



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Interpretariato e Traduzione
Editoriale, Settoriale

Tesi di Laurea

**“Rinoceronti
Innamorati”:** proposta di
traduzione e commento
traduttologico all’opera
di Liao Yimei

Relatore

Ch. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureando

Martina Ferraina
Matricola 840891

Anno Accademico

2016 / 2017

摘要

到目前为止,《恋爱的犀牛》已经成为了中国先锋派的经典话剧之一:1999年作者廖一梅创作了这本剧,然后由她的丈夫,在全国有名的孟京辉,执导搬上舞台。

这部戏剧一推出了就被观众盛赞为新的风靡,在中国境外都得到巨大的成功,特别是因为剧里的人物能代表住在中国大城市的年轻人的生活和斗争。饲养犀牛的马路爱上了他美丽的邻居,为了她放弃自己的一切,以至于成为人群中的犀牛实属异类。这是一个爱情故事,但同时包含很深的内容:人对利益的不顾一切的追求;现代社会对人的生活、感情、关系的均匀化和标准化的要求;在这样的社会里人际关系的困难,尤其是爱情关系。

本文第一部分主要讲的是:廖一梅的个人背景、文学经验、风格特点,中国当代先锋话剧的大概情况和最近的发展。第二部分的内容是《恋爱的犀牛》的剧情、话剧里许多隐喻、语言特点,作者的讽刺用法,以便分析这部作品的深奥意义。在第三部分中,笔者把中文的话剧翻译成意大利语。当然在翻译的过程中遇到了多少由语言文化差别造成的问题,所以在第四部分笔者要详细的解释所说的困难以及所采取的翻译策略。最后一部分的主要内容就是本剧的意大利文翻译和英文翻译之间的比较。

Abstract

This thesis deals with the translation of “Rhinoceros in love”, a play written by the avant-garde playwright Liao Yimei in 1999 and staged on the same year by her husband and prominent theatre director Meng Jinghui. It immediately became a huge success, a must-watch especially for the youth struggling in China big cities. They could see themselves represented in the play: the story of the rhino keeper Malu, a loner and an outcast, who falls desperately though hopelessly in love with his beautiful neighbor, up to the point of sacrificing everything for her, talks to the audience about the hardship of love and human relationships in a society that seeks uniformation and standardization, even of feelings, and that values profit above everything else.

The first chapter of this thesis describes more specifically the author's career and the social, cultural and literary milieu in which she works, while the second chapter deals with the play and its plot, analyzing the several metaphors and symbols contained in it and uncovering their meaning, in order to enhance the reader understanding. The third chapter consists in the translated work. As for the last chapters, one consists in a commentary of the translation, to consider the problem faced during the translation process and the strategies adopted to face them, while the other is a comparison between the English translation by Mark Talacko (2012) and the present Italian translation, which intends to emphasize the similarities and dissimilarities between them.

Indice

Introduzione	3
Capitolo 1	5
L'autrice e il panorama letterario.....	5
1. Il teatro d'avanguardia in Cina.....	5
1.1 L'inizio dello sperimentalismo.....	6
1.2 L'avanguardia "pura".....	7
1.3 Pop Avant-garde.....	9
2. Liao Yimei	11
2.1 Il rapporto con Meng Jinghui e il suo rifiuto per le etichette	12
2.2 Opere dal carattere universale	13
Capitolo 2	17
L'opera.....	17
1. Rinoceronti innamorati, la Bibbia dell'amore.....	17
1.1 La storia.....	19
1.2 Caratteristiche formali.....	20
2. La figura dell'outsider.....	22
3. Il ruolo dell'artista.....	26
4. La cultura di massa.....	28
Capitolo 3	31
La Traduzione	31
Capitolo 4.....	106
Commento Traduttologico	106
1. Considerazioni preliminari sulla traduzione teatrale.....	106
1.1 "Performability" testuale e teatrale	107
1.2 La traduzione "ideale".....	110
2. L'analisi traduttiva del prototesto.....	113
2.1 La tipologia testuale	113
2.2 Funzione linguistica	115
2.3 Tipologia del linguaggio	116
3. Dal prototesto al metatesto.....	119
3.1 La dominante.....	120
3.2 La sottodominante	121
3.3 Il lettore modello	122
4. La strategia traduttiva.....	125
4.1 Macrostrategia "straniante"	125

4.2 Approccio semantico.....	126
5. Specificità del prototesto e microstrategie	127
5.1 Il livello della parola	128
5.1.1 Fattori fonologici: l'aspetto ritmico	128
5.1.2 Fattori lessicali: i nomi di persona	131
5.1.3 Lessico specifico: i nomi degli animali.....	132
5.1.4 Materiale lessicale autoctono	134
5.1.5 Figure lessicali di espressione: l'anafora.....	136
5.1.6 Figure lessicali di contenuto: similitudini e metafore	137
5.2 Il livello della frase e del testo.....	139
5.2.1 Fattori grammaticali: sintassi e tempi verbali in traduzione	139
5.2.2 Fattori testuali: la coesione.....	141
5.2.3 Fattori testuali: l'intertestualità	142
5.3 Il livello extralinguistico: i fattori culturali	145
5.3.1 I realia.....	146
Capitolo 5	149
La traduzione come possibilità.....	149
1. I limiti della traduzione	149
2. Il residuo traduttivo	150
3. Confronto tra traduzioni.....	151
Bibliografia	154
Sitografia	157

Introduzione

La letteratura cinese si è distinta negli ultimi decenni per una particolare vivacità e varietà di movimenti e correnti: nella società post-maoista, in una nazione attraversata da repentini cambiamenti istituzionali, economici e di costume, gli intellettuali si sono trovati a dover ridefinire la propria identità e il proprio ruolo in maniera indipendente dalle istituzioni e dalle ideologie.

In questo contesto si sviluppa la letteratura d'avanguardia, in parte influenzata dai movimenti avanguardisti occidentali ma soprattutto nata dalla necessità dei giovani artisti di superare gli irrigiditi modelli letterari della tradizione, rifiutando l'ideologizzazione dell'arte e il realismo socialista, per dedicarsi a uno sperimentalismo in campo formale che potesse esprimere appieno l'individualità e l'interiorità. La crescente commercializzazione dell'arte, tuttavia, ha indebolito e progressivamente marginalizzato gli artisti d'avanguardia, tagliati fuori, per scelta, dal mercato e dal contesto culturale sociale.

Il teatro d'avanguardia condivide le caratteristiche del resto del movimento: l'estremo sperimentalismo linguistico, formale e stilistico, e la volontà di distruggere la struttura stessa dell'opera teatrale e ricomporla in un collage, negandone l'unità organica e ogni possibile senso logico lo hanno reso, in ultima istanza, un teatro elitario e incapace di comunicare col pubblico.

A partire dall'inizio del millennio, però, la scena teatrale cinese ha visto svilupparsi di una nuova tendenza artistica, che mantiene in sé molti elementi delle avanguardie che l'hanno preceduta, come la mancanza di unità dell'azione scenica, l'interesse per i temi del grottesco, del deforme e malato, simbolo della società contemporanea, ma declinati in forme nuove, più accessibili anche al grande pubblico. Oggetto di aspre critiche proprio per questa sua "commercializzazione", il teatro sperimentale contemporaneo, tuttavia, è una delle realtà più importanti del panorama artistico cinese.

Liao Yimei è una delle protagoniste di questa rinascita del teatro e anche una dei suoi iniziatori. La sua prima opera importante, che poi è anche il testo presentato in questo elaborato, *Rinoceronti innamorati*, è stata messa in scena per la prima volta nel 1999, ed è tra le prime opere teatrali negli ultimi decenni a registrare un enorme successo di pubblico: rappresentata ormai migliaia di volte, è diventata un vero e proprio cult tra i giovani cinesi, che la considerano la "Bibbia dell'amore".

Come molte delle opere di Liao Yimei, *Rinoceronti innamorati* appassiona lo spettatore, o il lettore, perché ne permette l'identificazione: la stranezza dello scenario e della vicenda materiale

non fanno altro che evidenziare ed esaltare l'universalità dei problemi esistenziali raccontati attraverso l'amore e il dolore che i personaggi esprimono sul palcoscenico. Al centro dell'opera di questa autrice, infatti, ci sono proprio le domande che tutti ci poniamo prima o poi: cos'è l'amore, e da dove viene? Da dove veniamo noi e qual è lo scopo dell'esistenza? Cosa cerchiamo nella vita, cosa serve per raggiungere la felicità? Può essere raggiunta davvero?

Proprio la grande capacità di quest'autrice di raccontare problemi e sentimenti universali, che travalicano anche i confini linguistici e culturali, mi ha spinto a scegliere la sua opera come oggetto di questo elaborato, ritenendo che un testo del genere avrebbe potuto avere un valore anche in una società così diversa da quella cinese per cultura e storia.

Al centro di questa tesi, dunque, si trova una proposta di traduzione del testo teatrale *Rinoceronti innamorati*, basata sull'edizione contenuta in *Hupo + Lianai de Xiniu* 琥珀 + 恋爱的犀牛 ("Ambra + Rinoceronti innamorati"), volume pubblicato nel 2009 dalla casa editrice Xinxing Chubanshe.

La traduzione vera e propria costituisce il terzo capitolo di questo elaborato, ed è seguita da un capitolo dedicato all'analisi del testo originale e al commento sulla traduzione: a seguito di alcune considerazioni generali sulle particolarità della traduzione teatrale, verranno esposti i risultati dell'analisi in merito a dominante, lettore modello e strategia traduttiva, oltre che a proposito delle specificità a livello testuale, grammaticale, lessicale e culturale.

Il testo tradotto è preceduto da due capitoli introduttivi, necessari per fornire al lettore alcune conoscenze in merito al contesto letterario e allo stile dell'autrice che permetteranno una comprensione migliore del testo. Nello specifico, il primo capitolo tratta dello sviluppo del teatro d'avanguardia cinese negli ultimi decenni e fornisce indicazioni sull'autrice, mentre nel secondo capitolo sono state analizzate le tematiche principali trattate nell'opera.

L'ultimo capitolo, infine, consiste in una riflessione sulle possibilità e i limiti del lavoro di traduzione, presentando un'analisi del residuo traduttivo, e cioè quegli elementi che inevitabilmente sono andati persi nel passaggio da una lingua-cultura all'altra, insieme a un confronto tra la traduzione italiana qui proposta e quella inglese ad opera di Mark Talacko.

Nella stesura dei primi due capitoli, fondamentale è stato il testo di Rossella Ferrari *Pop Goes the Avant-garde*, uno studio approfondito sullo sviluppo del teatro d'avanguardia cinese dagli anni '80 ad oggi, incentrato soprattutto sulle tendenze "pop" degli ultimi anni.

Nella mia analisi sulle specificità della traduzione teatrale mi sono basata principalmente sugli studi di Susan Bassnett-McGuire, mentre per quanto riguarda l'analisi e il commento traduttologico ho fatto riferimento soprattutto ai testi di Osimo e Newmark (tutti i riferimenti in bibliografia).

Capitolo 1

L'autrice e il panorama letterario

1. Il teatro d'avanguardia in Cina

Il teatro d'avanguardia cinese, soprattutto nelle sue manifestazioni più recenti, seppure poco conosciuto al di fuori di una ristretta nicchia, è oggetto di un acceso dibattito, sia in madrepatria che all'estero, in merito alla sua valenza e alla sua stessa natura. Chi scrive ritiene che, al fine di comprendere e apprezzare al meglio la traduzione qui presentata, sia importante per il lettore avere un quadro piuttosto chiaro del contesto culturale e letterario alle spalle dell'autrice, e perciò in questo capitolo si cercherà di descrivere, brevemente ma in modo esaustivo, cosa sia in effetti il teatro d'avanguardia e che cosa rappresenti oggi in Cina.

Volendo tracciare una storia della nascita e dello sviluppo del teatro avanguardista in Cina è bene partire dal periodo di passaggio tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, poiché è proprio in questi anni che per la prima volta il teatro in Cina si distacca dall'impostazione realista che l'aveva caratterizzato fino a quel momento. Nel periodo immediatamente successivo alla fine della Rivoluzione Culturale la scena letteraria cinese ha vissuto una vera e propria rinascita, un profondo rinnovamento che ha portato al fiorire di numerosi movimenti e correnti letterarie innovativi. Tale esplosione di vitalità costituiva una reazione agli anni di oppressione del periodo maoista e, sebbene non fosse destinata a durare a lungo, rappresentò un momento decisivo per lo sviluppo futuro della narrativa, della poesia e del teatro cinese. Una delle ragioni storiche alla base di questo cambiamento è appunto la fine della Rivoluzione Culturale e dell'epoca di dominio del presidente Mao, che dal punto di vista culturale e letterario significò maggiore libertà di espressione e inoltre una grande apertura alle influenze provenienti da Occidente. Proprio in questo contesto si sviluppò un nuovo sperimentalismo teatrale, che si allontana dal tradizionale approccio realista e dal metodo Stanislavskij¹, applicato dalla maggior parte degli attori e degli esponenti del mondo teatrale negli anni precedenti, soprattutto a causa del rapporto privilegiato che la Cina aveva intrattenuto con l'Unione Sovietica e dell'influenza che quest'ultima aveva avuto nello sviluppo

¹Stile di insegnamento della recitazione messo a punto da Konstantin Sergeevič Stanislavskij, si basa sull'approfondimento psicologico del personaggio, spingendo l'attore all'immedesimazione con esso.

dell'ideologia e della cultura del nuovo regime comunista nei primi anni dopo il 1949. La mutata sensibilità della classe intellettuale, unita alla chiara volontà di opporsi alla tradizione, all'autorità e alle istituzioni portano alla nascita di un teatro nuovo, che si ispira alle teorie di Brecht e all'esperienza del teatro dell'assurdo francese e che quindi sostiene una recitazione basata sullo *straniamento*, piuttosto che sull'immedesimazione di Stanislavskij, considerando le opere precedenti come esempi di arte morta, stagnante, bloccata nel passato dall'attaccamento a quelli che i protagonisti di questo periodo definiscono come *san jiu*, letteralmente “i tre vecchiumi”, riferendosi alle vecchie concezioni di scrittura drammatica, regia e recitazione che avevano bisogno di essere riformate. Secondo Bürger, uno dei maggiori teorici dell'Avanguardia, la produzione artistica dei movimenti avanguardisti esce dalle categorie tradizionali che definiscono cosa sia o non sia un'opera d'arte, un “work of art”: rifiutando concetti come quelli dell'organicità dell'opera, della sua unicità e della preponderanza del contenuto sulla forma, gli avanguardisti si concentrano non più su *cosa* si esprime ma sul *come* lo si esprime, sviluppando una sensibilità artistica decisamente estetizzante.²

1.1 L'inizio dello sperimentalismo

L'estetica, l'individualismo e il distacco dalle istituzioni e dalla funzione sociale dell'arte sono proprio le caratteristiche principali dei movimenti avanguardisti cinesi, in parte condivisi con le loro controparti europee, dalle quali comunque divergono sotto diversi aspetti, primo fra tutti il diverso contesto storico e politico nel quale si sono sviluppati. Soprattutto in una prima fase, che va indicativamente dal 1979 al 1989, gli artisti cinesi risentono ancora fortemente delle esperienze traumatiche della Rivoluzione Culturale e, a un regime la cui ideologia è basata proprio sul collettivismo e sulla funzione educativa e sociale dell'arte come strumento nelle mani del governo, oppongono un'esperienza artistica fortemente individuale, considerata come espressione di sé che non veicola necessariamente un messaggio sociale. Proprio alla particolare condizione politica cinese, tra l'altro, si deve l'enfasi posta dai movimenti avanguardisti sulla forma dell'opera d'arte: la definizione di una nuova estetica dell'arte d'avanguardia assume un'importanza particolare in quanto, in un regime in cui le parole sono sottoposte a forte censura, è nel campo estetico e formale che può svilupparsi un nuovo linguaggio della contestazione. È anche per questo che, sempre in opposizione al “teatro parlato” dei decenni precedenti, lo *huaju*, in cui era appunto la parola a essere al centro dell'attenzione, dagli anni '80 in poi il concetto di performance assume un'importanza sempre maggiore: si va a delineare un rapporto quasi conflittuale tra testo e performance, o meglio

²Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde* (trad. Michael Shaw), Minneapolis, University of Minnesota press, 1984, pp. 55-59.

dialettico, in quanto i due elementi non si negano a vicenda, ma piuttosto sono al centro di una rinegoziazione del significato e degli equilibri di potere che ha luogo sul palcoscenico. Uno dei primi intellettuali cinesi a operare secondo questi nuovi principi e inserire tecniche innovative nelle sue opere fu Huang Zuolin³ che, con la maggiore libertà acquisita dopo la fine degli anni '70, divenne un importante sostenitore del metodo brechtiano come nuova spinta propulsiva per il teatro cinese. Insieme a lui, altre due figure principali del periodo sono sicuramente Lin Zhaohua⁴ e Gao Xingjian:⁵ lavorando in coppia, l'uno regista e l'altro drammaturgo, produssero due delle opere più importanti del teatro cinese contemporaneo, *Segnale d'allarme* e *Fermata d'autobus*, rappresentate per la prima volta rispettivamente nel 1982 e nel 1983. Anche se queste due opere sono ormai considerate come due capisaldi dello sviluppo dell'avanguardia teatrale in Cina, sia Lin Zhaohua che Gao Xingjian hanno sempre rifiutato qualsiasi identificazione come avanguardisti e l'attribuzione ai loro lavori di etichette generalizzanti, a conferma del fatto che al centro della produzione di questo periodo c'è soprattutto un bisogno di espressione individuale. Oltre a considerarsi sempre al di fuori del movimento avanguardista, entrambi questi intellettuali non si sono mai posti in diretto contrasto con le autorità ma nonostante questo le loro opere vennero considerate dal governo come una critica diretta alla stessa ideologia su cui era stata fondata la Cina socialista, e successivamente portarono Gao all'esilio volontario in Francia. In questo periodo dunque, attraverso il nuovo linguaggio dell'avanguardia e quasi contro le stesse intenzioni degli artisti che la rappresentano, il discorso politico e sociale acquisisce nuova linfa e nuovi mezzi, ma è una rinascita destinata a durare molto poco.

1.2 L'avanguardia "pura"

Ciò che accadde a piazza Tian'Anmen nel giugno del 1989 segnò un arresto netto per lo sviluppo di ogni ambito della vita artistica e culturale in Cina, che per qualche anno visse una sorta

³ Huang Zuolin 黄作霖 (1906-1994), figura centrale nel mondo del teatro cinese, fu anche uno dei principali registi cinematografici dello scorso secolo. Durante gli studi universitari sviluppò un interesse profondo per drammaturghi quali Henrik Ibsen e George Bernard Shaw, che divenne poi il suo maestro durante il periodo passato nel Regno Unito. Huang Zuolin ebbe un'influenza significativa sia sul mondo del cinema che su quello del teatro: fu grazie a lui che vennero introdotte e studiate su larga scala le teorie di grandi intellettuali quali Stanislavskij, Brecht e Grotowski.

⁴ Lin Zhaohua 林兆华, (nato nel 1936) è uno degli iniziatori del movimento teatrale sperimentale in Cina. Terminati gli studi presso l'Accademia Teatrale Centrale di Pechino decide di dedicarsi a una carriera da regista e, dopo la Rivoluzione Culturale, inizia una collaborazione estremamente fruttuosa con Gao Xingjian: il loro sodalizio durerà fino alla fine degli anni '80, quando Gao decide di lasciare il Paese, e porterà alla creazione di alcune delle opere più significative per lo sviluppo del teatro sperimentale contemporaneo.

⁵ Gao Xingjian 高行健 (nato nel 1940) è il primo autore cinese ad aver ricevuto il Premio Nobel per la letteratura, sebbene non gli sia stato formalmente riconosciuto dal governo della RPC in quanto esule in Francia e ormai cittadino francese. Insieme a Lin Zhaohua è tra i principali fautori della riforma del teatro cinese e dello sviluppo dello sperimentalismo teatrale, avendo inoltre introdotto principi di recitazione, composizione e regia innovativi quali i concetti di teatralità (剧场性 *juchangxing*), ipoteticità (假定性 *jiadingxing*) e della tripartizione dell'attore (演员三重性 *yanyuansanchongxing*). Oltre che per le sue sceneggiature teatrali, Gao è anche molto noto per i suoi racconti e romanzi, tra cui menzioniamo *La Montagna dell'anima* (灵山 *Lingshan*) del 1990 e *La Bibbia di un uomo solo* (一个人的圣经 *Yi ge ren de shengjing*) del 1999.

di impasse, fino agli inizi degli anni '90. Nel 1992 il famoso “viaggio al Sud” di Deng Xiaoping segna un'apertura da parte del governo e si assiste a una rinascita dello sperimentalismo teatrale, che torna sulla scena con opere ancora più radicali e provocatorie. Come i loro predecessori, gli artisti al centro della scena teatrale degli anni '90 concentrano la loro attenzione sulla performance più che sul testo, ma inseriscono nelle loro opere forti elementi di dissenso, sfidando in modo quasi diretto le autorità e ponendosi, volontariamente, ai margini della società, praticando un'arte elitaria. Un altro elemento che li differenzia dagli artisti che avevano operato nel decennio precedente è la marcata tendenza a organizzarsi in gruppi, truppe teatrali di solito riunite intorno a una figura particolarmente carismatica: a Pechino vengono fondati il Lin Zhaohua Drama Studio (林兆华戏剧工作室 *Lin Zhaohua xiju gongzuoshi*); il gruppo Wild Swan (鸿鹄 *Honghu*), trampolino di lancio di molti futuri protagonisti della scena teatrale che contribuì a lanciare anche il regista Meng Jinghui, il quale in seguito fondò l'Accidental Exposure Troupe; il Garage Theatre, fondato da Mou Sen e che rappresentò una delle voci più radicali e sovversive dello sperimentalismo di quegli anni. Nonostante l'estrema vitalità di questo periodo, tuttavia, il rapporto tra attori e registi e pubblico si andò sempre più incrinando: la marginalità che vivevano gli artisti era certamente dovuta a una tendenza generale verso delle opere e un linguaggio sempre più elitari, ma anche alla pressione subita da tutti gli artisti che in quegli anni si sentivano schiacciati tra la censura governativa da una parte, che limitava le loro possibilità di espressione, e la forza dirompente del mercato dall'altra, che richiedeva loro di soddisfare le aspettative di intrattenimento del pubblico e scendere a compromessi spesso inaccettabili. È proprio questa situazione apparentemente senza uscita che ha portato molti critici a dichiarare la presunta “morte” dell'avanguardia cinese alla fine degli anni '90.

After 1985, both theatre and cinema came increasingly under pressure from commercialization in the face of audience preference for television and video. Sporadic censorship between 1981 and 1988 if anything helped redirect attention to the stage, but the end of the decade saw the end of unprecedented change and experimentation in all forms of drama.⁶

A questo punto è quindi necessario considerare un altro dei fattori fondamentali alla base del cambiamento vissuto dalla Cina in quegli anni, e cioè le riforme economiche varate da Deng Xiaoping per far progredire il Paese e aprirlo agli scambi commerciali con l'estero: il 1978 è l'anno dell'approvazione della serie di riforme denominate *gaige kaifang*⁷, che segnano l'inizio delle profonde trasformazioni intraprese dalla PRC e che l'hanno portata, nel corso di pochi decenni, a

⁶Bonnie S. McDougall, Louie Kam, *The Literature of China in the Twentieth Century*, New York, Columbia Press University, 1997, p. 352.

⁷Nel dicembre del 1978, nel corso della 12° assemblea plenaria annuale del Partito Comunista Cinese, sotto la guida di Deng Xiaoping, che da poco aveva acquisito la leadership, i rappresentanti del partito votarono l'approvazione di una serie di riforme basate sul principio “*duineigaige, duiwaikaifang*” 对内改革对外开放, e cioè, letteralmente, riformare all'interno e aprire all'esterno. In sostanza, queste riforme segnarono la fine del sistema socialista cinese, quanto meno a livello economico, in quanto incoraggiarono la libera impresa nonché gli investimenti esteri con lo scopo di riprendere l'economia cinese.

diventare una delle maggiori potenze economiche mondiali, uno stato capitalista la cui proclamata ideologia è un “socialismo con caratteristiche cinesi”. È chiaro che questa apertura ha avuto anche importanti conseguenze dal punto di vista sociale e culturale: con lo sviluppo economico crescente, proprio come avviene in Europa, la commercializzazione della cultura è diventata una realtà sempre più concreta, obbligando gli artisti a rapportarsi con le necessità del mercato e del pubblico. Spesso questo si è risolto una sorta di aut-aut per gli intellettuali, che vedevano come uniche scelte o un compromesso degradante o il silenzio totale.

The younger generation of experimentalists indeed displayed resistance to, if not total negation of, mainstream cultural and consumer trends and a comparable lack of communication with the larger social body. Paradoxically, the absence of any tangible sociocultural impact was leading to a neutralization of the avant-garde's critical potential and hence to a stabilization, rather than subversion, of the status quo. Somehow, and this is possibly a crucial contradiction of avant-garde anywhere at any historical moment, the experimental artists remained dependent on exactly that which they were contesting, namely, the popular audience[...].⁸

1.3 Pop Avant-garde

Questa è la situazione del teatro all'inizio del nuovo millennio, anche per quanto riguarda le forme più tradizionali, sebbene sembrano essere proprio i movimenti avanguardisti a risentirne maggiormente: il mondo della letteratura e dell'arte denunciava, e in parte lo fa tuttora, la scomparsa della cosiddetta “avanguardia pura”, termine con cui si riferisce alle opere sperimentali e controverse dei decenni precedenti e che proprio per la sua natura di medium distaccato da funzioni pratico-materiali, per la sua quasi totale mancanza di comunicazione col pubblico, si ritrova a perdere qualsiasi funzione o consistenza, quasi a non esistere più nella società contemporanea.

In questo contesto, molti autori e registi sentono la necessità di rivedere le proprie modalità creative ed espressive e, più in generale, il proprio approccio con l'arte e il pubblico. Fra i più famosi c'è sicuramente la coppia composta da Liao Yimei, l'autrice dell'opera oggetto di questa tesi, e Meng Jinghui, uno dei maggiori registi della Cina contemporanea: anche se il cambiamento di rotta del teatro cinese vede anche molti altri protagonisti, il sodalizio personale e professionale formato da Liao e Meng, che sono marito e moglie nella vita, è forse l'esempio che rappresenta al meglio il nuovo stile e che più di altri ha contribuito alla sua affermazione dentro e fuori i confini nazionali. Come lo stesso Meng afferma in un'intervista risalente al 2000:

il teatro sperimentale è visto di norma come una forma d'arte elitaria, credo ormai che non debba essere necessariamente così. [...] ritengo che dovremmo tutti cercare di fare un passo avanti. Non si tratta solo dei numeri di audience. [...] Mi

⁸Rossella Ferrari, *Pop goes the Avant-garde, Experimental theatre in contemporary China*, Calcutta, Seagull Books, 2012, p. 86.

rendo conto ora di come sia estremamente importante stabilire un contatto col pubblico, ed è proprio la ragione per cui ultimamente vengo a teatro ogni giorno: per avere uno scambio con gli spettatori.⁹

Ci si rende conto, dunque, che le modalità di creazione e produzione artistica associate fino a quel momento alle opere di avanguardia avevano bisogno di essere riconsiderate, così come doveva essere rivisto e ripensato il rapporto stesso tra l'artista e la società: per quanto sperimentale e sovversivo, l'artista continua comunque a dipendere dal pubblico, e non solo in senso negativo. Come evidenzia Meng, non si tratta solo di migliorare il rapporto con gli spettatori per avere successo, ma anche, e soprattutto, per avere uno scopo: per ritrovare la sua funzione, l'arte, anche quella di avanguardia, deve in un certo senso piegarsi ai compromessi imposti dalla società e cercare di instaurare con l'audience un rapporto di integrazione e scambio. Secondo i sostenitori di questa nuova svolta del teatro cinese, non si tratta di un tradimento nei confronti dei principi fondamentali delle avanguardie, in quanto lo scopo ultimo è comunque quello di negare l'arte come istituzione e reintegrarla nella vita vera, nella “praxis of life”, secondo la definizione di Bürger¹⁰.

Si viene quindi a configurare una modalità della produzione artistica che da un lato è ancora legata all'impegno sovversivo, ma dall'altro cerca anche di raggiungere una fetta di pubblico sempre più ampia, cercando di superare la dicotomia arte/intrattenimento, l'opposizione ideale tra cultura alta e cultura popolare. Attingendo sia da un estremo che dall'altro, molti artisti contemporanei cercano di creare una forma che sia ibrida e innovativa, e che riesca a rispondere sia al bisogno creativo dell'artista che alla pressione sociale operata dal mercato.

Quest'arte “ibrida” è stata, ed è tuttora, giudicata negativamente da molti critici, che la considerano come una sorta di svendita dell'arte e di assoggettamento totale al trend della commercializzazione della cultura. Chi scrive ritiene che questo punto di vista possa essere considerato in un certo senso anacronistico e soprattutto controproducente: rinchiudersi in una metaforica torre d'avorio della purezza artistica e ideologica, rifiutandosi di riconoscere il potere del mercato nella società contemporanea, rischia di allontanare ancora di più i movimenti d'avanguardia dal loro scopo originario, in quanto se si rinuncia completamente alla propria funzione sociale e alla comunicazione col pubblico si finisce per irrigidirsi in una posizione inevitabilmente conservatrice. Pertanto bisognerebbe cercare di considerare il processo di popolarizzazione dell'arte come un'opportunità, soprattutto dal momento in cui una visione artistica che comprenda in sé e rappresenti questo fenomeno potrebbe riflettere al meglio le numerose contraddizioni di un Paese in cui la definizione di un'identità culturale e ideologica è un processo ancora in corso.

⁹Meng Jinghui e Xie Xizhang, *Guanyu “shiyān jù” de duìhuà* 关于“实验剧”的对话 (Dialoghi sul “teatro sperimentale”) in Meng Jinghui (a cura di), *Xianfeng xiju dang'an* 先锋戏剧档案 (Archivi del teatro d'avanguardia), Beijing, Zuoja chubanshe, 2000, pp. 347-55 (trad. italiana mia).

¹⁰ Sulla definizione di ciò che costituisce arte d'avanguardia cfr. Bürger, *op. cit.*, cap. 4 “The Avant-gardiste Work of Art”, pp. 55-82

2. Liao Yimei

Io so benissimo di essere un'idiota, il mio problema è che nessuno ci crede. Certo, non sono stupida nel senso che non mi funziona il cervello, o che non riesco a ragionare, no, è che quando mi trovo a un bivio, a dover fare una scelta tra due strade, una “facile” e una “difficile”, scelgo sempre quella “difficile”. È così da quando ero bambina: ogni santissima volta che devo prendere una decisione mi comporto nello stesso modo, e mi ritrovo sempre e comunque a percorrere la strada più ardua.¹¹

Con queste parole si definisce la stessa Liao Yimei nel testo *Xiang wo zheyang benzhuo de shenghuo* 像我这样笨拙的生活 (“La mia vita da stramba”), noto anche come *Notes of a Deviant*: si tratta di una raccolta di brevi scritti, a volte non più lunghi di un paio di pagine, in cui l'autrice racconta di sé, della sua vita e delle sue opere. Non si può certo definire un testo teorico, o un manifesto di poetica, ma attraverso citazioni, brevi aneddoti e commenti alle proprie opere, il lettore riesce a ricostruire la visione del mondo di questa autrice, ciò che pensa dei rapporti umani, dei sentimenti e dell'arte e come questo si riflette nei personaggi delle opere di Liao.

Liao Yimei è nata a Pechino il 25 dicembre del 1970 in una famiglia di artisti: entrambi i genitori lavoravano come insegnanti presso l'Istituto di danza di Pechino e spesso la portavano con loro all'Istituto, perciò ebbe fin dall'infanzia familiarità con il mondo dell'arte e del teatro, che presto cominciarono ad affascinarla. Questo interesse si tradusse nella decisione di iscriversi alla Central Academy of Drama (CAD), una delle principali istituzioni del mondo teatrale cinese, da cui si diplomò nel 1992. Tra diversi lavori saltuari, nel 1993 cominciò a scrivere come autrice indipendente, le sue prime opere due sceneggiature cinematografiche; anche se, a causa di problemi coi finanziatori, le pellicole non vennero mai girate, questa fu comunque la prima grande occasione per Liao per affermarsi nel campo come sceneggiatrice e drammaturga e da quel momento in poi ebbe una carriera piuttosto positiva.¹² Negli ultimi anni si è occupata principalmente, di teatro, che costituisce il suo interesse principale, pubblicando opere ormai cult per il giovane pubblico cinese come *Lian'ai de xiniu* 恋爱的犀牛 (“Rinoceronti innamorati”) o *Hupo* 琥珀 (“Ambra”). Ha inoltre lavorato alla sceneggiatura di film e serie TV conosciuti a livello sia nazionale che internazionale e apprezzati da pubblico e critica, per esempio *Xiang jimao yiyang fei* 像鸡毛一样飞 (“Chicken poets”), che si è aggiudicato alcuni premi in diversi festival cinematografici, e la serie *Yi bu zhi yao*

¹¹Liao Yimei 廖一梅, *Xiang wo zheyang benzhuo de shenghuo* 像我这样笨拙地生活 (La mia vita da stramba), Beijing, Zhongxin Chubanshe, 2011, p.10 (le traduzioni in italiano presenti nella tesi, se non altrimenti indicato, sono dell'autrice)

¹²Zhong Shuxin 钟淑新, 2015 “Liao Yimei: zongran tengtong, ye yao kai hua” 廖一梅: 纵然疼痛, 也要开花 (Liao Yimei: un fiore che sboccia nonostante le avversità), *Xiao Gushi Wang* 小故事网 (“Piccole storie”) [disponibile online su: <http://www.xiaogushi.com/diy/jishigushi/2012122114346.html>], data di consultazione: 07/09/2017

一步之遥 (“Gone with the bullets”), risultato di una collaborazione tra Liao e altri importanti artisti contemporanei tra cui Wang Shuo.¹³

2.1 Il rapporto con Meng Jinghui e il suo rifiuto per le etichette

Liao Yimei e Meng Jinghui sono considerati al giorno d'oggi come la coppia d'oro del teatro cinese contemporaneo: lei drammaturga, lui regista, le loro collaborazioni hanno dato vita ad alcuni dei più grandi successi teatrali degli ultimi vent'anni, tant'è che oramai il pubblico quasi si aspetta di vederli lavorare insieme, e spesso ritiene che Meng sia l'unico collaboratore di Liao Yimei, o comunque l'unico a mettere in scena ciò che la moglie scrive. Sebbene, in effetti, la messa in scena e la regia di tutte le opere teatrali scritte da Liao sia sempre stata affidata al marito, è vero anche che la sua carriera non si limita al teatro, avendo scritto sceneggiature anche per il cinema e la televisione. Va inoltre evidenziato come, per questa autrice, mantenere la propria indipendenza e la propria identità individuale rappresenti una priorità assoluta. Durante un'intervista rilasciata al talk show online *Feichang Dao* 非常道 (“Percorsi alternativi”), al conduttore che le domanda come mai lei e Meng si rifiutino, quando possibile, di rilasciare interviste insieme, lei risponde che è per evitare di passare ai media l'immagine della coppia sposata:

È questo che mi spaventa, perché non ho intenzione di farmi rinchiudere in una qualche sorta di cornice ideale. Il fatto è che sono tutte finte, sono come degli schemi cognitivi fissi, categorizzano qualcosa in modo da darti l'impressione di averla capita davvero, con il risultato che nessuno poi va a interrogarsi in modo più profondo. Al giorno d'oggi la maggior parte delle persone ha bisogno di inserire tutto in una qualche categoria, di dare a tutto un'etichetta, e anche per noi drammaturghi funziona così: di che genere sono le tue opere? Sono d'avanguardia? Sono commerciali, di intrattenimento? È come se tutto ciò che non viene incasellato, tutto ciò che è privo di un'etichetta, non possa venire accettato. Sono profondamente contraria a questo modo di vedere le cose e spero che non mi sia mai affibbiato nessun genere di etichetta. È vero quel che lei ha appena detto, io e Meng Jinghui stiamo insieme, ma se, quando si parla di noi, questa fosse la prima cosa che tutti pensano, allora credo che non solo sarebbe dannoso per me e per lui, ma soprattutto non sarebbe di nessun beneficio per il pubblico.¹⁴

Il rapporto con Meng, per Liao Yimei, è sicuramente un'arma a doppio taglio: se è vero che insieme hanno raggiunto il successo, è anche evidente come i media cinesi tendano sempre più a

¹³I dati sulla biografia di Liao Yimei qui riportati sono presi in massima parte da enciclopedie online, siti specialistici e interviste all'autrice; per eventuali riferimenti cfr. bibliografia e sitografia.

¹⁴Liao Yimei 廖一梅 e Wang Dong 王东, 2011, *Fenghuang Yule* 凤凰娱乐 (“Phoenix Entertainment”), [disponibile online su: <http://ent.ifeng.com/fcd/special/liaoyimei/>], data di consultazione: 06/09/2017 (d'ora in avanti solo Liao Yimei 廖一梅 e Wang Dong 王东, 2011)

rappresentarli come coppia, come un'entità unica, ed è proprio da questo tipo di limitazioni che l'autrice vorrebbe tenersi lontana, anche perché finiscono inevitabilmente per sminuirne la figura e farla passare in secondo piano.

Sin dal periodo degli studi, Liao Yimei si distingue per una spiccata indipendenza e per la propria ricerca di una vita libera, al di fuori di qualsiasi “etichetta” come dice lei stessa, non volendo restare intrappolata in categorie superficiali e limitanti e, considerando il dibattito esposto nei paragrafi precedenti sullo sviluppo del teatro d'avanguardia nella Cina contemporanea, è evidente la ragione che spinge quest'autrice a rifiutare l'appartenenza ideologica a qualsiasi gruppo. Uno dei principi che guidano la sua vita e la sua produzione, e che emerge chiaramente nei suoi personaggi, è sicuramente la fedeltà a sé stessi e alle proprie passioni, in una quieta ma determinata ricerca di una vita autentica.

Il mio ideale è quello di una vita piena di creatività e di passione, non accecata dai pregiudizi e, soprattutto, di una vita libera. Ciò che mi aiuta a vivere in questo modo io lo accetto, lo approvo. Al contrario, rifiuto ciò che mi allontana da questo stile di vita, che sia la morale tradizionale o qualche nuova ideologia alla moda. Rifiuto l'ipocrisia, le menzogne, tutto ciò che è privo di gusto, mediocre e limitato, mi rifiuto di fingere, di mettere da parte ciò in cui credo e indossare una maschera di cordialità. Non credo nella vita fissa e standardizzata degli altri e nei loro modelli di felicità. Non importa se il mondo ce ne dia l'opportunità o meno, io credo che ognuno di noi possa perseverare e creare per sé stesso e per gli altri una vita libera.¹⁵

2.2 Opere dal carattere universale

[...]è questo che mi aspetto da me stessa: forse cosa un po' strana, ma io vorrei scoprire da dove vengo, da dove vengono i miei sentimenti, perché oggi la penso in un modo e domani in un altro. Non è che io abbia un interesse particolare verso me stessa, ciò che davvero vorrei sapere è da dove veniamo tutti noi uomini, ma penso che analizzare stessa sia un buon punto di partenza. Durante questo processo, ve ne accorgete, bisogna essere molto severi, e anche insensibili, perché tutti tendiamo ad attribuirci qualche ideale poetico, a nascondere i nostri scopi, le nostre speranze e i desideri della nostra parte più intrinseca, come polvere sotto al tappeto. Quindi è necessario buttare giù la facciata, tirare fuori tutto e capire quali siano le motivazioni basilari per tutto ciò che facciamo o sentiamo. È esattamente questo che faccio quando scrivo.¹⁶

Come molti autori contemporanei, Liao Yimei non si occupa mai direttamente di temi sociali o politici, o di tematiche strettamente legate al contesto socio-culturale della Cina. Il teatro avanguardista contemporaneo, come è stato già evidenziato nei paragrafi precedenti, si caratterizza proprio per il suo rifiuto dell'impegno politico e sociale e per il suo carattere ibrido, che mescola

¹⁵Liao Yimei 廖一梅, *op. cit.*, p. 11-12

¹⁶Liao Yimei 廖一梅 e Wang Dong 王东, 2011

non solo cultura alta e cultura pop, ma anche elementi della letteratura straniera e della tradizionale pratica teatrale cinese. È un teatro che assume una prospettiva transnazionale e Liao Yimei è certamente una rappresentante di questa tendenza. Certo, nelle sue opere ci sono ovviamente molti riferimenti ed elementi specifici della cultura cinese, che necessariamente forma la visione del mondo di quest'autrice e ne costituisce il background, ma sono quasi sempre in posizione secondaria rispetto a quello che è il vero centro tematico dei suoi scritti, e cioè le questioni esistenziali che l'uomo affronta da sempre, in ogni diversa cultura e società. Domande quali “chi siamo?”, “da dove veniamo?”, “qual è lo scopo della nostra vita?” sono al centro della riflessione di Liao Yimei che, attraverso la scrittura, cerca di esprimere il suo punto di vista sulla vita, la risposta che cerca di costruire giorno dopo giorno a questi grandi interrogativi, una risposta che non ha modo di essere espressa se non attraverso l'arte. Proprio da questo deriva il carattere universale delle sue opere, che trova riscontro nelle altre società capitaliste moderne, le quali condividono con la Cina contemporanea questioni quali la problematicità delle relazioni interpersonali; la perdita di significato delle parole e del tempo in una società sempre più accelerata e interconnessa; la necessità di eliminare maschere ed etichette superficiali e arrivare a una visione autentica della realtà.

Gli ho detto, credi che se tutti fossimo uguali, se non ci fossero due sessi e potessimo comunque riprodurci, credi che le cose sarebbero più semplici? [...] Pensaci bene, perché davvero moltissimi problemi vengono proprio da questo, dal fatto che gli uomini se ne stiano fermi sulle loro posizioni e le donne pure. Ma se all'inizio, nel momento in cui Dio creò il mondo, l'avesse fatto secondo un progetto perfetto, se fossi stato tu quel Dio perfetto che creava un mondo perfetto, avresti diviso gli uomini in maschi e femmine? Non pensi sarebbe stato meglio essere tutti uguali e bastare a sé stessi?¹⁷

Così risponde Liao Yimei al figlio di soli sette anni quando gli chiede perché esistano maschi e femmine. Si tratta di un argomento che sta molto a cuore a quest'autrice, che si interroga sia su cosa significhi, per lei, essere una donna, e sia su cosa distingua davvero uomini e donne, quali siano i tratti che ci allontanano e quelli che abbiamo in comune, e infine si chiede se questa distanza fra i due sessi sia davvero insormontabile. Nella maggior parte dei suoi scritti, che si tratti di interviste, raccolte di saggi o opere teatrali, l'opinione che emerge sembra essere che esistano davvero differenze troppo grandi tra uomini e donne, e che sia questa, molto spesso, la causa delle nostre sofferenze, in quanto il dolore viene dall'impossibilità di essere capiti. Questo sembra essere particolarmente vero per i rapporti di coppia: l'amore, per i personaggi di questa autrice, è spesso tormento, sofferenza e illusione, come per Malu e Mingming, un sentimento ineffabile e complesso, incontrollabile, come quello tra Shen e Gao in *Ambra*. Dall'analisi delle storie di questi personaggi

¹⁷Liao Yimei 廖一梅 e Wang Dong 王东, 2011

si vede bene come, per Liao Yimei, nella società contemporanea il concetto di amore sia stato sottoposto, come tutto il resto, a una standardizzazione, un tema che è fortemente presente nei *Rinoceronti innamorati*: il sentimento è diventato anch'esso un bene di consumo, e chi lo vive in modo diverso, chi lo mette al centro della propria vita, viene considerato un matto. In un'altra intervista, l'autrice spiega molto chiaramente come considera la maggior parte dei rapporti di oggi: “La gente intorno a me vuole solo qualcuno che li completi, che li faccia sentire appagati, ma partono da un presupposto sbagliato. [...] Non mi piace parlare d'amore, quando si tira in ballo questa parola tutti gli danno un significato diverso, tutti parlano di cose diverse”.¹⁸ La comprensione, o la mancanza di essa, sembra dunque essere al centro della sua visione dei rapporti umani, una comprensione che può forse essere lentamente raggiunta nonostante le differenze, e anzi considerando queste ultime come stimoli: affrontare ciò che non è familiare senza pregiudizi, per andare oltre la propria individualità, in un confronto che ci permette di comprendere meglio noi stessi e, di conseguenza, anche gli altri. Come dice la stessa Liao Yimei: “Solo attraverso una conoscenza più profonda di sé si potrà arrivare a comprendere gli altri”.¹⁹

Ma si tratta di un processo molto difficile, soprattutto nella società di oggi in cui, secondo l'autrice, la comunicazione verbale non è più efficace ed è necessaria una comunicazione diretta, *mian dui mian* 面对面, e cioè faccia a faccia: in questo senso non solo si dice abbastanza contraria all'utilizzo esagerato dei social network e dei mezzi di comunicazione istantanea, ma sostiene anche, in modo forse contraddittorio considerando il campo in cui lavora, di non fidarsi delle lingua, che è sì uno strumento della comunicazione, ma che non può trasmettere la totalità del messaggio. Il problema, sostiene lei, è che viviamo in “un'epoca piena di nonsense e parole superflue”²⁰, un'epoca in cui condividiamo e inviamo migliaia di parole ogni giorno, in cui, per la minoranza privilegiata almeno, le parole sono gratis e vengono usate senza alcuna cautela, gridate su ogni piattaforma finché non perdono gran parte del loro senso e diventano lettere vuote. Per questo motivo Liao Yimei ritiene prioritario raccontare delle questioni profonde dell'animo, del dolore, della morte, del sesso e di tutto ciò che di norma viene nascosto sotto un velo di delicatezza, perbenismo e convenzioni, perché sono le parole che di solito non osiamo pronunciare quelle che toccano il pubblico, che provocano dolore, e le uniche che valgano la pena di essere scritte, così come la verità è l'unica cosa che valga la pena di essere raccontata.

¹⁸Wang Fei 王菲, 2010, “Liao Yimei zhenxi shengming de tongku, cong xiniu dao hupo buduan zhimian ziwo” 廖一梅珍惜生命的痛苦, 从犀牛到琥珀不断直面自我 (Fare tesoro del dolore nella vita e affrontare sempre sé stessi, Liao Yimei dai *Rinoceronti* ad *Ambra*), *Xinlang Yule* 新浪娱乐 (Entertainment Sina) [disponibile online su: http://ent.sina.com.cn/j/2010-03-04/12532887866.shtml?c=spr_sw_bd_firefox_news], data di consultazione: 07/09/2017

¹⁹Liao Yimei 廖一梅 e Wang Dong 王东, 2011

²⁰*Ibidem*

Pensaci, cos'è che lo psicologo chiama problema mentale? È, per esempio, se da bambino ti è successo qualcosa di brutto e tu poi l'hai negato, l'hai nascosto in qualche modo, allora i problemi psicologici che questo ti ha portato puoi curarli solo affrontandolo. Affrontare la realtà è il principale dovere degli uomini, è la prima forma di coraggio, la più importante, quella che spero di dimostrare anch'io nelle mie opere. [...]io racconto le cose che tu hai paura di ascoltare, o a cui penseresti solo di nascosto, quando sei da solo in un angolo buio, ecco quelle sono le cose che io porto sul palcoscenico per mostrarle a te.²¹

Lo scopo della sua scrittura, quindi, è portare alla luce e affrontare pubblicamente argomenti spinosi, realtà che di solito si ignorano, soprattutto nella cultura tradizionale cinese che tende a evitare di discuterne, come la morte, oppure, argomento che rimane tabù anche in tempi moderni, la sessualità, che Liao Yimei affronta in modo dirompente e provocatorio nella sua opera *Rouruan* 柔软 (“Soffice”), in cui racconta di un percorso verso il cambio di sesso.

Un elemento che va evidenziato, in conclusione, è che nonostante la natura provocatoria di molti dei temi trattati, il tono e lo stile di Liao Yimei non sono mai sensazionalisti o politicizzati, non si percepisce mai la volontà di “educare” il pubblico o influenzarne le opinioni. Piuttosto, una caratteristica primaria del suo stile è l'umorismo, spesso amaro, fortemente presente in ogni sua opera: se è vero che l'autrice scrive molte scene ricche di comicità e umorismo, è anche vero che è sempre presente, e percepibile, un velo di tristezza, di malinconia, una consapevolezza amara dietro la risata, e un dolore che viene raccontato con estrema sincerità.

Come sostiene la stessa Liao Yimei: “Io sono un'autrice sincera: tutto ciò che scrivo, le idee che i miei personaggi rappresentano, sono esattamente quelle che io sostengo nella mia vita quotidiana.”²²

²¹*Ibidem*

²²*Ibidem*

Capitolo 2

L'opera

1. Rinoceronti innamorati, la “Bibbia dell’amore”

Il testo tradotto e preso in esame in questa sede è *Rinoceronti innamorati*²³, una delle prime opere di Liao Yimei e sicuramente quella che per la prima volta l’ha portata alla ribalta nel mondo del teatro contemporaneo cinese. Questo testo, inoltre, costituisce anche la prima parte di quella che Liao ha definito come una “trilogia del pessimismo” (悲观主义三部曲 *beiguanzhuyi sanbuqu*), che parte dall’amore folle e autodistruttivo raccontato nei *Rinoceronti*, prosegue con *Ambra (Hupo)*, andata in scena nel 2004, che racconta delle menzogne e della mancanza di fiducia nei rapporti, e si conclude con *Soffice (柔软 Rouruan)*, del 2010, nella quale l’autrice giunge alla conclusione che ciò che davvero cerchiamo nella vita non sono l’amore o il sesso, ma la comprensione della nostra interiorità più autentica.²⁴

L’opera è andata in scena per la prima volta nel 1999 ed ha segnato un punto di svolta significativo nello sviluppo del teatro d’avanguardia cinese. Come già esposto nel capitolo precedente, la fine del XX secolo segna un periodo di crisi per tutto il settore della produzione culturale e artistica in Cina, schiacciato da un lato dalle limitazioni imposte dalla censura delle istituzioni, e dall’altro dalle richieste insostenibili del mercato e di una società sempre più avviata a diventare un sistema capitalista. In questo contesto, opere come *Rinoceronti innamorati* riescono a portare nuova linfa alla produzione artistica, presentando caratteristiche formali e di contenuto molto più accessibili a un pubblico più vasto, ma mantenendo comunque, per chi si sforzi di interpretarne il linguaggio, un carattere sovversivo, fortemente critico nei confronti della società moderna, delle istituzioni, e anche dell’artista stesso.

²³ Liao Yimei 廖一梅, *Hupo+Lianai de Xiniu 湖泊+恋爱的犀牛 (Ambra + Rinoceronti innamorati)*, Beijing, Xinxing Chubanshe, 2009

²⁴ Zhao Chenxi (a cura di), 2011, “Soft – Fitting end to the pessimism trilogy”, *Zhongguo Funü Wang 中国妇女网 (Women of China Net)*, [disponibile online su: <http://www.womenofchina.cn/womenofchina/html/people/writers/13/1835-1.htm>], data di consultazione: 10/09/2017

Il successo di quest'opera non solo fu inaspettato e sorprendente quando venne messa in scena per la prima volta, ma proseguì negli anni: è stata riportata sulle scene, arrivando a una quarta riedizione, nel 2003, nel 2004, nel 2008 e successivamente ogni anno fino al 2014, raggiungendo un totale di ben più di mille repliche, un record nella storia del teatro cinese.²⁵ E la sua popolarità non si è limitata ai confini nazionali: sono presenti due diverse traduzioni in inglese, una ad opera di Mark Talacko²⁶ ed una di Claire Conceison, commissionata dalla BBC per un broadcast via radio dell'opera.²⁷ Inoltre, la versione dell'opera in lingua originale con sopra titoli è stata messa in scena in diversi teatri stranieri, tra cui il Teatro Stabile di Torino nel 2014.²⁸ Uno dei motivi della grande popolarità dei *Rinoceronti* è la sua capacità di rispecchiare e raccontare i sentimenti dei giovani cinesi, soprattutto quelli delle grandi metropoli come Pechino o Shanghai, raccontando le difficoltà che incontrano nel costruire la propria identità e nel rapportarsi con gli altri; non a caso è stata definita, ed è nota ormai sui media, come la “Bibbia dell'amore”, i cui brani più significativi vengono mandati a memoria da giovani studenti e lavoratori in tutta la Cina.²⁹ Come riporta Hsiung Yuwen nel suo articolo “Emotion, Materiality and Subjectivity: Meng Jinghui's *Rhinoceros in Love*”,³⁰ il debutto di Liao Yimei è l'opera più rappresentata nelle università cinesi dopo Leiyu 雷雨 (“Tempesta”) di Cao Yu.³¹

Avendo avuto l'occasione, durante i miei studi in Cina, di assistere personalmente a una di queste rappresentazioni universitarie, posso testimoniare la passione degli studenti verso le parole di Liao Yimei, non solo da parte della compagnia teatrale universitaria, che si è dedicata con dedizione e professionalità alla messa in scena, ma anche da parte di tutto il corpo studentesco, affluito in massa ad assistere allo spettacolo.

Sempre citando l'articolo di Hsiu Yuwen:

²⁵ (a cura di) Du Mingming e Ye Xin 杜明明, 叶欣, 2012, *Rhinoceros in Love* becomes China's first play to make 1000 performances, *Renmin Wang* 人民网 (People Net), [disponibile online su: <http://en.people.cn/90782/7909353.html>], data di consultazione: 09/09/2017

²⁶ Liao Yimei 廖一梅, *Rhinoceros in Love*, (Mark Talacko trans.), *Modern Chinese Literature and Culture Resource Center*, 2012, [disponibile online su: <http://u.osu.edu/mclc/online-series/rhinoceros-in-love/>]

²⁷ Il testo della traduzione ad opera di Claire Conceison, basata sulla versione del 2012 di Mark Talacko, non è disponibile in quanto pensata originariamente per una trasmissione radiofonica della BBC (<http://www.bbc.co.uk/programmes/b041pqnn>). La prof. Conceison, docente al Massachusetts Institute of Technology (MIT), è un'esperta di teatro cinese, ha tradotto alcune opere dirette da Meng Jinghui e ha pubblicato diversi testi sull'argomento, tra cui *Significant Other: Staging the American in China*, University of Hawaii Press, 2004

²⁸ Claudia Allasia, 2014, “innamorati a Pechino”, *La Repubblica* [online]. Disponibile su: http://torino.repubblica.it/cronaca/2014/10/17/news/innamorati_a_pechino-98348962/ [Data di accesso: 6/09/2017]

²⁹ Wang Xiaoyi 王晓易, 2011, “Liao Yimei Meng Jinghui yingyao wei *Beiguan zhuyi san bu qu kai jiang*” 廖一梅孟京辉应邀为悲观主义三部曲开讲 (Liao Yimei e Meng Jinghui discutono della *Trilogia del pessimismo*), *Wangyi Xinwen* 网易新闻 (News Online), orig. in *Qingnian Shibao* 青年时报, [disponibile online su: <http://news.163.com/11/0403/01/70M70TE100014AED.html>] data di consultazione: 09/09/2017

³⁰ Hsiu Yuwen, “Emotion, materiality and subjectivity: Meng Jinghui's *Rhinoceros in love*”, in *Asian Theatre Journal*, vol. 6, n.2 (Fall 2009), University of Hawaii Press, s.l., p. 252

³¹ Cao Yu 曹禺, “Leiyu” 雷雨 (Tempesta), in *Cao Yu Jingxuanji* 曹禺精选集 (Cao Yu: Opere scelte), Beijing, Beijing Yanshang Chubanshe, 2012, pp. 1-161

As the first experimental play to be a commercial success, *Rhinoceros in Love* is so influential that it redefines what it means to be theatrically avant-garde in the twenty-first century. [...] (It) has retained for almost an unequalled appeal among the urban public and could be regarded as a triumph of theatrical revitalization.³²

1.1 La storia

Protagonista della storia è Malu, un giovane solitario che lavora come guardiano di rinoceronti allo zoo. Malu ci viene presentato come il perfetto outsider: coi suoi occhietti miopi e il suo grosso naso sporgente di certo non incarna gli ideali di bellezza, oltre ad essere quasi un handicappato, a causa della sua scarsissima vista, cosa che gli ha impedito di realizzare il suo sogno e diventare un pilota dell'aeronautica. Psicologicamente è un asociale, chiuso e schivo, tagliato fuori perché non riesce a soddisfare le aspettative della società: egli non è davvero interessato a creare legami autentici con le persone che gli stanno intorno, ma si accontenta del rapporto quasi simbiotico che ha creato con Tula, uno dei rinoceronti di cui si prende cura e in cui si identifica.

La trama prende il via dall'ingresso in scena della nuova vicina di casa di Malu: Mingming, una giovane molto bella e al passo coi tempi, all'apparenza perfettamente inserita nella società moderna, che lavora come segretaria, un tipico colletto bianco. Il giovane si innamora di lei disperatamente, ma è senza speranza perché non solo manca di qualsiasi requisito per piacerle, e lei lo tratta addirittura come se fosse un folle per averci anche solo pensato, ma anche perché la stessa Mingming è innamorata di un altro, il poeta Chen Fei, il quale da parte sua non fa altro che maltrattarla e respingere i tentativi della ragazza di creare un legame sentimentale più profondo. Il personaggio di Chen Fei non è mai presente sul palcoscenico ma viene solo nominato, una figura quasi chimerica che funge non solo da catalizzatore dell'odio di Malu e simbolo dell'amore illusorio di Mingming, ma rappresenta anche il mondo dell'arte e della cultura in Cina. Il valore simbolico di questo e altri elementi, comunque, verrà analizzato dettagliatamente nei paragrafi successivi.

La trama dell'opera viene costruita proprio sulla nascita e lo sviluppo dell'amore di Malu per la sua vicina: nonostante i ripetuti rifiuti da parte di Mingming, i sentimenti del protagonista non si spengono, anzi è come se venissero alimentati dalle difficoltà, e Malu si convince che il problema sia la sua inadeguatezza, la sua incapacità di rientrare negli standard imposti dalla società, adattarsi alla modernizzazione del proprio Paese e alle novità. Si dedica perciò con tutto sé stesso a cambiare: segue corsi di inglese e informatica, prende la patente, comincia a indossare vestiti di foggia occidentale e arriva persino al punto di frequentare un "corso di tecniche amorose", come se

³²Hsiu Yuwen, *op. cit.*, pp. 252, 257

dovesse persino imparare ad amare in modo diverso. Durante questo percorso, gravitano intorno a Malu i suoi amici, Daxian (che in cinese significa “grande saggio”), Heizi (“neo”) e Setola, così chiamato perché lavora come venditore di spazzolini, molto preoccupati per il loro amico che è diventato ormai totalmente irrazionale, che si attacca ostinatamente ai suoi sentimenti e ideali, portandoli fino a conseguenze estreme. Ci sono poi le due attrici Hong Hong e Li Li, inizialmente ingaggiate dai tre per “guarire” Malu dalla sua malattia d’amore: Hong Hong finisce per esserne contagiata e innamorarsi di Malu, mentre Li Li sposa Heizi. Tutti questi personaggi rappresentano in qualche modo un aspetto della moderna società cinese, che sia lo sviluppo forzato dell’economia, e ci riferiamo a Setola, coi suoi tanti diversi lavori e il suo linguaggio infarcito di slogan pubblicitari; la perdita dei valori tradizionali, Daxian e la sua mania di citare brani di saggezza popolare o conoscenze scientifiche in modo meccanico e privo di senso; la sempre maggiore diffusione della cultura commercializzata e di massa, soprattutto attraverso la televisione, rappresentata dalle due attrici, per le quali non ci sarebbe differenza tra una soap opera e la vita vera e anzi, sarebbe quest’ultima a imitare la prima, molto più eccitante e interessante.

La storia di Malu purtroppo ha un finale tragico: dopo tutti i suoi sforzi per cambiare, dopo aver addirittura vinto alla lotteria e aver offerto a Mingming tutto il montepremi, lei ancora lo rifiuta, disprezzandolo e annunciando di voler andare all’estero, a cercare Chen Fei. Malu a questo punto, portato al limite della follia e consumato dai suoi sentimenti non corrisposti, prende la decisione folle di rapire la ragazza e portarla allo zoo, dove lo aspetta Tula, suo unico amico e suo alter ego. In una sorta di suicidio figurato, Malu estrae il cuore dal petto di Tula e lo offre a Mingming come definitiva offerta d’amore, visto che ormai non c’è più niente che non abbia sacrificato per lei. Alla fine dell’opera si sentono, fuori campo, le sirene della polizia e voci che parlano da un megafono, e sappiamo che il destino del giovane protagonista è segnato.

Sullo sfondo di questa tragica vicenda c’è la costruzione di un imponente opera “l’orologio del secolo”: per celebrare l’inizio del nuovo millennio è in corso la costruzione di un orologio enorme, che dovrebbe rappresentare lo spirito dei tempi e della società, un elemento che presenta sicuramente una forte carica simbolica. Le diverse fasi di costruzione dell’orologio scandiscono, in un certo senso, gli sviluppi nello svolgimento della trama, e non a caso, infatti, la sequenza finale ha inizio proprio con l’inaugurazione dell’orologio e l’estrazione del vincitore della lotteria in suo onore.

Com’è evidente da questa breve esposizione della trama, in quest’opera di Liao Yimei sono presenti moltissimi spunti di riflessione, sia per quanto riguarda l’analisi dell’interiorità individuale, sia in merito alla critica sociale e culturale dei nostri tempi: è una storia d’amore sì, ma è anche un testo allegorico, che offre diversi livelli di lettura e si presta a diverse interpretazioni.

1.2 Caratteristiche formali

Dire di no a qualsiasi spiegazione, alla serietà, all'eleganza, alla cultura di massa, dire di no all'organicità, all'egocentrismo, allo sperimentalismo, al modernismo, all'uniformità, ai classici, alla razionalità, all'immaginazione, questi sono i principi del post-modernismo. [...] Tre sono le caratteristiche principali del post-modernismo: il rifiuto della narrazione, soppiantata dal collage; la frammentazione e l'indeterminatezza; la decostruzione seguita da una riproduzione di ciò che è rimasto.³³

Sebbene sia ancora aperto il dibattito in merito all'inserimento di alcuni esempi di teatro contemporaneo cinese in una o nell'altra categoria della critica letteraria, e sebbene non tutti concordino con l'etichetta di "post-modernisti" data da Jin Han nella sua *Zhongguo Dangdai Wenxue Fazhanshi* 中国当代文学发展史 ("Storia della letteratura cinese contemporanea") ad artisti come Meng Jinghui o Mou Sen,³⁴ cui appunto si riferisce nel passaggio sopra citato, è innegabile che le caratteristiche da lui individuate siano effettivamente tipiche delle opere di questi artisti, e anche di Liao Yimei. Si possono infatti riscontrare, nei *Rinoceronti*, una forte segmentazione della narrazione, frammentata e priva di unità organica, oltre a una natura fortemente interdiscorsiva e multimediale, grazie alle numerose canzoni presenti, tutte caratteristiche tipiche delle produzioni avanguardiste.

Lo svolgersi della trama in quest'opera teatrale è infatti inframmezzato da numerose scene corali che, apparentemente, non presentano nessun legame con i fatti narrati. La particolare gestione del tempo e dell'intreccio da parte dell'autrice dà vita a un'opera dalla struttura segmentata, ricca soprattutto di scene che sembrano rompere il continuum temporale della narrazione ed esistere in uno spazio a parte: la dimensione onirica fa da sfondo ad alcune delle scene principali dell'opera, e molte altre avvengono in un contesto non meglio specificato ma evidentemente estraneo a quello dell'intreccio. Si potrebbe attribuire a queste scene situate "al di fuori" una funzione simile a quella che il coro svolgeva nella tragedia classica di epoca greco-antica: in entrambi i casi, le parole degli attori rappresentano la società, l'opinione pubblica, il pensiero delle masse. Ma se nel caso della tragedia greca il coro era portatore di saggezza popolare e buon senso, nel caso delle opere di Liao Yimei la "folla" rappresenta la mentalità comune e standardizzata, la logica della società moderna a

³³ (a cura di) Jin Han 金汉, *Zhongguo Dangdai Wenxue Fazhanshi* 中国当代文学发展史 (Storia della letteratura cinese contemporanea), Shanghai, Shanghai Wenyi Chubanshe, 2002

³⁴ Mou Sen, 牟森, nato nel 1963, è uno dei principali fautori dello sviluppo del teatro d'avanguardia in Cina: il suo contributo fu centrale soprattutto per quanto riguarda il periodo che va all'incirca dal 1992 al 1999, quando lo sperimentalismo teatrale d'avanguardia in Cina produsse alcune delle sue opere più provocatorie, tra cui anche quelle messe in scena dalla troupe teatrale di Mou, Garage Theatre, ad esempio la famosa e controversa *Guanyu "bi'an" de yi hui hanyu cixing taolun* 关于“彼岸”的一回汉语词性讨论 (Dissertazione grammaticale in cinese su "L'altra riva"), andata in scena nel 1992 e basata sull'opera di Gao Xingjian del 1986 *The Other Shore*.

cui l'autrice si oppone, come nel momento in cui la folla canta la famosa frase "Che bello è l'amore, che va in pezzi al primo colpo".³⁵ Si tratta di certo di un paragone piuttosto azzardato e non si intende assolutamente affermare un'identità fra i due elementi o una possibile derivazione del più recente dal più antico, ma si ritiene che questa comparazione possa essere utile per evidenziare il valore di alcune battute o di intere scene che, per quanto possano sembrare estranee all'opera, ne sono in realtà parte integrante e fondamentale, e la loro apparente estraneità deriva da una precisa scelta stilistica dell'autrice, finalizzata a un effetto straniante sul pubblico. Emblematica in tal senso è la prima scena: numerosi attori si trovano sul palcoscenico, nel "grande mare della letteratura del XX secolo"³⁶ come riportano le indicazioni di scena, e a turno recitano la propria battuta, frasi completamente slegate fra loro ma che, per lo spettatore o il lettore attento, si rivelano essere citazioni dalle opere più disparate, da Nostradamus a Dalì a Kerouac, in un vortice di rimandi alla cultura occidentale che non solo ci dà indicazioni sulla formazione dell'autrice, ma ci cala anche nella dimensione culturale della Cina di fine anni '90, in cui i processi accelerati di modernizzazione e apertura all'Occidente avevano fatto sì che la cultura straniera venisse idolatrata e al contempo commercializzata in modo da essere, superficialmente, accessibile a tutti.

Si tratta dunque di scene che spingono lo spettatore a una profonda riflessione sulla realtà contemporanea ma, allo stesso tempo, hanno anche un potenziale comico non indifferente. La satira verso la società contemporanea è sicuramente uno dei temi principali, ma ciò che ci interessa in questa sede sono le modalità in cui tale ironia viene declinata. In un'intervista³⁷, Liao Yimei evidenzia come in tutte le sue opere sia presente una sorta di opposizione tra il comico e il tragico: da un lato i suoi testi teatrali sono ricchi di momenti comici, ad esempio la seconda scena dei *Rinoceronti innamorati*, col suo siparietto tra Setola, Malu e gli altri; dall'altro la sofferenza, il dolore dell'esistenza sono sempre percepibile nei suoi protagonisti, e spesso l'accostamento di questi due elementi va a creare un umorismo amaro e cinico che ha un effetto di straniamento nel pubblico.

Questo contrasto richiama alla mente un'altra importante caratteristica della scrittura di Liao Yimei, e cioè la sua tendenza a combinare momenti di elevato idealismo e romanticismo estremo con scene di grande cinismo e crudeltà, una tendenza definita da Rossella Ferrari nel suo *Pop Goes the Avant-garde*, come "cruel lyricism"³⁸, *canku shiyi* 残酷诗意 in cinese, una tendenza al linguaggio poetico presente soprattutto nelle opere del primo periodo, mentre opere più recenti come *Rouruan* 柔软 hanno un linguaggio più scarno, più brutalmente realistico. *Rinoceronti innamorati* è un chiaro esempio di questo stile così particolare che, mescolando poesia e crudeltà,

³⁵ Liao Yimei 廖一梅, *op. cit.*, 2009, p. 107

³⁶ *Ivi*, p. 105

³⁷ Liao Yimei 廖一梅 e Wang Dong 王东, 2011

³⁸ Ferrari, *op. cit.* p. 122

crea sulla scena conflitti e cambiamenti repentini, delle contraddizioni che, di solito, vengono sublimante proprio dall'umorismo con la sua funzione catartica.

2. La figura dell'outsider

[...] strictly speaking, *Rhinoceros in Love* is not only about love, but also about a process in which such a story of love is transformed through Meng's theatre of vaudevilleness into signs that convey the infiltration of popular culture into an individual psychic interiority.³⁹

Come già affermato in precedenza, l'opera *Rinoceronti innamorati*, pur raccontando la tragica storia d'amore di Malu, grazie al suo carattere fortemente metaforico e allegorico si apre a diverse interpretazioni e diversi livelli di lettura, focalizzandosi intorno ad alcuni temi centrali. Tra questi c'è sicuramente quello dell'outsider, l'archetipo dell'uomo solo contro la folla, riscontrabile non solo nella letteratura cinese precedente ma anche nella produzione letteraria europea, soprattutto nel periodo tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900.

Analizzando per prima cosa la tradizione letteraria cinese, possiamo vedere che uno dei primi a concentrarsi sul contrasto tra l'individuo e la massa fu Lu Xun,⁴⁰ che trattò del tema in diversi saggi, poesie e racconti. Leo Ou-fan Lee,⁴¹ nel suo studio sulle opere di Lu Xun,⁴² individua quello del "Loner vs the Crowd" come uno dei temi più importanti, soprattutto nel brano sulla "casa di ferro":⁴³ i pochi che si svegliano dal sonno che ha colto tutti coloro che si trovano imprigionati nella casa non hanno il potere di risvegliare gli altri, sono consapevoli del pericolo a cui va incontro il loro mondo, così come sono consapevoli della propria diversità, ma tale consapevolezza serve solo a farli sentire più acutamente estranei al mondo che li circonda, soli e incommensurabilmente diversi: "their efforts lead only to alienation and defeat [...] none of them attains a full victory, and the crowd is the ultimate winner".⁴⁴ Anche Malu, come gli "awakened few" del racconto di Lu Xun, percepisce la realtà in modo diverso rispetto agli altri, si sente intimamente diverso da tutti gli altri,

³⁹ Hsiu Yuwen, *op. cit.*, p. 256

⁴⁰ Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), pseudonimo di Zhou Shuren 周树人, definito spesso dalla critica come *yuyan zhi fu* 语言之父, "il padre della lingua", è stato uno dei più grandi scrittori cinesi dell'ultimo secolo. Le sue opere presentano un carattere rivoluzionario, innanzitutto perché egli fu il primo a pubblicare un'opera letteraria scritta in *baihua* 白话, e cioè in lingua parlata, sostenendone la diffusione e la riforma totale del mondo della lingua e della letteratura cinese, che agli inizi del '900 si distacca dai dettami rigidi che l'avevano regolata durante il periodo imperiale, per modernizzarsi e diventare più sensibile ai cambiamenti epocali che attraversavano la società cinese in quel periodo. Anche dal punto di vista politico e sociale, Lu Xun fu una figura centrale del periodo: pur non affiliandosi mai pubblicamente a nessuno dei gruppi politico-letterari che si vennero a formare in quegli anni, i suoi saggi e articoli rifletterono pienamente il desiderio di riforma, libertà e modernizzazione degli intellettuali cinesi dopo la caduta del governo imperiale nel 1911.

⁴¹ Leo Ou-fan Lee 李欧梵 (Henan, 1942), critico letterario e importante studioso, ha conseguito un dottorato in lingue dell'Asia Orientale presso l'Università di Harvard e da allora ha insegnato in diversi istituti in tutto il mondo, tra cui la stessa Harvard e Princeton. Dal 2002 è membro dell'Accademia Sinica.

⁴² Leo Ou-fan Lee 李欧梵, *Voices from the iron house: A study of Lu Xun*, Bloomington, Indiana University Press, 1987

⁴³ Lu Xun 鲁迅 (trad. di Piera Mattei), "La Casa di Ferro", in *Diario di un Pazzo*, Pistoia, Edizioni Via del Vento, 2005, pp. 21-26

⁴⁴ *Ivi*, p. 87

e anche lui resta in una sorta di limbo, sospeso tra l'affermazione della propria individualità e la volontà di rientrare negli standard sociali: in molte scene assistiamo al conflitto che lo preme, lo vediamo studiare informatica e inglese per tenersi al passo coi tempi e diventare “normale” per Mingming, ma allo stesso tempo nei suoi monologhi emerge come, per quanto possa impegnarsi, non potrà mai abbandonare davvero la sua unicità.

Dopotutto, è davvero così difficile accettare il proprio destino? A me sembra che per la maggior parte della gente sia una cosa naturale, basta solo seguire gli altri, fare quello che fanno gli altri. Noi no, non ci riusciamo, ed è per questo che non piacciamo a nessuno, è per questo che prenderanno quella pistola e ti addormenteranno. Ci sono state delle volte, tante, in cui ho pensato di arrendermi, di fare come fanno tutti. Da qualche parte nel mio corpo, però, rimane come un dolore, o il suo ricordo, e mi basta pensarci perché cominci a sentirlo crescere sordo, mi basta pensarci perché ogni sguardo, a causa sua, diventi spento per me, privo di vita, terrificante.⁴⁵

Volgendosi alla letteratura straniera, tra gli autori che hanno trattato quello dell'individualità a contrasto con la massa come tema centrale nelle loro opere si contano sicuramente Mann, che ha raccontato del distacco fra l'animo sensibile dell'artista e la società, uno strappo che solo a fatica può essere ricucito, Kafka, nelle cui opere è sempre centrale la figura dell'individuo perseguitato e isolato da una società dalle leggi incomprensibile e i cui meccanismi gli rimangono oscuri, e infine Ionesco, che coi suoi *Rinoceronti*⁴⁶ è sicuramente uno dei riferimenti principali dell'autrice dell'opera in oggetto. Il titolo stesso di *Rinoceronti innamorati* ci rimanda immediatamente all'opera del drammaturgo francese, rappresentante del teatro dell'assurdo, una corrente che ha avuto una profonda influenza sullo sviluppo del teatro sperimentale contemporaneo in Cina, come evidenziato da McDougall e Kam quando, nella loro storia della letteratura cinese moderna, affermano che “The main source other of experimental drama in the early 1980s [*oltre a Brecht*] came from the French theatre of the absurd[...]”.⁴⁷ Andando poi a considerare la trama dell'opera di Ionesco, le similitudini risultano ancora più evidenti: Bérenger, il protagonista, è una figura che, proprio come Malu, fatica a inserirsi nelle categorie sociali del mondo che lo circonda, e soprattutto fatica a comprendere le ragioni che dovrebbero spingerlo a integrarsi. Emblematico del suo stato d'animo è un dialogo tra Bérenger e il suo amico Jean che si svolge nella prima scena:

BÉRENGER: I don't like the taste of alcohol that much. And yet if I don't drink I'm done for; it's as if I'm frightened, and so I drink not to be frightened any longer.
JEAN: Frightened of what?

⁴⁵ Liao Yimei 廖一梅, “Lianai de xiniu” 恋爱的犀牛 (Rinoceronti innamorati), in Hupo+Lianai de Xiniu 湖泊+恋爱的犀牛 (Ambra + Rinoceronti innamorati), Beijing, Xinxing Chubanshe, 2009, p. 190

⁴⁶ Eugène Ionesco (trad. Derek Prouse), *Rhinoceros and other plays*, New York, Grove Press, 1960, pp. 3-107

⁴⁷ McDougall e Kam, *op. cit.*, p.354

BÉRENGER: I don't know exactly. It's a sort of anguish difficult to describe. I feel out of place in life, among people, and so I take to drink. That calms me down and relaxes me so I can forget.

JEAN: You try to escape from yourself!

BÉRENGER: I'm so tired, I've been tired for years. It's exhausting to drag the weight of my own body about...

[...]

BÉRENGER: Life is an abnormal business.⁴⁸

Nella cittadina in cui vive, però, cominciano a verificarsi strani prodigi: a una a una le persone cominciano a trasformarsi in rinoceronti. All'inizio tutti sono sconvolti e spaventati, ma col passare del tempo, con l'aumentare dei rinoceronti e il diminuire delle persone, gli altri cittadini si convincono progressivamente che la trasformazione sia un processo naturale, che dovrebbero tutti seguire la maggioranza e diventare rinoceronti, fino a che Bérenger non si ritrova ad essere l'ultimo rimasto umano, ancora una volta solo e profondamente diverso da tutti coloro che lo circondano ma comunque determinato a difendere la sua unicità e umanità.

Le somiglianze con la storia di Malu sono evidenti, anche se la simbologia di Liao Yimei in questo caso è ribaltata rispetto a quella usata da Ionesco: se nell'opera di quest'ultimo i rinoceronti rappresentano la massa, l'uniformità e il conformismo, per l'autrice cinese il rinoceronte Tula è il simbolo dell'individuo che si mantiene fedele a sé stesso, dell'ostinazione e della perseveranza. Il rinoceronte rappresenta un vero e proprio alter ego di Malu, segno di un'allegoria zoologica che può essere utilizzata come chiave di lettura di molte scene: Malu e Tula, unico rinoceronte nero dello zoo, condividono un carattere ostinato, una personalità atipica e l'incapacità di rapportarsi agli altri, condividono la solitudine e soprattutto la mancanza di una compagna.

È così triste che tu debba vivere così, lontano dall'accoppiamento, dalle lotte, dalla vita del branco. Solo dopo aver superato questa prova un maschio si può davvero considerare tale, un rinoceronte maschio dico, solo allora potrà trovare una femmina che lo ami. Ma tu non hai avuto mai neanche l'opportunità di tentare.⁴⁹

Le metafore zoologiche sono in effetti un elemento ricorrente nelle opere di Liao Yimei, insieme all'uso metaforico di malattia e deformità. Un altro esempio di questa tendenza dell'autrice è il film *Chicken Poets*,⁵⁰ in cui i "polli" del titolo sono una presenza costante e quasi inquietante. Un ottimo termine di paragone coi *Rinoceronti* ci è fornito da Fangfang, la giovane con cui il

⁴⁸ Ionesco, *op. cit.*, pp. 17, 19

⁴⁹ Liao Yimei 廖一梅, "Lianai de xiniu" 恋爱的犀牛 (Rinoceronti innamorati), in Hupo+Lianai de Xiniu 湖泊+恋爱的犀牛 (Ambra + Rinoceronti innamorati), Beijing, Xinxing Chubanshe, 2009, p. 137

⁵⁰ *Xiang jimao yiyang fei* 像鸡毛一样飞 (*Chicken Poets*) è un film del 2008 sceneggiato da Liao Yimei e diretto da Meng Jinghui. Con l'intenzione di rappresentare le difficoltà di adattamento e inserimento nella società materialistica dei giovani cinesi, il film racconta del poeta semi sconosciuto Ouyang Yunfei che, per superare la propria crisi esistenziale si reca a Pechino in visita a un vecchio amico, che nel frattempo si è dedicato al commercio e alleva polli neri. Nella città incontra Fangfang, una ragazza daltonica che cerca di ridargli la fiducia nel suo talento artistico e con cui inizia una relazione. Neanche questo però riesce a ridargli l'ispirazione per scrivere, perciò decide di comprare un cd pirata i cui poteri magici gli permettono di avere successo nel mondo letterario. Si tratta però di un successo fatto di menzogne e basato sul vuoto, che non gli porterà la felicità che sperava.

protagonista inizia una storia: come Malu è praticamente cieco, così Fangfang è daltonica, e per questo ha dovuto rinunciare al suo sogno di lavorare come hostess per una compagnia aerea, allo stesso modo in cui Malu è stato scartato come pilota per la sua scarsa vista. Anche lei vive al di fuori delle norme sociali, si nutre di pomodori di cui succhia la polpa con una cannuccia e spinge insistentemente il protagonista, il poeta Yunfei, a rimanere diverso, a non “diventare come gli altri”, svendendo la sua unicità.

L'uso della malattia, fisica o mentale, e della deformità per rappresentare problemi esistenziali o questioni sociali può essere fatto risalire, ancora una volta, a Lu Xun: nel suo *Diario di un pazzo*⁵¹ il cannibalismo degli uomini rappresenta la soffocante morale cinese, ancora troppo legata alla cultura tradizionale. Nel teatro di avanguardia, invece, la malattia ha un valore doppio: rappresenta sì un disagio esistenziale, un'esclusione dalla società, ma è anche connessa col genio, con la creatività, con una sensibilità particolare che è proprio quella di Malu, unico in tutta l'opera che si abbandona completamente all'amore fino al punto di esserne distrutto.

3. Il ruolo dell'artista

Come già affermato nel precedente capitolo incentrato sullo sviluppo dei movimenti d'avanguardia nella Cina contemporanea, l'individualismo e la riflessione sul sé, sulla propria interiorità, sono elementi centrali in queste nuove avanguardie sviluppatesi successivamente alla fine della Rivoluzione Culturale. Contrariamente ad altre correnti, quali la “letteratura della ferita” (*shanghen wenxue* 伤痕文学) o quella della “ricerca delle radici” (*xungen wenxue* 寻根文学), che si sono poste come obiettivo la conservazione della memoria storica e culturale della Cina e l'analisi di ciò che era successo nei decenni precedenti, i movimenti avanguardisti si sono fin da subito concentrati soprattutto sull'espressione libera dell'individualità, sulla sperimentazione formale priva di limiti e distaccata dai dettami istituzionali.

Questo ha comportato una decisa negazione del ruolo centrale che l'artista aveva svolto nella società fino a quel momento, all'inizio come funzionario statale nel periodo imperiale, poi come sostenitore e propulsore delle riforme nei complicati decenni all'inizio del '900 e infine come rappresentante dell'ideologia del Partito e protagonista della propaganda dopo il 1949. La nuova figura dell'artista sperimentale è priva di legami politici e tendenzialmente evita di riconoscersi in gruppi o correnti ideologiche o artistiche, producendo arte fine a sé stessa. Questo gli concede grande libertà da una parte, ma anche una progressiva perdita di identità e un distacco sempre

⁵¹ Lu Xun 鲁迅, (trad. P. Mattei), *Diario di un pazzo*, Pistoia, Via del Vento, 2005

maggiore dalla società e dal pubblico, destinatario ideale delle opere d'arte prodotte. Questo distacco aumenta esponenzialmente verso la fine degli anni '90, soprattutto come conseguenza della sempre più diffusa commercializzazione della cultura e trasformazione dell'arte in intrattenimento, ponendo l'artista nella condizione di non poter più comunicare nulla attraverso le sue opere se rimane arroccato in una posizione di totale marginalità sociale e rinchiuso nell'immagine ormai stereotipata dell'artista solitario, incompreso e sofferente.

Si rivela necessaria quindi una riflessione dell'artista su sé stesso, sulla propria ideologia e sulla propria posizione nella società moderna, sul potere che la sua arte ancora detiene.

This rhetorical shift is, furthermore, related to certain implications pertaining to the perception and praxis of the avant-garde, such as political antagonism, sociocultural marginality, existential alienation and ontological nihilism. These are no longer relevant to the intellectual and creative milieu of the twenty-first century China as they were in the heyday of post-Maoism [...]. Ultimately, under the multifaceted theatrical ecology of the turn of the century, disputes over modalities and definitions of experimentalism and lamentations over the degeneration of a purportedly original and essential avant-garde disposition point to the theoretical infertility of obdurate intellectual puritanism and of the logic of the either/or (avant-garde or pop, experimental or commercial), which still affects certain sectors of China's critical landscape.⁵²

I personaggi di Malu e Chen Fei nei *Rinoceronti innamorati* rappresentano pienamente il difficile processo, sotto molti punti di vista ancora in corso, di definizione dell'identità e del ruolo dell'artista nella società contemporanea. Attraverso la loro contrapposizione, Liao Yimei porta avanti una riflessione critica sulla figura dell'artista che, da un lato, ne romanticizza la figura, idealizzandone il conflitto con la società standardizzata, ma dall'altro, ne smaschera le vacue facciate e gli atteggiamenti di infondata superiorità.

Chen Fei rappresenta il mondo dell'arte, della cultura, viene idealizzato e quasi idolatrato da Mingming, che lo dipinge come un artista geniale, il cui compito è “guidare i pensieri delle masse”, ma egli non compare mai in scena. Quello che dovrebbe rappresentare tutta la categoria degli artisti è semplicemente un simulacro privo di sostanza, oggetto della venerazione cieca di Mingming, a simboleggiare quanto siano spesso vuote e senza fondamento le pretese di superiorità morale e di estraneità dal mondo degli artisti contemporanei.

Dall'altro lato abbiamo la figura di Malu, anche lui emarginato e tagliato fuori dalla società, e non per sua scelta, ma apparentemente privo dei requisiti per salire al rango di artista, come gli spiega Mingming:

⁵² Rosella Ferrari, “Performing Poetry on the Intermedial Stage: *Flowers in the Mirror*, *Moon on the Water*, and Beijing Avant-garde Theatre in the New Millennium”, in Li Ruru (a cura di) *Staging China: New Theatres in the Twenty-first Century*, s.l., Palgrave Macmillan, 2016, pp. 138-139

MINGMING: [...] Oggi tutti dicono che se non sai parlare inglese, usare il computer e guidare, allora praticamente non sai fare niente. Tu queste cose le sai fare?

MALU: Tu sì?

MINGMING: Ma certo.

MALU: E quello là?

MINGMING: Chi? Chen Fei dici? Ma lui è un artista, il suo compito è guidare i pensieri della gente, lui è su tutto un altro piano. Peccato che tu non lo sia: non sei un artista e non sai fare niente, praticamente non sei buono a nulla!⁵³ (p. 48)

Malu, che comincia anche a scrivere poesie, rappresenta in questo caso lo stereotipo dell'artista come animo puro e tormentato, perseguitato per la sua diversità, che durante il corso dell'opera cerca costantemente di integrarsi, di diventare un membro della società proprio come tutti gli altri: pur non sembrando mai in grado di rinunciare completamente alla sua individualità, vediamo tuttavia come anche lui debba acconsentire a dei compromessi per cercare di comunicare la propria interiorità, la quale però risulterà sempre sminuita e svalutata dall'essere canalizzata in parole, in un linguaggio concreto e comprensibile. Come fa notare Hsiu Yuwen nel suo saggio sui *Rinoceronti*, le poesie di Malu, che di certo non rappresentano esempi di alta letteratura, sono l'esempio concreto di questo compromesso della comunicazione.

Once Malu translates his love into words, he is buying into the system of materiality and culturally mediated meaning and is losing his actual interiority and subjectivity. Language, in other words, is not a medium of transparency but is imposed from outside upon human bodies just like the monetary system. At the end of the play, when Malu keeps repeating those words with feverish chant, he clings tightly to the system's values that he has internalized. Malu's behavior disturbs because, contrary to what he claims, his language (and therefore his love) turn out to be valueless and meaningless.⁵⁴

Non è difficile rintracciare nelle figure di Malu e Chen Fei, nella caratterizzazione dell'artista che l'opera ci fornisce, un tentativo di riflessione sul panorama letterario contemporaneo e un'autocritica dell'autrice stessa: il tentativo di uscire dallo stereotipo dell'artista completamente distaccato dalle masse, l'incapacità di uniformarsi agli standard della società, la volontà di mettere in atto una comunicazione più autentica col pubblico e, al contempo, la consapevolezza della necessità di "svendere" in parte sé stessi per farlo, queste sono tutte questioni assolutamente centrali per il teatro sperimentale contemporaneo in Cina, rappresentate chiaramente attraverso i personaggi di *Rinoceronti innamorati*.

⁵³ Liao Yimei 廖一梅, "Lianai de xiniu" 恋爱的犀牛 (Rinoceronti innamorati), in Hupo+Lianai de Xiniu 湖泊+恋爱的犀牛 (Ambra + Rinoceronti innamorati), Beijing, Xinxing Chubanshe, 2009, p. 120

⁵⁴ Hsiu Yuwen, *op. cit.*, p. 253

4. La cultura di massa

La volgarizzazione della cultura, la cecità delle masse, il materialismo consumista e la crisi delle comunicazioni e dei rapporti umani nella società contemporanea sono fra i temi più trattati nella produzione artistica e culturale in Cina negli ultimi decenni, e *Rinoceronti innamorati* non costituisce certo un'eccezione. Mantenendosi coerente col suo stile personale, oltre che con i principi formativi dei movimenti d'avanguardia, Liao Yimei non ha inserito nell'opera un'esplicita critica alla società, non ha espresso posizioni politiche, ma piuttosto, attraverso l'ironia e l'umorismo cinico e surreale, il carattere lirico di molti passaggi e la multimedialità caratteristica dell'opera, costellata da diversi brani musicali, racconta dei problemi che affrontano le giovani generazioni nella Cina di oggi.

L'opera è ambientata alle soglie del nuovo millennio e questo è sicuramente uno dei motivi ricorrenti: l'imponente ed eccessivo orologio costruito per celebrare l'inizio della nuova era, con le sue lancette dorate e l'eccitazione che semina tra i cittadini, è un simbolo concreto del consumismo sempre più diffuso nella società. Questo ammasso pacchiano dovrebbe rappresentare l'eredità culturale del millennio che si appresta a finire, anche perché su di esso dovrebbero essere incise le opere dei poeti più importanti nati e morti nell'ultimo secolo, ma diventa una corsa al successo e alla fama anche per gli intellettuali, che arrivano a commettere suicidio pur di essere scelti, mentre per i cittadini comuni ciò che veramente conta è la lotteria organizzata per l'inaugurazione dell'orologio, col suo ricco montepremi. Ciò che viene raccontato è la transizione della società cinese da un'epoca all'altra, da un'ideologia all'altra: la Cina, che fino alla metà degli anni '80 era fortemente caratterizzata dal pensiero socialista, o dal dibattito politico intorno a esso, vive, verso la fine del millennio, una ristrutturazione totale dal punto di vista socioculturale, che ha comportato una crisi dei valori e dell'identità per molti giovani cinesi, crisi rappresentata, ad esempio, da questa poesia/canzone recitata dalla folla:

È un'epoca troppo piena di cose,
È un'epoca troppo piena di notizie,
È un'epoca troppo piena di desiderio,
È un'epoca di onestà e concretezza, di intelligenza e ragione.

Abbiamo troppe cose da fare,
Abbiamo troppe cose da studiare,
Abbiamo troppe voci da ascoltare,
Abbiamo troppe voci a cui ubbidire.⁵⁵ (p. 93)

⁵⁵ Liao Yimei 廖一梅, "Lianai de xiniu" 恋爱的犀牛 (*Rinoceronti innamorati*), in Hupo+Lianai de Xiniu 湖泊+恋爱的犀牛 (Ambra + *Rinoceronti innamorati*), Beijing, Xinxing Chubanshe, 2009, p. 181

Attraverso il suo testo, Liao Yimei cerca di mostrare come le cose abbiano preso il posto degli ideali, come sia considerata migliore e più sensata una scelta pratica piuttosto di una fatta sulla base dei propri valori e sentimenti, come evidenzia Daxian quando critica quella che per lui e i suoi amici è l'ossessione amorosa di Malu, e cioè l'amore che prova per Mingming: secondo Daxian, l'errore di Malu consiste nel non considerare le cose obiettivamente, nell'aver posto la donna su un piedistallo e nella sua ostinazione a non arrendersi e dimenticarsi di lei. Tenacia, idealismo, amore puro, sono elementi che vengono tradizionalmente considerati positivi nella produzione letteraria, mentre qui sono oggetto di presa in giro e disprezzo. Anche in questo caso, Liao non propone una versione dei fatti o un atteggiamento come quello giusto, che tutti dovrebbero adottare, piuttosto cerca di spingere il pubblico a una riflessione sulla realtà contemporanea e sulle relazioni interpersonali e i rapporti al giorno d'oggi. Infatti, anche se inizialmente Malu potrebbe sembrare come il portatore di valori individuali e di un amore puro, col progredire dell'opera diventa sempre più chiaro che tutti i personaggi hanno un rapporto "disturbato" con l'amore e i sentimenti.

Despite Meng and Jinghui and Liao Yimei's profound fascination with the theme of love, they are at the same time critical of love as either an idealist vision or an immoral capitalist product. [...] If persistence is the human quality that recurs in Meng and Liao's collaborative plays, I am inclined to see *Rhinoceros in love* as an allegory about the very mutation of the concept of persistence- Malu's persistent reliance upon love results in nothing but destruction. The characters' impulses toward love that guide the narrative reveal the very center of their being, but is punctured by the director's and playwright's refusal to idealize love.⁵⁶

Da una parte abbiamo personaggi come Daxian, Setola, Heizi e Lili che, apparentemente, rappresentano un sentimento sano, la vita di coppia equilibrata, ma in realtà, attraverso le loro parole e soprattutto attraverso le scene che coinvolgono il "professore di tecniche amorose", ci appaiono tutti come persone meschine, che vedono l'amore solo come una parte accessoria di una vita normale e uniformata, un amore che quindi può essere tenuto sotto controllo, contribuisce a mantenere la stabilità sociale ed è perciò accettato, anche se non è basato su sentimenti reali.

Dall'altra ci sono quelli che rappresentano l'amore passionale, come Malu, Mingming e Honghong, il cui sentimento diviene sempre più violento, morboso, folle, finendo per sfociare in un'ossessione malata. In tutti e tre i casi, l'oggetto di questa ossessione viene idealizzato e si trasforma in una sorta di chimera, un essere perfetto che riassume in sé tutte le speranze e i desideri del personaggio ma che in realtà non esiste, e questo non fa altro che sminuire il loro stesso sentimento. Possiamo prendere come esempio la storia di Malu e Mingming: molto significativa è la scena in cui loro "fanno l'amore", che per Malu rappresenta il punto più alto della loro storia, quello da cui non c'è ritorno, mentre tutta la scena viene presentata al pubblico come un sogno e,

⁵⁶ Hsiu Yuwen, *op. cit.*, p. 256

anche quando Mingming rivela che è successo davvero, l'atto resta comunque confinato alla dimensione onirica e a Malu viene negato il reale possesso di quel momento.

L'amore del titolo quindi, il sentimento che regola le vite di tutti i personaggi, è usato per raccontare dei problemi della società contemporanea, delle disfunzioni e contraddizioni che le nuove generazioni affrontano nella loro vita quotidiana, e che gli artisti di oggi cercano di raccontare.

Rhinoceros in love is not concerned in love per se or the end result of love, but, rather, with a humanistic meditation on the significance of persistence, resolution and commitment to one's beliefs. Meng has said that Malu is the emblem of his past and future, and stands for hope and a call for perseverance and spiritual awakening.⁵⁷

⁵⁷ Rossella Ferrari, *op. cit.*, 2012, p.282

Capitolo 3
La Traduzione

Rinoceronti Innamorati

PERSONAGGI

Malu
Ming Ming

“Setola”
Daxian
Heizi

Hong Hong
Li Li

Manager di Hong Hong e Li Li

Presentatore

Professore di tecniche amorose

Camerman

Poliziotti

Alcuni cittadini

Il predicatore e il suo coro

PROLOGO

(Sul palco si trova una ragazza, Ming Ming, legata a una sedia, gli occhi coperti da una benda. Un giovane uomo, Malu, è in piedi al suo fianco)

Malu: Il tramonto è il momento in cui la mia vista si fa più debole: le vie intorno si riempiono di belle donne, i palazzi e le strade cambiano forma, diventano sfocati, come in un film... Tu eri lì in piedi, sul pianerottolo, e portavi addosso un odore leggero, strano e umido. Ti ho vista passarti una mano sul viso, solo allora ho capito che stavi piangendo. È stata quella la sera in cui tutto è iniziato. Ho un amico, "Setola" lo chiamiamo, che vorrebbe farmi credere che è solo attrazione, solo un impulso fisico, che sono nella "stagione degli amori", come Tula quando ancora viveva nella savana, ma io so che non è così. Tu non sei come le altre, tu sei unica, delicata, limpida, come il cielo, mia Ming Ming, mia luce.

Come faccio a spiegartelo, a dirti cosa sei per me? Per me tu sei come un paio di guanti caldi, sei come una birra ghiacciata, sei come una camicia pulita che porta ancora l'odore del sole. Sei un sogno che si ripete giorno dopo giorno. Per me sei dolcezza e dolore, sei un desiderio sempre nuovo che si disegna sulle labbra. La tua diversità, la tua passione, ti hanno reso come un animale, impossibile da comprendere. Ti hanno reso come il sole, impossibile nascondersi da te. Sei diventata una sciacquetta, senza vergogna, sei come la fame, fredda e crudele.

Io vorrei darti una casa ed essere il padre dei tuoi figli, vorrei darti tutto quello che desideri: farei in modo che al tuo risveglio vedessi sempre il sole, ti accarezzerei dolcemente la schiena, ti restituirei le tue ali d'angelo.

Ma non lo senti il mio desiderio, che si riversa su di te come un'onda, che si arrampica sui tuoi passi e si infrange sulle tue gambe, per sommergerti tutta? Quando penso a te spalanco la mia bocca come a ingoiarti, perché ti desidero, ti desidero e non me ne vergogno: desidero i tuoi capelli, desidero i tuoi occhi e il tuo mento, desidero i tuoi seni, la tua vita sottile e il tuo ombelico, l'odore che sale dalla tua pelle, quelle mani che agiti e tormenti quando soffri. Hai il viso di un angelo e il cuore di una puttana.

Ma io ti amo, con tutto me stesso, ti amo come ama un pazzo, e sarò buono con te, ti farò promesse, ti giurerò il mio amore eterno, farò tutto ciò che posso. Cosa devo fare per farti capire quanto è forte il mio amore? Devo sopportare ogni dolore, piangere in silenzio ogni notte per addormentarmi? Devo gridarlo al mondo, urlarlo fino a che non fa male? Oppure devo ridurmi a parlare allo specchio, insultando me stesso per la mia stupidità? Potrei irrompere nel tuo ufficio e sbatterti sul pavimento, oppure studiare, diventare un gran dottore, uno scrittore. Dovrei abbandonare tutto per te, me stesso e la mia vita, e farmi compatire dalla gente? Dovrei andare in manicomio per il mio amore, perché ti

amo fino al collasso, fino alla pazzia? O magari verrò a togliermi la vita sotto la tua finestra, eh? Tu che dici? Dimmelo, Ming Ming, ti prego dimmelo, cosa devo fare? Tu che sei intelligente e astuta, tu che parli così bene, tu che sei così incredibilmente sciocca. Sei il mio cuore, la mia Ming Ming, la mia luce...

ATTO I

(Ci troviamo nel vasto mare della letteratura del ventesimo secolo, subito ogni membro del coro prende un libro e comincia a leggere ad alta voce)

Predicatore: Quattrocento anni fa, Nostradamus se ne stava in una cittadina del sud della Francia, in piedi con la testa rivolta verso l'alto a guardare le nuvole. Quali furono allora le sue predizioni per il futuro?

A: È un peccato non godersi la vita.

B: La scienza salverà il genere umano o lo getterà nell'abisso?

C: Non bisogna mai aspettarsi la perfezione, non abbiamo il diritto di aspettarci niente da nessuno.

D: Non devono più esistere gli intellettuali!

E: Dio sta lassù a fumarsi una sigaretta, ormai non ha più niente da dire.

A: È allergica a moltissime cose: il riso, la farina, il latte. O forse è allergica a questa vita.

B: Abbasso la monotonia, evviva la diversità; abbasso i limiti, evviva la follia; abbasso l'unità, evviva le divisioni; abbasso gli spinaci, evviva le lumache col guscio.

C: Smettila con le droghe Allen, sposati!

D: Datemi un paio di tacchi e conquisterò il mondo.

E: Ho visto i suoi occhi come fasci di luce, ho visto le sue ali, ho visto il fuoco che usciva dalla marmitta di quel suo vecchio macinino: bruciava incessante sulla strada, attraversava campagne e città, bruciava i ponti e prosciugava i fiumi, correndo come un pazzo verso Ovest.

(Il presentatore televisivo sale sul palco col microfono in mano, si accendono lentamente le luci)

(La base di un grande orologio occupa tutto il retro del palcoscenico. La folla si raccoglie davanti ad esso.)

Presentatore: Per accogliere l'arrivo del nuovo secolo, stiamo costruendo un orologio unico al mondo, che si ergerà saldo e incrollabile, a rappresentare la saggezza e la forza degli uomini. Eccoci, ci troviamo ora nel cuore del cantiere, davanti a noi una scena di fermento e gioia: progettisti e operai lavorano senza sosta, i cittadini vengono in massa, notte e giorno, a guardare i lavori. Siamo tutti in fibrillazione per la grande opera!

Cittadino A: Un quintale, solo la lancetta dei minuti pesa un quintale. Certo che lo scorrere del tempo non è mai pesato così tanto.

Cittadino B: È un miracolo della scienza moderna: nucleo costruito completamente in titanio, in grado di sopportare qualsiasi cosa.

Cittadino C: Le opere di cento tra i più grandi poeti nati e morti in questo secolo verranno incise sul retro.

Cittadino D: Per far sì che le sue opere venissero scelte, un poeta di 67 anni si è appena suicidato.

Cittadino A: Un omaggio per il nuovo secolo in arrivo, un orologio che non ha eguali nel mondo.

Cittadino B: Secondo me dovrebbero scriverci “La nona meraviglia del mondo”, oppure “Un faro per i popoli dello spazio”.

Cittadino C: Sapete della lotteria che è stata indetta per l'occasione? Il montepremi è già arrivato a cinque milioni, e continua a salire! Chiunque finirà per beccarselo sarà il più fortunato del ventunesimo secolo!

Cittadino D: Ho sentito dire che i numeri sul quadrante sono patinati d'oro. È proprio come dicono tutti al giorno d'oggi: il tempo è denaro.

Cittadino A: Il mio vicino di casa ha giurato di darmi 50 mila yuan se prometto di incidere le sue iniziali sul retro di una lancetta.

Cittadino B: Non ci pensare neanche! Questo tra duecento anni diventerà un reperto storico, e tu vorresti rovinarlo così?

Cittadino C: Io ho intenzione di incidere di nascosto il mio nome dietro l'otto, così resterò nella storia.

Una donna: Io inciderò il nome del mio innamorato sulla base dell'orologio, e accanto ci metterò un cuore, per rappresentare il nostro amore.

(Tutti nella folla si girano e la guardano torvi)

(Cantano insieme)

Folla: Che bello è l'amore, che va in pezzi al primo colpo
Che bello è l'amore, che va in pezzi al primo colpo

ATTO II

(Casa di Malu)

(Daxian giocherella con un mazzo di carte, Malu e Heizi sono seduti accanto a lui)

Heizi: Ma allora, quello viene o no?

Malu: E io che ne so.

Heizi: Lo sapevo, ci molla per stare con la tipa.

Daxian: *(prendendo in mano una carta)* Oh guardate qua, guardate questa carta: da un lato è rossa e dall'altro è nera giusto? Beh, soffiandoci sopra posso trasformare il rosso in nero, guardate eh!

(Daxian fa il trucchetto, Malu e Heizi lo guardano, non sembrano molto impressionati)

Daxian: Allora?

Heizi: Cos'è che ha detto Xiaoshi alla fine?

Daxian: Che arriva fra un po'.

Heizi: Non invitiamolo più a giocare con noi okay?

Daxian: Va bene. *(fa di nuovo il trucchetto)* Oh guardate, guardate!

Heizi: *(rivolto a Malu)* Che lavoro fa la ragazza che si è appena trasferita qui accanto?

Daxian: Ma a te che te ne frega?

Heizi: Anche io voglio trovarmi qualcosa da fare nella vita oh! Ehi Malu, ti ho fatto una domanda.

Malu: Penso faccia la segretaria in qualche ufficio.

Heizi: Te l'ha detto lei?

(Malu scuote la testa)

Heizi: E allora come lo sai?

Malu: Perché odora di fotocopiatrice.

Heizi: Mi stai prendendo in giro?

Malu: Assolutamente no: dall'odore io riesco a indovinare lo status e la professione delle persone, e anche cosa hanno appena fatto. Non mi credi? Annusa Daxian, annusalo un attimo, lo senti l'odore di ospedale? Può usare tutto il detersivo al limone e l'acqua di colonia che vuole, ma non riuscirà a lavarlo via, ormai l'odore gli è entrato nelle ossa, ce l'ha sempre addosso. Tutti loro, tutti gli impiegati che si portano dietro odore di aria condizionata e fotocopie, i piccoli commercianti che sanno di tabacco o le signore che hanno appena finito di cucinare e si preparano ad andare a fare shopping, anche se tutti usano un profumo non riescono comunque a nascondere la traccia che resta sulla pelle, sui capelli. Ah, poi ci sono le prostitute, loro hanno su tutto il corpo un odore pungente di sperma, quasi soffocante. Dall'alito della gente riesco persino a capire cosa hanno mangiato a pranzo: stracetti di carne in salsa di pesce, trippa piccante al sesamo, cuori di cavolo e funghi...

Heizi: Tu, con quel bulbo d'aglio che hai sulla faccia?

Daxian: Le qualità di un naso non stanno nell'aspetto esteriore, ma nelle sue capacità.

Malu: Giusto! Quando si parla di occhi o orecchie le persone hanno degli standard ben precisi, e se non li raggiungi sei considerato un handicappato: il tuo lavoro, gli studi, tutta la tua vita ne risente. Non per niente ci sono tantissime parole offensive per descrivere queste persone, come orbo, sordo o cieco, mentre per l'olfatto non c'è assolutamente nessuno standard da soddisfare. Il naso chiuso per esempio è considerato solo come un sintomo del raffreddore, un paio di pillole e passa tutto. E anche se hai un olfatto eccellente non interessa proprio a nessuno.

Daxian: Malu è proprio come i rinoceronti di cui si prende cura: ha una pessima vista ma un naso incredibile.

Heizi: Praticamente un cane da tartufo.

Malu: Per esempio Heizi, i tuoi capelli odorano sempre un po' di passera, dovresti lavarti n po' meglio dopo aver scopato.

Daxian: Davvero? Fammi annusare un po'.

(mentre Daxian cerca di acchiappare Heizi qualcuno bussava alla porta)

Heizi: Oh non fare casino, vai ad aprire la porta! Xiaoshi è arrivato, possiamo iniziare a giocare!

(appare il venditore di spazzolini)

Venditore: Salve signori, permettetemi di presentarmi, sono un promoter dell'azienda Alba Dorata e vorrei rubare qualche minuto del vostro prezioso tempo. Giunti alle soglie del ventunesimo secolo stiamo andando incontro a una rivoluzione epocale nel campo dell'igiene e dei prodotti sanitari e io sono qui per presentarla: si tratta del nostro nuovo prodotto high-tech, il nuovo spazzolino "Diamante". Forse non lo sapete signori, ma ogni giorno, dopo che vi lavate i denti, nel cavo orale proliferano germi e batteri, e questo può causare carie, placche, tartaro e alito cattivo. Ma che fare allora? È semplice, basta usare ogni giorno, mattina e sera, il nostro spazzolino "Diamante": i batteri non avranno alcuna speranza e il vostro alito resterà fresco, niente carie e niente cattivi odori. Sarete eleganti e composti al mattino, affascinanti e sexy alla sera...

Il nostro spazzolino è il primo a superare i test dell'Associazione Stomatologica Cinese, dimostrando la sua efficacia come prodotto per la prevenzione del decadimento dentale. Inoltre, è l'unico spazzolino testato e raccomandato dall'Associazione Cinese per la Medicina Preventiva. Ma non fraintendetemi, in realtà io sono qui solo per darvi una bella notizia. E quale sarebbe? Mi chiede lei, signore. Ecco qui, ogni cliente che acquisti il nostro nuovo spazzolino "Diamante" godrà della speciale promozione "Te li regaliamo!" che Alba Dorata offre ai cittadini della capitale. E come funziona? Chiede ancora. Ecco di che si tratta: la nostra azienda vi dà in regalo non uno ma ben due spazzolini "Diamante", per sorvolare insieme un mondo in cui la vita scorre sempre più pulita!

Daxian: Capisco, beh dacceli.

(Daxian e Heizi prendono gli spazzolini dalle mani del venditore)

Malu: Bene, ora puoi andare.

Venditore: Ecco, funziona così: noi vi diamo due spazzolini gratis e voi ne comprate uno, vi costa solo 16 yuan e...

Heizi: No, no, non lo vogliamo, ne bastano due.

Venditore: No guardi, non ha capito cosa intendo.

Daxian: Voi li regalate, noi li vogliamo, che problema c'è scusa?

Heizi: Dammene altri due, (*indicando Malu immobile accanto al tavolo*) lui non ce l'ha!

Venditore: No no, non avete capito.

Daxian: Va bene allora, lascia che ti faccia una domanda: la tua azienda ha lanciato questa promozione, “Te li regaliamo!”, per ringraziare tutti i suoi clienti, giusto?

Venditore: Giusto.

Daxian: E io sono un cliente, giusto?

Venditore: Giusto.

Daxian: Quindi io mi posso prendere questi due spazzolini gratis, giusto?

Venditore: Giusto.

Daxian: E allora che vuoi ancora? Vai via, vai, che abbiamo da fare.

Venditore: È che non funziona esattamente così signore.

Daxian: Che vuol dire che non funziona esattamente così?

(Il venditore osserva critico i tre uomini, come per valutare la situazione)

Venditore: Non fa niente, lasci stare, me ne vado. Restituitemi gli spazzolini e me ne vado.

(Daxian e Heizi cominciano a irritarsi, parla Malu)

Malu: Aspetta un attimo, hai detto che uno spazzolino costa sedici yuan?

(Il venditore guarda Malu, pensa sembri ragionevole)

Venditore: *(rivolto a Daxian e Heizi)* Voi forse mi avete frainteso. *(correndo a fianco di Malu)* Io sono un promoter dell'azienda Alba Dorata, attualmente abbiamo lanciato una promozione speciale per ringraziare i nostri clienti: vi regaliamo ben due spazzolini "Diamante", basta comprarne uno e se ne hanno tre a sedici yuan...

Malu: Scusa, ma non avevi detto che uno spazzolino costa sedici yuan?

Venditore: Sì, e poi altri due ve li regaliamo!

Malu: Ma sei scemo? Sei ritardato? Noi vogliamo solo quelli in regalo, mica vogliamo spendere soldi.

Venditore: Amico mio, mi dispiace, ho sbagliato io, non mi sono spiegato bene. Sai anche per me fare affari non è che sia facile. Se sei davvero interessato, dammi sedici yuan e te ne vai con tutti e tre gli spazzolini.

Malu: Aspetta aspetta aspetta, io ti ho chiesto quanto costa uno spazzolino.

Venditore: Sedici yuan.

Malu: E tre?

Venditore: Sedici.

Malu: E uno?

Venditore: Sedici.

Malu: Ma mi prendi per scemo? Io ne voglio uno, uno e basta, dimmi quanto costa!

Venditore: Sedici...

Malu: Uh uh, continua.

Venditore: E gli altri sono in regalo.

Daxian: Ma noi vogliamo quelli in regalo!

Malu: Senti un po', ascolta bene, io ne voglio uno, capisci? La matematica l'hai studiata? "Uno" non è "tre", è uno. Quanto costa uno? E stai attento a come rispondi eh, che la mia pazienza sta finendo.

Venditore: *(tutto esitante, a voce bassa)* Sedici...

Malu: Ma io non capisco, non riesco a capire!

Venditore: È che non posso dartelo gratis.

Malu: Ma certo che non puoi, che siamo amici che mi regali le cose? È il tuo dovere andare a casa della gente giusto? È tuo dovere vendere spazzolini giusto? E io lo compro, ma voglio sapere quanto costa uno!

Venditore: La nostra promozione...

Malu: Risparmiami la tiritera, ti ho chiesto quanto costa uno spazzolino!

(Improvvisamente il venditore scoppia a piangere)

Venditore: Amico mio scusa, è colpa mia. Mia madre ha ottant'anni e vive con me, devo prendermi cura di lei.

Malu: Ma che piangi a fare? Sei tu che sei venuto qui a vendere spazzolini! Ti sto chiedendo quanto costa uno!

Daxian: Dai lascia stare.

Malu: Ah no, finché non si chiarisce questa cosa nessuno se ne va oggi.

Venditore: Ho sbagliato, è colpa mia!

Malu: Cosa? Cosa hai sbagliato?

Venditore: Ve li dò tutti gli spazzolini, ma lasciatemi andare per favore.

Malu: Te ne vuoi andare? Eh no, mica è così facile.

Venditore: Ve l'ho detto, è colpa mia, non tornerò più davvero.

Malu: Dove hai sbagliato eh? Non hai sbagliato niente! Ti ho solo chiesto quanto costa uno spazzolino! Uno!

(Malu è molto agitato, Daxian e Heizi cercano di calmarlo. Il venditore con la faccia scura sta davanti al tavolo e tira fuori spazzolini dalla borsa)

Daxian: Malu, basta così.

Malu: Eh no, non mi va mica bene così.

Daxian: Ehi “Setola”! *(rivolto al venditore)* Sì dico a te, siediti!

(Daxian mette a sedere Malu. Anche il venditore se ne sta zitto zitto sulla sedia)

Daxian: Heizi, dai le carte.

(I quattro formano un cerchio mentre Heizi distribuisce le carte)

Heizi: Ecco qua “Setola”, le tue carte.

(Da questo momento il venditore verrà chiamato “Setola”)

Setola: Grazie, grazie amico mio!

Daxian: Dai, poche storie, prendile e basta!

Setola: Va bene. A cosa giochiamo?

Heizi: Poker.

Setola: Quanto si punta?

Heizi: Quanti soldi hai?

Setola: Non ho soldi con me, solo spazzolini.

Daxian: E allora punta spazzolini. Ora prendi le carte!

(Mano a mano Setola torna in condizioni normali e dimostra di essere una persona intelligente e sveglia. Inoltre, più si va avanti a giocare più si fa spavaldo, tanto che alla fine lascia Malu e gli altri senza un soldo)

Heizi: Però, ci sai fare eh? Cos'era quella scena da povero scemo prima?

Setola: È vero, ho fatto un po' di scena, ma solo per evitare problemi, davvero!

Daxian: Ma non prendermi in giro, sei un tipo furbo tu.

Setola: Scusate, scusatemi!

ATTO III

(Nel recinto dei rinoceronti)

Malu: Foraggio, una tonnellata e mezzo. Si registra un lieve calo nell'appetito. Defecazione, cinque volte, le feci si presentano giallo nerognole, colore nella norma. Attività fisica, quattro ore di passeggiata all'aperto.

Tula, non è che ti sei di nuovo intristito eh? Sei sempre triste tu, sembri quasi un poeta, ma sei solo un rinoceronte nero sai? Non sei neanche tra le prime dieci specie in via d'estinzione. Io proprio non lo so che cosa passa in quel tuo testone. Con i rinoceronti bianchi non vai d'accordo e gli ippopotami non ti piacciono. È vero, non ci sono gli uccelli pulitori a liberarti degli insetti, ma io ti faccio il bagno ogni giorno, non ti basta? E poi non lo sai che non ci sono mica sempre quegli uccelli lì? Eh, eri ancora troppo piccolo all'epoca, mi sa che hai dimenticato tutto della savana.

Forse se ti dicessi *quella cosa* potrei rallegrarti un po'. Allora, lo sai che ormai il nuovo recinto dei rinoceronti è quasi finito, vero? Bene, quelli dello zoo hanno già stanziato i soldi: vogliono comprare un altro rinoceronte! Magari sarà una femmina, una bella e sensuale. Ah e poi, sai, non sarà come Dana, un rinoceronte bianco, sarà un rinoceronte nero proprio come te.

Tula, 16 maggio 1999: foraggio, due tonnellate; un chilo di mele. Attività fisica all'aperto, alle sette rientra per la notte.

17 maggio 1999: alle otto in punto esce per andare a lavoro, indossa un completo viola chiaro. Rientra alle sei del pomeriggio, sembra molto contenta, ha fatto una spesa abbondante. Alle sette arriva un uomo (ha le chiavi di casa), resta lì tutta la notte.

18 maggio 1999: al mattino presto litigano, l'uomo se ne va, M lo insegue giù per le scale, piange. Questa settimana è la terza volta che lui viene qui...

19 maggio 1999: foraggio, due tonnellate. Ho pulito il recinto delle bestie. Tula ha un po' di diarrea. Il rinoceronte bianco Nicolas è in amore; Dana, l'esemplare femmina, gli è completamente indifferente...

ATTO IV

(Sera tarda, sulla terrazza del tetto. Malu e Ming Ming)

Ming Ming: Ma io sto parlando di AMORE! Da dove viene questo sentimento? Dal cuore, dallo stomaco, dalle vene, da quale organo viene fuori? Forse quel giorno, il giorno in cui per la prima volta ti sei sentito così, la luna si è avvicinata troppo alla terra, i raggi del sole sono arrivati a piccolo sul tropico, l'umido dei monsoni ha reso la tua pelle più lucida e la bassa pressione dal nord ti ha fatto battere forte il cuore. O forse è solo una sete che nasce da dentro, un'irrequietezza mestruale, forse è la lampadina che ha cambiato nella sua stanza, quell'odore lieve che gli rimane sulle dita quando mangia un arancio, o la puntura sul tuo viso quando dimentica di farsi la barba...tutte queste cose sono come un pungolo, che continuamente eccita e stimola i miei nervi. Ecco, è di questo che parlo quando dico amore...

Malu: Sai, ci sono dei rinoceronti che vivono negli spazi aperti e aridi della savana, mentre altri preferiscono rifugiarsi nel folto della foresta. Anche quello che mangiano è diverso: alcuni si nutrono di erbe, altri solo di foglie, altri ancora mangiano entrambe le cose. Il nome "rinoceronte" viene dal greco, e sono degli animali tropicali. Al mondo ci sono cinque specie di rinoceronte: quelli neri, quelli bianchi, quelli di Sumatra, quelli indiani e quelli di Giava, che sono praticamente estinti ormai. Tula è del tipo che vive nelle savane africane.

Ming Ming: Chi è Tula?

Malu: Un rinoceronte nero.

Ming Ming: E tu te ne prendi cura?

Malu: Già. Sai, i rinoceronti hanno la vista molto debole, non vedono bene l'aspetto della gente.

Ming Ming: Lavori allo zoo?

Malu: Ti va di andare a vedere Tula?

Ming Ming: Andare allo zoo? È così tanto che non ci vado! È strano sai, ovviamente ho già visto dei rinoceronti, eppure non mi era mai capitato di incontrare qualcuno che li alleva! Si dice che chi

ha pazienza con gli animali di certo ne avrà anche con le donne. Però scusa, perché non fai un lavoro un po' più normale? Per esempio il tassista, il muratore o che ne so. È vero che non tutti possono essere degli artisti come Chen Fei, ma allevare rinoceronti è un po' troppo fuori dal comune.

Malu: Guarda che ho una qualifica, controllata e ratificata dall'Ufficio Parchi e Giardini.

Ming Ming: Quello che voglio dire è che per te deve essere difficile cambiare lavoro. Se non ti dovessi trovare bene allo zoo, o non ti piacesse un certo rinoceronte, che cosa faresti? Oggi tutti dicono che se non sai parlare inglese, usare il computer e guidare allora praticamente non sai fare niente. Tu queste cose le sai fare?

Malu: Tu sì?

Ming Ming: Ma certo.

Malu: E quello là?

Ming Ming: Chi? Cheng Fei dici? Ma lui è un artista, il suo compito è guidare il pensiero della gente, lui è su tutto un altro piano. Peccato che tu non lo sia: non sei un artista e non sai fare niente, praticamente non sei buono a nulla! (*scarta una gomma da masticare e se la infila in bocca*)

Malu: Non sono sempre stato così. Dopo il diploma di scuola media ero riuscito a passare l'esame da pilota. Il mio sogno era di indossare giacche di pelle attillate, occhiali da aviatore e comparire sulle pagine dei giornali. Ero idoneo sotto ogni aspetto, eccetto la vista. Ora dovrei essere un pilota, i rinoceronti dovrebbero essere aquile e non dovrei fare affidamento sul mio odorato per vivere, capire dove trovare le prede, le fonti d'acqua e l'erba più fresca... Però sai, tantissimi animali vivono così: nella savana africana sia le zebre che gli elefanti si basano sull'olfatto per avvertire i pericoli o cercare il cibo, e loro non sono neanche quelli con il naso migliore. Per quanto ne sappiamo, ci sono degli animali che hanno un olfatto milioni di volte più sviluppato rispetto agli uomini. Per esempio, l'aquila calva ai lati del becco ha due enormi aperture, le sue narici, ed è quelle che usa per cercare cibo; le procellarie della Scandinavia usano l'olfatto per cacciare anguille, piccoli pesci e persino meduse. Anche i serpenti si basano sull'olfatto per andare a caccia: assaggiano l'aria con la loro lingua che si allarga e si restringe e così seguono le prede; per non parlare poi degli squali. Gli uomini non riescono neanche a percepire un odore entro cento metri, anche se sentono benissimo quando nei dintorni c'è qualcosa di buono da mangiare. (*fa una pausa*) Limone?

Ming Ming: *(masticando la gomma)* Eh? Cosa?

Malu: Limone.

Ming Ming: Ah sì, è al limone. Ne vuoi una?

(Malu scuote la testa)

Malu: Appena ho cominciato a lavorare allo zoo tutti mi hanno detto che non avevano mai visto un allevatore che portasse gli occhiali, così da allora non li ho più messi, tanto i rinoceronti sono grossi, li vedo lo stesso.

Ming Ming: Ieri ho detto a Cheng Fei “Mi dicono tutti che con te sono troppo buona, che non mi meriti” e lui sai che ha detto? Non ci crederai mai, ha detto: “È così che deve andare, io devo comportarmi così, se facessi qualcosa per meritare il tuo amore tu non sembreresti così buona”. No ma dico, l'hai mai conosciuta una persona del genere? Dice che sto complottando alle sue spalle, che se sono così buona con lui è solo perché voglio conquistarlo con la forza. E senti questa, dice che “incarno la popolarizzazione del potere costituito”, e che il mio è “tutto un piano delle classi deboli per moralizzare quelle dominanti”.

Malu: Le lepri passano quasi tutto il loro tempo a scovare e inseguire il maggior numero possibile di femmine, invece gli sciacalli amano solo una volta, e restano con la stessa compagna per tutta la vita.

Ming Ming: Come scusa?

Malu: C'era scritto sul mio libro di biologia.

Ming Ming: Ma lo sanno tutti che gli sciacalli mangiano le carcasse degli altri animali! *(spalanca la bocca in un'espressione sconvolta e corre via)*

Malu: Quelli sono solo pregiudizi, in realtà gli sciacalli... *(si gira e si accorge che Ming Ming è già andata via)*

(Malu raccoglie la gomma che Ming Ming aveva gettato via e comincia a masticarla)

Malu: Ming Ming al limone.

(Malu prende la chitarra e comincia a cantare "Limone")

In silenzio me ne sto disteso
nell'armadio ho appeso la mia giornata
In silenzio me ne sto disteso
sulle pareti scivola la mia notte
In silenzio me ne sto disteso
sotto il letto ho nascosto la mia infanzia
In silenzio me ne sto disteso
sulla sedia è rimasto il tuo calore

il bicchiere trabocca d'acqua, è la mia nostalgia
la tenda si gonfia di un soffio, è il mio desiderio
passi e passi che calpestanto i miei nervi
mi trasformano in foglie al vento
tutte tremanti nell'aria gelida

continuerò ad aspettare, ancora e ancora
con tutto il mio calore, la mia pazienza, con tutto il tempo che ho
continuerò ad aspettare, ancora e ancora
perché sono certo che verrai...

ATTO V

(Al corso di tecniche amorose)

Professore: Allora, ieri abbiamo parlato di come individuare le differenze tra qualcuno che amate e qualcuno che è ammirato da tutti. Durante la lezione di oggi, invece, ci eserciteremo con le dichiarazioni, uno degli elementi fondamentali di una relazione. Mai come al giorno d'oggi la capacità di esprimersi è considerata una competenza basilare: meglio riuscire ad esprimere dieci volte di più di quello che si prova davvero, piuttosto che riuscire a comunicare solo un decimo dei propri sentimenti reali. Come tutti voi sapete, scrittori e cantanti sono veri e propri comunicatori, capaci di esprimere sentimenti sinceri in modo suggestivo, perciò, per aiutare tutti negli esercizi, vi ho già preparato una lista di alcuni classici fra libri e canzoni che potete consultare.

Ricordate, tre sono le chiavi per una dichiarazione riuscita.

Primo, riflettere con attenzione e capire cosa si vuole esprimere: se riuscirete a fare chiarezza nel marasma dei vostri sentimenti e andare dritti al punto, sarete già arrivati a un livello piuttosto alto.

Secondo, credere nell'autenticità della dichiarazione, perché solo così riuscirà ad avere effetto sull'altra persona.

Terzo, scegliere il luogo e le circostanze più adeguate. Una location sbagliata rischia di rovinare e far sembrare stupida la migliore delle dichiarazioni. *(mette della musica)* La musica di Mozart per esempio è ottima per creare la giusta atmosfera. Ora, chi tra di voi vuole fare una prova?

Studente A: Il mio amore io l'ho perso, l'ho perso nel caos delle strade, nel tempo che scorre giù per la clessidra, tra file infinite di scaffali, tra i taxi che vanno e vengono, i lavoratori che corrono affannati dietro al successo e tra volti di donna che si succedono una dopo l'altra. Io il mio amore ormai l'ho perso...

Studente B: Ma chiuditi in convento va!

Studente C: Non so cosa sia che mi impedisce di parlarti, neanche a me stesso so spiegare alcune cose di me che restano inesprimibili, e d'altronde tu non me l'hai mai chiesto. La calma di cui ti circondi mi fa sentire inadeguato, e forse è che sono troppo giovane, questa è l'unica scusa che posso darti.

Studente D: Ne siamo consapevoli da sempre: in questa vita, prima o poi, tutti noi dovremo affrontare il dolore che viene dal perdere la persona amata, che sia a causa di un lutto o per l'esaurirsi del

sentimento. Quello che mi interessa di più però è il modo in cui le persone cercano di superare questa perdita...cos'è che rende la nostra vita degna di essere vissuta? Cos'è che può farci dimenticare, almeno per un attimo, questo mondo di merda?

Studente E: Forse ci sono altri che potrebbero darti molto di più, ma ciò che ti do io è destinato a durare più a lungo.

Malu: Non ho genitori, non ho amici, non ho una famiglia, la mia vita non ha uno scopo e non c'è nessuno che abbia bisogno di me. La mia esistenza vale zero, è una superficie piatta. Puoi spendere quanti soldi vuoi per pagare l'amore di una donna, puoi dormire con decine di estranee incontrate per caso, ma resterai comunque solo: non ci sarà nessuno a tenerti stretto, il tuo corpo e il loro resteranno comunque due entità separate, senza alcun legame. Ero convinto che avrei vissuto sempre così, anno dopo anno...fino a che non ho incontrato te e ho sentito che tu eri sola, come me. Improvvisamente ho capito di avere uno scopo, di essere al mondo per renderti felice. Per te varrebbe la pena di fare qualsiasi cosa...

ATTO VI

(Casa di Ming Ming)

(Ming Ming piange, continuando ad asciugarsi le lacrime e strofinarsi il naso)

(Malu è seduto accanto a lei senza dire una parola. Ming Ming non si cura di lui, presa dal pianto)

Ming Ming: Fino a quando continuerò ad andargli dietro? Ormai davvero non so cosa non farei per lui! Dio, lo odio! Sarebbe meglio se non lo avessi mai amato. L'amore che porto negli occhi è come il marchio impresso a fuoco sulla fronte di uno schiavo, dovunque lui vada io sono costretta a seguirlo, ti rendi conto? Perché solo insieme a lui io sono felice. Sono impazzita, davvero. Ma come faccio a smettere di amarlo? Eh?? *(Malu fa per dire qualcosa ma Ming Ming non gli dà retta)* Io così non riesco ad andare avanti! Però, se smettessi di amarlo che senso avrebbe la mia vita? Se non ci fossero tutte queste emozioni, tutto questo dolore, questo oscillare continuo tra la gioia folle e la disperazione più nera, che senso avrebbe vivere, non credi? Non ho mai incontrato un uomo così, mai: per quante volte mi sia decisa a lasciarlo, mi basta rivederlo e sono finita, persa per lui...*(piange)*

(Malu resta lì in piedi, non se ne va e non cerca neanche di consolarlo. Ming Ming si asciuga le lacrime e alza gli occhi a guardarlo)

Ming Ming: Ma tu che sei venuto a fare?

Malu: Stai un po' meglio?

Ming Ming: Perché, ti sembra che ci sia qualcosa che non va? Che c'è, mi hai portato di nuovo dei fiori? No? Allora del profumo? Cioccolatini? Niente, non hai niente, ma allora che sei venuto a fare?

Malu: ...me ne vado...

Ming Ming: Che c'è, è troppo per il tuo amor proprio? Te ne vai? Eppure lo vedo che non te ne vuoi andare, stai lì a esitare, come se ancora non sapessi qual è il tuo posto.

(Malu si gira e fa per andarsene)

Ming Ming: Ah! Ti arrendi subito!

Malu: Non importa se vuoi che resti o che me ne vada, basta che ti renda felice.

Ming Ming: Di cosa dovrei essere felice? Pensi che mi faccia felice trattare male gli altri? Mi dispiace davvero, ultimamente sto diventando sempre più acida, sempre più cattiva, ti prego non arrabbiarti con me.

Malu: Non ce l'ho con te, l'unica cosa che voglio è renderti felice!

Ming Ming: Felice? Forse domani potrei essere felice, forse domani il sole potrebbe non sorgere, forse domani la terra potrebbe smettere di ruotare su sé stessa e girare solo intorno al sole. O forse no, già, forse no.

Malu: Smettila di tormentarti!

Ming Ming: Non è che mi tormento. *(ricomincia a piangere)* È solo che non so stare senza di lui! Ogni giorno gli mando una preghiera silenziosa, per dirgli che anche lui senza di me è perso, per dirgli che anche lui mi ama. Sono diventata una strega per lui, sono arrivata al punto di tagliargli di nascosto una ciocca di capelli, poi l'ho bruciata insieme a una sua foto e ho bevuto le ceneri, ma non so se abbia funzionato.

Malu: Ma cos'ha di tanto speciale?

Ming Ming: Cos'ha di tanto speciale? Piacerebbe saperlo anche a me.

Malu: Lascialo.

Ming Ming: È impossibile.

Malu: Provaci!

Ming Ming: Ti ho detto che è impossibile.

Malu: Smettila di dargli attenzioni.

Ming Ming: Non ci riesco.

Malu: Smettila di dargli attenzioni ti dico, non lo capisci che sei tu stessa a ferirti?

Ming Ming: Non darmi addosso.

Malu: Ascoltami, devi lasciarlo stare! Ti fa del male!

Ming Ming: No, no, io mi rifiuto! Mi rifiuto di darti ascolto, mi rifiuto di lasciarlo. A me basta solo poterlo amare, mi basta che lui non si allontani da me. Mi basta solo diventare più forte, poi lui potrà tormentarmi come vorrà, potrà ingannarmi, potrà insultarmi, potrà umiliarmi, potrà lanciarmi nel vuoto, potrà farmi diventare la sua serva e farmi strisciare carponi, a me basta solo che si lasci amare da me.

Perché mi guardi con quella faccia da scemo? Cosa mi porti in dono, il tuo amore, debole e già arreso? Un amore che non vale niente? Che si dissolve nella nebbia e nel fumo? Ma cosa pensavi che fosse l'amore, eh? Incontri al chiaro di luna, paroline dolci, dichiarazioni appassionate? Sei un uomo senza spirito, senza coraggio. Vai pure a cercarti qualcuna che ti faccia compagnia, ma non osare parlare di "amore" ...

ATTO VII

(In metropolitana. I passeggeri ondeggiavano a ritmo col movimento del treno)

Setola: Fuori i soldi! Ho comprato un biglietto per ognuno di voi, uno di quelli da cento yuan della lotteria per “l'orologio del secolo”, chi vince divide il premio con me.

Heizi: Darti l'un per cento già sarebbe un gesto di buon cuore, e sappi che lo farei di malavoglia.

Setola: Ma sarebbero solo cinquantamila!

Daxian: Dai una mano a un amico e pensi che poi tutte e due ne valgano cinquantamila?

Setola: Malu anche tu, paga!

Malu: Io non ti ho chiesto di comprarmelo.

Setola: Ma è una cosa di gruppo!

Malu: Non mi va, è una cosa che va contro i miei principi.

Setola: E tu avresti dei principi?

Malu: Certo che sì, mica sono come te, che cambi idea come cambia il vento.

Setola: Anche questo è un principio.

Malu: Beh comunque non mi va di comprarlo. Nella vita non sono mai stato fortunato, e non mi va di versare altri soldi nelle tasche di quel bastardo che invece lo sarà.

Setola: E come fai a sapere che quel bastardo non sarai tu?

Malu: Ma chi? Io? Ma mi hai visto? Guardatevi bene in faccia anche voi, guardatevi, con questo naso e quegli occhiali, pensate di essere belli?

Heizi: Malu ha ragione, ridammi i soldi!

Setola: Ma non se ne parla!

Daxian: Però aspetta, se tu sei sfortunato significa che dobbiamo esserlo tutti e quattro? Sentite facciamo così: chiunque vinca darà una parte del premio ad ognuno degli altri, che ne dite? Dai Malu, tira fuori i soldi.

(Malu di malavoglia dà cento yuan a Setola)

Daxian: Ecco, prenditi il biglietto! Ma questa non è la stessa gomma che stai masticando da settimane? Com'è che non ne prendi una nuova? Sei talmente a corto che non ti puoi permettere neanche le gomme? Se li vincessi io tutti quei soldi, potremmo fare tutti quello che ci pare! Oh dite un po', voi che ci fareste col premio?

Heizi: Li userei per mangiare.

Daxian: E poi?

Heizi: E poi, dopo essermi riposato, mangerei ancora.

Setola: Io scaricherei Xiao Ping e me ne cercherei un'altra.

Daxian: Con tutti quei soldi le femmine ti staranno addosso come mosche sulla carne marcia.

Heizi: Ah, ma Xiao Ping è incinta?

Setola: Ma che dici?

Heizi: L'altro giorno al ristorante l'ho vista vomitare.

Setola: Quello è sicuro perché stava seduta davanti a te durante il pranzo, basta guardarti in faccia per avere la nausea.

Heizi: Che avrei di tanto brutto scusa?

Setola: E comunque è impossibile che sia incinta, in tutta la mia vita non sono mai venuto dentro.

Malu: E perché?

Setola: All'inizio era per evitare casini, poi credo di essermi abituato a fare così, ormai anche volendo non riuscirei a fare in altro modo. Quando sono dentro me lo sento sempre troppo schiacciato, mi sento oppresso, va molto meglio quando lo tiro fuori.

Daxian: È per colpa di gente come voi se l'umanità sta andando in rovina. Ma che pensi, che il Signore si sia inventato questa “ginnastica” solo per farti godere? È piacevole sì, ma solo perché così la gente continua a fare figli, più godono più si riproducono. Al giorno d'oggi tutti pensano al proprio piacere, la gente non ha un minimo di considerazione.

Malu: (*guardando il biglietto della lotteria nella sua mano*) Io comprerò un rinoceronte femmina per fare compagnia a Tula, e poi me ne andrò via.

Daxian: Via? E dove?

Malu: Non lo so.

Daxian: Secondo me non andrai proprio da nessuna parte.

Heizi: (*prendendo un libretto dalla tasca di Malu*) E questo cos'è? “Cento trucchi per conquistare qualcuno – libro di testo del corso di tecniche amorose”.

Setola: Fai un po' vedere. “Dedicale una canzone alla radio”, “portale dei fiori a San Valentino, per il suo compleanno o in un giorno qualsiasi”, ma queste scemenze le conoscono tutti. Malu ma che lo leggi a fare questo libro? Se davvero vuoi imparare qualcosa devi chiedere direttamente a me.

Daxian: Guarda qua, cosa sono queste spunte qui sopra?

Malu: Ridattemelo.

Daxian: Già dieci ne ha spuntate! Senti questa, “scrivile una poesia, oppure copia quella di un autore famoso”, Malu non mi dire che stai davvero seguendo questi consigli.

Setola: Per chi l'hai scritta eh? Per chi?

Daxian: Leggicela, dai leggici la tua poesia.

Setola: Di sicuro sarà una cosa tipo “Oh, tu sei il mio panda gigante, tutta bianca e nera...”

(Setola si abbraccia da solo, imitando un innamorato, la gente intorno si sbellica dalle risate)

Folla: Sono un rinoceronte nero, grosso e forte

la mia pelle è spessa un dito,
amo vivere nelle pozze fangose
il mio coso è lungo più di un piede.

Sono un rinoceronte femmina, bella e sensuale,
il mio corno è afrodisiaco
le mie mammelle grandi e prosperose,
il nostro è un amore voluto dagli dei.

Ho preparato per te del fango fresco
un giaciglio nuovo per addormentarci insieme.

Heizi: È per la ragazza che odora di fotocopiatrice, vero?

Malu: Ah, che femmina meravigliosa! Ti piace vero? Vorresti urlare tanto forte da far tremare il terreno, non è così? Dai su fai un grido, più forte che puoi! Sei proprio una puttarella, c'è una bella pila di fieno secco qui ma tu non ti fai vedere, devi andare per forza nella tua pozza fangosa vero? Ti piace il fango, e allora io ti do il fango. Ti piace sguazzarci, nel tuo degrado, e allora sguazziamo!

ATTO VIII

Malu: Brutte notizie Tula, quelli della direzione hanno cambiato idea, il nuovo rinoceronte non sarà una compagna per te ma un maschio di rinoceronte bianco, sperano si accoppi con Dana. Forse pensano che ormai tu sia troppo vecchio per queste cose, che non riusciresti ad avere dei cuccioli. È così triste che tu debba vivere così, lontano dall'accoppiamento, dalle lotte, dalla vita del branco. Solo dopo aver superato questa prova un maschio si può davvero considerare tale, un rinoceronte maschio dico, solo allora potrà trovare una femmina che lo ami. Ma tu non hai avuto mai neanche l'opportunità di tentare.

(Malu brandisce una vanga e inscena un combattimento di rinoceronti in amore)

(La vanga gli cade e sprofonda nel fango)

ATTO IX

(Malu sta in piedi di fronte a Ming Ming, tutto coperto di fango e con una ferita sulla testa)

Ming Ming: Ma che ti è successo?

Malu: Sono andato a cercarlo.

Ming Ming: Chi?

Malu: Quel tipo che ti piace.

Ming Ming: Oddio, ma che hai combinato?

Malu: Gli ho fatto capire che deve cominciare a trattarti bene, o stare alla larga da te.

Ming Ming: E lui che ha detto?

Malu: Non importa, glielo farò vedere io a quello come deve comportarsi!

Ming Ming: Te l'avevo detto che avrebbe reagito così. Adesso vorrà farci capire che non c'è niente che possa cambiarlo. Mi tratterà ancora peggio, non mi lascerà mai andare.

Malu: Allora andrò a cercarlo di nuovo.

Ming Ming: Per fare che? Prenderne ancora?

Malu: Prima o poi si stancheranno di pestarmi tutti i giorni, mi basterà aspettare di trovarlo da solo.

Ming Ming: Vai pure, ma non farti più vedere da me dopo. *(Malu resta in piedi sulla porta)* Dai, siediti. Asciugati il viso, stai ancora sanguinando. *(Aiuta Malu ad asciugarsi il sangue dai capelli)*

Malu: Ogni cosa bianca e pura diventa nero inchiostro e perde il suo valore accanto a te,
Ogni uccello e bestia, nella sua ignoranza, si dispera non potendo pronunciare il tuo nome...

Ming Ming: Cos'è?

Malu: Una poesia che ho scritto per te.

Ming Ming: Una poesia? Tu scrivi poesie? (*ride*)

Malu: Sì beh, forse va bene solo per essere incisa sulla pellaccia dura di un rinoceronte ma questo è quello che sento.

Ming Ming: È molto carina, continua?

Malu: Ogni cosa bianca e pura diventa nero inchiostro e perde il suo valore accanto a te,
Ogni uccello e bestia, nella sua ignoranza, si dispera non potendo pronunciare il tuo nome...
non è completa ancora.

ATTO X

(A lezione di tecniche amorose)

Professore: Alle soglie del nuovo secolo, per far sì che gli uomini ottengano felicità, conforto e una vita semplice e serena, per fare in modo che non siano loro stessi a tormentarsi, che non si formino un'idea sbagliata di sé, dobbiamo incoraggiare e sostenere la standardizzazione dell'amore, che dev'essere professionalizzato e uniformato. Dobbiamo porre fine all'abuso di sentimento, che porta solo a pratiche corrotte e inutili sprechi.

(Il professore fa partire uno slide show: "Metodi per lasciare il proprio partner...")

Professore: Nella lezione di oggi affronteremo un argomento più complesso: metodi per lasciare il proprio partner. Come potete vedere nella slide, ci sono diverse tecniche:

- 1) criticare di frequente persone con i suoi stessi difetti
- 2) interromperlo quando è a metà di una frase e cominciare a parlare di qualcos'altro
- 3) chiedergli di "divertirvi insieme" quando è distrutto dalla fatica
- 4) scoppiare a ridere anche se non succede niente di divertente
- 5) discutere di argomenti con cui non ha familiarità
- 6) impedirgli di toccare le vostre parti intime
- 7) pretendere cose che non è in grado di fare
- 8) tirare in ballo di continuo i suoi difetti e le sue brutte abitudini
- 9) deriderlo e prenderlo in giro
- 10) allontanarlo...

ATTO XI

(Cantiere dell'Orologio del Secolo)

(C'è un grosso dibattito tra la folla: si tratta di scegliere tramite votazione i 100 più importanti eventi del secolo che andranno poi incisi sull'orologio)

(Lili e Hong Hong sono molto eccitate)

1969: l'astronauta americano Armstrong compie il primo passo sulla luna

1903: i fratelli Wright realizzano per la prima volta il volo umano

1920: le donne ottengono il diritto di voto

1945: viene resa pubblica la verità sui campi di concentramento nazisti

1914: in Europa scoppia la Prima Guerra Mondiale

1929: crisi economica mondiale

1928: viene scoperta la penicillina

1953: viene scoperta la struttura del DNA

1991: si scioglie l'Unione Sovietica

1939: la Germania invade la Polonia dando inizio alla Seconda Guerra Mondiale

1917: in Russia scoppia la Rivoluzione d'ottobre

1957: l'Unione Sovietica lancia il primo satellite artificiale

1945: gli Stati Uniti lanciano su Hiroshima la prima bomba nucleare

1905: Einstein elabora la teoria della relatività

1960: negli Stati Uniti viene approvata e lanciata sul mercato la pillola anticoncezionale

1997: alcuni scienziati inglesi clonano con successo la pecora Dolly

1968: in Francia scoppiano i moti di maggio

1997: gli americani sbarcano su Marte attraverso alcuni esploratori robot

1999: scoppio della crisi in Kosovo

...

ATTO XII

(Casa di Malu. Notte fonda)

Ming Ming: Svegliati! Dai svegliati pigrone! Ti ho portato una cosa, un dolcetto.

Malu: Ming Ming, che succede? È una torta quella?

Ming Ming: È per te.

Malu: Ma è mezzanotte, perché mi hai portato una torta a quest'ora?

Ming Ming: Così, senza motivo. Allora la vuoi?

Malu: La mangio sì, se è quello che vuoi.

Ming Ming: Bravo bimbo. Ti piace? Dopo il lavoro sono andata apposta a ordinarla, ne ho chiesta una con panna fresca e frutta.

Malu: *(annuisce)* Chi è che fa il compleanno? Il tuo non è in ottobre?

Ming Ming: Ma è il tuo!

Malu: Ma io sono nato in inverno.

Ming Ming: *(con dolcezza)* Che sciocchino, non ricordi neanche quand'è il tuo compleanno.

Malu: Va bene, se lo dici tu che sono nato oggi allora è così.

Ming Ming: Ecco. Ah, ti ho portato anche questo!

Malu: Cos'è?

Ming Ming: Un regalo!

Malu: Per me?

Ming Ming: Certo, aprilo su.

(Malu strappa la carta colorata che avvolge il pacco e trova un portafogli)

Ming Ming: *(con aria attenta, come se ci tenesse al suo apprezzamento)* Ti piace?

Malu: Moltissimo.

Ming Ming: Davvero?

Malu: Ma certo.

Ming Ming: Allora perché non mi dai un bacio?

(Malu guarda Ming Ming incredulo, senza osare muoversi)

Malu: Un sogno, questo dev'essere per forza un sogno. Ma allora, se sto solo sognando, di che ho paura?

(Malu bacia Ming Ming, lei si appoggia sul suo petto)

Ming Ming: Ho cercato ovunque per trovare questo regalo, sono stata in ogni negozio. Mi sono detta che dovevo comprarti qualcosa che ti servisse ogni giorno, che fosse con te in ogni momento, così ogni volta che la vedrai, ogni volta che la prenderai in mano, penserai sempre a me.

Malu: Oh, Ming Ming, mia luce.

Ming Ming: Ti ho aspettato così a lungo. Al tramonto mi sono seduta alla finestra e ho cominciato a guardare fuori, aspettandoti. Il rumore di ogni passo si abbatteva sui miei nervi, mi trasformava in foglie al vento, tutte tremanti nell'aria gelida. Pensavo che saresti tornato e avremmo cenato insieme, e quando poi non sei venuto ho pensato saresti passato dopo cena. Quando anche dopo cena non sei arrivato ho pensato che saresti venuto da me dopo essere andato per locali coi tuoi amici, dopo aver

bevuto e scherzato troppo con loro, dopo aver flirtato troppo con altre donne. Ma ho continuato ad aspettare, ho aspettato ancora e ancora, perché ero certa che saresti venuto...

Malu: Questo è un sogno, lo so che è un sogno, ma che importa. Che importa se è vero o finto, se sono sveglio o sto dormendo, l'importante è che tu sia qui, con me, tutto il resto non conta.

Ming Ming: Promettimelo, promettimi che non mi lascerai mai, e che non mi permetterai mai di allontanarmi da te.

Malu: Non ti lascerò mai. Non permetterò mai che tu ti allontani da me. Lo prometto.

Ming Ming: Nessuno crede davvero nelle promesse ormai. Fare una promessa, regalare dei fiori, portare qualcuno a cena, non c'è differenza, un modo come un altro per esprimere ciò che sentiamo in quel momento.

Malu: Io non sono come gli altri. Te lo dimostrerò che non sono come quegli altri, aspetta e vedrai.

(Canzone di Ming Ming: "Soltanto io")

Sorridimi, come fosse il nostro primo incontro
Parlami, di promesse lunghe solo una notte
Usami, fino in fondo, in una vita che ogni giorno si rinnova
Pensami, quando gli anni saranno passati
Perché quando il tempo sarà perduto
Al tuo fianco resterò soltanto io
E alla fine, che anche il tempo dovrà finire
Al tuo fianco resterò soltanto io

(Malu e Ming Ming fanno l'amore: "Amore")

Ogni raggio di luce sul mio corpo
Risucchio l'atmosfera
Ogni cosa è senza peso
Sono al capolinea

Ogni scena si fa indistinta
Spalanco le braccia come ali
Ogni ricordo si rinnova
Sono al capolinea
Corre impazzita la mia ombra, eppure sono immobile
E alla fine di ogni strada trovo il tuo sorriso
Corre impazzita la mia ombra, eppure sono immobile
E alla fine di ogni strada trovo il tuo sorriso...
Ora è solo il silenzio
E poi i gemiti
E le grida
Un sospiro

ATTO XIII

(Daxian racconta una storia a Heizi e Setola)

Daxian: C'era una volta un giovane che ogni notte era afflitto da incubi terribili, per i quali soffriva tremendamente.

Heizi: Ma quando scusa? Quando è successo?

Setola: Stai zitto! È una favola, le favole cominciano tutte così!

Daxian: Ormai la notte era diventata il momento che temeva di più, non osava addormentarsi per paura che il mostro che gli appariva sempre in sogno potesse catturarlo. Girando il mondo alla ricerca di una cura si imbatté in un santone a cui raccontò le sue sventure. L'uomo gli spiegò che il sogno altro non è che un diverso piano della realtà: sarebbe bastato che, nel momento cruciale, gridasse “Sto sognando!” e l'incubo sarebbe scomparso. Tenendo a mente le parole del santone il giovane tornò a casa; pian piano calò la notte e lui si addormentò. Subito si trovò di nuovo catapultato nel sogno, il terribile mostro che avanzava verso di lui brandendo uno spadone. Il giovane, terrorizzato, corse a cercare riparo, ma d'un tratto si ricordò delle parole del vecchio. Allora afferrò la lama che la creatura stava per calargli in testa e urlò “Sto sognando!”. Riaprì gli occhi al sicuro nel suo letto, e fu con grande sorpresa che trovò accanto a sé uno spadone con l'elsa tempestata di pietre preziose, in tutto e per tutto identico a quello impugnato dal mostro. Da quel momento in poi, il giovanotto cominciò ad apprezzare i suoi incubi: spesso, durante il sogno, afferrava qualche oggetto prezioso per poi recitare la formula magica e risvegliarsi. Rivendeva poi i tesori accumulati, e così diventò sempre più ricco. Una notte, il mostro dei suoi vecchi incubi tornò a cercarlo, pregandolo di non portar più via niente, che ormai aveva preso quasi tutti i tesori contenuti nel palazzo dei sogni. Il giovane acconsentì, e promise che non avrebbe più rubato niente. Da allora non fece più incubi ma solo sogni meravigliosi, dolci come miele, del genere che ti fa desiderare di dormire per sempre. Persino durante il giorno riusciva a pensare solo a come fare per continuare a dormire e sognare ancora. Una notte, nel giardino dei sogni, incontrò una donna incredibilmente bella, e appena la vide se ne innamorò, senza scampo. Gli venne allora in mente l'incantesimo insegnatogli dal santone, e così afferrò la ragazza gridando “Sto sognando!”. Proprio come si aspettava, al suo risveglio lei era al suo fianco, guardandolo con occhi pieni di amore. Il sovrano del reame dei sogni però, per aver infranto la sua promessa, decise di esiliarlo: da quel giorno il giovane non ebbe più né bei sogni né incubi, egli semplicemente non sognò più, mai più.

ATTO XIV

Malu: Finito, finalmente è tutto finito, tutto il dolore e la solitudine di questi anni sono svaniti in un attimo. Tutto grazie a una donna, grazie a lei, che riesce a farmi credere che il mondo sia solo amore e luce, che mi fa sentire come se potessi correre e saltare, come se potessi venire centinaia di volte, godere ancora e ancora! Mi sento quasi come se potessi volare!

Ming Ming: Ma cos'è tutto questo baccano di prima mattina?

Malu: Ming Ming, ti ho svegliata? Dài, dormigliona, alzati, ti ho portato la colazione!

Ming Ming: Ma tu sei tutto matto!

(Ming Ming si gira e fa per andarsene. Malu la afferra per la vita e la abbraccia, facendola voltare la prende in braccio e la solleva)

Malu: Ghiretta, volpina, mio piccolo koala, vuoi dormire eh, vuoi ancora dormire...

Ming Ming: Ma che fai? Lasciami andare!

(Malu è come se neanche la sentisse, e Ming Ming si dibatte disperatamente; a un tratto libera una mano e dà uno schiaffo a Malu)

(Malu rimane molto sorpreso e la lascia andare)

Ming Ming: Ma sei impazzito?

Malu: Che c'è? Perché sei arrabbiata?

Ming Ming: Lasciami in pace, lasciami dormire.

Malu: *(afferrando Ming Ming)* Ming Ming, sul serio, che succede?

Ming Ming: E lo chiedi a me? Ti prego di controllarti in futuro, sennò davvero ci metti tutti in una posizione imbarazzante.

Malu: Ma che dici?

Ming Ming: Cos'altro dovrei dirti? Senti Malu, è vero che spesso tu ti prendi cura di me, e io ti sono molto grata per questo, ma noi siamo vicini di casa, niente di più. Ti prego, evita di comportarti ancora in questo modo, mi metti in imbarazzo.

Malu: Ma Ming Ming, luce mia...

Ming Ming: Senti, io non sono mai stata brava a vedere le buone intenzioni nelle azioni della gente, né mi è mai importato molto di cosa pensino gli altri. Sinceramente, quello che stai dicendo è ridicolo, ormai è l'alba e io voglio solo dormire.

Malu: È possibile che non fossi tu dopotutto quella di ieri sera? Forse era uno spirito, una sorta di demone che ha preso le tue sembianze. Ma com'è possibile? Eri tu, eri proprio tu, erano questi occhi, questa fronte, erano queste due labbra dolci che hanno sussurrato al mio orecchio mille e mille parole di miele, che mille e mille volte mi hanno baciato...

Ming Ming: Ma che stai blaterando? Non trascinarci nei tuoi sogni osceni!

Malu: Un sogno dici? No, com'è possibile che sia stato solo un sogno se sento ancora il tuo calore tra le dita, il tuo odore nelle narici...

Ming Ming: Basta, non ho più niente da dirti (*si volta per andarsene*)

Malu: Davvero non vuoi ammetterlo? Davvero vuoi farmi credere che non è mai successo niente, che è stata solo una mia fantasia?

Ming Ming: Ma cosa pretendi da me, che ti faccia compagnia nei tuoi sogni folli?

Malu: I miei sogni dici, e allora questa cos'è? (*le mostra la torta, da cui manca un pezzo*) Cos'è questa eh?

Ming Ming: Hai fatto il compleanno?

Malu: Ma tu vuoi proprio farmi impazzire?! Vuoi vedermi andare fuori di testa?! Okay, ma allora il portafogli? Il portafogli?? Che fine ha fatto il portafogli??

(Ming Ming vorrebbe scappare, ma Malu la afferra tirandola indietro)

Ming Ming: Lasciami, lasciami! Ma che vuoi fare?

Malu: Cosa voglio fare? Ma io te l'ho detto, te l'ho detto che non sono come tutti gli altri, che sono uno che mantiene la parola data, e io te l'ho promesso, ti ho promesso che non ti avrei mai lasciato e che non ti avrei mai permesso di allontanarti da me.

Ming Ming: Aiuto, vi prego!

(Daxian, Heizi e Setola irrompono sul palco, separano Malu e Ming Ming)

Daxian: Malu, ma che ti succede? Calmati!

(Malu comincia a urlare e viene trascinato via dalla folla)

ATTO XV

(Malu siede senza fiatare, l'espressione sconvolta e disperata)

Daxian: Ma sei impazzito? Ma dico, se volevi violentarla potevi almeno aspettare che facesse buio. Davanti a tutti poi, che vergogna, è già un miracolo se non ho lasciato che ti portassero alla polizia di quartiere.

Setola: Lascialo stare quello, ormai è diventato un animale in calore, proprio come Tula nelle savane africane, praticamente non sa neanche lui cosa sta facendo.

Heizi: Quella era la tipa che odora di fotocopiatrice vero?

Daxian: La causa di tutti questi problemi è che tu hai esagerato le qualità di quella ragazza, l'hai messa su un piedistallo rispetto alle altre. In un'epoca come questa, in cui abbiamo infinite scelte, infinite possibilità, questa tua ostinazione può essere considerata una patologia ormai. Dimenticala.

(I tre uomini se ne vanno)

Malu: Dimenticarla. Dimenticarla significherebbe essere libero, significherebbe smettere di soffrire. Dimenticarla, dimenticare tutto ciò che non ho, tutto ciò che gli altri hanno, tutto ciò che ho perso e che non tornerà mai più. Tutto l'odio e l'umiliazione, e tutto l'amore. Dimenticarla, come i rinoceronti dimenticano la savana e gli aironi le sponde dei laghi, come le anime dannate dimenticano il paradiso e gli storpi dimenticano la corsa sfrenata, come le foglie cadute dimenticano il soffio del vento, e Tula ha dimenticato per sempre una compagna. Dimenticare è l'unica cosa che le persone comuni riescono a fare, ma io mai, mai riuscirò a dimenticarla.

ATTO XVI

Ming Ming: Il suo è come lo sguardo di un cucciolo, selvatico e tenero, di una tenerezza che si oppone alla sua stessa volontà, alla sua testardaggine, e si legge chiara nei suoi occhi. Lui stesso sembra esserne consapevole, e se ne vergogna, perciò lo fa apposta a comportarsi così, in modo un po' rude e insensibile, come quelle bestioline che si mettono a ringhiare al vuoto, scoprendo i dentini, affilati ma non ancora pericolosi, ma che davvero non farebbero paura a nessuno.

(Malu comincia a cantare "Come vetro")

Forse non lo saprai mai ma
sei tu l'azzurro del cielo che ho sempre sognato,
sei l'acquazzone che scoppia improvviso.
Forse non lo saprai mai ma
sei una fame che non mi dà pace,
sei tu l'aria che respiro.
Forse non lo saprai mai, amore mio,
forse mai lo capirai...
Tu non sei come le altre, tu sei unica, delicata,
sei limpida, come il cielo,
Tu sei come un paio di guanti caldi,
come una birra ghiacciata,
come una camicia pulita che porta ancora l'odore del sole,
sei un sogno che giorno dopo giorno si ripete.
Sei pura e ingenua, sei come vetro,
nulla può corromperti, nulla può mutarti
il sole stesso devia i suoi raggi al tuo cospetto.
Amore mio, mio amore...

Forse non lo saprai mai ma
sei tu l'azzurro del cielo che ho sempre sognato,
sei l'acquazzone che scoppia improvviso.
Forse non lo saprai mai ma
sei tu l'aria che respiro
sei una fame che non mi dà pace.

Forse non lo saprai mai, amore mio,
forse mai lo capirai...

Ming Ming: Cosa ti aspetti da me? Cosa vuoi che dica? Vuoi che ti dichiari il mio amore? Ma non lo vedi che “amore” è solo una parola, insensata e vuota, che non ha alcun potere. Da quando ho aperto gli occhi stamattina non ho fatto altro che pensare a questo, non ho fatto altro che cercare un modo per provarti che il mio amore è vero, è autentico, per far sì che nessuno possa mai dubitarne. Ma non c'è modo, non c'è...e sogno una sera, una casa al terzo piano di un palazzo, tu e i bambini già dormite, nell'aria solo respiri leggeri, tutto intorno il mondo è tranquillo. Io ti osservo, finalmente senza imbarazzi o costrizioni, mi faccio più vicina, quasi a sfiorarti, quasi a raccogliere ogni tuo respiro e conservarlo avidamente dentro di me, inspirandoti...è una sera d'estate, fuori tutto è silenzio, tutto è lontano miglia e miglia: senza un rumore, quietamente, io mi ubriaco del tuo fiato, e mi viene da pensare che sia questo che significa essere “due corpi e un'anima”. Ossigeno o anidride, credo che non faccia poi molta differenza, si può sopravvivere a tutto finché si ha l'amore.

ATTO XVII

(Casa di Malu. Notte fonda)

Malu: Una pecorella, due pecorelle, tre pecorelle, quattro pecorelle...

Continuo ad aspettarti, continuo ad aspettare il sonno, proprio come il giovane di quella favola, perseguitato dai suoi incubi. E poi chi lo sa? Forse questa vita, questa realtà, non è altro che un mondo sognato da un altro me stesso, steso su un altro letto, in un'altra dimensione. E non mi importerebbe, perché l'unica cosa che conta ora è che tu torni da me, che io possa tenerti tra le braccia ancora una volta. Per questo, sarei disposto a dormire per sempre, non svegliarmi mai più...

Sette pecorelle, otto pecorelle, nove pecorelle...

(Ming Ming compare di nuovo di fronte al letto di Malu)

Malu: Sei qui, sei venuta! Allora era davvero un sogno...non importa, va bene anche così.

(Malu afferra Ming Ming d'improvviso e comincia a urlare "Sto sognando! Sto sognando!")

Ming Ming: Ma che fai?

Malu: Sei qui? Sei davvero qui? Non te ne andare, ti prego non lasciarmi!

ATTO XVIII

Daxian: Adesso sta davvero esagerando, si comporta come se ci fosse un chissà cosa di sacro nell'amore, come se in tutto il mondo fosse lui l'unico che ha voglia di farlo, e noi altri fossimo una qualche specie di ermafroditi.

Heizi: Va a lezione di informatica tutte le sere.

Setola: E a scuola di inglese.

Heizi: E non dimenticare la scuola guida alla domenica.

Setola: Va a lavoro ogni giorno portandosi dietro una ventiquattrore.

Heizi: Ha anche presentato un progetto al direttore dello zoo sulla gestione informatizzata dei rinoceronti.

Daxian: Allegando una versione in inglese.

Setola: Magari fra un po' comincerà a fare il bagno ai rinoceronti in smoking.

Daxian: Ah, e scrive poesie.

Heizi: Suona il pianoforte.

Setola: Mastica la gomma.

Daxian: Canta serenate.

Heizi: Si cambia sempre i calzini.

Setola: Non mangia più aglio.

Heizi: Si fa la doccia ogni giorno, ogni giorno!

Folla: È impazzito, completamente impazzito.

Setola: Dobbiamo fare qualcosa per aiutarlo, altrimenti è finito.

Heizi: Io ho provato a parlarci, ma mi ha detto solo che non aveva mai immaginato questa vita per sé stesso, e che non c'è nulla di cui preoccuparsi, che prima o poi anche io incontrerò una donna che diventerà la padrona del mio destino. Sinceramente, a sentirlo parlare così, un po' ho cominciato a preoccuparmi: e se non incontrassi mai qualcuno per cui dare la mia vita?

Daxian: Meglio per tutti in quel caso. Non dare retta ai vaneggiamenti di Malu, l'amore non ha niente di diverso da una bella commedia, dallo sport o dalla musica pop, esiste per dare agli uomini una vita più felice e serena.

(Hong Hong e Li Li salgono sul palco insieme al loro manager)

Hong Hong e Li Li: Ma non è affatto così!

Daxian: E voi chi sareste?

Hong Hong: Se fosse tutto rose e fiori cosa ci sarebbe di interessante nelle storie d'amore? Cosa si guarderebbero a fare le soap opera? E noi cosa faremmo tutte le sere?

Li Li: È sempre lo stesso: se lei ama lui, lui non ricambia; se lui ama lei, è lei a non essere innamorata; se si amano entrambi, allora sono destinati a separarsi.

Daxian: Ma che siete della televisione?

Hong Hong e Li Li: Noi siamo Hong Hong e Li Li.

Manager: AND il loro manager.

Setola: *(all'improvviso)* Eleganti e composti al mattino...

Manager: ...affascinanti e sexy alla sera!

Setola: Li ho chiamati io ragazzi, benvenuti, benvenuti!

Daxian: Li hai chiamati a far cosa?

Setola: A curare Malu.

Heizi: Dargli addirittura due donne mi sembra esagerato, il caso non è così grave.

Setola: Sceglieremo quella più adatta per lui.

Heizi: E l'altra?

Setola: E l'altra fa come le pare. (*Batte le mani per richiamare l'attenzione*) Attenzione tutti, attenzione, che le candidate si preparino, cominciano i provini.

La trama è questa: un giovane di nome Malu si innamora della sua bellissima vicina, una ragazza che lavora come segretaria.

Hong Hong: Come si chiama?

Setola: Malu.

Li Li: Come si chiama la segretaria, intendeva.

Setola: Ma che vi importa di come si chiama.

Heizi: Ming Ming, si chiama Ming Ming.

Setola: (*lanciando un'occhiataccia a Heizi*) Malu si innamora di Ming Ming, ma lei non ricambia i suoi sentimenti.

Hong Hong: Perché è innamorata di un altro, che a sua volta non la ama.

Heizi: E come fai a saperlo?

Li Li: È sempre così.

Setola: Malu soffre per amore, tanto che sta impazzendo per questa donna. Ora la domanda è: come continuerà la storia di Malu?

(Hong Hong e Li Li si lanciano in avanti nello stesso momento, come a premere un pulsante, cercando ognuna di essere la prima a rispondere)

Hong Hong: Incontra una ragazza buona e premurosa, che si prende cura di lui...

Li Li: ...gli dà conforto, fa sciogliere il suo cuore ormai di ghiaccio al calore di un nuovo amore...

Hong Hong: Piove. La ragazza sta andando a portare il pranzo a Malu, ma d'improvviso scivola a lato della strada ferendosi alla gamba...

Li Li: Nevica. Per salvare la vita a un bambino, Malu viene investito da un camion...

Hong Hong: La ragazza si presenta davanti a Malu trascinandosi dietro la gamba ferita, vedendola in quelle condizioni, sofferente e coperta di fango, Malu le prende la mano commosso...

Li Li: Malu è in ospedale, immerso in un coma da cui non riesce a svegliarsi, sulle labbra spesso gli affiora in un grido il nome di Ming Ming. Quando finalmente apre gli occhi, si rende conto che però al suo fianco c'è un'altra donna...

Hong Hong: E così nasce un nuovo amore. Ma proprio allora, succede qualcosa di inaspettato...

Li Li: Sono già tre giorni e tre notti che lei è lì al suo fianco, senza mai riposare, e il cuore di Malu già si riempie d'amore. Ma ci sono ancora molti ostacoli da affrontare per i nostri innamorati...

Daxian: Si vede proprio che sono di un'altra categoria eh.

Heizi: Ma non si può farle parlare una per volta?

Setola: Che ne dite? Sono praticamente allo stesso livello.

Daxian: Difficile decidere.

Heizi: Secondo me tutta la storia di Malu che salva il ragazzino e viene investito è un po' difficile da mettere in scena.

Li Li: Cosa ci sarebbe di difficile scusa? La scena si apre col suono di un clacson e il veicolo lanciato in una corsa verso la telecamera, poi viene inquadrata l'espressione di sorpresa e terrore del bambino, segue un campo medio di Malu che lo spinge via, poi lo stridere dei freni, la macchina da presa si sposta veloce sul viso dell'autista, e a quel punto Malu è già riverso a terra nel mezzo della strada.

Daxian: È solo che non sono sicuro che Malu acconsentirà a farsi investire.

Setola: Credo che sarebbe meglio se fosse la ragazza a farsi male alla gamba. Non serve neanche che sia una ferita vera, basta spalmare un po' di mercurio cromo e fingere che sia sangue. Voi che ne dite?

Heizi: Sì, Hong Hong è quella più adatta a Malu. Li Li starebbe meglio con me credo.

Setola: Bene, allora siamo pronti a dare il nostro giudizio e il punteggio: la candidata numero uno ha ottenuto 99.75 punti, la candidata numero due ha ottenuto 0 punti, dunque la candidata numero uno ottiene la parte.

(Li Li scappa via in lacrime)

Hong Hong: Se oggi sono arrivata fino a qui, devo ringraziare prima di tutto mia madre e mio padre, il mio maestro e il manager ovviamente. Un ringraziamento speciale va al regista, per avermi dato questa opportunità...

Setola: Sì sì, i ringraziamenti puoi farli dopo.

Heizi: Li Li!

Hong Hong: Il giovane insegue di corsa Li Li, le prende la mano e dice: “Non piangere ti prego, io so che tu sei la migliore”. Lei di colpo si accascia tra le braccia del giovane.

Heizi: Davvero?!

(Hong Hong annuisce, Heizi si lancia all'inseguimento)

Hong Hong: Il giovane sussurra “Non piangere”, accarezzandole dolcemente i capelli...

Setola: Dacci un taglio.

Hong Hong: *(ignorandolo, continua)* “Da oggi in poi io ci sarò sempre per te, non importa quali ostacoli incontreremo, l'importante è affrontarli insieme...”

Setola: Stop! La scena è finita, gli attori possono andare in pausa, complimenti a tutti....

(Hong Hong finalmente si ferma, scende dal palco)

Setola: Perfetto, non credo proprio che la vita di Malu possa essere più interessante di una soap opera.

ATTO XIX

Malu: Mi sono detto che finché non fossi riuscito ad affrontarti mantenendomi calmo e tranquillo avrei dovuto evitarti, e così ho fatto. Ora finalmente penso di esserne in grado ed eccomi qui.

Prima d'ora, non avrei mai creduto che la volontà e i sogni di un uomo potessero diventare così grandi da avere il potere di cambiare il colore del cielo, la sostanza stessa delle cose, di rendere i sogni così da reali da dargli contorni tangibili, ma ora capisco che era solo perché erano la mia volontà, i miei sogni a non essere abbastanza grandi, abbastanza potenti. Ming Ming, mia luce, non avercela ancora con me ti prego, dopotutto io non sono altro che un folle.

Ming Ming: Sta piovendo fuori?

Malu: No, non ancora almeno.

Ming Ming: Non ancora?

Malu: Le persone in strada però hanno tutte un ombrello.

Ming Ming: Quelli neanche lo guardano il cielo, ascoltano solo le previsioni per sapere se “sono previste precipitazioni”. Dio che afa, che aria irrespirabile, è tutto il giorno che tuona e ancora non si decide a piovere! In giornate come questa mi sento sempre come intossicata da uno strano languore, un turbamento che non c'è modo di mettere a tacere. È questa vita che ritorna ogni giorno, ogni giorno la stessa: di giorno l'unica energia che consumo è quella che mi serve per attraversare la stanza da un angolo all'altro, la notte non riesco a dormire, l'unica cosa che sento è un desiderio prepotente, che mi riempie dalla testa ai piedi, che mi spinge a cercare la compagnia di uomini per cui non provo niente, una voglia che esula dal sentimento. È la lussuria che mi vieta il riposo, mi vieta il sonno e mi terrorizza, perché sento di non poter più trascorrere l'ennesima notte tranquilla da sola nel mio letto, non quando il corpo trema e il mio cespuglio è sempre più umido. È già una settimana che va avanti così, non ce la faccio più.

Malu: Ma che ti prende? Sei impazzita? Da quant'è che non vai in ufficio?

Ming Ming: Oh non ti preoccupare, me ne occuperò dopo, tanto il mio capo ha un debole per me. Ma dimmi una cosa, come sta il tuo rinoceronte, Tula?

Malu: Non tanto bene: ultimamente dorme sempre, mangia di meno, si spaventa troppo facilmente degli estranei. Forse sta solo invecchiando, anche se ha ancora vent'anni, per un rinoceronte è come se fosse ancora di mezza età.

Ming Ming: Forse è malato d'amore.

Malu: Già, forse l'ho contagiato io.

(Ming Ming ride)

Ming Ming: Tieni, prendi questo. *(Gli mette in mano il portafogli che gli aveva dato come regalo durante quella notte. Malu la guarda incredulo, poi se la porta al naso per sentirne l'odore)* Quel giorno lì era il compleanno di Chen Fei, l'ho aspettato fino a notte fonda ma lui non è mai arrivato, perciò ho preso la torta, il regalo e il mio amore e ho deciso di darli a te.

Malu: Mi stai dicendo che quello non era un sogno?

Ming Ming: Il giorno dopo Chen Fei se n'è andato, sparito all'estero chissà dove. Nell'ultima settimana non ho fatto altro che stare a letto a pensarci, e alla fine mi sono decisa, voglio dimenticarlo.

Malu: Mi stai davvero dicendo che quello che è successo non era un sogno?

Ming Ming: Diciamo che è come se avessi fatto un bel sogno, un sogno che però non ti è mai appartenuto.

Malu: E ieri? Ieri sera?

Ming Ming: Ieri sera cosa?

Malu: Sei venuta o no?

Ming Ming: Ma di cosa stai parlando?

Malu: Mio Dio, sto solo lasciando che tu mi confonda ancora di più! Ma come puoi farmi questo?

Ming Ming: Stai parlando di quello che è successo ieri notte?

Malu: Esatto.

Ming Ming: Non ti è piaciuto forse?

Malu: No, non è questo! È che davvero non so più se sto andando fuori di testa io o se sei tu che sei impazzita.

Ming Ming: Non importa, è tutto finito ormai.

Malu: Per quel tizio è finito, ma per noi è appena iniziata.

Ming Ming: Non c'è nessun "noi", ci sono solo "io".

Malu: Io non posso lasciarti, e non posso permetterti di allontanarti da me.

Ming Ming: Le paroline dolci sono inutili con me, aria al vento.

Malu: Vedrai Ming Ming, aspetta e vedrai.

ATTO XX

(Casa di Malu. L'uomo è impegnato a cercare di sembrare il più pulito e ordinato possibile, Heizi e Daxian sono accanto a lui)

Malu: Ogni cosa bianca e pura diventa nero inchiostro e perde il suo valore accanto a te,
Ogni uccello e bestia, nella sua ignoranza, si dispera non potendo pronunciare il tuo nome...

Heizi: Ma com'è che continua ripetere sempre le stesse due frasi?

Daxian: Le ha appena scritte, ma ancora non è riuscito a continuare la poesia, e quindi l'unica cosa che riesce a fare è ripetere questi due versi, di continuo, sempre gli stessi.

Heizi: Ma che palle, mi sta torturando le orecchie *(tira fuori un fiammifero e comincia a grattarsi e scavarsi l'orecchio)* E non mi spingere! Fatti più in là.

Daxian: Ma non ti ho urtato.

Heizi: Fatti più in là lo stesso, che ho paura.

Malu: *(finalmente continua con un nuovo verso)* Ogni semaforo si accende di verde per non intralciare il tuo passo...

Daxian: *(dà di gomito a Heizi)* Oh, questa non era male.

Heizi: *(urlando)* Ahi, ti ho detto di non spingermi!

Daxian: Scusa, mi sono dimenticato.

Heizi: Ti sei dimenticato?! Ma vuoi che diventi sordo? Vedi di non urtarmi più eh.

Daxian: Ci starò attento, promesso.

(Heizi non sembra affatto tranquillo, tutto curvo come a proteggersi si allontana ancora un po'. Nel frattempo Setola arriva sul palco correndo come un pazzo)

Setola: Un altro, ne è impazzito un altro! Daxian, ma hai visto che è successo? Oh, Heizi! *(dà una pacca piuttosto violenta a Heizi, che è di spalle al pubblico, ancora intento a scavarsi l'orecchio. Heizi lancia un urlo, ma lui non sembra neanche farci caso)* Malu, lo hai saputo? Sai cosa è successo?

Daxian: Ma chi è che è impazzito? Tu?

Setola: Hong Hong.

Heizi: *(si avvicina tenendosi l'orecchio coperto. Per tutto il resto dell'opera continuerà a toccarsi l'orecchio e parlare a voce molto alta)* Chi?!

Setola: Abbassa un po' la voce!

Heizi: Che hai detto?

Setola: Ho detto: abbassa la voce! Hong Hong è venuta a cercarmi tutta di corsa stamattina presto per confessarmelo: si è innamorata di Malu! Io ho passato tutta la mattina a pubblicizzare pinzette per le sopracciglia e quella mi seguiva come un cagnolino, dovunque andassi me la ritrovavo dietro, alla fine le avevo praticamente tirato via tutte le sopracciglia e ancora non se ne andava... *(imita Hong Hong)* Dai dimmelo, dimmelo ancora! Dimmi quanto sono imperiose le sopracciglia di Malu, quanto sono bianchi i suoi denti, quanto sono sexy i peli delle sue gambe, dai ti prego...non bastava che vedessi Malu ammalarsi, ora anche lei sta sull'orlo della follia.

Daxian: Praticamente non solo Malu è malato, ma è anche contagioso. *(Ride)*

Heizi: Guarda che non c'è niente da ridere. Se continuo ad ascoltare questi vaneggiamenti finirò per impazzire pure io. Me ne vado.

(Da fuori si sente Hong Hong gridare: "Malu sono io, Hong Hong")

Setola: Perfetto, è arrivata la pazza, meglio che vada.

Daxian: Vengo anch'io.

(La folla scende)

(Hong Hong sale sul palco, a causa di Setola ora le sue sopracciglia hanno una forma piuttosto strana)

Hong Hong: Ah le canzoni d'amore, così piene di dolore, così commoventi...

Malu: E tu che ci fai di nuovo qui?

Hong Hong: La nostra storia non è ancora finita Malu.

Malu: Senti te l'ho già detto, a me questa "storia" non interessa! Ma che significa poi che dovresti scivolare sull'asfalto bagnato mentre mi porti il pranzo e farti male alla gamba, non ha senso...

Hong Hong: Se non ti piace possiamo scegliere un'altra trama! E comunque è sempre meglio la mia rispetto a quella in cui ti fai investire da un camion per salvare un bambino vero?

Malu: Ma perché dovrei farmi investire da un camion?

Hong Hong: Beh, anche questo è un possibile sviluppo, tutto può succedere nella vita.

Malu: Guarda che è in televisione che può succedere di tutto, questa è la realtà.

Hong Hong: E chi lo sa, domattina potresti svegliarti e realizzare finalmente che sono io la donna che ami.

Malu: Ma non prendermi in giro, perché mai dovrei cambiare idea?

Hong Hong: Perché? Beh, magari per le mie sopracciglia arcuate, i miei occhi a mandorla, la mia bocca di ciliegia. Ma no, in effetti non va bene, se tu cambiassi idea e ti buttassi in un nuovo amore così velocemente al pubblico non piacerebbe. Bisogna prima farti soffrire un po', farti vedere che la bella segretaria di cui sei tanto innamorato in realtà è una persona tremenda, senza principi morali, un'arrampicatrice sociale il cui unico scopo è soddisfare la propria vanità, difatti ha iniziato una tre-

sca col proprio capo. Realizzarlo ti getta nella disperazione più nera, ma da tutto questo dolore hai tratto una lezione, e cominci a vedere con occhi diversi Hong Hong, che ora ti appare pura e nobile...

Malu: Ma ti rendi conto che quello che dici non ha senso?!

Hong Hong: E perché no, scusa?

Malu: Smettila di usare queste storielle da soap opera per tormentarmi! E soprattutto smettila di usarle per calunniare Ming Ming!

Hong Hong: Ma quale calunnia? Guarda che quando sono arrivata l'ho visto con questi stessi occhi, Ming Ming stava uscendo da uno di quei macchinoni da ricchi, tra le braccia una pila di regali e accanto a lei un uomo, un po' più vecchio di un fratello maggiore e un po' più giovane di un padre. Lei stessa mi ha detto che era il suo capo.

Malu: Te l'ha detto lei?

Hong Hong: Lo sviluppo della trama mi sta molto a cuore sai, quindi è normale che mi sia fermata a farle qualche domanda.

Malu: Ma è davvero possibile che la vita finisca per imitare la televisione?

Hong Hong: La vita è sempre una copia di quello che vedi sullo schermo. Comunque se non ci credi puoi chiedere direttamente a lei, non credo sia molto imbarazzata dalla situazione, anzi sembrava proprio non gliene importasse niente.

Malu: Non le chiederò niente. È vero, in passato ci sono state delle volte in cui mi sono arrabbiato tanto da sembrare un folle, ma ora è cambiato tutto, davvero. Non importa se quello che hai detto è vero o se è un'altra delle tue soap opera, per me non cambia niente, non cambia niente di quello che penso o sento. “Io non ti lascerò mai, e non ti permetterò mai di allontanarti da me”. Aspettami ancora un po', quando finalmente sarò sicuro di poterti rendere felice, allora sarai per sempre mia.
(scende dal palco)

Hong Hong: Io, Hong Hong, oggi sono caduta. Io, Hong Hong, che negli ultimi dieci anni mi sono formata e indurita attraverso tutte le sfide e le lotte di quella lotta al massacro che è il mondo della

recitazione. E in tutto questo tempo non c'è mai stata nessuna che potesse competere con me in quanto a fascino, bellezza e candore. Non avrei mai immaginato che oggi mi sarei trovata ad arrendermi a un allevatore di rinoceronti neri. Ora è giunto il momento di andare, bye bye!

ATTO XXI

(La folla sta tutta in piedi a formare una riga, il fotografo prepara la macchina per scattare la foto. Setola, Daxian, Malu e tutti gli altri indossano vestiti eleganti, Heizi si trova al centro, indossa un completo scuro di fattura occidentale, il posto della sposa è vuoto)

Setola: Sono d'accordo: il matrimonio è l'unica cura che possa guarire alla radice l'acne giovanile di Heizi. Da questo punto di vista sposarsi potrebbe anche avere dei lati positivi in effetti.

Malu: Ci sono persone che portano a termine il loro dovere in questa vita prima degli altri.

Setola: Secondo me è più importante fare il proprio dovere al meglio, piuttosto che più velocemente. Heizi, per esempio, è proprio quel tipo di persona che ostinatamente si precipita a mangiare il cibo che ancora scotta... *(tutti nella folla lo fissano, Setola si accorge di aver fatto una gaffe)* ma non importa, anzi bene così!

Heizi: Li Li ha detto che se ci affrettiamo a sposarci ora il nostro sarà un matrimonio a cavallo tra due secoli, e i nostri bambini saranno i figli della nuova era.

Daxian: Come il coniglio torna alla tana, come la barca rientra al porto, così oggi in Cina ci sono uno scapolo e una zitella in meno.

Malu: Bene così!

Insegnante di tecniche amorose: E il nostro Paese compie un passo avanti verso la stabilità sociale.

Daxian: Bene così!

Presentatore: Oggi la finzione diventerà realtà, alla faccia degli empiristi.

Folla: Bene così!

Heizi: Ma com'è che Li Li ancora non si vede?

Presentatore: Giovanotto, per la maggior parte delle donne il matrimonio è l'unica occasione in cui possono interpretare il ruolo di protagoniste, è naturale che si facciano attendere.

Heizi: Sì ma tra poco estrarranno il vincitore della lotteria, quella dell'orologio del secolo!

Setola: Cos'è, vorresti la botte piena e la moglie ubriaca?

Heizi: Non si dice forse prendere due piccioni con una fava?

Setola: Ma si dice anche: sfortunato al gioco, fortunato in amore.

(Arriva di corsa Hong Hong vestita da damigella d'onore)

Hong Hong: Arriva la sposa, arriva la sposa!

(Tutti si alzano in piedi, dividendosi in due ali. Li Li sale sul palco indossando un vestito da sposa molto moderno)

Folla: Oh, che bella!

Li Li: Ho perso un orecchino! Qualcuno ha visto il mio orecchino?

Fotografo: Su su, venite, ci siamo tutti? Facciamo le foto dai!

Li Li: Ho detto che mi manca un orecchino, un orecchino di diamanti!

Heizi: Facciamo prima le foto dai.

Li Li: Ma capisci quando parlo? Ho perso un orecchino, mi spieghi come dovrei fare il servizio fotografico senza?

Professore di tecniche amorose: È proprio come dico sempre ai miei studenti: si tratta del primo litigio della coppia sposata, dall'esito capiremo chi avrà più autorità all'interno della futura famiglia.

(Hong Hong continua a spostarsi per stare più vicino a Malu, lui continua a scostarsi da lei)

Heizi: Hai ragione tu, mi dispiace, più tardi ti porto a comprarne un nuovo paio.

(Heizi e Li Li tornano in mezzo agli invitati)

Fotografo: Bene, fermi così, ora guardate qui! Sorridete!

*(Tutto il gruppo sta rigido nella sua posa e guarda fisso il fotografo, sul viso un sorriso esagerato.
Parte la musica)*

Folla: *(cantando in coro)*

È un'epoca troppo piena di cose,
È un'epoca troppo piena di notizie,
È un'epoca troppo piena di desiderio,
È un'epoca di onestà e concretezza, di intelligenza e ragione.

Abbiamo troppe cose da fare,
Abbiamo troppe cose da studiare,
Abbiamo troppe voci da ascoltare,
Abbiamo troppe voci a cui ubbidire.

L'amore è una candela, dà luce e calore
ma al primo soffio di vento si spegne.
L'amore è un uccello, dalle piume colorate,
ma vola via come cambia il tempo.
L'amore è un orologio, col suo lento ticchettare,
ma subito senza batterie subito si ferma.
L'amore è una caramella, dolce e succosa,
ma fa presto a sciogliersi in bocca.
L'amore è un mazzo di fiori, freschi e profumati,
ma dopo la primavera restano solo petali secchi.
L'amore è un arcobaleno, splendido e colorato,
ma è l'inganno di un momento, subito svanisce al sole.

Che bello è l'amore, che va in pezzi al primo colpo.

Che bello è l'amore, che va in pezzi al primo colpo.

(Si accendono i riflettori. Subito le persone tra la folla si tolgono l'espressione sorridente dal viso e si affrettano a spostarsi dall'altro lato del palco)

Presentatore: Per accogliere l'arrivo del nuovo secolo, abbiamo costruito un orologio unico al mondo, che ora si erge davanti a noi saldo e incrollabile, a rappresentare la saggezza e la forza degli uomini. Il premio della lotteria indetta in occasione della sua inaugurazione è già arrivato a 5 milioni, e oggi, signore e signori, proprio in questo momento, stiamo per assistere al prodigio. Gli occhi di centinaia di milioni di persone sono fissi su di noi ora, su questo punto, fissi come a cercare di avvicinarsi, almeno un minimo, al compiersi di un evento tanto straordinario. La domanda è una sola: su chi si riverserà questa enorme fortuna? Chi sarà il beniamino del nuovo secolo?

Cittadino A: Se li vincessi io, tutti questi soldi, costruirei una scuola elementare nel mio paesello, che fosse la speranza delle nuove generazioni.

Cittadino B: Se li vincessi io, tutti questi soldi, li userei tutti per entrare finalmente in contatto con gli extraterrestri nella nuova epoca.

Cittadino C: Cercherei di fare quel poco che posso contro l'inquinamento.

Cittadino D: Li userei tutti per pagare i debiti.

Li Li: Comprerei degli orecchini di diamante!

Daxian: Andrei all'estero.

Setola: Comprerei una casa.

Heizi: Spenderei tutto in viagra.

(Rullo di tamburi)

Presentatore: Ci siamo, ecco il miracolo.

(Sullo schermo cominciano a lampeggiare sequenze di numeri impazzite, finché finalmente non ne rimane solo una. Malu esce dalla folla, pian piano raggiunge il presentatore)

(Tutti quanti alzano il viso, guardandolo confusi)

Malu: Io credo nei miracoli. *(Alza in mano il proprio biglietto)*

(La folla lo acclama. Gli amici di Malu urlano di gioia chiamandolo a gran voce)

Heizi: Ha vinto Malu, ha vinto lui!

Li Li: Faremo tutti la bella vita!

Daxian: L'avevo previsto sai, col calcolo delle probabilità!

Hong Hong: Ti amo!

Setola: Come si dice, fortunato al gioco sfortunato in amore!

Presentatore: Allora, come si chiama il nostro fortunato vincitore?

Malu: Mi chiamo Malu.

Presentatore: Le mie congratulazioni Malu.

Malu: Grazie.

Presentatore: Il notaio ha appena ratificato la tua identità e la validità del tuo biglietto, quindi ecco a te, ti consegno in diretta il tuo premio di ben cinque milioni!

(Malu accetta il forziere del premio tra le grida della folla)

Presentatore: Mi permetto di farti una domanda Malu: come intendi usare i soldi del premio?

Malu: Beh, per me i soldi non hanno poi questo grande valore...

Heizi: Allora dalli a me!

Malu: Un decimo del premio l'ho già promesso a quello che è da tempo il mio migliore amico...

(Heizi, Daxian e Setola urlano di gioia)

Malu: ...Tula, il rinoceronte. Comprerò un rinoceronte nero femmina che gli faccia compagnia.

Presentatore: È certamente un'idea originale, a dire poco. E il resto?

(Malu non risponde, di colpo tira su il forziere pieno di soldi e si mette a correre come un pazzo)

Folla: Dove va? Dove crede di andare?

Presentatore: Seguitelo, cameraman stagli dietro.

Daxian e gli altri: Malu, aspetta!

Hong Hong: La mia scarpa! Ho perso una scarpa!

Li Li: Ehi, qualcuno mi ha pestato lo strascico!

Folla: Ma dove sta andando?

Cittadino A: Vuole nascondere i soldi!

Cittadino B: Vuole scappare dai creditori!

Cittadino C: Non vuole che gli si chiedano prestiti!

Presentatore: *(in parte correndo e in parte parlando)* Ha già superato cinque isolati, distanziando di molto tutti gli inseguitori. A giudicare dalla postura e dalla resistenza, i nostri esperti sospettano che potrebbe essere un maratoneta professionista, e proprio in questo momento stiamo lavorando

per recuperare del materiale che getti un po' di luce sul suo passato. Ora Malu si infila in una strada laterale, è arrivato davanti a un palazzo, sale le scale...

Malu: Ming Ming, apri sono io! Sono Malu, ti prego Ming Ming apri!

(Gli inseguitori arrivano uno dopo l'altro, tutti col fiatone)

Malu: Ming Ming mi senti? Sono io, Malu, apri la porta! Ho giurato che se avessi trovato il modo di farti felice non ti avrei mai lasciato, Ming Ming, e non ti avrei mai permesso di allontanarti da me. È da tanto che mi preparo per questo momento ormai, ho imparato a usare il computer, ho studiato inglese, sono andato a tutte le lezioni di tecniche amorose, e ora finalmente sono anche abbastanza ricco. Per me questo denaro non significa niente, non vale niente, vale a qualcosa solo se riesce a renderti felice, e quindi tienilo, è tutto tuo!

(La folla grida, lo incoraggia)

Presentatore: Ming Ming? Chi è Ming Ming? Veloci con quelle ricerche!

Malu: Ma voi che urlate a fare? Che cosa state festeggiando? Il mio cuore urla di gioia, tanto che sento come se stesse per esplodere, ma non credo proprio che voi capiate il perché. Credetemi, il cielo ricompensa quelli che mostrano coraggio, perseveranza e sentimenti profondi: se amate qualcosa, se la desiderate, credetemi, dovete insistere, coltivare il vostro amore, il vostro desiderio. Se la vostra volontà è grande e forte abbastanza, non sarà mai sconfitta! Ming Ming, io ti darò la felicità, ti donerò una gioia mai vista!

(Ming Ming si affaccia dalla finestra)

Ming Ming: Non la voglio.

Presentatore: Come? Cosa ha detto? Non si sente bene.

Ming Ming: Non la voglio la gioia che mi offri, perché quello che tu vuoi io non posso dartelo.

Malu: No, io non voglio niente da te, io a te voglio solo dare, voglio darti tutto.

Ming Ming: Grazie, ma è meglio se te lo tieni per te.

Malu: Cosa? Ma cosa stai dicendo?

Ming Ming: Sto dicendo che non ne voglio sapere niente né dei tuoi soldi né della tua felicità.

Malu: Ma perché?

Ming Ming: Faresti meglio a usare i soldi per te stesso.

Malu: Ma l'unica cosa che mi rende felice sei tu!

Ming Ming: È proprio questo il motivo per cui non voglio niente da te.

Malu: Ma non capisco, perché ti comporti così? E non venirmi a dire che non ti servono soldi, o che non ti piacerebbe averne!

Ming Ming: Sono i tuoi soldi che non voglio, che fai, vuoi costringermi ad accettarli? Piuttosto che avere ancora a che fare con te mi metto a fare la puttana, ma davvero non ce la faccio più a vedere quella tua faccia da martire. Io non ti amo, e non ho intenzione di ascoltarti ogni giorno mentre mi riempi le orecchie del tuo grande amore, non ho intenzione di accettare i tuoi soldi e darti questo diritto. Capisci ora?

(Ming Ming si allontana dalla finestra)

Malu: E adesso io che me ne faccio di questi?

Daxian: Ma non la ascoltare quella! Ci sono persone la cui vita è talmente meschina che riescono a prendere tutte le buone intenzioni e i sentimenti degli altri e trasformarli in merda. La cosa migliore da fare per te è capire finalmente che la merda è lei, una grossa merda di cane.

Setola: Giusto! Quella lì si vede proprio che è una che non vale niente, se anche adesso venisse a giurarti il suo amore non crederei neanche a una parola, figurati dopo il modo in cui si è comportata ora!

Malu: Sono spariti, gli odori sono spariti tutti: il profumo di limone della chewing-gum, l'odore di fotocopiatrice che ha sempre avuto addosso, quello di pelle del portafogli, il mio naso non sente più niente ormai. Comincio a dubitare anche di me stesso, del mio amore per lei, comincio a dubitare di tutto...come faccio a essere sicuro che questo sono davvero io? Come faccio a essere sicuro di essere ancora vivo? Qui non si tratta più solo di amore, di essere amati o no, il problema è un altro. Anzi più che un problema è una lotta, ma non fra me e lei, piuttosto fra me e tutto il resto del mondo. Prima non avevo niente, ero un fallito, e non me ne importava, ma stavolta devo accettare la sconfitta, stavolta devo chinare la testa e sottomettermi. Ma il fatto è che vivere scendendo costantemente a compromessi, essere normale ai vostri occhi, prendere dalla vita solo ciò che non richiede sforzo e vivere le mie giornate senza pensieri, tutto questo per me non ha nessun senso. Piuttosto preferisco perdere tutto.

Heizi: Che idiota.

Malu: *(rivolto alla finestra)* Ming Ming, mia luce, io so che questi soldi, che per me sono tanti, per altri invece sono una sommetta da niente. Però c'è una cosa che nessun'altro ha, c'è una cosa che solo io posso fare: io posso donarti tutto Ming Ming, tutti i miei soldi e tutto di me, e nessun'altro può fare questo per te.

(Finito di parlare, Malu poggia delicatamente il forziere a terra e scende dal palco)

(La folla lo guarda imbambolata, poi d'un tratto si radunano tutti intorno al forziere)

ATTO XXII

(Nella gabbia dei rinoceronti)

Malu: Gli altri sono tutti andati via, non ti senti solo a restartene qui? La nuova gabbia non è niente male sai, è grande e luminosa, entra anche un bel venticello. Dana e gli altri rinoceronti bianchi sono tutti lì, ormai si sono già sistemati. È arrivato anche un nuovo maschio, è molto giovane, passa tutto il giorno a curiosare di qua e di là e sta sempre intorno a Dana. Non ti va di andare a dare un'occhiata? Se solo te ne entrassi buono buono in quella bella gabbia piena di mele e banane, la grata si chiuderebbe e loro potrebbero trasportarti facilmente. Perché invece fai sempre avanti e indietro davanti all'ingresso e non ti decidi mai a entrare? Guarda che ti stanno aspettando già da un mese, credo che ormai abbiano già perso la pazienza. Qua presto sarà tutto ridotto in macerie, c'è anche una puzza infernale, cos'è che ti lega ancora a questo posto? Il direttore ha detto che se domani con le buone ancora non ti sarai deciso dovranno spararti un tranquillante, spararti capisci? La vedi la pistola?? Davvero vuoi farti trattare così?

Ah, povero Tula. Io lo so che tu sei diverso dagli altri, proprio come me, come me che anche se me ne sto con Daxian, Setola e gli altri non riesco comunque a non annoiarmi, a non sentire che qualcosa non va. Loro ormai pensano tutti che sia un folle senza speranza, non gli interessa più niente di me. Tu invece devi fare come gli altri rinoceronti, accettare il tuo destino, non puoi startene così depresso tutto il giorno.

Dopotutto, è davvero così difficile accettare il proprio destino? A me sembra che per la maggior parte della gente sia una cosa naturale, basta solo seguire gli altri, fare quello che fanno gli altri. Noi no, non ci riusciamo, ed è per questo che non piacciamo a nessuno, è per questo che prenderanno quella pistola e ti addormenteranno. Ci sono state delle volte, tante, in cui ho pensato di arrendermi, di fare come fanno tutti. Da qualche parte nel mio corpo, però, rimane come un dolore, o il suo ricordo, e mi basta pensarci perché cominci a sentirlo crescere sordo, mi basta pensarci perché ogni sguardo, a causa sua, diventi spento per me, privo di vita, terrificante.

Amarla è stata la parte migliore della mia vita.

(Ming Ming sale sul palco)

Malu: Ming Ming, mia luce.

Ming Ming: Me ne vado, sono venuta a dirti addio.

Malu: Te ne vai? Dove?

Ming Ming: Il cielo ricompensa quelli che mostrano coraggio, perseveranza e sentimenti profondi.

Malu: Stai andando a cercare lui vero?

Ming Ming: Ci sono state delle volte, tante, in cui ho pensato di arrendermi, di fare come fanno tutti. Da qualche parte nel mio corpo, però, rimane come un dolore, o il suo ricordo, e mi basta pensarci perché cominci a sentirlo crescere sordo, mi basta pensarci perché ogni sguardo, a causa sua, diventi spento per me, privo di vita, terrificante.

Amarlo è stata la parte migliore della mia vita.

Malu: Ma...cosa stai dicendo?

Ming Ming: Ti ho sentito, poco fa, mentre lo dicevi.

Malu: Allora hai capito finalmente?

Ming Ming: L'ho sempre saputo.

Malu: Quindi non andrai?

Ming Ming: Certo che andrò.

Malu: Vuol dire che ancora non hai capito: io non ti lascerò mai, e non ti permetterò mai di allontanarti da me.

(Malu si getta di colpo su Ming Ming e comincia a legarla con una corda, Ming Ming cerca disperatamente di divincolarsi)

Malu: Te l'ho detto che sono un uomo di parola. Quella notte sei stata tu a chiedermi di non lasciarti mai, e di non permetterti mai di allontanarti da me. Avresti dovuto saperlo, fin dall'inizio, che non puoi andare da nessuna parte, che puoi fuggire ai quattro angoli del mondo ma io ti ritroverò e ti riporterò qui! Non agitarti, agitarsi non serve a niente. È il destino, siamo destinati a morire insieme!

Ming Ming: Tu sei pazzo, lasciami andare! Ma non lo capisci? Non ti amo, non voglio stare con te!
Aiuto, aiuto!

(Malu non lascia che lei si divincoli, anzi la colpisce violentemente. Ming Ming sviene e rimane immobile tra le braccia di Malu)

ATTO XXIII

(Sul palco si trova una ragazza, Ming Ming, legata a una sedia, gli occhi coperti da una benda. Malu, è in piedi al suo fianco)

Malu: Il tramonto è il momento in cui la mia vista si fa più debole: le vie intorno piene di belle donne, i palazzi e le strade che cambiano forma, che diventano sfocati, come in un film... Tu eri lì, in piedi sul pianerottolo, e portavi addosso un odore leggero, strano e umido. Ti ho vista passarti una mano sul viso, solo allora ho capito che stavi piangendo. È stata quella la sera in cui tutto è iniziato.

Cosa devo fare per farti capire quanto è forte il mio amore? Devo sopportare ogni dolore, piangendo in silenzio per addormentarmi? Devo gridarlo al mondo, urlarlo fino a che non fa male? Oppure devo ridurmi a parlare allo specchio, insultando me stesso per la mia stupidità? Potrei irrompere nel tuo ufficio e sbatterti sul pavimento, oppure studiare, diventare un gran dottore, uno scrittore. Dovrei abbandonare tutto per te, me stesso e la mia vita, e farmi compatire dalla gente? Dovrei andare in manicomio per il mio amore, perché ti amo fino al collasso, fino alla pazzia? O magari verrò a togliermi la vita sotto la tua finestra, eh? Tu che dici? Dimmelo, Ming Ming, ti prego dimmelo, cosa devo fare? Tu che sei intelligente e astuta, tu che parli così bene, tu che sei così incredibilmente sciocca. Sei il mio cuore, la mia Ming Ming, la mia luce...

(Malu tira giù la benda dagli occhi di Ming Ming. Tula il rinoceronte emette un grido, già si è avvicinato molto)

Ming Ming: Cosa vuoi fare? Vattene! Allontanalo da me!

Malu: Lui è Tula, il mio migliore amico, il mio ultimo compagno. Ming Ming, mia luce, io a te vorrei dare tutto, ma non possiedo niente. Abbandonerei tutto per te, ma non ho niente da lasciarti alle spalle. I soldi, una posizione, l'onore, se non ci sono queste cose, perfino quel po' di rispetto per me stesso che conservavo non vale niente.

Se fossimo vissuti nel Medioevo, sarei potuto diventare un prode cavaliere, e incidere il tuo nome sulle mura di ogni città conquistata. Se ci trovassimo nel deserto, lascerei scorrere fino all'ultima goccia di sangue per nutrire le crepe aride delle tue labbra. Se fossi un astronomo, chiamerei una stella come te, Ming Ming. Se fossi un poeta, ogni rima, ogni parola, sarebbe un canto rivolto a te. Se fossi un giudice, saresti tu a dettare ogni legge, qualunque principio di bene e male. Se fossi un prete, tu saresti per me l'unico Paradiso. Se fossi un soldato, ogni tua parola sarebbe un ordine per

me. Se fossi un re, o un potente condottiero, sarei disposto a scappare con te la notte prima della battaglia, e non me ne importerebbe niente dello scherno degli uomini. Se fossi un bandito, col sangue di decine di persone a sporcarmi le mani, potrebbero pregarti di venire da me e io abbasserei la testa e presterei orecchio a ogni tua richiesta.

Ma non lo sono, non sono niente di tutto questo. Sono un uomo, un uomo qualunque, e uno qualunque come me cosa può dare a te?

(D'improvviso Malu tira fuori un coltello affilato e colpisce il rinoceronte. Schizza fuori il sangue, Tula emette un ruggito spaventoso e si getta infuriato verso Malu. Ming Ming lancia urla acute)

Malu: Non avere paura Tula, io ti starò vicino, ti porterò lì, sulla riva di quel lago, giù nella valle. Attraverseremo montagne e foreste, gli oceani e i cieli, arriveremo fino al sole e andremo ancora oltre, al di là delle nuvole leggere, raggiungeremo il limite dell'universo infinito, galleggiando al di sopra della vita stessa. Davanti a noi solo la visione sconfinata della savana africana, il sole al tramonto appeso al collo lunghissimo di una giraffa, ogni cosa splendente di vita nuova con l'arrivo della stagione delle piogge.

(Malu solleva la pistola e uccide Tula. Il corpo enorme del rinoceronte, lentamente, cade riverso a terra.)

(Ming Ming non riesce a dire una parola, terrorizzata)

(Malu si avvicina a Tula col coltello in mano, lo agita e taglia via qualcosa, tira fuori il cuore dell'animale grondante di sangue)

Malu: Questo è il mio ultimo dono, l'unica cosa che mi restava da darti: il cuore di Tula, il mio cuore, sono tuoi ora. Puoi tenerli con te? Puoi farlo Ming Ming? Mia luce, amore mio, dolce, delicata...

(Ming Ming ha il viso pieno di lacrime, apre la bocca ma non riesce a dire niente)

Malu: Ogni cosa bianca e pura diventa nero inchiostro e perde il suo valore accanto a te,

Ogni uccello e bestia, nella sua ignoranza, si dispera non potendo pronunciare il tuo nome,

Ogni semaforo si accende di verde per non intralciare il tuo passo,

Ogni bussola mi mostra il cammino per arrivare a te.

Sei come un soffio di vento,

che non lascia segni

che si abbatte sul mio corpo
che cancella le impronte
che ritrovo ovunque...
Quanto ti amo, Ming Ming, mia luce.

(Malu corre verso la sedia a cui è legata Ming Ming)

Ming Ming: È la poesia che stavi scrivendo vero? L'hai finita...è davvero bella Malu, mi dispiace, mi dispiace tanto.

(Di colpo la scena viene illuminata dai fari della polizia, si sente l'ululato delle sirene. Tutti si riversano nella gabbia dei rinoceronti, restano come instupiditi a guardare la scena davanti a loro, ma nessuno osa avvicinarsi)

Poliziotto: Malu, lascia andare subito l'ostaggio, sei circondato ormai!

Heizi e gli altri: Malu!

(Malu sembra indifferente a quello che sta succedendo intorno a lui, solo stringe tra le braccia Ming Ming sempre più convulsamente. Ming Ming non si muove, ha lo sguardo fisso all'orizzonte in lontananza. D'un tratto comincia a cantare)

(La canzone di Ming Ming: "Soltanto io")

Ming Ming:

Sorridimi, come fosse il nostro primo incontro,
Parlami, di promesse lunghe solo una notte,
Tienimi stretta, in questa notte gelida,
Pensami, quando gli anni saranno passati.

Sorridimi, come fosse il nostro primo incontro,
Parlami, di promesse lunghe solo una notte,
Usami, fino in fondo, in questa vita che ogni giorno si rinnova,
Pensami, quando gli anni saranno passati.

(Tutti cantano in coro: "Come vetro")

Tu non sei come le altre, tu sei unica, delicata,
sei limpida, come il cielo,
Tu sei come un paio di guanti caldi,
sei come una birra ghiacciata,
come una camicia pulita che porta ancora l'odore del sole,
sei un sogno che giorno dopo giorno si ripete.
Sei pura e ingenua, sei come vetro,
nulla può corromperti,
nulla può mutarti,
il sole stesso devia i suoi raggi al tuo cospetto.
Amore, amore, mio amore, amore mio...

Capitolo 4

Commento Traduttologico

1. Considerazioni preliminari sulla traduzione teatrale

Lefevere includes 374 books and articles in his *Suggestions for Further Reading*; in only six of these titles is drama specifically mentioned. Prefacing her discussion of the subject in the first edition of her *Translation Studies*, Susan Bassnett identifies theatre as «one of the most neglected areas»; given her own strong interest in the subject, she gives to theatre some 12 pages of her 53-page chapter on literary translation. In the third edition of her groundbreaking book, she appends a select bibliography of works published in English from 1980 onward. Her list includes 210 books and 47 articles; only six of these books and three of the articles refer to theatre. It is therefore understandable that in *Literary Translation. A Practical Guide*, Clifford E. Landers (2001) dedicates only two and a half pages to translating for the theatre.⁵⁸

In questo modo Phyllis Zatlin, ricercatrice nell'ambito dei translation studies e specializzata nella narrativa e nel teatro spagnoli, descrive lo sviluppo degli studi sulla traduzione teatrale nel suo libro del 2005 *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Nonostante siano passati diversi anni dalla pubblicazione del suo testo, ancora non si registrano cambiamenti significativi nel campo: esistono ovviamente numerose pubblicazioni specialistiche, soprattutto ad opera degli stessi traduttori teatrali, concentrate principalmente sull'analisi di singole opere, ma è evidente che nel panorama più ampio e generale degli studi sulla teoria della traduzione, quelli relativi alla traduzione teatrale occupano uno spazio esiguo, e se la Zatlin cita alcuni dei più importanti testi sulla traduzione stranieri, noi facciamo riferimento al testo ormai classico di Osimo *Il Manuale del Traduttore*, in cui il paragrafo dedicato alla traduzione teatrale è lungo appena 3 pagine.⁵⁹ Non mancano di certo gli studi sul teatro e, nello specifico, sulla semiotica teatrale, un campo che a partire dagli anni '70 dello scorso secolo, con *The Sign in the Theatre* (1968) di

⁵⁸ Phyllis Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's view*, Clevedon, Buffalo, 2005

⁵⁹ Bruno Osimo, *Il Manuale del Traduttore: Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli Editore, 2011, pp. 191-194

Tadeusz Kowzan, ha conosciuto sviluppi molto interessanti, soprattutto grazie ai testi di studiosi come Patrice Pavis, Georges Mounin e Keir Elam, tra gli stranieri, e Franco Ruffini, Marco De Marinis e Alessandro Serpieri fra gli italiani.⁶⁰ In questo ambito, però, il dibattito è stato quasi sempre incentrato su alcuni temi principali, quali il rapporto tra testo e performance, il concetto stesso di performance e l'idea di "performability"⁶¹, mentre ha per la maggior parte ignorato o messo da parte la problematica della traduzione interlinguistica delle opere teatrali, sebbene le difficoltà affrontate dal traduttore siano molto simili a quelle che fronteggiano l'attore o il regista, come vedremo in seguito, e perciò integrare il punto di vista del traduttore stesso potrebbe dare uno stimolo fondamentale al dibattito teorico.

The translator of theatre text faces a problem unlike that involved in any other type of translation process. The principal difficulty resides in the nature of the text itself, for whilst interlingual translation involves the transfer of a given written text from the source language (SL) to the target language (TL), all kinds of factors other than the linguistic are involved in the case of theatre texts. [...] The two texts, written and performed, are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies.⁶²

Come evidenziato da Susan Bassnett, le ragioni per la marginalità di questa branca dei translation studies sono diverse: la distintiva oralità del testo teatrale, che ha pretesa di rappresentare la lingua viva e in azione, con la conseguente difficoltà di trasportare queste caratteristiche in un'altra lingua-cultura senza stravolgere completamente il testo di partenza; la necessità del testo teatrale di essere adatto alla performance, "recitabile", e, a prescindere, la difficoltà di definire che cosa si intenda con questo termine; la naturale incompletezza del testo di un'opera teatrale, che perde di senso e scopo se considerato indipendentemente dalla performance. Nei paragrafi seguenti analizzeremo più nello specifico questi elementi, per identificarne le caratteristiche, stabilire come vengono trattati nel processo traduttivo e come lo influenzano.

1.1 "Performability" testuale e teatrale

⁶⁰ Tra i testi principali sulla semiotica del teatro menzioniamo *Problèmes de sémiologie théâtrale* (1976), *Le théâtre au croisement de cultures* (1990) di Pavis; *Introduction à la sémiologie* (1970) di Mounin; *The semiotics of theatre and drama* (1980) di Elam; *Semiotica del testo: l'esempio del teatro* (1978) e *Semiotica del Teatro: ricognizione degli studi* (1974) di Ruffini; *Semiotica del teatro* (2003) di De Marinis; *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale* (1978) di Serpieri.

⁶¹ Il termine "performability", così come l'esteso dibattito sulla sua definizione e sulla sua rilevanza nell'ambito della traduzione teatrale, sono discussi in modo esaustivo e chiaro nel saggio di Eva Espasa *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just saleability?* in Upton Carole-Ann (a cura di), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, London, Routledge, 2014, cap. 4, pp. 49-62.

⁶² Susan Bassnett-McGuire, "Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Theo Hermans (a cura di), London, Routledge, 1985, p. 87.

Il testo teatrale condivide con quello poetico un'attenzione particolare per l'aspetto formale: le rime, gli accenti, il ritmo e più in generale il suono stesso delle parole pronunciate sul palco assumono un'importanza fondamentale, hanno il doppio ruolo di riflettere, allo stesso tempo, l'estetica e l'intenzione formale dell'autore, ma anche il contenuto dell'opera, i significati impliciti nella scelta di un metro rispetto a un altro o di un certo registro linguistico per i personaggi. Entrambi questi generi testuali, dunque, condividono una tendenza all'oralità: sono nati e si sono sviluppati in un'epoca in cui la conoscenza e la letteratura si trasmettevano ancora soprattutto per via orale e, nonostante la successiva diffusione delle opere scritte come migliore strumento di diffusione della cultura e il più recente affermarsi della narrativa come genere che prevede un'esperienza di lettura individuale e isolata, portando alla nascita di "un pubblico di lettori piuttosto che di ascoltatori",⁶³ il teatro, più di ogni altro genere, ha mantenuto al suo centro una comunicazione diretta con un pubblico che è sia metaforico (i lettori del testo) che reale (gli spettatori della rappresentazione).

Il testo teatrale, quindi, nasce in primo luogo per essere rappresentato, e l'autore in ogni fase del processo creativo tiene conto della destinazione finale del testo: le battute che verranno pronunciate dagli attori dovranno risultare credibili esempi di lingua parlata in quel dato contesto culturale, non dovranno suonare finte, troppo raffinate o troppo farsesche, quando pronunciate ad alta voce dagli attori, a meno che il genere non lo richieda ovviamente, e in generale, soprattutto nel caso dei monologhi, dovrebbero permettere all'attore di parlare "fluidamente". Proprio la "fluidità" è stata considerata per molto tempo come uno dei criteri principali nella valutazione del dialogo teatrale e, conseguentemente, della sua traduzione, un criterio però estremamente vago che di solito stava a indicare, da una parte, la "pronunciabilità" delle battute, che l'attore avrebbe dovuto poter recitare senza inciampi, e dall'altra la "scorrevolezza" della traduzione, un'idea che per molto tempo ha coinciso con la trasparenza della stessa, con un addomesticamento del testo originale per minimizzare le differenze culturali e linguistiche.

Thus, the tension between "artificiality" and "naturalism" in theatre practices is parallel to the tension in translation studies about the fluency of the translated text. When literary critics comment on the quality of a translation, they tend to do so in terms of fluency. They tend to praise a fluid, transparent, invisible translation, which hides the fact that it is indeed a translation.⁶⁴

Al giorno d'oggi la maggior parte dei critici e dei traduttori ritiene che questo tipo di approccio estremamente *target-oriented* non costituisca la migliore strategia traduttiva, e si riscontra una tendenza crescente al rispetto delle specificità culturali e linguistiche del testo

⁶³ Eugene Chen Eoyang, *The Transparent Eye: Reflections on Translation, Chinese Literature and Comparative Poetics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1993, p. 63

⁶⁴ Eva Espasa, *op. cit.*, p. 53

originale, oltre che della creatività e dello status del traduttore. Tuttavia, per quanto riguarda il campo ristretto della traduzione teatrale, la fluidità, e cioè la *performability* dal punto di vista testuale, sembra essere ancora uno dei concetti più usati nella valutazione della traduzione destinata alla messa in scena, anche se si tratta di un concetto a cui non è stata ancora data una chiara definizione.

Chi scrive ritiene che, piuttosto che di fluidità, sarebbe necessario parlare delle sonorità del testo e del rispetto per queste ultime: una delle difficoltà principali della traduzione teatrale consiste proprio nel cercare di trasportare suoni, inflessioni, la musicalità stessa dell'opera in un'altra lingua, che appartiene a un sistema culturale diverso, con criteri estetici e canoni letterari e teatrali diversi. Nella traduzione presentata nel capitolo 3 si è cercato di mantenere proprio questo atteggiamento, di restituire al metatesto la propria polifonia, le diverse voci che lo compongono e gli danno vitalità, cogliendo gli impliciti delle scelte anche formali dell'autore.

Il concetto di *performability* di solito presenta due accezioni: quella testuale che abbiamo appena discusso, e quella teatrale, che riguarda l'analisi dell'opera da un punto di vista più generale, che determina le potenzialità di rappresentazione e l'intrinseca "teatralità" del testo. Quello di teatralità, così come quello di *performability*, è un concetto molto ampio che, nel tempo e in diversi contesti, ha assunto significati molto diversi e spesso conflittuali: può indicare la natura teatrale di un testo, quanto sia adeguato ad essere rappresentato sulla scena, così come può descrivere comportamenti eccessivamente drammatici.

"Performability" and "theatricality", as well as "theatre specificity" are often interchangeable, as Patrice Pavis has pointed out, "theatricality is sometimes synonymous with theatre specificity, a notion which is aesthetically and ideologically loaded, and about whose definition is impossible to agree" (Pavis 1983: 471).⁶⁵

Considerando per esempio la storia del teatro cinese nell'ultimo secolo, l'idea di ciò che era adatto a essere messo in scena e a essere definito teatro è cambiata considerevolmente: all'inizio del 1900 il concetto di teatro, o quantomeno di ciò che era ufficialmente considerato tale, si incarnava quasi solo esclusivamente nel teatro cantato come la *jingju* 京剧, l'Opera di Pechino; a partire dagli anni '20, tuttavia, col diffondersi dei movimenti culturali che invocavano l'apertura e la modernizzazione del Paese, lo *huaaju* 话剧, il teatro parlato, diventò la forma riconosciuta dagli intellettuali, che si opponevano categoricamente a tutto ciò che rappresentava la tradizione culturale della Cina imperiale. Gli anni '40, poi, vedono lo sviluppo di un'arte sempre più legata alla politica, e il teatro non è da meno, una tendenza che arriverà all'estremo durante il periodo della Rivoluzione Culturale, in cui solo le cosiddette "Opere modello" potevano essere rappresentate, un numero

⁶⁵ *Ivi*, p.49

estremamente ristretto di opere teatrali tradizionale selezionate e approvate da Jiang Qing, ultima moglie di Mao, per aderire in pieno agli ideali di un “teatro rivoluzionario”.⁶⁶ Il periodo post-maoista, come già illustrato nel primo capitolo, vede uno sviluppo del teatro verso correnti moderniste e avanguardiste, i cui risultati al giorno d’oggi sono ancora oggetto di discussione. Risulta chiaro, considerando questa breve carrellata delle tendenze teatrali in Cina negli ultimi decenni, che la definizione stessa di ciò che costituisce “teatro” è soggetta a variazioni e subisce profondamente l’influenza dell’ideologia dominante in una certa cultura a un dato momento storico. Per questi motivi, non è possibile per un traduttore teatrale basarsi su un concetto astratto di *performability* come una qualità intrinseca del testo che dia indicazioni generali per la sua traduzione e messa in scena, ma è necessario piuttosto considerarla, in accordo con quanto affermato da Patrice Pavis, come “un uso pragmatico degli strumenti di scena, così che i componenti della performance manifestino e frammentino la linearità del testo e del mondo”.⁶⁷

Si può concludere che, piuttosto che appellarsi a un concetto astratto di teatralità o performabilità, impossibili da definire e identificare univocamente, bisogna considerarle come concetti pragmatici e relativi, che variano in modo diacronico e diatopico, oltre che in base alla specifica ideologia dell’autore, del regista, dell’attore, e del traduttore.

1.2 La traduzione “ideale”

Nel suo articolo del 1985 *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, Susan Bassnett individua cinque strategie generali riscontrabili nella pratica della traduzione teatrale;⁶⁸ tra esse ne citiamo qui due in particolare, che riteniamo meritino maggiormente di essere analizzate rispetto alle altre perché riflettono il contratto tra testo e performance tipico del teatro e sono probabilmente i due approcci più usati nell’ambito della traduzione teatrale:

1. Considerare il testo teatrale come un’opera letteraria cercando di salvaguardare l’aderenza filologica al prototesto anche a costo di sacrificare le caratteristiche più “teatrali” del metatesto, chiaramente preferita quando il testo è unicamente destinato alla pubblicazione;

⁶⁶ “By the end of 1966, five Peking operas had emerged as standard-bearers of the new cultural revolution: *The Red Lantern*, *Taking the Tiger Mountain by Strategy*, *Shajiabang*, *On the Docks* and *Raid on the White Tiger Regiment*; joining them were two ballets, *The White-haired Girl* and *The Red Detachment of Women*, and the symphonic suite based on *Shajiabang*. These eight works were collectively designated as models in December 1966[...].” (da McDougall-Kam *The Literature of China in the Twentieth Century*, New York, Columbia University Press, 1997).

⁶⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, s.l., Armand Colin, 2002, p. 471

⁶⁸ Susan Bassnett-McGuire, *op. cit.*, p. 90.

2. Tradurre in collaborazione, una tecnica pensata specificatamente per la messa in scena che prevede una costante cooperazione o tra due parlanti nativi, rispettivamente della lingua di partenza e della lingua d'arrivo, o tra il traduttore e la troupe teatrale.

Le due strategie proposte dalla Bassnett corrispondono alla distinzione operata da Eva Espasa tra la traduzione “for the page”, finalizzata alla pubblicazione e che idealmente vorrebbe produrre un testo aderente all'originale e aperto a qualsiasi futura interpretazione, e la traduzione “for the stage”, finalizzata alla rappresentazione, che subisce molto di più l'influenza dell'impostazione teorica e ideologica della compagnia che la metterà in scena.⁶⁹

Entrambi questi approcci potrebbero produrre una traduzione “ideale”, e allo stesso tempo entrambi, se considerati anche dal punto di vista della pratica traduttiva e teatrale, oltre che da quello della speculazione teorica, vanno a scontrarsi con la naturale complessità del processo traduttivo e creativo. Consideriamo la strategia della traduzione in cooperazione: Ortrun Zuber concorda con la Bassnett nel ritenere che la collaborazione costante tra traduttore, regista e attori nel corso della traduzione, di modo che il testo venga messo in scena mentre ancora viene composto, possa essere di enorme beneficio:

Ideally, the translator would be present at rehearsals and participate in the discussion and work of transferring the written translation on to the stage, because he alone has the most comprehensive awareness of the original and is uniquely qualified to advise on how to change and adapt the text or the stage directions, so that the dramatist's intention may always be maintained.⁷⁰

Dall'altra parte, nel caso della traduzione “for the page”, e quindi destinata unicamente alla pubblicazione, il traduttore si concentra soprattutto sull'aspetto linguistico, cercando di mantenere la massima aderenza possibile al prototesto: mantenendone tutte le caratteristiche, comprese le ambiguità interpretative, egli idealmente mantiene un atteggiamento neutro e produce un metatesto aperto all'interpretazione del regista che eventualmente la metterà in scena in futuro, o del lettore.

Gli stessi sostenitori di questi approcci, tuttavia, ammettono che nessuno di essi può essere considerato “ideale”, o migliore dell'altro in qualche modo, poiché nessuno dei due tiene conto dell'inevitabile soggettività coinvolta nel processo traduttivo, che sia solo quella del traduttore o che ad essa si aggiungano quelle di tutti i vari componenti del mondo del teatro. Bruno Osimo spiega chiaramente che peso fondamentale abbiano la creatività e la soggettività del traduttore nel metatesto:

⁶⁹ Eva Espasa, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁰ Ortrun Zuber, “Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama”, in Ortrun Zuber (a cura di) *The Languages of Theatre: Problem in the Translation and Transposition of Drama*, s.l., Pergamon Press, 1980, p. 93.

In altre parole, traducendo un dato prototesto in una data lingua, il risultato (combinazione di variante + invariante) è determinato fondamentalmente dalla mente del traduttore, nella quale risiede il linguaggio di intermediazione. Lo spettro dei metatesti possibili dipende dunque da considerazioni irrazionali (bagaglio esperienziale del mediatore e sua visione del mondo) e da considerazioni razionali (individuazione del lettore modello, del destinatario, e della dominante del prototesto).⁷¹

Considerando queste ultime riflessioni, l'idea di una traduzione "ideale" ci appare dunque utopistica: non esiste il traduttore invisibile e l'opera tradotta risentirà sempre dell'influenza di chi la legge, la interpreta e la trasporta da una cultura all'altra. Per queste ragioni e per la molteplicità di fattori coinvolti in essa, in molti considerano la traduzione teatrale praticamente impossibile, e preferiscono definirla come "versione", o "adattamento". In effetti, è vero che difficilmente una traduzione potrebbe cogliere, ed esprimere nella lingua d'arrivo, tutti i riferimenti presenti nel testo, o la totalità dei messaggi trasmessi, ma questo è il problema affrontato da ogni traduttore, letterario e non, per non dire che è esattamente la stessa sfida affrontata da ogni troupe teatrale che affronti la messa in scena di un testo.

Ora, benché non nata nell'attore spontaneamente ma suscitata nello spirito di lui dall'espressione del poeta, quest'immagine può essere mai la stessa? [...] Quel dato personaggio sulla scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto. È precisamente lo stesso caso del traduttore. Illustratori, attori e traduttori si trovano difatti, a ben considerare, nella medesima condizione [...]. Tutti e tre hanno davanti a sé un'opera d'arte già espressa, cioè già concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo, in un'azione materiale; il terzo, in un'altra lingua. Come saranno possibili queste traduzioni?⁷²

Questa riflessione di Pirandello sui punti in comune tra attori e traduttori da anni ormai ispira le riflessioni dei principali studiosi del campo, ed è in effetti impossibile non vedere le somiglianze tra queste due figure, così come è evidente che entrambi si trovino spesso di fronte agli stessi problemi interpretativi ed espressivi. Jakobson, nel suo saggio del 1959, identificava tre tipi di traduzione: quella endolinguistica, cioè la riformulazione; quella interlinguistica, cioè la "traduzione propriamente detta"; quella intersemiotica, cioè la trasmutazione di segni linguistici in segni non linguistici.⁷³ Il traduttore, ovviamente, si occupa principalmente di traduzione interlinguistica, ma in questo processo viene coinvolta anche quella intersemiotica, nel momento in cui il prototesto viene

⁷¹ Bruno Osimo, *Manuale del Traduttore: Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli Editore, 2011, p. 71.

⁷² Luigi Pirandello, 1908, "Illustratori, attori e traduttori", in Manlio Lo Vecchio Musti (a cura di), *Saggi*, Milano, Mondadori, 1939, pp. 227-246.

⁷³ Roman Jakobson, "Aspetti Linguistici della Traduzione", in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie Contemporanee della Traduzione*, Milano, Bompiani, pp. 51-62.

interpretato dal traduttore, che lo rielabora attraverso il “discorso interno”⁷⁴ e poi lo trasporta nuovamente in una dimensione linguistica durante la composizione del metatesto. Allo stesso modo, l’attore legge e interpreta il testo teatrale e lo ritraduce in gesti, espressioni, parole che sono quelle originali ma che assumono una dimensione nuova perché cariche del significato che l’attore stesso gli ha trasmesso.⁷⁵

Si spera con questi paragrafi introduttivi di aver descritto adeguatamente le complessità del testo teatrale e della sua traduzione, oltre ad aver chiarito la terminologia che verrà usata nel resto del commento traduttologico e aver dato una panoramica degli studi sulla traduzione teatrale e della cornice teorica su cui poggia la presente analisi.

2. L’analisi traduttiva del prototesto

You begin the job by reading the original for two purposes: first, to understand what it is about; second, to analyze it from a translator’s point of view, which is not the same as a linguist’s or a literary critic’s. You have to determine its intention and the way it is written for the purpose of selecting a suitable translation method and identifying particular and recurrent problems.⁷⁶

Nelle prime pagine del suo testo sulla pratica della traduzione, Newmark definisce in questo modo l’analisi traduttiva, un’operazione estremamente importante e imprescindibile preludio del processo traduttivo vero e proprio. Attraverso l’analisi del testo originale, condotta, come dice Newmark, dal punto di vista di un traduttore, siamo in grado di identificare elementi centrali quali la tipologia testuale, la funzione del testo e l’intenzione dell’autrice, che ci aiuteranno a stabilire la dominante del testo, da una parte, e il futuro residuo traduttivo dall’altra. Inoltre, attraverso l’analisi, saremo in grado di evidenziare i problemi traduttivi principali ed elaborare una strategia traduttiva adeguata per affrontarli.

Nei paragrafi seguenti verranno presi in considerazione singolarmente questi elementi, per esaminare nello specifico le caratteristiche del testo e illustrare le ragioni che ci hanno portato alla scelta di uno specifico approccio nella traduzione.

2.1 La tipologia testuale

⁷⁴ Il concetto di “discorso interno” viene definito per la prima volta da Lev Semënovic Vygotskij (1896-1934), studioso russo di psicologia e psico-neurologia che ha avuto un’influenza fondamentale sullo sviluppo della scuola dei formalisti russi nello scorso secolo; una delle sue opere maggiori è *Pensiero e Linguaggio. Ricerche psicologiche*, Luciano Mecacci (a cura di), Bari, Laterza, 1990.

⁷⁵ Osimo, *op.cit.*, pp.63-70.

⁷⁶ Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988, p. 11

Il primo livello dell'analisi traduttologica consiste nell'individuare la tipologia testuale a cui appartiene il prototesto. Sebbene la categorizzazione dei testi in tipologie sia una pratica storicamente accettata e costituisca indubbiamente un'utile base per l'analisi, sia traduttologica che letteraria, è bene evidenziare che anch'essa, come ogni sistema di categorie generali, si basa su convenzioni e che nella pratica non esistono testi "puri", che appartengano cioè a un'unica categoria. Nella maggior parte dei casi i testi presentano al loro interno caratteristiche e peculiarità tipiche di diversi generi, e vengono classificati in base alle caratteristiche dominanti nel testo. Al momento di identificare la tipologia testuale di un'opera, inoltre, è fondamentale stabilire su quali criteri basare la nostra categorizzazione.

La suddivisione in tipologie testuali si basa in generale su due tipi di fattori: quelli interni al testo, come le caratteristiche strutturali, grammaticali, lessicali e stilistiche, e quelle esterne al testo, e cioè perché è stato composto, il suo utilizzo e le sue finalità. Sulla base di questi criteri sono state sviluppate diverse suddivisioni, che differiscono in misura più o meno maggiore l'una dall'altra in relazione a quale di questi criteri hanno considerato come quello fondamentale ai fini dell'analisi e della classificazione. Tra i diversi sistemi di classificazione andiamo innanzitutto a prendere in esame quello che si basa sulla tipologia diamesica del testo,⁷⁷ e cioè sul mezzo o supporto che costituisce il piano dell'espressione e attraverso il quale il testo viene diffuso, che sarà grafico-visivo per i testi scritti e fonico-acustico per i testi orali. L'oggetto della nostra analisi è un testo teatrale e pertanto appartiene a una categoria particolare, essendo di fatto un testo scritto, almeno dal punto di vista diamesico, che però ha molte delle caratteristiche dei testi orali ed è prodotto con lo scopo di essere recitato.

In secondo luogo, consideriamo il sistema di classificazione che si concentra sull'azione comunicativa dominante realizzata nel testo, oltre che sulla capacità cognitiva correlata, che ne consente la comprensione; tale sistema prende le mosse dalle distinzioni che la retorica classica operava tra descrizione, narrazione, argomentazione ed esposizione. Basandosi sulle categorie elaborate da Werlich,⁷⁸ possiamo distinguere le seguenti tipologie di testi: descrittivo, narrativo, argomentativo, espositivo, prescrittivo.

Considerando nello specifico il testo preso in esame, che certamente non è un testo prescrittivo, categoria a cui appartengono soprattutto regolamenti ed elenchi di istruzioni, possiamo affermare che non si tratta di un testo descrittivo in quanto non sono presenti descrizioni dettagliate di persone o fenomeni nel contesto spaziale. Non rientra neanche nella categoria del testo espositivo,

⁷⁷ Cristina Lavinio, *Comunicazione e linguaggi disciplinari. Per un'educazione linguistica trasversale*, Roma, Carocci, 2004, pp. 148-150

⁷⁸ Egon Werlich, *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1982

non essendo focalizzato alla trasmissione del sapere o non presentando analisi soggettive, o sintesi, di concetti, né in quella del testo argomentativo, finalizzato a persuadere il destinatario della validità di una determinata tesi.

Nonostante si discosti in parte dagli esempi letterari di solito associati a questa categoria, possiamo affermare che il testo oggetto di questa analisi è un testo narrativo, e cioè un testo che tenta di costruire un corrispondente linguistico di un evento, o una serie di eventi collegati, narrati secondo uno specifico ordine temporale, seguendo lo svolgersi di una storia in cui avvenimenti e personaggi sono legati fra loro da una trama. La premessa che questo testo non corrisponda perfettamente ai criteri di classificazione dei testi narrativi deriva, ovviamente, dal fatto che si tratta di un testo teatrale: particolarità lessicali del testo narrativo, di solito, sono l'uso piuttosto elevato di indicatori temporali, che scandiscono l'evolversi della vicenda, e l'uso di verbi al passato, in quanto di norma la narrazione riguarda eventi che si sono già svolti, tutti elementi assenti nel caso del testo teatrale. Nel teatro, la vicenda, più che esserci raccontata, si svolge direttamente davanti ai nostri occhi, ne siamo noi i primi testimoni, perciò si può dire che quello teatrale rappresenti una tipologia particolare di testo narrativo, in cui l'interesse dell'autore è sempre concentrato sulla storia che viene raccontata, ma che non si concretizza, a livello linguistico, secondo gli schemi tradizionali.

2.2 Funzione linguistica

Oltre ai due appena presi in esame, un altro criterio molto utile ai fini dell'analisi traduttiva è quello che suddivide i testi in base alla loro funzione linguistica, che corrisponde all'intenzione comunicativa principale dell'autore.

Secondo la teoria delle funzioni del linguaggio proposta da Roman Jakobson,⁷⁹ infatti, possiamo distinguere sei diverse funzioni del linguaggio: emotiva, referenziale, conativa, poetica, fatica e metalinguistica, ognuna legata a uno dei diversi elementi che compongono il processo comunicativo e che sono, rispettivamente, l'emittente, il contesto, il destinatario, il messaggio, il contatto e il codice. Anche in questo caso è necessario evidenziare come nessuna di queste funzioni eserciti effettivamente il monopolio all'interno di un enunciato, ma piuttosto tale enunciato è caratterizzato da una data funzione quando essa ha un ruolo predominante nella comunicazione.

Nel caso del testo in oggetto, in esso è chiaramente predominante la funzione emotiva o espressiva. Secondo Osimo, "Quando, in un testo, la funzione emotiva è una componente importante, il testo spesso parla dell'io narrante, comunicando al lettore quali sono i suoi stati

⁷⁹ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, (trad. Luigi Hellman e Letizia Grassi), Milano, Feltrinelli, 1966.

d'animo.”⁸⁰ e anche Newmark, nel suo *A Textbook of Translation*, identifica i testi teatrali come esempi di testi espressivi, dicendo che “The core of the expressive function is the mind of the speaker. He uses the utterance to express his feelings irrespective of any response.”⁸¹. *Rinoceronti innamorati* è infatti un testo teatrale, e pertanto completamente incentrato sulla comunicazione diretta, che racconta quasi solo esclusivamente, almeno a un primo livello di lettura, dei sentimenti dei suoi personaggi.

La funzione espressiva, tuttavia, non è l'unica ad avere un ruolo predominante in quest'opera: anche la funzione poetica, o estetica, ha un'importanza fondamentale, innanzitutto perché si tratta di un lavoro letterario, un'opera d'arte, nella quale l'aspetto formale ha lo stesso peso del contenuto espresso, e secondariamente perché si tratta, nello specifico, di un'opera che può essere inserita nello spettro più o meno ampio dell'arte d'avanguardia.

La funzione poetica, o estetica, è quella parte della comunicazione che si ripiega su sé stessa, che si rivolge a sé stessa, che in ogni sua manifestazione ricorda a sé stessa e a chi riceve il messaggio di fare parte del mondo della letteratura. Il messaggio poetico è un messaggio *self-conscious*, non spontaneo, carico dell'impegno di chi scrive. Il ritmo, il metro, il suono sono elementi essenziali della funzione poetica. [...] La forma in cui un messaggio viene espresso, che rientra nell'ambito della funzione poetica, è un elemento portatore di senso.⁸²

Osimo descrive un testo in cui sia predominante la funzione poetica come ripiegato su sé stesso, autoreferenziale, e che esprime molto del suo contenuto e del messaggio dell'autore attraverso scelte estetiche e formali. Proprio queste sono le caratteristiche dell'arte e del teatro d'avanguardia in Cina, soprattutto negli ultimi decenni: come descritto in dettaglio nei capitoli precedenti, dopo il rifiuto dell'impegno sociale e politico, l'arte avanguardista cinese si è chiusa nell'espressione dell'interiorità e dei sentimenti, ha adottato l'innovazione formale come veicolo del dissenso e ha abbandonato l'idea di poter formare o educare il pubblico.

2.3 Tipologia del linguaggio

Per concludere l'analisi traduttiva del prototesto, proponiamo un'ulteriore criterio di classificazione testuale che considera come criterio principale non gli scopi comunicativi o il contenuto del testo, ma il linguaggio utilizzato dall'autore, se sia implicito o esplicito e quanto lasci all'interpretazione del lettore.

⁸⁰ Osimo, *op.cit.*, p. 38.

⁸¹ Newmark, *op. cit.*, p. 39

⁸² Osimo, *op.cit.*, p. 43.

Tale classificazione è basata sulle teorie di Francesco Sabatini,⁸³ che si concentra sulla “rigidità” del linguaggio, e cioè sul vincolo interpretativo nato dal patto comunicativo che naturalmente si instaura tra autore e lettore al momento della creazione del testo. Tale vincolo, appunto, limita necessariamente le possibilità interpretative di un testo e può essere più o meno rigido in base alle intenzioni dell’autore e al linguaggio utilizzato. Sulla base di questo principio possiamo distinguere tre categorie testuali: testi con discorso molto vincolante, che impone al lettore un’interpretazione quasi del tutto identica a quella dell’autore, come i testi scientifici; testi con discorso mediamente vincolante, che limitano la libertà interpretativa del lettore ma non in modo altrettanto rigido, e ne sono esempio i testi giuridici; testi con discorso poco vincolante, che lasciano un ampio margine interpretativo al lettore, il quale è libero di arricchire il significato del testo con la propria esperienza, come accade per esempio coi testi poetici.⁸⁴

Il testo oggetto della nostra analisi sicuramente rientra nella categoria dei testi con discorso poco vincolante: la funzione poetica predominante in esso determina una frequente ambiguità e implicitezza del linguaggio, insieme all’uso di metafore e alla presenza di inserti poetici e di canzoni nel testo. Inoltre l’opera non presenta un linguaggio specialistico o settoriale, anzi, vista l’appartenenza al genere teatrale, nella maggior parte dei casi viene usato un linguaggio abbastanza colloquiale, mescolato spesso a momenti di elevazione quasi poetica del registro, che riflettono la tendenza dell’autrice a quel “lirismo cinico” già menzionato nei capitoli introduttivi alla traduzione.

Per approfondire l’analisi sul linguaggio del testo in esame è opportuno fare riferimento alle teorie di Michail Bachtin⁸⁵ in merito alla “polifonia” e all’aura espressiva dei personaggi contenute nella sua opera *Estetica e Romanzo*⁸⁶. Secondo la teoria di Bachtin, nell’opera di narrativa moderna ogni personaggio ha una sua voce, un suo stile, un suo carattere, di modo che il lettore abbia la sensazione che i personaggi vivano di vita propria, indipendentemente dall’autore. Questa relazione dialettica tra i personaggi comporta, a livello testuale, un aumento del dinamismo e della vitalità, mentre a livello narrativo implica delle differenze stilistiche piuttosto marcate tra i personaggi, ognuno dotato, appunto, di una propria aura espressiva, di un idioletto:

Per aura espressiva del personaggio intendiamo quell’insieme di caratteristiche che lo accompagnano costantemente, un campo lessicale che definisce l’unità di percezione del personaggio.⁸⁷

⁸³ Sabatini, Francesco (1999), “Rigidità-esplicitzza” vs “elasticità-implicitzza”: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, in *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana (Copenaghen, 5-7 febbraio 1998), a cura di G. Skytte & F. Sabatini, København, Museum Tusulanum Press

⁸⁴ Luca Serianni, *Italiani Scritti*, Bologna, Il Mulino, 2014 (terza edizione), pp. 26-27.

⁸⁵ Michail Bachtin (1895-1975) è stato un filosofo e critico letterario russo. Si è occupato di estetica, critica letteraria, teoria della letteratura ed epistemologia. Nonostante sia stato a lungo osteggiato dal regime sovietico, egli è considerato, nel campo della letteratura e della filosofia, come una delle figure principali dello scorso secolo.

⁸⁶ Michail Bachtin, (tradotto da Clara Strada Janovic), *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

⁸⁷ Peeter Torop, (a cura di Bruno Osimo), *La Traduzione Totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, Milano, Hoepli, 2010, p. 75.

Anche se la teoria di Bachtin è stata sviluppata nell'ambito dell'analisi specifica del romanzo, si ritiene comunque adeguato utilizzare la terminologia dei suoi studi per descrivere la differenza di registri e di lessico presente nei *Rinoceronti innamorati*, in cui ogni personaggio è caratterizzato da un tono distinto e da una diversa scelta lessicale che ne riflettono la personalità, l'educazione e la posizione ideologica. Si prendano ad esempio i ricorrenti riferimenti al mondo animale che caratterizzano l'idioletto di Malu, i quali rappresentano la sua diversità, la sua incapacità di inquadrare il mondo attraverso delle categorie di senso comuni, come quando, nel atto IV, al discorso di Mingming sull'origine dell'amore egli risponde in questo modo:

马路：生活在干燥而开阔的草原地带，有的犀牛则喜欢栖息在浓密的森林中，他们吃的食物也不同，有的喜欢吃草，有的喜欢吃树叶，有的草和树叶都吃。犀牛的名字来源于希腊文，是热带动物。世界上的犀牛有五种：黑犀、白犀、苏门答腊犀、印度犀和爪哇犀已经基本灭绝了。像图拉就是生活在非洲草原的那种。⁸⁸

MALU: Sai, ci sono dei rinoceronti che vivono negli spazi aperti e aridi della savana, mentre altri preferiscono rifugiarsi nel folto della foresta. Anche quello che mangiano è diverso: alcuni si nutrono di erbe, altri solo di foglie, altri ancora mangiano entrambe le cose. Il nome "rinoceronte" viene dal greco, e sono degli animali tropicali. Al mondo ci sono cinque specie di rinoceronte: quelli neri, quelli bianchi, quelli di Sumatra, quelli indiani e quelli di Giava, che sono praticamente estinti ormai. Tula è del tipo che vive nelle savane africane. (p. 47)

Oppure i frequenti monologhi di Mingming, caratterizzati da un linguaggio poetico e ricchi di metafore, che spesso trasportano lo spettatore/lettore in una dimensione onirica del testo, come accade nell'atto XVI, completamente privo di riferimenti e costituito solo dalla libera espressione dei sentimenti dei due personaggi:

明明：我该怎么说？——我非常爱你，“非常”、“爱”，这些词说起来是那么空洞无物，没有说服力。我今天一醒来就拼命地想，想找出一些任何人都无法怀疑的，爱你的确实的证据。没有，没有……我想起来有那么一天傍晚，在三楼的顶头，你睡着了，孩子一般，呼吸很轻，很安静，我看着你，肆无忌惮地看着你，靠近你，你呼出的每一口气，我都贪婪地吸进肺叶……那是夏天，外面很安静，一切都遥远，我就那么静静地沉醉于你的呼吸之间，心里想着这就是“同呼吸”吧。人是可以以二氧化碳为生的，只要有爱情。⁸⁹

MINGMING: Cosa ti aspetti da me? Cosa vuoi che dica? Vuoi che ti dichiari il mio amore? Ma non lo vedi che "amore" è solo una parola, insensata e vuota, che non ha alcun potere. Da quando ho aperto gli occhi stamattina non ho fatto altro che pensare a questo, non ho fatto altro che cercare un modo per provarti che il mio

⁸⁸ Liao Yimei 廖一梅, "Lianai de xiniu" 恋爱的犀牛 (Rinoceronti innamorati), in *Hupo+Lianai de Xiniu* 琥珀+恋爱的犀牛 (Ambra + Rinoceronti innamorati), Beijing, Xinxing Chubanshe, 2009, p.119; d'ora in avanti abbreviato in Liao Yimei 廖一梅 2009.

⁸⁹ *Ivi*, p. 158-159

amore è vero, è autentico, per far sì che nessuno possa mai dubitarne. Ma non c'è modo, non c'è...e sogno una sera, una casa al terzo piano di un palazzo, tu e i bambini già dormite, nell'aria solo respiri leggeri, tutto intorno il mondo è tranquillo. Io ti osservo, finalmente senza imbarazzi o costrizioni, mi faccio più vicina, quasi a sfiorarti, quasi a raccogliere ogni tuo respiro e conservarlo avidamente dentro di me, inspirandoti...è una sera d'estate, fuori tutto è silenzio, tutto è lontano miglia e miglia: senza un rumore, quietamente, io mi ubriaco del tuo fiato, e mi viene da pensare che sia questo che significa essere "due corpi e un'anima". Ossigeno o anidride, credo che non faccia poi molta differenza, si può sopravvivere a tutto finché si ha l'amore. (p. 75)

E infine il modo di parlare di Hong Hong e Li Li, le due attrici che sembrano vivere costantemente all'interno di una soap opera e che, piuttosto che vivere davvero la realtà del presente, la raccontano, come se la leggessero da una sceneggiatura, come avviene alla fine dell'atto XVIII nel dialogo tra Hong Hong, Heizi e Setola:

红红：今天我能得到这个奖，首先要感谢我的爸爸妈妈、老师，还有我的经纪人，特别要感谢导演给了我这次机会.....

刷牙：以后再谢吧。

黑子：莉莉！

红红：男青年跟着莉莉跑下台，握着莉莉的手说：“不要哭，我知道你是最好的。”莉莉一下子扑倒灾难青年的怀里。

黑子：真的？！⁹⁰

HONG HONG: Se oggi sono arrivata fino a qui, devo ringraziare prima di tutto mia madre e mio padre, il mio maestro e il manager ovviamente. Un ringraziamento speciale va al regista, per avermi dato questa opportunità...

SETOLA: Sì sì, i ringraziamenti puoi farli dopo.

HEIZI: Li Li!

HONG HONG: Il giovane insegue di corsa Li Li, le prende la mano e dice: "Non piangere ti prego, io so che tu sei la migliore". Lei di colpo si accascia tra le braccia del giovane.

HEIZI: Davvero?! (p. 81)

La grande diversità tonale e di coloritura emotiva dei personaggi rappresenta sicuramente una delle maggiori ricchezze di questo testo.

⁹⁰ *Ivi*, p. 169

3. Dal prototesto al metatesto

Come già evidenziato nei paragrafi precedenti, le operazioni di analisi traduttiva di un testo che ci permettono di definirne la tipologia testuale, la funzione linguistica e la tipologia testuale sono finalizzate, in ultima istanza, a identificare quelli che saranno gli elementi fondamentali nella costruzione della strategia traduttiva. Stiamo parlando della dominante, cioè quelle che riteniamo le caratteristiche più importanti del testo e che ci prefissiamo di mantenere nel metatesto, e del relativo residuo traduttivo, tutti gli elementi e le caratteristiche che, per incomparabilità linguistica e culturale, non è possibile trasportare nel testo tradotto. È fondamentale inoltre, in questa fase, identificare il “lettore modello”, come lo definisce Eco,⁹¹ una categoria ideale a cui dovrebbero appartenere i futuri lettori della traduzione e che dobbiamo tenere in considerazione nel pianificare le nostre scelte traduttive.

Nei paragrafi successivi verranno esposte le riflessioni in merito a questi due argomenti e le conclusioni a cui si è giunti nel corso dell’analisi.

3.1 La dominante

[...] è possibile individuare la dominante, che definisco, con Jakobson, “la componente focalizzante di un’opera d’arte: governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante a garantire l’integrità della struttura (1935:41)”. Naturalmente, è altrettanto importante individuare l’elemento o gli elementi che, se necessario, vanno sacrificati pregiudicando quanto meno possibile l’integrità del testo.⁹²

In questo caso, la “componente focalizzante” del testo, come la definisce Jakobson, è il senso di incomprensione e isolamento che affrontano gli individui nelle diverse società del mondo contemporaneo, ma soprattutto è da evidenziare il modo in cui Liao Yimei decide di analizzare questo tema, e cioè attraverso la narrazione delle relazioni sentimentali, d’amicizia e d’amore, tra i vari personaggi. Non si tratta ovviamente di una narrazione fine a sé stessa perché, come esposto nel capitolo che affronta l’analisi tematica dell’opera, questa non è, solo, una storia d’amore, ma serve all’autrice per raccontare il complicato mondo delle relazioni interpersonali nella società altamente modernizzata e accelerata della Cina contemporanea.

La centralità dei sentimenti in questo testo è evidente nel titolo stesso: *Lianai de Xiniu* in cinese, *Rhinoceros in Love* in inglese e *Rinoceronti innamorati* in italiano. In tutti e tre i casi il termine scelto è quello maggiormente utilizzato, nei rispettivi contesti linguistici e culturali, per

⁹¹ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1985.

⁹² Torop, *op.cit.*, p. 78.

definire l'amore romantico, tipico dei rapporti di coppia, un sentimento puro e universalmente condiviso e comprensibile. Al momento di tradurre il titolo in italiano, in effetti, sono state valutate due alternative: "in amore" o "innamorati", ed entrambe potevano essere valide in quanto fin dalle prime frasi Malu riporta che il suo amico Setola vorrebbe fargli credere "che è solo attrazione, solo un impulso fisico, che sono nella 'stagione degli amori', come Tula quando ancora viveva nella savana"⁹³, e le allegorie col mondo degli animali sono un tema ricorrente come abbiamo detto, ma subito dopo lo stesso Malu aggiunge "io so che non è così".⁹⁴

Nella storia, inoltre, Malu non è l'unico personaggio a innamorarsi: tutti, in un modo o nell'altro, sono costretti a confrontarsi con questo sentimento, a riflettere sulla sua natura, sul ruolo che svolge e l'importanza che ha nelle loro vite, sia Mingming e Hong Hong, entrambe innamorate di uomini che non potranno mai ricambiarle e che forse rappresentano solo figure ideali su cui riversare le proprie speranze; sia Heizi e Li Li, che ci danno un'immagine del matrimonio come scelta comoda e pratica, che porta beneficio alla società, ma senza un minimo di sentimento.

Analizzando il testo a livello lessicale, poi, risulta ancora più evidente come i sentimenti siano al centro di quest'opera: nell'intero testo il termine 爱 *ai*, inteso nel significato di "amore romantico", ricorre in tutto 71 volte, e inoltre sono ricorrenti anche molti altri termini appartenenti al campo semantico dell'amore quali 欲望 *yuwang*, inteso come "lussuria", ricorre 5 volte; 渴望 *kewang*, nel senso di "desiderio fisico", ricorre 11 volte; 愿望 *yuanwang*, "desiderio", ricorre 4 volte.

Sappiamo che l'autrice pone al centro delle sue riflessioni alcuni interrogativi esistenziali sullo scopo dell'esistenza umana, sulla natura dei sentimenti e sui rapporti tra uomo e donna. Considerando questa premessa teorica e i risultati dell'analisi narrativa e linguistica del testo, credo quindi che si possa affermare che la dominante in questo caso è proprio la riflessione dell'autrice sulla natura dell'amore nella società contemporanea. Ad ulteriore dimostrazione riportiamo le considerazioni dell'autrice stessa inserite come appendice subito dopo il testo dell'opera:

Polanski nelle sue memorie ha scritto: "Io credo che l'amore sia come le commedie, come lo sport e la musica, quando sono innamorati, gli uomini riescono a vivere con più leggerezza" [...]. Per quanto mi riguarda, è la sofferenza (*nell'amore*) che gli permette di avere una forza straordinaria. [...]

Nella società di oggi, in cui tutti fanno scelte razionali, lui è considerato una specie di rinoceronte tra la gente, sembra appartenere a un'altra razza. La cosiddetta "razionalità" prevede di non tentare azioni impossibili, illogiche, che non assicurino un adeguato compenso per la propria fatica. In un'epoca come quella moderna, piena di possibilità, di strade, di scelte, tutti possono trovare un punto di equilibrio fra i sentimenti e il proprio tornaconto personale, evitando di

⁹³ Liao Yimei 廖一梅 2009, p. 103

⁹⁴ *Ibidem*

cadere in situazioni che ci esponano alla sofferenza e allo scherno. Ma questo è tutto ciò che Malu non riesce a fare, ed è tutto ciò che io rifiuto.⁹⁵

Abbiamo dunque individuato la dominante dal punto di vista dell'autrice, che coincide anche con quella dal punto di vista del traduttore e del lettore implicito. Pertanto, nel corso della traduzione si presterà la massima attenzione nell'evidenziare e caratterizzare i diversi personaggi e il loro punto di vista sull'amore, cercando di renderli il più possibile vitali e capaci di comunicare col futuro lettore/spettatore.

3.2 La sottodominante

Col termine "sottodominante" si intende un elemento caratteristico del prototesto che, proprio come la dominante, si ritiene centrale per la piena comprensione del messaggio e delle intenzioni dell'autore e che perciò si cercherà di mantenere nel metatesto. Differisce dalla dominante per una questione di importanza relativa all'interno delle scelte traduttive del mediatore, il quale stabilisce una sorta di gerarchia tra gli elementi del testo in base a diversi fattori: "La scelta della gerarchia delle dominanti va fatta tenendo conto di lettore modello, strategia editoriale, tipo di pubblicazione (e implicitamente gusto del traduttore)".⁹⁶

Nel nostro caso, la sottodominante individuata è l'effetto di straniamento che caratterizza molte scene, calate in atmosfere surreali, spesso anche caratterizzate da multimedialità in quanto contengono canzoni, poesie e, nella messa in scena originale, elaborate coreografie. Si guardi, per esempio, all'atto I, che vede tutti gli attori sul palco impegnati a declamare stralci da diverse opere letterarie dello scorso secolo, o le scene in cui Malu è solo sulla scena con Tula, in cui non è chiaro se il protagonista parli con/del rinoceronte o con/di sé stesso, e ancora l'atto XI, in cui vengono semplicemente elencati diversi eventi storici avvenuti durante il '900.

La molteplicità di mezzi di comunicazione, i dialoghi tendenti all'assurdo e la generale sensazione di non-appartenenza di questi passaggi agiscono sul lettore confondendolo e portandolo a quello straniamento che è proprio elemento centrale fine ultimo delle opere d'arte d'avanguardia, il cui compito dopotutto è proprio la messa in discussione delle categorie culturali e sociali prestabilite.

Per queste ragioni, nonostante in alcuni casi, come ad esempio il sopracitato atto XI, sia stata anche presa in considerazione l'ipotesi di un'esplicitazione o addirittura di un taglio della scena, che

⁹⁵ Liao Yimei 廖一梅, "Guanyu 'Lianai de Xiniu' de jidian xiangfa" 关于《恋爱的犀牛》的几点想法 (Alcune riflessioni su 'Rinoceronti innamorati'), in Liao Yimei 廖一梅, *Hupo+Lianai de Xiniu* 琥珀+恋爱的犀牛 (Ambra + Rinoceronti innamorati), Beijing, Xinxing Chubanshe, 2009, pp. 199-200.

⁹⁶ Osimo, *op. cit.*, p. 168.

forse potrebbe risultare sin troppo straniante, si è infine optato per mantenere l'aderenza al testo in quasi tutti i casi, ritenendo che l'assurdità e il surrealismo dell'opera siano sue caratteristiche irrinunciabili.

3.3 Il lettore modello

[...] il testo postula la cooperazione del lettore come propria condizione di attualizzazione. Possiamo dire meglio che un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d'altra parte in ogni strategia.⁹⁷

Una volta stabilite la dominante e la sottodominante è necessario individuare quello che, nelle intenzioni dell'autrice, era l'ideale pubblico destinatario del prototesto, e identificare un destinatario ipotetico anche per il metatesto, le cui caratteristiche determineranno poi alcune scelte traduttive. Eco definisce questo pubblico ideale come lettore modello e dice: “Il Lettore Modello è un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale”.⁹⁸ Ciò significa che un'adeguata identificazione del lettore implicito e scelte traduttive coerenti col nostro modello sono fondamentali sia per assicurarsi l'accettabilità della traduzione che per trasmettere efficacemente il messaggio individuato come dominante. Nel nostro caso, poi, è anche necessario distinguere tra lettore implicito e spettatore implicito: fine ultime del testo teatrale, tranne in alcuni casi molto limitati, è certamente la messa in scena per un pubblico di spettatori, ma può anche venire stampato, magari all'interno di una raccolta, e distribuito a un più ampio pubblico di lettori che magari non hanno avuto occasione di vedere la rappresentazione, come è avvenuto col testo in esame.

Consideriamo innanzitutto quale lettore/spettatore implicito immaginasse l'autrice al momento della stesura del testo, evidenziando che in questo caso si ritiene che lettore e spettatore coincidano per la maggior parte. È necessario premettere che, per ragioni ideologiche e personali, è probabile che l'autrice stessa non avesse in mente uno specifico pubblico al momento della scrittura dell'opera. L'arte d'avanguardia, infatti, si contraddistingue proprio per un approccio alla creazione artistica che esalta l'espressione dell'individualità e si distacca da qualsiasi impegno sociale, e la stessa Liao Yimei ha dichiarato che il suo ideale è sempre stato quello di una scrittura libera, che segua solo le sue personali inclinazioni e le dia modo di esprimere la sua interiorità.⁹⁹ Nonostante questo, è quasi implicito che l'autore, durante la scrittura, immagini un ricevente, altrimenti

⁹⁷ Eco, *op.cit.*, p. 54.

⁹⁸ *Ivi*, p. 62.

⁹⁹ Liao Yimei 廖一梅 e Wang Dong 王东, 2011

verrebbero a mancare i presupposti della comunicazione, quindi possiamo affermare che, pur non volendo stabilire troppo rigidamente una destinazione precisa per la sua opera, attraverso alcune caratteristiche del testo possiamo ipotizzare quale fosse il lettore implicito nella cultura di partenza.

Analizzando l'opera da un punto di vista formale, vediamo come, per quanto la presenza di alcuni elementi stranianti, chiaramente influenzati da correnti avanguardiste quali il Teatro dell'Assurdo francese, sicuramente non ci permetta di collocare il testo nel panorama della letteratura d'intrattenimento, è anche vero che tali passaggi non costituiscono la maggioranza dell'opera, che invece si distingue, almeno a un esame superficiale, per dialoghi semplici e dal linguaggio colloquiale, e per una trama che può attirare il grande pubblico.

A livello tematico, poi, la scelta di raccontare della difficoltà dei rapporti interpersonali nella società contemporanea riflette l'intenzione dell'autrice di rappresentare la vita dei giovani lavoratori delle grandi realtà urbane cinesi, per i quali molto spesso il lavoro costituisce una priorità e che sempre più difficilmente riescono a costruire delle relazioni, soprattutto sentimentali, ritrovandosi schiacciati dalla pressione a fare carriera e raggiungere un tenore di vita elevato da un lato, e dalle aspettative sociali e familiari al matrimonio dall'altro. Dai dati riportati nel secondo capitolo, infatti, è evidente il grande successo di cui quest'opera ha goduto negli ultimi anni, soprattutto tra i giovani studenti e lavoratori che, appunto, si riconoscono nei sentimenti e nei problemi dei personaggi.

L'individuazione del lettore/spettatore del metatesto, invece, non può essere così immediata, e ritengo che in questo caso le due figure debbano essere identificate separatamente. Dobbiamo innanzitutto prendere in considerazione le differenze a livello linguistico, culturale ed estetico tra il lettore modello del prototesto e quello del metatesto, ed essere sempre consapevoli di quello che Hans Robert Jauss definisce come "orizzonte di attesa" e cioè:

un sistema intersoggettivo o una struttura di attese, un "sistema di riferimenti" o un atteggiamento mentale con cui un ipotetico soggetto prende contatto con un dato testo. Tutte le opere vengono lette sullo sfondo di un qualche orizzonte d'attesa, [...].¹⁰⁰

Le due diverse destinazioni del testo, per la stampa e per il palcoscenico, prevedono due tipologie di destinatari molto diverse, con un bagaglio culturale un orizzonte di attesa diverso.

L'ideale destinazione del testo, quella che si è tenuta in considerazione durante il processo traduttivo, è doppia. Da una parte, si immagina che questa traduzione potrebbe trovare posto tra le pagine di un'antologia sul teatro cinese contemporaneo, o magari di una raccolta incentrata solamente sul teatro d'avanguardia in Cina. In questo caso, il lettore implicito è un lettore specializzato: una persona che possieda già una certa conoscenza della cultura cinese e delle caratteristiche del teatro d'avanguardia, non necessariamente uno studioso ma anche un semplice

¹⁰⁰ Robert C. Holub, "Introduzione", in Robert C. Holub (a cura di), *Teoria della Ricezione*, Einaudi, Torino, 1989, p. XI.

appassionato in materia, in quanto il testo non presenta particolari problematiche a livello formale e, in ogni caso, potrebbe essere corredato da apparati metatestuali, come i capitoli introduttivi di questo elaborato, che aiutino il lettore a contestualizzarlo.

D'altra parte, non si è voluto un futuro passaggio del testo tradotto dalla pagina scritta al palcoscenico, soprattutto considerando che l'opera è già stata messa in scena su un palcoscenico italiano nella sua versione originale. In tale eventualità, non solo il testo dovrebbe essere modificato per adattarsi, almeno in parte, alle tempistiche convenzionali del teatro italiano e ai suoi canoni estetici (e qui si fa riferimento alle canzoni presenti nel testo, la cui traduzione dovrebbe sicuramente essere rivista nel caso in cui fossero effettivamente messe in musica), ma anche il destinatario ideale subirebbe delle modifiche. Lo spettatore modello, infatti, non possiederebbe la stessa conoscenza enciclopedica del lettore: vedere la rappresentazione di un'opera a teatro è un'esperienza molto diversa dalla lettura della stessa, molto più immediata sul piano della comunicazione, e può attirare un pubblico dallo spettro più ampio, sia specialisti che appassionati di teatro o giovani studenti, attirati dal titolo e dalla storia d'amore. Pertanto sarebbe probabilmente necessario riconsiderare la traduzione e rielaborarla nell'ambito di una collaborazione con la troupe teatrale, secondo la strategia suggerita dalla Bassnett nel suo articolo *Ways Through the Labyrinth*.

4. La strategia traduttiva

Una volta individuati la tipologia testuale, le specificità linguistiche e la dominante del prototesto, oltre al lettore di prototesto e metatesto, si conclude la fase più marcatamente analitica del processo traduttivo. A questo punto, sulla base delle conclusioni a cui siamo giunti, è necessario elaborare una strategia generale da utilizzare come linea guida durante la traduzione vera e propria.

Bisogna considerare, tuttavia, che si tratta di un testo letterario, e quindi un testo "aperto", che si presta a diverse letture e interpretazioni, e che "Per quanto il traduttore cerchi di farsi tramite trasparente tra l'opera e il lettore – e vedremo quanto questa trasparenza possa essere deleteria – la sua opera di mediazione storica, geografica, ideologica, culturale e psichica lascia inevitabilmente un'impronta [...]"¹⁰¹ Nessun approccio quindi è quello perfetto, nessuna strategia produce la migliore traduzione, e inoltre, nella traduzione di qualsiasi testo letterario, vista la complessità e diversità delle problematiche che presenta, non è possibile individuare un'unica strategia risolutiva applicabile sistematicamente.

¹⁰¹ Osimo, *op.cit.*, 80

Sulla base di queste premesse, nei paragrafi seguenti si descriveranno gli approcci che maggiormente hanno influenzato e caratterizzato la traduzione del testo in oggetto, da un punto di vista sia culturale che linguistico.

4.1 Macrostrategia “straniante”

La traduzione di un testo, che sia letterario o meno, non consiste mai solamente nel passaggio da un sistema linguistico a un altro, ma piuttosto deve essere il passaggio da una lingua-cultura all'altra: ogni testo, ogni espressione individuale, anche se non di carattere creativo, esprime in parte l'individualità di chi l'ha scritta, e tale individualità è espressione della cultura in cui si è formata.

Il rapporto con la specificità culturale di un testo durante la sua traduzione è piuttosto complesso: nel campo dei *translation studies* si sono affermate due tendenze principali, che rappresentano due modalità opposte di considerare e gestire tale specificità. Una di esse si concentra sul punto di vista dell'autore e vorrebbe mantenere il più possibile le peculiarità del testo, magari anche a scapito della comprensione del lettore e della resa estetica della traduzione. L'altra, invece, considera maggiormente il punto di vista del pubblico ed è disposta a sacrificare alcuni aspetti del testo originale, magari proprio alcuni elementi specifici della cultura di partenza ma non familiari in quella d'arrivo, per assicurare la comprensione del testo e l'impressione di “originalità” della traduzione. Sono stati elaborati diversi sistemi per descrivere e denominare queste due tendenze generali, in questa sede si è scelto di utilizzare quelle proposte da Lawrence Venuti, che parla di traduzione “straniante”, la prima, e “addomesticante”, la seconda.¹⁰²

Nel tradurre il testo preso in esame, considerata anche l'identificazione del lettore modello come dotato di una conoscenza specialistica adeguata, si è scelto di adottare come strategia generale quella di una traduzione straniante, che mostrasse la maggiore aderenza possibile al testo di partenza, alle sue intenzioni e al suo stile. Bisogna evidenziare, infatti, che il prototesto è un testo teatrale appartenente alla corrente del teatro d'avanguardia, il quale basa la sua tecnica espressiva proprio sul tentativo di suscitare nel pubblico un senso di straniamento e de-familiarizzazione. A questo punto una traduzione che non si discostasse dalle specificità linguistiche e culturali del prototesto è stata preferita per rispettarne non solo l'identità culturale, ma anche le caratteristiche stilistiche e la vicinanza ideologica a un determinato movimento letterario.

¹⁰²Per un approfondimento sui concetti di traduzione “addomesticante” ed “estraniante” vedere Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1995.

Non in tutti i casi è stato possibile mantenersi fedeli a questa linea d'azione: per ragioni di correttezza grammaticale e sintattica, o per obbedire a convenzioni estetiche, in alcune limitate occasioni è stato necessario allontanarsi dal prototesto, "addomesticandolo" in parte. Tuttavia nella maggior parte dei casi gli elementi originali sono stati mantenuti, come ad esempio nel caso dell'atto XI: in questa scena diversi attori si aggirano sul palcoscenico recitando alcune date abbinate ad eventi storici svoltisi in quell'anno. Si tratta di un'azione completamente staccata dalle scene che la precedono e succedono, slegata dalle vicende della trama e che potenzialmente potrebbe confondere il pubblico. Si è considerato brevemente di tagliare questa scena, ma infine si è stabilito di riportarla integralmente, senza alcuna aggiunta esplicativa, proprio per rispettare le caratteristiche del testo.

4.2 Approccio semantico

Nel definire la strategia traduttiva adottata proponiamo anche un altro criterio di valutazione dell'aderenza al prototesto e distinguiamo tra traduzione "comunicativa" e traduzione "semantica". Tale distinzione è stata proposta da Peter Newmark che spiega così le differenze tra le due tipologie:

In general, semantic translation is written at the author's linguistic level and the communicative at the readership's. Semantic translation is used for "expressive" texts, communicative for "informative" and "vocative" texts. [...] Semantic translation is personal and individual, follows the thought process of the author, tends to over-translate, pursues nuances of meaning, yet aims at concision in order to reproduce pragmatic impact. Communicative translation is social, concentrates on the message and the main force of the text, tends to under-translate, to be simple, clear and brief, and is always written in a natural and resourceful style.¹⁰³

Considerando la natura letteraria del testo in oggetto, e in accordo con la scelta di una strategia di tipo straniante, riteniamo che l'approccio più adatto alla traduzione in questo caso sia quello semantico: adottando un approccio comunicativo sarebbe forse stato possibile rendere la natura teatrale del testo secondo i canoni estetici e le convenzioni della cultura letteraria ricevente, ma abbiamo stabilito che si tratta di un testo destinato alla pubblicazione, e di cui si intende mantenere il più possibile le caratteristiche stilistiche, che correrebbero il rischio di essere stravolte da una traduzione comunicativa.

¹⁰³ Newmark, *op. cit.*, pp. 47-48.

Si ritiene importante inoltre specificare che una traduzione semantica, per quanto incentrata sulla “fedeltà” al testo originale, non è una traduzione “alla lettera”. Lo stesso Newmark lo specifica nel suo testo:

Semantic translation differs from “faithful” only as far as it must take more account of the aesthetic value [...]. The distinction between faithful and semantic translation is that the first is uncompromising and dogmatic, while the second is more flexible, admits the creative exception to 100% fidelity and allows for the translator’s intuitive empathy with the original.¹⁰⁴

Questo significa che la traduzione semantica, pur aderendo al testo, non insegue l’ideale utopistico della letterarietà, ma lascia spazio anche alla creatività del traduttore e al suo giudizio individuale nella risoluzione dei problemi a livello testuale.

5. Specificità del prototesto e microstrategie

Nonostante sia fondamentale individuare una macrostrategia, o approccio, che funga da linea guida nella traduzione, come abbiamo premesso nessun metatesto è il risultato dell’applicazione “pura” di un’unica strategia. Nel corso della traduzione, specifiche problematiche del prototesto a volte pongono il traduttore di fronte alla necessità di deviare dalla sua linea d’azione prestabilita.

Le difficoltà incontrate dal traduttore derivano dalle grandi differenze che intercorrono tra la lingua di partenza (LP) e la lingua d’arrivo (LA) sia dal punto di vista culturale che da quello linguistico, e quindi sul piano lessicale, grammaticale, sintattico e testuale.

Nei paragrafi seguenti analizzeremo nello specifico i diversi fattori di specificità linguistica e i problemi emersi in traduzione a ogni livello, oltre a presentare, attraverso comparazioni tra prototesto e metatesto, le microstrategie traduttive adottate nei diversi casi.

5.1 Il livello della parola

Il cinese e l’italiano, rispettivamente lingua di partenza e lingua di arrivo all’interno di questa traduzione, hanno due concetti molto diversi di “parola”: l’italiano è una lingua flessiva, che forma le parole tramite composizione e flessione dei diversi morfemi che le compongono, mentre il cinese è una lingua isolante, priva di flessione e in cui parole e morfemi coincidono.

Questa è ovviamente una descrizione breve e generalizzata delle tipologie linguistiche, ma già ci permette di capire quanto possano essere distanti queste due lingue, e quante difficoltà si possano

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 46.

incontrare, sul piano fonologico e lessicale, tentando di operare una traduzione che si mantenga semanticamente aderente al testo originale.

Il testo dei *Rinoceronti innamorati* non presenta un lessico specialistico o tecnico, anzi il linguaggio usato è soprattutto di tipo colloquiale, ma le problematiche incontrate sono state comunque molteplici e legate a diversi fattori, che verranno analizzati nei paragrafi successivi.

5.1.1 Fattori fonologici: l'aspetto ritmico

Nel testo teatrale gli aspetti ritmici rivestono un'importanza fondamentale: anche se in questo caso ci occupiamo del testo drammaturgico e non del testo scenico,¹⁰⁵ dobbiamo comunque considerare il fatto che un dramma è concepito per essere “agito”, per essere rappresentato sulla scena, e quindi la sonorità delle battute, il ritmo che scandiscono attraverso l'alternarsi dei dialoghi e dei monologhi, la musicalità e vitalità del linguaggio scelto sono tutti elementi che devono essere identificati nel prototesto e conseguentemente trasportati nel metatesto nella maniera più esatta possibile.

Il dialogo è sicuramente la modalità principale attraverso cui avviene la scansione ritmica all'interno del testo teatrale, essendo composto nella maggior parte dei casi da rapidi scambi di battute che mantengono viva l'attenzione del lettore/spettatore, mentre nel caso dei monologhi, che hanno una durata molto più estesa, l'autore deve ricorrere a modulazioni tonali del personaggio o figure retoriche di suono, come l'anafora.

Riportiamo un esempio tratto dal “prologo”, prima scena del testo, che è costituito proprio da un lungo monologo di Malu: il suo linguaggio è caratterizzato da una marcata paratassi e dalla frequente ripetizione di alcuni termini-chiave, che fornisce coesione al testo ma, soprattutto, lo scandisce e gli fornisce un ritmo più accelerato. Per queste ragioni si è scelto di mantenersi aderenti al prototesto, riportando in traduzione la maggior parte dei termini ripetuti, anche se le regole grammaticali e stilistiche dell'italiano non accettano la frequente ripetizione della stessa parola in uno spazio così ristretto; i termini oggetto di ripetizione vengono evidenziati qui di seguito, in grassetto nel caso della ripetizione verbale, e sottolineati in rosso nel caso della ripetizione nominale

马路: [...] 你感觉不到我的**渴望**是怎样的向你涌来, 爬上你的脚背, 湮没你的双腿, 要把你彻底吞没吗? 我在想你呢, 我在张着大嘴, 厚颜无耻

¹⁰⁵ Con “testo drammaturgico” si intende il testo per come viene pubblicato, mentre con “testo scenico” si intende la realizzazione sulla scena del testo drammaturgico.

地渴望你，渴望你的头发，渴望你的眼睛，渴望你的下巴，你的双乳，你美妙的腰和肚子，你毛孔散发的气息，你伤心时搅动的手。¹⁰⁶

MALU: Ma non lo senti il mio desiderio, che si riversa su di te come un'onda, che si arrampica sui tuoi passi e si infrange sulle tue gambe, per sommergerti tutta? Quando penso a te spalanco la mia bocca come a ingoiarti, perché ti **desidero**, ti **desidero** e non me ne vergogno: **desidero i tuoi capelli**, **desidero i tuoi occhi e il tuo mento**, **desidero i tuoi seni**, **la tua vita sottile e il tuo ombelico**, l'odore che sale dalla tua pelle, quelle mani che agiti e tormenti quando soffri. (p. 33)

Un'altra problematica legata all'aspetto ritmico del testo è stata la traduzione delle numerose canzoni e poesie presenti: in questo caso il ritmo svolge un ruolo ancora più importante, soprattutto per quanto riguarda i testi che dovranno poi essere messi in musica, e le caratteristiche formali hanno la capacità di trasmettere contenuto tanto quanto il significato delle parole. Perciò è stato necessario prestare ancora maggiore attenzione alla scansione ritmica del testo originale e alla sua progressione tematica, cercando di rimanervi aderenti e, allo stesso tempo, di produrre un testo che suonasse ritmico e adatto alla recitazione anche in italiano. Concordiamo infatti con Osimo quando afferma che:

Se si è concordi nel ritenere che il ritmo, lungi dal rappresentare solo una caratteristica estetica dell'opera poetica, ne è invece la struttura fondamentale e che, in quanto tale, diventa portatore di significato, si deve ammettere che qualunque variazione della dimensione ritmica del verso genera immediatamente anche un cambiamento semantico.¹⁰⁷

Nel tentativo di attenersi a questa strategia si è cercato un compromesso tra l'aderenza semantica al testo e la resa ritmica nella lingua d'arrivo, traducendo il più fedelmente possibile i significati e le immagini proposte nel testo, che di solito utilizza un linguaggio piuttosto semplice e riferimenti a oggetti quotidiani e concreti. La sfida, in questo caso, è consistita nel non lasciarsi influenzare dalle categorie culturali che ci sono proprie e che considerano la poesia come un genere elevato, proprio perché “[...] in linea di principio, dire che il traduttore non deve proporsi di migliorare il testo”.¹⁰⁸ Ci si è attenuti, nella maggior parte dei casi, anche alla progressione tematica e alla struttura sintattica dei versi, ma rinunciando alla trasposizione delle rime, quando presenti, perché avrebbe richiesto di sacrificare il significato e le scelte lessicali originali in molti versi, e non sarebbe stato coerente con la nostra scelta di un approccio semantico e non comunicativo. Sono

¹⁰⁶ Liao Yimei 廖一梅, 2009, p. 104.

¹⁰⁷ Osimo, *op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁸ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2016 (IV edizione), p. 118

state apportate delle modifiche solo limitatamente ai casi in cui una traduzione semantica rendesse il testo eccessivamente oscuro o non aderente alle norme grammaticali e sintattiche.

Riportiamo qui di seguito un esempio concreto dal testo che mostra le strategie adottate nella gestione degli aspetti ritmici della poesia/canzone quali rime e ripetizioni. L'esempio è tratto dall'atto IV e si tratta dell'inizio della canzone *Ningmeng*, "limone", cantata da Malu:

我静静地躺在床上，
衣柜里面挂着我的白天。
我静静地躺在床上，
墙壁上落着我的夜晚。
我静静地躺在床上，
床地下躲着我的童年。
我静静地躺在床上，
座位上留着你的温暖。¹⁰⁹

In silenzio me ne sto disteso
nell'armadio ho appeso la mia giornata
In silenzio me ne sto disteso
sulle pareti scivola la mia notte
In silenzio me ne sto disteso
sotto il letto ho nascosto la mia infanzia
In silenzio me ne sto disteso
sulla sedia è rimasto il tuo calore (p. 50)

Come si può vedere, nel testo originale sono state evidenziate in colori diversi le parole che compongono lo schema della rima incatenata, che invece non è stato riportato nel metatesto, nel quale si è invece prestata attenzione a riprodurre le frequenti ripetizioni, l'immaginario del prototesto e l'esatta posizione delle parole all'interno della frase.

5.1.2 Fattori lessicali: i nomi di persona

In qualsiasi genere di traduzione, i nomi propri di persona e i toponimi rappresentano sempre una grande sfida per il traduttore, che deve cercare di trovare un equilibrio tra tendenze eccessivamente esplicitanti, addomesticanti o esotizzanti. Nel caso specifico in esame, la traduzione

¹⁰⁹ Liao Yimei 廖一梅, 2009, p. 122

di nomi propri di persona dal cinese, le difficoltà aumentano significativamente a causa delle particolarità della lingua di partenza: vista la tipologia linguistica cui appartiene il cinese, questa lingua presenta un'identità tra sillaba, parola e morfema, e dunque ogni nome ha un significato e un referente diretto, che molto spesso nelle opere letterarie assume un valore simbolico.

Questo è anche il caso dei *Rinoceronti innamorati*: analizzando i nomi dei personaggi notiamo che il significato di ognuno di essi si riferisce alla personalità o a una caratteristica del personaggio, spesso anche con effetti comici, come nel caso di 大仙 *Daxian*, nome che significa “grande saggio” e vuole essere un riferimento ironico all’atteggiamento del personaggio in questione, il quale si atteggia a uomo di cultura per poi rivelarsi come una persona vuota e superficiale.

A questo punto alcune scelte si pongono al traduttore: traslitterare i nomi foneticamente; tradurre letteralmente il significato del nome cinese per poi utilizzarlo come una sorta di “soprannome”, come ad esempio “grande saggio” appunto; proporre un nome italiano che si avvicini in qualche modo, magari foneticamente o per il suo significato simbolico nel contesto culturale, all’originale, ad esempio Marco e Malu. Nel nostro caso, si è scelto di optare per una traslitterazione fonetica, ritenendo che un’eccessiva esplicitazione avrebbe potuto appesantire eccessivamente il testo; collochiamo dunque il significato dei nomi proprio e la loro particolare capacità evocativa tra quegli elementi che purtroppo non è stato possibile “trasportare” dal prototesto al metatesto.

Uniche due eccezioni a questa linea d’azione sono Setola e Mingming. Nel caso di Setola, si è scelto di proporre una traduzione perché, in questo caso, le didascalie dell’autrice ci indicano chiaramente che non si tratta di un nome proprio:

黑子：拿着，“刷牙”，你的牌。

[推销者以后定名“刷牙”]¹¹⁰

HEIZI: Ecco qua “Setola”, le tue carte

(Da questo momento il venditore verrà chiamato “Setola”)

(p. 45)

“Setola” è un soprannome che gli viene assegnato nell’atto II e che fa riferimento proprio al modo in cui entra in scena questo personaggio, come venditore di spazzolini. Pertanto si è ritenuto necessario mantenere il gioco di parole proposto dall’autrice, soprattutto perché in questo caso

¹¹⁰ *Ivi*, p. 116.

l'aggiunta portata dalla traduzione del nome non solo non appesantisce il testo, avendo un significato intuitivo, ma lo carica anche di significati nuovi.

Per quanto riguarda invece il nome di Mingming, anch'esso viene traslitterato in traduzione ma, esclusivamente nelle battute di Malu e solo in alcune occorrenze, si è scelto di esplicitare in parte il significato originale del nome aggiungendo subito dopo "mia luce". Riportiamo come esempio la prima occorrenza del nome, nel lungo monologo di Malu che costituisce il prologo dell'opera:

你是不同的，唯一的，柔软的，干净的，天空一样的，我的明明。¹¹¹

Tu non sei come le altre, tu sei unica, delicata, limpida, come il cielo, mia Mingming, mia luce. (p. 33)

Questa scelta deriva dall'importanza che riveste il significato del nome, soprattutto quando pronunciato da Malu: il carattere 明 *Ming* significa "brillante", "luminoso" e dunque è legato al campo semantico della luce, della positività, ci rimanda connotativamente alla gioia e alla speranza. Perciò si è deciso di esplicitare, quando possibile, tale connotazione, che ritorna nell'idioletto di Malu come una costante.

5.1.3 Lessico specifico: i nomi degli animali

Il lessico generalmente utilizzato nell'opera è piuttosto semplice, di registro colloquiale, con l'utilizzo in alcuni casi di parole volgari, come ad esempio nell'atto II quando Malu, rivolgendosi a Heizi, dice: “比如你，头发里总是带着股逼的逼味，你乱搞完了，最好洗洗头。”¹¹² espressione che è stata resa nel metatesto come: “Per esempio Heizi, i tuoi capelli odorano sempre un po' di passera, dovresti lavarti n po' meglio dopo aver scopato.”

Ciononostante, è anche possibile ritrovare nel metatesto alcuni esempi di un lessico più specializzato, se non esattamente tecnico di certo molto più specifico rispetto a quello usato dal resto dei personaggi. Si tratta dei nomi di animali che ricorrono frequentemente nell'idioletto di Malu, il quale è appunto caratterizzato da una costante comparazione tra sé stesso e il rinoceronte Tula, tra la dimensione sociale e culturale in cui si trova e il mondo animale, le cui leggi gli sono

¹¹¹ *Ivi*, p. 103.

¹¹² *Ivi*, p. 111.

forse più comprensibili. Per queste ragioni, le specie animali nominate da Malu sono moltissime e, se da un lato abbiamo nomi di animali comuni quali appunto i rinoceronti, dall'altro troviamo anche specie più insolite, quali le “procellarie della Scandinavia”.

Col supporto di dizionari cartacei ed elettronici è stato possibile identificare tutte le specie animali nominate, ad eccezione di una: non è stato possibile, infatti, individuare il significato preciso della parola *niuzhuoniao*, tradotta come “uccelli pulitori” soprattutto sulla base del contesto e delle conoscenze enciclopediche del mediatore. Per il resto, i nomi degli animali sono state riportati nel metatesto senza modifiche, con l'eccezione di alcuni casi di chiarificazione in cui il termine cinese poteva essere riferito a due diversi animali, per esempio *laoying*, che può essere tradotto sia come “aquila” che come “falco”, e che nel metatesto viene trasposto come “aquila” per la maggiore potenza evocativa di questo termine. Riportiamo nella seguente tabella tutte le specie animali identificate, la traduzione ritrovata nei dizionari e la versione proposta nel metatesto.

NOME CINESE	PINYIN	TERMINE DIZIONARIO	TERMINE METATESTO
黑犀牛	Hēi xīniú	Rinoceronte nero	Rinoceronte nero
白犀牛	Bái xīniú	Rinoceronte bianco	Rinoceronte bianco
苏门答腊犀	Sūméndálà xī	Rinoceronte di Sumatra	Rinoceronte di Sumatra
印度犀	Yīndù xī	Rinoceronte indiano	Rinoceronte indiano
爪哇犀	Zhǎowā xī	Rinoceronte di Giava	Rinoceronte di Giava
河马	Hémǎ	Ippopotamo	Ippopotamo
牛啄鸟	Niúzuóniǎo		Uccelli pulitori
老鹰	Lǎoyīng	Aquila; falco	Aquila
斑马	Bānmǎ	Zebra	Zebra
大象	Dàxiàng	Elefante	Elefante
鳄鱼	Èyú	Coccodrillo; alligatore	Coccodrillo
秃鹰	Tūyīng	Aquila calva	Aquila calva
斯堪的纳维亚的海燕	Sīkāndìnàwéiyà de hǎiyàn	Procellaria della Scandinava	Procellaria della Scandinavia
沙鳗	Shāmán	Anguilla della sabbia	Anguilla
海蜇	Hǎizhé	Medusa	Medusa
蛇	Shé	Serpente	Serpente

鲨鱼	Shāyú	Squalo	Squalo
野兔	Yětù	Lepre	Lepre
豺	Chái	Sciacallo	Sciacallo
水鸟	Shuǐniǎo	Uccello acquatico	Airone
长颈鹿	Chángjǐnglù	Giraffa	Giraffa

5.1.4 Materiale lessicale autoctono

Nel testo dei *Rinoceronti innamorati* non si riscontra una grande presenza di riferimenti diretti alla cultura tradizionale cinese o alla storia del Paese, e il linguaggio usato è quasi sempre colloquiale e comune, quasi privo di espressioni tipiche della lingua scritta che risultano spesso cariche di elementi culturali. Analizzando l'intera opera, ad esempio, si è riscontrato un utilizzo molto limitato di *chengyu* ed espressioni a quattro caratteri, che spesso costituiscono uno dei problemi traduttivi principali dal punto di vista lessicale.

Poste queste premesse, tuttavia, dobbiamo notare che ogni testo è prodotto di una cultura e da essa viene influenzato, perciò in ogni testo è possibile trovare una certa percentuale di materiale linguistico appartenente alla lingua-cultura di partenza, che il mediatore deve rilevare e mettere in evidenza nella sua analisi per elaborare la migliore strategia traduttiva possibile.

Nel nostro caso, abbiamo già rilevato in precedenza che il linguaggio è carico di espressioni del linguaggio parlato, spesso anche molto colorite, e possiamo notare anche che tali espressioni si distinguono per il particolare immaginario metaforico che condividono, molto spesso legato al mondo animale o al corpo umano e alle sue funzioni. Si tratta di espressioni idiomatiche ormai accettate e cristallizzate nel linguaggio e nella cultura cinese, che difficilmente possono essere tradotte letteralmente ed essere comprese da un lettore. Anche se il lettore modello ipotizzato nel paragrafo precedente possedesse una discreta conoscenza della cultura cinese, infatti, molte espressioni restano comunque ignote a chi non abbia anche un'elevata competenza a livello linguistico. Perciò, pure tentando di mantenersi coerenti con l'approccio semantico scelto in precedenza come linea guida, in alcuni casi ci si è visti costretti a preferire la comprensibilità del metatesto alla fedeltà al prototesto.

La traduzione letteraria di queste espressioni nel metatesto, quindi, da una parte potrebbe incrementare l'effetto straniante, e sarebbe in linea con la macrostrategia, ma dall'altra potrebbe semplicemente confondere il lettore e indurlo a gravi errori di comprensione. Riportiamo di seguito un esempio dall'atto VII:

大仙：你就跑个腿儿的，你那两条狗退哪条值两万五？¹¹³

DAXIAN: Dai una mano a un amico e pensi che poi tutte e due ne valgono cinquantamila?
(p. 56)

In questo caso, nel prototesto era presente un'espressione idiomatico piuttosto tipica del linguaggio parlato cinese, e cioè 跑一条腿 *pao yi tiao tui*. Tale espressione di norma viene tradotta in italiano col suo significato figurato, "fare una commissione" o "sbrigare una faccenda", ma in questo caso l'autrice ne ha sfruttato il significato letterale, "correre una gamba", per creare il gioco di parole che è al centro di questa battuta. Adottare un approccio semantico in questo caso porterebbe a risultati incomprensibili per i lettori ("Hai corso una gamba, una di quelle tue gambe da cane valga venticinquemila?"), soprattutto perché trattandosi di un testo teatrale la possibilità di ricorrere ad apparati metatestuali è molto limitata, ma tradurre il significato figurato dell'espressione avrebbe comportato la perdita del gioco di parole e, in definitiva, della seconda parte della battuta. Perciò si è deciso di utilizzare un idiotismo corrispondente nella lingua d'arrivo che mantenesse sia il significato connotativo della frase che il riferimento denotativo all'anatomia, sostituendo "correre una gamba" con "dare una mano".

Bisogna evidenziare che non sempre è stato necessario, o possibile, ricorrere a un addomesticamento del testo e a corrispondenti italiani delle espressioni idiomatiche: nel caso in cui la traduzione letterale di tali espressioni non pregiudicasse la comprensione del testo, per esempio, è stata preferita ad altre tecniche di compensazione, per cercare di mantenere il tono originale del testo e dei personaggi. Esempio di tale scelta è la frase riportata di seguito insieme al suo corrispondente in italiano:

大仙：归家的兔子，靠岸的船，中国又少了一对老大难。

114

DAXIAN: Come il coniglio torna alla tana, come la barca rientra al porto, così oggi in Cina ci sono uno scapolo e una zitella in meno.
(p. 91)

Le espressioni usate da Daxian non fanno parte dell'immaginario tipicamente legato al matrimonio nella cultura italiana, e potrebbero risultare strane e quasi "sbagliate" al lettore, ma si tratta proprio di quell'effetto di straniamento che l'opera ricerca, un effetto che spinga il lettore a fermarsi e porsi degli interrogativi, ma che non ne blocchi completamente la comprensione. Proprio in accordo a quelle che si ritiene siano le intenzioni ultime dell'opera è stata adottata questa doppia strategia nella gestione del materiale linguistico autoctono.

¹¹³ *Ivi*, p. 131.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 179.

5.1.5 Figure lessicali di espressione: l'anafora

Come è già stato evidenziato più volte precedentemente, trattandosi di un testo teatrale, ricco oltretutto di inserzioni poetiche e di veri e propri brani musicali, il ritmo riveste un ruolo di particolare importanza, e per dare l'effetto ritmico del testo figure retoriche quali le rime e l'anafora. A causa delle profonde differenze linguistiche tra LP e LA, e nel rispetto dell'approccio semantico che si è deciso di adottare, si è deciso di tralasciare la traduzione delle rime, concentrandosi invece sulla gestione delle ripetizioni nel testo, evidenziando e riportando dovunque fosse possibile le anafore presenti nell'originale, anche a costo di appesantire il metatesto.

La decisione di mantenere inalterate le frequenti anafore presenti nel prototesto è derivata anche dal fatto che queste figure retoriche sono usate soprattutto per enfatizzare momenti di particolare emotività dei personaggi: l'espressione dei sentimenti è evidenziata nella maggior parte dei casi proprio da un linguaggio che tende al poetico e da una struttura scandita da continue ripetizioni, che differenziano questi momenti dal resto della narrazione. Attraverso la musicalità data al testo dalle figure retoriche, nelle canzoni e in alcuni monologhi quello usato dai personaggi è un linguaggio poetico, che trasporta il lettore in una dimensione diversa rispetto a quella del resto del testo:

[...] it may be said that poetic or ritual language characterizes the reality in which the performance and audience participate as fictitious or as something outside or "beyond" everyday reality. The particular language can, in this case, be considered as accepted by them as communication in a particular kind of reality.¹¹⁵

Riportiamo di seguito un esempio dal testo in cui sono stati evidenziati, in tre modi diversi, tre diverse serie di ripetizioni:

明明：我偏不，我偏不听你的话，我偏要理她。只要他还能让我爱他，只要他不离开我。只要我还能忍受，他爱怎么折磨我就怎么折磨我，他可以欺骗我，可以贬低我，可以侮辱我，可以把我吊在空中，可以让我俯首帖耳，可以让我四肢着地，只要他有本事让我爱她。¹¹⁶

¹¹⁵ Franz H. Link, "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts", in Ortrun Zuber (a cura di), *The Languages of Theatre: Problems in the translation and transposition of drama*, s.l., Pergamon Press, 1980, pp. 27-28.

¹¹⁶ Liao Yimei 廖一梅, 2009, p. 129.

MINGMING: No, no, **io mi rifiuto! Mi rifiuto** di darti ascolto, **mi rifiuto** di lasciarlo. *A me basta* solo poterlo amare, *mi basta* che lui non si allontani da me. *Mi basta* solo diventare più forte, poi lui potrà tormentarmi come vorrà, potrà ingannarmi, potrà insultarmi, potrà umiliarmi, potrà lanciarmi nel vuoto, potrà farmi diventare la sua serva e farmi strisciare carponi, *a me basta* solo che si lasci amare da me. (p. 55)

5.1.6 Figure lessicali di contenuto: similitudini e metafore

In questo paragrafo andremo ad analizzare le principali figure retoriche di contenuto che sono state individuate all'interno del metatesto, e cioè la similitudine e la metafora. Questo è coerente con il caratteristico tenore colloquiale del testo, visto che nella lingua parlata raramente è possibile utilizzare costruzioni retoriche particolarmente complesse.

Prima di dedicarsi a un'analisi specifica, si ritiene necessario porre l'accento su un filone tematico che attraversa tutta l'opera e che, pur non essendo di norma esplicitato in figure retoriche vere e proprie, ci permette di leggere molte scene del testo in chiave simbolica e allegorica. Si sta parlando del rapporto che intercorre tra Malu, il protagonista, e Tula, il rinoceronte di cui egli si prende cura: soprattutto durante le scene che li vedono soli sul palcoscenico è possibile vedere fino a che livello arrivi l'identificazione tra i due, e fino a che livello sia arrivato l'isolamento sociale dell'uomo, che considera un rinoceronte come l'unico essere in grado di capirlo.

Il primo ad evidenziare questo collegamento è Daxian che, nell'atto II, dice:

马路和他养的犀牛一样，眼睛不好，不过鼻子特灵。¹¹⁷

Malu è proprio come i rinoceronti di cui si prende cura: ha una pessima vista ma un naso incredibile. (p. 39)

Questa tematica ricorre poi molte altre volte nel corso del testo, come ad esempio nell'atto VIII, in cui Malu, parlando con Tula, si rammarica che il rinoceronte non abbia mai potuto partecipare ai rituali di accoppiamento della sua specie: è evidente in questo caso lo spostamento dell'oggetto del rammarico di Malu, dal rinoceronte a sé stesso, in quanto anche lui si è sempre sentito isolato dalla sua "specie", sempre incapace di comprenderne i rituali sociali. L'allegoria zoologica prosegue fino al culmine finale: il suicidio simbolico di Malu che, offrendo il cuore del rinoceronte a Mingming, le offre simbolicamente il proprio cuore e la propria vita.

¹¹⁷ Ivi, p. 111.

Per quanto riguarda le figure retoriche vere e proprie, invece, la strategia adottata nella traduzione di metafore e similitudini è stata la traduzione semantica, e cioè il mantenimento nel metatesto delle figure originali. Questa scelta è stata motivata dall'importanza attribuita al mantenimento dell'idioletto dei diversi personaggi: abbiamo già detto in precedenza che la diversità di registri e la caratterizzazione dei personaggi rappresentano un elemento importante dell'opera, che può essere preservato in traduzione anche attraverso il mantenimento dell'immaginario metaforico di ognuno.

Consideriamo ad esempio una metafora contenuta nell'atto II:

黑子：就你那蒜头鼻子！¹¹⁸

Heizi: Tu? Con quel bulbo d'aglio che hai sulla faccia?

(p. 39)

Trattandosi di una frase ironica e dispregiativa sulle dimensioni e la forma del naso di Malu, si è considerato in un primo momento di tradurre la frase con l'espressione, sicuramente più familiare al lettore italiano, "Tu? Con quel naso a patata?". Applicare questa strategia, però, avrebbe significato addomesticare eccessivamente il testo di partenza e ignorare le specificità dell'idioletto di Heizi: in tutto il testo, infatti, i riferimenti al cibo e al bere nelle battute di questo personaggio sono piuttosto frequenti (afferma addirittura che se vincessesse la lotteria userebbe i soldi per mangiare, bere e poi mangiare ancora) e l'aglio è uno degli ingredienti principali di moltissimi piatti della cucina cinese. Si tratta quindi di un elemento che ha un valore sia in rapporto al personaggio che in rapporto alla cultura di partenza, perciò si è preferito riportarlo nel metatesto con una traduzione semantica.

Un altro esempio rilevante sono le similitudini contenute nel monologo di Malu che apre il testo:

你如同我温暖的手套，冰冷的啤酒，带着阳光味道的衬衫，日复一日的梦想。你是甜蜜的，忧伤的，嘴唇上涂抹着新鲜的欲望，你的新鲜和你的欲望把你变得像动物一样不可捉摸，像阳光一样无法逃避，像戏子一样毫无廉耻，像饥饿一样冷酷无情。¹¹⁹

Per me tu sei come un paio di guanti caldi, sei come una birra ghiacciata, sei come una camicia pulita che porta ancora l'odore del sole. Sei un sogno che si ripete giorno dopo giorno. Per me sei dolcezza e dolore, sei un desiderio sempre nuovo che si disegna sulle labbra. La tua diversità, la tua passione, ti hanno reso come un animale, impossibile da comprendere. Ti hanno reso come il sole,

¹¹⁸ *Ivi*, p. 110.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 103.

impossibile nascondersi da te. Sei diventata una sciacquetta, senza vergogna, sei come la fame, fredda e crudele. (p. 33)

Quello che caratterizza l'idioletto di Malu, come si può vedere, sono immagini semplici e dirette, legate a oggetti della vita quotidiana, ma che dimostrano un'inaspettata poeticità. Nel metatesto anche in questo caso si è optato per una traduzione semantica di tutte le similitudini presenti, al fine di rendere al meglio le caratteristiche di questo personaggio.

5.2 Il livello della frase e del testo

Considerando il testo dei *Rinoceronti innamorati* nella sua totalità, i fattori di specificità linguistica a livello lessicale sono stati sicuramente quelli che hanno posto le sfide maggiori in fase di traduzione, ma è necessario anche analizzare il testo da un punto di vista sintattico e testuale ed identificarne le principali caratteristiche su questi piani, per assicurare una traduzione coerente e che si attenga a un approccio semantico.

L'appartenenza al genere teatrale del nostro testo implica una netta predominanza del dialogo, composto da battute brevi e semplici dal punto di vista sintattico, mentre sarà necessario analizzare i monologhi presenti per evidenziare le specificità grammaticali e sintattiche del prototesto e le microstrategie adottate per farvi fronte.

A livello testuale, invece, l'analisi si concentrerà sugli elementi che hanno assicurato la coesione e la coerenza del testo, sulla presenza di una rete di campi semantici soggiacenti al testo e sulla sua interdiscorsività.

5.2.1 Fattori grammaticali: sintassi e tempi verbali in traduzione

Dal punto di vista grammaticale e sintattico, le differenze tra l'italiano e il cinese sono considerevoli e interessano diversi aspetti della lingua. Nel corso dell'analisi del prototesto, la nostra attenzione si è concentrata soprattutto sulla struttura sintattica, paratattica o ipotattica, e sulle strategie da adottare nella traduzione dei tempi verbali.

I passaggi al centro di questa parte dell'analisi traduttiva sono stati principalmente i monologhi dei personaggi: il testo è composto soprattutto da battute molto corte, in cui la struttura sintattica e l'uso dei tempi verbali non presentano particolarità tali da impedire o anche solo rendere difficoltosa una traduzione semantica che rispetti la sintassi del prototesto, mentre nel caso dei monologhi non sempre è stato scontato il mantenimento della struttura sintattica dell'originale. La tipica struttura paratattica della lingua cinese, infatti, tende a collegare le proposizioni in un periodo

soprattutto attraverso la coordinazione, mentre in italiano è prevalente una struttura ipotattica, basata quindi sulla subordinazione; concordiamo con Wong e Shen quando identificano le difficoltà che tale differenza comporta nel processo traduttivo.

It is not surprising that in translating between these two languages, the translator is constantly adapting between long and short sentences, overt and covert relations, “tree- “and “stream- “like constructions and so forth. [...] However, it must be noted that although reordering in translation is often necessary, it is also dangerous in terms of thematic prominence. When part of the sentence meaning, the thematic meaning in Leech’s terms (1983:19), is dependent on the order, a random change to the order will lead to the loss of that meaning or thematic prominence.¹²⁰

perciò in alcuni casi è stato necessario intervenire esplicitando i nessi sintattici tra le proposizioni, anche se questi interventi sono stati limitati solo ai casi in cui una trasposizione diretta della struttura originale avrebbe inficiato la comprensione del testo.

Un altro fattore di criticità che emerso dall’analisi dei monologhi è la difficoltà di traduzione dei verbi dal cinese all’italiano: vista la mancanza di flessione della lingua cinese, il verbo mantiene sempre la stessa forma ed è l’aspetto verbale, piuttosto che il tempo, a venire evidenziato e segnalato da alcune particelle. Pertanto, è da elementi contestuali che si deve dedurre quali tempi verbali adottare in traduzione.

Prendiamo ad esempio un lungo monologo di Daxian che compare nell’atto XIII: in questa scena, Daxian racconta a Heizi e Setola una storia, per essere più precisi racconta loro la fiaba di un giovane che, grazie a una formula magica, era in grado di materializzare i suoi sogni. Secondo la tradizione la fiaba presenta un inizio classico “从前有.....”, e cioè “c’era una volta”, e un finale che fa riflettere sulla pericolosità dei sogni e funge da morale.

Basandosi sulle informazioni fornite dal contesto, e sulla tradizione della fiaba che colloca i fatti avvenuti “in un tempo lontano lontano”, la scelta più adeguata si è rivelata essere una traduzione che utilizzasse il tempo passato. Nell’individuare quale tipo di passato utilizzare, poi, ci si è basati proprio su quelle particelle che nel prototesto servivano a indicare l’aspetto dei verbi: i verbi imperfettivi, utilizzati nei passaggi più descrittivi del testo, sono stati generalmente tradotti con l’uso di un imperfetto, e quelli perfettivi, utilizzati nei passaggi di carattere narrativo, sono stati resi tramite il passato remoto.

Riportiamo come esempio l’inizio della battuta di Daxian in cui abbiamo evidenziato in modi diversi l’imperfetto e il passato remoto:

¹²⁰ Dongfeng Wong and Dan Shen "Factors Influencing the Process of Translating.", in *Meta* 441 (1999), p. 84.

大仙：睡眠对他来说成了最可怕的事，他不敢睡觉，生怕梦中的大头鬼来抓他。他到处求医，遇到了一位先知，便向他诉说自己的痛苦。先知告诉他，梦是另一个现实，只要他在最紧要的关头大喊一声：“我在做梦！”噩梦就会结束。¹²¹

Ormai la notte era diventata il momento che **temeva** di più, non **osava** addormentarsi per paura che il mostro che gli **appariva** sempre in sogno potesse catturarlo. Girando il mondo alla ricerca di una cura, **si imbatté** in un santone a cui **raccontò** le sue sventure. L'uomo gli **spiegò** che il sogno altro non è che un diverso piano della realtà: sarebbe bastato che, nel momento cruciale, gridasse “Sto sognando!” e l'incubo sarebbe scomparso. (p. 69)

5.2.2 Fattori testuali: la coesione

Nel libro *Italiani Scritti*, Luca Serianni definisce in questo modo la coesione testuale:

La coesione consiste nel rispetto dei rapporti grammaticali e della connessione sintattica tra le varie parti. [...]

Andando oltre la misura dei sintagmi e delle frasi e guardando ai periodi incontriamo due fondamentali strumenti per garantire la coesione testuale: i coesivi e i connettivi.¹²²

Fanno parte di coesivi e connettivi, nella lingua italiana, pronomi, sinonimi e iperonimi, riformulazione, ellissi, referenza anaforica e cataforica e congiunzioni. Bisogna ora considerare quali potrebbero essere gli elementi che garantiscono la coesione testuale in un'opera scritta in cinese, vista la grande differenza che intercorre tra le due lingue in esame: l'italiano, per esempio, presenta un numero di congiunzioni molto più elevato del cinese, mentre l'ellissi, che pure è presente in grande misura in entrambe le lingue, viene applicata in modi molto diversi. Un elemento che invece caratterizza la lingua cinese e viene largamente usato anche nel nostro testo è la ripetizione, ma considerate le peculiarità del testo teatrale e la sua natura dialogica, le ripetizioni si incontrano soprattutto nei passaggi di carattere poetico.

Come emerge da questa analisi, la coesione testuale attraverso strumenti grammaticali e sintattici in questo caso non è stata la strategia principale dell'autrice, che invece ha preferito optare per una coesione di tipo lessicale, che risulta anche molto più semplice da gestire durante il processo traduttivo.

As grammatical difference is universally greater than that of vocabulary, with the exception of idiomatic expressions and certain culturally-bound items, so cohesion achieved through grammatical devices may have more impact on the interlingual transfer than cohesion achieved by lexical means. [...] Though

¹²¹Liao Yimei 廖一梅, 2009, p. 149.

¹²² Serianni, *op. cit.*, pp. 30-31.

involves more variables than the others, it (*lexical cohesion*) causes fewer translation difficulties because the norms for using this device are much the same in English and Chinese: where there is semantic equivalence lexically, there is usually correspondence of lexical cohesion textually.¹²³

Quello che intendiamo con coesione lessicale è la presenza di alcuni campi semantici ricorrenti all'interno del testo che forniscono coesione, oltre che coerenza dal punto di vista tematico. Uno di questi è sicuramente quello legato al lessico zoologico: come evidenziato nei paragrafi precedenti, in tutto il testo vengono nominate più volte diverse specie di animali, una fra tutte il rinoceronte, che fornisce anche il titolo all'opera. Un altro fattore che determina una certa coesione a livello testuale è la frequente ripetizione delle poesie e delle canzoni recitate di volta in volta dai protagonisti. La frase “爱情是多美还，但是不堪一击”，*Ai shi duome meihao, danshi bu kan yi ji*, tradotta come “che bello è l'amore, che va in pezzi al primo colpo”, viene ripetuta nell'atto I e nell'atto XXI; la poesia che Malu dedica a Mingming e che inizia col verso “Ogni cosa bianca e pura diventa nero inchiostro e perde il suo valore accanto a te”, ricorre nell'atto IV e nell'atto XII; la frase che Malu continua a ripetere a Mingming “Non ti lascerò mai. Non permetterò mai che ti allontani da me”, ritorna nell'atto XII, nell'atto XIV e nell'atto XIX.

5.2.3 Fattori testuali: l'intertestualità

Una volta che un individuo è considerato parte della semiosfera, tutti i suoi testi vanno considerati frutto in parte della sua creatività e in parte del macrosistema. La creatività individuale può essere manifestata sia sotto forma di sintesi originale del materiale altrui, sia in termini di idee nuove e materiale fresco che viene offerto dall'esterno. Per questo motivo i testi, nella semiosfera, sono sempre intertesti, e al traduttore spetta l'arduo compito di discernarli dall'insieme. Le citazioni e i rimandi al materiale intertestuale spesso sono impliciti, ossia non vengono presentati come tali, anche perché non sempre sono consapevoli. In questo caso sono più difficili da cogliere.¹²⁴

Anche Liao Yimei, come ogni scrittore, è un individuo che fa parte di una data cultura e di una data tradizione letteraria, le quali hanno formato e influenzato la sua individualità e che lei esprime, consapevolmente o meno, nei suoi testi. Le scelte tematiche e stilistiche degli autori, infatti, sono inevitabilmente il frutto di canoni estetici e principi ideologici prodotto dalla sua cultura di appartenenza, la quale a sua volta può aver subito l'influenza di altre culture in determinati periodi storici, come avviene al mondo intellettuale cinese dopo la sua apertura alla letteratura occidentale negli anni '80. Questa rete di legami e rimandi tra diversi testi provenienti da culture altrettanto

¹²³ Wong e Shen, *op. cit.*, pp. 86-87.

¹²⁴ Osimo, *op. cit.*, p. 86

diverse va a costituire quella che, già negli anni '60, Julia Kristeva¹²⁵ ha definito per la prima volta come intertestualità.

Pertanto ogni testo presenta al suo interno dei riferimenti più o meno espliciti ad altri testi provenienti da fonti molto diversi, e *Rinoceronti innamorati* non costituisce un'eccezione. Il titolo stesso ci rimanda subito all'opera di Eugene Ionesco *Rinoceronti*: l'autrice, in diverse interviste, sostiene di non aver preso ispirazione diretta da quel testo, e dalla nostra analisi precedente abbiamo visto che, pur condividendo l'allegoria animale, l'uso che ne fanno è molto diverso. Tuttavia, non è possibile negare l'influenza che il lavoro di Ionesco ha esercitato su tutta la scena teatrale contemporanea cinese, e non stupisce la presenza di un riferimento alle sue opere, seppur implicito.

Un altro caso di intertestualità, piuttosto esplicito in questo caso, si rileva nell'atto II:¹²⁶ la didascalia che apre la scena dice che gli attori si trovano nel “grande mare della letteratura del XX secolo”, e infatti ogni attore tiene in mano un libro, dal quale leggeranno delle frasi a turno. Le battute degli attori sono tutte allusioni alla cultura della società contemporanea, in alcuni casi a testi specifici che sono stati riconosciuti e in altri a modi di dire ed espressioni entrate nel linguaggio comune, facendo quindi riferimento al repertorio della cultura di massa e della letteratura sia prettamente cinese che internazionale. Una delle battute recita infatti:

D: 不应该再有知识分子!

D: Non devono più esistere gli intellettuali! (p. 35)

In questo caso è molto evidente il riferimento ai tanti slogan diffusi dalla propaganda del Partito Comunista durante il periodo della Rivoluzione Culturale. Frasi del genere erano estremamente comuni al tempo, insieme al concetto stesso di *zhishifenzi* 知识分子, “intellettuale”, che al giorno d'oggi ha perso molta della sua sostanza, visto che artisti e studiosi cinesi non si riconoscono più in questa categoria. Oltre a quelli strettamente legati alla cultura cinese, inoltre, sono presenti anche riferimenti alla cultura asiatica in generale, come le due citazioni di Osho:

A: 你不享受生活就是罪孽。

A: È un peccato non godersi la vita.

C : 永不要要求完美，你无权向任何人要求任何东西。

¹²⁵ Julia Kristeva è una linguista, psicanalista, filosofa e scrittrice francese di origine bulgara. Soprattutto durante gli anni '60 ha concentrato i suoi studi sulla semiologia, lavorando con figure quali Roland Barthes, Jacques Derrida e Philippe Sollers. Le sue riflessioni sull'intertestualità vengono pubblicate per la prima volta sulla rivista *Tel Quel*, nell'articolo “Séméiôtike. Recherches pour une sémanalyse” (*Tel Quel*, Seuil, Paris, 1969).

¹²⁶ Liao Yimei 廖一梅, 2009, pp. 105-106

C: Non bisogna mai aspettarsi la perfezione, non abbiamo il diritto di aspettarci niente da nessuno. (p. 35)

Sono presenti inoltre diverse riferimenti a opere letterarie europee e statunitensi, e si ritiene che questo sia un elemento importante da evidenziare nel corso della nostra analisi a causa della grande influenza che la letteratura occidentale ha esercitato sullo sviluppo degli artisti della scena sperimentalista cinese; per fare un esempio, la stessa tecnica del *pastiche* letterario, di questo collage di citazioni, proviene in parte dal teatro d'avanguardia europeo. Evidenziamo quindi un riferimento al *Diario di un genio* di Salvadori Dalì:

B: 反对单调, 拥护多样; 反对拘束, 拥护狂热, 反对一致, 拥护等级; 反对菠菜, 拥护带壳的蜗牛。

B: Abbasso la monotonia, evviva la diversità; abbasso i limiti, evviva la follia, abbasso l'unità, evviva le divisioni; abbasso gli spinaci, evviva le lumache col guscio. (p. 36)

Un altro riferimento riguarda il poema *Kaddish* di Allen Ginsberg, un caso in cui se l'intertestualità e la relativa fonte non fossero state individuate questo avrebbe portato anche a un errore in traduzione, in quanto il nome 艾伦 *Ailun* in cinese di norma è usato come corrispettivo fonetico di Helen:

C: 结婚吧, 艾伦, 不要吸毒!

C: Smettila con le droghe Allen, e sposati! (p. 35)

E infine riportiamo l'ultima battuta di questo particolare passaggio, un riferimento al testo *Sulla strada* di Jack Kerouac:

E: 我看见了 他闪亮的眼睛, 看见了他的双翼, 看见了那辆破旧的汽车喷射出熊熊的火焰, 在路上不断燃烧, 它穿过田野, 横跨城市, 毁灭桥梁, 烧干河流, 疯狂地向西部奔驰。

E: Ho visto i suoi occhi, come fasci di luce, ho visto le sue ali, ho visto il fuoco che usciva dalla marmitta di quel

vecchio macinino, bruciava incessante sulla strada, attraversava campagne e città, bruciava i ponti e prosciugava i fiumi, correndo come un pazzo verso Ovest. (p. 35)

La strategia adottata nella traduzione di questi riferimenti intertestuali è stata, anche in questo caso, improntata all'aderenza semantica al prototesto, senza alcuna aggiunta esplicativa a livello del testo o degli apparati metatestuali. Questa scelta si basa su due motivazioni: da un lato, la volontà di non inserire note del traduttore all'interno del testo, che essendo di carattere teatrale risentirebbe a nostro parere di queste "interruzioni"; dall'altro, la necessità di rispettare le intenzioni dell'autrice, che per prima ha deciso di inserire questi riferimenti come allusioni, piuttosto che come citazioni vere e proprie, e quindi senza esplicitarli, né all'interno del testo e né attraverso apparati metatestuali. Che siano state riconosciute o meno è dipeso dalla conoscenza enciclopedica del lettore modello del prototesto, e perciò si intende lasciare al nostro lettore modello la stessa libertà. Concordiamo infatti con Eco quando afferma che:

[...] quando l'autore (e il testo) *volevano* restare ambigui, [...] ritengo che il traduttore *debba* riconoscere e rispettare quell'ambiguità, e se chiarisce fa male.¹²⁷

5.3 Il livello extralinguistico: i fattori culturali

Come evidenziato più volte nel corso di questa analisi, un testo, e non solo un testo letterario, non può essere considerato al di fuori della sua cultura di provenienza, che lo influenza profondamente perché determina le categorie estetiche e di pensiero all'interno delle quali viene creato. Il linguaggio stesso è legato strettamente al contesto culturale, con il quale ha un rapporto di influenza reciproca:

No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached.¹²⁸

Con questa frase Edward Sapir riassume il principio generale alla base di quella che è conosciuta come l'ipotesi di Sapir-Whorf o principio di relativismo linguistico. Questa teoria illustra come cultura e linguaggio siano legati da un rapporto strettissimo, nel quale l'una influenza l'altro costantemente, in un processo in cui ciò che una lingua esprime è determinato dalle

¹²⁷ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2016 (VI edizione), p. 112.

¹²⁸ Edward Sapir, "Sound Patterns in Language", in *Language Learning*, vol. 6, Blackwell Publishing, 1956, p. 69.

caratteristiche della cultura in cui si sviluppa, e le stesse categorie culturali di una comunità sono in parte determinate dalle categorie del linguaggio.

In base a questa teoria, quindi, “different linguistic communities have different ways of experiencing, segmenting and structuring reality.”¹²⁹ Ne consegue che ogni traduzione non avviene solo sul piano linguistico, ma anche su quello culturale, e il mediatore deve sempre essere consapevole delle specificità culturali della lingua d’arrivo e di quella di partenza, in modo da identificare gli elementi culturo-specifici nel prototesto e trasferirli adeguatamente nel metatesto. L’approccio “straniante” di cui si è discusso in precedenza consiste proprio in questa operazione: la traduzione, intesa semanticamente proprio come “tra-sporto”, degli elementi che evidenziano l’identità culturale del testo originale nel metatesto, un’operazione che presenta grandi possibilità di arricchimento per la cultura e la lingua d’arrivo. Di seguito analizzeremo come sono state gestite le specificità culturali incontrate nel prototesto.

5.3.1 I realia

[...] parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue.¹³⁰

Così i ricercatori bulgari Vlahov e Florin definiscono i *realia*, cioè quelle parole i cui referenti concreti sono elementi con un valore culturale talmente elevato che non esistono nella cultura d’arrivo, e non esiste un termine nella LA per definirli. La presenza di realia nel prototesto rappresenta una difficoltà considerevole nel processo di traduzione, e il mediatore dovrà stabilire una microstrategia coerente col tipo di testo e con le sue scelte in merito ad approccio traduttivo e lettore modello.

La tendenza dell’autrice alla trattazione di temi piuttosto universali e legati ai rapporti interpersonali, insieme alla scarsa contestualizzazione cronotopica del testo, comporta una scarsa presenza di realia e di altri elementi culturo-specifici. Questo, insieme alle dichiarazioni stesse di Liao Yimei, che ha sempre sostenuto di essere interessata all’indagine dell’interiorità e di questioni esistenziali, ci porta a pensare che, nell’economia generale del testo, questi elementi non siano da ritenere prioritari. Pertanto, si è optato per una traduzione quasi letteraria delle espressioni cinesi,

¹²⁹ Wong e Shen, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁰ S. Vlahov, S. Florin, trad. Osimo, Neperovodimoe v perevode. Realii, in *Masterstvo perevoda*, n.6, Sovetskij pisatel’, Moskvà, 1969, p. 438.

che permettesse al lettore di riconoscere l'elemento come non appartenente alla propria cultura, riuscendo comunque a visualizzare un referente che, se non corrisponde esattamente a quello visualizzato dal lettore del prototesto, comunque ci si avvicina.

Riportiamo ora due esempi di questa strategia, uno legato alla cultura gastronomica cinese e uno al mondo istituzionale. Il primo esempio è tratto da una battuta pronunciata da Malu all'interno dell'atto II:

我甚至能从呼吸里分辨出个人中午的菜谱 — 鱼香肉丝，麻辣肚片，香菇菜心……¹³¹

Dall'alito della gente riesco persino a capire che cosa hanno mangiato per pranzo: straccetti di **carne in salsa di pesce, trippa piccante al sesamo, cuori di cavolo e funghi...** (p. 39)

La traduzione dei nomi delle pietanze cinesi è un argomento estremamente complesso, che non abbiamo modo di affrontare in modo approfondito in questa sede, ma basterà menzionare la difficoltà creata dalla diversità di tradizioni culinarie e di materie prime, e dall'implicito culturale spesso presente in questi nomi. Nel nostro caso, gli elementi di più difficile resa, anche nell'ambito di una traduzione semantica, erano *yuxiang* 鱼香 e *mala* 麻辣: il primo si riferisce a una salsa comunemente usata nella cultura cinese per insaporire i piatti, e letteralmente significa “all'aroma di pesce”, il secondo, invece, indica un certo modo di condire i piatti che li rende, letteralmente, “piccanti fino all'insensibilità”. Nel primo caso, ci siamo basati sul significato letterale traducendo con “salsa di pesce”, mentre nel caso di *mala*, abbiamo scomposto la parola, conservando il significato di “piccante” del carattere *la* e traducendo *ma* con un altro dei suoi significati, e cioè “sesamo”.

Il secondo esempio è tratto invece dalla prima battuta dell'atto XV:

大仙：你疯了？你要强奸她也得等夜里吧。真丢人，没让派出所把你抓起来算你运气。¹³²

DAXIAN: Ma sei impazzito? Ma dico, se volevi violentarla potevi almeno aspettare che facesse buio. Davanti a tutti poi, che vergogna, è già un miracolo se non ho lasciato che ti portassero alla **polizia di quartiere.** (p. 73)

¹³¹ Liao Yimei 廖一梅, 2009, p.110

¹³² *Ivi*, p. 155

Il termine evidenziato nel testo in cinese, *paichusuo* 派出所, è una parola che appartiene al linguaggio orale utilizzata per indicare colloquialmente la sede di polizia della zona. Sono state valutate diverse alternative per la traduzione di questo termine, in quanto inizialmente si prevedeva di utilizzare un termine equivalente in lingua d'arrivo. Le opzioni considerate, tuttavia, rimandavano sempre a referenti nella cultura d'arrivo che non erano esattamente compatibili con l'originale: i termini “caserma” o “commissariato” davano l'idea di un edificio più grande e che sovrintenda a un'area più vasta, non di un ufficio di polizia locale. Si sarebbe poi dovuta considerare la differenza esistente in Italia tra polizia e carabinieri, e quindi tra i due edifici nominati prima: su quali criteri basare una scelta tra i due? Considerati questi fattori, si è optato per una traduzione semantica che potesse indicare sia che si tratta di una forza di polizia, e sia che si trova a una dimensione locale, “di quartiere” appunto.

Capitolo 5

La traduzione come possibilità

1. I limiti della traduzione

[The hourglass] is a strange object, reminiscent of a funnel and a mill [...] In the upper bowl is the foreign culture, the source culture, which is more or less codified and solidified in diverse anthropological, sociocultural or artistic modelizations. In order to reach us, this culture must pass through a narrow neck. If the grains of culture or their conglomerate are sufficiently fine, they will flow through without any trouble, however slowly, into the lower bowl, that of the target culture, from which point we observe this slow flow. The grains will rearrange themselves in a way which appears random, but which is partly regulated by their passage through some dozen filters put in place by the target culture and the observer. The hourglass presents two risks. If it is only a mill, it will blend the source culture, destroy its every specificity and drop into the lower bowl an inert and deformed substance which will have lost its original modeling without being molded into that of the target culture. If it is only a funnel, it will indiscriminately absorb the initial substance without reshaping it through the series of filters or leaving any trace of the original matter.¹³³

Abbiamo riportato integralmente questa similitudine, presentata da Patrice Pavis, che collega la traduzione a una clessidra perché riteniamo che ci possa aiutare in una riflessione sulla natura della traduzione e sui suoi limiti. Come evidenzia la Pavis, e come suggerisce anche l'etimologia della parola stessa, la traduzione è un passaggio, da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, di parole, idee e ideali, mode, in generale di tutto un modo di vedere la realtà di un individuo e della società di cui fa parte. Posta in questi termini, le difficoltà del tradurre appaiono evidenti: continuando a seguire la similitudine, se agisce da imbuto, *funnel*, o da ruota del mulino, *mill*, potrebbe distruggere le specificità del testo originale o trasmetterle senza filtrarle, senza averle rese comprensibili.

Mantenere un equilibrio tra tante tendenze e necessità diverse è tutt'altro che facile, e la traduzione appare come un processo che, già in partenza, è destinato al fallimento, almeno parziale.

¹³³ Patrice Pavis (trad. di Loren Kruger), *Theatre at the crossroad of cultures*, London, Routledge, 1992, p. 4.

Con questa consapevolezza il traduttore dovrebbe sempre porsi con atteggiamento critico e aperto verso il metatesto, dimostrandosi disponibile al confronto. In questo capitolo, andremo ad analizzare le perdite avvenute durante la traduzione, e quindi il suo residuo, oltre a comparare il testo qui presentato con la traduzione inglese.

2. Il residuo traduttivo

Secondo la teoria matematica della comunicazione, il residuo è un elemento del messaggio che non arriva al ricevente (Shannon and Weaver 1949). Nel processo traduttivo è un elemento che il traduttore decide di non trasferire nel metatesto perché, secondo la sua strategia, non è essenziale per la cultura ricevente o perché è difficile o impossibile da tradurre.¹³⁴

Questa è la definizione fornita da Osimo del residuo traduttivo, quella categoria che raggruppa tutti gli elementi che il traduttore, a causa di fattori testuali, culturali o personali, non è stato in grado di (o ha deciso di non) riportare nel metatesto. Qualsiasi processo traduttivo, e con questo termine intendiamo riferirci a tutti gli atti comunicativi, prevede necessariamente un residuo: persino una conversazione tra due parlanti nativi di una stessa lingua-cultura presenterà una perdita comunicativa, innanzitutto perché i linguaggi discreti, le lingue naturali, sono intrinsecamente incompatibili coi linguaggi continui, e cioè col discorso interno.

Riportando la nostra attenzione al caso specifico della traduzione interlinguistica, Osimo prosegue indicando le due strategie principalmente adottate dai traduttori nella gestione del residuo: la compensazione, e cioè l'inserimento in altre parti del metatesto delle informazioni perse, o la traduzione metatestuale, scelta che nella maggior parte dei casi coincide con l'inserimento di note del traduttore.

Nel nostro caso, la strategia adottata è stata di compensazione all'interno del testo, rifiutando completamente l'utilizzo delle note. Questa scelta si basa sulle considerazioni esposte precedentemente in merito al lettore modello e alla destinazione ideale del testo: come abbiamo detto, anche se è stata considerata come destinazione primaria la pubblicazione in un'antologia, la destinazione secondaria, quella che probabilmente espleterebbe al meglio la funzione per la quale il testo originale è stato pensato, è il palcoscenico. Bisogna sempre tenere presente, infatti, che si tratta di un testo teatrale, il quale, per sua natura, al di fuori della performance è "un testo incompleto, monco, in attesa di un messia".¹³⁵ Per queste ragioni, l'inserimento di note non solo avrebbe appesantito il testo ma, nel caso di una messa in scena, sarebbe stato inutile.

¹³⁴ Osimo, *op.cit.*, p. 300.

¹³⁵ Giovanni Greco, "Il teatro della traduzione: attori e personaggi sulla scena del tradurre", in *Tradurre* (rivista specialistica), vol. 5 (autunno 2013), p. 3.

Riportiamo di seguito un esempio dell'applicazione di questa strategia:

马路：瞌睡虫，树袋熊，小狐狸，要睡，还要睡.....¹³⁶

Malu: Ghiretta, volpina, mio piccolo koala, vuoi dormire eh, vuoi ancora dormire... (p.70)

Il termine *keshuichong* 瞌睡虫, oggetto della compensazione in questa battuta, in cinese indica un insetto fantastico che ha la capacità di indurre le persone al sonno, e fa parte del folklore nazionale da secoli ormai, visto che se ne ritrova menzione già nel *Xiyouji* 西游记, letteralmente “viaggio a occidente” ma meglio noto in italiano come “Lo Scimmiotto”, uno dei *Sidamingzhu* 四大名著, cioè i quattro classici della narrativa cinese (lo *Scimmiotto*, *Il Sogno della Camera Rossa*, *La Storia dei Tre Regni*, e *Sul Bordo dell'acqua*). Inoltre, in cinese moderno questa parola è arrivata anche a indicare, per espansione, una persona in stato di sonno profondo.

È evidente quindi la complessità semantica di questo termine e il suo implicito culturale intraducibile: una trascrizione fonetica non era ovviamente possibile, a meno di non aggiungere una nota, ed è stata considerata, inizialmente, la possibilità di tradurla con un referente simile nella cultura d'arrivo, ad esempio la “mosca tse-tse”, ma si è concluso infine che le immagini evocate dai due termini fossero troppo diverse, e la connotazione negativa del termine italiano non fosse adatta al contesto in cui viene pronunciata la battuta. Si sarebbe potuto adottare una traduzione comunicativa e rendere il termine con “dormigliona”, che avrebbe espresso il messaggio del testo, ma sarebbe andato perso il tema zoologico e la correlazione con gli altri elementi della frase. Per queste ragioni, alla fine si è optato per l'utilizzo della parola “ghiretta”, che mantiene la coerenza col resto della frase e anche il riferimento al sonno, viste le qualità tradizionalmente associate nella cultura italiana al ghiro.

Tuttavia, non si può negare che, nonostante il processo di compensazione, l'originale ha subito una perdita nel passaggio da prototesto e metatesto; si tratta solo di uno di molti esempi di residuo riscontrabili nel testo, e molto spesso il mediatore è consapevole solo di alcuni di essi.

3. Confronto tra traduzioni

Il senso che il traduttore deve trovare, e tradurre, non è depositato in alcuna pura lingua. È soltanto il risultato di una congettura interpretativa. Il senso non si trova in una *no language's land*: è il risultato di una scommessa.

¹³⁶ Liao Yimei 廖一梅, 2009, p. 151

Certamente l'intera storia della cultura assiste il traduttore per rendere più o meno ragionevole la sua scommessa, così come l'intera teoria delle probabilità assiste il giocatore che fa la propria scommessa alla roulette. Ma di scommessa si tratta, e cioè di interpretazione.¹³⁷

Più volte nel corso di questo elaborato abbiamo evidenziato come la traduzione sia prima di tutto un atto interpretativo, influenzato dall'identità individuale e culturale del traduttore. Come tutte le interpretazioni, quindi, non può aspirare all'esattezza o all'univocità, e perciò ogni testo prevede tante interpretazioni quanti saranno i suoi lettori.

In quest'ottica, proponiamo un breve confronto tra la versione qui presentata e la traduzione inglese del testo ad opera di Mark Talacko¹³⁸ del 2012. In alcuni casi, infatti, la differenza linguistica tra l'italiano e l'inglese ha portato a scelte diverse in traduzione, mentre l'adozione di un approccio diverso nei confronti dell'originale ha motivato alcune scelte del traduttore inglese che hanno influito sulla struttura generale del testo.

Dal punto di vista linguistico, la diversità lessicale dell'inglese ha avuto conseguenze sul testo, a volte permettendo al mediatore soluzioni più immediate per i problemi lessicali incontrati e a volte proponendone di diversi rispetto a quelli incontrati nella versione italiana. Consideriamo per esempio la battuta di Daxian “你就跑个腿儿的，你那两条狗腿哪条值两万五？”，¹³⁹ che già avevamo esaminato precedentemente proprio perché nella traduzione verso l'italiano presentava grandi difficoltà, tanto che si è deciso di modificare il riferimento concreto dell'espressione idiomatica e tradurre come “Dai una mano a un amico e ti aspetti che poi tutte e due ne valgano cinquantamila?”. Nel caso della traduzione verso l'inglese, invece, il traduttore si è potuto avvalere di un idiotismo della lingua d'arrivo che corrisponde quasi perfettamente a quello cinese, e che gli ha permesso di mantenere inalterato anche il resto della battuta, traducendo come: “You ran an errand and you think that each of your two dog's legs is worth 25 grand?”. L'espressione “to run an errand” in inglese vuol dire appunto “sbrigare una commissione” e ha il pregio di condividere con l'originale cinese il riferimento alla corsa e, di conseguenza, alle gambe, che così è stato mantenuto intatto.

Sono anche stati rilevati casi, però, in cui la diversa lingua d'arrivo ha creato nuovi problemi traduttivi, e riportiamo come esempio una conversazione dall'atto XVIII:

大仙：你们是电视台的？

红红和莉莉：我们是红红和莉莉。

¹³⁷ Umberto Eco, “Riflessioni teorico pratiche sulla traduzione”, in Siri Nergaard (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2010 (IV edizione), p. 138

¹³⁸ Liao Yimei 廖一梅, *Rhinoceros in Love*, (Mark Talacko trans.), Modern Chinese Literature and Culture Resource Center, 2012, [disponibile su: <http://u.osu.edu/mclc/online-series/rhinoceros-in-love/>]

¹³⁹ Liao Yimei. 廖一梅, 2009, p. 131

Come possiamo vedere, nella battuta del manager è stata inserita una parola in inglese, che in questo caso l'autrice usa in modo ironico per evidenziare la tendenza di molte persone nella società cinese contemporanea a considerare tutto ciò che è occidentale come uno status symbol, e ad usare parole inglesi fuori contesto e senza veramente comprenderle. Questo è sicuramente un riferimento importante, rappresentativo delle intenzioni di Liao Yimei e della sua posizione critica verso la società, e infatti, in italiano, la battuta è stata tradotta come "AND il loro manager", rispettandone così le caratteristiche. Ovviamente, nella traduzione inglese questa battuta avrebbe completamente perso il suo significato, e non c'era modo per il traduttore di renderne l'intenzione ironica a meno di non stravolgere completamente il contesto di tutta l'opera. L'opzione scelta da Talacko è stata infatti quella di eliminare la battuta e modificare l'entrata in scena delle due attrici per adeguarla al taglio.

A livello testuale, le differenze tra i testi risultano ancora più evidenti in quanto il traduttore ha modificato radicalmente la struttura e l'ordine delle scene. Inizialmente si è pensato che il traduttore inglese si fosse basato su una diversa versione del testo. Bisogna considerare infatti che, anche se è stata messa in scena per la prima volta nel 1999, da allora *Rinoceronti innamorati* è stata replicata centinaia di volte, e periodicamente sono state proposte dall'autrice nuove edizioni del testo; la presente traduzione si basa su quella del 2008 e, senza dubbio, basandosi su una delle precedenti si sarebbero ottenuti risultati diversi. Ad un controllo più accurato delle fonti, però, è emerso che anche la traduzione inglese è basata sull'edizione del 2008.

Premettendo che possiamo solo ipotizzare le ragioni che lo hanno spinto a questa scelta, l'idea più plausibile è che la differenza stia, già in partenza, nell'approccio adottato: quella proposta in questa sede è una traduzione semantica e volutamente straniante, in cui si è scelto, per quanto possibile, di mantenere anche gli elementi poco familiari per il lettore e più legati al teatro sperimentalista. L'approccio adottato da Talacko, probabilmente, è stato invece di tipo addomesticante, ed egli si è proposto di assicurare che il lettore si concentrasse sulla vicenda raccontata.

Abbiamo notato infatti che nella versione inglese le scene tagliate o modificate sono proprio quelle che presentano un carattere più sperimentale e che non contribuiscono direttamente allo sviluppo della trama: l'atto I, che nella versione italiana vede gli attori declamare battute che fanno riferimento a diverse opere letterarie, è stato completamente modificato, tagliando la parte contenente le citazioni e inserendo al suo posto la lunga poesia sull'amore che gli attori reciteranno anche nelle scene finali. Per quanto riguarda invece quello che nella presente versione è l'atto XI, in cui gli attori elencano fatti storici salienti del '900 per decidere quali verranno incisi sull'orologio del secolo, è stata completamente tagliata. Quest'opzione era stata presa in considerazione anche

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 164

durante la nostra analisi, ma si era poi deciso di mantenere la scena proprio in nome dell'aderenza all'approccio straniante, perciò ritengo che la più probabile motivazione alla base delle scelte del traduttore inglese sia la differenza di approccio e di scopi delle due versioni.

Bibliografia

- Anderman Gunilla, *Europe on Stage*, University of California, Oberon Books, 2005.
- Bachtin Michail (tradotto da Clara Strada Janovic), *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bassnett Susan e Lefevere André, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, nella collana *Topics in Translation* (v. 11), Multilingual Matters, 1998.
- Bassnett-McGuire Susan, “Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts”, in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Hermans Theo (a cura di), London, Routledge, 1985, pp. 87-102.
- Bürger Peter (tradotto da Michael Shaw), *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Chen Eoyang Eugene, *The Transparent Eye: Reflections on Translation, Chinese Literature and Comparative Poetics*, Honolulu, Hawaii University Press, 1993.
- Eco Umberto, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1985.
- Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2016 (IV edizione).
- Espasa Eva, “Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just saleability?”, in Upton Carole-Ann (a cura di), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, London, Routledge, 2014, pp. 49-62.
- Ferrari Rossella, *Pop goes the Avant-garde: Experimental theatre in contemporary China*, Clacutta, Seagull Books, 2012.
- Ferrari Rossella, “Performing poetry on the intermedial stage: Flowers in the mirror, Moon on the water, and Beijing Avant-garde theatre in the new milleniu,”, in Li Ruru (a cura di), *Staging China: New theatres in the twenty-first century*, Palgrave Macmillan, 2016.
- Greco Giovanni, “Il teatro della traduzione: attori e personaggi sulla scena del tradurre”, in *Tradurre* (rivista specialistica), v- 5 (autunno 2013).
- Hsiu Yuwen, “Emotion, materiality and subjectivity: Meng Jinghui’s Rhinoceros in Love”, in *Asian Theatre Journal*, vol. 6, n. 2 (Fall 2009), University of Hawaii Press.
- Ionesco Eugene (tradotto da Derek Prouse), *Rhinoceros and Other Plays*, New York, Grove Press, 1960.
- Jin Han 金汉 (a cura di), *Zhongguo Dangdai Wenxue Fazhanshi 中国当代文学发展史* (Storia della letteratura cinese contemporanea), Shanghai, Shanghai Wenyi Chubanshe, 2002.

- Lavinio Cristina, *Comunicazione e linguaggi disciplinari: Per un'educazione linguistica trasversale*, Roma Carrocci, 2004.
- Leo Ou-fan Lee 李欧梵, *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Liao Yimei 廖一梅, *Hupo + Lianai de Xiniu 琥珀 + 恋爱的犀牛 (Ambra + Rinoceronti innamorati)*, Beijing, Xining Chubanshe, 2009
- Liao Yimei 廖一梅, *Xiang wo zheyang benzhuo de shenghuo 像我这样笨拙的生活 (La mia vita da stramba)*, Beijing, Zhongxin Chubanshe, 2011
- Liao Yimei 廖一梅 (tradotto da Mark Talacko), *Rhinoceros in Love*, Modern Chinese Literature and Culture Resource Center, 2012, disponibile su: <http://u.osu.edu/mclc/online-series/rhinoceros-in-love/>
- Lu Xun 鲁迅 (tradotto da Piera Mattei), *Diario di un pazzo*, Pistoia, Via del Vento, 2005
- McDougall Bonnie e Kam Louie, *The Literature of China in the Twentieth Century*, New York, Columbia Press University, 1997
- Meng Jinghui e Xie Xizhang, “Guanyu shiyan xiju de duihua” 关于实验戏剧的对话 (Dialoghi sul teatro sperimentale), in Meng Jinghui (a cura di), *Xianfeng xiju dang'an* 先锋戏剧档案 (Archivi del teatro d'avanguardia), Beijing, Zuoja Chubanshe, 2000
- Nergaard Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2014
- Newmark Peter, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988
- Osimo Bruno, *Manuale del traduttore*, Hoepli, 2011
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, s.l., Armand Colin, 2002
- Robert C. Holub, “Introduzione”, in Robert C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino, 1989
- Sabatini Francesco, “Rigidità-esplicitzza vs elasticità-implicitzza: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi”, 1999, in *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana (Copenaghen, 5-7 febbraio 1998), a cura di G. Skytte & F. Sabatini, København, Museum Tusculanum Press, pp. 141-172
- Torop Peeter (tradotto da Bruno Osimo), *La Traduzione Totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, Milano, Hoepli, 2010
- Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1995
- Werlich Egon, *A Text Grammar of English*, Heidelberg, Quelle&Meyer, 1976
- Wong Dongfeng e Shen Dan, “Factors influencing the process of translating”, in *Meta* 441, 1999, pp. 78-100

Züher Orttrun, *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*,
s.l., Pergamon Press, 1980

Sitografia

Asia Media, *Gao Xingjian*,

http://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2120&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=548ad4c621f06fdd68bb0bdd6ba0b867

[data di accesso: 4/09/2017]

Asia Media, *Huang Zuolin*,

http://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2116&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=b0c712f4115c90d6e2265ba55b55ee41

[data di accesso: 4/09/2017]

Asia Media, *Lin Zhaohua*,

http://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2122&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=80cb09af8bec447d861b5f4603d663af

[data di accesso: 4/09/2017]

Du Mingming e Ye Xin 杜明明, 叶欣, 2012, “Rhinoceros in Love becomes China’s first play to make 1000 performances”, *Renmin Wang* 人民网 (“People Net”)

[data di consultazione: 9/09/2017]

disponibile su <http://en.people.cn/90782/7909353.html>

Liao Yimei 廖一梅 e Wang Dong 王东, 2011, *Fenghuang Yule* 凤凰娱乐 (“Phoenix Entertainment”, (intervista trasmessa online)

[data di consultazione: 6/09/2017]

disponibile su <http://ent.ifeng.com/fcd/special/liaoyimei/>

Wang Fei 王菲, 2010, “Liao Yimei zhenxi shengming de tongku, cong xiniu dao hupo buduan zhimian ziwo” 廖一梅珍惜生命的痛苦, 从犀牛到琥珀不断直面自我 (Fare tesoro del dolore nella vita e affrontare sempre sé stessi, Liao Yimei dai Rinoceronti ad Ambra), *Xinlang Yule* 新浪娱乐 (Entertainment Sina);

[data di consultazione: 7/09/2017]

disponibile su http://ent.sina.com.cn/j/2010-03-04/12532887866.shtml?c=spr_sw_bd_firefox_news

Zhao Chenxi (a cura di), 2011, “Soft – Fitting end to the pessimism trilogy”, *Zhongguo Funü Wang* 中国妇女网 (Women of China Net)

[data di consultazione: 10/09/2017]

disponibile su <http://www.womenofchina.cn/womenofchina/html1/people/writers/13/1835-1.htm>

Zhong Shuxin 钟淑新, 2015 “Liao Yimei: zongran tengtong, ye yao kai hua” 廖一梅: 纵然疼痛, 也要开花 (Liao Yimei: un fiore che sboccia nonostante le avversità), *Xiao Gushi Wang* 小故事网 (“Piccole storie”)

[data di consultazione: 7/09/2017]

disponibile su <http://www.xiaogushi.com/diy/jishigushi/2012122114346.html>