

Le tribolazioni di un americano in Cina

Traduzione indiretta e transtestualità nella novella «Qie ming bo» 妾命薄 (1906) di Bao Tianxiao 包天笑 (1876-1973)

Daniele Beltrame

Università per Stranieri di Perugia, Italia

Barbara Bisetto

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract From the end of the Qing dynasty through the early Republican period, the translation of world literature played a crucial role in shaping China's modern commercial publishing and literary cultures. Such translations were frequently produced as indirect translation. Within this context, the novelist Bao Tianxiao, with a limited knowledge of foreign languages, carried out most of his translations through Japanese intermediaries. This paper analyses the translinguistic trajectory of Bao's short story «Qie ming bo» (1906). Through a comparative reading, the study reconstructs how a short sketch by Mark Twain was rendered into Chinese via Hara Hōitsuan's translation (1903) and examines the extent to which Bao creatively reworked the source material.

Keywords Bao Tianxiao. Hara Hōitsuan. Mark Twain. Indirect translation. Creative translation.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Quadro teorico. La traduzione indiretta. – 2.1 I *translator studies*. – 2.2 La riscrittura. – 3 Bao Tianxiao traduttore. – 3.1 Pratiche traduttive di Bao Tianxiao. – 3.2 Alcuni esempi di traduzione da parte di Bao Tianxiao. – 4 Il caso studio: «Aurelia's Unfortunate Young Man»; «Jogen» 助言; «Qie ming bo» 妾命薄. – 4.1 Il Source Text. «Aurelia's Unfortunate Young Man» di Mark Twain. – 4.2 Il Mediating Text. «Jogen» 助言 di Hara Hōitsuan. – 4.3 Il Target Text. «Qie ming bo» di Bao Tianxiao. – 5 Conclusioni.



Peer review

Submitted	2026-03-23
Accepted	2026-06-24
Published	2026-07-30

Open access

© 2026 Beltrame, Bisetto | 4.0



DOI 10.30687/AnnOr/2385-3042/2026/62/006

1 Introduzione

La traduzione costituisce spesso un canale privilegiato per l'introduzione di innovazioni formali e contenutistiche all'interno di un sistema letterario e culturale. Nel contesto cinese del periodo tardoimperiale e protorepubblicano (*Qingmo minchu* 清末民初), ossia i decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento, essa svolse pienamente questa funzione non solo in ambito tecnico e scientifico, in cui operavano traduttori esperti, ma anche nell'ambito della letteratura e della stampa. Qui i protagonisti erano frequentemente letterati formati secondo il curriculum tradizionale, dotati di flessibilità e versatilità, sensibili ai gusti di un pubblico in espansione e aperti alle innovazioni che potevano emergere dal confronto con altre tradizioni letterarie, ma talvolta privi di una solida competenza nelle lingue straniere. Tra questi, uno dei principali autori-traduttori fu Bao Tianxiao 包天笑 (1876-1973), giornalista e scrittore attivo a Shanghai nella prima metà del Novecento. Pur avendo solo una competenza modesta della lingua giapponese, Bao si affidava spesso alle versioni giapponesi di opere occidentali per tradurre in maniera indiretta in cinese, oppure collaborava con autori che conoscevano l'inglese per tradurre a quattro mani. In questo contesto la traduzione indiretta era considerata valida quanto quella diretta e rappresentava anzi un mezzo fondamentale per facilitare la ricezione della letteratura straniera in Cina. Da questa prospettiva, l'attività traduttiva di Bao offre un caso interessante per comprendere le dinamiche culturali del periodo, nella misura in cui anche la traduzione diviene per l'autore parte della sua produzione letteraria, fortemente orientata al pubblico, spingendosi così verso originali interventi creativi non estranei ad un'ibridazione con forme e temi della tradizione classica cinese.

Il presente articolo è diviso in una prima parte teorica sulla traduzione indiretta e la riscrittura; una parte di natura storico-biografica sulla figura di Bao Tianxiao come traduttore e un corpo principale dedicato al caso studio in esame, ovvero il racconto «Qie ming bo» 妾命薄 (Il mio infelice destino; Bao 1906), che è una versione in cinese dello sketch di Mark Twain (Samuel Langhorne Clemens, 1835-1910), «Aurelia's Unfortunate Young Man», attraverso la precedente traduzione giapponese. Esaminando il metodo traduttivo di Bao Tianxiao, evidenzieremo gli elementi originali della sua traduzione altamente creativa.

2 Quadro teorico. La traduzione indiretta

Utilizzeremo in questo articolo il termine ‘traduzione indiretta’ seguendo la sistemazione metodologica e terminologica data da Assis Rosa, Pięta e Bueno Maia (2017) e la intenderemo come «translation of a translation» (113).¹ Sempre in base alla stessa formulazione metalinguistica useremo i termini Source Text (ST) e Source Language (SL) per il testo e la lingua di partenza; Mediating Text (MT) e Mediating Language (ML) per il testo intermedio (la prima traduzione) e la sua lingua; infine, Target Text (TT) e Target Language (TL) per il testo di arrivo (la traduzione della traduzione) e la sua lingua.

Fra le possibili ragioni della traduzione indiretta vi sono la mancanza di traduttori, le limitate competenze linguistiche nella SL, la difficoltà nel reperire il testo originale,² costi relativamente più alti di una traduzione diretta. Secondo Assis Rosa, Pięta e Bueno Maia «historically ITr [i.e. indirect translation] appears to decrease when adequacy or source-orientedness prevails, but increase when *acceptability* or target-orientedness prevails» (2017, 114; corsivo aggiunto). Sottolineiamo qui il termine *acceptability*, che Toury oppone all'*adequacy* (Toury [1995] 2012, 69-70),³ come fattore di legittimazione socioculturale della traduzione intermedia. Esistono altre ragioni per questo tipo di traduzione: oltre ad esigenze pratiche o consapevoli scelte editoriali e di mercato (Špirk 2014, 139), vi è talvolta una funzione censoria sul TT (Ringmar 2012). La scelta di un medium linguistico intermedio, che riflette impliciti o espliciti rapporti di potere, può essere compiuta in base al suo prestigio relativo o anche per semplice prossimità culturale, che può stemperare l'estraneità di un testo straniero (cf. Ringmar 2012). Quest'ultimo è sicuramente il caso del giapponese come ML nel caso delle prime traduzioni indirette in Cina.

1 Un altro termine usato nei *translation studies* è «relay translation» (Ringmar 2012).

2 È il caso, ad esempio, del romanzo di Lao She 老舍 (1899-1966) *The Drum Singers*, scritto dall'autore negli USA e tradotto in inglese da Helena Kuo assistita dallo stesso autore contemporaneamente alla stesura in cinese; quando il manoscritto cinese andò perduto al rientro dell'autore in Cina rimase solo la sua versione in inglese, che fu pubblicata nel 1952 e poi (ri)tradotta in cinese nel 1980 da Ma Xiaomi 馬小彌 come *Gushu yiren* 鼓術藝人 (Lyell 2007, 91).

3 *Acceptability* e *adequacy* sono definiti nei termini dei due principi che determinano il valore di una traduzione: «the production of a text in a particular culture/language which is designed to occupy a certain position, or fill a certain slot, in the host culture, while, at the same time, constituting a representation in that language/culture of a text already existing in some other language, belonging to a different culture and occupying a definable position within it» (Toury [1995] 2012, 69). Secondo Toury non è possibile soddisfare entrambi i principi: «a translation will never be either adequate or acceptable» (70).

Fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, la traduzione intermedia era molto utilizzata in Cina, principalmente per urgenza e in mancanza di strumenti immediati. Molte delle prime opere letterarie straniere introdotte in Cina furono infatti tradotte utilizzando versioni precedenti in giapponese o in inglese. La traduzione intermedia forniva inoltre il vantaggio di poter conoscere e far conoscere letterature diverse e periferiche rispetto ai canoni internazionalmente dominanti all'epoca, quello anglofono e francofono. Anche gli intellettuali più cosmopoliti e consapevoli del Quattro Maggio vi fecero ricorso – fra questi anche Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958) e Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) – e, nonostante fossero consapevoli dei limiti di tale strumento, ritenevano che potesse comunque essere utile (Chen 2018, 137). I problemi che emergevano da questo genere di traduzione erano però gli stessi del telefono senza fili o, in inglese, dei «Chinese whispers» (Chen 2015): il rischio di commettere o trasferire errori ed equivoci di traduzione e interventi arbitrari ad ogni passaggio. È da considerare inoltre che in generale in questi casi il traduttore finale subisce la duplice dipendenza dal traduttore intermedio (anche solo per la selezione dei testi) e dall'editore intermedio.⁴

2.1 I *translator studies*

In base alla classificazione di Holmes ([1972] 2000), l'analisi qui condotta si inserirà soprattutto nel campo «puro» e «descrittivo»⁵ dei *translation studies*, relativamente al prodotto (i testi), al processo (il traduttore e in particolare il passaggio indiretto dal ST al TT) e alla funzione (il contesto) della traduzione, considerati come interdipendenti (Tourey [1995] 2012). In effetti, esamineremo in termini prevalentemente empirici e storici l'autore Bao Tianxiao nella sua veste di traduttore e quindi tratteremo la sua attività traduttiva come parte della sua produzione e dei suoi principi critici e poetici. A partire dal focus sul processo seguiamo parzialmente anche il sottocampo dei *translator studies* (Chesterman 2009; Pym 2009), che sottolineano le variabili culturali, cognitive e sociologiche dell'attività

4 Secondo la *relevance theory* di Gutt (2000), relativa alla funzione di trasmissione del messaggio originario, la traduzione indiretta è la scelta che permette di comunicare rapidamente il messaggio, a scapito della fedeltà al significato autentico dell'originale. In molti casi però questa strategia traduttiva è costretta a includere molte informazioni aggiuntive e interventi da parte del traduttore, proprio per rendere comprensibile il messaggio; diversamente la traduzione diretta evita ogni interpolazione e al massimo utilizza introduzioni, note e glossari (Shuttleworth, Cowie 2014, 41).

5 Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni dall'inglese e dal cinese sono degli Autori.

traduttiva, senza però trascurare i testi, che analizzeremo in termini comparativi, procedurali e causali. In particolare, da Chesterman (2009, 17) accogliamo l'aggiunta del termine 'telos' per indicare la motivazione personale del traduttore, accanto allo 'skopos', l'effetto desiderato della traduzione, come anche l'attenzione alle fasi e alle norme del processo traduttivo. Da Pym (2009), accogliamo l'attenzione sulla storia della traduzione come strada per comprendere i contatti interculturali e l'azione degli attori coinvolti in questo scambio. Gli agenti della traduzione saranno da noi considerati come variabili soggettive e attive del contesto, all'interno di una prospettiva principalmente storica, letteraria e sociologica. Questo atteggiamento è necessario se consideriamo che nel presente studio il TT è in parte una traduzione intermedia e in parte una creazione originale, che mescola il MT e fonti classiche cinesi. Per questo occorre approfondire sia le motivazioni del traduttore-creatore sia l'ambito della ricezione. Di particolare rilievo è l'*habitus* traduttivo, che può spiegare la scelta di determinate strategie traduttive e spiegare il testo tradotto come il risultato di compromessi storicamente definiti (Wolf 2014): se normalmente il traduttore sente di dover rispettare le norme della traduzione e adeguare quindi il proprio comportamento, i traduttori cinesi di inizio Novecento come Bao Tianxiao provavano meno soggezione nei confronti del ST: si sottraevano alla posizione subalterna del traduttore nei confronti dell'originale e cercavano autorevolezza, soprattutto di fronte ai loro lettori, a scapito della fedeltà al testo.

Pym (2009), contro approcci eccessivamente quantitativi, propone una rinnovata attenzione agli aspetti umani dell'atto traduttivo, spostando l'accento sull'*agency* del traduttore e sulla comunicazione fra culture, oltre che sulla centralità del contesto socioculturale.⁶ Seguendo alcuni dei suoi principi analitici, vediamo come essi si possono applicare a Bao Tianxiao, che come traduttore rientra in un «multidiscursive involvement»: egli infatti non era solo traduttore, ma era anche scrittore, editore, giornalista e spesso questi ruoli si sovrapponevano, in particolare quando le sue traduzioni erano anche creazioni; da ciò discende il fatto che il Bao traduttore rispondeva ad una «multiple allegiance», perché la sua attività non era compiuta solo nell'interesse della cultura ma anche per interessi materiali e di sussistenza.

Diviene interessante a questo punto la classificazione di Robyns (1994) sulla traduzione come «migration and transformation of discursive elements between different discourses» (408) e sul suo potere di integrare o violare norme discorsive esistenti.

6 In continuità con gli studi di Pym, segnaliamo sul tema Kaindl, Kolb, Schlager 2021 e ringraziamo l'anonimo revisione per il suggerimento bibliografico.

Robyns pone l'accento sulla «interference between discourses and discursive structures and strategies» (406) utilizzata dagli attori per reagire agli elementi estranei e alle diseguali relazioni di potere fra discorsi. La traduzione, quindi, può andare dalla ripetizione letterale all'intertestualità. Prendendo i due criteri del riconoscimento degli elementi estranei e della loro ammissione nel discorso di arrivo, Robyns identifica quattro atteggiamenti della traduzione: «imperialist» (in cui l'alterità è negata); «defensive» (in cui l'alterità è trasformata); «trans-discursive» (in cui non si oppone resistenza all'alterità) e «defective» (in cui gli elementi estranei sono esplicitamente riconosciuti come tali) (408-9). L'atteggiamento imperialista tende ad assimilare l'estraneità del discorso importato e, sottolineando la specificità della propria identità, universalizza i propri valori; l'atteggiamento difensivo parte da un concetto relativamente negativo di traduzione per trasformare gli elementi estranei secondo le convenzioni del discorso di arrivo; l'atteggiamento transdiscorsivo riconosce pari importanza agli elementi locali e a quelli importati in termini molto cosmopoliti; l'atteggiamento difettivo parte da un concetto relativamente positivo della traduzione e riconosce il contributo del discorso di partenza nell'adattare e aggiornare il discorso di arrivo: in questo caso gli elementi estranei sono esplicitamente presentati come stranieri. Quest'ultimo è il caso per Robyns delle pseudotraduzioni ma, secondo noi, aiuta a comprendere anche alcuni aspetti delle traduzioni creative. Robyns ammette comunque che nessun caso specifico può corrispondere solo ad una delle sue quattro coordinate di ricerca. Le cose si complicano quando questo schema si applica alla traduzione intermedia perché occorre considerare anche il MT come una traduzione compiuta per adattare il discorso del ST ad un discorso di arrivo; ciò che avviene nuovamente nel passaggio dal MT al TT.

La svolta culturale del *translation studies* ha chiarito quanto la traduzione non sia mai neutrale e anzi doppiamente contestualizzata, nel contesto di partenza e in quello di arrivo (Bassnett 1998) e grazie alla sociologia della traduzione possiamo quindi ancor più considerare situata una traduzione attiva e impegnata (Wolf 2014; Simon 2005, 11). Tale può apparire la traduzione degli autori cinesi nel periodo *Qingmo minchu*, che – forse senza averne piena coscienza – agivano in termini anticoloniali sul testo di partenza. Essi accoglievano le novità culturali dai testi stranieri ma con la lingua classica e con un orizzonte culturale cinese e tradizionale, che spesso li portava a sinizzare il contenuto del ST o del MT (o di entrambi). È in questo contesto che la traduzione rivela la sua ulteriore dimensione di riscrittura.

2.2 La riscrittura

Come scrive Lefevere, la riscrittura (come traduzione o intervento editoriale) è tradizionalmente uno strumento di trasmissione della cultura 'alta' verso il lettore non-professionista. Lefevere stabilisce che la riscrittura non ha solo motivazioni ideologiche ma anche poetologiche, cioè l'esigenza da parte di un riscrittore di adeguare lo stile e la forma del testo di partenza al modello dominante nel suo tempo e spazio:

[R]ewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of the time. Again, this may be most obvious in totalitarian societies, but different 'interpretive communities' that exist in more open societies will influence the production of rewritings in similar ways. [...] Rewriting manipulates, and it is effective. [...] The same basic process of rewriting is at work in translation, historiography, anthologization, criticism, and editing. (Lefevere 2017, 6-7)

Per Lefevere patroni e poetica sono i due pilastri del sistema letterario: ne definiscono i limiti e le possibilità di espressione. I patroni (istituzioni o persone potenti), più interessati alla difesa dell'ideologia che della poetica, si servono di professionisti come critici, traduttori, editori, insegnanti per stabilire i confini del canone e far rispettare le sue costrizioni, distribuendo vantaggi o punizioni, economici o di status. Il canone che si crea è essenzialmente conservatore e si può sfidare apertamente – come avverrà nel Quattro Maggio – oppure tentare di aprirlo a novità graduali, come fecero gli autori del periodo *Qingmo minchu*, usando anche le traduzioni – intermedie, creative e pseudotraduzioni – per ampliare la visione del mondo e universalizzare valori tradizionali che non erano considerati in conflitto con la modernità e per arricchire la letteratura, soprattutto in un genere, quale la narrativa, il cui status relativamente basso garantiva da secoli la libertà di sperimentare e riscrivere, come già avvenuto in epoca Ming 明 (1368-1644).

La traduzione può essere un 'atto di violenza' nell'inserire novità aliene nella letteratura di un Paese, ma anche nel realizzare un gesto politico di sovversione delle norme letterarie esistenti: la narrativa straniera nel periodo *Qingmo minchu* fu spesso manipolata per accontentare i lettori, ancora legati a forme e contenuti tradizionali (Wong 1999). In questa fase storica – grazie al magistero di Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) – si attribuì alla narrativa, per la sua ampia e crescente diffusione fra la borghesia urbana, una funzione sociopolitica i cui fini si distinguono progressivamente da quelli del potere istituzionale e mirano ad un trasferimento della

legittimazione politica al ‘popolo’, aumentandone la consapevolezza e il senso di comunità, nella direzione di un moderno Stato nazione e di una comunità di sentimenti unita da valori condivisi (con un’enfasi particolare sulla famiglia; cf. Lee 2007). Fin dal 1901, con la fondazione del suo giornale in lingua parlata a Suzhou (il *Suzhou baihuabao* 蘇州白話報) e poi con la sua attività di insegnante e ancora come giornalista e scrittore nelle riviste di Shanghai, Bao Tianxiao dimostrò di capire che istruire e informare i lettori fosse un’attività politica, oltre che strettamente economica. Proprio per questo, però, anch’egli doveva fare attenzione a non perdere lettori facendo una violenza estetica e culturale ai testi che potevano veicolare un messaggio riformatore, utilizzando una traduzione libera ed ‘editoriale’ e una lingua anticata per sminuire tutti gli elementi troppi sovversivi della letteratura straniera (Wong 1999).

La poetica, altro pilastro del sistema letterario per Lefevere, è non solo un insieme di strumenti linguistici e retorici ma anche la selezione, attraverso la distribuzione di fama e di censura, di quanto può essere considerato letterario attraverso la critica e la ricezione. Anche in questo modo si crea un canone di opere e di autori il cui stile diventa un modello da seguire. Nell’epoca *Qingmo minchu* non solo si differenzia il sistema del patronato (non più solo l’accademismo legato alla corte e al potere imperiale) ma si amplia la poetica (non più solo la lingua classica e i modelli nazionali): iniziano a formarsi, cioè, modelli e canoni alternativi, anche solo per tentativi ed esperimenti. La poetica, comunque, agisce soprattutto attraverso temi specifici, che hanno una funzione innovativa sul sistema letterario e che fanno sentire quanto il sistema letterario sia influenzato dalla realtà esterna, sociale. La componente stilistica invece è relativamente conservatrice: non solo la lingua classica resiste, pur adeguandosi lentamente ai tempi, ma così fanno anche i generi tradizionali. Ogni poetica, pur essendo storicamente determinata, tende cioè a concepirsi come assoluta e lotta per difendere sé stessa e questo si nota soprattutto dove il conflitto è maggiore, come nei sistemi letterari non occidentali di fronte all’influenza occidentale (Lefevere 2017, 27). A questo punto la riscrittura contribuisce a modificare la poetica e a ridefinire l’appartenenza al canone, che si differenzia a sua volta. In questo modo traduzioni considerate eccellenti in un momento possono poi essere ritenute pessime o quanto meno poco affidabili in seguito. Si può aggiungere che il sistema letterario cinese in epoca *Qingmo minchu* non fosse del tutto stabile e che cercasse ancora un equilibrio, incubando già il proprio ‘controsistema’. La riscrittura svolge un ruolo fondamentale in questa situazione e le traduzioni in particolare danno la misura delle novità o delle resistenze, sia nell’ambito ideologico che nell’ambito poetico (Lefevere 2017). In quest’ottica si può leggere lo sforzo degli autori dello *Xiaoshuo yuebao* 小說月報, che per introdurre, con traduzioni e articoli, la

letteratura mondiale in Cina e poter trasmettere la letteratura dei Paesi ‘piccoli e deboli’ ricorrevano spesso alla traduzione intermedia, anche dall’Esperanto, ma paradossalmente più spesso attraverso le lingue delle nazioni ‘grandi e potenti’, anche se Chen (2018, 134) riduce la posizione egemonica di queste lingue e quello alternativo dell’Esperanto, ricordando – attraverso Shih (2001) – che già il Giappone forniva un intermediario nel confronto fra Occidente e Oriente, come Paese asiatico già modernizzato e occidentalizzato.

Quando sono dei letterati e dei grandi autori a compiere traduzioni eretiche il risultato può in qualche modo giustificare i mezzi adottati. Il fine letterario non è il fine tecnico e una traduzione letteraria, per quanto infedele, acquista il suo valore dalla collaborazione di due autori, quello del testo originale e quello del suo riscrittore in una lingua diversa. Possiamo qui citare la teoria di Qian Zhongshu 錢鍾書 (1910-1998) sulla traduzione come «rinascita del testo», simile all’idea di «trasformazione» del testo proposta da Jacques Derrida (1930-2004), per sottolineare allo stesso modo l’autonomia del testo tradotto (Chan 2004, 9) e – nel caso del filosofo francese – per sottolineare la prevalenza dell’autorità testuale sull’originalità (Wong 1999, 39).

Le traduzioni, inoltre, erano funzionali alla produzione originale degli autori cinesi, perfino le pseudotraduzioni rispetto alle loro traduzioni e alle loro esperienze personali (Liu 2024): furono, cioè, un utile esercizio per gli autori per acquisire o diffondere temi e stili nuovi, e servirono anche alle opere straniere per poter essere ammesse nel canone del tempo.⁷

3 Bao Tianxiao traduttore

Bao racconta nelle sue memorie, *Chuanyinglou huiyi lu* 钏影樓回憶錄 (Ricordi del padiglione dell’ombra del braccialeto; Bao [1971] 2008),⁸ che, ancora giovane studente a Suzhou, non avendo i mezzi per studiare all’estero ma attratto dalla nuova cultura proveniente dall’estero, decise di studiare le lingue straniere. Tentò lo studio di tre lingue presso docenti e scuole private: in ordine di successo nell’apprendimento il giapponese, l’inglese e il francese. Il giapponese, in particolare, gli sembrava un mezzo veloce per acquisire la cultura occidentale, anche perché il largo uso dei *kanji* nelle traduzioni del periodo le rendeva maggiormente accessibili per i cinesi. Per sua ammissione, Bao raggiunse un livello elementare che gli permetteva di leggere testi che utilizzavano i *kanji*, ma aveva grosse difficoltà

⁷ Sulle pseudotraduzioni si vedano anche Hu 2003 e Liu 2018.

⁸ Per una traduzione parziale si veda Boittout 2021.

con la lingua parlata. Con l'inglese e con il francese i suoi risultati furono peggiori: studiò per sei mesi l'inglese e per otto il francese ma con scarsi risultati in entrambi i casi (Bao [1971] 2008, 156-60). Guo (1997) conferma che la sua comprensione del giapponese non fosse molto elevata e che laddove non capiva del tutto il testo per tradurre tendeva a inventare, colmare e riscrivere. Dei tre principi enunciati da Yan Fu 嚴復 (1854-1921) per una buona traduzione: *xin* 信 (fedeltà), *da* 達 (scorrevolezza) e *ya* 雅 (eleganza) (Chan 2004, 4) Bao predilesse certamente il secondo e il terzo.

Pur rilevando la sua innegabile libertà nel tradurre, molti critici concordano su quanto la lingua utilizzata da Bao fosse una combinazione di elementi del cinese classico e di quello più colloquiale, che la rendeva elegante e accessibile (Shen, Kong 2011). Guo (1997, 429) parla di «*ban wen ban bai de yuyan* 半文半白的語言» (lingua per metà classica, per metà parlata) mentre Wang (2021, 261) la definisce «*qianjin de wenyanti* 淺近的文言體» (cinese classico semplice).

Con le sue traduzioni, Bao ebbe il merito di introdurre molte novità letterarie, sociali e culturali, rendendole accettabili al pubblico del tempo. Lo stesso procedimento di domesticazione (*guihua* 歸化) era ritenuto legittimo da Bao, poiché notava che anche gli autori giapponesi adattavano culturalmente le storie tradotte (Bao [1971] 2008, 173-4, 384). Nelle sue memorie ([1971] 2008, 546) ammette che traduceva in modo indiretto la letteratura occidentale attraverso quella giapponese e creava una storia cinese. Riprendendo la classificazione di Robyns (1994) menzionata più sopra, possiamo identificare l'atteggiamento traduttivo di Bao come in parte 'imperialista' e in parte 'difettivo'. Forse possiamo utilizzare la via di mezzo proposta da Robyns, l'atteggiamento 'transdiscorsivo'. Nel caso delle sue traduzioni intermedie questo è ancor più vero, se accogliamo quanto scrive Hadley (2017) ad integrazione della teoria di Robyns: prendendo in esame in particolare il caso della traduzione intermedia, egli nota una generale proclività all'atteggiamento imperialista nei confronti dell'alterità in quella tendenza che lui chiama «concatenation effect» con cui i traduttori si influenzano a vicenda: in particolare è il traduttore intermedio (che tuttavia si pensa come traduttore finale, non presupponendo una successiva traduzione dal proprio testo) a stabilire quanto del ST venga conservato nel TT. Come vedremo nel caso in esame, questa influenza fra MT e TT appare anche nel paratesto. Solo nel caso in cui entrambi i traduttori (del MT e del TT) adottino un atteggiamento difettivo si può sperare di rintracciare non solo la natura straniera del testo, ma anche le sue peculiarità culturali (Hadley 2017, 185). Fra gli esempi di migrazione discorsiva, Hadley menziona il caso della traduzione delle favole dei Grimm in giapponese attraverso l'inglese. Il traduttore giapponese, Suga Ryōhō 菅了法 (1857-1936),

nella sua versione del 1887 non esplicita che si tratta di una traduzione, ma si limita a riferire che si tratta di storie occidentali. Partendo dalla strategia «difensiva» della versione inglese (1868), il traduttore giapponese traduce anche la morale delle favole passando dal contesto cristiano a quello confuciano (Noguchi 2005, citato in Hadley 2017, 191). Il TT riecheggia, per effetto di concatenazione, un atteggiamento 'pseudoimperialista' (Hadley 2017, 195), proprio per la somma di un atteggiamento 'difensivo' nel MT e di un atteggiamento 'transdiscorsivo' nel TT, adattando il tono moralistico delle storie al contesto di arrivo.

A Bao interessava soprattutto difendere e diffondere valori morali positivi (relativamente conservatori), in linea con la visione pedagogica e sociopolitica della narrativa di Liang Qichao. La sua in effetti era una letteratura rivolta soprattutto al lettore ed è per questo che è annoverato fra gli autori commerciali, o delle 'Anatre Mandarine e delle Farfalle' (etichetta che Bao non accettava del tutto).⁹ Di certo Bao era molto abile a comprendere e seguire i gusti e i desideri dei lettori e questa è una delle ragioni che elenca per spiegare il successo dei romanzi educativi da lui tradotti, fra cui soprattutto *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis (1846-1908),¹⁰ per la sua esaltazione della morale tradizionale (Bao [1971] 2008, 385). In realtà, il suo atteggiamento non era reazionario ma moderatamente progressista: voleva coniugare la morale confuciana con i valori occidentali per l'emancipazione degli individui (Li 2023). Tuttavia, Bao non poteva che innovare con cautela, difendendo comunque alcuni valori a lui molto cari, come la pietà filiale e la fedeltà coniugale. Il suo fine, quindi, era principalmente illuminare i lettori difendendo i valori tradizionali ma sostenendo anche la necessità di una nuova consapevolezza (Shen, Kong 2011). Gli autori come Bao pensavano in questa fase che il canone cinese tradizionale potesse essere rinnovato e riconfermato con innesti da altre culture.

9 «人將呵我為純是鴛鴦蝴蝶派作風，不過我只是紀實而已» («Si dice che il mio stile appartiene completamente alla Scuola delle Anatre Mandarine e delle Farfalle, ma io non faccio altro che scrivere la verità»; Bao [1971] 2008, 506) e anche prima: «我所不了解者，不知哪部我所寫的小說是屬於鴛鴦蝴蝶派» («Quello che non capisco è: quale dei romanzi che ho scritto appartenerrebbe alla Scuola delle Anatre Mandarine e delle Farfalle?»; Bao [1960] 1980, 126). Si veda però Liu 2017, 48 nota 7: Bao sembra accettare con riluttanza di appartenere alla Scuola delle Anatre Mandarine e delle Farfalle.

10 Dalla versione giapponese *Gakudou nisshi* 學童日誌 (Diario di uno studente, 1902) di Sugitani Daisui 杉谷代水 (1874-1915), cf. Chen 2013; 2015. La traduzione fu pubblicata sulla rivista *Jiaoyu zazhi* 教育雜誌, fra il 1909 e il 1910 (Lian 2009, 114). Prima di allora Bao aveva pubblicato nel 1905 la novella «San qian li xun qin ji» 三千里尋親記 («La storia della ricerca dei genitori per 3.000 miglia», ossia «Dagli Appennini alle Ande»; cf. Sibau 2016, 22-3). Bao confessa di aver non solo sinizzato *Cuore*, ma di averci inserito particolari della sua storia familiare: il titolo cinese del romanzo, *Xin'er jiaoxue ji* 馨兒就學記 (Diario di scuola di Xin'er), è un tributo al figlio Kexin 可馨, morto prima dei tre anni e prima che la traduzione fosse completata (Bao [1971] 2008, 383-5).

3.1 Pratiche traduttive di Bao Tianxiao

Oltre alla traduzione indiretta (*zhuanyi* 轉譯),¹¹ a Bao sono ascritte anche altre pratiche traduttive eterodosse: dalla traduzione creativa o trasformativa (*gaiyi* 改譯; Chen 2022), alla *mistranslation* (*wuyi* 誤譯, *huyi* 胡譯 o *luanyi* 亂譯; Wang 2021; Shen, Kong 2011), sulle quali domina il più ampio termine *yi* 意譯 (traduzione del senso; Li 2023; Shen, Kong 2011). Quest'ultima è tradizionalmente definita anche *bianyi* 編譯 (traduzione con adattamento) o *yishu* 譯述 (narrazione traduttiva; Jiao 2009, 77), ma anche *jianyi* 簡譯 (traduzione semplificatrice) e *tianyi* 添譯 (traduzione con aggiunte), ed è spesso giustificata con la volontà del traduttore di modificare le scelte diegetiche e di focalizzazione e avvicinare la forma narrativa ai modelli cinesi (Shen, Kong 2011, 210-11).¹² In alcuni casi gli errori compiuti da Bao nelle sue traduzioni sono dovuti ad una errata interpretazione del giapponese: egli conosceva il significato dei *kanji* ma a volte non capiva il seguito grammaticale in *kana*. Nonostante i suoi errori di traduzione non fossero pochi, egli è ancora considerato un grande traduttore di narrativa nel periodo considerato (Wang 2021). Molto spesso però l'errore era dovuto ad una posizione ideologica: la sua pratica di rendere liberamente il testo di partenza era una scelta, per avvicinare più facilmente il lettore a contenuti poco familiari; in questi casi non esitava a inserire commenti, aggiunte o modifiche per assimilare i testi tradotti a produzioni originalmente e tradizionalmente cinesi, ad esempio riducendo le digressioni psicologiche o le descrizioni paesaggistiche (Li 2023, 45).

Considerando quindi che il primo interesse di Bao era di trasmettere idee, è comprensibile che la fedeltà al testo per lui passasse in secondo piano; questo non toglie comunque che Bao fosse molto perspicace nella scelta di opere di grande valore artistico (Shen, Kong 2011). Gli 'interventi editoriali' sulla traduzione avevano una funzione ideologica: servivano a mostrare come le virtù confuciane fossero condivise anche da Paesi moderni e 'vincenti', esse erano introdotte o sottolineate nelle opere straniere tradotte. Ad esempio, Lin Shu 林紓 (1852-1924) modificò i romanzi *Montezuma's Daughter* (1892) di Henry Rider Haggard (1856-1925) e *[Jimmy Brown] Trying to Find Europe* (1889) di William Alden (1837-1908) proprio per enfatizzare il valore della pietà filiale (Wong 1999, 34): la storia di Jimmy Brown ricorda molto quella di Marco, protagonista di «Dagli Appennini alle

11 Altri termini, *chongyi* 重譯 e *fuyi* 複譯 si riferiscono soprattutto alla doppia traduzione o alla traduzione ripetuta (Chen 2015, 274; She, Chen 2004).

12 Un'altra pratica traduttiva sperimentata da Bao era la *heyi* 合譯 o *tongyi* 同譯, una traduzione compiuta da almeno due persone in cui Bao interveniva in seconda battuta modificando (*xiugai* 修改) o abbellendo il testo (*runci* 潤詞).

Ande», novella mensile del romanzo *Cuore* (Chen 2015).¹³ La stessa enfasi sulla pietà filiale si nota in novelle presentate come traduzioni ma che a volte si rivelano delle pseudotraduzioni (*weiyi* 偽譯), ad esempio in quelle di Zhou Shoujuan 周瘦鵬 (1895-1968) pubblicate fra il 1912 e il 1913, come «Mai hua nǚlang» 賣花女郎 (La fioraia; Zhou 1912), presentata come traduzione da un autore italiano (*Laimangtuo* 賴莽脫) ma che è in realtà una creazione originale (Liu 2024).

Oltre a valori già noti, come la pietà filiale, era importante però diffondere anche nuovi concetti attraverso nuovi generi, come la narrativa di indagine (*zhentan xiaoshuo* 偵探小說), la fantascienza (*kehuan xiaoshuo* 科幻小說) e il romanzo educativo (*jiaoyu xiaoshuo* 教育小說). Bao quindi tradusse anche opere di fantascienza e di indagine: in particolare alcuni racconti di Maurice Leblanc (1864-1941), della serie di Arsène Lupin (Shi 2014).¹⁴ L'intento generale era di contribuire a diffondere una mentalità scientifica e razionale per modernizzare la Cina.

3.2 Alcuni esempi di traduzione da parte di Bao Tianxiao

Bao fu un traduttore molto prolifico: Lian (2009, 113) stima che fra la sua prima traduzione del 1901 (la seconda parte del romanzo *Joan Haste* di Rider Haggard) e il Quattro Maggio si possono contare più di ottanta traduzioni, compiute da solo o insieme ad altri, soprattutto Zhang Yihan 張毅漢 (1895-1950). Ricordiamo qui alcuni esempi significativi delle sue traduzioni indirette dal giapponese. Bao tradusse «Palata nomer shest» (Reperto n. 6, 1892) di Anton Čechov (1860-1904) come «Liu hao shi» 六號室 (Stanza numero 6; Čechov 1910) nel 1910 sullo *Xiaoshuo shibao* 小說時報, l'inserito di narrativa del quotidiano *Shibao* 時報 (Eastern Times), di cui Bao fu uno dei maggiori autori e redattori. Il racconto era così presentato da Bao: «*Eguo wenhao Qihuofu yuanzhu, Wumen Tian Xiao sheng yi* 俄國文豪奇霍夫原著, 吳門天笑生譯» (Opera del grande autore russo

13 Anche i titoli scelti sono indicativi fin da subito di questa intenzione ideologica: il titolo scelto da Lin Shu per il romanzo di Rider Haggard è *Ying xiaozhi huoshan baochou lu* 英孝子火山報酬錄 (La vendetta di un devoto figlio inglese, 1905), mentre per il libro di Alden scelse *Meizhou tongzi wanli xunqin ji* 美洲童子萬里尋親記 (La storia di un ragazzo americano alla ricerca dei genitori per 10.000 miglia, 1905) (Wong 1999, 34). Bao inizialmente scelse per la sua traduzione della novella mensile di *Cuore* «Dagli Appennini alle Ande» un titolo simile: «San qian li xunqin ji» (cf. *supra*).

14 Bao partecipò anche all'introduzione e alla 'sinizzazione' di Sherlock Holmes sulle pagine dello *Shibao* fra il 1905 e il 1907 (Wei 2020, 150): insieme a Chen Lengxue 陳冷血 (Chen Jinghan 陳景韓, alias Leng Xue 冷血, 1877-1965), Bao sarà infatti fra i primi a realizzare delle versioni 'locali' e parodistiche di Sherlock Holmes ambientate a Shanghai, l'ultima delle quali sarà pubblicata nel 1923, in cui ancora prevale la critica del presente, come la denuncia del consumo di oppio in Cina (Zhan 2023).

Čechov, tradotta da Tianxiao di Wumen); tuttavia, la versione da cui Bao partì è molto probabilmente quella della traduttrice giapponese Natsuka Kaminuma 瀨沼夏叶 (1875-1915), che nel 1906 la rese già con il titolo «Roku-gōshitsu» 六號室 (cf. Wang 2013). In seguito Bao tradusse anche una novella di Lev Tolstoj (1828-1910), «Mnogo li čeloveku zemli nužno» (Di quanta terra ha bisogno un uomo?, 1885) come «Liu chi di» 六尺地 (Sei piedi di terra; Tolstoj 1914). Anche in questo caso la presentazione del testo è simile alla precedente: «*Eguo wenhao Tuo'ersitai yuanzhu, Tianxiao sheng yi* 俄國文豪託爾斯泰原著, 天笑生譯» (Opera del grande autore russo, Tolstoj, tradotta da Tianxiao) ma anche in questo caso si tratta di una traduzione indiretta, molto probabilmente dalla versione di Roan Uchida 内田魯庵 (1868-1929) e Omuro Saganoya 嵯峨の屋お室 (1862-1947), che tradussero la novella come «Ningen no yōsuru tochi ikubaku zo» 人間の要する土地幾許ぞ (Di quanta terra ha bisogno un uomo?) nel 1911. Secondo Li (2023) Bao fu più fedele nella traduzione di testi il cui significato sociale era più profondo, fra cui appunto «Liu hao shi» e «Liu chi di». Roan Uchida aveva inoltre tradotto il romanzo di Tolstoj *Voskresen'e* (Resurrezione, 1899) come *Fukkatsu* 復活 (1905). Lo stesso romanzo ispirò il racconto di Bao «Bu Guo» 補過 (Espiazione; Bao 1916), una pseudocreazione (*weizhu* 偽著). Bao in particolare fu ispirato dalla traduzione cinese di *Resurrezione* di Tolstoj compiuta da Ma Junwu 馬君武 (1881-1940) nel 1914 come *Xin yu* 心獄 (Prigione del cuore; Yuan 1998, 290) e Li (2023) conferma che Bao aveva letto già nel 1914 questa traduzione. «Bu Guo» è il risultato evidente di questa lettura: il suo racconto è infatti un adattamento alla realtà cinese contemporanea.

Bao tradusse anche da Morita Shiken 森田思軒 (1861-1897), fra cui il romanzo di Jules Verne (1828-1905) *Les Cinq Cents Millions de la Béguin* (1879) come *Tie shijie* 鐵世界 (Mondo di ferro, 1903), attraverso la doppia mediazione della traduzione inglese di W.H. Kingston, *The Begum's Fortune* (1879) e di quella giapponese di Morita (Ji, *Begamusu, forutyun* ギ、ベガムス、フォルテュン del 1887), compiuta dalla versione inglese (Chen 2016). Tradusse inoltre da Kuroiwa Ruikō 黒岩涙香 (1862-1920; Guo 1997, 428): un esempio è il romanzo inglese *Diavola* (noto anche come *Nobody's Daughter*, 1866-67 nella versione a puntate sul *London Journal*, poi pubblicato in volume come *Run to Earth*, 1868) di Mary Elizabeth Braddon (1835-1915), tradotto da Kuroiwa come *Suteobune* 捨小舟 (Piccola barca, 1895) e poi da Bao come *Meihualuo* 梅花落 (Cadono i fiori di pruno), uscito tra il 1908 e il 1909 sullo *Shibao* e poi in volume nel 1910 (Chen 2022).

Bao riconosce nelle sue memorie che i romanzi in giapponese che traduceva per lo *Shibao*, fra cui appunto *Meihualuo* e *Kong gu lan*

空谷蘭 (Orchidea in una valle vuota),¹⁵ erano a loro volta tradotti da lingue occidentali (Bao [1971] 2008, 546). Passò volutamente attraverso le traduzioni giapponesi: voleva infatti tradurre testi occidentali ma sapeva di poterlo fare solo con l'aiuto della ML giapponese e soprattutto utilizzando testi giapponesi che facessero largo uso dei *kanji*. Bao aggiunge nelle sue memorie che in seguito, nei primi anni della Repubblica, la traduzione giapponese era molto diversa e ormai fuori dalla sua capacità di comprensione.

Per giungere a Mark Twain, Bao tradusse il racconto «The Million Pound Bank Note» (1893), reso come «Bai wan bang» 百万磅 (La banconota da un milione; Bao, Xu 1912), probabilmente dalla versione giapponese «Sen man-en» 千万円 (Dieci milioni di yen, 1909) di Sasaki Kuni 佐々木邦 (1883-1964). Anche in questo caso Bao non dichiara le sue fonti, pur essendo il testo presentato come una traduzione (a due mani con Dai 呆 [Xu Zhuodai 徐卓呆 (1881-1958)]) e interviene aggiungendo una formula di apertura tipica della narrativa tradizionale (Shen, Kong 2011, 211) per accogliere il lettore nella maniera più familiare.

Altri autori negli stessi anni si cimentarono con la traduzione di testi di Twain. Ricordiamo a questo proposito la traduzione di «The Czar Soliloquy» (1905) da parte di Yan Tong 嚴通 con il titolo «E'huang duy» 俄皇獨語 (Il soliloquio dello zar, Twain 1905), e la traduzione della novella «The Californian's Tale» (1892) ad opera di Qian Tangwu 錢塘吳 e Tao Zhongyan 譚重演 con il titolo «Shanjia qiyu» 山家奇遇 (Incontri straordinari di gente di montagna; Twain 1906), dalla versione giapponese in stile classico di Hara Hōitsuan 原抱一庵 (nome d'arte Hōitsuan shujin 抱一庵主人, 1866-1904)¹⁶ «Yamaga no koi» 山家の戀 (Amore tra persone di montagna, 1903), e in seguito direttamente dalla versione inglese per mano di Zhou Shoujuan con il titolo «Qi» 妻 (Moglie; Twain 1915). Nelle varie versioni il nome dell'autore americano è reso come *Make Quheng* 馬可曲恆, *Make Duohuai* 馬克多槐 (Li 2020, 40) e infine *Make Tuwen* 馬克吐溫.

15 Per quanto riguarda la traduzione di *Kong gu lan* 空谷蘭 (1910) e l'origine del ST si rimanda a Beltrame 2023, 276 nota 23.

16 Fin dal titolo il testo cinese riconosce la paternità del prototesto attribuendolo a Mark Twain e la prima traduzione a Hara, indicato come 抱一庵主人.

4 Il caso studio: «Aurelia's Unfortunate Young Man»; «Jogen» 助言; «Qie ming bo» 妾命簿

Oggetto del presente studio sono tre testi. Il primo è un breve sketch di Mark Twain «Aurelia's Unfortunate Young Man» (inizialmente pubblicato sul periodico *The Californian* nel 1864 e poi in volume nel 1875) che rappresenta il ST, la cui SL è l'inglese. Il testo intermedio (MT) è la sua traduzione in giapponese (ML) da parte di Hara Hōitsuan come «Jogen» 助言 (Consiglio, pubblicato il 30 marzo del 1903 sul *Tokyo Asahi Shinbun* 東京朝日新聞 e poi nello stesso anno in un'antologia di racconti occidentali). Infine, il TT è la traduzione in cinese (TL) compiuta da Bao Tianxiao dal testo di Hara intitolata «Qie ming bo» e pubblicata nel 1906 sulle pagine dello *Shibao*.

Vedremo come, oltre a poter definire il TT una traduzione intermedia, potremo anche definirla come una versione, oppure, secondo la definizione di Lefevere, una 'riscrittura', ossia una forma molto libera di resa del testo nella TL per specifici obiettivi da parte del traduttore e per adeguare il TT al suo gusto e a quelli del pubblico di destinazione. In questo caso possiamo anche parlare di una parziale trasposizione culturale poiché, se il contesto geografico e i nomi propri del ST sono mantenuti fino al TT, il tono del racconto, i valori e la caratterizzazione dei personaggi nel TT sono adattati al contesto di arrivo, per ridurre l'effetto straniero e straniante del testo di partenza.

Jaroslav Špírk (2014) parla di «pseudo-original» o «concealed translation» per un testo che si finge originale ma che in realtà è una traduzione. Egli definisce la traduzione indiretta in senso stretto come traduzione di seconda mano, in senso lato però, con maggiore accuratezza, afferma che

an indirect translation may be the result of various combinations of texts other than the original. [...] (in)directness is not a binary opposition, but rather a continuum, raising questions of the *degree* of (in)directness. (137-8; corsivo in originale)

Di certo il testo di Bao è anche una 'traduzione creativa': egli ammette che si tratti di una traduzione, pur omettendo i dati dell'originale, e la modifica consapevolmente rispetto al MT, soprattutto nel finale.

4.1 Il Source Text. «Aurelia's Unfortunate Young Man» di Mark Twain

Il testo di partenza è un articolo di Mark Twain del 22 ottobre 1864, pubblicato sulla rivista *The Californian*. L'articolo si intitolava «Whereas» (Twain 1864), ed era diviso in due parti: «Love's Bakery» e quella che in seguito sarà poi pubblicata in forma indipendente in *Sketches New and Old* (Twain [1875] 1903), ossia «Aurelia's Unfortunate Young Man». I due sketch sono accomunati dal tema amoroso e si può capire che l'intento di Twain, evidentemente ironico, fosse di parodiare la 'posta del cuore' dei giornali. La Love's Bakery è un immaginario negozio/scuola di San Francisco, in cui viene 'cotto' l'amore coniugale, per evitare le seccature del corteggiamento e le incognite delle differenze di carattere, dove i giovani e le giovani sono educati e preparati ad un perfetto coniugio attraverso una gestione razionale dell'amore. La seconda parte invece riporta la richiesta di aiuto di una lettrice, Aurelia Maria, che scrive al giornale dalla città di San José per sapere se deve o no sposare il suo fidanzato. Twain riferisce la sua triste storia come dice di averla conosciuta dalla lettera della giovane: a sedici anni si innamorò di un giovane del New Jersey di nome Williamson Breckinridge Caruthers, di sei anni più vecchio. Si fidanzarono con il consenso delle famiglie e degli amici, ma dopo l'iniziale felicità la ruota della fortuna girò a loro sfavore: ad ogni vigilia delle nozze – che Aurelia insiste, contro il parere di amici e parenti, a rinnovare e rinviare – Caruthers è colpito da una nuova disgrazia che compromette la bellezza, l'integrità fisica e la salute del poveretto: per prima cosa prende il vaiolo e la sua faccia rimane butterata; in seguito, mentre osserva un pallone aerostatico cade in un pozzo e deve così subire l'amputazione di una gamba sopra il ginocchio per la gravità delle ferite; poi perde un braccio durante i fuochi del Quattro Luglio e l'altro gli viene strappato da una cardatrice; quindi perde l'uso di un occhio a causa dell'erisipela; poi si rompe l'altra gamba e durante l'operazione subisce ulteriori amputazioni; infine, poco prima dell'ennesimo rinvio delle nozze si ritrova anche senza scalpo. La sequela delle sfortune del giovane è espressamente e visibilmente paradossale e caricaturale, per cui ad un pubblico avvezzo allo stile di Twain non c'erano dubbi sulla finalità satirica del pezzo. Per avere una prova di quanto fosse comprensibilmente ironico il racconto basta leggere queste poche frasi:

She could not but be deeply grieved to see her lover passing from her by piecemeal, feeling, as she did, that he could not last forever under this disastrous process of reduction, yet knowing of no way to stop its dreadful career, and in her tearful despair she almost regretted, like brokers who hold on and lose, that she had

not taken him at first, before he had suffered such an alarming depreciation. [...] She felt that the field of her affections was growing more and more circumscribed every day. (Twain 1864, 1)

Qui vediamo bene come il matrimonio sia equiparato ad un investimento su cui Aurelia continua a scommettere, nonostante parenti e amici tentino di dissuaderla da un affare sempre più in perdita. L'oggetto del suo amore alla fine si riduce ad essere «nearly two thirds of a man». La ragazza, quindi, scrive al giornale (in realtà al narratore) per sapere come comportarsi e avere un consiglio sulla decisione da prendere: ama ancora Breckinridge Caruthers («she still loves what is left of him») ma i suoi genitori si oppongono perché lui non ha beni e non può lavorare. Ecco infine come il narratore-giornalista risponde alla domanda «Now, what should she do?»:

It is a delicate question; it is one which involves the lifelong happiness of a woman, and that of nearly two-thirds of a man, and I feel that it would be assuming too great a responsibility to do more than make a mere suggestion in the case. How would it do to build to him? If Aurelia can afford the expense, let her furnish her mutilated lover with wooden arms and wooden legs, and a glass eye and a wig, and give him another show; give him ninety days, without grace, and if he does not break his neck in the meantime, marry him and take the chances. It does not seem to me that there is much risk, any way, because if he sticks to his infernal propensity for damaging himself every time he sees a good opportunity, his next experiment is bound to finish him, and then you are all right, you know, married or single. If married, the wooden legs and such other valuables as he may possess, revert to the widow, and you see you sustain no actual loss save the cherished fragment of a noble but most unfortunate husband, who honestly strove to do right, but whose extraordinary instincts were against him. Try it, Maria. I have thought the matter over carefully and well, and it is the only chance I see for you. It would have been a happy conceit on the part of Caruthers if he had started with his neck and broken that first, but since he has seen fit to choose a different policy and string himself out as long as possible, I do not think we ought to upbraid him for it if he has enjoyed it. We must do the best we can under the circumstances, and try not to feel exasperated at him. (Twain 1864, 1)

Si tratta sicuramente di un pezzo satirico, considerando lo spirito di Mark Twain e la natura paradossale del testo. Anche la critica è concorde nel ritenere lo sketch un esempio dello stile umoristico dell'autore (Emerson 1984, 24; Chinn 1993, 46; Gerber 1983, 135). Come parodia era intesa anche dai lettori più accorti del tempo: si

veda una lettera indirizzata a Twain nel numero del 17 giugno 1865 della stessa rivista *The Californian* in cui la lettrice scrive che durante una lettura di gruppo dell'articolo sulla Love's Bakery e su un giovane

who was engaged to be married, and who had the small-pox, and the erysipelas, and lost one eye and got both legs broken, and one arm, and got the other arm pulled out by a carding-machine, and finally got so damaged that there was scarcely anything of him left for the young lady to marry, [...] they all laughed. (*The Californian*, 17 June 1865, 4)

4.2 Il Mediating Text. «Jogen» 助言 di Hara Hōitsuan

Il MT è la traduzione giapponese di Hara Hōitsuan, allievo del traduttore Morita Shiken. Da Hara Bao aveva tradotto il racconto «Zao ren shu» 造人述 (La creazione di esseri umani; *Shibao*, 20 maggio 1906), con lo stesso titolo usato nella versione giapponese: si tratta di un racconto di Louise J. Strong («An Unscientific Story», 1903) tradotta anche da Chen Jinghan nel 1904 e poi da Lu Xun nel 1906 (Guo 2020).¹⁷ Anche la già citata novella mensile dal libro *Cuore* tradotta da Bao, «San qian li xunqin ji», deriva dalla versione giapponese «Sanzenri» 三千里 (3.000 miglia) di Hara, che a sua volta la tradusse dalla versione inglese di Isabel F. Hapgood (1850-1928) (Chen 2015; Sibau 2016).¹⁸

Hara, che già aveva tradotto racconti e articoli da Twain (Levy 2011), pubblicò lo sketch in giapponese firmandolo come Hōitsuan shujin. La traduzione giapponese, però, tradisce il tono originale del pezzo di Twain, perché ne perde del tutto il senso dell'umorismo. Levy (2011), correttamente, giustifica questo equivoco di Hara sottolineando come l'umorismo sia una delle vittime più frequenti della traduzione, soprattutto laddove manca o si riduce la condivisione fra autore (o traduttore) e pubblico di quei codici che l'umorismo rovescia.

Per rafforzare ancor più la distanza dal testo originale americano, poi, Hara tradusse in uno stile molto elevato definito *kanbun*

¹⁷ È molto probabile che tutti costoro avessero tratto il testo dalla raccolta di narrativa straniera curata da Hara, *Taisei kibun: Shōsetsu* 泰西奇文: 小説 (Testi curiosi dall'Occidente: narrativa, 1903).

¹⁸ Bao, del resto, continuò a pescare da *Cuore* anche in seguito: nel 1915 pubblicò sulla colonna patriottica *aiguo congfan* 愛國叢談 nella sezione *ziyoutan* 自由談 del quotidiano *Shenbao* 申報 un racconto mensile del romanzo di De Amicis intitolato «Yidali shaonian» 意大利少年 (Gioventù italiana; Bao 1915): si tratta de «Il tamburino sardo», anche se la fonte non è dichiarata; cf. Mao 2021, in cui si cita questo racconto ma senza riuscire a identificare il ST di De Amicis. Ricordiamo che la traduzione inglese, «The Little Sardinian Drummer», era contenuta nell'antologia *Short Story Classics* a cura di William Patten (1907, 375-84).

kundoku 漢文訓読, che consiste nel rendere il cinese più accessibile con l'inserimento della grammatica giapponese (Levy 2011, 342) o un misto di *kanbuntai* 漢文体 («Chinese writing style») e *Ôbun chokuyakutai* 欧文直訳体 («the style of literal translation of Western writing») noto come «detailed style», creato da Morita Shiken (Li 2020, 31-2). I testi di Twain, invece, spesso creavano un effetto umoristico proprio trasgredendo i codici linguistici e mescolando stili diversi in modi incongruenti e facendo largo uso dell'inglese colloquiale. Solo con il giapponese colloquiale (*genbun itchi* 言文一致) sarà poi possibile tradurre anche l'umorismo di Twain in modo fedele (Levy 2011). Lo stile usato da Hara qui è definito anche *bungotai* 文語体, uno stile classico e letterario di fine Meiji 明治 (1868-1912). In ogni caso lo stile è sicuramente ricercato, più che nel testo inglese di partenza: il che dimostra quanto Hara non fosse consapevole dello stile e delle intenzioni di Twain; nel 1904 infatti ammetterà di aver frainteso la «reale essenza della sua scrittura» (Li 2020, 34).

Nel paratesto della sua traduzione Hara descrive con scarsa stima due autori: Maxim Gorky (1868-1936) e Mark Twain, che lui considera quasi illetterati, autori per gente poco colta e indegni del «sacro regno delle lettere», la cui unica particolarità risiedeva nella loro relativa «stranezza». Per Hara il russo Gorky e l'americano Twain si contraddistinguono per la loro originalità ma non per una scrittura raffinata: lo stile di Gorky è definito cupo e tormentato, mentre quello di Twain vivace, impetuoso ma infantile. Sfogliando alcune opere di Twain in un momento d'ozio, aveva infine trovato un racconto semplice ed elegante da tradurre a vantaggio degli scrittori del suo Paese. Il paratesto non fornisce ulteriori valutazioni di tipo critico o morale che indirizzino il lettore; tuttavia, la scelta del tema e l'interpretazione da parte del traduttore sembrano indicare una certa attenzione per la difesa della famiglia e della morale tradizionale nel Giappone dell'epoca. La presentazione del testo sicuramente condizionò poi il traduttore cinese.

Il racconto sembra essere tradotto da Hara in maniera fedele e letterale rispetto al ST di Twain: inizia la narrazione in prima persona e l'autrice della lettera è sempre Maria. Non c'è una chiusura da parte del traduttore: le conclusioni sono ancora quelle del testo originale di Twain. Tuttavia, Hara sintetizza il testo con una progressione schematica, elencando con numeri ordinali i vari rinvii del matrimonio per scandire i 'capitoli' della vicenda. La sua versione appare piuttosto un riassunto del testo originale; in particolare, le speculazioni di Twain sono sintetizzate o tagliate. Priva dell'ironia del testo originale, la versione di Hara è più concentrata sul contenuto e sui fatti che sullo stile e sul tono.

Hara, infatti, travisò del tutto l'intento umoristico di Twain. Yamagata Isō 山縣五十雄 (1869-1959), studioso esperto di letteratura anglosassone, rimproverò a Hara di non aver compreso il senso dello

humour di Twain a partire dalla sua traduzione del racconto «The Killing of Julius Caesar Localized» il 6 aprile del 1903 come «Gaisatsu zansatsu jiken» 該撒殘殺事件 (Il caso dell'omicidio di Cesare, raccolto anche nell'antologia *Taisei kibun: Shōsetsu* del 1903). Ne seguirà un acceso scambio di lettere fra i due noto come «mistranslation debate» che provocherà anche il discredito di Hara, che dopo un presunto tentativo di suicidio morirà in manicomio - o in ospedale, a seconda delle versioni - nel 1904 (Levy 2011; Li 2020). In ogni caso Hara continuerà ancora a tradurre da Mark Twain: le sue traduzioni di «The Story of the Bad Little Boy» e «The Double-Barreled Detective Story» uscirono rispettivamente nell'aprile e nel dicembre 1904; a riprova della sua idiosincratia comprensione e presentazione delle opere di Twain, Levy (2011, 339 nota 44) ricorda che anche quest'ultima novella fu introdotta come una tragedia e non come una parodia del genere di indagine (cf. Baetzhöld 1993).

Non era strano che le prime traduzioni in giapponese rendessero la finzione come fatti reali: ne è un caso il *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe (1660-1731), fra le prime opere di letteratura straniera tradotte in giapponese nel 1857 come *Robinson hyōkō ki ryaku* 魯敏遜漂行紀略 (Racconto abbreviato dei viaggi del naufrago Robinson) come esempio di una vicenda realmente accaduta ad un naufrago, utile per il valore istruttivo e pratico del testo (Clements 2015, 217-18). All'inizio del Novecento, però, la conoscenza delle letterature straniere in Giappone era notevolmente aumentata e quindi le critiche mosse da Yamagata a Hara erano sicuramente legittime e giustificate.

4.3 Il Target Text. «Qie ming bo» di Bao Tianxiao

È difficile stabilire con certezza se Bao utilizzò la versione giapponese di Hara pubblicata sul *Tokyo Asahi Shinbun* (Hara 1903a) o quella compresa nell'antologia *Taisei kibun: Shōsetsu* (Hara 1903b). Considerando il 1903 come termine *a quo* e la pubblicazione della novella «Qie ming bo» (1906) come termine *ad quem* possiamo collocare l'incontro con il testo di Hara nel periodo, ricordato dallo stesso Bao, in cui andando da Suzhou a Qingzhou per il suo incarico come preside di una scuola media, dopo il capodanno del 1904 (Luan 1999, 64-5, 72), faceva tappa a Shanghai e si recava spesso alla *Hongkou Riben Shudian* 虹口日本书店 (la Libreria Giapponese di

Hongkou, quartiere di Shanghai) a cercare materiali in giapponese da tradurre (Bao [1971] 2008, 383).¹⁹

Il metodo di composizione usato da Bao in «Qie ming bo» è grosso modo lo stesso *ban yi ban zhu* 半譯半著 (metà traduzione, metà creazione) utilizzato da Su Manshu 蘇曼殊 (1884-1918) nel suo *Beican shijie* 悲慘世界 (Mondo crudele, 1912), un adattamento cinese de *Les Misérables* (1862) di Victor Hugo (1802-1885) (Guo 1997, 424; cf. Li 2022; Liu 2017).

Seguendo le categorie di Liu (2017) possiamo definire «Qie ming bo» una «creative translation», poiché, pur essendo una traduzione dal giapponese, contiene consistenti interventi creativi da parte di Bao, come anche elementi fuorvianti inseriti nel paratesto. Il più importante riguarda la nazionalità dell'autore, definito «grande autore francese» (*Faguo wenhao* 法國文豪), laddove invece Hara aveva correttamente attribuito il ST all'americano Twain. Bao deriva alcuni elementi del suo paratesto da quello di Hara, ad esempio dichiara di aver letto per caso (*ouyue* 偶閱) un pezzo dell'autore del ST: questo è soprattutto effetto della «indirect reception» di cui parla Špirk.²⁰ Il cambiamento di nazionalità da parte di Bao forse è dovuto al desiderio di nobilitare il testo e il suo autore: da un lato Hara considera Twain e Gorky come autori di second'ordine anche per la loro origine, dall'altro gli autori francesi erano molto apprezzati all'epoca, soprattutto per il successo di *Bali chahua nü yishi* 巴黎茶花女遺事 (Memorie della signora delle camelie di Parigi, 1899), la traduzione di Lin Shu di *La Dame aux camélias* (1848) di Alexandre Dumas figlio (1824-1895). Inoltre, Bao nelle sue memorie, scritte molti anni dopo, sembra condividere un relativo disprezzo per la letteratura americana dell'epoca: «很少有美國出版的書，實在美國那時沒有什麼文學家，寒儉得很，日本文人，也不向那裡去搜求了» («Vi erano pochi libri americani pubblicati: in verità all'epoca in America non vi erano grandi autori, era un quadro davvero desolante, tanto che nemmeno i letterati giapponesi vi ricercavano [dei materiali]»; Bao [1971] 2008, 174). Possiamo anche ipotizzare che Bao volesse sfuggire al dibattito in corso in Giappone sullo humour di Twain.

19 Sappiamo da Bao che dopo la traduzione parziale di *Joan Haste* (1901) tradusse una serie di opere straniere attraverso le versioni giapponesi che alcuni amici gli portarono dal Giappone, fra cui il già citato romanzo *Tie shijie*, che uscì nel 1903 (Bao [1960] 1980, 126).

20 Paradossalmente, la scelta e la presentazione del testo da parte di Hara contraddicono l'assunto di Toury ([1995] 2012, 167-8) in base al quale il testo da tradurre viene scelto in base alla «proven recognition» nel «mediating system» (nel caso da lui studiato, le traduzioni in ebraico attraverso il tedesco): come abbiamo visto, infatti, Hara non stima granché l'opera di Twain ma sceglie comunque di tradurlo. È Bao piuttosto che eleva nuovamente lo status del testo e del suo autore fittizio, sfuggendo in parte alla «indirect reception» e alla «self-imposed 'colonisation'» (Špirk 2014, 144) creata dalla traduzione indiretta.

Shen e Kong (2011) elencano le caratteristiche ricorrenti delle traduzioni di Bao, inserendole nelle abitudini traduttive dell'epoca tardo Qing; un difetto tipico, ad esempio, è la penuria di informazioni sugli autori (nome e nazionalità) e sui testi originali. È quasi solo nelle pubblicazioni sullo *Shibao* che Bao gratifica il lettore di qualche dato sulle fonti, nel testo o nel paratesto. Questo avviene soprattutto nei casi di grandi autori (*wenhao* 文豪) come Čechov e Tolstoj, o molto popolari all'epoca come Verne o Conan Doyle e autori le cui opere avevano un significato sociale, politico o educativo. In questi casi il livello di fedeltà al testo aumenta sensibilmente (cf. anche Li 2023). Nel caso qui in esame però vediamo delle deviazioni rispetto a tale descrizione: l'autore è definito un *wenhao* ma ne viene volutamente modificata la nazionalità; inoltre, la fedeltà al testo è piuttosto discutibile, quanto meno nell'ultima parte del testo. Anche il genere viene modificato nei suoi vari passaggi: dallo sketch di Twain alla narrazione cronachistica di Hara fino al racconto sentimentale di Bao. Fu quindi quest'ultimo a trasformare l'articolo in una fiction, rielaborando completamente la parte finale, di cui conserva solo il consiglio rivolto da Twain ad Aurelia Maria.

Nel racconto di Bao, Maria, dopo aver sposato il suo amato contro il parere di amici e parenti, trova lavoro in una scuola femminile e mantiene il marito, a cui compra degli occhiali scuri (per la sua cecità), un toupet per la calvizie e degli arti di legno. Non può però impedire che egli muoia e, ormai giovane vedova, Maria canta il suo lamento («Qie ming bo») accompagnandosi con un liuto. Se le traduzioni, anche indirette, contribuivano all'ampliamento dei generi nella letteratura cinese, in questo caso si ha la prevalenza del canone cinese e il testo straniero viene assorbito con successo, per un primo intervento del traduttore giapponese, che ne aveva eliminato le sfumature umoristiche, e poi con le aggiunte creative di Bao. Quindi, in parte a causa dell'incomprensione del testo da parte di Hara e in parte per volontà dello stesso Bao, nella versione cinese ritorna il genere che Twain voleva parodiare, ossia la narrativa sentimentale. Possiamo immaginare che l'operazione di Bao rientri nella generale elevazione e sopravvalutazione della narrativa straniera, iniziata con Liang Qichao, che ne faceva una delle ragioni della forza ideologica e materiale dell'Occidente. Bao non solo accoglie di buon grado l'eliminazione dell'umorismo originale operata da Hara, ma toglie ogni possibile equivoco sull'interpretazione del testo intervenendo pesantemente sulla conclusione: fra «autenticità e autorità» (Wong 1999, 26) Bao predilige l'autorità sul testo. Oltre al finale riscritto, infatti, nel racconto di Bao vi è anche una personale valutazione morale e sociale sulla vicenda. Secondo Wong (1999), infatti, i commenti dei traduttori-narratori erano una strategia tipica degli autori tardo-Qing.

La scelta del testo da parte di Bao rispondeva a precise esigenze socioculturali e pratiche: egli prese i contenuti che potevano essergli utili, ossia un'ambientazione americana e l'essenziale della trama, per poi concludere con una variazione sul tema della 'donna sfortunata ma fedele', molto tradizionale ma dotato della forza di un testo occidentale. La vicenda gli rendeva disponibile una serie di sventure melodrammatiche adatte ad una pubblicazione a puntate, e che avrebbero tenuto viva l'attenzione dei lettori per quattro numeri dello *Shibao*. Alla fine, Bao diede ai lettori una chiusura che poteva soddisfarli: non una svolta comica, né una parodia del giornalismo, ma un finale tragico che esalta il sacrificio femminile e un canto altrettanto teatrale che esprime a voce alta il sentimento e i pensieri dell'eroina. Se fino alla conclusione Bao è molto onesto, il finale è pura invenzione e rivela l'intento ideologico dell'autore-traduttore con un distacco netto dalla versione di Hara.

Vediamo ora quale potrebbe essere la fonte di ispirazione di Bao per la sua conclusione creativa. Nella sua famosa novella del 1909, «Yi lü ma» 一縷麻 (Un filo di canapa; Bao 1909),²¹ Bao utilizza in modo intertestuale il racconto «Qie ming bo». Il padre della protagonista, destinata contro la sua volontà ad un matrimonio combinato, cita il racconto per convincerla che anche in Occidente le donne sanno sopportare grandi dispiaceri in nome della fedeltà coniugale e delle virtù femminili. Nel fervore della sua concione, il padre utilizza però anche argomenti tradizionali, fra cui una citazione dal *Lie nü zhuan* 列女傳 (Biografie di donne) di Liu Xiang 劉向 (77-76 a.C.), tratta in particolare dall'exemplum della «Moglie dell'uomo di Cai» («Cairen zhi qi» 蔡人之妻), che rimane fedele al marito nonostante egli sia malato e contro il consiglio della madre, che vorrebbe che divorziasse (Kinney 2014, 71). È a questo testo che si può ricondurre l'origine della riscrittura del finale e del suo mescolamento con il testo di Twain. Possiamo quindi pensare ad una fusione di materiali moderni e stranieri con contenuti tradizionali e cinesi.

Anche il titolo è un elemento di differenziazione molto sinizzante: Bao ignora il titolo usato da Hara e sceglie piuttosto una formula molto più tradizionale. La poesia che chiude la storia, cantata dalla protagonista accompagnandosi con un liuto, reca lo stesso titolo del racconto. Anche nel successivo *Meihualuo* Bao inventa una poesia aggiunta al testo per enfatizzare il tono drammatico e anche in questo caso egli riprende dalla tradizione cinese: come «Qie ming bo» è un titolo spesso utilizzato nella poesia *shi* 詩 o *yuefu* 樂府, così

21 Nel racconto originale, scritto in *wenyan* 文言, non si fa menzione della paternità della novella «Qie ming bo», ma nella riscrittura del racconto pubblicata da Bao nel 1944 in *baihua* 白話, molto più prolissa, la vediamo descritta come «traduzione di un racconto europeo dell'inizio dell'Ottocento» («是翻譯的歐洲小說 [...] 歐洲十九世紀初期的一則故事»; Bao 1944, 28).

Meihualuo è il titolo ricorrente nello *yuefu*. Questo proprio perché il titolo costituisce il primo richiamo alla cultura popolare, alla simbologia e alla tradizione estetica del lettore cinese (Chen 2022, 103-4).²² L'unico elemento che invece è fedele al testo giapponese è la traslitterazione di Twain, per quanto idiosincratica: Bao sceglie i caratteri 脱浑, la cui pronuncia nel dialetto di Suzhou è /T'əʔfuen/ (cf. Li, Ye 1993), foneticamente prossima al *katakana* トワエン /To-wa-e-n/ usata da Hara. La pronuncia di Suzhou deve essere considerata come riferimento – come già fatto da Chen (2015; 2016) per altre traduzioni di Bao – per spiegare la traslitterazione di nomi di persona e di luogo. Ad esempio, il nome del fidanzato di Maria, «Caruthers», che nella versione giapponese è «カリューサース» /Kariyūsāsu/ e in Bao diventa «加里士» /kalizɪ/; «City of San José» diventa nel MT di Hara «サン、ジョセ[村]» /San Jiyose [mura]/ e nel TT di Bao «聖迦瑞[村]» /Sən tɕiaze [ts'ən]/; infine, «New Jersey», in Hara è reso come «新ジャン» /Shin jiyashi/ e in Bao «新迦西» /sin tɕiasi/.²³

5 Conclusioni

In epoca *Qingmo minchu* la traduzione intermedia era sfruttata con diverse finalità. Da un lato permetteva di introdurre elementi di novità piuttosto rapidamente e al tempo stesso lasciava lo spazio per intervenire creativamente. Il caso di «Qie ming bo» rivela come essa si applicasse non soltanto al testo ma anche al paratesto, e quindi come la presentazione e la ricezione intermedia potessero influenzare quelle del TT. Mostra inoltre come il sistema letterario di arrivo in Cina in quel momento, maggiormente tollerante nei confronti di operazioni di adattamento culturale e di riscrittura, e abbastanza consapevole e orgoglioso delle proprie possibilità di assimilazione, fosse permeabile a forme di ibridazione e permettesse di accogliere molte innovazioni nella tradizione letteraria cinese.

«Qie ming bo» è un esempio di come un'interpretazione arbitraria e funzionale della letteratura straniera fosse indirettamente e ulteriormente impiegata, come osservato da Liu (2017, 32), «[to] integrate foreign understandings of sentimentality into the Chinese

22 Curiosamente, possiamo notare come il titolo scelto da Bao operi inconsapevolmente come un chiasmo rispetto alla titolazione di Twain, laddove il destino sfortunato del giovane uomo diventa per Bao quello della protagonista femminile.

23 Notiamo una netta differenza nelle traslitterazioni utilizzate fra i due caratteri 迦 e 加 (pronunciati allo stesso modo in cinese standard) proprio con la diversa realizzazione fonetica nel dialetto di Suzhou rispettivamente come /jia/ e /ka/ (Zhang, Shi 1987) per rendere i due suoni in *katakana* ジ + vocale (*jīyo* e *jīya*) e カ (*ka*). Possiamo così attribuire al toponimo «加里步尼耶» (presente in giapponese come «カリホルニア» /Karihoruniya/ ma assente nel testo di Twain) una lettura più riconoscibile: /kalibun,i'ia/, ossia California.

context». Del resto, le traduzioni creative, le pseudotraduzioni e le creazioni traduttive come derivazioni da testi precedenti (singoli o multipli) possono rientrare nella più generale categoria dell'intertestualità e come tali anche nel flusso 'transtestuale' con ulteriori inserimenti (meta)finzionali e funzionali al genere di appartenenza.

Abbiamo osservato come, in questo caso, la traduzione intermedia abbia favorito l'ingresso di un autore e di un genere nel nuovo contesto culturale a danno però dell'ironia originaria che risulta essere perduta lungo la catena di mediazioni, anche per effetto del testo intermedio, mentre l'impianto di genere viene riorientato dall'intervento del traduttore cinese. Il caso in esame evidenzia dunque, con particolare chiarezza, la duplice natura della traduzione intermedia: da un lato la sua efficacia come dispositivo di circolazione e legittimazione letteraria; dall'altro i rischi strutturali che la accompagnano, quali equivoci interpretativi, tagli, aggiunte e trasformazioni arbitrarie, che possono interessare sia il piano testuale sia quello paratestuale. In questo quadro si colloca la riscrittura di Bao, che appare soprattutto come adattamento di contenuti, in una fase precedente alla riforma radicale della lingua avviata con il Quattro Maggio: più che una resa puntuale, il suo testo assume i tratti di una versione divulgativa finalizzata a trasmettere con chiarezza una storia o un tema. Si tratta di una diegesi, semplice e onesta, attraverso cui Bao seleziona, sintetizza e chiarisce i materiali narrativi orientandoli ad un possibile fine didattico. Nella sua operazione convergono traduzione, intervento editoriale, invenzione e commento: strumenti differenti ma complementari, impiegati per rendere accessibile un nucleo narrativo ritenuto degno di circolazione e discussione, adattandone al contempo la cornice linguistica e diegetica alle forme di fruizione familiari al pubblico di riferimento.

Occorre però stabilire anche l'intenzione dell'autore Bao: probabilmente intendeva presentare un testo a metà fra la traduzione e la creazione, e questo può spiegare il suo paratesto fuorviante. Quindi nel suo caso prendere da una traduzione intermedia gli elementi di base della trama era solo un espediente per velocizzare la produzione di un racconto 'di bottega', utile a riempire le colonne del suo giornale. Al tempo stesso però resta fedele alla sua missione e alla sua formazione scrivendo in un ricercato cinese classico e fornendo una morale molto conservatrice. Si tratta quindi di una traduzione creativa in cui l'autore mette soprattutto la propria poetica e quella della cultura di arrivo, inserendo i dettagli di trama di uno sketch umoristico in un'opera tragica per metà originale, tradendo non solo Twain ma anche il traduttore giapponese. Se Hara però fu crocifisso per il suo travisamento di Twain, Bao non solo la fece franca ma ripropose «Qie ming bo» come inserto intertestuale – in particolare

in forma meta- o ipodiegetica – della successiva novella «Yi lü ma» (Bao 1909).

Il tema della novella, infine, può anche essere letto attraverso la ‘metafora nazionale’: Aurelia rappresenterebbe così il letterato-intellettuale, attento al destino politico del proprio Paese e fedele ad esso nonostante questo fosse continuamente indebolito e perfino mutilato dalle potenze coloniali. In questo modo, con la scelta di questo testo, l'autore poteva agevolmente richiamare l'attenzione di un lettore sensibile alle formule ideologiche tradizionali che spesso traducevano il rapporto tra funzionario e governo nell'immagine della donna fedele al proprio amato. Anche in questa prospettiva interpretativa si rivelerebbe il ruolo di Bao come divulgatore e adattatore culturale di temi e formule tradizionali in una cornice più moderna e cosmopolita nell'ottica di una universalizzazione dei valori cinesi, erede dello spirito riformista tardo Qing impegnato a conservare il più possibile l'essenza (*ti* 體) nazionale.

Bibliografia

- Assis Rosa, A.; Pięta, H.; Bueno Maia, R. (2017). «Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation: An Overview». *Translation Studies*, 10(2), 113-32. <https://doi.org/10.1080/14781700.2017.1285247>.
- Baetzholt, H.G. (1993). «Double-Barreled Detective Story». LeMaster, J.R.; Wilson, J.D. (eds), *The Mark Twain Encyclopedia*. New York; London: Garland Publishing, 225-7.
- Bao Tianxiao 包天笑 [Xiao 笑] (1906). «Qie ming bo» 妾命薄 (Il mio infelice destino). *Shibao*, 4-7 marzo 1906.
- Bao Tianxiao [Xiao] (1909). «Yi lü ma» 一縷麻 (Un filo di canapa). *Xiaoshuo shibao*, 2, 1-5.
- Bao Tianxiao [Xiao] (1915). «Yidali shaonian» 意大利少年 (Gioventù italiana). Trad. non dichiarata di «Il tamburino sardo» di Edmondo De Amicis, 1886. *Shenbao*, 25-6 febbraio 1915.
- Bao Tianxiao [Tian Xiao Sheng 天笑生] (1916). «Bu guo» 補過 (Espiazione). *Xiaoshuo daguan*, 8, 1-46.
- Bao Tianxiao (1944). «Yi lü ma. Bao Tianxiao chongxie: Xia juan» 一縷麻——包天笑重寫——下卷 (Un filo di canapa. Riscrittura di Bao Tianxiao. Seconda parte). *Dazhong bao*, 25, 28-34.
- Bao Tianxiao [1960] (1980). «Wo yu yuanyang hudie pai» 我與鴛鴦蝴蝶派 (Io e la Scuola delle Anatre Mandarine e delle Farfalle). Wei Shaochang 魏紹昌 (a cura di), *Yuanyang hudie pai yanjiuziliao* 鴛鴦蝴蝶派研究資料 (Materiali di ricerca sulla Scuola delle Anatre Mandarine e delle Farfalle). Hong Kong: Joint Publishing Co., 126-7.
- Bao Tianxiao [1971] (2008). *Chuanyinglou huiyi lu* 鈎影樓回憶錄 (Ricordi del padiglione dell'ombra del braccialetto). Beijing: Zhongguo da baike quanshu chubanshe, 1-449.
- Bao Tianxiao; Xu Zhuodai 徐卓呆 [Bao 包; Dai 呆] (1912). «Bai wan bang» 百万磅 (La banconota da un milione). Trad. non dichiarata di «The Million Pound Banknote» di Mark Twain, 1893. *Xiaoshuo shibao*, 17, 1-20.

- Bassnett, S. (1998). «The Translation Turn in Cultural Studies». Bassnett, S.; Lefevere, A. (eds), *Constructing Cultures: Essays in Literary Translation*. Clevedon; Philadelphia; Toronto; Sydney; Johannesburg: Multilingual Matters, 123-40. <https://doi.org/10.2307/jj.33169477.13>.
- Beltrame, D. (2023). «Prima della rivoluzione. Tradizione e modernità in due novelle di Bao Tianxiao, 'Qie ming bo' 妾命薄 (1906) e 'Yi lü ma' 一縷麻 (1909)». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 59, 263-310. <https://doi.org/10.30687/annor/2385-3042/2023/01/011>.
- Boittout, J. (éd.) (2021). *Bao Tianxiao: Souvenirs de la chambre de l'ombre du bracelet suivi de deux nouvelles 'sentimentales'*. Paris: Rued'Ulm.
- Čechov, A. [Qihuofu 奇霍夫] (1910). «Liu hao shi» 六號室 (Reperto n. 6). Trad. di Bao Tianxiao 包天笑 [Wumen Tianxiao 吳門天笑] di «Palata nomer shest» (Reperto n. 6), 1892. *Xiaoshuo shibao*, 4, 1-47.
- Chan, L.T.-h. (2004). *Twentieth-Century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Company. <https://doi.org/10.1075/btl.51>.
- Chen Hongshu 陳宏淑 (2013). «Bao Tianxiao fanyi celüe zhi pingzhe: cong Xin'er dao Ku'er» 包天笑翻譯策略之評析：從《馨兒》到《苦兒》 (Un'analisi delle strategie traduttive di Bao Tianxiao: dal *Diario di Xin'er* a *Senza Famiglia*). Gao Liang 高亮; Chen Ping 陳平 (a cura di), *Fanyi yu kua wenhua jiaoliu* 翻譯與跨文化交流 (Traduzione e comunicazione interculturale). Taipei: Shulin, 39-54.
- Chen, H. (2015). «Chinese Whispers: A Story Translated from Italian to English to Japanese and, Finally, to Chinese». *Dongya guannianshi jikan*, 8, 267-307.
- Chen, H. (2016). «A Journey to Another World: The Relay Translation of Iron World». *Gwagyeong Ilboneo Munhak Yeongu*, 3, 111-30. <https://doi.org/10.22628/bcjjl.2016.3.1.111>.
- Chen Linghong 陳凌虹 (2022). «Kuayue san zhong yuyan de wenti lüxing: Bao Tianxiao yi Meihualuo» 跨越三種語言的問題旅行——包天笑譯《梅花落》 (Un viaggio problematico attraverso tre lingue: la traduzione di Bao Tianxiao di *Meihualuo*). *Zhongguo bijiao wenxue* (Comparative Literature in China), 3, 93-109.
- Chen, Y. (2018). «Xiaoshuo yuebao (1921-1931) as a Cultural Mediator of Small Literatures in China». Roig-Sanz, D.; Meylaerts, R. (eds), *Literary Translation and Cultural Mediators in 'Peripheral' Cultures*. Cham: Palgrave Macmillan, 113-55. https://doi.org/10.1007/978-3-319-78114-3_5.
- Chesterman, A. (2009). «The Name and Nature of Translator Studies». *Hermes. Journal of Language and Communication in Business*, 42 (Thematic Section on Translation Studies, Focus on the Translator), 13-22. <https://doi.org/10.7146/hjlc.b.v22i42.96844>.
- Chinn, N. (1993). «'Aurelia's Unfortunate Young Man' (1864)». LeMaster, J.R.; Wilson, James, D. (eds), *The Mark Twain Encyclopedia*. New York; London: Garland Publishing, 46-7.
- Clements, R. (2015). *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Emerson, E. (1984). *The Authentic Mark Twain: A Literary Biography of Samuel L. Clemens*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gerber, J.C. (1983). «Mark Twain's Use of the Comic Pose». Budd, L.J. (ed.), *Critical Essays on Mark Twain, 1910-1980*. Boston (MA): G.K. Hall & Co., 131-43.
- Guo Rui 國蕊 (2020). «Hara Hôitsuan 'Zao ren shu' quan yi jian liang banben jiaokao» 原抱一庵『造人術』全譯兼兩版本校考 (Un confronto testuale fra due versioni di 'Zao ren shu' di Hara Hôitsuan). *Lu Xun yanjiu yuekan*, 3, 61-5.

- Guo Yanli 郭延禮 (1997). *Zhongguo jindai fanyi wenxue gailun* 中國近代翻譯文學概論 (Sulla traduzione letteraria in Cina in epoca moderna). Wuhan: Hubei jiaoyu chubanshe.
- Gutt, E.-A. (2000). *Translation and Relevance: Cognition and Context*. London; New York: Routledge.
- Hadley, J. (2017). «Indirect Translation and Discursive Identity: Proposing the Concatenation Effect Hypothesis». *Translation Studies*, 10(2), 183-97. <https://doi.org/10.1080/14781700.2016.1273794>.
- Hara Hōitsuan 原抱一庵 [Hōitsuan shujin 抱一庵主人] (1903a). «Jogen» 助言 (Consiglio). *Tokyo Asahi Shinbun*, 30 marzo 1903, 6.
- Hara Hōitsuan [Hōitsuan shujin] (1903b). «Jogen» 助言 (Consiglio). *Taisei kibun: Shōsetsu* 泰西奇文: 小説 (Testi curiosi dall'Occidente. Narrativa). Tokyo: Chishinkan, 21-7. <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/300042032/20?ln=ja>.
- Holmes, J.S. [1972] (2000). «The Name and Nature of Translation Studies». Venuti, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*. New York; London: Routledge, 172-85.
- Hu Cu'E 胡翠娥 (2003). «Bushì bianyuán de bianyuán: Lún wǎn Qīng xiǎoshuō hé xiǎoshuō fānyì zhōng de wéiyì hé wéizhū» 不是邊緣的邊緣——論晚清小說和小說翻譯中的偽譯和偽著 (Un confine che non è un confine: sulle pseudotraduzioni e le pseudocreazioni nella narrativa e nella traduzione di narrativa della fine dei Qing). *Zhongguo bijiao wenxue*, 3(52), 69-85.
- Jiao Fumin 焦福民 (2009). «Bao Tianxiao yu wǎn Qīng xiǎoshuō fānyì» 包天笑與晚清小說翻譯 (Bao Tianxiao e la traduzione di narrativa nella tarda epoca Qing). *Dong yue lun cong*, 30(10), 76-9. <http://doi.org/10.15981/j.cnki.dongyueluncong.2009.10.009>.
- Kaindl, K.; Kolb, W.; Schlager, D. (eds) (2021). *Literary Translator Studies*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.156>.
- Kinney, A.B. (transl.; ed.) (2014). *Exemplary Women of Early China: The "Lienü zhuan" of Liu Xiang*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/kinn16308>.
- Lee, H. (2007). *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*. Stanford (CA): Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804768078>.
- Lefevere, A. (2017). «Prewrite; The System: Patronage; The System: Poetics». Lefevere, A. (ed.), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York; Abingdon (UK): Routledge, 1-30.
- Levy, I. (2011). «'Comedy' Can Be Deadly: Or, How Mark Twain Killed Hara Hōitsuan». *The Journal of Japanese Studies*, 37(2), 325-49. <https://doi.org/10.1353/jjs.2011.0066>.
- Li, L. (2022). «Su Manshu's Adaptation of *Les Misérables*: The Manipulation of a Bridging Text in an Activist Translation». *Translation and Literature*, 31(1), 35-51. <https://doi.org/10.3366/tal.2022.0493>.
- Li Rong 李榮; Ye Xiangling 葉祥苓 (a cura di) (1993). *Suzhou fangyan cidian* 蘇州方言詞典 (Dizionario del dialetto di Suzhou). Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe.
- Li Ruoyi 李若琪 (2023). «Lun Bao Tianxiao de yijie Shijian yu qi tongxu wenxue chuanguo zhijian de guanxi» 論包天笑的譯介實踐與其通俗文學創作之間的關係 (Sul rapporto tra la pratica di traduzione e l'attività di creazione di letteratura popolare di Bao Tianxiao). *Jingu wenchuang*, 14, 44-6.
- Li, X. (2020). «Translation and National Literary Style Reforms: An Analysis of the Relay Translation of *The Californian's Tale*». *Comparative Literature and World Literature*, 5(2), 26-45.

- Lian Yantang 連燕堂 (2009). *Ershi shiji Zhongguo fanyi wenxue shi: Jindai juan* 二十世紀中國翻譯文學史·近代卷 (Storia della letteratura tradotta in Cina nel Ventesimo Secolo). Tianjin: Baihua wenyi chubanshe.
- Liu, J.Q. (2017). *Transcultural Lyricism: Translation, Intertextuality, and the Rise of Emotion in Modern Chinese Love Fiction*. Leiden; Boston: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004301320>.
- Liu, J.Q. (2018). «Pseudotranslation, Intertextuality and Metafictionality: Three Case Studies of Pseudotranslation from Early Twentieth-Century China». *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice*, 27(3), 389-403. <https://doi.org/10.1080/0907676x.2018.1523203>.
- Liu, J.Q. (2024). «Bovaristic Renderings: Zhou Shoujuan's Pseudotranslation and the Creation of an Alternative Romantic Space». Bruno, C.; Klein, L.; Song, C. (eds), *The Bloomsbury Handbook of Modern Chinese Literature in Translation*. London; New York; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 91-102. <https://doi.org/10.5040/9781350215337.ch-7>.
- Luan Meijian 樂梅建 (1999). *Tongsu wenxue zhi wang Bao Tianxiao* 通俗文學之王包天笑 (Bao Tianxiao, re della letteratura popolare). Shanghai: Shanghai shudian chubanshe.
- Lyell, W.A. (2007). «Lao She». Moran, T. (ed.), *Chinese Fiction Writers, 1900-1949*. Detroit; New York; San Francisco; New Haven (CT); Waterville (MN); London; Munich: Thomson Gale, 79-94.
- Mao, P. (2021). *Popular Magazines and Fiction in Shanghai, 1914-1925: Modernity, the Cultural Imaginary and the Middle Society*. Lanham (MD); Boulder (CO); New York; London: Lexington Books. <https://doi.org/10.5040/9781978725539>.
- Patten, W. (ed.) (1907). *Short Story Classics*. Vol. 2, *Italian and Scandinavian*. New York: P.F. Collier & Son.
- Pym, A. (2009). «Humanizing Translation History». *Hermes. Journal of Language and Communication in Business*, 42 (Thematic Section on Translation Studies, Focus on the Translator), 23-48. <https://doi.org/10.7146/hjlc.v22i42.96845>.
- Ringmar, M. (2012). «Relay Translation». Gambier, Y.; van Doorslaer, L. (eds), *Handbook of Translation Studies*, vol. 3. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 141-4. <https://doi.org/10.1075/hts.3.rel4>.
- Robyns, C. (1994). «Translation and Discursive Identity». *Poetics Today*, 15(3), 405-28. <https://doi.org/10.2307/1773316>.
- She Xiebin 佘協斌; Chen Jing 陳靜 (2004). «Wo guo lishi shang de zhuanyi jiqi libi deshì» 我國歷史上的轉譯及其利弊得失 (La traduzione indiretta nella storia cinese e i suoi vantaggi e svantaggi). *Shanghai Journal of Translation for Science and Technology*, 1, 48-51.
- Shen Qinghui 沈慶會; Kong Xiangli 孔祥立 (2011). «'Ziyou wenbi' xia de 'Ziyou fanyi'. Bao Tianxiao fanyi xiaoshuo yanjiu» “自由文筆”下的“自由翻譯”——包天笑翻譯小說研究 (La 'traduzione libera' nel quadro della 'libertà di scrittura': uno studio sulle traduzioni narrative di Bao Tianxiao). *Ming-Qing xiaoshuo yanjiu*, 3(101), 205-19.
- Shi Juan 石娟 (2014). «Cong 'juzei', 'xiadao' dao 'yixia': Yasen Luoping zai Zhongguo de jieshou» 從“劇賊”、“俠盜”到“義俠”——亞森羅萍在中國的接受 (Da 'ladro' e 'ladro gentiluomo' a 'giustiziere': La ricezione di Arsenio Lupin in Cina). *Suzhou jiaoyu xueyuan xuebao*, 31(4), 22-6.
- Shih, S.-m. (2001). *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley (CA); Los Angeles; London: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520935280>.

- Shuttleworth, M.; Cowie, M. (eds) (2014). *Dictionary of Translation Studies*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315760490>.
- Sibau, M.F. (2016). «Portrait of the Artist as a Schoolboy: Bao Tianxiao's Creative Interventions in *Little Xin's School Journal*». *Modern Chinese Literature and Culture*, 28(2), 1-42.
- Simon, S. (2005). «Presentation». *TTR. Traduction, Terminologie, Rédaction*, 18(2), 9-16. <https://doi.org/10.7202/015743ar>.
- Špirk, J. (2014). *Censorship, Indirect Translations and Non-Translation: The (Fateful) Adventures of Czech Literature in 20th-Century Portugal*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Tolstoj, L. [Tuo'ersitai 託爾斯泰] (1914). «Liu chi di» 六尺地 (Sei piedi di terra). Trad. di Bao Tianxiao 包天笑 [Tian Xiao sheng 天笑生] di «Mnogo li čeloveku zemli nužno» (Di quanta terra ha bisogno un uomo?), 1885. *Xiaoshuo yuebao*, 5, 2, 29-38.
- Toury, G. [1995] (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Revised edition. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/btl.100>.
- Twain, M. (1864). «Whereas». *The Californian*, 1(22), 22 October 1864, 1.
- Twain, M. [1875] (1903). «Aurelia's Unfortunate Young Man». Clemens, S.L. (ed.), *Complete Works of Mark Twain*. Vol. 19, *Sketches New and Old*. New York; London: Harper & Brothers Publishing, 334-8.
- Twain, M. [Make Quheng 馬可曲恆] (1905). «E'huang duyü» 俄皇獨語 (Il soliloquio dello zar). Trad. di Yan Tong 嚴通 di «The Czar Soliloquy», 1905. *Zhixue bao*, 2, 37-49.
- Twain, M. [Make Duohuai 馬克多槐] (1906). «Shanjia qiyu» 山家奇遇 (Incontri straordinari di gente di montagna). Trad. di Wu 吳 [Qian Tangwu 錢塘吳]; Tao 樵 [Tao Zhongyan 樵重演] di «The Californian's Tale», 1892. *Xiuxiang xiaoshuo*, 70, 61-70.
- Twain, M. [Make Tuwen 馬克吐溫] (1915). «Qi» 妻 (Moglie). Trad. di Zhou Shoujuan 周瘦鵑 di «The Californian's Tale», 1892. *Xiaoshuo daguan*, 1, 1-9.
- Wang Jingjing 王晶晶 (2013). «Fanyi 'xiandai zhuyi': Bao Tianxiao de yizuo 'Liu hao shi'» 翻译“现代主义”——包天笑的译作《六号室》 ('Modernità' traduttiva: La traduzione di Bao Tianxiao di 'Reperto n. 6'). *Zhongguo bijiao wenxue*, 2(91), 74-84.
- Wang Shuaidong 汪帥東 (2021). «Tou qi suo hao, ze qi suo yao: Wan Qing ri yu yicai zhuanyi xiaoshuo yanjiu» 投其所好-擇其所要——晚清日語譯才轉譯小說研究 (Assecondare i gusti, selezionare il necessario: lo studio delle traduzioni indirette di romanzi dal giapponese nella tarda epoca Qing). *Ming-Qing xiaoshuo yanjiu*, 1(139), 252-65.
- Wei, Y. (2020). *Detecting Chinese Modernities: Rupture and Continuity in Modern Chinese Detective Fiction (1896-1949)*. Leiden; Boston: Brill.
- Wolf, M. (2014). «The Sociology of Translation and Its 'Activist Turn'». Angelelli, C. (ed.), *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 7-21. <https://doi.org/10.1075/bct.66.02wol>.
- Wong, W.-c. (1999). «An Act of Violence: Translation of Western Fiction in the Late Qing and Early Republican Period». Hockx, M. (ed.), *The Literary Field of Twentieth Century China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 21-39.
- Yuan, J. (1998). «The Influence of Translated Fiction on Chinese Romantic Fiction». Pollard, D. (ed.), *Translation and Creation*. Amsterdam: John Benjamins, 283-302. <https://doi.org/10.1075/btl.25.18jin>.
- Zhan Yubing 戰玉冰 (2023). «Qingmo minchu de 'xifang' Fu'er mosi xiaoshuo» 清末民初的“戲仿”福爾摩斯小說 (La narrativa parodistica di Holmes fra la fine dell'Impero e l'inizio della Repubblica). *Xueshu yuekan*, 55(04), 151-8.

Zhang Jiamao 張家茂; Shi Rujie 石汝傑 (1987). *Suzhoushi fangyan zhi* 蘇州市方言志 (Capitolo sul dialetto di Suzhou). Suzhou: Suzhoushi difangzhi bianzuan bangongshi.
Zhou Shoujuan 周瘦鵑 (1912). «Mai hua nǚlang» 賣花女郎 (La fioraia). *Funü shibao*, 6, 1912, 57-66.