

Note al testo e alla traduzione

Silvia Cavalletto

Studio analitico di *A China Fica ao Lado*

La raccolta *A China Fica ao Lado*, qui analizzata nella seconda edizione portoghese del 1974, arricchita e ampliata, comprende quattordici racconti centrati essenzialmente sul macrotema delle ondate migratorie dei cinesi provenienti dalle zone continentali dell'ex Impero che negli anni '60 del secolo scorso, fuggendo dalle politiche repressive del governo maoista, cercavano rifugio a Macao o Hong Kong, entrambi territori a statuto speciale in quanto territori d'Oltremare, rispettivamente portoghese e inglese. Nei racconti viene tracciato il variegato profilo degli abitanti cinesi di Macao, attraverso la descrizione di personaggi chiave: erboristi, veggenti, uomini che trainano i riscì, persone di sangue misto orientale e occidentale, lebbrosi confinati sull'isola di Coloane, pescatori. Essendo immigrati, molti personaggi fanno parte dello strato sociale meno abiente e, di conseguenza, abitano il Porto Interiore, luogo prediletto dall'autrice come sfondo delle vicende narrate. Presso la foce del Fiume delle Perle, gli abitanti della "città fluttuante" continuavano a conservare i tratti più significativi della cultura cinese di Macao ed era possibile leggersi, secondo l'autrice, il "vero" volto della società di Macao.

Per tracciare i profili dei personaggi, spesso i racconti si presentano come lunghe descrizioni, come se l'autrice ci portasse a osservare *in media res* un antiquario cinese che, fuggito a Macao, lavora in un negozio frequentato dai turisti sulla penisola. In altri casi, invece, l'autrice si trasforma in ascoltatrice e riporta

Silvia Cavalletto, University of Florence, Italy, nina.bracenera@gmail.com

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Silvia Cavalletto, *Note al testo e alla traduzione*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/978-88-5518-637-7.06, in Maria Ondina Braga, *Traduzione di A China fica ao lado / La Cina è accanto*, edited by Michela Graziani, Anna Tyłusinska-Kowalska, pp. 159-177, 2022, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-637-7, DOI 10.36253/978-88-5518-637-7

i racconti di persone che ha conosciuto durante la sua permanenza a Macao, negli anni '60 del secolo scorso. A narrare queste vicende sono abitanti di seconda generazione, prevalentemente donne, che raccontano varie storie vissute assieme a membri più anziani della famiglia. Il ruolo delle nonne diventa di estrema importanza, poiché queste figure che a volte, nella narrazione, assumono un'aura quasi "magica", hanno il ruolo di tramandare una testimonianza del passato, dell'antica cultura e delle tradizioni cinesi, ai loro eredi, per far sì che tale saggezza non vada persa, ma, al contrario, aiuti le giovani protagoniste a immaginare, con umiltà e consapevolezza, il loro incerto futuro.

Il paratesto

Oltre ai racconti, la raccolta include quattro epigrafi, composte da brevi citazioni di testi cari all'autrice. Queste non separano i racconti in sottogruppi numerici, dividendo la raccolta in sezioni regolari, piuttosto hanno lo scopo di introdurre ed enfatizzare i racconti che seguono. L'intento dell'autrice è quello di legare le varie componenti dell'opera, donando un'ulteriore nota di fascino all'Oriente di cui la scrittrice si fa portavoce. Il collegamento ipertestuale che le epigrafi creano è dato non solo dalla scelta degli autori, ma dalla tematica comune: l'Oriente, ciò che esso incarna e può suscitare, dal punto di vista occidentale, ma anche da un punto di vista orientale, cinese.

Le quattro epigrafi in questione riguardano: alcuni versi di Li Bai, uno dei più grandi poeti della dinastia Tang (618-907 d.C.), nella traduzione portoghese di Jorge de Sena; la prima strofa di *Opiário*, poesia di Álvaro de Campos, eteronimo di Fernando Pessoa; una traduzione di Camilo Pessanha tratta da *Elegias Chinesas* e, infine, alcuni versi di Du Fu, altro grande esponente della poesia di epoca Tang, nella traduzione portoghese di Jorge de Sena.

Epigrafi degli autori cinesi

La prima e l'ultima epigrafe hanno un ruolo di grande rilevanza, sia per la loro posizione, in quanto precedono rispettivamente il primo e l'ultimo racconto, sia per le fonti di provenienza, poiché è possibile trovare alcune caratteristiche personali e stilistiche in comune fra gli scrittori cinesi e Maria Ondina Braga.

Li Bai (701-762 d.C.) viene considerato un'icona della poesia classica, romantica, dell'apogeo della dinastia Tang (Shen Tang, 700-785 d.C.) e fu molto amico di Du Fu (712-770 d.C.), che invece può essere definito il maggiore esponente del genere poetico realista della stessa epoca. Entrambi segnati da un'infelice carriera politica, si conobbero perché, insieme ad altri poeti dell'epoca, furono fra i più devoti alla dottrina taoista e alle pratiche alchemiche dell'immortalità. Dopo una peregrinazione alla ricerca di maestri e luoghi sacri, fra cui il Monte Wangwu, sacro ai discepoli taoisti, si può determinare una più netta divergenza tra i due amici in termini stilistici: mentre Li Bai consacrò definitivamente la sua poetica ad una totale adesione al taoismo, Du Fu comprese che per lui era giunto il momento di allontanarsi, seppure in maniera sofferta, dalle pratiche della disciplina.

Le caratteristiche che rendono i due poeti affini all'autrice sono molteplici. In primo luogo, la dottrina taoista possiede una grande componente simbolista: l'ampio uso della personificazione di elementi naturali, tra i quali spiccano l'acqua e la montagna, rende la poetica di questi autori ricca di immagini, metafore e associazioni che hanno come fonte principale la natura. Il campo semantico utilizzato attinge prevalentemente ai quattro elementi e alle loro manifestazioni, ad un ambiente notturno, autunnale o invernale, attraverso l'osservazione del quale gli autori riescono a dare voce alle loro emozioni. Questa prima caratteristica è particolarmente affine a Maria Ondina Braga; inoltre, in molti scritti dell'autrice è possibile notare l'uso della stessa tecnica letteraria. Come riferisce Yao Jing Ming, il poeta cinese

em vez de falar directamente o que sente no interior, prefere depositá-lo nos objectos da natureza, ou por outras palavras, interiorizar o cosmo natural, o que toma quase cada palavra num código carregado de sentido metafórico ou simbólico (Jing Ming 1998: 4).

Un altro punto in comune fra Maria Ondina Braga e i poeti cinesi è l'esilio, inteso non solo come allontanamento indotto dall'ambiente sociale, ma anche come volontà personale: sia Li Bai che Du Fu si allontanarono dalle loro città per motivi politici, intraprendendo insieme il viaggio iniziatico nella provincia dello Henan. Allo stesso modo la vita di Maria Ondina è caratterizzata dalla peregrinazione, dal costante spostamento alla ricerca del luogo in cui trovare il suo Oriente, motivato anche da una voluta distanza dalla cerchia sociale a cui avrebbe dovuto appartenere, composta dai portoghesi che abitavano la penisola di Macao, o dai colleghi scrittori, che non comprendevano o non accoglievano il suo lavoro.

Per i tre autori è possibile parlare di un esilio volontario, una presa di posizione contro la società, aristocratica o borghese, che deteneva il potere letterario e che impediva loro di affermarsi in campo artistico e culturale. Nel caso di Maria Ondina Braga, passeranno venticinque anni prima che alla sua opera venga riconosciuto un adeguato valore, e non dal pubblico e dalla critica portoghese, bensì da quella cinese.

Un ulteriore aspetto che lega Maria Ondina Braga in particolar modo a Li Bai, presumibilmente a causa dello stile romantico e nostalgico del poeta cinese, è rappresentato dalle capacità immaginative di entrambi, non solo condivise, ma simili nella resa espressiva. Nella maggior parte dei componimenti di Li Bai si susseguono metafore che si adattano perfettamente a descrivere lo stato d'animo del poeta. Le sue poesie, «caratterizzate da uno stile semplice e da una frequente variazione nella lunghezza dei versi, trasmettono un forte senso di spontaneità» (Idema, Haft 2000: 147), travolgono il lettore, che si trova a condividere le medesime sensazioni. Per quanto riguarda Maria Ondina Braga, le forti sensazioni che prova, derivanti dal suo approccio alla vita, si traducono in descrizioni e riflessioni personali, spesso scritte di getto e, in numerosi casi, di difficile comprensione. La particolarità di questo tipo di scrittura è che, sebbene ad un primo impatto appaia incomprensibile, avvicinandosi più alla poesia

che alla prosa, può essere paragonata a un quadro impressionista, dove le pennellate che, prese singolarmente non delineano forme precise, nell'insieme offrono un'immagine completa, perfettamente costruita e suggestiva. Come per Li Bai, così per Maria Ondina Braga, le capacità descrittive hanno la capacità di trasportare il lettore all'interno del suo immaginario. Diventa quindi possibile condividere l'esperienza dello scrittore, e ne risulta non una mera lettura, ma un'esperienza condivisa.

Epigrafi degli autori portoghesi

Nell'epigrafe che precede il quarto racconto, l'autrice riporta la prima strofa del componimento *Opiário*, attribuito a Álvaro de Campos, uno degli eteronimi di Fernando Pessoa. L'estratto si adatta perfettamente al contenuto del racconto che narra la figura di un antiquario, irrimediabilmente oppiomanes, descrivendone i pensieri, le abitudini e lo stato d'animo, prima e dopo il consumo di oppio. A nostro avviso, la scelta di tale componimento di Álvaro de Campos diventa estremamente calzante, in quanto lo stesso Pessoa descrive il suo eteronimo nel seguente modo, «para Campos, a sensação é de facto tudo mas não necessariamente a sensação das coisas como são, e sim das coisas como são sentidas» (Pessoa 1944: 43).

Questa attitudine può essere ritrovata in Maria Ondina Braga, il cui principale intento è quello di riportare il suo modo di percepire la realtà, per raffigurarla al lettore. Nel lungo componimento, Álvaro de Campos sente di non avere una personalità, e, assieme ad essa, si sente privo di una patria: «não posso estar em parte alguma. A minha pátria é onde não estou [...]» (Campos *apud* Pessoa: 224). Questi versi sembrano affermare la volontà dell'autore di volersi arrendere al proprio fato, per quanto doloroso, di essere in un continuo stato di peregrinazione, tanto fisico quanto mentale, alla ricerca di ciò che non conosce. Questa ricerca risulta vana poiché

Eu acho que não vale a pena ter
 Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
 A terra é semelhante e pequenina
 E há só uma maneira de viver (Campos *apud* Pessoa: 223).

Ovunque egli si sposti, ritrova le stesse modalità di vivere, che si celano dietro nomi esotici di terre lontane. Questa visione, seppure pessimistica, concorda con alcune riflessioni di Maria Ondina Braga, che durante i suoi viaggi ha incontrato persone più disposte a condividere pacificamente abitudini e strutture sociali diversificate di quanto non ne abbia conosciute in Portogallo. Mentre per Álvaro de Campos questa consapevolezza diventa fonte di una tristezza tale che solo l'oppio può alleviare, per Maria Ondina Braga si aggiunge alle molteplici motivazioni che la spingono a continuare la sua peregrinazione alla ricerca della sua più profonda personalità.

Per quanto riguarda, invece, l'epigrafe di Camilo Pessanha (1867-1926) – poeta portoghese simbolista-decadentista auto-esiliatosi a Macao – un'ovvia

associazione fra gli intenti dei due scrittori è data dalla condivisa passione per l'Oriente e i legami con i testi provenienti dalla cultura cinese. Entrambi vi sono legati da prima del loro effettivo contatto con il territorio, ossia dai tempi della giovinezza, quando, per la prima volta, sentirono parlare dell'Oriente, dell'Impero Celeste che aveva già affascinato i primi scopritori portoghesi nel XVI secolo. Non sappiamo il vero motivo per cui Pessanha decise di dedicarsi alla traduzione delle elegie, che pubblicò successivamente in "O Progresso" con il titolo *Oito Elegias Chinesas*. È importante osservare la modalità con cui l'autore è riuscito a rendere le suggestioni della poesia cinese, riuscendo, come ben spiegato da Yao Jing Ming, a «valorizar no seu próprio sistema os poetas de outra língua» (Jing Ming 1998: 4). Sempre secondo Yao Jing Ming,

[...] Pessanha optou por uma tradução livre que consiste na busca de equivalência dinâmica no intersistema a nível denotativo e conotativo, procurando, no entanto, conservar o valor do elemento substantivo ou imaginativo do texto original (Jing Ming 1998: 4).

Fra i motivi che hanno spinto Maria Ondina Braga a inserire la traduzione di *Sobre o Terraço*, troviamo sicuramente la pertinenza del componimento con i temi contenuti nella raccolta; ciò è confermato, secondo Jing Ming,

[...] no facto de estes poemas espelharem os mesmos traços da sua vivência: solidão, tristeza, exílio, fuga ao universo real e nostalgia da terra abandonada, elementos sentimentais que contribuíram para consumarem o seu essencial humano e poético (Jing Ming 1998: 4).

Ma un ulteriore legame con Pessanha risiede nell'interpretazione dei simboli: decidendo di decodificare la scrittura cinese, egli restituisce, in modo profondo e aderente, il significato dei simboli racchiusi in quei caratteri. Allo stesso modo, nelle vicende vissute dall'autrice vi sono segni, identità, immagini distanti dalla sua cultura di provenienza, che lei stessa tenta di decifrare, aprendo il suo sguardo e le sue interpretazioni a un mondo nuovo, avvalendosi di un codice diverso, necessario alla ricerca del suo Oriente interiore.

I racconti

Il corpo centrale della raccolta è composto da quattordici racconti che ruotano attorno al tema della fuga dalla Cina continentale e alle vicende vissute dagli emigranti cinesi che raggiunsero Macao negli anni '60 del secolo scorso.

Durante la dittatura comunista del governo di Mao, nello specifico tra gli anni '50-70, si verifica un'azione centrifuga dalla città di Pechino, che rappresentava il fulcro della storia e della civiltà cinese, e di cui giornali di tutto il mondo parlarono (cfr. Botas 2021). La capitale culturale, sede della città proibita, assiste alla fuga in massa di tanti cinesi in favore di zone "periferiche", come Macao e Hong Kong, viste nell'immaginario collettivo come luoghi di libertà e di riscatto per un futuro migliore dalla fame e dai soprusi del regime maoista, e lontani dalle antiche tradizioni cinesi, ormai giudicate obsolete, incarnate dallo

stile di vita delle famiglie tradizionali. Se la partenza verso queste terre “lontane” accendeva una luce di speranza nelle menti dei migranti, l’arrivo, e in molti casi lo stesso viaggio, portavano a nuovi ostacoli e si rivelavano una nuova prigionia. Per molti, la mutata condizione sociale, lasciò negli animi, e in eredità alle generazioni future, una sensazione di marginalità, data in parte dal nuovo luogo in cui si trovavano a vivere, in parte dalla difficile condizione psicologica e sociale dalla quale non potevano prescindere, quella, cioè, di migranti. Oltre alle testimonianze riportate dai giornali dell’epoca, come lo statunitense *The Bulletin* che nel 1962 evidenzia la drammatica realtà di tali viaggi: «barefoot and in patched clothing, a group of refugees from Red China sit in the shade of a large tree in Portuguese-ruled Macao. Each night people risk their lives to escape from famine-ridden China; some swim to Macao, others come by boat, and a few slip across the border on foot» (cfr. Botas 2020), anche Maria Ondina Braga, in più di un’intervista, riporta informazioni al riguardo, ascoltate dalle sue colleghe cinesi del Collegio di Santa Rosa de Lima, a Macao, presso cui ha insegnato dal 1963 al 1965, oppure vissute direttamente: «uma época terrível. Cerca de setenta pessoas que fugiam diariamente para Macau da China maóísta, utilizando jangadas, ou a nado. Ouvíamos tiros de noite. Já sabíamos o que se estava a passar» (Braga *apud* Barbosa 1989: 13).

Gli effetti di questi fenomeni migratori furono vissuti in maniera più profonda dalle donne: se già la società cinese relegava tradizionalmente la donna a un ruolo marginale, spesso inutile o addirittura di ostacolo al benessere familiare, incapace di dare un contributo culturale, nel panorama delle ondate migratorie la figura della donna subisce un ulteriore colpo, poiché si scopre ancora più sucube di un sistema patriarcale, in cui non è possibile emanciparsi.

Nella raccolta in questione, Maria Ondina Braga si fa portavoce di questo aspetto: le vicende delle protagoniste, le loro riflessioni, non restano individuali, ma diventano collettive. Attraverso la scrittura, l’autrice desidera denunciare i drammi femminili, mettendo in luce la condizione delle donne cinesi. Sebbene non si sia mai definita femminista, Maria Ondina Braga si era sempre dimostrata sensibile verso la sfera femminile, sia per la sua appartenenza al genere, sia per le condizioni in cui era cresciuta. Questo spiega la compresenza di generazioni diverse nella maggior parte dei racconti: nonne, genitori anziani, famiglie di stampo tradizionale, che incarnano l’antica essenza della Cina Imperiale e delle sue tradizioni confuciane, si confrontano in *A China Fica ao Lado* con le nuove generazioni, composte da figlie e nipoti appartenenti al periodo maoista e, reduci dal trauma dello sradicamento forzato dalle loro case, si trovano a dover riadattare la loro vita, senza il sostegno del passato e senza la possibilità di immaginare un futuro in un tale clima di mutamento. Entra, quindi, in gioco l’importanza della memoria storica: saper reagire alla situazione odierna sfruttando le conoscenze tramandate, che aiutano a ripensare alla propria vita e, allo stesso tempo, creare una nuova società che sia una “buona società”.

Da questa riflessione sorge spontaneo il riferimento a un simbolo molto caro alla scrittrice: la fenice, animale mitologico in grado di rinascere dalle proprie ceneri, elemento ricorrente nei suoi scritti (Braga 2003: 6). Questa figura è sta-

ta di profonda ispirazione per Maria Ondina Braga, ed è possibile ritrovarla in altre opere, fra cui *Vidas Vencidas*. La fenice contiene in sé la nascita e la morte, la gioventù e la vecchiaia, l'Oriente e l'Occidente, essendo presente in entrambe le culture, e questo la rende un simbolo di rinascita ciclica.

Riteniamo che la fenice possa essere il simbolo stesso della raccolta *A China fica ao Lado*, poiché in essa vengono analizzati aspetti dell'esistenza umana che, per quanto possano apparire apparentemente diametralmente opposti (quali la vita e la morte), risultano necessari, nonché complementari, all'esistenza stessa. La compresenza di opposti che concorrono all'equilibrio della vita umana, rendono concreta la percezione di ogni esperienza e conferiscono alle vicende narrate un valore estremamente importante, che può essere riscoperto alla luce di un momento storico come quello attuale.

Oltre al macrotema della migrazione, che trova ampio spazio nei racconti I, III e X, nella raccolta vengono esplorati altri temi, inseriti e approfonditi nei vari racconti. Sebbene ognuno di essi tratti una vicenda specifica, toccando in maniera più approfondita uno dei temi principali, non è facile scomporre la raccolta in sottogruppi, poiché ogni racconto è disseminato di simboli che rendono l'opera un unico armonioso ritratto dell'esperienza macaense vissuta dall'autrice. Ad ogni modo, è possibile individuare alcune aderenze maggiori.

La multiculturalità

Ad affiancare il tema della migrazione, abbiamo, quasi come diretta conseguenza, quello della multiculturalità, essendo il territorio di Macao conosciuto come porto abitato sia da portoghesi che da persone provenienti da vari paesi asiatici, fin dal XVI secolo.

È possibile notare come la multiculturalità assuma sfumature diverse in ogni racconto: attraverso le vicende dei personaggi, presumibilmente la versione romanzata di episodi realmente accaduti all'autrice o di cui lei stessa si fa portavoce, il tema viene ogni volta declinato, assumendo sfumature ogni volta diverse nel panorama multiculturale della penisola di Macao.

Un esempio può essere ritrovato nel racconto *O Filho do Sol*, nel quale un'atmosfera di ambiguità domina la narrazione, a partire dai due personaggi principali, di cui non viene mai pronunciato il nome, ai quali l'autrice si riferisce usando solo i deittici «ela» o «ele». Della protagonista femminile non sappiamo neanche l'esatta provenienza, se sia anglosassone, o di sangue misto inglese e cinese, mentre l'uomo di cui lei è rimasta incinta è cinese: data la sua bellezza fisica, dai tratti nobili e antichi, viene paragonato a un imperatore. Gli ambienti descritti sono il collegio di Macao, che ospita figure religiose cattoliche e il tempio dove la protagonista si reca, per parlare con un monaco buddista. L'interreligiosità è una delle caratteristiche più affascinanti presenti sulla penisola, in quanto la pacifica convivenza fra le varie comunità religiose ha ben pochi esempi comparabili al mondo. Non si capisce, inoltre, se la protagonista sia stata cresciuta ed educata nel convento oppure sia una suora, il che renderebbe la gravidanza ancora più difficile da affrontare. Ad ogni modo, l'unione fra i due protagonisti

non potrà mai aver luogo, proprio a causa della diversa provenienza. In questo racconto, l'appartenenza a una "cultura altra" viene vissuta come un ostacolo, un impedimento per la società del tempo, non ancora pronta all'idea che una donna di origini occidentali scegliesse di dare alla luce il figlio illegittimo di un uomo "straniero". Ciò nonostante, in un articolo del 1992, Zhang Zheng Chen, allora studente cinese di portoghese, rimase profondamente colpito proprio da questo racconto di *A China fica ao lado*, mettendo in risalto il dettaglio per cui una scrittrice straniera, come Maria Ondina Braga, fosse riuscita a penetrare bene la cultura cinese, grazie alla sua sensibilità, nel descrivere poeticamente l'impossibile storia amorosa tra la occidentale e il giovane cinese, a metà tra il sogno desiderato e la brutta realtà, fornendo "lontane parvenze di eternità", secondo l'interpretazione cinese, buddista.

O conto escolhido intitula-se *O Filho do Sol* e a razão desta escolha é o facto de eu ter acordado precisamente aí. Logo no início, Maria Ondina Braga levamos a um palco cosmopolita de aparência mas de fundamento chinês. Ela é extremamente sensível às circunstâncias exteriores de exotismo, aos objectos do ambiente chinês, às pessoas e também às ideias. Aqui o choque cultural começa, pois, a funcionar, produzindo faísca. Aliás, ao longo de todo o texto, podemos ver como a essência da nossa cultura, negada por nós, chineses, é consentida e respeitada pela estrangeira. Sim chorar. Esta vida, um mar de amargura e cheia de limitações. A outra é o prazer extremo, límpida, brilhante, e ela sente que está ali a seu lado, essa outra existência, que está mesmo dentro de si! Uma interpretação tipicamente chinesa. O Budismo. A nossa protagonista, perturbada, portanto, perplexa entre esta e a outra vida, entre o sonho e a realidade, entre culturas diferentes, entre a humanidade e a natureza (Zhang Zheng Chen 1992: 16).

Un altro esempio viene presentato nel racconto *Natal Chinês*, in cui la signora Tung, madre di una suora del convento di Macao e figura centrale della narrazione, nonostante sia buddista, accetta la conversione al cattolicesimo della figlia e si reca al convento per celebrare con lei il Natale. Il suo credo cristiano non è del tutto sincero; in realtà è ancora molto legata a una divinità locale, Kun Iam, la dea della fertilità, a cui è molto devota e della quale porta sempre con sé una piccola effigie. In ogni caso, la compartecipazione e condivisione di una festività cristiana genera interculturalità: la signora Tung ha un atteggiamento di apertura verso "l'altro", pur avendo un credo religioso diverso. Questo, sommato all'amore che prova per la figlia, genera in lei una forma di accettazione che potrebbe essere definita come una "filosofia interculturale".

Nel racconto *O Homem do Sam-lun-ché*, la multiculturalità viene affrontata dai protagonisti che appartengono a due generazioni diverse: un guidatore di risciò, e un bambino, abbandonato presso un convento di Macao. La situazione si presenta eccezionale sin dall'inizio, quando emerge il dettaglio che a essere stato abbandonato era un bambino di sesso maschile, e non una femmina, come di solito accadeva: questa informazione apre uno scorcio sulla struttura familiare cinese, secondo la quale avere un primogenito maschio era il maggiore dono

che una donna potesse ricevere. Il bambino, dalla fisionomia mista, cinese e occidentale, verrà battezzato con il nome del santo, nonché missionario gesuita, Francesco Saverio (1506-1552), morto nell'isola di Sanchão, nelle vicinanze di Macao, ma di cui una reliquia è conservata ancora oggi nella chiesa barocca di Coloane. A chiederne la custodia sarà un vecchio conducente di riscìo, dal quale il bambino riceverà il cognome. «Francisco Cheong» (Braga 1974: 103), con un nome occidentale e un cognome cinese, la fisionomia mista, educato in un convento cattolico e adottato da un genitore buddista, diventa l'emblema della multiculturalità di Macao. Il bambino, crescendo, arriverà a vivere un conflitto causato dalle due culture in cui è immerso, fino a chiedersi se fosse suo dovere convertire il padre al culto cattolico. L'uomo, avendolo cresciuto nel rispetto di entrambe le culture, diventa un simbolo di apertura mentale, di accoglienza, valorizzando le armonie tra religioni, invece dei contrasti. Maria Ondina Braga riporta queste riflessioni descrivendo i pensieri di entrambi, ma il dialogo è quasi assente nel racconto: contemplando la luna, elemento notturno e femminile (*yin*) per la cultura cinese, molto caro all'autrice, il figlio abbandona le proprie paure e vive un'epifania, una rivelazione, che lo porta ad abbandonare il concetto di religione, per accogliere quello di "divinità universale". Sul finale, i due prendono maggiore consapevolezza delle qualità positive dei reciproci credo religiosi: l'arricchimento culturale dato dalla multiculturalità supera le apparenze, i pregiudizi e le convenzioni.

Anche nel penultimo racconto, *A Pousada da Amizade*, abbiamo l'incontro fra etnie e culture diverse: i personaggi, fra i quali compare anche l'autrice, condividono uno spazio comune che rappresenta il microcosmo creatosi sulla penisola di Macao. Presenta un taglio diverso da quello degli altri racconti, meno ricco di riferimenti alla simbologia orientale e con un tono più ironico. I dialoghi sono molto importanti nella narrazione e guidano il lettore alla scoperta delle relazioni fra i vari personaggi. I drammi umani e le vicende quotidiane vengono affrontati con umorismo dalla scrittrice che ritrae un ambiente sociale di convivenza ben riuscita, seppure con i suoi lati negativi.

Non va dimenticato che la multiculturalità raffigurata nella raccolta deve essere collegata anche ad alcuni luoghi precisi della città, tra cui il Porto Interiore, la «cidade flutuante», che accoglieva «os filhos bastardos do Celeste Imperio» (Braga 1974: 144), cioè i migranti cinesi rifugiati a Macao per sfuggire alle persecuzioni del governo maoista. I migranti cinesi, insieme ad altre persone provenienti da altre parti del mondo, formano quello che Maria Ondina Braga considera il "vero popolo" di Macao¹, a cui si è ispirata per scrivere *A China Fica ao Lado*, e che incarna la virtù a lei più cara, ossia l'umiltà.

¹ In realtà, come illustra bene la sinologa portoghese Ana Maria Amaro, i "veri" abitanti di Macao, ovvero i macaensi, «somentemente em pequeno número, são pura e simplesmente mestiços de portugueses e de chineses. Os macaenses têm uma cultura própria, uma identidade cultural com evidentes indicadores, entre eles um etnónimo: *filhos-da-terra*, e estão habituados a viver e a conviver com outras comunidades, como minoria, na sua própria terra. O seu fundo genético é muito rico e muitos deles nem sequer têm ascendência chinesa próxima.

Il fantastico e la rappresentazione della morte

La percezione di eventi soprannaturali, che ha sempre accompagnato la vita intima di Maria Ondina Braga e che sembra amplificata durante la sua permanenza a Macao, suscita in lei «um muito antigo estado de alma, um sentimento obscuro, mas inevitável» (Braga 1974: 119). Associa queste percezioni alla sua malattia, allo stato di sofferenza fisica e psicologica che porta con sé dall'infanzia, che si traduce nel fatto di «enxergar aquilo que não é. Aludo, em verdade, a algo anterior ao acto de ser» (Braga 1974: 119). Con il termine soprannaturale l'autrice intende, quindi, una conoscenza "inaccessibile", che la spinge verso il divino, che la guida verso «algo superior no nosso percurso. Algo que nos ultrapassa» (Braga 1974: 127).

Il tema del fantastico, affrontato prevalentemente tramite l'inserimento di elementi sovranaturali, quasi paranormali, è per questo molto caro all'autrice ed è presente in numerosi racconti. Spesso sono figure femminili, che in alcuni casi possono essere interpretate come proiezioni della stessa Maria Ondina, i personaggi attraverso i quali questo tema prende vita, come se il genere femminile fosse il più predisposto a percepire "segnali" provenienti da mondi non tangibili. È interessante notare l'intento dell'autrice di accompagnare il lettore attraverso le vicende narrate, guidandolo nel racconto con riferimenti a tradizioni orientali inerenti al culto dei morti, descrizioni di rituali sciamanici e credenze popolari. Questi riferimenti, data la natura esoterica della maggior parte di essi, vengono affiancati alla descrizione delle sensazioni provate dall'autrice, il che rende spesso difficile separare le leggende dai fatti realmente accaduti. Allo stesso modo l'autrice affronta il tema della morte, descrivendola come una sua compagna fedele, quasi percependola fisicamente, raffigurandola in numerosi esempi, attraverso l'espedito narrativo.

Nel racconto *Os Espelhos*, la protagonista Miss Carol viene presentata come la collega «mestiça de chinesa e inglês» (Braga 1974: 27), di cui l'autrice riporta, oltre ad un ritratto fisico, una caratteristica importante: la sua camera è tappezzata di specchi. Questo particolare, che descrive un'usanza cinese secondo la quale regalare uno specchio è simbolo di gratitudine, apre degli interrogativi sulla personalità di Miss Carol. La scrittrice tenta di analizzarne le caratteristiche attraverso un susseguirsi di domande che, però, restano senza risposta. Apre quindi una sorta di indagine, un insieme di ipotesi, di riflessioni personali che l'autrice condivide con il lettore, cercando di interpretare le sue sensazioni riguardo all'indecifrabile collega. Lo specchio, elemento simbolico per eccellenza, per quanto riguarda l'analisi psicologica del personaggio, contiene significati ambivalenti, di conferma dell'esistenza attraverso il riflesso dell'immagine e, al contempo, frammentarietà dell'esistenza stessa. In questo caso, lo specchio

Aliás, todos possuem passaporte português e são considerados portugueses sem qualquer distinção dos portugueses nascidos em Portugal. O grande problema que se põe à sua integração é, por isso, apenas a sua não perfeita identificação com a cultura portuguesa nem com a cultura chinesa» (Amaro 1998: 592).

gioca un ruolo chiave nella percezione che Miss Carol ha di sé e dell'immagine che fornisce agli altri: la sua personalità è frammentata in una moltitudine di immagini, che, però, non riescono a definirla. Viene inoltre aggiunto che Miss Carol era solita svegliarsi a notte inoltrata per scrivere i racconti, e che quindi «um ambiente de fantasia ajudava-a, decerto» (Braga 1974: 31). L'ambiente fantastico è, quindi, non solo lo spazio narrativo in cui Maria Ondina Braga la inserisce, ma anche quello tangibile in cui la protagonista è immersa. Nel finale, il ricorso a immagini appartenenti al sovrannaturale conferisce a questo racconto un'ulteriore aderenza al tema. Secondo l'autrice, la sola presenza di Miss Carol evoca delle entità, intese come riflessi o proiezioni della sua personalità, che sembrano addirittura emanare da lei. Queste vengono identificate come tre allegorie, la Povertà, la Tristezza e la Solitudine, rappresentate da spettri femminili, che, a turno, accompagnavano Miss Carol, sedendosi al suo fianco, amplificandone la pesantezza dello stato d'animo.

Elementi sovrannaturali ritornano anche nel racconto intitolato *Magia*. La scrittrice riporta la sua esperienza presso la residenza di un indovino, dove aveva accompagnato un'amica, sebbene lei si sentisse «céptica, embora cheia de curiosidade» (Braga 1974: 112). Viene descritto l'uomo, l'ambiente in cui esercita, i clienti. Gli unici membri della famiglia del protagonista sono la moglie e l'anziana madre, in fin di vita, seduta in un angolo della sala d'aspetto. Fra i vari oggetti presenti nella dimora, troviamo alcuni specchi, immagine che contribuisce a creare un legame fra i vari racconti e conferma il valore simbolico attribuito all'oggetto. Viene poi descritto il ritratto delle cinque figlie dell'indovino, divenute ballerine del teatro di Shanghai. Alla vista del ritratto, il senso di mistero provato dall'autrice aumenta in concomitanza con il ritmo della narrazione: l'autrice vedrà emergere dal ritratto le cinque ragazze in forma di demoni, e iniziare una danza terrificante, paragonabile a un rituale sciamanico, che si conclude con la morte dell'anziana donna. La descrizione dell'ambiente e delle sensazioni carica il racconto del senso di angoscia provato dall'autrice, poiché il limite fra realtà e fantasia è reso impercettibile dalla tecnica narrativa e rievoca le visioni dell'autrice, vissute e sofferte, durante il periodo dell'adolescenza e illustrate dalla stessa in *Vidas Vencidas*.

Allo stesso modo, in *A Doida*, la figura femminile attorno alla quale ruota il racconto, incarna il simbolo di questo intreccio fra realtà e fantasia. La scrittrice racconta di essersi realmente imbattuta in questa donna, durante le vacanze estive sull'isola di Coloane, nei pressi di Macao. Il modo stesso in cui la presenta, come una figura effimera, che compare sulla spiaggia al tramonto, quasi fosse uno spirito legato al variare della luce, rende difficile comprendere se essa sia realmente esistita o sia stata solo frutto della sua fantasia. Assieme a una collega decideranno di pedinarla, di notte, per tentare di dar risposta alle domande alle quali neanche gli abitanti dell'isola sapevano rispondere. La notte diventa un elemento chiave, poiché viene percepito come il momento in cui la sfera terrena e quella ultraterrena arrivano a sfiorarsi ed è, inoltre, il momento privilegiato dall'autrice per dedicarsi alla scrittura. Le sue percezioni vengono amplificate dalla notte, dai suoni e dalle immagini notturne: così, il canto del pavone alle

prime luci dell'alba diventa il segnale della trasfigurazione della donna, lo scoglio su cui essa siede scompare in sua assenza. L'autrice mette in relazione gli elementi naturali con gli atteggiamenti della donna, come se ci fosse un legame spirituale a sincronizzarli, intrecciando il mondo ultraterreno con quello materiale. Il finale del racconto rimane aperto, l'autrice non otterrà nuove informazioni sulla donna e non riuscirà a rispondere alle innumerevoli domande che la vicenda ha suscitato in lei, ma l'aspetto realistico che apprendiamo, è che era una delle tante donne emigrate dalla Cina, in attesa di ricongiungersi a suo marito e suo figlio, che invece non rivedrà mai più.

Sebbene l'idea della morte pervada i racconti descritti fino ad ora, quale simbolo di pericolo e di tragica risoluzione, a volte, dei viaggi migratori, possiamo trovare un esempio significativo nel racconto *Fong-Song*. È la morte stessa a dare vita al racconto, perché viene personificata come un'entità benevola che si siede a prua della piccola imbarcazione della città fluttuante nel porto interiore di Macao, dove viveva l'anziana protagonista, quasi a volerla proteggere dal mostro terribile, il tifone, trasfigurato in Feng Shui (vento-acqua), elemento particolarmente caro, tra l'altro, alla geomanzia cinese, quale regolatore dell'equilibrio tra gli elementi naturali, maschili (*yang*) e femminili (*yin*). La figura, seduta sulla prua della barca dove giace l'anziana donna morente, non rappresenta la morte nell'accezione occidentale e demoniaca più diffusa, al contrario simboleggia un passaggio tra due mondi, quello terreno e quello ultraterreno, che agli occhi della scrittrice non deve essere temuto, ma vissuto con sollievo e serenità. La morte viene inoltre descritta come un momento inevitabile della vita umana, grande e misterioso, che accomuna tutti, sovrastando ogni cultura, religione o governo, portando giustizia e quiete.

Infine, nel racconto *Os Lázarus*, il tema della morte viene affrontato in modo fine e poetico, aprendo una riflessione sul concetto di salute e malattia, non solo fisica e mentale, ma anche in senso più ampio, sui ritmi eccessivamente frenetici delle società occidentali contemporanee che distolgono l'attenzione dei cittadini che le abitano dai veri valori umani, e dal prendersi cura degli altri, a favore invece dei falsi valori consumistici e delle varie forme di egoismo e indifferenza nei confronti del prossimo. La protagonista è una ragazza malata di lebbra, confinata come molte altre nel lebbrosario di Coloane (realmente esistito nel secolo scorso). Per lei la morte è qualcosa di concreto, con cui sa di doversi confrontare quotidianamente. Questo però non genera in lei sconforto, bensì speranza, dettata dal suo forte coraggio e dalla sua grande determinazione di vivere. «Mau grado a morte que a marcava» (Braga 1974: 96), la sua volontà resta quella di sconfiggere la malattia per essere testimone di eventi felici da tramandare a nuove generazioni di ragazze come lei.

È quindi interessante notare come vengano affrontate queste tematiche da Maria Ondina Braga, che descrive la realtà che la circonda volgendo su di essa uno sguardo "altro". Tramite questo cambiamento di prospettiva, in linea con molte culture orientali, la cui tendenza è quella di spiegare la realtà attraverso il mito e il fantastico, l'autrice ci accompagna attraverso le sue sensazioni, in modo metaforico e mai diretto, rendendo il lettore una figura attiva e partecipe alla narrazione.

神州在望 *Shénzōu zài wàng*: confronto fra l'originale portoghese e la traduzione cinese

In occasione della pubblicazione cinese di *A China Fica ao Lado*, nel 1991, tradotta da Jin Guoping, che l'autrice aveva conosciuto a Pechino nel 1982 (Braga *apud* Pacheco 1992: 12), Maria Ondina Braga torna a Macao dopo venticinque anni dal suo ultimo soggiorno. Racconta quest'ultimo viaggio nell'ultima sezione di *Passagem do Cabo*, separata dalle precedenti da una citazione di José de Almada Negreiros, utilizzata come epigrafe introduttiva: «Ser moderno é lembrar o que está esquecido» (Braga 1994: 145). In quest'occasione, l'autrice ha potuto riscoprire il legame unico che aveva stretto con quella terra lontana venticinque anni prima, attraverso piccoli dettagli, come «um par de chinelas bordadas na Loja da Amizade, tau-fu no mercado do povo, chá-de-jasmim, ovos-de-mil-anos. E os papagaios de papel nas asas do vento» (Braga 1994: 149), visitando nuovamente anche Coloane, ormai proiettata verso una «veloz e irriverente via de avizinamento da civilização ocidental» (Braga 1994: 151). L'autrice sente che la bellezza originaria di quel territorio è stata violata per la volontà di conformarsi agli standard urbanistici occidentali, eppure, sebbene provi nostalgia per un'epoca ormai tramontata: «a nostalgia da lancha e a surpresa da ponte» (Braga 1994: 152), riscopre quanto Macao abbia giocato un ruolo importante per la sua creazione letteraria. Dopo un quarto di secolo, Maria Ondina Braga ripercorre alcune delle tappe che avevano segnato la sua permanenza sul territorio e la sua produzione letteraria, e la citazione di Almada Negreiros si riferisce proprio alla capacità di saper “abbracciare” passato e presente, di saper rinnovare sempre il passato. Del magico luogo che lei ricordava, ricco dell'antico fascino dell'impero portoghese ormai in decadenza, non riuscirà a trovare più niente, «dessa nem já pedra sobre pedra, pó sobre pó» (Braga 1994: 164), ma il ricordo del suo periodo trascorso a Macao negli anni '60 e della “scoperta” della propria anima “cinese”, rimarrà intatto dentro di sé, come indicato in un'intervista rilasciata nel 1992: «Macau foi o meu encontro com a China. As minhas amigas, as minhas emigrantes da China continental tinham uma história. Partilhei a vida como elas, chinesas. Em Macau, encontrei a alma chinesa» (Braga *apud* Fiadeiro 1992: 76).

Venendo ora alla traduzione cinese di *A China fica ao lado*, abbiamo selezionato tre racconti, che, a nostro avviso, contengono elementi molto cari alla tradizione cinese e che, proprio per questo, rendono interessante il confronto fra le due versioni. Abbiamo voluto portare l'attenzione sul modo in cui il traduttore Jin Guoping, osservando la propria cultura cinese, filtrata da uno sguardo occidentale, ha deciso di tradurre nel suo sistema linguistico alcuni particolari frammenti dei racconti. Cercheremo, quindi, di analizzare alcune dinamiche di interpretazione che erano risultate interessanti già durante la lettura della versione originale e che, dal nostro punto di vista, hanno guadagnato potere espressivo una volta tradotti in cinese.

I racconti presi in analisi sono: il primo, *A China Fica ao Lado*, che dà il titolo alla raccolta, il quarto intitolato *O Homem de Meia Vida* e l'ultimo, *O Dia do*

grande Frio. Questi racconti contengono ampi riferimenti ai simboli più importanti della cultura cinese *lato sensu*, ma tengono in particolare considerazione il territorio di Macao e le sue specificità multiculturali. Per confrontare le versioni, sono partita da un'analisi dei tre racconti nella versione originale, volta a ricercare gli elementi ricorrenti o di maggiore interesse, ossia alcuni riferimenti alla cultura cinese che l'autrice ha scelto di inserire nella narrazione. Questi elementi, considerati cruciali per la raccolta, sono stati successivamente indagati a livello linguistico, nel tentativo di evidenziare come il traduttore abbia deciso di renderli in cinese. Già nella versione portoghese alcune parti risultano particolarmente complesse, spesso a causa della sintassi, in certi passaggi composta quasi esclusivamente da frasi ellittiche, che rappresenta, però, una marca stilistica dell'autrice. In altri casi, alcuni passaggi contengono parole o espressioni derivanti dalla lingua cinese, che l'autrice non padroneggiava, ma che ascoltava e trascriveva, spesso sbagliandone il pīnyīn,² non specificandone alcune caratteristiche che emergono solo in traduzione.

A China Fica ao Lado

Durante la lettura del primo racconto, l'attenzione è stata catturata dalla parola "nonna", che ha un ruolo di estrema importanza all'interno di tutta la raccolta, specialmente a livello simbolico: queste figure di donne anziane tracciano un legame interno e profondo fra i singoli racconti, con la loro presenza e le loro testimonianze. Per avere un ulteriore riscontro, abbiamo tenuto conto anche del racconto IV, *Fong-Song*, perché in entrambi i racconti le nonne sono i personaggi principali che, con la loro tenacia e il loro esempio, guidano le sorti dei nipoti. Possiamo notare che il termine cinese con cui viene tradotto il generico portoghese *avó*, nella traduzione cinese viene sempre riportato con 祖母 *zǔmǔ*, ossia "nonna paterna". Questa traduzione mostra l'esigenza che la lingua cinese ha di usare appellativi specifici per i membri della famiglia.

È necessario specificare che la nonna con cui i nipoti crescono e che ha maggiore influenza sulle loro vite è quella paterna, perché la famiglia cinese è patrilinea e patriarcale: dal momento in cui una donna si sposa, entra a far parte in maniera totalizzante del gruppo familiare del marito, abbandonando il proprio. Questa traduzione, pertanto, diventa importante per specificare il contesto culturale in cui avvengono gli eventi: le famiglie che si allontanano dalla Cina continentale sono ancora legate ad una concezione di famiglia tradizionale, che il regime maoista voleva superare.

Andando avanti nella lettura, ci rendiamo conto della quantità di espressioni idiomatiche che pervadono il racconto, adattandosi in maniera calzante alla

² «Il pǔtōnghuà, lingua ufficiale della Repubblica Popolare Cinese, è trascritto con il pīnyīn zīmǔ 拼音 (letteralmente, "alfabeto pīnyīn"). Pīnyīn, a sua volta, significa: "combinare [pīn拼] i suoni [yīn音]" questo alfabeto, frutto e rielaborazione di vari sistemi di romanizzazione formulati da linguisti cinesi e stranieri, è stato adottato nella RPC nel 1958» (Masini, Tongbing 2010: IX).

versione originale, talvolta utilizzate come elementi necessari per il chiarimento di alcuni passaggi. Quando la protagonista si chiede come sarebbe riuscita a raccontare al dottore le vicende che l'avevano portata quel giorno nel suo ambulatorio, viene specificato che il Dottore 不聞不問 “bùwén-bùwèn” (espressione idiomatica) “non volle chiedere, né volle ascoltare”, oppure “non mostrò interesse per la cosa”. Inoltre, nella versione cinese viene ritenuto importante sottolineare che il Dottor Yu è anch'egli un cinese esiliato a Macao, utilizzando la definizione 華人 *huárén*, che significa “cittadino straniero di origine cinese”. Questa espressione nella versione originale è una proposizione semplice, a sé stante; in traduzione è seguita da una breve precisazione, 泰然處之 “táo nànzhìcǐ, ovvero “(era) ormai diventato un rifugiato”. Sembra che il Dottore, dopo aver vissuto l'esilio, ed essere arrivato a considerare se stesso un rifugiato, sia capace di accettare tutto, anche ciò che agli altri può sembrare intollerabile. Questo viene specificato da un'altra espressione idiomatica, ossia 半條人命 “chǔzhī tàirán” che significa “essere in grado di prendere le cose con calma, restare imperturbato”.

Un ultimo elemento interessante, che ritornerà nel racconto IV, riguarda la tradizione della fasciatura dei piedi, rito tradizionale risalente all'epoca imperiale. Nella versione originale, l'autrice si riferisce a questa pratica con *pés ligados*; in traduzione, il termine utilizzato è 三寸蓮金 *sāncùn-jīnlán*, dove 三寸 *sāncùn* indica un'unità di misura paragonabile a tre pollici, circa sette centimetri e mezzo, mentre 蓮金 *jīnlán* si traduce letteralmente con “loto dorato”. Questa espressione, che non contiene neanche la parola “piedi”, era un appellativo usato dagli uomini per elogiare le donne cinesi e racchiude ancora un fascino antico, contrapposto ai più moderni 裹脚 *guǒjiǎo* o 缠足 *chánzú*, entrambi risultanti dall'accostamento del carattere per “avvolgere, fasciare” con quello per “piede”. Il dolore che la protagonista prova al ricordo della notte in cui alla nonna furono tolte le bende dai piedi, è riconducibile al dolore per lo sradicamento brutale della tradizione dalle loro vite, che avrebbe lasciato le generazioni future prive delle fondamenta sulle quali creare il proprio futuro. È per questo che nella conclusione del racconto la ragazza si immagina di camminare verso un futuro migliore, rappresentato da una strada senza confini, che nella versione cinese viene descritta con il termine 大道 *dàdào*, che può anche essere interpretato come “strada della giustizia”. Né i suoi piedi, né quelli di nessun'altra donna dovranno più subire le vessazioni della tradizione. Per questo, si vede al comando di una schiera di donne oppresse alla ricerca della propria libertà, che lei stessa sentiva il desiderio di voler sollevare, in modo che i loro piedi sfiorino appena, senza più dolore, il suolo.

O Homem de Meia Vida

Il quarto racconto intitolato *O Homem de Meia Vida*, si apre con l'epigrafe di Pessoa che introduce il tema dell'uso incontrollato dell'oppio in Cina, risalente alla seconda metà dell'Ottocento. La “polvere bianca”, anticamente usata solo come rimedio, ebbe un'eccessiva e sregolata diffusione durante il XIX secolo, a

causa delle Guerre dell'Oppio tra Inghilterra e Cina (1839-1842; 1856-1860): i mercati cinesi furono invasi da questa droga e il suo consumo divenne una vera e propria piaga sociale (cfr. Botas 2009). Il fenomeno, diffuso anche in Occidente nello stesso secolo, ha accompagnato il filone artistico dei *bohémien*, mentre nel racconto in questione è abbinato al protagonista, un antiquario cinese che, solo dopo aver fatto uso dell'oppio riesce a interfacciarsi con i suoi clienti, facendo appello alle sue virtù, a quelle caratteristiche positive insite nell'essere umano, che possono diventare negative nel momento in cui l'uomo si lascia corrompere nello spirito dalle vicende quotidiane.

La traduzione dell'epigrafe, a nostro avviso, enfatizza la sensazione espressa nel componimento, ovvero la sensazione di essere trasportati verso Oriente, insieme alla volontà di lasciarsi guidare alla ricerca dell'Oriente interiore, che il consumo di oppio sembra facilitare. Il termine "oriente", che nella versione originale viene indicato con la ripetizione della parola stessa, il cui l'unico mutamento è dato dalla "o" maiuscola quando indica la regione geografica, in traduzione guadagna più sfumature di significato. Il terzo verso, che recita 我 赴 東方 的 東 邊 的 東 隅 "Wo fù dōngfāng de dōngbiān de dōng yú", contiene le parole 東方 *dōngfāng*, ossia Oriente come regione geografica, 東邊 *dōngbiān* che invece indica la direzione, cioè "ad est" e 東隅 *dōng yú*, dove *yú* indica l'idea di "angolo, luogo periferico", in questo caso, a est. La sensazione che suscita è quella del movimento, dell'atto di spostarsi sempre più ad est fino al suo punto più remoto e periferico, nel tentativo di consolare la propria anima con l'oppio. Nella stessa traduzione, il termine 復蘇 *fùsū* indica un senso di rinascita, di resurrezione, mentre 枯萎 *kūwěi* significa appassire: la traduzione amplifica il senso insito nel componimento che tenta di descrivere gli effetti dell'oppio sulla personalità e diventa determinante per comprenderne il racconto.

Un ulteriore elemento, che ha catturato la nostra attenzione, si trova nel terzo paragrafo della versione portoghese, quando l'autrice ricorda Camilo Pessanha, descritto con le parole «o «morto-vivo» (Braga 1974: 53) seguito da *pune-tioiane-mean*, presumibilmente la trascrizione di 半條人命 *bàntiáo rénming*, "uomo di mezza vita". La stessa espressione viene ripetuta nel paragrafo finale, questa volta riferendosi al protagonista del racconto. Nella versione cinese, l'espressione in questione non viene mai riportata, e pensiamo che ricercare una corrispondenza fonetica tra *bàntiáo rénming* e ciò che l'autrice ha trascritto non avrebbe modificato significativamente la traduzione. Dal punto di vista portoghese è interessante chiedersi perché Maria Ondina non abbia voluto approfondire la ricerca dell'esatta trascrizione di tale espressione, nel momento in cui decide di inserirla nell'opera. È noto che l'autrice non ha mai raggiunto un alto livello di competenza della lingua cinese, nonostante abbia vissuto sul territorio. Forse è possibile interpretarlo come un ulteriore segno distintivo, per sottolineare che l'autrice intende riportare unicamente ciò che lei stessa ha vissuto, il suo modo di percepire la realtà circostante. La sua sfera percettiva, le sue sensazioni, diventano, così, l'unico filtro che possa guidare il lettore verso la comprensione dell'opera stessa, come supportato da Maria Antónia Fiadeiro in un suo articolo relativo al racconto *Os espelhos* e al ricordo personale con l'autrice:

Abri no conto *Os espelhos*. Uma frase de Maria Ondina Braga soa-me nos ouvidos, como um sussurro subtil e íntimo: “é tudo tão verdade”. E repetia-me, sem ênfase, mansamente convicta. Quando ela dizia *tudo*, se referia a tudo o que aparentemente não existe: os sonhos da noite, os medos do dia, ou o contrário, o que as pessoas pensam verdade e é mentira, as suposições, os desejos, as intuições. Quando ela dizia tudo referia-se a tudo o que faz parte da vida, sem desprezar, nem anular o que não chega a ser realidade, o que não chega a ser visível, o que não chega a ser verdade (Fiadeiro 1989: 4).

Più avanti, nel racconto, possiamo trovare ampi riferimenti alla simbologia tradizionale, spesso incarnati dagli animali mitologici, alle feste principali del calendario cinese e espressioni di cortesia, alle abitudini quotidiane, fra cui la ritualità del tè, che Maria Ondina sposò ampiamente, durante la sua permanenza macaense. Fra gli animali sacri ritroviamo la fenice, simbolo privilegiato dall'autrice, che nella traduzione conferma l'interpretazione fornita precedentemente, ossia la compresenza degli opposti in un'unica forma. Infatti, il termine fenice in cinese è 凤凰 *fénghuáng*, che nella sua forma più antica vedeva la distinzione fra 凤 *féng*, elemento maschile, e 凰 *huáng*, l'opposto femminile. Questo simbolo, oltre a rappresentare i territori a sud dell'Impero, divenne, a seguito dell'unione dei due caratteri, simbolo delle imperatrici, affiancato dal drago, che rappresentava, invece, l'imperatore. A nostro avviso, la traduzione diventa, nuovamente, una cassa di risonanza che amplifica il significato che la scrittrice intendeva conferire a questo termine, inserendolo nelle sue opere.

Tornando alle trascrizioni dalla lingua cinese, che spesso rappresentavano una fonte di incomprensione per Maria Ondina Braga, al sedicesimo capoverso riporta ciò che definirei un luogo comune circa la pronuncia delle persone cinesi, quando si confrontano con lingue occidentali, quali il portoghese e l'inglese. Infatti l'autrice riferisce che l'antiquario sapeva parlare inglese e un po' di portoghese, ma invertendo la “r” con la “l”. Nella versione cinese, invece, viene detto che spesso le “r” e le “l” erano indistinguibili, e non invertite. Abbiamo pensato che questo aggiustamento del traduttore potesse derivare da uno stereotipo offensivo che gli occidentali avevano nei confronti dei cinesi e che Jin Guoping, pur decidendo di riportarlo, abbia preferito renderlo in questa forma.

Per concludere con l'analisi di questo racconto, l'antiquario viene descritto con un'espressione idiomatica molto pertinente, 目光呆滯 *mùguāngdāizhì*, ossia “avere uno sguardo senza vita negli occhi”, che rappresenta efficacemente l'espressione che dovevano avere molti cinesi nel periodo delle Guerre dell'Opio, in cui il consumo della “polvere bianca” tendeva a trasformare un'ampia fetta della società, in persone che vivevano una sorta di “morte in vita”.

O Dia do Grande Frio

Il racconto che chiude la raccolta di *A China fica ao Lado* contiene, a partire dal titolo, il significato simbolico della fine di un ciclo. Di nuovo, la traduzione aiuta a svelare le molteplici sfumature di significato implicite nel termine:

il portoghese *O Dia do Grande Frio* viene reso in cinese con 大寒 *Dàhan*, che non solo significa letteralmente “grande freddo” in quanto composto dalle parole 大 *dà*, cioè “grande”, e 寒 *hán*, cioè “stagione fredda, inverno”. Il termine viene comunemente usato per indicare il giorno della fine dell’anno lunare cinese, inteso come ultimo momento di profondo freddo, dopo il quale il clima inizia lentamente a farsi più mite. In questo caso nella versione cinese non viene riportata l’epigrafe di Du Fu.

Il protagonista del racconto è un erborista o, come chiarito in traduzione, 中藥店老板 *zhōngyàodiàn lǎobǎn*, ossia “il proprietario di un negozio di medicina tradizionale (中藥 *zhōngyào*) cinese”. A nostro avviso, questa definizione rende maggior merito alla professione e alle caratteristiche del protagonista, dato che in Cina l’uso di derivati fitoterapici è più diffuso e accreditato di quanto non sia in Occidente. L’erborista viene descritto nell’atto di osservare le persone che affollano le strade, preparandosi ai festeggiamenti per la vigilia dell’anno nuovo. Egli non crede a questo tipo di usanze, poiché il suo unico credo è la natura. Le sue riflessioni, infatti, sono disseminate di nozioni sul mondo vegetale e sull’uso delle piante in base alle loro proprietà, tanto che si ha quasi l’impressione di leggere un catalogo di botanica. Più avanti nella narrazione, arriverà addirittura a paragonare le donne alle piante, dicendo che di entrambe si possono conoscere virtù e difetti solo dopo averle sposate. Ed è ciò che egli ha fatto: dedicando la sua vita allo studio quasi alchemico delle piante, ne conosce profondamente pregi e difetti. Arriva quindi ad affermare che non ci sono piante buone o cattive: tutto sta nell’uso che ne viene fatto. Fra le varie specie citate, spicca lo 罌粟 *yīngsù*, il papavero da oppio, che viene subito definito 惡之花 *wùzhī huā*, ossia “fiore del male”. Questo, oltre ad essere un collegamento interno con il racconto *O Homem de Meia Vida*, è una citazione della più famosa raccolta poetica di Charles Baudelaire, *Les fleurs do mal*.

L’erborista decide di non prendere parte agli eventi sociali, mondani. Egli è un osservatore e resta sulla soglia del negozio, 觀望 *guānwàng*, ossia “aspettando e osservando”, riuscendo già a prevedere che il giorno seguente molti di quei passanti (行人 *xíng rén*) si sarebbero recati da lui, in cerca di un rimedio per arginare i danni provocati dai festeggiamenti eccessivi. Egli sceglie di non rispondere né prestare attenzione all’augurio 恭喜發財 *Gōngxǐ fācái*!, di cui abbiamo nuovamente una trascrizione approssimativa da parte dell’autrice, *Kung Hei Fat Choi*. L’erborista non ritiene di dover festeggiare l’arrivo del nuovo anno, in quanto «o tempo é sempre o mesmo» (Braga 1974: 188), e a nostro avviso, la traduzione di questa frase gli conferisce maggiore solennità, poiché 時間一成不變 *shíjiānyīchéng-bùbiàn*, traduce che il concetto di tempo (時間 *shíjiān*) è immutabile.

L’erborista è pessimista 鬱鬱 (*yùyù*) e ateo (無任何信仰 “*wú rén hé xìnyǎng*”), e paragona gli uomini agli dei poiché, non credendo in una gerarchia, ritiene che in entrambi i mondi, quello terreno e quello celeste, esista la possibilità di sbagliare, andando ad alterare l’equilibrio che la natura, al contrario, riesce sempre a ristabilire. Attraverso le piante, che incarnano l’essenza fondamentale della natura, egli riesce a mantenere il suo equilibrio interiore, il suo sguardo

sul mondo rimarrà distaccato, e questo straniamento dell'individuo all'interno della società non viene percepito come un difetto, bensì come un punto di forza. Forse l'autrice si identifica con questo personaggio che osserva la realtà macaense, ma senza porre un giudizio definitivo su ciò che la circonda. Il racconto e la raccolta stessa, infatti, si chiudono con degli interrogativi, lasciando un finale aperto a tutte le interpretazioni possibili, invitando i lettori a cercare una risposta soggettiva a interrogativi universali.

Riferimenti bibliografici

- Amaro A.M. (1998), *O Mundo Chinês. Um Longo Diálogo entre Culturas*, vol. II., ISCSP, Lisboa.
- Barbosa J. (1989), *A paixão de mudar*, «Letras e Letras», n. 19, 5 de Julho: 12-13.
- Botas J. (2009), *Ópio: António de Freitas*, in *Macau antigo*, <macauantigo.blogspot.com> (04/21).
- Botas J. (2020), *Someone who cares*, in *Macau antigo*, <macauantigo.blogspot.com> (04/21).
- Botas J. (2021), *Refugees escape*, in *Macau antigo*, <macauantigo.blogspot.com> (04/21).
- Braga M.O. (1974), *A China fica ao lado*, Livraria Bertrand, Amadora [ed. orig. 1968].
- Braga M.O. (1991), 神州在望 *Shénzōu zài wàng*, trad. chinesa Jin Guoping, Instituto Cultural de Macau, Macau.
- Braga M.O. (1994), *Passagem do Cabo*, Editorial Caminho, Lisboa.
- Braga M.O. (2003), *Sou como a Fénix da lenda. Morro e ressuscito*, «Diário do Minho», 15 de março: 6.
- Fiadeiro M.A. (1989), *É tudo tão verdade*, «Letras e Letras», n. 20, 5 de Agosto: 4.
- Fiadeiro M.A. (1992), *Maria Ondina Braga. Uma portuguesa do Oriente*, «Máxima», 17 de Agosto: 75-78.
- Idema W., Haft L. (2000), *Letteratura Cinese*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.
- Jing Ming Y. (1998), *Camilo Pessanha e Oito Elegias Chinesas*, «Review of Culture» n. 37, outubro/dezembro, Instituto Cultural de Macau, Macau: 154-162.
- Masini F., Tongbing Z. (2010), *Il Cinese per gli Italiani*, Editore Ulrico Hoepli, Milano.
- Pessoa F. (1944), *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução de Joel Serrão, Confluência, Lisboa.
- Pessoa F. (2007), *Poesias dos outros eus*, edição Richard Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa.
- Pacheco F.A. (1992), *Ondina em terra*, «O Jornal Ilustrado», 26 de Junho: 12-16.
- Sena J. (2001), *Poesia de 26 séculos*, ASA, Lisboa.
- Zhang Zheng Chen (1992), *O encontro de culturas*, «Jornal de Letras», n. 534, 29 de setembro: 16-17.