lettore senza bisogno di note, confidando nella capacità del contesto di chiarire quanto non veniva esplicitato. Come osserva Pesaro a proposito del “residuo traduttivo”, «più si è gestito e orientato il testo ai fini di una facile ricezione nella linguacultura ricevente e maggiore sarà il residuo, ossia una quantità di informazioni e tratti culturali sui quali si è deciso di soprassedere o di operare un adattamento» (2023: 44-45). In questo caso, si è scelto di contenere il residuo, nella convinzione che la fluidità della lettura e l'immedesimazione emotiva fossero prioritarie rispetto alla completezza referenziale.

Questa tensione tra addomesticamento e straniamento si manifesta in modo diverso a seconda del livello testuale. A livello sintattico, si è operata una distinzione tra forma ed effetto: le strutture tipiche del cinese (subordinazione, costruzioni con particelle grammaticali, ordine dei costituenti) sono state riorganizzate secondo le norme dell'italiano, evitando calchi che avrebbero prodotto un testo innaturale; al tempo stesso, il ritmo frammentato dell'originale — fatto di frasi brevi, giustapposizioni, ripetizioni — è stato preservato perché parte integrante della voce infantile che costituisce la dominante del testo. A livello lessicale e culturale, i *realia* sono stati resi con traduzioni descrittive che li rendessero immediatamente comprensibili al lettore italiano senza bisogno di glosse. Un discorso a parte meritano le onomatopее e i suoni, per i quali si è seguita prevalentemente la tendenza dell'italiano a privilegiare onomatopее secondarie rispetto a quelle primarie, in linea con quanto osservato da Gottardo (2023: 67-69) circa la maggiore accettabilità di questa strategia nei testi narrativi italiani.

6. Microstrategie traduttive

6.1 Livello lessicale

Il lessico del "Capitolo Primo" ruota attorno alla scoperta infantile del linguaggio: le parole non sono mai neutre, ma vengono continuamente problematizzate, definite, esplorate dal bambino. Il primo nodo è la parola chiave *líshì* 离世, letteralmente "lasciare il mondo", resa con "andarsene". La scelta ha cercato di ricreare un effetto presente nell'originale a livello sia visivo che concettuale: in cinese, il bambino cita 离世 e subito dopo la "apre" espandendola in *líkāi shìjiè* 离开世界, "lasciare e andare via dal mondo". L'aggiunta del carattere 开 scompone il termine e lo rende trasparente, in un procedimento che è insieme linguistico e visivo. Nella traduzione, questo effetto è stato ricreato con la coppia "andarsene" / "andarsene via dal mondo": "andarsene" funziona come forma abbreviata, mentre l'aggiunta di "via dal mondo" la espande, mimando il gesto di scomposizione dell'originale. Si è scelto "andarsene" piuttosto che "morire" per mantenere il registro colloquiale e infantile, e perché — come 离开 — è un verbo di movimento che il bambino può interpretare in modo letterale. Questa scelta è coerente con la dominante individuata: preservare la voce infantile anche quando affronta i temi più duri. Poco oltre compare anche *líkāi le* 离开了, "se n'è andato, si è allontanato", usato dagli adulti: anche qui l'eufemismo è stato preservato per coerenza.

Sempre in quest'ottica di fedeltà alla prospettiva infantile, il bambino definisce 离世 una parola shēngpì 生僻, "raro, inconsueto, desueto". In italiano "desueta" restituisce l'idea di un termine che si conosce ma che non appartiene all'uso quotidiano, mantenendo quella distanza tra la parola e l'esperienza che è il vero tema del capitolo.

Subito dopo compare fādāi 发呆, "stare intontito, fissare il vuoto", parola che percorre l'intero capitolo. È stata resa in modo variabile: "me ne stavo con lo sguardo perso nel vuoto" nella prima occorrenza; "stare con la testa fra le nuvole" nei passaggi più riflessivi; "fissavo il vuoto" nelle scene concrete. La variazione non è dettata da una volontà di variare sinonimi, ma dalla diversa sfumatura che il termine assume nei diversi contesti: descrizione di uno stato abituale, riflessione metanarrativa, azione puntuale. Anche in questo caso, la dominante ha orientato la scelta: preservare l'idea di un bambino che si perde nei pensieri, ma senza appiattire il testo su un unico traduce che in italiano sarebbe risultato ripetitivo.

Al tema del 发呆 si lega il lessico della solitudine. Il bambino racconta di aver imparato solo più tardi la parola gūdú 孤独, "solitudine". Prima usava l'espressione xīn lǐ de yī zhǒng nánshòu 心里的一种难受, "un tipo di sofferenza dentro al cuore", resa con "un malessere nel cuore". La scelta di "malessere" risponde a tre esigenze: mantenere la vaghezza della percezione infantile; evitare "tristezza", che presupporrebbe una consapevolezza adulta; evitare "dolore", troppo acuto e fisico. "Malessere" restituisce l'idea di un disagio diffuso e senza nome, in linea con la componente corporea di 难受 e con l'immaturità emotiva del narratore.

Più avanti, nella riflessione sulla spensieratezza, compare due volte l'espressione idiomatica méi xīn méi fèi 没心没肺, "senza cuore né polmoni", che descrive chi vive alla leggera. In italiano non esiste un equivalente anatomico, e si è optato per "spensieratezza" come sostantivo e "spensierato" come aggettivo. La resa sacrifica la concretezza corporea dell'originale, ma mantiene il significato e il tono, evitando perifrasi che avrebbero appesantito il testo.

Un problema analogo di compensazione si è posto con le reduplicazioni, che in cinese svolgono una funzione sia lessicale che ritmica. Nel racconto dell'avventura della madre compare chéngguáng chéngguáng 橙黄橙黄, "arancio-giallo arancio-giallo", reso con "di un arancio carico": la reduplicazione intensifica il colore, e in italiano si è compensato con l'aggettivo "carico". Poco oltre, déyì yángyáng 得意扬扬, "compiaciuto compiaciuto", riferito alla madre, è stato reso con "con aria compiaciuta". In entrambi i casi, non potendo riprodurre il

meccanismo del raddoppiamento, si è cercato di restituirne l'effetto attraverso aggettivi intensificati o locuzioni avverbiali, una strategia applicata coerentemente anche alle reduplicazioni che compaiono più avanti nel testo, come qīngqīng chǔchǔ 清清楚楚 ("con assoluta chiarezza") e qíqí guàiguài 奇奇怪怪 ("strane").

Nella riflessione sulla madre bambina compare kù 酷, dall'inglese cool, "forte, figo, con stile". Appartiene al linguaggio giovanile cinese. La resa con "tosta" è stata scelta dopo aver scartato "forte" (troppo generico), "figo" (troppo colloquiale e datato) e "cool" (prestito inglese estraneo al registro). "Tosta" conserva il registro colloquiale e l'idea di determinazione, pur non potendo restituire la sfumatura "alla moda" dell'originale. Si è ritenuto che la coerenza con il registro del narratore bambino fosse prioritaria rispetto alla precisione semantica. A questa si accompagna lángbèi 狼狈, "lupo e iena", che descrive qualcuno in stato pietoso: riferito ai genitori adulti, è stato reso con "logori o in difficoltà", una coppia di aggettivi che cerca di restituire la carica espressiva dell'originale.

Nel ritornello della madre compare xīnténg 心疼, "cuore che duole", che indica compassione e capacità di commuoversi. La resa con "commuoversi" ne restituisce la componente emotiva, anche se perde la concretezza anatomica dell'originale.

Nella lunga digressione sugli uccelli, il testo usa tiáopí 调皮, "disobbediente, birichino", che attribuisce intenzioni umane agli animali: "birbanti" o "birichini" restituisce questa sfumatura affettuosa. L'antropomorfizzazione è un tratto distintivo della voce narrante e contribuisce a creare quel tono sospeso tra innocenza e profondità che caratterizza l'intero capitolo. Il canto degli uccelli è reso con míngjiào jǐ shēng 鸣叫几声, "lanciare qualche verso", e l'avverbio déyì de 得意地, "in modo compiaciuto", già incontrato per la madre, viene qui applicato agli uccelli che "lanciavano spesso qualche cinguettio trionfante": l'antropomorfizzazione crea un parallelo tra il compiacimento della madre che racconta la sua avventura e quello degli uccelli che attraversano le finestre, un esempio di come la traduzione abbia cercato di preservare la rete di rimandi interni che dà coesione al testo. Compare poi rěn bù zhù 忍不住, "non riuscire a sopportare di", struttura idiomatica resa con "trattenersi dal non", che ne riproduce la doppia negazione. Chīkuī 吃亏, "mangiare una perdita", cioè "essere svantaggiati", è stato reso con "che svantaggio" nel pensiero attribuito all'uccello, mantenendo il tono ironico e autoironico che caratterizza le riflessioni del narratore.

Nella scena culminante, il bambino si fa coraggio e si avvicina alla madre. Qui compare yìngzhe tóupí 硬着头皮, "indurire il cuoio capelluto", reso con "mi feci coraggio": in italiano esistono espressioni con componente fisica come "stringere i denti", ma "farsi coraggio" è sembrata più adatta al registro infantile del narratore, perché è semplice e immediata. Anche in questo caso, la dominante ha orientato la scelta verso una soluzione che un bambino italiano userebbe spontaneamente, sacrificando l'immagine corporea dell'originale in nome della naturalezza.

Se nel Capitolo Primo il lessico ruota attorno alla scoperta infantile del linguaggio, nel capitolo conclusivo la voce narrante, ora adulta, si confronta con i temi della memoria e del lutto, e il lessico si fa più denso e malinconico. Il primo termine culturalmente marcato è tǔ gǒu 土狗, "cane di terra", che indica un cane meticcio, non di razza, originario del luogo. La traduzione con "cane meticcio" è precisa e immediatamente comprensibile al lettore italiano. Non si è cercato di recuperare la connotazione di "cane locale", perché una perifrasi avrebbe appesantito la frase senza un reale guadagno informativo: il contesto, infatti, chiarisce già che Da Huang è un cane del villaggio.

Nella scena dei capricci, compare l'espressione tiāo zhe gǒu zài mài 挑着狗在卖, "portare i cani a spalla per venderli", che descrive l'immagine tradizionale del venditore ambulante con il bilanciere. La traduzione con "vendeva cani portandoli a spalla" conserva l'immagine visiva senza bisogno di glosse: il gesto è sufficientemente trasparente per il lettore italiano, e una nota avrebbe interrotto il ritmo concitato della scena. Subito dopo, gāncuì làipí de zuò zài dìshàng 干脆赖皮地坐在地上, "decisamente, in modo petulante, sedersi per terra", condensa due avverbi — 干脆 (senza tanti complimenti, decisamente) e 赖皮 (da bambino viziato, con sfrontatezza) — che in italiano non hanno equivalenti avverbiali altrettanto sintetici. La resa con «senza pensarci due volte, mi sedetti per terra facendo i capricci» scompone i due significati in una locuzione avverbiale e in una subordinata implicita, restituendo la sfumatura di capriccio infantile in una forma più naturale per l'italiano.

Poco oltre, due occorrenze del verbo tuō 拖, "trascinare", creano un effetto di accumulo. La prima, yílù tuōzhe wǒ wǎng jiā zǒu 一路拖着我往家走, "camminò verso casa trascinandomi per tutto il tragitto", è stata resa con «mi trascinò per tutta la strada fino a casa», mantenendo il verbo che esprime la forza e la resistenza del bambino. La seconda, wǒ de shǒu bèi mǔqīn tuō de chàdiǎn tuōjiù 我的手被母亲拖得差点脱臼, "la mia mano fu trascinata da mia madre fino a quasi slogarsi", ha richiesto un intervento di esplicitazione: in italiano "slogarsi la mano" non

è possibile, perché la mano non è un'articolazione. Si è quindi reso necessario specificare «per poco non mi slogai il polso», esplicitando ciò che il cinese può lasciare implicito grazie alla vaghezza del termine shǒu 手, che indica l'intero arto superiore. È un caso in cui l'italiano costringe a essere più precisi del cinese, e l'esplicitazione è stata l'unica strada percorribile.

Dopo la confessione della madre, compare diguā tāng 地瓜汤, "zuppa di patate dolci", termine culinario che nel testo è un marcatore di povertà: la famiglia non può permettersi il riso. La traduzione con «zuppa di patate dolci» è descrittiva e autosufficiente: il narratore spiega subito dopo che la madre non aveva nemmeno i soldi per comprare il riso; quindi, il contesto chiarisce la condizione economica della famiglia senza bisogno di note. Nella stessa scena, la madre è descritta come juéjiàng, ài miànzi 倔强、爱面子, "testarda, che ama la faccia". Il concetto di miànzi 面子, "faccia", è centrale nella cultura cinese e indica la reputazione sociale. Una traduzione letterale sarebbe risultata opaca; si è quindi scelto di esplicitare il significato con «che ci tiene alla propria reputazione». Il concetto di "reputazione" in italiano è culturalmente equivalente a quello di "faccia" in cinese, e rappresenta un caso in cui la traduzione trova un corrispettivo concettuale senza bisogno di strategie compensative più complesse. La condizione della famiglia è definita jiǒngpò yòu nánkān 窘迫又难堪, "in difficoltà e imbarazzante": la coppia di aggettivi scelta, «precarie e umilianti», restituisce la doppia dimensione — materiale la prima, psicologica la seconda — che l'originale esprime.

Quando il narratore incontra Da Huang per la prima volta, gli offre fēngchuībǐng 风吹饼, "focaccina che vola al vento", una sottile cialda di riso tipica del Fujian. La resa con «cialde di riso» è una traduzione descrittiva che rende il termine immediatamente comprensibile al lettore italiano, evitando sia la trascrizione (che avrebbe richiesto una nota) sia un equivalente italiano impreciso come "gallette". Anche in questo caso, la dominante ha orientato la scelta verso una soluzione che non interrompesse la fluidità della lettura. Il cane la yīkǒu tūn xià 一口吞下, "inghiottire in un sol boccone", reso con «inghiottì tutto d'un fiato», espressione idiomatica italiana che restituisce l'idea di voracità e immediatezza. Subito dopo, tài zhāo rén xǐhuān 太招人喜欢, "attirare troppo il favore della gente", indica qualcuno che piace a tutti. In italiano "attirare il favore" sarebbe suonato formale; si è preferito «piaceva così tanto a tutti», più colloquiale e vicino al registro del narratore.

La condizione del cane è descritta da due verbi in opposizione: juànyǎng 圈养, "allevare in recinto", e fàngyǎng 放养, "allevare allo stato brado". Il primo è stato reso con «tenerlo chiuso»,

espressione più naturale in italiano rispetto a "confinarlo in un recinto", che avrebbe avuto una connotazione punitiva; il secondo con «lasciarlo libero» e «a briglia sciolta», quest'ultima espressione idiomatica che restituisce l'idea di mancanza di controllo senza bisogno di calchi. I cani lasciati liberi *chéng qún jié duì de luàn cuàn* 成群结队地乱窜, "scorrazzare in branchi disordinati": la traduzione con «scorrazzare in branchi per le strade» mantiene il verbo di movimento e il sostantivo collettivo, chiarendo con "per le strade" l'ambientazione che in cinese è implicita.

Da Huang risponde al narratore con *wāngwāng* 汪汪, onomatopea dell'abbaio resa con «qualche abbaio», coerentemente con la strategia già adottata nel Capitolo Primo per le onomatopee: l'onomatopea secondaria "abbaio" è pienamente accettabile nel canone narrativo italiano.

Più avanti, il narratore riflette su come il tempo *sāi* 塞, "infilare a forza, stipare", ogni sorta di cose nella sua vita e nella sua mente. La scelta di rendere questo verbo così concreto con «ha riempito» risponde all'esigenza di naturalezza: "stipare" o "infilare a forza" in italiano avrebbero avuto una sfumatura troppo aggressiva per il tono malinconico della riflessione. L'avverbio *yīdù* 一度, "per un periodo", è stato reso con «a un certo punto», locuzione più naturale in italiano per indicare un momento indefinito nel passato. Quando il narratore torna al paese da adulto, un cane *fèi* 吠, "abbaiare", verbo dal registro più letterario rispetto al comune *jiào* 叫, gli abbaia contro: la resa con «mi abbaiaava contro» neutralizza la sfumatura letteraria, che in italiano non avrebbe avuto una resa equivalente senza risultare artificiosa. I branchi di cani *huàn le yī bō yòu yī bō* 换了一拨又一拨, "cambiavano una mandata dopo l'altra", espressione molto visiva e concreta, è stata resa con «non erano mai gli stessi»: una soluzione più sobria, che sacrifica la concretezza dell'originale ma evita un'immagine (quella delle "mandate") che in italiano avrebbe avuto un sapore burocratico o militare, estraneo al tono del testo.

Nella scena del funerale, il narratore siede accanto alla *guāncái* 棺材, "bara", e *huǎnghū de fāzhe dāi* 恍惚地发着呆, "assorto, fissava il vuoto", reso con «assorto e perso nel vuoto». Un *jùdà de huáng gǒu* 巨大的黄狗, "enorme cane giallo", irrompe in casa: la descrizione generica con aggettivo + nome comune prepara il momento del riconoscimento, quando il narratore *shìtàn xìng de wèn* 试探性地问, "chiedere in modo esitante, per sondare", reso con l'espressione idiomatica italiana «quasi come per sondare il terreno», che restituisce l'idea di una domanda cauta, fatta per verificare un'ipotesi. A quel punto il cane viene chiamato Dà

Huáng 大黃, nome proprio: il passaggio dalla descrizione generica al nome proprio segna linguisticamente il momento del riconoscimento. In cinese questo effetto è immediato anche sul piano visivo, perché i caratteri 大黃 compaiono all'improvviso e il lettore riconosce subito il nome. In italiano questo collegamento è necessariamente più sfumato: il lettore può associare "Da Huang" al "grosso cane giallo" solo a posteriori, e l'eventuale presenza di un'illustrazione nel libro può facilitare questa assimilazione. La traduzione non ha potuto replicare l'immediatezza visiva dell'originale, ma ha preservato il contrasto tra descrizione e nome proprio, che è il meccanismo narrativo su cui la scena è costruita.

Subito dopo, il narratore ha il viso pieno di lèihén 泪痕, "tracce di lacrime": la resa con «il viso segnato dalle lacrime» esplicita che non si tratta di lacrime in sé, ma dei segni visibili che le lacrime lasciano sulla pelle, restituendo la precisione descrittiva dell'originale. Il cane si wō zài wǒ shēnbiān 窝在我身边, "accucciarsi accanto a me", reso con «si accucciò accanto a me», e poi emette un wěiqu de wūwū jiàozhe 委屈地呜呜叫着, "guaire in modo dispiaciuto e offeso". La resa con «un guaito dispiaciuto» segue la stessa strategia già discussa per il Capitolo Primo: 委屈 esprime un dispiacere che nasce dal sentirsi trascurati o non riconosciuti, e "dispiaciuto" in italiano ne coglie la componente affettiva senza la durezza di "offeso" o "risentito".

Più interessante è la coppia di espressioni che descrivono la fuga del cane: pīn le mìng de 拼了命地, "a costo della vita", reso con «con tutte le sue forze», e bùgù yīqiè de 不顾一切地, "senza curarsi di nulla", reso con «a perdifiato». In entrambi i casi, l'italiano ha a disposizione espressioni idiomatiche che restituiscono l'intensità dell'originale senza bisogno di traduzioni letterali che sarebbero risultate innaturali.

Il narratore accarezza la xiǎoxiǎo de nǎodài 小小的脑袋, "piccola piccola testa": la reduplicazione affettiva è stata resa con il diminutivo «testolina», che in italiano svolge una funzione analoga di tenerezza e intimità. La memoria dell'amore è kè zài xīn lǐ 刻在心里, "incisa nel cuore": la metafora dell'incisione, potente e concreta, è stata mantenuta con «incisi nel cuore», che in italiano ha la stessa forza evocativa. Il cane si addormenta ānxīn de dǎzhe hū 安心地打着呼, "tranquillo, russando", immagine di pace che la traduzione restituisce fedelmente. La madre telefona per raccontare le jiācháng lǐduǎn 家长里短, "affari domestici e pettegolezzi", espressione idiomatica che indica le chiacchiere quotidiane di paese: la resa con

«le solite chiacchiere del paese» è precisa e naturale. Da Huang è morto *lǎo sǐ de* 老死的, "morto di vecchiaia": l'espressione, diretta e senza eufemismi, è stata mantenuta tale.

Il narratore decide di *pīnmìng de wèi zìjǐ de nèixīn ān jiā* 拼命地为自己的内心安家, "costruire a costo della vita una casa per il proprio cuore". È una metafora poetica che condensa il percorso emotivo del narratore. La resa con «costruire con tutte le mie forze un rifugio per il mio cuore» mantiene l'immagine architettonica (costruire, rifugio) ma sostituisce "casa" con "rifugio": la scelta è stata dettata dal fatto che "rifugio" in italiano porta con sé una connotazione di protezione e intimità che "casa" da sola non avrebbe avuto, e si inserisce meglio nella metafora del cuore come luogo da abitare. Infine, la *bùfen* 部分, "parte, porzione", che indica ciò che nel mondo ci ama e ci accompagna, è stata resa con «qualcosa». La scelta di un termine indefinito e poetico al posto del letterale "una parte" risponde all'esigenza di mantenere la vaghezza affettiva dell'originale: "una parte" in italiano avrebbe avuto una sfumatura più analitica e meno emotiva, mentre "qualcosa" conserva l'idea di una presenza indefinibile ma reale.

Nel complesso, il lavoro sul lessico ha messo in luce una tensione costante tra la fedeltà all'originale e la necessità di trovare soluzioni che suonassero naturali in italiano. Se nella prima parte la sfida principale era restituire la freschezza e l'immediatezza del linguaggio infantile, nella seconda l'attenzione si è spostata sulla resa di un lessico più maturo e malinconico, senza però perdere la voce riconoscibile del narratore. In entrambi i capitoli, la dominante ha guidato le scelte: quando possibile, si è preservata la concretezza delle immagini; quando necessario, si è sacrificata la letteralità in nome della naturalezza e della coerenza tonale.

6.2 Livello sintattico

A livello sintattico, la sfida principale che accomuna entrambi i capitoli è la resa del ritmo infantile. Come osservato nella sezione sulla dominante, la voce narrante non è solo quella di un bambino, ma quella di un bambino che pensa: la sintassi frammentata, le frasi brevi, le ripetizioni e le giustapposizioni sono la manifestazione linguistica di un processo mentale. Tradurre questa voce ha significato resistere alla tentazione di normalizzare, di unire frasi che nell'originale erano separate, di sostituire le ripetizioni con sinonimi variati.

Un procedimento tipico di questa voce è la ripetizione con funzione affettiva. Nella descrizione dei compagni, nel Capitolo Primo, il cinese ripete quattro volte *yòuzhì de* 幼稚地, "in modo infantile", creando un effetto di litanìa. In cinese, la coesione testuale si ottiene spesso tramite

ripetizione lessicale e anafora, laddove l'italiano predilige la variazione e la sostituzione con sinonimi o pronomi (Pesaro 2023: 28-29). In questo caso, tuttavia, la ripetizione è stata mantenuta in italiano: «fare chiasso in modo così infantile, arrabbiarsi in modo così infantile, fare pace in modo così infantile», perché contribuisce a rendere la percezione del bambino, che osserva i compagni dall'esterno con un misto di distacco e invidia. La scelta di conservare l'anafora, forzando leggermente le consuetudini dell'italiano, è motivata dalla dominante: la ripetizione non è un vizzo stilistico, ma la manifestazione linguistica dello sguardo infantile.

L'arrivo della madre a scuola è descritto prima con una personificazione:

她的四肢仿佛都不听她的使唤
Le sue gambe sembravano non obbedirle più.

La traduzione rende sìzhī 四肢, "quattro arti", con "gambe", più naturale in italiano, e rende il verbo tīng 听, "ascoltare", con "obbedire", che in italiano mantiene la personificazione: gli arti non sono semplicemente fuori controllo, ma rifiutano di eseguire un ordine, come se avessero una volontà propria. Questa soluzione permette di conservare la forza espressiva dell'originale senza ricorrere a circonlocuzioni che avrebbero diluito l'immagine.

Subito dopo compare un ossimoro:

最终在教室的门口，才慌乱地镇定下来
Riuscì a ricomporsi in una calma ancora piena di turbamento.

La traduzione esplicita la compresenza di calma e turbamento che in cinese è condensata nell'accostamento di huāngluàn 慌乱 (turbamento) e zhèndìng 镇定 (calma). L'italiano, a differenza del cinese, non può fondere i due concetti in una giustapposizione così compatta, e ha richiesto un'espansione che restituisse la stessa tensione emotiva.

Le reduplicazioni, già analizzate a livello lessicale, svolgono anche una funzione ritmica che contribuisce all'andamento frammentato e affettivo della prosa. Nel racconto dell'avventura della madre, chéng huáng chéng huáng 橙黄橙黄 e dé yì yáng yáng 得意扬扬 non solo intensificano il colore e l'atteggiamento, ma creano un effetto di eco che nella lettura ad alta voce produce un ritmo scandito. Nella traduzione, non potendo riprodurre il meccanismo del raddoppiamento, si è cercato di compensare questa funzione con aggettivi intensificati ("di un arancio carico", "con aria compiaciuta"). Lo stesso vale per qí qí guài guài 奇奇怪怪, la cui ridondanza espressiva è stata affidata alla struttura complessiva del periodo, che insiste sulla ripetizione di "normale" e sul contrasto tra "normale" e "strane".

Anche il ritornello della madre su quán shìjiè 全世界, "tutto il mondo", si basa sulla ripetizione anaforica, che nella traduzione è stata preservata perché parte della caratterizzazione del personaggio. All'interno di questo ritornello, l'espressione fēng biàn zhòng le 风变重了, "il vento diventa pesante", è un'immagine poetica e sensoriale resa nella sua concretezza, senza normalizzarla. Anche in questo caso, la dominante ha orientato la scelta: preservare la cifra stilistica della madre, fatta di formule ripetute e immagini semplici ma efficaci.

Nella riflessione sul 发呆, il narratore elenca ciò che si può scoprire stando con la testa fra le nuvole. In cinese la frase è costruita per accumulo; nella traduzione si è scelto di spezzare il periodo in frasi brevi giustapposte, senza connettivi, per ricreare l'andamento associativo del pensiero infantile. È un esempio di come la sintassi possa mimare un processo cognitivo: le frasi brevi e staccate non sono un vezzo stilistico, ma la traduzione di un modo di pensare.

La scena culminante del Capitolo Primo è costruita su un contrasto tra il tono entusiasta del bambino e la gravità della situazione. Il narratore recupera la parola 离世 dalla memoria e la definisce con il tono di una gara a quiz:

我开心地用抢答比赛的口气叫出来: "离世是身体明明还在, 但人就是不在了的意思, 对吧? "

Con il tono entusiasta di chi risponde a una gara a quiz, esclamai: «Andarsene vuol dire che il corpo è ancora lì, ma la persona non c'è più, vero?».

L'effetto straniante è dato dall'accostamento tra la definizione da manuale e l'incapacità del bambino di comprenderne il peso emotivo. Subito dopo, la realizzazione arriva con una frase secca, che nella traduzione è stata resa con altrettanta brevità:

话一出口, 我的心直直往下坠。

Appena pronunciate quelle parole, sentii il cuore precipitare giù, dritto dentro al petto.

La reduplicazione zhízhí 直直, "dritto dritto", è stata compensata con l'avverbio "dritto" rafforzato dalla specificazione "dentro al petto". Il contrasto tra la frase lunga della definizione e quella brevissima della realizzazione è un effetto che la traduzione ha potuto preservare quasi integralmente, perché si basa su un meccanismo sintattico universale.

Anche nel capitolo conclusivo la sintassi gioca un ruolo centrale, adattandosi ai diversi momenti emotivi della narrazione. La scena dei capricci infantili è costruita su un ritmo incalzante, in cui la caparbia del bambino innesca una reazione a catena. In cinese la sequenza è scandita da verbi d'azione che si susseguono accumulando dettagli:

干脆赖皮地坐在地上，说不给我养狗就不起来。[...] 母亲发怒了，不顾大家讶异的眼神，一路拖着我往家走。我的脚被石板路上的石子擦伤了，我的手被母亲拖得差点脱臼。我呜呜地哭。

Senza pensarci due volte, mi sedetti per terra facendo i capricci e dicendo che se non mi avessero permesso di prendere un cane, non mi sarei più alzato. [...] Mia madre si arrabbiò, e, senza badare agli sguardi stupiti di tutti, mi trascinò per tutta la strada fino a casa. Mi ferii il piede con le pietre della strada lastricata. Mi trascinò per la mano con una tale forza che per poco non mi slogai il polso. Io piagnucolavo.

Nella traduzione si è mantenuta la progressione per accumulo, che dilata il momento e ne aumenta la tensione fino al pianto finale del bambino. L'effetto non è di pura giustapposizione, ma di una catena di conseguenze che restituisce l'ostinazione infantile e la forza della reazione materna.

Di segno opposto è la scena del riconoscimento di Da Huang, costruita su un climax di tensione che si scioglie in un momento di intimità. La frase con cui il narratore formula la sua ipotesi presenta una struttura a tre gradini (i due verbi di pensiero + la domanda) che rallenta il ritmo e carica di attesa il momento. La resa italiana mantiene questa scansione ternaria, con l'aggiunta dell'espressione idiomatica "sondare il terreno" che traduce l'avverbio cinese shìtàn xìng de 试探性地, "in modo esplorativo, per testare". L'espressione italiana, pur non essendo una traduzione letterale, restituisce l'idea di cautela e gradualità che l'originale affida all'avverbio.

Più avanti, il discorso diretto dello zio Jiankang presenta una domanda retorica costruita su una ripetizione anaforica:

你说这狗，怎么就能记住？它和黑狗达可是十几年没见了。你说这狗，怎么知道黑狗达难过了，一定要来陪黑狗达呢？

Ma tu dimmi: questo cane, come ha fatto a ricordarsi? Lui e Heigouda saranno stati senza vedersi per più di dieci anni. E dimmi: questo cane, come faceva a sapere che Heigouda era triste e che doveva assolutamente venire a stargli accanto?

La ripetizione di nǐ shuō zhè gǒu 你说这狗 ("tu dimmi, questo cane") crea un effetto di insistenza che nella traduzione è stato mantenuto con la coppia «Ma tu dimmi: questo cane [...] E dimmi: questo cane [...]», che riproduce l'anafora e il tono tra lo stupito e il commosso. Anche in questo caso, la ripetizione anaforica è stata preservata perché parte integrante della caratterizzazione del personaggio e del suo stato d'animo.

Sempre nell'intervento dello zio Jiankang, la frase tā hé Hēigǒudá kěshì shí jǐ nián méi jiàn le 它和黑狗达可是十几年没见了 pone una domanda retorica con kěshì 可是, che in cinese ha valore rafforzativo ("saranno almeno dieci anni che non si vedono"). In italiano, il futuro epistemico «saranno stati senza vedersi per più di dieci anni» restituisce la stessa sfumatura di

supposizione enfatica. È un esempio di come l'italiano disponga di risorse grammaticali – il futuro epistemico – che possono compensare ciò che il cinese esprime con particelle modali.

Nella scena finale, le domande che il narratore rivolge a Da Huang hanno una struttura parallela:

你把这些记忆保存在哪儿？怎么十几年过去了，我长大了，声音变了，你还能一下子认出我呢？

Dove hai conservato questi ricordi? Com'è possibile che dopo più di dieci anni, io sono cresciuto e la mia voce è cambiata e tu mi hai riconosciuto subito?

La prima domanda è breve e diretta; la seconda è più lunga e accumula elementi (il tempo passato, la crescita, il cambiamento della voce, il riconoscimento). La traduzione rispetta questa asimmetria, che rispecchia il moto emotivo del narratore: prima la curiosità quasi scientifica, poi lo stupore commosso.

Infine, la dedica che chiude il capitolo è costruita come un elenco di nomi senza verbo, una litania affettiva. Rispetto all'originale, la traduzione aggiunge accanto a ciascun nome l'indicazione della specie: «l'anatra Xiaobai, la gallina Ahua, il gatto Heimi, il coniglio Zorro, i piccioni Midian e Xuehua». Non si tratta di un'aggiunta arbitraria, ma di una scelta di esplicitazione che svolge una funzione di riepilogo: dopo un intero libro in cui questi animali sono stati i protagonisti, la dedica li fa sfilare uno dopo l'altro come in un saluto, e l'indicazione della specie aiuta il lettore a ricordarli e a riconoscerli, creando un effetto di chiusura affettiva che nell'originale è affidato al solo nome proprio.

La sintassi dei due capitoli, pur nella diversità dei temi e del tono, è accomunata da una stessa esigenza: riprodurre il flusso del pensiero del narratore, che sia il bambino che scopre la morte o l'adulto che ricorda. In entrambi i casi, la strategia è stata quella di preservare il ritmo originale senza riprodurre meccanicamente le strutture, cercando nell'italiano risorse equivalenti per restituire la stessa immediatezza.

6.3 Livello culturale e pragmatico

A livello culturale, entrambi i capitoli sono ambientati nel Fujian rurale e contengono riferimenti a realtà locali che hanno richiesto un costante lavoro di mediazione. Ferma restando la dominante individuata, gli elementi culturospecifici sono stati affrontati caso per caso, cercando di preservare l'alterità senza sacrificare la comprensibilità.

Il primo elemento culturale che compare nel Capitolo Primo è huáqiáo 华侨, "cinesi d'oltremare", cioè gli emigrati cinesi che mantengono legami con la terra d'origine e spesso finanziano opere pubbliche nei villaggi natali. Nel testo, sono gli 华侨 a donare i fondi per la costruzione della nuova scuola in cemento. La traduzione con "cinesi d'oltremare" è descrittiva e autosufficiente, e non richiede note perché il contesto chiarisce la loro funzione di benefattori.

I toponimi Dōngshí zhèn 东石镇 e Ānhǎi zhèn 安海镇 sono stati mantenuti in trascrizione pinyin, come da prassi per i nomi propri di luogo. Nessuna glossa è stata aggiunta: il primo è introdotto come "la cittadina di Dongshi", il secondo come "il paese vicino, Anhai", e in entrambi i casi il contesto fornisce le informazioni necessarie alla comprensione. La scelta di non glossare i toponimi risponde alla dominante: una nota avrebbe interrotto il flusso narrativo senza un reale guadagno informativo.

Sempre in ambito geografico, compare l'unità di misura lǐ 里, pari a cinquecento metri, resa nella traduzione direttamente in chilometri: «circa sei chilometri e mezzo». La conversione è una scelta addomesticante, motivata dal fatto che mantenere "dodici o tredici lǐ" avrebbe costretto il lettore italiano a una ricerca esterna, interrompendo la fluidità della lettura, oppure avrebbe richiesto una nota, contraria alla dominante. A differenza dei toponimi, che hanno un valore affettivo e identificativo, l'unità di misura ha una funzione puramente referenziale, e la conversione non comporta alcuna perdita espressiva.

La descrizione del paesaggio architettonico introduce due elementi culturospecifici. Le shítóu qì chéng de dī'ǎi de fángzi 石头砌成的低矮的房子, "case basse costruite in pietra", sono state rese con «costruzioni basse in pietra», una traduzione che non pone particolari problemi in quanto descrive una realtà architettonica familiare anche al lettore italiano. Più marcata culturalmente è la descrizione delle finestre:

窗户则是砌墙时空出来的一个个小小的洞，中间还会装几根石头柱子隔挡一下
Quanto alle finestre, erano semplicemente dei piccoli buchi lasciati aperti nel muro durante la costruzione, con qualche sbarretta di pietra piantata nel mezzo a fare da protezione.

La traduzione mantiene la precisione descrittiva dell'originale, restituendo l'immagine di un'architettura povera ed essenziale senza bisogno di note. L'assenza di vetri e infissi, che per un lettore cinese è un dato implicito, viene comunicata al lettore italiano attraverso la precisione della descrizione, senza bisogno di esplicitazioni.

Nella scena finale del Capitolo Primo compare il nome Hēigǒudá 黑狗达, il soprannome d'infanzia dell'autore-protagonista, mantenuto in trascrizione pinyin. Il nome, letteralmente "cane nero", deriva da una tradizione folkloristica di Dongshi, secondo cui i bambini venivano chiamati con nomi di animali per proteggerli dagli spiriti maligni e farli crescere forti come cani randagi. Questa informazione, che l'autore stesso spiega in altri passi del libro, non è stata aggiunta nella traduzione del capitolo, perché la sua assenza non compromette la comprensione della scena e perché una glossa avrebbe interrotto il momento di massima tensione emotiva. Il nome proprio, nella sua opacità, conserva l'ancoraggio affettivo e geografico del testo senza appesantirlo.

Anche nel capitolo conclusivo le sfide culturali sono numerose e hanno richiesto soluzioni coerenti con la strategia adottata per il Capitolo Primo. Il primo elemento è l'appellativo Jiànkāng bó 健康伯, che designa il padrone di Da Huang. Il termine bó 伯 indica il fratello maggiore del padre, ma nell'uso comune si estende a qualsiasi uomo più anziano del proprio padre, con una sfumatura di rispetto e affetto. La traduzione con «zio Jiankang» è una scelta addomesticante: in italiano "zio" ha una analoga estensione affettiva (si usa per vicini di casa, amici di famiglia), e quindi restituisce il tono familiare dell'originale senza bisogno di spiegazioni. Il nome proprio Jiànkāng 健康, "salute", è stato mantenuto in trascrizione pinyin, come da prassi per i nomi propri, preservando l'ancoraggio culturale senza appesantire il testo.

Un altro appellativo familiare è ātài 阿太, che compare nella dedica finale. Il termine appartiene al dialetto del Fujian e indica la bisnonna, figura distinta dalla nonna materna (外婆) la cui morte è raccontata nel Capitolo Primo. In italiano non esiste un equivalente dialettale che possa restituire la stessa connotazione geografica e affettiva; si è quindi optato per la traduzione standard «bisnonna», che perde la specificità regionale ma mantiene il significato e la funzione affettiva all'interno della dedica. È un caso in cui la perdita di colore locale è stata considerata accettabile, perché l'italiano non dispone di risorse equivalenti e perché la funzione affettiva del termine è preservata.

Nella dedica compaiono anche i nomi degli animali: Xiǎobái 小白 ("Bianchino"), Āhuā 阿花 ("Fiorellino" o "Macchietto"), Hēimī 黑咪 ("Micino Nero"), Zuǒluó 佐罗 ("Zorro"), Mǐdiǎn 米点 ("Puntino di riso") e Xuěhuā 雪花 ("Fiocco di neve"). La traduzione ha mantenuto la trascrizione pinyin, aggiungendo però l'indicazione della specie accanto a ciascun nome («l'anatra Xiaobai, la gallina Ahua, il gatto Heimi, il coniglio Zorro, i piccioni Midian e

Xuehua»). Questa aggiunta non risponde all'esigenza di recuperare un'informazione assente (il lettore italiano ha appena letto l'intero libro e conosce già ciascun animale), ma svolge una funzione stilistica: l'elenco con l'indicazione della specie crea un effetto di riepilogo affettivo, un ultimo sguardo su ciascun animale che sfila come in un saluto finale, restituendo sulla pagina la stessa pienezza emotiva che nell'originale è affidata ai soli nomi propri. Accanto agli amici animali, il narratore colloca il padre e la bisnonna, le due figure umane che, insieme agli animali, hanno segnato la sua infanzia.

Nel complesso, il lavoro sui *realia* e sugli elementi culturali ha seguito un criterio coerente: preservare l'alterità quando essa aveva un valore affettivo o identificativo (toponimi, nomi propri, soprannomi), addomesticare quando la precisione referenziale lo richiedeva (unità di misura), descrivere quando il contesto poteva farsi carico della comprensione (architettura, cibo). In tutti i casi, la dominante ha fatto da guida: la fluidità della lettura e l'immedesimazione emotiva sono state considerate prioritarie rispetto alla completezza referenziale, e il residuo informativo è stato accettato come inevitabile.

6.4 Livello fonetico e ritmico

A livello fonetico, entrambi i capitoli presentano onomatopee e reduplicazioni con funzione ritmica, che hanno richiesto strategie di compensazione in parte analoghe, in parte differenziate in base al diverso tono delle due narrazioni.

Per quanto riguarda il Capitolo Primo, la prima onomatopea che compare è il verso delle cicale, zhīliǎo 知了, che in cinese è essa stessa un'onomatopea (il nome dell'insetto imita il suo canto). Nella traduzione, "le cicale riempivano ancora il cielo e la terra con il loro canto gioioso", l'onomatopea è stata sostituita da una descrizione, perché in italiano il nome "cicala" non ha valore onomatopeico e l'effetto sonoro è stato affidato al verbo "canto".

Più avanti, nella scena degli uccelli che sbattono contro le finestre, compaiono altre due onomatopee. Dōng 咚, che riproduce il tonfo dell'uccello contro il vetro, è stata resa con «un tonfo», onomatopea secondaria. Jījī zhāzhā 叽叽喳喳, il cinguettio furioso dell'uccello dopo l'impatto, è stata resa con «cinguettare furiosamente». In entrambi i casi si è evitata l'onomatopea primaria ("bum", "cip cip"), che in un testo letterario italiano sarebbe risultata troppo marcata in senso infantile, rischiando di spezzare l'atmosfera sospesa e silenziosa che pervade il capitolo. Si è scelto invece di privilegiare la coerenza del tono rispetto all'imitazione

diretta del suono, affidando a verbi descrittivi e avverbi il compito di restituire l'effetto sonoro senza interrompere il ritmo della narrazione. Trattandosi di un testo per ragazzi, si sarebbe potuto optare per onomatopее primarie ("bum", "cip cip"), che avrebbero avvicinato il testo al registro infantile e al mondo sonoro familiare al giovane lettore. Tuttavia, la dominante individuata – la voce intima e poetica, sospesa tra innocenza e malinconia – ha orientato la scelta verso onomatopее secondarie. Le onomatopее primarie, infatti, avrebbero rischiato di spezzare l'atmosfera riflessiva che pervade il capitolo, introducendo un tono che avrebbe striduto con la profondità emotiva delle scene. Non si è trattato dunque di una scelta obbligata, ma di una decisione consapevole, motivata dalla coerenza con la dominante e con il tono generale della traduzione. Questa scelta è in linea con quanto osserva Gottardo (2023: 67-69) circa la maggiore accettabilità delle onomatopее secondarie nella narrativa italiana, dove le onomatopее primarie sono spesso percepite come appartenenti al registro infantile o al mondo del fumetto.

Per quanto riguarda le reduplicazioni con funzione ritmica — chéng huáng chéng huáng 橙黄橙黄, qīng qīng chǔ chǔ 清清楚楚, qí qí guài guài 奇奇怪怪, dé yì yáng yáng 得意扬扬, zhí zhí 直直 — si è già osservato nella sezione lessicale come esse pongano problemi prima di tutto di significato. Sotto il profilo specificamente fonetico, va aggiunto che la reduplicazione in cinese ha una funzione anche melodica: la ripetizione della stessa sillaba o dello stesso morfema crea un effetto di eco che nella lettura ad alta voce produce un ritmo scandito e affettivo. Questa dimensione sonora è andata inevitabilmente perduta nella traduzione italiana, che ha compensato con altri mezzi: l'uso di aggettivi intensificati ("arancio carico", "assoluta chiarezza"), la struttura delle frasi, e soprattutto la punteggiatura. In particolare, i trattini di sospensione, i due punti, le virgole che separano frasi brevi sono stati usati per guidare la lettura e restituire la frammentazione ritmica dell'originale.

Anche nel capitolo conclusivo le onomatopее compaiono in momenti chiave e hanno richiesto strategie di compensazione coerenti con quelle già adottate. La prima è wāng wāng 汪汪, l'abbaiato di Da Huang, che ricorre più volte: quando il cane risponde al narratore attraverso il cancelletto di lamiera, e quando il narratore passa davanti alla casa dello zio Jiankang da adulto. In entrambi i casi, la traduzione ha optato per l'onomatopea secondaria «abbaiato» o «abbaiare», coerentemente con la strategia già discussa: l'onomatopea primaria ("bau bau") avrebbe introdotto un registro troppo infantile, stridente con il tono malinconico del capitolo.

La seconda onomatopea è wūwū 呜呜, il guaito che Da Huang emette quando il narratore finalmente lo riconosce. L'espressione cinese è wěiqu de wūwū jiàozhe 委屈地呜呜叫着, "guaire in modo dispiaciuto e offeso", resa con «un guaito dispiaciuto». Qui la resa segue la stessa logica: l'onomatopea primaria non avrebbe restituito la carica emotiva del momento, mentre l'onomatopea secondaria "guaito", rafforzata dall'aggettivo "dispiaciuto", preserva sia l'effetto sonoro sia la connotazione affettiva. Anche in questo caso, coerentemente con la strategia adottata per il Capitolo Primo, si è privilegiata la coerenza del tono rispetto all'imitazione diretta del suono, rinunciando alle onomatopee primarie che, pur essendo potenzialmente accettabili in un testo per ragazzi, avrebbero rischiato di banalizzare la carica emotiva della scena del riconoscimento.

Sul piano ritmico, il capitolo conclusivo presenta due scene dal ritmo marcatamente diverso, che la traduzione ha cercato di restituire con mezzi propri. La scena dell'irruzione di Da Huang al funerale ha un ritmo concitato, costruito su frasi brevi e secche che si susseguono senza connettivi:

大家有些慌张，不知道这只狗是来干吗的。[...] 有人问：“这是谁家的狗？”没有人回答。那只大黄狗径直朝我跑来。

Tutti erano allarmati, non capivano cosa volesse quel cane. [...] Qualcuno chiese: «Di chi è questo cane?». Nessuno rispose. Quel grosso cane giallo corse dritto verso di me.

La giustapposizione di frasi minime, senza subordinate, ricrea la concitazione del momento e lo stupore dei presenti. È un effetto che la traduzione ha potuto preservare integralmente, perché la giustapposizione paratattica è una risorsa disponibile anche in italiano.

Di segno opposto è il ritmo della scena finale, quando Da Huang si addormenta accanto al narratore:

大黄没有回答我，在我身边安心地打着呼。

Da Huang non mi rispose: se ne stava accanto a me, tranquillo, a russare.

Qui il ritmo si distende, le frasi si allungano e si fanno più morbide. La virgola prima di "tranquillo" e l'ultima virgola prima di "a russare" creano due pause che rallentano la lettura, mimando il respiro calmo del cane addormentato. La funzione della punteggiatura nella ricostruzione del ritmo, qui come nel Capitolo Primo, è stata quella di uno strumento di compensazione: non potendo riprodurre le strutture sintattiche del cinese, che affida ad altri mezzi la scansione del ritmo, si è utilizzata la punteggiatura italiana per guidare la lettura e restituire la frammentazione o la fluidità dell'originale.

Nel complesso, il livello fonetico e ritmico ha rappresentato una delle sfide più delicate, perché coinvolge la dimensione sonora del testo, quella più difficile da trasporre in un'altra lingua. La strategia adottata è stata coerente in entrambi i capitoli: rinunciare all'imitazione diretta del suono in favore di una resa che preservasse il tono e l'atmosfera, compensando con gli strumenti propri dell'italiano – onomatopee secondarie, aggettivi intensificati, punteggiatura – ciò che non poteva essere riprodotto con i mezzi del cinese.

7. La punteggiatura

Come accennato nelle sezioni precedenti, la punteggiatura ha svolto un ruolo essenziale nella ricostruzione del ritmo del testo di partenza. In questa sezione si analizzano in modo organico le principali scelte adottate in entrambi i capitoli, nella convinzione che la punteggiatura non sia un elemento neutro ma parte integrante della strategia comunicativa del testo.

Il "Capitolo Primo" presenta una sintassi frammentata, fatta di frasi brevi, pause e ripetizioni che mimano il flusso del pensiero infantile. Nella traduzione, questo ritmo è stato ricreato principalmente attraverso l'uso di virgole, due punti e punto fermo. Un esempio rappresentativo è la riflessione sul 发呆: «Scoprivi pensieri che non sapevi di avere. Vedevi cose strane che gli altri non vedevano. In ogni giorno normale, in ogni dettaglio normale, se ti fermavi un attimo a guardare bene, trovavi qualcosa di divertente, per niente normale». Il punto fermo dopo ogni frase breve crea una scansione che riproduce l'andamento associativo del pensiero infantile: ogni frase è un'osservazione a sé, che si aggiunge alla precedente senza subordinazione. Allo stesso modo, nella scena culminante, il contrasto tra la definizione da quiz e la realizzazione improvvisa è scandito dai due punti, che introducono la battuta come un corpo estraneo, e dal punto interrogativo, che chiude la domanda del bambino lasciandola sospesa prima della reazione successiva.

Nel capitolo "Per concludere", la punteggiatura è stata usata per differenziare i diversi ritmi narrativi. Nella scena concitata dell'irruzione di Da Huang, il punto fermo isola ogni azione in una frase a sé, creando un effetto di stupore e sospensione: «Tutti erano allarmati, non capivano cosa volesse quel cane. [...] Qualcuno chiese: "Di chi è questo cane?". Nessuno rispose. Quel grosso cane giallo corse dritto verso di me». L'assenza di connettivi e la successione di frasi minime separate dal punto fermo restituiscono la concitazione del momento. Di segno opposto, nella scena del sonno di Da Huang, le virgole creano pause che rallentano la lettura e mimano il respiro calmo del cane: «Da Huang non mi rispose: se ne stava accanto a me, tranquillo, a

russare». Qui la virgola prima di "tranquillo" e quella prima di "a russare" dilatano il ritmo, creando un effetto di distensione che contrasta con la concitazione della scena precedente.

Un discorso a parte meritano le particelle modali e le marche di oralità, elementi tipici della lingua cinese che svolgono una funzione insieme ritmica e pragmatica. Nel testo di partenza, la particella 啊 compare in diversi contesti: nel ritornello della madre («全世界都知道风变重了, 就是要下雨啊») e nelle battute del bambino. Un esempio significativo è la domanda che il bambino rivolge agli adulti durante il funerale: «哭什么啊? 他在啊». Qui la particella 啊 compare due volte nella stessa battuta: la prima in una domanda retorica («Perché piangete?»), la seconda in un'affermazione che per il bambino è ovvia («È qui!»). In cinese, 啊 aggiunge un tono di ovvietà e di coinvolgimento emotivo: il bambino non sta solo constatando un fatto, ma sta esprimendo la sua incapacità di comprendere la reazione degli adulti. La traduzione ha dovuto compensare l'assenza della particella con altri mezzi: nella domanda, il tono di incredulità è stato affidato all'intonazione (resa dal punto interrogativo); nell'affermazione, la sicurezza del bambino è stata resa con il punto esclamativo, che in italiano restituisce l'enfasi dell'originale. Anche la particella 吧, che compare in diverse domande retoriche («对吧?», «是吧?»), è stata resa con forme interrogative italiane che ne restituiscono la sfumatura di ricerca di conferma: «vero?», «non è così?». In questi casi, la punteggiatura (il punto interrogativo) e la scelta lessicale collaborano per restituire l'effetto della particella cinese.

Allo stesso modo, la particella 哦 nel messaggio della madre («黑狗达你别难过哦») aggiunge una sfumatura di raccomandazione affettuosa, quasi una carezza verbale. La traduzione con «non devi essere triste, sai» recupera questa sfumatura con l'aggiunta del "sai" colloquiale, che in italiano svolge una funzione analoga di coinvolgimento affettivo.

Un altro uso significativo della punteggiatura riguarda i dialoghi e il discorso diretto. In entrambi i capitoli, le battute di dialogo sono state rese con le virgolette basse (« »), come da convenzione editoriale italiana, e introdotte da due punti quando precedute da un verbo dichiarativo. Questa scelta, che può sembrare puramente tecnica, ha in realtà un impatto sul ritmo: i due punti e le virgolette creano una pausa che isola la battuta dal resto della narrazione, conferendole un rilievo particolare. È quanto accade, per esempio, nella domanda del narratore a Da Huang: «Pensai e ripensai, poi chiesi esitante, quasi come per sondare il terreno: "Ma sei Da Huang?"». Qui i due punti e le virgolette segnalano il momento esatto in cui l'ipotesi si trasforma in parola, e il riconoscimento diventa possibile.

Anche i puntini di sospensione hanno una funzione ritmica: indicano una pausa più lunga del punto fermo, un'esitazione, un pensiero lasciato in sospeso. Nel "Capitolo Primo", i puntini di sospensione compaiono per esempio nella descrizione del volo degli uccelli: «...e mentre volavano, lanciavano spesso qualche cinguettio trionfante». Qui i puntini iniziali segnalano che la frase è la continuazione di un pensiero già avviato, creando un effetto di flusso ininterrotto.

Sul piano visivo, la traduzione ha fatto ampio uso del capoverso per isolare frasi brevi e creare spazio bianco sulla pagina. In entrambi i capitoli, la tendenza ad andare a capo frequentemente non risponde solo a una necessità di organizzazione del discorso, ma ha un impatto visivo ed emotivo: la pagina non si presenta come un blocco compatto, ma come una successione di unità separate, ciascuna con un proprio respiro. Questo effetto è particolarmente evidente nei momenti di maggiore intensità emotiva, come la scena della definizione da quiz o il riconoscimento di Da Huang, dove ogni frase occupa un capoverso a sé, creando un ritmo di lettura che isola ogni pensiero e ne amplifica la risonanza.

In tutti questi casi, la punteggiatura ha funzionato come uno strumento di compensazione: non potendo riprodurre le strutture sintattiche del cinese, che affida ad altri mezzi (particelle modali, reduplicazioni, ordine delle parole) la scansione del ritmo, si è utilizzata la punteggiatura italiana per guidare la lettura e restituire la frammentazione o la fluidità dell'originale.

Conclusioni

Il percorso di traduzione e analisi qui presentato ha cercato di restituire in italiano due capitoli di un'opera che parla di infanzia, di animali e di perdita con una voce al contempo semplice e profonda. Le sfide incontrate, dalla resa del ritmo infantile alla traduzione dei *realia* culturali, dalle reduplicazioni alle onomatopее, dalla punteggiatura alle particelle modali, hanno richiesto un costante lavoro di negoziazione tra la fedeltà all'originale e la naturalezza della lingua d'arrivo, in linea con quanto teorizzato da Osimo, Gottardo e Pesaro.

La dominante individuata, la voce narrante infantile e il suo tono intimo e poetico, ha guidato ogni scelta, permettendo di mantenere una coerenza interna pur nella varietà delle strategie adottate. Si è cercato, dove possibile, di preservare l'alterità culturale del testo senza appesantirlo con glosse; dove necessario, si è intervenuti con soluzioni che rendessero il dettaglio comprensibile al lettore italiano senza tradire lo spirito dell'originale.

Tradurre un testo per ragazzi come questo ha significato confrontarsi con una scrittura solo in apparenza semplice, che dietro la voce infantile nasconde una riflessione profonda sulla perdita e sulla memoria. È stato necessario trovare un equilibrio tra la leggerezza del tono e la serietà dei temi, tra la spontaneità del bambino e la consapevolezza dell'adulto che ricorda.

La scelta di questo libro non è stata dettata soltanto da ragioni accademiche. In questi tre anni, anche io ho dovuto affrontare dei lutti e imparare a convivere con l'assenza. In questo percorso, ho scoperto quanto il rapporto con gli animali possa offrire un conforto che le parole umane a volte non sanno dare. Leggere le pagine di Cai Chongda è stato, per me, un modo di dare forma a questa esperienza. Tradurle è stato un modo di dividerla.

Bibliografia e sitografia

Bibliografia

1. Cai, Chongda (2024), *草民*. Guangzhou: Guangzhou Publishing House 广州出版社.
2. Cai, Chongda, traduzione di Maria Gottardo e Monica Morzenti (2023), *Il corpo*. Palermo: Sellerio.
3. Cai, Chongda (2022), *命运*. Guangzhou: Zhejiang Literature & Art Publishing House 浙江文艺出版社, Hangzhou / Guangzhou Publishing House 广州出版社.
4. Cai, Chongda (2014), *皮囊*. Pechino: Guomai Culture 果麦文化.
5. Cai, Chongda, traduzione di Dylan Levi King (2021) *Vessel: A Memoir*. New York: HarperCollins.
6. Cai, Chongda (2024), *我人生最开始的好朋友*. Pechino: 作家出版社.
7. Osimo, Bruno (2011), *Manuale del traduttore*, terza edizione. Milano: Hoepli.
8. Pesaro, Nicoletta (a cura di) (2023), *La traduzione del cinese. Riflessioni, strategie e tipologie testuali*. Milano: Hoepli.
9. Zhao, Xiuying (2013), *Il dizionario di Cinese, Dizionario Cinese Italiano, Italiano Cinese*. Bologna: Zanichelli editore s.p.a.

Dizionari online

1. Chine-culture.com — <https://chine-culture.com/it/cinese/Dizionario>
2. InfoCina.net — <https://www.infocina.net/>
3. WordReference.com (Chinese-English) — <https://www.wordreference.com/>
4. Zanichelli — [u.ubidictionary.com/viewer/#/dictionary/zanichelli.cinese](https://www.ubidictionary.com/viewer/#/dictionary/zanichelli.cinese)

Sitografia

1. China Writers Association (中国作家网)
— <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2025/1120/c461328-40608245.html> (data di ultima consultazione: 25 maggio 2026)

2. China Writers Association (中国作家网)
— <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2025/1119/c461329-40607136.html> (data di ultima consultazione: 25 maggio 2026)
3. 福建侨报 (Fujian Qiaobao)
— https://qb.fj.gov.cn/xxgk/qwdt/jcdt/202602/t20260213_7098399.htm (data di ultima consultazione: 16 giugno 2026)
4. 中国青年报 (China Youth Daily) via 闪电新闻
— <https://sdwx.iqilu.com/share/YS0yMS0xNjI5OTI1OA==.html> (data di ultima consultazione: 25 maggio 2026)
5. 中国青年报 (China Youth Daily)
— https://t.m.youth.cn/transfer/index/url/news.youth.cn/jsxw/202501/t20250124_15791869.htm (data di ultima consultazione: 25 maggio 2026)