



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Interpretariato e traduzione  
editoriale, settoriale  
(ordinamento ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea  
Magistrale

**Proposta di traduzione dell'opera**  
***Ambra* di Liao Yimei**

**Relatore**

Ch. Prof. Nicoletta Pesaro

**Correlatore**

Ch. Prof. Federica Passi

**Laureando**

Chiara Zaccagnini  
Matricola 855680

**Anno Accademico**

2015 / 2016

## 摘要

廖一梅是中国当代小剧场戏剧界最有代表性的艺术家之一，她所创作的作品不仅继承了先锋戏剧的主要特点，还包含了当代的时代精神。她自称为悲观主义者，她的作品尤其通过涉及爱、性、人与人性之间的关系展现了当代都市新人类的内心不安的自画像。她所写的话剧均由其丈夫孟京辉导演。

两人合作的最著名的三部作品为《恋爱的犀牛》、《琥珀》和《柔软》，总体称为《悲观主义三部曲》，被誉为《年轻人一代的爱情圣经》。对于当代戏剧，他们以新人类为主体创作了多部小剧场伦理话剧，成为了先锋戏剧中的标志人物。除了话剧外，廖一梅的作品还包括了电影剧本、电视剧剧本、长篇小说和杂文。

本文主要内容为廖一梅所著的《悲观主义三部曲》的第二部话剧《琥珀》之汉意翻译过程与成果。本文分为三部分，第一部分凭学术材料简要介绍了中国最近三十年中的当代小剧场发展历程和廖一梅的生活作品，以向读者提供相关话题的背景概况。第二部分为话剧剧本《琥珀》的翻译。第三部分提供了原文分析，并涉及到翻译过程中出现的约束和影响了翻译方式的主要问题，以及为处理这些问题而采用的策略。

## Abstract

Liao Yimei is one of the best known and most influential voices in the field of Chinese contemporary avant-garde theatre. Her works not only retain the spirit and major results achieved by experimental theatre during the 1980s and 1990s, but also embody the zeitgeist of the contemporary era. Her plays, mostly produced by her husband, director Meng Jinghui, put on stage big metropolis' inhabitants' innermost world, displayed by means of description of character's attitude toward love, sex, feelings and human relationships.

The so-called Pessimism Trilogy, made up of three plays *Rhinoceros in Love*, *Amber* and *Soft*, is Liao and Meng's collaboration most successful work and has been praised "the love Bible of a whole generation of young people". The two artists developed a new concept of people-centred form of theatre which some critics labelled "pop-avant-gardist theatre".

This study focuses on the translation of Pessimism Trilogy's central play *Amber* and divides into three main parts. The first part outlines a brief excursus of recent thirty years' Chinese avant-garde theatre's development as well as an account of author's life and major oeuvres. The second part proposes the translation of the play. The third part consists of the analysis of main problems surfaced during the translation process and displays the solutions adopted to solve them.

## INDICE

摘要.....	1
<b>Abstract</b> .....	2
<b>I. IL TEATRO CINESE D’AVANGUARDIA E IL CONTRIBUTO DI LIAO YIMEI</b> .....	4
I.1 L’evoluzione del teatro cinese d’avanguardia negli ultimi trent’anni .....	4
I.2 Liao Yimei: la vita e l’opera .....	24
I.3 <i>Ambra</i> .....	29
<b>II. TRADUZIONE</b> .....	35
Atto I .....	36
Prologo .....	36
Gao Yuan discute di filosofia con il cardiologo.....	44
Della seduzione del piacere o di come si realizza un romanzo di successo .....	48
L’arena delle bambole.....	52
Una cena a tre e “l’appuntamento del crisantemo” .....	54
Il letto di Casanova: fare l’amore e notizie biografiche su Xiaoyou.....	59
La marcia del supermercato .....	62
Atto II.....	67
Un dialogo d’amore tra Gao Yuan e Xiaoyou o il letto di Platone .....	67
La truffaldina società di credito di Gao Yuan .....	74
Degli occhi vacui o Xiaoyou e il dottore.....	76
Perché amo così ardentemente la cultura di massa .....	79
La seconda visita medica: o della verità dei fatti .....	85
Nel letto di Yao la Seduttrice .....	87
La storia di Xiaoyou: quella folle cosa da niente che è l’amore .....	90
Nightclub – la grande riunione degli imbroglioni .....	95
La morte celebrata non ferma il battito del cuore .....	99
<b>III. COMMENTO TRADUTTOLOGICO</b> .....	110
III.I Identificazione della tipologia testuale .....	110
III.I Identificazione del lettore modello e della dominante .....	117
III.II Macrostrategia traduttiva.....	120
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	145

## PRIMO CAPITOLO

### I. IL TEATRO CINESE D'AVANGUARDIA E IL CONTRIBUTO DI LIAO YIMEI

#### *I.1 L'evoluzione del teatro cinese d'avanguardia negli ultimi trent'anni*

##### *Gli anni Ottanta*

La fine della rivoluzione culturale nel 1976 e le politiche di Riforma e apertura (*gaige kaifang* 改革开放) promosse da Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997) portarono, nei primi anni Ottanta, a una nuova apertura e un nuovo spirito creativo che sfociò in movimenti di tipo avanguardistico in tutti i campi artistici.

Nel campo del teatro, la ricerca estetica si focalizzò soprattutto intorno a tecniche e forme nuove indispensabili per accompagnare il cambiamento in una fase di transizione storica, prospettare il futuro assetto sociale della nazione nonché confrontarsi con le ferite ancora aperte del recente passato. Ne scaturì un dibattito su scala nazionale che vide coinvolti sia i veterani della scena, che già da tempo propugnavano vie alternative al monolitico modello artistico del realismo di stampo sovietico, sia i talenti emergenti, il più noto tra i quali – dato il suo impegno artistico e la sua fondamentale ricerca non limitata allo spazio del teatro ma estesa anche al campo letterario e delle arti figurative - è senza dubbio Gao Xingjian 高行健 (1940-).<sup>1</sup>

Tra le voci alternative che per prime avevano portato avanti istanze di riforma all'interno del genere emerge per importanza del contributo quella di Huang Zuolin 黄佐临 (1906-1994). Potrebbe apparire paradossale il fatto che, in un periodo in cui la Cina tornava ad aprirsi all'Occidente ed era inevitabilmente portata ad accoglierne le rinnovate influenze, la proposta "avanguardistica" di Huang, il percorso da lui propugnato per liberare il teatro cinese dalla schiavitù del realismo di stampo sovietico del periodo maoista, consistesse in un ritorno alla tradizione. Non lo è, tuttavia, se si considerano le tappe della sua teorizzazione, che riflettono il punto di vista di un artista dotato di una sensibilità critica che gli ha permesso di rapportarsi alle istanze

---

<sup>1</sup> Si ricorda il fondamentale contributo di Gao alla rinascita letteraria degli anni '80 con l'introduzione delle teorie moderniste nel saggio del 1981 *Un saggio preliminare sulle tecniche del romanzo moderno* (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探).

tradizionali così come a quelle di provenienza straniera in una modalità dialettica, scevra del dogmatismo e delle chiusure ideologiche che diversamente hanno caratterizzato lo sviluppo del teatro parlato cinese nel corso del secolo.

La ricerca di una nuova forma di teatro *huaju*, che integrasse armoniosamente gli stimoli del teatro occidentale con le qualità peculiari del teatro tradizionale cinese, si può datare già dal periodo della formazione inglese di Huang (1925-1939), quando egli entra in contatto con il teatro di Bertolt Brecht (1898-1956) e con la sua teorizzazione dell'effetto di straniamento creato dalla modalità rappresentativa del teatro cinese tradizionale (*Verfremdungseffekt*<sup>2</sup>). L'elaborazione teorica di Brecht era frutto del suo incontro, nel 1935 a Mosca, con lo stile recitativo del famoso attore *dan* 旦 di Opera di Pechino<sup>3</sup>, Mei Langfang<sup>4</sup>.

È solo a partire dagli anni Cinquanta tuttavia che Huang assimilerà e comincerà a mettere in pratica, nonché a diffondere, la lezione straniante del teatro brechtiano alla quale affiancherà le ricerche sullo stile epico-documentaristico di Erwin Piscator (1893-1966). Vero intellettuale figlio del Movimento del Quattro Maggio<sup>5</sup>, formatosi all'estero, artista dinamico e in costante esplorazione di forme nuove, aperto agli stimoli positivi ma pronto a metterne in discussione gli eccessi dogmatici, Huang Zuolin “è tra i primi registi ad introdurre alle accademie nazionali il metodo Stanislavskij, ed il primo a respingerlo, all'apice della sua strumentalizzazione politica e propagandistica”.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Una traduzione italiana del famoso testo “Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst.” in cui Brecht elabora la sua teoria, anche nota con il nome di *V-Effekt*, si può leggere in Bertolt Brecht, “Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese”, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 72-83.

<sup>3</sup> All'interno dell'Opera di Pechino, *jingju* 京剧 – la più nota forma di teatro tradizionale cinese – alcuni aspetti peculiari caratterizzano le convenzioni sceniche; il sistema dei personaggi si articola in vari ruoli-tipo fissi, suddivisibili in quattro categorie principali: gli *sheng* 生 o ruoli maschili, i *dan* 旦 o ruoli femminili, i *jing* 净 o facce dipinte e i *chou* 丑 o buffoni; i ruoli femminili erano impersonati da attori maschi, cui ci si riferisce anche col nome di *nandan* 男旦 (Cfr. Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carocci, 2003).

<sup>4</sup> Adrian Hsia, “Huang Zuoling's Ideal of Drama and Bertolt Brecht”, in Colin Mackerras, Constantine Tung (a cura di), *Drama in the People's Republic of China*, Albany, State University of New York Press, 1987, pp. 151-162.

<sup>5</sup> Il Movimento del Quattro Maggio (*wusi yundong* 五四运动) fu un movimento culturale sviluppatosi negli anni Venti del XX secolo, che vide protagonisti studenti ed intellettuali. Scaturito dalle proteste nate a seguito delle imposizioni del trattato di pace di Versailles (che, ponendo fine alla prima guerra mondiale, assegnava al Giappone le concessioni cinesi della Germania sconfitta, segnando così il culmine di quel processo di umiliazione nazionale e di emarginazione internazionale dei “trattati ineguali”, ad opera delle potenze occidentali, iniziato con la sconfitta della Prima guerra dell'oppio ed intensificatosi, attraverso i trattati di Shimonoseki (1895) e Portsmouth (1905), con le ingerenze giapponesi sul suolo nazionale) si formò a Pechino per poi espandersi a tutto il territorio nazionale con conseguenza di amplissima portata (Cfr. Guido Samarani, *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2004).

<sup>6</sup> Rossella Ferrari, “Verso una nuova concezione teatrale: Huang Zuolin e la *Xieyi xijuguan*”, *Asia media* (articolo in linea), 01/02/2017. URL:

La ricerca e la sperimentazione di Huang (non esente da persecuzioni, anche sul piano personale) si protrae durante gli anni Sessanta e supera il capitolo tragico della Rivoluzione Culturale (1966-1976) fino ad approdare, nei primi anni Ottanta, alla sistematizzazione dei contenuti ed al pieno riconoscimento della sua portata rivoluzionaria. Centrale nella sua “concezione teatrale” (*xijuguan* 戏剧观) è il concetto di *xieyi* 写意, un concetto tradizionalmente legato all’arte pittorica, che tuttavia, già da altri prima di lui, era stato associato a quella teatrale.<sup>7</sup>

Si apre, dunque, sotto l’insegna inaugurale del fermento sperimentale e del dibattito nazionale sulla concezione del teatro, il decennio cosiddetto della “Nuova Ondata” (*xinchao* 新潮) o *nouvelle vague*. Se gli anni di transizione tra la fine della Rivoluzione Culturale e l’inizio degli anni Ottanta (1977-1979) dipingevano, ancora in forme tradizionali, i mali del periodo appena conclusosi, è la sperimentazione formale del periodo immediatamente successivo che apre una breccia alla possibilità di critica sul piano ideologico della società contemporanea. Parallelamente a fenomeni letterari come quelli della cosiddetta letteratura della cicatrice (*shanghen wenxue* 伤痕文学) o della letteratura della riforma (*gaige wenxue* 改革文学), si sviluppano in ambito teatrale movimenti di critica del recente passato attraverso, anche, l’esaltazione del vigente regime socio-politico: che si trattasse di una copertura per una critica omnicomprensiva del fenomeno comunista *in toto*, di un “sistema” cioè “che aveva prodotto un regime maoista così come uno denghista”<sup>8</sup>, e che quindi non risparmiava né il passato né tantomeno il presente *status quo*, o che si trattasse di una necessaria rielaborazione del lutto di un’intera nazione, è innegabile che fu soltanto attraverso una prima apertura sul piano formale che si poté approdare ad una contestazione a livello di contenuti.<sup>9</sup>

La ricerca formale perciò deve essere considerata un strumento per la liberazione di un genere dalle forme realistiche di rappresentazione che sopravvivevano nella

---

[https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=2148&tx\\_news\\_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx\\_news\\_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=bfecc95fd90b064351a593d395ff4cd7](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2148&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=bfecc95fd90b064351a593d395ff4cd7) (consultato il 09/02/2017).

<sup>7</sup> Ronnie Bai, “Dances with Brecht: Huang Zuolin and His *Xieyi* Theatre”, in *Comparative Drama*, 1999, 33, 3, pp. 339-364.

<sup>8</sup> Chen Xiaomei, *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 51.

<sup>9</sup> Sy Ren Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theatre*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2004, p. 56.

nuova epoca, simbolo della repressione ideologica istituzionale del regime passato che le aveva propuginate, codificate ed imposte come uniche possibili. È singolare perciò notare come, nella Cina di quegli anni, le sperimentazioni stesse venissero ricondotte entro la cornice di un rinnovamento delle tecniche realiste, tanto che la critica giunse a definire il fenomeno “Neorealismo” (*xin xianshi zhuyi* 新现实主义): non bisogna tuttavia dimenticare che le forme del teatro parlato, giunte dall’Occidente per tramite giapponese agli albori del XX secolo, si affermarono proprio in virtù dell’alterità assoluta rappresentata dal genere; è dunque facile intuire come per certa critica i due concetti di *huaju* e teatro realistico rimanessero indissolubilmente connessi.<sup>10</sup>

È proprio nelle implicazioni ideologiche delle scelte formali che emerge il potere dirompente dell’avanguardia cinese degli anni Ottanta: appurato il concetto che una forma possa essere posta a rappresentazione di un intero regime e del suo discorso ufficiale (e la Cina uscita dai famosi *Discorsi sull’Arte e sulla Letteratura* tenuti nel 1942 da Mao presso Yan’an ne era testimonianza eloquente), appare evidente il potere di influenza ideologica della sperimentazione formale, capace di dar vita a un’estetica e un discorso alternativi, grazie all’apertura a nuovi punti di vista rispetto alle istanze socioculturali contemporanee: un “urlo silenzioso [...] tattica guerrigliera di sovversione occulta, di resistenza silenziosa, di rifiuto caparbio”.<sup>11</sup>

Se ne accorsero i censori delle istituzioni riformate della Cina denghista che cercarono di arginare le istanze di rinnovamento culturale, soprattutto quelle che apparivano come diretta conseguenza della rinnovata apertura cinese alle influenze occidentali; furono perciò indette campagne governative contro l’“inquinamento spirituale” (*jingshen wuran* 精神污染) e la “liberalizzazione borghese” (*zichanjieji ziyouhua* 资产阶级自由化) che tuttavia poco poterono contro il potenziale dirompente dei nuovi influssi. Le innovazioni formali percepite come maggiormente nocive, vi erano quelle che minacciavano la linearità didascalica e l’univocità di messaggio proprie della tradizione realista: tecniche moderniste di dispersione narrativa come frammentazione temporale e dislocazione spaziale, *flashback*, uso del

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 58.

<sup>11</sup> “Silent scream [...] guerrilla tactics of secret subversion, of silent resistance, of stubborn refusal”, Terry Eagleton, *The ideology of the aesthetic*, Oxford, Blackwell Publishing, 1990, p. 369.

monologo interiore, polifonia, atmosfera onirica, recitazione espressionista e letture allegoriche, scenografia minimalista.<sup>12</sup>

Tra i maggiori esponenti dell'avanguardia teatrale degli anni Ottanta si ricordano, oltre al già citato Huang Zuolin, Liu Shugang 刘树纲 (1940-), Tao Jun, Wang Peigong 王培公 (1961-), Gao Xingjian e Lin Zhaohua 林兆华 (1936-) che operano sulla scena pechinese; presso Shanghai troviamo invece Xie Min 谢民 (1946-), Sha Yexin 沙叶新 (1939-), Ma Zhongjun 马中骏 (1957-), Jia Hongyuan 贾鸿源 (1951-), Qu Xinhua 瞿新华 (1955-) e Yin Weihui. Shanghai, più lontana dalla stretta politica governativa, dà i primi frutti avanguardistici già nel 1979 con spettacoli come *Perché sono morto* (*Wo weishenme si le* 我为什么死了) di Xie Min, *Se fossi reale* (*Jiaru wo shi zhende* 假如我是真的) di Sha Yexin, *Ci sono correnti bollenti fuori dalla stanza* (*Wuwai you reliu* 屋外有热流) di Ma Zhongjun, Jia Hongyuan e Qu Xinhua, *La canzone della madre* (*Muqin de ge* 母亲的歌) di Yin Weihui.<sup>13</sup>

Di particolare importanza in questo ambito, la fertile collaborazione tra Gao Xingjian e il regista Lin Zhaohua, quest'ultimo allievo del famoso regista Jiao Juyin 焦菊隐 (1905-1975), uno tra i maggiori promotori del modello di recitazione stanislavskijano, ma anch'egli, come Huang Zuolin, alla perenne ricerca di un'integrazione degli stimoli artistici occidentali con gli elementi del teatro tradizionale cinese, nell'ottica di un superamento della bipartizione storica e della fondazione di un nuovo teatro parlato cinese che lo porterà all'elaborazione della "teoria delle immagini mentali" (*xinxiang xue* 心像学) e alla scrittura del saggio (mai concluso) *Sulla nazionalizzazione del teatro parlato* (*Lun huaju minzuhua* 论话剧民族化, 1957).<sup>14</sup>

In un ambiente dei più conservatori dell'epoca, quello del Teatro di arte del popolo di Pechino (*Beijing renmin yishu juyuan* 北京人民艺术剧院), fondato, tra gli altri, proprio da Jiao Junin, si sviluppa la collaborazione tra Gao e Lin. Ciò mette in

---

<sup>12</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde: Experimental Theatre in Contemporary China*, London, Seagull books, 2013, pp. 25-26.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Su Min, Zuo Lai and Shiao-ling Yu, "A Chinese Director's Theory of Performance: On Jiao Juyin's System of Directing", *Asian Theatre Journal*, 20, 1, 2003, pp. 25-42.

luce ancora più emblematicamente come l'avanguardia degli anni Ottanta, sebbene traesse dall'esterno gli stimoli più vitali e si scagliasse contro lo spirito delle istituzioni, a causa dei limitati spazi di libertà creativa e sperimentale, muovesse tuttavia i passi più importanti proprio dall'interno di queste. Da ciò deriva che il carattere di rinnovamento del genere realistico non era postulato solamente dalla critica dell'epoca ma veniva rivendicato dagli artisti stessi, consci dei rischi insiti in un'aperta provocazione<sup>15</sup>. Non è un caso se la prima produzione frutto della collaborazione dei due artisti, *Segnale d'allarme* (*Juedui xinhao* 绝对信号, 1982), verrà da essi stessi descritta come “un dramma moderno” (*xiandai ju* 现代剧) e “realista” – e non avanguardista e modernista, un “esperimento teatrale” (*xiju shiyan* 戏剧实验) e non “teatro sperimentale” (*shiyan xiju* 实验戏剧).<sup>16</sup>

Dal punto di vista della sperimentazione formale, *Segnale d'allarme* deve essere considerato come un primo tentativo di scardinare i precetti delle convenzioni realiste, abbattendo la quarta parete della recitazione mimetica e riducendo così drasticamente il distacco tra attore e spettatore. Per raggiungere questo obiettivo si fece uso, dal punto di vista della recitazione, di tecniche di introspezione psicologica mentre, dal punto di vista scenografico, si operò mediante la delimitazione dello spazio scenico con l'ausilio di sole luci ed effetti sonori, un uso minimale di oggetti scenici e l'assenza di scenografia. Assieme a questi elementi, l'introduzione di tematiche di attualità, pur ancora rappresentate con intento didattico, è un'ulteriore spia della novità ancora embrionale che si faceva strada.<sup>17</sup>

A *Segnale d'allarme* fanno seguito *Fermata d'autobus* (*Chezhan* 车站) nel 1983 e *Il selvaggio* (*Yeren* 野人) nel 1985, ambedue messe in scena dal Teatro dell'arte del popolo di Pechino, come già *Segnale d'allarme*. L'ultima opera frutto della collaborazione di Lin e Gao, *La riva opposta* (*Bi'an* 彼岸, 1986), che nelle intenzioni prevedeva un più ampio progetto di formazione di attori “a tutto tondo” secondo i postulati del suo “teatro totale” o “assoluto” (*wanquan de xiju* 完全的戏剧, *juedui de*

---

<sup>15</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 27 e ss.

<sup>16</sup> Sy Ren Quah, op. cit., p. 85.

<sup>17</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 28.

*xiju* 绝对的戏剧) di derivazione artaudiana non sarà invece mai rappresentata in Cina.<sup>18</sup>

*Fermata d'autobus*, che si inserisce a pieno titolo nella tradizione beckettiana del Teatro dell'assurdo, accentua la programmatica demolizione delle convenzioni realiste verso la ricerca di una fusione collaborativa tra attore e spettatore. Per portare questo effetto ai limiti estremi lo spazio scenico viene ridotto entro il perimetro del cerchio di sedie del pubblico e restituito attraverso l'uso della luce; quest'ultima, insieme a musica ed effetti sonori, assume il ruolo di scansione ritmica e determina il tempo drammatico, ciclico e claustrofobico. L'effetto straniante, brechtiano, della messa in scena è accentuato dalla modalità di recitazione: agli attori è infatti richiesto di uscire episodicamente dal personaggio e porsi nella posizione dell'osservatore-commentatore; questo, oltre a sovvertire la modalità di relazione dialettica tra attore e spettatore, mette nettamente in luce l'alterità di ruolo di queste due entità distinte, tornando ad affermare la distinzione necessaria tra teatro e vita che l'approccio realistico aveva tentato di dissimulare<sup>19</sup>. Le atmosfere cupe e più apertamente simboliste, testimoniano l'influsso della prosa poetica del Lu Xun di *Erbe selvatiche* (*Yecao* 野草, 1927); eredità apertamente dichiarata con la scelta di porre a preludio della produzione del 1983 il dramma *Il visitatore di passaggio* (*Guoke* 过客) dell'autore.<sup>20</sup>

Condivide con *Fermata d'autobus* la medesima filiazione dal teatro dell'assurdo e la portata allegorica la *pièce WM* (1985) di Wang Peigong. L'opera descrive i dilemmi esistenziali e la disillusione ideologica della cosiddetta "generazione perduta" dei "giovani istruiti" (*zhiqing* 知青), i ragazzi dislocati nelle campagne durante il periodo della Rivoluzione Culturale, soggetto e oggetto del filone della Letteratura della cicatrice<sup>21</sup>. La sigla del titolo, "WM", indica il pronome personale di seconda persona plurale "women", "noi" in cinese mandarino<sup>22</sup>. *WM* si apre con la visione dei

---

<sup>18</sup> Sy Ren Quah, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>19</sup> Izabella Łabędzka, *Gao Xingjian's Idea of Theatre. From the Word to the Image*, Leiden-Boston, Brill, 2008, pp. 51-52.

<sup>20</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>21</sup> Chen Xiaomei, "A Stage in Search of a Tradition: The Dynamics of Form and Content in Post-Maoist Theatre", *Asian Theatre Journal*, 18, 2, 2001, pp. 200-221.

<sup>22</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 30.

protagonisti raccolti in una comune durante gli anni della Rivoluzione Culturale e si chiude con gli stessi che si ritrovano in un ristorante cittadino e alla moda negli anni Ottanta. Soffusa, come già *Fermata d'autobus*, di tematiche individualiste, di totale disillusione negli ideali del socialismo, affianca tecniche narrative moderniste ad una caratterizzazione realistica dei personaggi, fu perciò definita dalla critica “oscura e decadente” e presto ne furono sospese le rappresentazioni.<sup>23</sup>

Su scala nazionale, la sperimentazione pionieristica di queste opere porta a un rinnovato fervore creativo che si concretizza in piccoli e grandi progetti, sia amatoriali sia professionali, che trovano spazio in luoghi non convenzionalmente deputati alla rappresentazione teatrale come bar, caffè, nightclub, all'interno di università, fabbriche o altri luoghi pubblici; emblematici di questa tendenza il “dramma da bar” *Tutti al nightclub* (*Renren dou lai yezonghui* 人人都来夜总会) di Liang Guowei (1984) e la produzione della Compagnia teatrale provinciale di danza del Guandong *La discoteca dell'amore* (*Aiqing disike*, 爱情迪斯科 1985) andata in scena in una sala da ballo.<sup>24</sup>

Culmine di questo periodo di fermento creativo, in cui si gettano le basi per i futuri sviluppi avanguardistici del teatro cinese, è il frutto dell'ultima collaborazione tra Gao e Lin, prima dell'autoesilio di Gao in Francia nel 1987, *Il selvaggio*. L'opera, definita dallo stesso autore un “dramma epico moderno polifonico”<sup>25</sup>, sancisce la nascita ufficiale del cosiddetto “teatro transculturale” e si configura come snodo centrale della sperimentazione di Gao, sia dal punto di vista formale che tematico.

Aggregando materiale raccolto durante un suo viaggio nelle regioni a sud del Fiume Azzurro, l'autore recupera tradizioni folkloriche locali che a livello culturale, religioso, etnico si qualificano come altre rispetto all'ideologia e alla cultura egemoniche. Si tratta di materiali marginali dal punto di vista culturale e sociologico, oltre che banalmente sul piano spaziale, che Gao trasporta in un ambiente urbano (con tutti i rischi di esoticizzazione che una simile operazione può comportare) ed integra nell'opera tramite le tecniche moderniste già sperimentate nei precedenti drammi,

---

<sup>23</sup> Yan Haiping, “Theater and Society: An Introduction to Contemporary Chinese Drama”, in Yan Haiping (ed.), *Theatre and Society. An Anthology of Contemporary Chinese Drama*, M.E. Sharpe Armonk, New York London, 1998, pp. xxi-xxii.

<sup>24</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 32.

<sup>25</sup> Citato in Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 30.

mettendo soprattutto a punto la modalità “polifonica” o “multivocale” (*fudiao* 复调, *duo shengbu* 多声部) di rappresentazione. Di eredità beckettiana, già utilizzata dall’avanguardia per scardinare il procedere lineare della narrazione del teatro realista, essa ottiene un effetto sinfonico d’insieme, che innesca un effetto straniante dato dalla selezione necessaria che lo spettatore si trova a fare, coscientemente o meno, del materiale sonoro rappresentato. Questa modalità narrativa porta alla luce le caratteristiche multilivellari e pluritestuali di un’opera, svelando l’intreccio, e talvolta le contraddizioni, di molteplici motivi e tematiche, come avviene in una composizione musicale.<sup>26</sup>

Il profilo dell’avanguardia delineatosi nella prima metà del decennio non avrebbe subito cambiamenti formali sostanziali nella seconda metà di esso, anche a causa della stretta istituzionale concretizzatasi nella campagna contro la liberalizzazione borghese (*fandui zichanjieji ziyouhua* 反对资产阶级自由化) del 1986-87. Tre sono le caratteristiche che lo definiscono: una componente nativa, che affonda le sue radici nella tradizione cinese; una costituita dalle tecniche formali e dalle strategie rappresentative derivate dalla lezione Occidentale modernista; la necessità di un compromesso con il controllo statale ed il discorso egemonico.<sup>27</sup>

Tra le istanze principali che vennero alla luce nella seconda metà del decennio è necessario ricordare l’esperienza shanghaiense di Zhang Xian 张献 (1955-) e l’embrionale fenomeno della nascita e proliferazione di *troupe* e gruppi di lavoro professionali nati al di fuori dei canali istituzionali. A questo fenomeno, ancora fiorente nella prima metà del decennio successivo, seguì presto un destino di marginalizzazione in una società sempre più assoggettata alle regole di mercato.

Sul declinare degli anni Ottanta si tenne a Nanchino il primo Festival di teatro sperimentale cinese (1989), uno degli ultimi eventi di risonanza nazionale che tentava di risollevare le condizioni ormai stagnanti del teatro parlato cinese.

### *Gli anni Novanta*

---

<sup>26</sup> Sy Ren Quah, *op. cit.*, pp. 16-17 e 77-85.

<sup>27</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, *op. cit.*, pp. 34-35.

Il nuovo decennio si apre all'insegna della tragedia e del trauma collettivo degli eventi di piazza Tian'an men (*Tian'an men chang shigu* 天安门事故), ombra lunga della crisi che investì gli ultimi anni Ottanta ma soprattutto riapertura del capitolo violento che sembrava essersi chiuso con la fine della Rivoluzione Culturale, poco più di un decennio prima. Le ragioni del crescente malcontento sociale del biennio 1988-89, culminato nelle dimostrazioni di piazza, e della grave crisi che portò alla strage sono frutto di una congiuntura economica aggravata dalla crescente inflazione e di una situazione politica esasperata dalla mancata attuazione di sperate riforme democratiche.<sup>28</sup>

Nel clima di tensione che si protrasse fino al 1992 gli ambienti teatrali furono tenuti sotto stretto controllo governativo, con conseguenti difficoltà nel portare avanti progetti sperimentali; alcuni artisti più o meno direttamente coinvolti nelle proteste subirono pesanti ritorsioni – è questo il caso di Wang Peigong, incarcerato per quattordici mesi, a seguito di un presunto coinvolgimento con uno degli esponenti dei movimenti democratici, Wu'er Kaixi 吾尔开希(1968-).<sup>29</sup>

Il governo, per voce del neo-membro del Ufficio politico del PCC assegnato alle attività propagandistiche Li Ruihuan 李瑞环 (1934-), si pronunciò con direttive precise a favore di produzioni politicamente innocue, che assecondassero il gusto delle masse, in aperto elogio dell'eredità nazionale, contro al gusto xenofilo del periodo immediatamente precedente; venne perciò caldeggiato un ritorno ai repertori tradizionali operistici e a vecchie *pièce* rivoluzionarie, nel nome dell'ambigua campagna della Melodia dominante o *leitmotiv* (*zhuxuanlü* 主旋律).<sup>30</sup>

Durante il periodo di transizione e riorganizzazione della scena politica e culturale del 1989-1992, il governo cinese impartì nuove direttive per la gestione dell'ambito teatrale e cinematografico improntate al concetto di “melodia dominante”. Con questa espressione le sfere politiche ribadivano l'asservimento dell'arte alla causa socialista e al partito, allo stesso tempo riconoscendo la necessità di sperimentazioni e innovazione in grado di esaltare e accompagnare il nuovo corso di progresso che il

---

<sup>28</sup> Mario Sabattini, Paolo Santangelo, *Storia della Cina*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005, pp. 642-646.

<sup>29</sup> Claire Conceison, *Significant Other. Staging the American in China*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 96.

<sup>30</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 51.

paese si accingeva a percorrere. La campagna venne promossa con il contraddittorio slogan “far emergere la melodia dominante, perseguire la varietà” (*tuchu zhuxuanlü, jianchi duoyanghua* 突出主旋律, 坚持多样化), che lasciava così agli artisti un certo margine di libertà sperimentale e di possibilità di espressione individuale nel nome delle “varietà” auspiccate dalla campagna.<sup>31</sup>

La militanza e le produzioni nel campo del teatro sperimentale diminuirono non solo e non tanto per un’adesione spontanea degli artisti all’appello governativo, quanto piuttosto per una scelta di resistenza silenziosa, fatto che contribuì ad alimentare il fenomeno di marginalizzazione degli artisti rispetto al discorso ufficiale e agli spazi convenzionali di produzione teatrale. A questa tendenza nichilista fece da contraltare il processo, iniziato già sul finire del decennio precedente, di formazione di nuove entità, sganciate dai circuiti ufficiali e istituzionali, impegnate nella duplice sfida di eludere la censura e di sopravvivere nel nuovo contesto competitivo derivante dalla privatizzazione. Tra gli eventi di maggior rilievo di questi anni si ricordano le sperimentazioni radicali propugate da Mou Sen 牟森 (1963) e dal suo nuovo gruppo di lavoro Officina-teatro (*Xiju chejian* 戏剧车间) e la produzione, nel 1993, da parte del Teatro dell’arte del Popolo dell’opera *Uomini-uccello* di Guo Shixing, diretta da Lin Zhaohua e solo apparentemente avulsa da riferimenti al contesto socio-politico.<sup>32</sup>

A partire dal 1992, una nuova sfida e un nuovo potente elemento di influenza si profilano all’orizzonte in campo intellettuale in Cina. La progressiva commercializzazione che investe il mondo dell’arte e della cultura provoca reazioni di segno opposto tra gli artisti di teatro: se da un lato vi fu chi, nel tentativo di arginare la progressiva marginalizzazione del genere, accettò le nuove sfide e adeguandosi alla domanda del mercato e di un pubblico sempre più massificato dall’altro i gruppi più radicali approfondirono il proprio isolamento dal pubblico di massa e proseguirono il cammino di sperimentazione iniziato dalle avanguardie nel decennio precedente, portandolo talvolta a limiti estremi.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Claire Conceison, “The Main Melody Campaign in Chinese Spoken Drama”, *Asian Theatre Journal*, 1994, 11, 2, pp. 190-212.

<sup>32</sup> *Ivi.*, pp. 51-52.

<sup>33</sup> Yan Haiping, “Theater and Society”, *op. cit.*, p. xxxi.

La fase di transizione e ristrutturazione del settore e il clima di tensione latente indirizzarono le tematiche delle produzioni artistiche: gli artisti riflettono su tematiche quali individualismo, marginalità e dissenso, ruolo dell'arte e dell'artista all'interno della società contemporanea. Problematiche, queste, spesso tematizzate in funzione di valori estetici e assunte dagli artisti a vero e proprio leitmotiv di espressione artistica, talvolta declinate secondo il proprio, esclusivo sentire.

Dal punto di vista geopolitico l'avanguardia teatrale, ridotta a forza tangenziale e periferica, più fattore critico da gestire a livello istituzionale che effettivo catalizzatore di un generale dissenso delle masse, ormai domato nelle scintillanti promesse di benessere del socialismo di mercato, riflette questo stato delle arti con la diminuzione della sua capacità di presa a livello nazionale. Da sempre fenomeno precipuamente urbano, vede scemare le sue potenzialità e le proprie attività confinate alle due principali capitali culturali del paese, Pechino e Shanghai.<sup>34</sup>

La Pechino degli anni Novanta vede la presenza sulla propria scena teatrale di tre personaggi principali, ironicamente definiti "i tre moschettieri": Lin Zhaohua, Mou Sen e Meng Jinghui. Lin, affermato regista del *Teatro d'Arte del popolo*, acclamato per le sue produzioni di opere del repertorio classico così come di *pièce* di chiara valenza sperimentale, è figura emblematica di questo periodo di transizione e della tensione dualistica che si delinea nel corso del decennio come unica via di sopravvivenza alla stretta delle due forze imperanti della censura governativa e delle regole di mercato. L'artista si trova ad operare su due fronti: da un lato persegue il suo ideale di ricerca fondando il Laboratorio teatrale Lin Zhaohua (*Lin Zhaohua xiju gongzuoshi* 林兆华戏剧工作室, 1989), coronamento dei progetti portati avanti nel decennio precedente insieme a Gao Xingjian; dall'altro mantiene la carica di regista presso il Teatro di arte del popolo, dedicandosi soprattutto alla direzione di opere del repertorio classico e alla promozione di *pièce* locali, tra cui quelle dai tratti spiccatamente cinesi di Guo Shixing.<sup>35</sup>

Tra le sue produzioni di maggior rilievo vanno ricordate quelle di *Amleto* (*Hamuleite* 哈姆雷特) di William Shakespeare (1564-1616) nel 1990 e di *Romolo il Grande* (*Luomuluosi dadi* 罗慕洛斯大帝) di Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) nel

---

<sup>34</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 54.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 54-55.

1992, che assumono uno *status* emblematico nel periodo di transizione tra la strage di piazza Tien'anmen e l'ormai famoso viaggio di Deng Xiaoping nelle regioni sud-orientali del paese. Esse segnano il passaggio dalla cosiddetta "nuova era" (*xinshiqi* 新时期) degli anni Ottanta, culturalmente prolifica e nutrita di speranze di progresso positivo, al cinico, disincantato e materialistico periodo "post-nuova era" (*hou xinshiqi* 后新时期) dei Novanta. Tecnicamente queste produzioni contengono *in nuce* quelle che saranno le uniche vie di sviluppo percorribili per l'avanguardia degli anni a venire, instaurando una nuova tendenza di rilettura personale dei classici occidentali.<sup>36</sup>

Nella prima di esse, *Amleto*, il protagonista, spogliato delle regali ed eroiche connotazioni tradizionalmente attribuitegli, incarna il prototipo dell'uomo comune, cui il dramma si rivolge direttamente. Per la messa in scena Lin si servì delle tecniche moderniste già messe a punto negli anni precedenti, ora approfondite e rivestite di una nuova carica simbolica che gli deriva dal periodo storico contemporaneo: ad una scena scarna, si sommano l'uso di tecniche stranianti della recitazione, come la polifonia, e la strategia dello scambio di ruoli senza soluzione di continuità tra gli attori, potenziato dall'assenza di trucco nei personaggi. Le atmosfere cupe e l'artificio metateatrale – elementi già presenti nel testo originario – contribuiscono a dare sostanza alla lettura allegorica in chiave politica (seppur mai apertamente dichiarata da Lin) che si sovrappone alla riflessione esistenziale sulla figura dell'artista e a quella sull'incomunicabilità e sulla solitudine del pensiero.<sup>37</sup>

Pervaso da una vena comica e carnascialesca, *Romolo il grande* introduce un elemento innovativo come la satira che avrà ampia applicazione e fortuna nella breve storia del teatro successivo, anche come strumento di avvicinamento della cultura cosiddetta alta ai gusti del pubblico, la satira. Mettendo in scena il personaggio di Romolo Augusto, ultimo imperatore romano d'Occidente, la commedia traccia un parallelo tra due ere di transizione e di cambiamento epocale. Tramite le ben rodute tecniche stranianti del metateatro e dell'interscambio (questa volta portate sulla scena da una compagnia di teatro delle marionette del Fujian), Lin opera una dissacrante decostruzione della retorica patriottica e del nazionalismo, valori ormai svuotati di significato, e testimonia l'avvento di un'epoca di indifferenza e cinismo, materialistica

---

<sup>36</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 55.

<sup>37</sup> Li Ruru, "Shakespeare on the Chinese Stage in the 1990s", in *Shakespeare Quarterly*, 1999, 50, 3, pp. 355-367.

e capitalista, di compromesso a scapito dell'eredità culturale e della qualità della creazione artistica.<sup>38</sup>

Con le produzioni di Lin, che raccolgono le sperimentazioni di un intero decennio di teatro d'avanguardia, si porta a compimento il passaggio di consegne tra una tradizione che assegnava alla parola, presunta portavoce di un messaggio univoco, il ruolo di baluardo della verità e ammantava il testo scritto, così come il suo autore, di un'aura di sacralità, ad un teatro che trova il suo centro vitale e la ragion d'essere nel momento fugace, etereo e irripetibile della performance. Ciò si riflette in una nuova teorizzazione terminologica che schiera da un lato la *storia* e la *lettura del testo* (rispettivamente, *gushi* 故事 e *yuedu* 阅读) e dall'altro il *processo* e l'*atto rappresentativo* (*guocheng* 过程 e *yanchu* 演出), i primi rappresentanti del passato e i secondi degli sviluppi più recenti del teatro cinese. Con analogia elaborazione concettuale ma diversa scelta lessicale vengono contrapposti anche i poli di *huaju*, teatro di parola, incentrato sulla drammaturgia, e *xiju* 戏剧, teatro in senso ampio, comprensivo di ogni forma di espressione rappresentata; definibile anche con i termini *juchang* 剧场 e *houhuaju* 后话剧 (letteralmente, “post-huaju”, “dopo il huaju”, a indicare il superamento di forme sentite come obsolete e restrittive, nonché il significato di un cambiamento epocale).<sup>39</sup>

A latere del capitolo sperimentale, assistiamo nel 1993 ad uno dei primi tentativi di un evento culturale teatrale di fruizione di massa, realizzato tramite coproduzione di Teatro di arte del popolo di Pechino, CCTV e imprese private. *La notte di karaoke teatrale del '93* ('93 *xiju kala OK zhiye* '93 戏剧卡拉 OK 之夜) viene concepita come un evento partecipativo, un tentativo di colmare il divario tra il pubblico, platea passiva nella produzione dello spettacolo teatrale, e l'elemento attivo degli attori.<sup>40</sup>

Anche Zhang Xian, sulla scena di Shanghai, cerca un compromesso e spazi di libertà per la propria creatività. Da sempre apertamente antistituzionale e non allineato, Zhang si è spesso visto oscurato dalla censura e molte delle sue opere non hanno mai ricevuto il permesso di essere rappresentate, né tantomeno pubblicate, sono, le

---

<sup>38</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 59-63.

<sup>39</sup> La prima alternativa terminologica (*gushi-guocheng*, *yuedu-yuanchu*) è elaborata da Yi Liming 易立明, scenografo della produzione liniana di *Amleto*; le restanti definizioni sono di Zhang Xian. Entrambe le proposte sono riportate in Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., pp. 58-59.

<sup>40</sup> *Ivi.*, pp. 63-64.

definisce egli stesso “opere nel cassetto” (*chouti juben* 抽屉剧本). Negli anni Novanta, ostracizzato dalle istituzioni e stretto nella morsa del mercato, si dedica ad altre attività, reinventandosi sceneggiatore per il cinema e la televisione, inaugurando la versione cinese del genere dei cosiddetti *boulevard melodrama*, *pièce* di ambientazione cittadina, con tematiche urbane e popolari che si adattano al gusto del pubblico e non incorrono nel vaglio della censura. Alle sue opere militanti e socialmente impegnate, Zhang ha dato la definizione di “teatro civile” (*shimin juchang* 市民剧场), ponendo l’accento sull’opposizione di *shimin*, “cittadino”, al termine *renmin*, “popolo”, termine abusato dalla retorica maoista e perciò svuotato del suo valore più nobile. La scelta programmatica sottolinea inoltre le caratteristiche individualiste, urbane e focalizzate sulla città di Shanghai proprie della sua produzione.<sup>41</sup>

Fenomeno caratteristico del periodo è la proliferazione di compagnie teatrali studentesche, amatoriali, *freelance*, etc., a latere delle istituzioni statali; all’interno di questi gruppi emergono due tendenze, una che privilegia gli aspetti commerciali dell’attività l’altra che concepisce l’esperienza teatrale come fenomeno di controcultura. Queste piccole compagnie autonome promuovono un’intensa attività di manifesti, programmi, pamphlet, spesso provocatori, che testimoniano da parte della generazione più giovane il desiderio di affermazione e la volontà di dichiarare le proprie posizioni; fenomeno, d’altronde, che investe trasversalmente la scena culturale e trova in altre arti corrispettivi di medesimo valore, si pensi, ad esempio, al manifesto di *Rottura* (*Duanlie* 断裂), stilato dall’omonimo movimento in ambito letterario.<sup>42</sup>

Emerge tra questi l’Officina-teatro di Mou Sen, forse l’esperimento più interessante e di maggior rilievo, per il respiro internazionale e il livello di sperimentazione raggiunto. Composta da elementi delle più varie provenienze artistiche, forte di una fitta rete di collaborazioni multidisciplinari, persegue l’identificazione di vita e arte, intesa come uno strumento di elevazione della coscienza.

---

<sup>41</sup> *Ivi.*, pp. 65-66.

<sup>42</sup> Si trattò più precisamente di un questionario realizzato nel 1998 dagli scrittori contemporanei Han Dong 韩东 (1961-) e Zhu Wen 朱文 (1967-) e fatto circolare tra cinquantasei giovani autori cinesi nati dopo il 1960. Il questionario, composto da tredici domande ironiche relative alla scena culturale e letteraria del paese, venne pubblicato, assieme alle relative risposte, nell’ottobre del 1998 sulla rivista *Beijing literature* (*Beijing wenxue* 北京文学) in un articolo intitolato *Rottura: un questionario e cinquantasei risposte* (*Duanlie: yi fen wenjuan he wushiliu fen dajuan* 断裂: 一份问卷和五十六分答卷). Cfr. Eric Abrahamsen, “Question They Asked Themselves” in *Paper Republic*, 2008, (articolo in linea). URL: <https://paper-republic.org/ericabrahamsen/questions-they-asked-themselves/> (consultato il 30/01/2017).

Guidata dagli ideali estetici dell'avanguardia, prosegue nel solco delle sperimentazioni iniziate durante gli anni Ottanta. Le produzioni realizzate, molto concettuali ed ermetiche, basate sulla fisicità degli attori anche non professionisti e incentrate sulla performance intesa come polo opposto al testo drammaturgico, non di rado provocano reazioni di incomprensione e smarrimento non solo nel pubblico ma anche nell'entourage teatrale. Rifiutando di piegarsi alle leggi del mercato ed ai conseguenti inevitabili compromessi, usufruendo di finanziamenti internazionali, si aliena irrimediabilmente il favore del pubblico locale, e innesca un processo di progressiva marginalizzazione.

La prima produzione da regista di Meng Jinghui, militante e provocatoria, si inserisce nel filone di dissenso di Mou (di cui era stato allievo e collaboratore) e ne condivide le sorti di relativa marginalizzazione così come la necessaria ricerca di finanziamenti esterni;

Gli ultimi anni Novanta si chiudono su uno scenario di inattività di molte delle compagnie teatrali più periferiche, mentre un buon numero di artisti trova impiego in altri settori e le *troupe* indipendenti, non più sussidiate dallo stato, si vedono costrette a sciogliersi in mancanza di finanziamenti; nel novero di queste ultime si situa anche il Laboratorio teatrale di un veterano e artista affermato come Lin Zhaohua.

### *Il Ventunesimo secolo*

Il nuovo millennio si apre con una crisi profonda che investe il settore teatrale nel suo complesso, non solo le frange marginali e gli ambienti di ricerca sperimentale o le produzioni di nicchia, ma anche il teatro professionale non disposto a porsi al diretto servizio del mercato e del mutato gusto del pubblico.

Con l'avvento dell'economia di mercato e l'apertura ad un sistema globale, gli artisti cinesi si trovano a fronteggiare nuove sfide ma vedono anche profilarsi l'orizzonte di nuove opportunità; subordinata ma necessaria a queste premesse, la necessità di una revisione e di un riassetamento dei valori centrali e delle ragioni della creazione artistica. Il processo di progressiva destatalizzazione del settore culturale già avviatosi durante gli anni Novanta della progressiva destatalizzazione del settore culturale, se da un lato comporta un relativo rilassamento dei vincoli ideologici, dall'altro vede drasticamente ridotto il supporto economico in passato garantito agli artisti per mezzo dei sussidi governativi. Lasciati a fronteggiare la necessità di fare della propria arte una professione per garantirsi la sopravvivenza, gli artisti sono costretti a confrontarsi con i vincoli imposti dal mercato, più subdoli ma non meno stringenti di quelli ideologici della censura.

Nel corso del primo decennio del XXI secolo, la politica di privatizzazione denominata *zhuanqi gaizhi* 转企改制, letteralmente “riforma di trasformazione in impresa”, impone la conversione delle compagnie, e più in generale delle istituzioni pubbliche, in aziende commerciali. In campo teatrale la prima tappa (2003) vede la selezione in tutto il paese di alcune compagnie pilota scelte per testare il modello di riforma da applicare a livello nazionale; già nel 2005 la riforma è estesa capillarmente a tutto il paese.<sup>43</sup>

La privatizzazione porta alla scomparsa del monopolio statale sulle compagnie teatrali; ciò ebbe un notevole impatto sugli artisti, le compagnie, i repertori e sulla vita artistica del paese *in toto*. Non è possibile analizzare nel breve spazio di un capitolo la complessità di un fenomeno che richiederebbe il supporto di ricerche multidisciplinari,

---

<sup>43</sup> Li Ruru, “Contemporary Consumerism: A New Relationship between Theatre, Market, and Society. Introduction”, in Li Ruru (ed.), *Staging China. New Theatres in the Twenty-First Century*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 115-121.

si dà tuttavia una rapida rassegna delle componenti essenziali per comprendere gli sviluppi più recenti intervenuti in campo teatrale.

Il primo mutamento di rilievo si verifica nella categoria del pubblico: in passato la fruizione degli spettacoli era regolata ed organizzata dalle unità di lavoro (anche se era possibile l'acquisto di biglietti individuali per *pièce* con spiccato valore didattico). Questa pratica viene mantenuta adesso solamente per le produzioni in linea con la "melodia dominante", e questo spiega l'importanza, per molte compagnie, di mantenere questa tipologia di opere in cartellone: esse non solo garantiscono protezione politica ma costituiscono una sicura fonte di entrate, in virtù dello scherzoso detto popolare "paga il governo" (*zhengfu maidan* 政府买单). Le altre produzioni, invece, dipendono dal successo di botteghino. Il nuovo pubblico teatrale è la classe media emergente, rappresentata soprattutto da giovani impiegati di grandi compagnie o enti statali che vivono nei grandi agglomerati urbani, con un nuovo potere d'acquisto e spazi di tempo libero prima inimmaginabili.<sup>44</sup>

Di fronte ad una maggior libertà di scelta da parte dello spettatore diventa inevitabile per l'artista e per le compagnie la necessità di monitorare le esigenze del pubblico, esercitando un equilibrio tra qualità della creazione e gusto popolare. La trasformazione dello spettatore in consumatore ha condotto ad una riformulazione del concetto di brand per l'ambito teatrale: l'impiego di personaggi famosi del cinema o della televisione, e l'accostamento di produzioni teatrali a celebri opere letterarie sembra la più sicura garanzia di successo nell'ottica di una strategia di attrazione della partecipazione popolare. Allo stesso obiettivo guarda il crescente interesse delle compagnie per il riconoscimento ufficiale derivato da prestigiosi premi e riconoscimenti nazionali.<sup>45</sup>

In questo contesto, la funzione del teatro sembra ridimensionata e parificata a quella di una professione comune. All'artista resta tuttavia il quesito esistenziale del significato del teatro, rispetto alle persone, alla società ed alla cultura, nel mondo contemporaneo; alle compagnie la sfida di mantenere al proprio servizio artisti e personale specializzato che potrebbe facilmente trovare un impiego più redditizio in altri settori della nuova industria culturale.

---

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*

Tra i primi a cercare una risposta al dilemma, e a risolverlo positivamente, emerge il nome di Meng Jinghui. Posto a confronto con le conseguenze del cambiamento della società e il ruolo marginale che all'interno di essa andava assumendo il teatro, soprattutto quello sperimentale, Meng si rese conto che era necessario tentare un riavvicinamento al pubblico nella speranza di riacquistare al teatro una forma di influenza effettiva. Si trattava di ricalibrare il rapporto tra l'arte e la società ed era ormai evidente che, per farlo, le tecniche deliberatamente provocatorie ricercate e sperimentate dalle avanguardie negli anni Ottanta non erano più efficaci. Nella Cina post-socialista, dominata dalle leggi del mercato che impongono nuovi parametri di giudizio estetico, il rigido rifiuto di commistione tra arte illuminata e produzione di carattere popolare e commerciale è ormai un valore anacronistico.<sup>46</sup>

Le prime produzioni improntate a questa nuova concezione artistica danno i propri frutti in termini di successo di pubblico e impatto già negli ultimi anni Novanta: con produzioni come *Morte accidentale di un anarchico* (*Yi ge wuzhengfuzhuyizhe de yiwai siwang* 一个无政府主义者的以外死亡, 1998) di Dario Fo, *Il Faust piratato* (*Daoban Fushide* 盗版浮士德, 1999) di Shen Lin 深林 e *Rinoceronti in amore* (*Lian'ai de xiniu* 恋爱的犀牛, 1999), scritto dalla moglie Liao Yimei 廖一梅 (1971-), Meng realizza una vera e propria rivoluzione nel genere, riuscendo nell'intento di creare opere in cui materiale della cultura popolare si mescola armoniosamente alle strategie avanguardistiche, portando a compimento la transizione tra "il 'vecchio' sé ribelle dell'avanguardia e la sua 'nuova' identità *pop*".

Meng non si è limitato a cercare di *contrastare* le "forze soggioganti dei tempi", bensì [ha cercato] di *averci a che fare*; non si è limitato a *resistere* alla società ma [ha cercato] di *confrontarsi* e *comunicarci*. Rispetto ad un atteggiamento aristocratico e ad una "negazione assoluta", ha scelto l'interazione e lo scambio. Il suo atteggiamento verso i fenomeni sociali contemporanei è perciò [...] di *reintegrazione* nella – piuttosto che di *isolamento* dalla – pratica della vita.<sup>47</sup>

Meng non ha alcuna intenzione di privare l'artista del ruolo sociale assegnatogli dall'avanguardia e, ancora prima, dall'ideologia socialista, ma si rende conto che è necessario aggiornare il concetto a i tempi ormai mutati. È in quest'ottica che bisogna collocare la definizione che dà al suo teatro quale "teatro popolare" (*renmin xiju* 人民

---

<sup>46</sup> Rossella Ferrari, *Pop Goes the Avant-Garde*, op. cit., p. 86-91.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

戏剧), ricorrendo proprio, alla famosa espressione maoista “servire il popolo” (*wei renmin fuwu* 为人民服务). La parola popolo assume però con Meng un’accezione diversa, non è più il popolo cui si appella l’ideologia comunista, bensì può considerarsi sinonimo delle espressioni più generiche e meno connotate politicamente di “più persone” o “massa” (rispettivamente *geng duo de ren* 更多的人 e *dazhong* 大众).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Tao Qingmei 陶庆梅, *Dangdai xiaojuchang sanshi nian (1982~2012)* 当代小剧场三十年 (1982~2012) [Il teatro sperimentale cinese degli ultimi trent’anni (1982-2012)], Pechino, Shehui kexue wenxian chubanshe, 2013, p. 57.

## *1.2 Liao Yimei: la vita e l'opera*

Liao Yimei nasce a Pechino nel 1971 da una famiglia di artisti, i genitori sono insegnanti presso l'Accademia di danza di Pechino (*Beijing wudao xueyuan*, 北京舞蹈学院), e fin dai primi anni dimostra il suo spiccato interesse per la letteratura e la scrittura. Durante gli anni della formazione giovanile viene scelta come redattrice del notiziario scolastico; negli anni Ottanta assiste al periodo di rinascita del teatro parlato nella Pechino del fervore culturale post Rivoluzione Culturale.<sup>49</sup>

Terminati gli studi superiori si iscrive all'Accademia centrale di arte drammatica di Pechino (*Zhongyang xiju xueyuan*, 中央戏剧学院) dove il suo carattere appartato e malinconico le guadagna l'appellativo ironico di “malinconica Daiyu”<sup>50</sup>. Durante il periodo di formazione all'Accademia incontra il futuro marito Meng Jinghui – in quel periodo dottorando presso il medesimo istituto – ed entra a far parte del suo gruppo di ricerca, all'interno del quale svolge i compiti più vari.<sup>51</sup>

Nel 1992 si diploma e viene assunta dalla casa editrice dell'istituto come redattrice; tuttavia, dopo soli due anni di lavoro in un ambiente claustrofobico, Liao decide di rassegnare le dimissioni e dedicarsi alla carriera di scrittrice. Lavora per reti televisive e aziende pubblicitarie, ne cura i programmi, scrive sceneggiature per telefilm: i guadagni non sono elevati, si vede perciò costretta ad accettare tutte le committenze da cui riceve un'offerta per guadagnarsi da vivere.<sup>52</sup>

È in questo periodo che, per tramite di Meng Jinghui, entra in contatto un'agenzia di consulenza editoriale che fa capo a Wang Shuo 王朔 (1958-). L'incontro con lo scrittore rappresenta per la giovane autrice un'esperienza fondamentale e la collaborazione che ne deriva un punto di svolta nella sua carriera. Wang Shuo si impegna a trovarle una committenza per una sua opera giovanile e le commissiona la scrittura di due sceneggiature di film per una casa cinematografica di Hong Kong. Purtroppo, queste produzioni non vedranno mai la luce per mancanza di finanziamenti

---

<sup>49</sup> Jiang Meng 姜猛, “Meng Jinghui 、 Liao Yimei. Jutan kangli de ‘xianfeng’ rensheng” 孟京辉、廖一梅剧坛伉俪的“先锋”人生 (Meng Jinghui e Liao Yimei. La vita della coppia del teatro d'avanguardia), in *Mingren zhuanji*, 2012, pp. 28-33.

<sup>50</sup> Daiyu è uno dei personaggi principali del romanzo cinese classico in lingua vernacolare *Il sogno della camera rossa* (*Honglou meng* 红楼梦), una donna bella e intelligente ma psichicamente fragile.

<sup>51</sup> Jiang Meng 姜猛, *op. cit.*

<sup>52</sup> *Ibidem.*

e problemi di censura; poco tempo dopo anche l'agenzia di Wang Shuo verrà chiusa per bancarotta. Nonostante il fallimento del progetto, la collaborazione e l'esperienza acquisita fruttano a Liao il titolo di scrittrice professionista.<sup>53</sup>

Negli anni seguenti realizzerà sceneggiature per telefilm e film televisivi come *Pilota cinese* (*Zhongguo jizhang* 中国机长), *La sala del drago* (*Long tang* 龙堂) e *Privacy assoluta* (*Juedui yinsi* 绝对隐私), per i quali tuttavia non riceverà il compenso pattuito.<sup>54</sup>

Con l'opera urbana a tema romantico *Rinoceronti in amore*, nel 1999, un anno dopo le nozze, comincia la collaborazione artistica con Meng Jinghui. Lo spettacolo, che a causa della mancanza di finanziamenti va in scena in un piccolo teatro, interpretato da un gruppo di giovani attori, ottiene subito un notevole successo, qualificandosi come la prima rappresentazione teatrale che è riuscita ad ottenere un guadagno solo grazie alla vendita dei biglietti.

*Rinoceronti in amore* rappresenta un punto di svolta non solo nella carriera di Meng e di Liao, ma soprattutto nella storia del teatro sperimentale cinese. Con essa si assiste alla prima felice integrazione di gusto "pop" (l'attributo da intendersi come relativo al nuovo soggetto di massa rappresentato dalla classe media cittadina emergente) e istanze avanguardistiche. La produzione del 1999 infatti, sebbene meno sperimentale rispetto a precedenti opere realizzate da Meng Jinghui, conserva elementi caratteristici della sua ricerca contemporanea, come la quasi totale assenza di scenografia e oggetti scenici; dal punto di vista della sceneggiatura, gli aspetti di derivazione avanguardistica sono ravvisabili nell'assenza di una vera e propria trama e di un'ambientazione molto astratta inserita in una cornice surreale. Il connubio innovativo che emerge dal concorrere di questi elementi dà ragione delle reazioni positive di critica e pubblico: con queste caratteristiche *Rinoceronti in amore* si guadagna a pieno titolo lo statuto di *unicum*, spartiacque storico del teatro d'avanguardia cinese.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Liu Tongtong, "Neirong yu xingshi bingcun – qianxi huaju 'Lian'ai de xiniu'" 内容与形式并存—浅析话剧《恋爱的犀牛》(Del concorrere di contenuto e forma – analisi preliminare del dramma *Rinoceronti in amore*), in *Xiju zhi jia*, 2015, 6 (204) 4.

L'opera, dalla trama molto semplice, quasi inesistente, tratta dell'amore non corrisposto di un giovane uomo, Malu, per la vicina di casa, Mingming, come lui intrappolata all'intero di una relazione sentimentale unilaterale per un altro uomo. Fa da sfondo alla vicenda l'ombra incombente dell'avvento nuovo millennio, con le sue luccicanti promesse di progresso rese vane e demistificate dalla vera tematica dell'opera, la fragilità umana e l'impossibilità di comunicazione. Nelle successive produzioni dell'opera (l'ultima delle quali è stata realizzata durante l'inverno del presente anno, con *tournee* in Cina e in Europa<sup>56</sup>) sono state apportate modifiche, soprattutto a livello di scenografia ed effetti multimediali, ma anche a livello strutturale dell'opera: è stata eliminata la prima scena, chiaro riferimento al momento storico contemporaneo di fine millennio.<sup>57</sup>

Nel 2005 Meng e Liao realizzano *Ambra* (*Hupo* 琥珀). Per affinità tematiche e ideologiche l'opera si inserisce nel filone di *Rinoceronti in amore* e viene perciò annoverata dalla critica, insieme a questa e alla successiva – *Fragile* (*Rouruan* 柔软, 2010)<sup>58</sup> – sotto il nome collettivo di *Trilogia del pessimismo* (*Beiguanzhuyi sanbuqu* 悲观主义三部曲)<sup>59</sup>. Di quest'opera, che costituisce l'argomento principale del presente elaborato, si tratterà più approfonditamente nel paragrafo successivo del presente capitolo (cfr. I.3).

Nel 2010, con *Fragile*, Liao realizza l'ultimo capitolo della trilogia, che si caratterizza rispetto alle altre due opere per esplicitzza e sensibilità delle tematiche trattate. Rispetto alle altre, opere il numero dei personaggi è ridotto a tre: una donna, medico di chirurgia plastica, abbandonata dal primario del reparto in seguito allo scandalo provocato dalla scoperta della loro relazione: la delusione amorosa la spinge a provare un irrazionale senso di repulsione verso la propria femminilità; un giovane

---

<sup>56</sup> Cfr. il sito internet dello studio di produzione del regista, <http://mengjinhui.com.cn/>.

<sup>57</sup> Per le produzioni degli anni 2004 e 2008, cfr. rispettivamente: Zhou Yan, 周燕, “‘Lian'ai de xiniu' weihe bai yan bushuai. Xiniu jingshen jianchi jiu shi niu” 《恋爱的犀牛》为何白演不衰。犀牛精神就是牛 (Per quale ragione *Rinoceronti in amore* è stato rappresentato più di cento volte. Il persistere dello spirito del rinoceronte è nell'animale), in *Beijing keji bao*, 2004, B08 e Guo Xiaohan 郭小寒, “You yi dai de xiniu” 又一代的犀牛 (Un'altra generazione di rinoceronti), in *Duzhe yinshang Gansu da juyuan*, 2008, pp. 22-24.

<sup>58</sup> Per le ragioni per cui si è deciso di tradurre così il titolo dell'opera, letteralmente “morbido, soffice, tenero”, cfr. più avanti nel testo del paragrafo.

<sup>59</sup> Luo Zhifang 骆志方, “Liao Yimei 'Beiguanzhuyi sanbuqu' de xushi dise tanxi” 廖一梅 “悲观主义三部曲” 的叙事底色探析 (“Indagine e analisi sul nucleo narrativo della *Trilogia del pessimismo* di Liao Yimei”), in *Chuban Guangjiao*, 2016, 15, pp. 90-91.

omosessuale che ha deciso di cambiare sesso, in origine il primario del reparto avrebbe dovuto eseguire l'operazione ma causa delle vicende intercorse si trova ad essere operato dalla dottoressa; un paziente dell'ospedale dedito al travestitismo.

L'autrice stessa ha definito l'opera "franca e diretta", ponendo l'enfasi sulla delicatezza dei temi affrontati: "quando è sul palcoscenico, bisogna che l'attore si liberi di ogni misura di protezione personale, tra le parole che egli pronuncia vi sono segreti intimi che difficilmente si esprimono nella vita di tutti i giorni"<sup>60</sup>. Sensibilità dei temi che scaturisce direttamente dalla corrispondente vulnerabilità caratteriale e psicologica dei personaggi e che dà ragione della scelta del titolo: "Fragilità è quella condizione di delicatezza in cui è facile venir feriti".<sup>61</sup>

Tra le altre collaborazioni di Meng e Liao ricordiamo lo spettacolo per ragazzi *La montagna incantata* (Moshan 魔山, 2005), una delle più costose produzioni di teatro per l'infanzia mai realizzate in Cina. Per il cinema realizzano invece il film *Volare come piume di gallina* (*Xiang jimao yiyang fei* 像鸡毛一样飞) che ottiene alcuni riconoscimenti importanti come il premio della critica al Festival Cinematografico Internazionale Fipresci di Hong Kong (*Xianggang guoji dianyingjie Feibixi* 香港国际电影节费比西) e il premio della giuria dei giovani al Festival Internazionale del Film di Locarno.<sup>62</sup>

Dato il legame affettivo tra i due artisti e la collaborazione esclusiva ininterrotta, è evidente che una trattazione dell'opera dell'una non possa prescindere da integrazioni delle elaborazioni teoriche dell'altro e viceversa – almeno con riferimento alle opere frutto di questa collaborazione, senza dimenticare che tutti i testi teatrali di Liao sono stati messi in scena da Meng e che l'autrice ha sempre preso parte attivamente alla fase di realizzazione pratica delle stesse.<sup>63</sup>

La produzione letteraria di Liao non si limita alla scrittura per la scena o la cinepresa: nel 2003 pubblica il romanzo *I fiori del pessimismo* (*Beiguanzhuyi de*

---

<sup>60</sup> Ye Shen 夜深, "‘Rouruan’ bus shi zui jintou 《柔软》不是最尽头 (*Fragile* non è la punta più estrema)", in *Zhongguo baodao*, 2011, 2, pp. 102-103.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Jiang Meng 姜猛, *op. cit.*

<sup>63</sup> Feng Tingting 冯婷婷, "Zuo dushi de renmin – yu Meng Jinghui, Liao Yimei tan shiyan huaju 做读诗的人民 – 与孟京辉、廖一梅谈实验话剧 (Formare un popolo che legge poesia – conversazione sul teatro sperimentale con Meng Jinghui e Liao Yimei)", *Zhongguancun*, 2009, 78, pp. 80-83.

*huaduo* 悲观主义的花朵), un romanzo di formazione che narra le storie di sei giovani che hanno scelto di vivere secondo uno stile di vita alternativo sullo sfondo di una grande metropoli contemporanea. Tra queste emerge per approfondimento psicologico dei personaggi la storia d'amore tra Tao Ran 陶然 e Chen Tian 陈天, una giovane sceneggiatrice e un pittore di dieci anni più vecchio di lei. Il finale a effetto della vicenda farà emergere la relativa insignificanza nell'economia della storia del personaggio maschile, a cui viene negata la capacità di maturazione e crescita, facendo di contro emergere la personalità di Tao Ran: l'introspezione, la sensibilità del carattere, il dolore inespresso sono per l'autrice i valori essenziali che permettono la crescita e l'empatia tra gli esseri umani.<sup>64</sup>

Tra i contributi letterari di Liao ricordiamo infine l'opera miscellanea *Vivere impacciatamente come me* (*Xiang wo zheyang benzhuo de shenghuo* 像我这样笨拙地生活). L'opera, divisa in due sezioni, raccoglie scritti teorici, tralci di opere teatrali, apparati paratestuali ad esse relativi (introduzioni, postfazioni), interviste, materiale testuale inedito, foto di scena e di *backstage*. L'opera è interessante soprattutto in funzione documentaria: i vari materiali affiancati senza commenti o presentazioni fanno emergere alcune caratteristiche dell'autrice e documentano il tipo di lavoro che si cela dietro le sue creazioni.<sup>65</sup>

Dal punto di vista dello stile e delle tecniche di scrittura nonché delle tematiche selezionate, Liao Yimei si inserisce a pieno nel filone del postmodernismo. Sul fronte della poetica, Liao traccia una linea di demarcazione netta tra estetica popolare e estetica delle masse, ponendo all'interno della prima tipologia la propria linea di ricerca e le proprie opere. Le basi teoriche da cui origina il ragionamento sono le stesse che hanno portato Meng alla rielaborazione del concetto di *renmin* 人民, "popolo", e a porlo al centro della propria opera (cfr. paragrafo I.I di questo capitolo).<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Xi Chuan 西川, "Bengkui, ranhou xunzhao yiyi – guanyu Liao Yimei de 'Beiguanzhuyi de huaduo'" 崩溃,然后寻找意义—关于廖一梅的《悲观主义的花朵》(Crolla e poi cerca il perché – su *I fiori del pessimismo* di Liao Yimei), *Zuojia zoulang*, 2003, pp. 2-3.

<sup>65</sup> Mu Xun 木寻, "Shenghuo zai shenghuo zhi wai" 生活在生活之外 (L'esistenza al di fuori dell'esistenza), *Modern youth*, 2011, p. 27.

<sup>66</sup> Feng Tingting 冯婷婷, *op. cit.*.

### I.3 Ambra

*Ambra*, definita dalla campagna promozionale nazionale del 2006 “opera bandiera del teatro cinese contemporaneo” (*dangdai Zhongguo xiju qizhixing zuopin* 当代中国戏剧旗帜性作品), “pièce di teatro parlato musicale e multimediale” (*daxing duomeiti yinyue huaju* 大型多媒体音乐话剧)<sup>67</sup>, è un dramma in due atti che si innesta nel filone tematico amoroso iniziato con *Rinoceronti in amore*. In linea con la scelta abbracciata nell’opera precedente anche qui il punto di vista è peculiare, acentrico, e la visione della realtà e dell’esperienza romantica nel mondo contemporaneo acentrica, confermando una costante delle opere di Liao Yimei, che conferisce ai suoi personaggi il distacco necessario per un’analisi acuta e pregnante del vissuto.

Gao Yuan, un giovane dongiovanni “intelligente, orgoglioso, che non si lega ai sentimenti e è provvisto di umorismo nei momenti di dolore”<sup>68</sup>, è affetto da una malattia cardiaca congenita che, generando un costante senso di precarietà, lo porta a sviluppare una visione della vita cinica e disincantata, nonché una marcata tendenza alla riflessione filosofica esistenziale. Circondato da un gruppo di “perdenti”<sup>69</sup>, che egli coinvolge nell’impresa di scrittura collettiva di un *best-seller* erotico, si improvvisa imprenditore, conseguendo un clamoroso successo che lo consacra figura figlia del suo tempo e della Cina del *boom* economico. Da questo punto di vista, Gao Yuan ricorda i personaggi delineati da Wang Shuo nelle sue opere, tipici della corrente letteraria che da lui trae origine e che da questi personaggi ha preso il nome (*liumang wenxue* 流氓文学)<sup>70</sup>.

Circa un anno e mezzo dopo essersi sottoposto a trapianto cardiaco, Gao Yuan incontra Xiaoyou, una giovane donna dal carattere introverso e malinconico, che in passato ha sofferto di depressione e anoressia; reduce da un forte trauma affettivo che

---

<sup>67</sup> Per una riproduzione del manifesto promozionale cfr. Liao Yimei *Xiang wo zheyang benzhuo de shenghuo* 像我这样笨拙地生活 (Vivere impacciatamente come me; titolo inglese ufficiale: “Notes of a Deviant”), Beijing, Zhong Xin Chubanshe - China CITIC Press, 2011, pp. 116-117.

<sup>68</sup> Liao Yimei, citato in Jiang Meng 姜猛, *op. cit.*, p. 32.

<sup>69</sup> *Ambra*, I.1.

<sup>70</sup> Cfr. Geremie Barme, “Wang Shuo and *Liumang* (‘Hooligan’) Culture”, *The Australian Journal of Chinese Affairs*, 1992, 28, pp. 23-64. Il termine *liumang* può essere tradotto come “ribelle”, “teppista” e designa personaggi confinati, per necessità o scelta, ai margini della società, che si guadagnano da vivere con espedienti, talvolta al margine della legalità.

ha nuovamente scosso il suo fragile equilibrio nervoso, Xiaoyou è tornata gradualmente alla normalità e sembra attratta da Gao Yuan.

Assieme a Xiaoyou compare sulla scena il personaggio di Yao la Seduttrice, un'altrettanto giovane donna che con Xiaoyou ha in comune soltanto l'età: attraente e disinibita, sicura di sé, aspirante scrittrice, tiene un blog online dove pubblica i suoi racconti "basati sull'esperienza sessuale"<sup>71</sup>. Vero prodotto della sua epoca, non possiede il filtro critico di distinzione tra realtà e finzione letteraria, si lascia manipolare e più che persona è personaggio, uno dei personaggi che si può immaginare affollino le sue opere. Monolitica al limite della prevedibilità, diversamente dagli altri due protagonisti, non presenta approfondimento psicologico. Con Yao la Seduttrice si sviluppa la sottotrama dell'opera, che concerne le sorti del romanzo erotico collettivo scritto da Gao Yuan e dai suoi: il ruolo di scrittrice ufficiale del romanzo offertole da Gao Yuan, ella ottiene la fama agognata e presta un contributo fondamentale alla riuscita del piano dissacrante dell'altro.

Nonostante la tematica amorosa costituente l'intreccio, *Ambra* si inserisce nel filone della letteratura drammatica di avanguardia e postmoderna per alcune scelte stilistiche e formali, e per la riflessione sociale e la critica che muove al mercato editoriale cinese contemporaneo. Come già in *Rinoceronti in amore*, la prima scena si apre in un'atmosfera surreale: nel primo caso una partita a carte mai iniziata nell'attesa di un compagno (episodio sicuramente memore dell'attesa costitutiva del teatro dell'assurdo, che tuttavia resta mera suggestione); qui una partita a scacchi vittoriosamente condotta dal protagonista Gao Yuan contro dieci avversari. Si instaura già dalla prima scena la metafora dello stratega vittorioso, manipolatore astuto che grazie alla propria indagine quasi sociologica della natura umana riesce a sopraffare i suoi simili; metafora che Gao Yuan stesso estenderà al campo sentimentale e che proprio su quel terreno invece lo vedrà sconfitto.

Un altro elemento che accomuna *Ambra* all'opera precedente è quella del rappresentante commerciale, il venditore porta-a-porta, personaggio tragicomico che in entrambe le vicende resta truffato dagli stessi clienti ma la cui tragedia esistenziale di alienazione è superata, all'interno dell'economia dell'opera, nell'istanza comica di cui si fa portavoce: più buffone di corte che discendente del suo più noto collega

---

<sup>71</sup> *Ambra*, I.4.

kafkiano, è emarginato tra gli emarginati in una società in cui il cinismo non lascia spazio per ruoli da vincitori.

La trama principale, il gioco di seduzione e rifiuto tra Gao Yuan e Xiaoyou, è complicata dall'emergere degli intricati antefatti relativi alla vita passata della ragazza, che vengono rivelati gradualmente nel dipanarsi della vicenda. Ad essa si intrecciano la sottotrama della creazione del romanzo erotico e gli episodi surreali di dialogo filosofico-esistenziale tra Gao Yuan e gli altri personaggi, che si giustappongono fisicamente nella struttura dell'opera alla trama principale.

Il tema principale dell'opera è quello dell'amore e della lealtà all'amore, che sembra poter superare i confini della morte e che si confronta costantemente con la precarietà della vita. Condizione esistenziale propria della persona di Gao Yuan, malato di cuore fin dalla nascita, e palesata nel sentimento d'amore di Xiao You per Lin Yichuan, morto in un incidente stradale, ma che ella continua a ricercare nel cuore che gli è sopravvissuto nel corpo di un altro.

Tra le ulteriori tematiche affrontate si segnalano per importanza quella di derivazione mitologica di Eros e Thanatos, incarnata in Gao Yuan, personaggio estremamente vitale ed energico ma percosso da improvvise pulsioni autodistruttive che emergono in seguito agli episodi di delusione amorosa. Caratteristica che si riverbera nella componente femminile dell'opera, scissa nelle personalità di Yao la Seduttrice e Xiaoyou: la prima del tutto tendente al polo dell'affermazione di sé, la seconda a quello dell'annullamento.

Altro tema centrale è la riflessione metaletteraria sulla questione della creazione dell'opera letteraria, che accomuna tanta letteratura postmoderna e che può essere letta in chiave di critica dell'industria editoriale cinese contemporanea. Il processo creativo del romanzo erotico, che si articola nelle fasi di scrittura collettiva, con scelte stilistiche che attingono programmaticamente a varie forme di letteratura popolare, sia contemporanea che classica (dal *Jinpingmei* al genere del romanzo *online*), e attribuzione dell'opera ad un'autrice fittizia; la scelta di un'autrice bella e spregiudicata, soprattutto per quanto riguarda la visione della vita sessuale (poco velata allusione al fenomeno letterario cosiddetto delle "belle scrittrici"<sup>72</sup>), sono tutti elementi

---

<sup>72</sup> Con il termine "belle scrittrici" (*meinü* 美女) si fa riferimento ad una corrente letteraria emersa dopo la svolta capitalistica di fine secolo; la produzione letteraria relativa è costituita da opere di ispirazione autobiografica, in cui la linea di demarcazione tra realtà e finzione letteraria è molto labile quando non inesistente. Lo stile letterario che

che sembrano rimandare ad una certa letteratura commerciale e popolare che si andava sviluppando in Cina all'inizio del nuovo millennio.

I personaggi si suddividono in due gruppi distinti per quanto riguarda i ruoli e la caratterizzazione: i protagonisti (Gao Yuan e Xiaoyou) e i personaggi secondari; esulano da questa schematizzazione i personaggi di Yao la Seduttrice e del Dottore, che si pongono in una zona intermedia tra le due categorie: hanno un ruolo di maggior rilievo rispetto agli altri personaggi ma non presentano l'approfondimento psicologico che contraddistingue i due protagonisti.

Gao Yuan e Xiaoyou si pongono a due estremi opposti: da un lato il polo della razionalità e della logica rappresentato dal protagonista, dall'altro quello dell'irrazionalità e dell'istinto propri della ragazza. Gao Yuan è caratterizzato come un personaggio cinico, freddo, calcolatore; è il "cervello", un uomo "senza cuore", fisicamente e metaforicamente (cfr. II.1, "[...] è la dichiarazione d'amore elaborata dal mio *cervello*, è ciò che dice "il mio *cervello*", non il mio *cuore*, perché il mio *cuore* è di qualcun altro, è arrivato nel mio petto solo un anno e quattro mesi fa." e II.8, "Io! Io non perdo mai! E sai perché? Perché io *non ho cuore*! Sono una persona *senza cuore!*"). È una persona che vive al confine tra la vita e la morte, che quotidianamente sperimenta sulla propria pelle il senso di precarietà dell'esistenza e perciò vive alla giornata, in un eterno presente. Egli rappresenta l'incarnazione della simbologia instaurata dal titolo: "ambra", una resina fossilizzata entro cui si conservano resti di corpi estranei. Gao Yuan è la resina, sostanza fredda e inanimata, il corpo che contiene un altro corpo.

Al lato opposto della simbologia, Xiaoyou, psichicamente fragile, sentimentale, istintiva; rappresenta il "cuore", quello del fidanzato morto, vive nel suo ricordo, nel passato. Non a caso è rappresentata da un animale, ma un animale estinto, un dinosauro, insieme simbolo dell'istinto, del passato, dell'irrazionalità e dell'anacronismo insito nel perseguire ciò che non esiste più. A queste caratteristiche corrispondono il suo atteggiamento verso la vita e il suo lavoro: guida in un museo di storia naturale, nella sezione preistorica, un lavoro che l'altro rappresentante della componente femminile, Yao la Seduttrice, non esiterà a definire "fuori moda" (cfr. I.5).

---

le caratterizza è stato definito "scrittura con il corpo" (*shentixiezuo* 身体写作). Cfr. Lena Scheen, *Shanghai Literary Imaginings. A City in Transformation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 103.

L'opposizione caratterizzante i due protagonisti non si ferma al livello strutturale ma si riflette inevitabilmente su quello linguistico: da un lato il ragionamento lucido, logico, deduttivo di Gao Yuan, dall'altro sognante, poetico, incoerente di Xiaoyou. Il protagonista si pronuncia in discorsi lunghi, filosofici, didascalici, articolati in sequenze concatenate di cause e conseguenze, attraverso uno stile retorico verboso, che fa ricorso ad arguzie e artifici oratori, attento alla reazione dell'uditorio e alla ricerca dell'effetto. Al polo opposto la riservatezza di Xiaoyou, taciturna, poco incline alla comunicazione, concentrata sul suo mondo interiore, che esprime solo indirettamente, attraverso paragoni, esempi, favole o citazioni letterarie. Personaggio misterioso, il cui passato è il vero motore della trama, trasmette indizi ambigui della propria personalità e della propria storia: non è un caso se è l'unico personaggio per cui si rende necessario il commento di una voce fuori campo.

Date queste premesse, dall'incontro dei due personaggi non possono che scaturire dialoghi paradossali, eppure significativi (cfr. II.8, Gao Yuan: "Preferisci la compagnia di un dinosauro pur di non star con me.)/Xiaoyou: "I dinosauri non sono pericolosi.)/Gao Yuan: "Per quello si sono estinti.)/Xiaoyou: "Stasera nessun appuntamento con le infermiere per cena?"/Gao Yuan: "No, per quello mi sei venuta in mente te. Perché non sei venuta all'appuntamento? Perché non hai portato i crisantemi?"/Xiaoyou: "Il mio regalo è rotolato giù dalle scale e si è rotto.").

In altre occasioni però le risposte apparentemente incoerenti della ragazza si rivelano molto consistenti alla lettura globale del testo e alla prova dei fatti, che sono tuttavia ancora ignoti al lettore e al protagonista (cfr. II.1, Gao Yuan: "Ti piaccio?"/Xiaoyou: "Non so dire se il fatto che tu sia a questo mondo sia una buona cosa o meno.)/Gao Yuan: "Non vuoi ammettere che ti piaccio?"/Xiaoyou: "Vorrei che il tuo cuore non venisse più ferito.")

Dal punto di vista formale, l'opera è improntata alla modalità del *pastiche*: caratteristica strutturale dell'uso linguistico del camaleontico Gao Yuan, è d'altronde qualità funzionale alla caratterizzazione degli altri personaggi, ai quali in linea di massima è assegnato uno stile caratteristico.

È interessante notare, da questo punto di vista, la varietà degli stili e dei generi intercalari utilizzati. L'ampia cornice strutturale del genere teatrale è introdotta da un prologo in forma poetica; all'interno della prima scena del primo atto si dà lettura di

un saggio (così almeno viene definito anche se nella forma è più simile a un romanzo) e si stimola lo sforzo creativo letterario dei personaggi che risulterà nelle tre tipologie di romanzo erotico proposte all'interno della terza scena dello stesso atto: prosa poetica allusiva; linguaggio meccanico, molto esplicito, da letteratura in rete; stile classicheggiante, letterario, improntato al simbolismo metaforico ma piuttosto esplicito.

Tra le varie modalità stilistiche di cui si avvale Gao Yuan figurano l'aneddoto, la barzelletta, il tono sospeso e onirico del racconto di sogni, il linguaggio figurativo e il tono accorato o conativo dell'appello e del discorso pubblico. Xiaoyou si avvale del genere dalla fiaba e del racconto mitico; Ratto, il rappresentante porta a porta, del tono affabile ma stereotipato del messaggio promozionale. Nell'opera figurano inoltre un'intervista, un interrogatorio giornalistico, alcune canzoni, una biografia enunciata da una voce fuori campo, una trattazione scientifica in forma di saggio divulgativo esposta dal Dottore, le creazioni letterarie di Yao la Seduttrice: un pensiero scritto ai tempi della scuola primaria, il racconto erotico e una forma identificata da Gao Yuan in genere tragico.

L'opera risulta inoltre arricchita da numerosi riferimenti intertestuali e intessuta di una serie di riferimenti intratestuali. L'intertestualità, più esplicita, si articola in una serie di citazioni e allusioni a testi della tradizione cinese e del canone Occidentale. Tra questi la citazione esplicita del romanzo cinese classico in lingua vernacolare *Jinpingmei*, il *Sonetto XXX* di Neruda; i romanzi "Padiglione cancro" di Solženicyn, "La montagna incantata" di Mann, "La peste" di Camus; il "Trittico delle tentazioni di sant'Antonio" di Bosch; il mito greco di Orfeo e Euridice. Un'allusione velata al celebre monologo di *Amleto* di Shakespeare, che ricalca le strutture espresse dal principe danese, senza ripeterne le esatte parole.

Il fenomeno della coesione intratestuale, meno esplicito e più capillare, emerge soprattutto nell'utilizzo di alcune parole chiave, che ricorrono nel corso dell'opera in rimbalzi e richiami, collegando le varie parti del testo e agendo in funzione dell'economia globale, riformulando o facendo emergere nuovi valori semantici. Questa modalità di trattazione del lessico mette in luce lo status e l'importanza della parola teatrale: codice comunicativo simbolico e connotato (se non addirittura codificato) al pari di gesto, luci, spazi.

## SECONDO CAPITOLO

### II. TRADUZIONE

#### Personaggi

Gao Yuan

Xiaoyou

Dottore

Yao la Seduttrice (Luna Yao)

Ballerino ombroso

Ratto

Giovane arrabbiato

Conciatore puzzolente/fetente

Letterato

Quattr'occhi?

Moglie del proprietario

Un certo numero di sostenitori di Gao Yuan

Un certo numero di infermiere

Un certo numero di giornalisti

Un certo numero di cittadini

Rock band

## Atto I

### Prologo

Una mosca dentro un'ambra

Una zanzara dentro un'ambra

Una formica dentro un'ambra

Un ragno dentro un'ambra

Una vespa dentro un'ambra

Un passerotto dentro un'ambra

Un riccio dentro un'ambra

Un coniglio dentro un'ambra

Una capra dentro un'ambra

Una zebra dentro un'ambra

Un elefante dentro un'ambra

Un dinosauro dentro un'ambra

Un panino nella tua pancia un'ala dentro al tuo amore

Una notte nel tuo sguardo un giorno d'inverno dentro al tuo cuore

## Scena I

Sapere è potere

*(Un certo bar.)*

*(Gao Yuan gioca vivacemente a scacchi con altre dieci persone contemporaneamente, il suo compagno Ballerino Ombroso è in piedi al suo fianco)*

- Gao Yuan Gli ultimi dieci minuti! Signori e signore, siete pregati di non mostrare la benché minima pietà, battetemi, lo dovete alla vostra fama e alle vostre ricchezze! Dal momento che sono stato io a provocare questa battaglia, che muoia da generale o da cane, vi restano dieci minuti! Prego, sta a te, signor Quattr'occhi.
- Quattr'occhi Sappiamo bene che non c'è gara con te per noi, signor Gao Yuan, tuttavia resisterò fino in fondo per tener alto il mio onore!
- Gao Yuan Un uomo di principi! La resistenza strenua in situazioni disperate è l'esempio più classico della trasformazione graduale dell'eroe in coniglio.
- Quattr'occhi Non mi tange, intendo mantenere il mio equilibrio interiore, un'altra birra! Se anche perdo, che sarà mai?
- Gao Yuan Il ragionamento non fa una piega, perdere una partita a scacchi certo non è grave, l'importante è non lasciarci le penne! E come vincere la tua vita? Gli investimenti sono minimi, i costi infimi, i ritorni dei più ricchi, i profitti davvero consistenti! Ah, ci ha lasciato ancora qualcosa con cui potersi guadagnare da vivere questo splendido mondo nuovo? Trafila-pasta meccaniche, ristoranti di carne stufata, profuma-abiti da lavanderia, ristoranti di spaghetti alle costine in zuppa, set antiscippo per cellulari, abiti casual in jeans, mascara allunga-ciglia, flash di difesa personale, macchinette portatili per depilazione

definitiva, pastiglie per la crescita, creme attive di rigenerazione per cicatrici, tappeti da gioco per il benessere cerebrale dei più piccoli, stimolatori per la rigenerazione dell'imene, ristoranti di hamburger texani... Sta a te, signor Giovane arrabbiato.

Giovane Se gareggio con te non lo faccio certo per diventare un eroe.  
arrabbiato Lo faccio per vincere i tuoi cinquantamila Yuan, le vedi le quattro dita della mia mano destra? Se perdo, queste quattro dita sono tue. E non suonerò più *rock 'n' roll* per tutta la mia vita.

Gao Yuan Sta a te, Letterato.

Letterato Sì, sta a me, la mia lunga esperienza come studente in Germania, nonché la mia conoscenza della vita, superiore perfino alla mia sensibilità accademica, mi dicono chiaramente: ho perso. E tuttavia continuerò a perseguire la mia consueta indole disinvolta nei confronti della vita, di godermi il lieto vagabondare.

Gao Yuan Sono perfettamente d'accordo, quindi desidera un'altra tazza di caffè?

Ballerino ombroso Letterato è già alla sedicesima, senza aggiungere quattro pinte di birra e sei piatti di cetriolini sott'aceto.

Gao Yuan Tutti sul mio conto.

Proprietaria Gaoyuan, sei troppo feroce, se perdo, ti lascio il mio bar.

*(Entra Ratto, porta una grossa scatola, al petto ha ancora il nastro di stoffa rosso con su scritto "Presentatore".)*

Ratto Sono tornato!

Ballerino ombroso La sposa doveva essere davvero brutta, altrimenti non avresti fatto finire così presto la cerimonia.

Ratto Eh, no. Dicono che la sposa fosse bella come un fiore, ma io non l'ho vista, perché semplicemente non è mai arrivata.

Ballerino ombroso E nessuno ne era addolorato quanto te, neanche lo sposo.

Ratto Per fortuna la madre dello sposo ha avuto un attacco di cuore, così ho potuto far omaggio di un volantino di onoranze funebri della nostra impresa.

Ballerino ombroso Risultato?

Ratto Risultato? E c'è bisogno di dirlo? ...mi hanno sbattuto fuori.

Gao Yuan Ma perché devo perdere il mio tempo con una banda di perdenti come voi? Non siete altro che un ammasso marcio di merda di cane istruita fino all'indigestione.

Ballerino ombroso Ancora cinque minuti. Ciascuno agisca secondo i propri piani.  
*(Entra Conciatore puzzolente, un giovanotto, visibilmente agitato)*

Conciatore Per favore, dove si trova il famoso negozio di noleggio di  
puzzolente articoli per matrimoni e funerali da tutto il mondo?

Ratto *(tirando fuori un'insegna dallo scatolone)* Proprio qui! Marchi mondiali e specialità cinesi. Vendita e noleggio, creatività illimitata. Abbiamo ciò che gli altri non hanno e ciò che gli altri hanno, noi lo abbiamo speciale. Porte arcobaleno, colonne romane, cigni bianchi, palme da cocco, dirigibili d'alta quota, portantine matrimoniali super-grandi, banconote celebrative dipinte a mano, casse funebri bombate, candele e lanterne festose, spray colorati, vetture matrimoniali, processioni funebri da famiglia imperiale, pistole a salve di grande taglia, nuovi punti vendita che spuntano come funghi, vendita, noleggio, pacchetto completo...

Conciatore Vorrei noleggiare un cadavere.  
puzzolente

- Ratto (*Resta di stucco*) De-de-devo ammettere che si tratta di una cosa troppo originale. Deve essere un artista dilettante lei, eh? Deve metter su un allestimento?
- Conciatore La prego di scusarmi per averla presa così alla sprovvista.  
puzzolente (*Abbassa la voce, con fare furtivo*) Mi sono cacciato in un bel guaio facendo affari con una banda di russi, gliene devo duecentomila, ma ancora non ho questi soldi, e non ho modo di nascondermi, lei capisce vero?
- Ratto Ma perché è venuto a cercare la nostra ditta? Ma vada in un crematorio, all'obitorio, all'ospedale, in un posto del genere! Io al limite posso metterle a disposizione un telefono...
- Conciatore Mi hanno detto che voi fornite servizio completo...  
puzzolente
- Ratto Ma i nostri cadaveri non le assomigliano...
- Conciatore Non importa, per quegli stranieri del cazzo noi cinesi siamo  
puzzolente tutti uguali.
- Ratto La prego per prima cosa di lasciare il suo contatto, la avviseremo quando sarà disponibile la merce...
- Conciatore Già che avete deciso di aiutarmi, aiutatemi fino in fondo, posso  
puzzolente avere un caffè? (*Guarda gli scacchi*) Perché non muovi di due caselle? Gli scacchi non sono mica una questione di fisiognomica!
- Ratto Meno chiacchiere, ragazzo!
- Ballerino ombroso Tempo scaduto! Signori e signore, sono addolorato per la vostra sconfitta, la cultura di dieci intellettuali, amatori scacchisti infine non ha potuto prevalere sulla perspicacia di un singolo.
- Giovane (*Sospira alzando gli occhi al cielo*) Ahimè! Povere le mie  
arrabbiato quattro dita della mano sinistra! Tagliate via!

*(Un uomo d'affari si posiziona sul proscenio, tira fuori un contratto, con aria da pazzo lo riduce in pezzi che getta sul pavimento ed esce senza dire una parola.)*

Vecchio Buono a nulla! Per questa volta ti risparmio, ma d'ora in poi gira alla larga da mia figlia! *(Esce.)*

Giovane Solo una richiesta: trattala bene! *(Si asciuga le lacrime ed innamorato esce.)*

Proprietario Ti do altri tre mesi! Poi, a tempo debito manderò qualcuno a riscuotere l'affitto, non dovrà mancare neanche un centesimo! *(Esce.)*

Gao Yuan E voi?

Letterato Ammetto la sconfitta. Dimmi che cosa devo fare. Purché non sia cosa che violi la pubblica morale, la coscienza sociale, le leggi e gli statuti nonché la mia volontà.

Gao Yuan Certamente! Non chiedo di meglio che salvaguardare i vostri principi! Altre obiezioni?

*(Tutti annuiscono.)*

*(Alcuni lo insultano in inglese, insoddisfatti.)*

Gao Yuan Grazie, signori e signore!

*(Gao Yuan agita le mani, Ballerino ombroso prende un libro e si sposta sul proscenio, comincia a leggere.)*

Ballerino ombroso ...questo bacio così intenso arde di desiderio, la punta della lingua esplora con bramosia all'interno della bocca, travolto dal desiderio lui avverte lo scoppio di un risucchio potente, la sua anima si libera e fluttuando entra nel corpo della ragazza, puntini puntini, a questo punto la passione è davvero al culmine, l'anima è sopraffatta del rapimento, puntini puntini,

quando la vista della ragazza si annebbia e il viso è come un boccio di pesco e il bel corpo si illanguidisce...

Gao Yuan Basta! In questo passo mancano 682 caratteri !

Ballerino ombroso Ma non ho ancora finito di leggere!

Tutti Sì, non ha ancora finito!

Gao Yuan Tornate a casa e ammirate! Il summenzionato testo che avete ascoltato è un passo tratto dal testo medico *Indagine su eugenetica e sessualità*, edito nel 2002 dalla casa editrice americana Orderville Press. Dal momento che vi trovate nella condizione di aver perso questa partita e che vi è concessa la possibilità di non pagarne il prezzo in moneta, signori e signore vi prego di accettare il mio invito: scriviamo tutti assieme il più grandioso romanzo erotico della Storia. Ognuno dovrà scrivere un capitolo, ogni capitolo ventimila caratteri, entro sette giorni sarà completato. Sarà ambientato in un'indefinita prosperosa metropoli del sud. Ogni capitolo vedrà l'intrico di innumerevoli passioni sul corpo di una giovane sensuale; la sua unica qualità sarà la lascivia, fare l'amore sarà la sua unica attività, la sessualità il perno permeante dell'intero libro. Qualsiasi descrizione esplicita sarà risolutamente eliminata.

Conciatore Ho capito! Vuoi dire che dobbiamo assemblare insieme un puzzolente best-seller osceno!

Gao Yuan Togli l'"osceno". Date un bicchiere al signore!

Conciatore Posso partecipare?  
puzzolente

Gao Yuan La nostra sensuale protagonista, preclusale una storia d'amore romantica, decide di sedurre tutti gli uomini del suo giro, e trascrive tutto in un quaderno. Tutti i presenti sono degli esperti scrittori, mi auguro che questo romanzo erotico abbia di necessità una trama sensazionale, fantasie assurde e

straordinarie, un linguaggio alquanto inappropriato. Descrizioni del sesso insolite e perverse, insensibili e spietate, irrefrenabili come l'immenso oceano, tappabuchi, accolgo con calore ogni vostro contributo e a braccia aperte!

Conciatore Capito! L'unione fa la forza, più siamo meglio è, più di tre  
puzzolente persone possono svaligiare una banca, un gruppo di stercorari  
può creare una grande palla di feci.

Gao Yuan Un altro bicchiere al signore!

Conciatore Vuol dire che posso partecipare?  
puzzolente

Letterato Solo una grande cultura popolare rende possibile l'eleganza  
poetica, ho sempre sognato di scrivere il seguito del  
*Jinpingmei*.

Gao Yuan Il titolo di questo romanzo erotico sarà: *Grida dal letto*.

Tutti Salute!

*(Rumore di trapano elettrico, parte la musica)*

## Scena II

### Gao Yuan discute di filosofia con il cardiologo

*(Un ospedale bianco)*

*(La grande foto di un cuore)*

*(Un dottore sta facendo una visita cardiologica a Gao Yuan; al corpo di Gao Yuan è collegato ogni tipo di apparecchio medico. Suono di battito cardiaco)*

Dottore In quanto dottore, accetto un solo principio: la scienza. Dovresti crederci anche tu, perché la scienza ti ha salvato la vita.

Gao Yuan Prende un ago, uno di quegli aghi da agopuntura, lunghi, e neanche tanto fine all'apparenza. Dice: "non ti farà male, non sentirai alcun dolore." La voce roca, né fastidiosa né piacevole. Poi non posso far altro che osservare inerme l'ago che buca, entra nel braccio del ragazzo, e il ragazzo che non fa una voce, resta con gli occhi chiusi, senza la benché minima espressione sul volto. Infine estrae l'ago, che strano, non è uscita neanche una goccia di sangue, e quel foro sembra un poro, solo un po' più grande. Devi andare a dare un'occhiata!

Dottore Magia?

Gao Yuan Anche i medici praticano l'ipnosi.

Dottore Gli psichiatri. I chirurghi assomigliano più a carpentieri semmai, dove c'è un problema, lo si aggiusta, se proprio non si può riparare, si cambia il pezzo.

Gao Yuan Stanotte ho fatto un sogno.

*(Sogno)*

Gao Yuan Ho sognato di stare su un palcoscenico, c'erano due sorelle gemelle che mi tenevano ai due lati, per le braccia. Un mago si

avvicinava tranquillamente verso di me, d'un tratto ha allungato una mano, mi ha toccato il petto col dito gelido come ghiaccio e mi ha strappato il cuore dal petto. Il pubblico in sala dapprima è rimasto stordito guardando quella palla di carne rossa pulsante nella sua mano, poi si è messo ad applaudire. Io stavo stordito sul palco, senza provare il benché minimo dolore, solo un po' di sbalordimento, dunque la sensazione di non avere un cuore non è affatto male.

Dottore Strano è il fatto che lei sia così normale, che tutti gli organi funzionino normalmente, che il suo corpo abbia accettato un cuore estraneo.

Gao Yuan Non è strano, ho sempre accolto a braccia aperte tutto ciò che sta in questo mondo.

Dottore Speriamo che sia così. Prenda le medicine negli orari prescritti, si faccia visitare a intervalli regolari, segua un ritmo di vita equilibrato, non resti alzato fino a tarda notte, mantenga un umore calmo, moderazione nell'attività sessuale, eviti eccessivi dolori ed eccessive gioie.

Gao Yuan (*Si alza*) Non sono mica un santo, che pretese!

Dottore Per i santi e per gli ammalati ci sono le stesse prescrizioni.

Gao Yuan Fin dalla nascita siamo noi stessi, non possiamo che obbedire a questa nostra esistenza di istinti incostanti. Pur di vivere, dobbiamo accettare la sofferenza e la gioia, senza stancarsi mai, nella ricerca instancabile, nella disillusione e nella noia. Le stelle sono crudeli e impietose, la ninfea inaridisce nella sabbia, l'infermiera Liu è di turno oggi?

Dottore Non oltrepassi il limite, tengo alla relazione sulla sua rinnovata sopravvivenza.

Gao Yuan Questo sì che è parlare fuori dai denti! È raro sentire la verità uscir fuori dalla bocca di un dottore!

*(Sul proscenio, due gemelle mettono in scena trucchi di magia, le infermiere le guardando allegre, a tratti emettono grida di approvazione)*

Gao Yuan Che fanno qua queste due bellezze?

Infermiera Sono svenute durante la rappresentazione.

Gao Yuan Insieme?

Infermiera Sì, fanno tutto insieme. Piangono insieme, ridono insieme. Se batti il ginocchio di una, la gamba dell'altra si alza.

Gao Yuan Quando questa è sazia, l'altra non ha fame, quando l'amore eccita l'una, l'altra fa la civetta, e chi è il loro mago?

Infermiera Mago? Non so, è stata quella ragazza a portarle.

*(Entra Xiaoyou)*

*(Xiaoyou e il dottore parlano di Gao Yuan che è su un letto di ospedale)*

Xiaoyou Tutto regolare?

Dottore Regolare.

Xiaoyou In salute come sempre?

Dottore In salute.

Xiaoyou Miracoli della medicina?

Dottore Non proprio...

Xiaoyou Continua a fare il cascamoto con le infermiere?

Dottore Le invita a cena.

Xiaoyou Solo a cena?

Dottore Non solo a cena, credo.

Xiaoyou Ogni volta una diversa?

Dottore Ogni volta una diversa.

Xiaoyou Eppure, sembra simpatico ...

Dottore Ti interessi sempre di più a lui, o sbaglio?

Xiaoyou No, sa bene che mi interessa solo ad un tipo di cose, lei sa cosa.

*(Xiaoyou si allontana dal dottore e va di fronte a Gao Yuan)*

GaoYuan Dov'è che ti ho già vista? "...trovai il miele oscuro che conobbi nella selva/e toccai nei tuoi fianchi i petali cupi/che nacquero con me e costituirono la mia anima." ...non l'ho detto io, è una poesia di Neruda.

Xiaoyou Al mondo, ci sono solo due tipi di persone: il tipo adorabile e il tipo odioso. Dal momento che il tuo senso estetico è così elevato, credo ti sia perdonabile uno stile illegittimo – anche questo non l'ho detto io...

Gao Yuan Ha senso. Ehi, aspetta un attimo!

*(Xiaoyou esce)*

Gao Yuan C'era una volta un uomo chiamato Panino Ripieno, aveva molta fame quindi si mangiò. C'era una volta un uomo chiamato Ghiacciolo, faceva davvero caldo, quindi andò a nuotare e finì per sciogliersi.

### Scena III

#### Della seduzione del piacere o di come si realizza un romanzo di successo

*(Gao Yuan è seduto in mezzo a pile di farmaci, con in mano un bicchiere d'acqua li assume, un flacone dopo l'altro.)*

*(Intorno si è radunata una folla.)*

Letterato “...il suo corpo appare così ben fatto...no, non ha l'attitudine al calcolo dei propri interessi tipica della prostituta, né conosce lascivia, è spontanea al limite estremo, come il passero o il piccione accetta liberamente e senza restrizioni la sessualità...la mano scivola sul suo volto, si allunga e si insinua nell'apertura della giacca, accarezza il suo seno, il desiderio rassomiglia a un liquore forte che sgorga nel cervello e si espande in tutto il corpo...”

Ballerino “...l'ho incontrata per la prima volta su internet, ha detto che ombroso siamo fatti l'uno per l'altra, che io uso il pene-pensiero e lei il vagina-pensiero. Io: forza allora, spogliati. Lei: mi sono già spogliata, non indosso mai vestiti davanti al computer...”

Conciatore “...d'un tratto appare la dama annoiata a morte, lievemente la puzzolente porta chiude, slaccia la gonna leggera, si adagia sul cuscino e lì giace. Ecco il marito riluttante a farsi sedurre, la chiama: ‘adorata, mi vuoi morto di desiderio!’ Avanza e l'afferra di colpo, i pantaloni già slacciati da tempo, una visione di carnale bellezza, bel corpo di donna adagiato. È davvero il nettare che cola dall'intimità del fiore, il pesce nuota nelle acque primaverili, pioggia al crepuscolo, d'un tratto si schiude il sogno delle Tre Gole, la barchetta ha già oltrepassato le montagne infinite...”

*(Gao Yuan guarda il medicinale che ha in mano.)*

Gao Yuan Ciclosporina, farmaco immunosoppressivo scoperto nel 1978, due volte a giorno, per sempre fino alla morte. Devo modificare un po' il mio giuramento per le ragazze: non sei il mio sole, non sei le mie quattro stagioni, sei la mia ciclosporina. Senza di te, il mio corpo potrebbe rigettare il mio cuore, dal mio corpo potrebbero riversarsi liquidi senza nome, le mie vene e le mie arterie potrebbero precipitarsi a destra e a manca fino ad attorcigliarsi in un gomito...

Giovane "...mi piace scopare..."  
arrabbiato

*(Gao yuan rovescia il flacone di medicine, emette un grido. Gli astanti si guardano a vicenda, sgomenti e in silenzio.)*

Gao Yuan Avete mai pensato alla morte? Vi siete mai trovati faccia a faccia con quegli occhi freddi come il ghiaccio? Magari proprio mentre prendi il sole su un prato a mezzogiorno, la testa posata sulle cosce di una fanciulla, ma come ti volti, ecco dietro la cabina telefonica all'angolo della strada un paio di occhi rossi che fissano proprio te. E in un attimo senti freddo alla bocca dello stomaco, e man mano il freddo si fa gelo, e quel gelo a poco a poco penetra le membra, ti sale al cervello, le labbra ti cominciano a tremare, anche il volto diviene cinereo, il tepore delle cosce della fanciulla comincia ad allontanarsi e poi ti abbandona. Avete mai conosciuto questa sensazione? L'uomo è nato per a morire, tutti gli esseri animati sono nati per a morire. Se non sei in grado di accettare la morte, non potrai provare la sensazione della vita, non capirai neanche che cos'è il desiderio sessuale. *Padiglione cancro* di Aleksandr Solženicyn, *La montagna incantata* di Thomas Mann, *La peste* di Albert Camus, nonché il *Trittico delle tentazioni di sant'Antonio* di Hieronymus Bosch del 1505, tutte queste

opere, grazie all'esperienza e alla lezione del confronto con la morte, rispondono acutamente a un certo spirito dei tempi!

Conciatore Intendi forse dire che il nostro romanzo erotico non è  
Puzzolente abbastanza sensazionale?

Letterato Che non raggiunge un buon livello culturale?

Giovane Che non è abbastanza rock?  
arrabbiato

Grande Gatto Che non è abbastanza impulsivo?

Secondo Gatto Che non è abbastanza postmoderno?

Gao Yuan Nel 1986, lo scrittore Elbert Johnson, vincitore dell'*American National Book Award*, rispondendo alle domande dei giornalisti, disse: "Il mio nuovo libro contiene più di cinquantanove casi di omicidio, più di dodici casi di stupro, nove situazioni di perversione sessuale, e sei scene di rapporti promiscui tra più persone. Il protagonista, pieno di energia, intrattiene separatamente rapporti con quattordici donne, infine si sposa con cinque di queste..."

Giovane Davvero provocante!  
arrabbiato

Gao Yuan ...tuttavia, non è riuscito a ottenere il successo auspicato. Le vorrei chiedere, come mai il signor Johnson soffre così tanto?

Ballerino Perché è un uomo.  
ombroso

Gao Yuan Risposta corretta! Ora noi dobbiamo fornire ai qui presenti signori e signore un autore che sia all'altezza di un manoscritto eccellente ed esemplare, decadente e scontato. Le tre condizioni imprescindibili dello scrittore sono: donna, libertino e senza vergogna.

- Conciatore    Capito! Troviamo una giovane letterata estremamente volgare,  
puzzolente    affettata all'inverosimile, sessualmente disinibita, giovane e  
                  attraente, sensazionale, frivola e provocante che si faccia  
                  passare per una scrittrice!
- Letterato    Diciassettenne!
- Grande Gatto    Dovrà anche essere stata rimandata in varie materie ed espulsa  
                  da scuola!
- Secondo Gatto    Una bella scrittrice!
- Letterato    Altrimenti, una “bella scrittrice” transgender!
- Ratto    Genitori divorziati, una perdigiorno che marinava spesso  
                  la scuola!
- Conciatore    Seconda classificata al premio nazionale dei migliori scrittori  
puzzolente    in erba, un “giovane talento” sbocciato in una notte.
- Grande Gatto    Una “giovane talento”!
- Secondo Gatto    Una bella “giovane talento”!
- Ratto    Un'*escort* non fa proprio al caso, troppo impacciate e poco  
                  trasgressive.
- Letterato    Anche un'attrice di teatro non sarebbe all'altezza, non sono  
                  abbastanza alternative!
- Giovane    Allora può andare la mia ragazza! È una rinomata Venere di  
arrabbiato    tofu delle nostre parti, è di bell'aspetto e fa la civetta gratis!
- Letterato    Altrimenti, troviamo una ballerina di balletto russa che parli  
                  cinese!
- Ratto    Non è abbastanza popolare!
- Gao Yuan    Aspettiamo e vediamo, per favore stiamo a vedere.

## Scena IV

### L'arena delle bambole

*(Pubblicità online: Cercasi attrice – Oggi non conosci nessuno, domani tutti conosceranno te!)*

*(Alcune belle ragazze entrano in scena, ognuna mostra il proprio talento e abilità.)*

*(Entra Luna Yao.)*

Luna Yao Bisogna diventare famosi per cambiare questo mondo. Io, Luna Yao, età: 26 anni, segno zodiacale: Vergine, altezza: 1,67 metri, luogo di residenza: Pechino, luogo di istruzione: Beijing Union University, dipartimento di filosofia, indice di popolarità: cinque stelline, maturazione sessuale precoce, età: undici anni, hobby: scrivere e fare l'amore. Metodo di scrittura: scrittura basata sull'esperienza sessuale, scrittura col corpo, scrittura da studentessa delle medie Modalità di fare l'amore: libera e democratica. Stile di vita: corrotto e immorale.

Gao Yuan *(A Luna Yao)* Al primo appuntamento, preferisci prima mangiare e poi fare l'amore, o fare direttamente l'amore?

Luna Yao Bisogna vedere se in quel momento ho più fame di cibo o fame di sesso.

Gao Yuan Sono debole di stomaco, sono abituato a mangiare prima.

Luna Yao Sei tu il capo, facciamo come preferisci.

*(Nel gruppo delle belle ragazze appare Xiaoyou)*

Ratto Mi scusi, come si chiama signorina...?

Xiaoyou Shen, Shen Xiaoyou.

Ratto E, signorina Xiaoyou, per quale ragione desidera il posto?

Xiaoyou Avevo un appuntamento, un appuntamento fissato molto tempo fa.

Ratto Un appuntamento? Con chi? Chi di voi la conosce?

*(Tutti scuotono la testa)*

Gao Yuan *(Dubbioso, si allontana da Luna Yao)* Dice che sono io? *(Studia Xiaoyou)* Impossibile, sei così carina che se avessimo avuto un appuntamento me ne sarei ricordato sicuramente. Anche se non posso esserne certo, sono stato poco bene di cuore ultimamente, forse questo ha compromesso la mia memoria. Eppure mi sembra proprio di averti già visto da qualche parte...

Xiaoyou Mi hai invitata a cena.

Gao Yuan Probabile, di solito mi capita di fare questo tipo di proposte quando incontro ragazze come te. Ma non riesco proprio a ricordare, e poi ho invitato un'altra persona.

*(Luna Yao si avvicina a Gao Yuan)*

Xiaoyou Cenare in due o in tre per me non fa alcuna differenza.

Gao Yuan *(Molto interessato)* Neanche a me, neanche a me. *(Rivolto a Luna Yao)* Per te è un problema?

Luna Yao Non ho paura di nessuno, io!

## Scena V

### Una cena a tre e “l’appuntamento del crisantemo”

*(Il palcoscenico è cosparso di tavolini coperti da tovaglie bianche.)*

*(Il tavolo di Xiaoyou, Luna Yao e Gao Yuan: ci sono solo Xiaoyou e Luna Yao, nessuna traccia di Gao Yuan.)*

*(Le gemelle mettono in scena giochi di prestigio dentro al ristorante. Xiaoyou e Luna Yao siedono in silenzio.)*

Luna Yao Cosa pensa di fare, abbandonandoci qua?

Xiaoyou Vorrà prendersi gioco di noi, divertirsi un po’ alle nostre spalle. Lascia che si diverta.

Luna Yao Pervertito.

Xiaoyou Ha sempre quell’espressione annoiata in volto, che sembra voler dire: farei qualsiasi cosa, pur di non annoiarmi. Secondo me gli piacerebbe vederci litigare, o che prendiamo e ce ne andiamo, e lo lasciamo in pace.

Luna Yao Io non me ne vado. Che lavoro fai?

Xiaoyou Faccio la commentatrice.

Luna Yao Non è una professione molto alla moda.

Xiaoyou Non sono una persona alla moda.

Luna Yao Ti piace questo Gao Yuan?

Xiaoyou No.

Luna Yao Non c’è bisogno che menti, non sono interessata a lui, a me importa solo diventare famosa.

Xiaoyou Io non ho interesse né per lui né per la fama.

Luna Yao Bugiarda. Facciamo un patto, va’, lascio lui a te e tu lasci l’opportunità di diventare famosa a me, che ne dici?

- Xiaoyou Affare fatto.
- Luna Yao Bene. Non ho bisogno di recitare una parte, sono davvero una scrittrice, puoi andare a controllare il mio blog online. Se non sono ancora diventata famosa, è solo perché non scrivo cose abbastanza sconce. Datemi l'opportunità e sfonderò sicuramente, non ho assolutamente bisogno di mettere delle mie foto nuda per attrarre l'attenzione della gente. Devo solo sforzarmi di capire come scrivere cose ancora più sconce!
- Gao Yuan *(Finalmente entra Gao Yuan, dal fondo cammina verso di loro)*  
Non serve, non serve, l'ho già scritta io un'opera abbastanza sconcia, basterà che tu ti limiti a impersonarne l'autrice e sarà fatta. Quando sarai diventata famosa, poi, potrai sforzarti di scrivere cose più sconce, non sarà comunque troppo tardi.
- Luna Yao Ma ciò va contro i miei principi di scrittura, il mio principio è l'onestà.
- Gao Yuan È sufficiente che non violi i tuoi principi di comportamento.
- Luna Yao In quanto a questo, non ho nessun principio.
- Gao Yuan Perfetto, non si confà a una bella ragazza del tuo stampo osservare principi simili.  
*(Rivolto a Xiaoyou)* Xiaoyou, bel nome. Potrei scrivere un romanzo ingenuo ed innocente per te e invitarti a impersonarne l'autrice.
- Luna Yao Non vendono.
- Gao Yuan I romanzi ingenui vendono quanto quelli erotici, si tratta sempre di una messinscena. *(Studiando Xiaoyou, parla con Luna Yao dandole le spalle)* Bisogna che cambi nome, potresti chiamarti Yao la Seduttrice. Hai ottenuto quello che volevi, no? Va' ora, va'.
- Luna Yao D'accordo.

*(Yao la Seduttrice esce di scena con un atteggiamento estremamente seducente)*

*(Al tavolo restano Gao Yuan e Xiaoyou)*

Xiaoyou Devo andare anche io.

Gao Yuan *(La trattiene)* Sai qual è il momento migliore per trattare con una donna?

*(Xiaoyou scuote la testa)*

Gao Yuan È quando si sa ciò che lei desidera. Allora glielo si può dare, ma si può anche non darglielo, ovviamente. Se glielo dai, diventa obbediente, ma se non glielo dai, puoi provocarle un desiderio maggiore. E tu, cosa vuoi?

Xiaoyou Quindi, non l'hai ancora capito?

Gao Yuan Già, è per questo che ho fatto andar via l'altra. Una risposta troppo ovvia, toglie tutto il gusto.

Xiaoyou Cos'è? Un gioco?

Gao Yuan La vita è un gioco. Mi limito a fare sesso e non l'amore, spendo soldi e non li risparmio, affitto casa e non la compro, perché non ho intenzione di confrontarmi con questo mondo, voglio mantenerne le distanze, voglio tenerlo in pugno come un uomo navigato, conservarmi imperturbabile al suo cospetto senza perdere la ragione. A prescindere da quali trame componga la vita davanti ai miei occhi.

Xiaoyou Hai proprio tutti i vizi del mondano. Una buona dose di vanità, presunta infallibilità, trasformismo, egoismo...

Gao Yuan Mi tieni in troppo alta considerazione!

Xiaoyou È vero.

Gao Yuan Perché questo appuntamento?

Xiaoyou È "l'appuntamento del crisantemo".

Gao Yuan “L’appuntamento del crisantemo”?

Xiaoyou Non sai cos’è?

*(Gao Yuan scuote la testa)*

Xiaoyou Te lo racconto.

Tanto tempo fa, c’era un letterato di nome Fan Juqing che andò nella capitale per sostenere gli esami imperiali, all’improvviso cadde gravemente ammalato e fu costretto a letto nella locanda, senza riuscire a muovere un dito. La proprietaria della locanda, temendo un contagio epidemico se ne disinteressò completamente. Fortunatamente, nella locanda alloggiava un altro letterato venuto per sostenere gli esami, chiamato Zhang Yuanbo. Si disse: “Vita e morte dipendono dal destino, come può una malattia contagiare la ragione?” e si occupò personalmente di fornire cure a Fan Juqing. In breve tempo questi guarì ma, a causa della sua malattia, i due letterati non avevano potuto sostenere gli esami. Fan Juqing si sentiva profondamente responsabile e a quel punto i due divennero come fratelli.

Qualche tempo dopo, Fan Juqing prese congedo dall’amico e tornò al paese natale. Era quello il tempo in cui sbocciano i crisantemi e le foglie si fanno rosse, e il mondo è ammantato dallo splendore dell’autunno, cioè il giorno della festa del nono giorno del nono mese lunare, così decisero che, l’anno successivo, quel giorno sarebbe stato il giorno dell’“appuntamento del crisantemo”, in cui si sarebbero incontrati per bere vino e ammirare i crisantemi.

Un anno passò veloce come un battito di ciglia, e fu di nuovo il nono giorno del nono mese. Di gran mattino, Zhang Yuanbo lavò il pavimento della sua umile dimora, mise dei crisantemi in un vaso, uccise un pollo, preparò il vino. In casa

gli dissero che non c'era fretta, la strada era lunga e magari l'amico non sarebbe arrivato per tempo, che avrebbe potuto ammazzare il pollo dopo il suo arrivo. Ma Zhang Yuanbo non gli dette ascolto, aspettò dal mattino fino a mezzogiorno, da mezzogiorno al pomeriggio ma, quando il sole tramontò, di Fan Juqing ancora neanche l'ombra. In casa erano tutti convinti che non sarebbe venuto, e lo esortarono a mangiare e andare a dormire, ma Zhang Yuanbo ancora non gli prestò ascolto e rimase ad aspettare da solo fino a mezzanotte. L'ombra di una persona balenò davanti alla porta, era proprio Fan Juqing che si stagiava drappeggiato dalla luce lunare ed entrò. L'incontro rese i due estremamente felici, tuttavia davanti al vino e al cibo, Fan Juqing non mangiò e non bevve. Zhang Yuanbo gli chiese perché e Fan Juqing disse: "Fratello, io in verità sono uno spirito. Lo scorso anno sono tornato al paese natale, non avendo sostenuto gli esami mi sono messo a fare del commercio e tutti i giorni ero molto occupato, al punto di dimenticare il nostro appuntamento. Giunse il nono giorno del nono mese, 'l'appuntamento del crisantemo', e io, lontano mille miglia, ero ormai in ritardo. Pensai e ripensai, ma non riuscivo a trovare una soluzione, finché ricordai cosa dicevano gli antichi: è impossibile per gli uomini percorrere mille miglia in un sol giorno, ma non per gli spiriti. Così ho sguainato la spada e mi sono tagliato la gola, e cavalcando una fresca brezza sono giunto all'appuntamento."

Gao Yuan Mi fai paura.

Xiaoyou Così sono gli uomini, possono lasciare che la routine faccia dimenticare un'amicizia e possono sguainare la spada e uccidersi per rispettare una promessa. Ora sono arrivata.

## Scena VI

### Il letto di Casanova: fare l'amore e notizie biografiche su Xiaoyou

Gao Yuan Non sarai mica una di quelle donne intelligenti che spalancano le braccia mentre serrano le gambe?

Xiaoyou E tu non sarai mica uno di quei ragazzini sciocchi che prima seducono e poi abbandonano?

Gao Yuan *(Mette su un'aria addolorata, portando una mano al petto)* Le chiavi della porta di casa mia, portami a casa va'.

*(Xiaoyou allunga piano il braccio e prende le chiavi, non è chiaro se sia agitata o esitante.)*

*(Sul grande schermo sul palco si proietta un documentario sulla vita di Xiaoyou.)*

Voce fuori campo Xiaoyou, questo il suo nome. Ventisei anni quest'anno, lavora in un museo di storia naturale. In questo momento è a casa, siede nella cucina deserta, si guarda intorno, quelle fila di mobili componibili ed elettrodomestici, la flebile luce al neon fuori della finestra, proiettata all'interno, le provoca un brivido come di freddo. Inseguendo l'amore cieco e i suoi ricordi delle palpitazioni di Gao Yuan, sa di essere caduta nella trappola che lei stessa aveva preparato. Studentessa modello, seconda classificata nella gara di modellismo aeronautico della città di Pechino, capogruppo del club della biologia della scuola, membro attivo dell'agenzia di stampa studentesca. Dopo il diploma di scuola secondaria, ha avuto un esaurimento nervoso e si è ammalata di anoressia. Fatta esperienza della fine della sua prima storia d'amore di ragazza, si è inventata un ruolo secondario e nemmeno recitato tanto bene, assolutamente senza speranze, all'interno di una storia d'amore commovente; è divenuta taciturna, normalmente timida, balbetta, arrossisce, soffre di crampi allo stomaco, improvvisi sudori freddi,

alterazioni del ciclo mestruale. Finché un bel giorno, incontra un ragazzo e i due s'innamorano.

Alle sei e mezza del mattino, come al solito, si sveglia si guarda allo specchio, e, diversamente dal solito, si scopre una bella ragazza. Alle prime flebili luci dell'alba, nell'aria fresca, si mette a piangere.

L'amore danza nell'aria, accadono miracoli, le cellule crescono, il cielo si tinge di rosa. Inghiottendo il primo sorso di caffè del mattino, si morde le unghie e osserva l'uomo nel letto: là giace il suo primo grande amore.

Rammenta il sapore dei baci, lei, che al museo spiega la storia dei dinosauri e degli stegodonti, che ha viaggiato dappertutto, stesa sul letto, studia il soffitto, impara a fumare e con naturalezza butta il mozzicone nello scarico dell'acqua, indossa un vestito ampio, con le spalline, ascolta musica rock; piange quando guarda le serie TV, piange quando guarda i programmi di calcio, piange quando litiga coi vicini, piange quando prende un coltello per sbucciare una mela, frantuma il videoregistratore, siede per ore a congelarsi dalla testa ai piedi sulla panchina del parco, spesso intavola profonde riflessioni con i suoi peluche, non assomiglia neanche più a una ragazza troppo sentimentale, è solo un comune cucciolo femmina troppo innamorato della sua storia d'amore.

Lin Yichuan, il suo primo amore, professore associato all'università, morto accidentalmente in un incidente stradale: giorno di neve, strade ghiacciate, vento forte, bassa pressione; a detta di alcuni testimoni oculari, tutto è successo in un batter d'occhio. Leggero com'era venuto, se n'è andato via col vento.

Xiaoyou ha perso Lin Yichuan, il dolore la pone in uno stato di assenza di gravità al limite della distruzione, proprio come se l'amore debba per forza essere dolore, caduta duplice,

disperazione isterica, in preda alle convulsioni che la scuotono dalla testa ai piedi, lo sguardo perso nel vuoto, depresso, l'intero corpo reso rigido, terrorizzato, disperato, l'arrivo della catastrofe, irrevocabile, per sempre irrevocabile, impaurita, solo una cosa completamente congelata, ormai troppo tardi.

Xiaoyou Abbiamo già avuto un appuntamento, il giuramento più comunemente infranto.

Voce fuori campo Un anno e tre mesi dopo, Xiaoyou sembra tornare gradualmente alla normalità. Assisteva a un misterioso numero di prestigio con due gemelle, per il troppo sforzo mentale, durante la messa in scena del loro poteri soprannaturali, le due gemelle sono svenute sul palco, quando Xiaoyou le ha portate all'ospedale, ha visto Gao Yuan...

*(Sullo schermo, fermo immagine su Xiaoyou che piano piano svanisce.)*

## Scena VII

### La marcia del supermercato

*(Supermercato. Tutto il palco è invaso da un codice a barre bianco e nero.)*

*(Nel supermercato, casalinghe discutono animatamente il libro Grida dal letto.)*

*(Gente di tutti i tipi, con le più disparate mentalità e obiettivi, acquista Grida dal letto e se lo porta a casa insieme a cartoni del latte, dentifrici, pantofole)*

*(Gao Yuan aiuta una Yao la Seduttrice compiaciuta come non mai a farsi strada tra la folla.)*

*(Yao la Seduttrice fa la civetta con Gao Yuan)*

*(Tutti cantano in coro “La vita gioiosa nell’era dei consumi”.)*

*(Conferenza stampa)*

Giornalista Signorina Yao, è vergine?

Yao la Seduttrice Sì è mai leccato il dito? Ci faccia caso, ogni volta ha un sapore diverso...

Giornalista Signorina Yao, nel suo nuovo libro si narra ogni tipo di esperienza sessuale immaginabile – mi scusi, preferisco non usare l’espressione medica rapporto sessuale – dunque, come ha accumulato un’esperienza così ricca?

Yao la Seduttrice Nella sua immaginazione ci sono esperienze ancora più varie, solo che lei è più ipocrita di me, più moralista; quando gli uomini parlano di virtù e morale per la maggior parte sono falsi e ipocriti, quando lo fanno le donne, per la maggior parte sono brutte persone.

Giornalista Lei di certo non considera il suo capolavoro *Grida dal letto* spazzatura pornografica di basso grado, un’opera nauseabonda,

mediocre e oscena, un fallimento completo, annoiante a morte, una presa in giro della letteratura e dell'intelligenza umana?

Yao la Seduttrice Ci sono già state persone che hanno definito così Tolstoj, Beckett e Kawabata Yasunari. Non c'è niente di male nel sesso, fare l'amore è una cosa perfettamente razionale, ritengo che in questa nostra epoca dell'informazione, in costante rinnovamento e più che rapido sviluppo, sia perfettamente normale che ogni persona abbia una cinquantina di partner sessuali all'anno.

Giornalista La prego, ci parli della sua opera letteraria sulle sue esperienze erotiche.

Yao la Seduttrice Il modo più diretto per comprendere gli uomini è portarli a letto, parlare d'amore e passione rende tutto molto più semplice.

Giornalista Sostiene apertamente i rapporti sessuali promiscui?

Yao la Seduttrice Sicuramente non incoraggio la castità. La castità è considerata un requisito morale unilaterale per le donne, è una normativa morale che applica due pesi e due misure a seconda del sesso.

Giornalista Il volume di vendite del suo nuovo romanzo è impressionante, 400.000 copie vendute in una sola settimana, ne è felice?

Yao la Seduttrice Questo mette in luce i desideri intimi e reconditi della massa, nonché i suoi istinti repressi.

Giornalista Allude al voyerismo?

Yao la Seduttrice Rendere la scrittrice donna oggetto di attrazione sessuale è un atteggiamento tradizionale di questa società maschilista, perciò mi ero già preparata mentalmente.

Giornalista Chi reputa più importanti tra le prostitute e le chiese?

Yao la Seduttrice Accetto di rispondere a questa domanda umiliante. Le prostitute sono il lasciapassare delle chiese, le chiese sono l'epitaffio delle prostitute. Grazie, grazie a tutti.

Giornalista Signorina Yao, quando potremo intervistarla di nuovo?

Yao la Seduttrice Chi mi voglia intervistare deve per prima cosa venire a letto con me; quanto sarà in grado di durare a letto, tanto tempo avrà per intervistarmi.

*(Frastuono di folla in agitazione. Si leva la musica.)*

*(I giornalisti si disperdono a destra e a manca.)*

*(Gao Yuan se la ride della grossa su un lato del palco. In una mano stringe un pacco di giornali, con l'altra abbraccia Yao la Seduttrice)*

Gao Yuan (Qual è il lato tragico di questa vicenda? *(Legge il giornale)* *Il quotidiano della gioventù*, sezione spettacolo, titolo: "Romanzo spazzatura, rivoltante." Ed è proprio così. Così, l'articolo di un commentatore del *New York Times*: "Mediocre e osceno, il fenomeno Yao la Seduttrice non è affatto un fenomeno isolato, bensì rappresentativo della collettiva mancanza di senso di responsabilità della società cinese contemporanea." Può bastare, torniamo alle vendite stellari. "Nell'arco di una settimana sono andate a ruba 600.000 copie! Si posiziona in testa alle classifiche delle opere letterarie, con ampio distacco! I più famosi registi del paese se ne disputano i diritti, nella prossima metà dell'anno cominceranno le riprese," cosa dimostra questo? Noi abbiamo reso l'esistente degno di elevarsi ai massimi livelli, di avere un senso; abbiamo dato carattere narrativo al tempo e allo spazio che di per sé non ce l'hanno. Cos'è che mi ha reso un simile mostro? Lo sono o non lo sono? Questo è un problema. Se sia più nobile continuare a mantenere la personalità ribelle della

gioventù, duri e puri fino a rifiutarsi di stare al passo coi tempi. Oppure decidersi a diventare la persona un tempo disprezzata? Da quale di questi comportamenti traggono più vantaggio cuore e anima?

La storia della medicina racconta di un paziente che viveva in uno stato di allucinazione stravagante, egli si credeva un uovo affrittellato. Rifiutava di sedersi, perché temeva che così facendo si sarebbe sbriciolato e il tuorlo sarebbe schizzato fuori. Fior fior di brillanti medici cercarono di sopprimere le sue paure somministrandogli tranquillanti ed altri medicinali, ma senza risultati. Finché, un giorno, un medico decise di accettare la sua allucinazione e suggerì di portargli un panino, cosicché quando volesse sedersi poteva mettere il panino sotto al sedere ed evitare così che il tuorlo schizzasse fuori. Da quel momento in poi, il paziente stringeva sempre in una mano un pezzo di pane. La sua vita divenne molto più normale. Astuto! 600.000 copie vendute in una settimana, che la massa apprezzi la bellezza è davvero una grande stronzata! *Shit!* In questo momento io sono come quel dottore che ha scoperto il panino, attenzione a non far schizzare fuori il tuorlo! Il lato comico di questa storia? Adesso vi canto una canzone, si intitola “Se rifiutiamo la verità”.

*(Gao Yuan canta.)*

*(Yao la Seduttrice si inserisce, i giornalisti cantano in coro.)*

*(Entra Xiaoyou, attacca a cantare dal motivo del suo amore.)*

*(Gao Yuan ondeggia in mezzo a Xiaoyou e Yao la Seduttrice)*

*(Al ritornello, Gao Yuan improvvisamente sviene.)*

*(Entrano i medici per soccorrerlo.)*



## Atto II

### Scena I

#### Un dialogo d'amore tra Gao Yuan e Xiaoyou o il letto di Platone

*(Letto di ospedale.)*

*(Un'infermiera sta misurando la pressione a Gao Yuan.)*

Infermiera Ottanta, centosessanta. La pressione è piuttosto alta.

Gao Yuan Dovrebbero farla misurare ad altre infermiere la pressione, con una ragazza così adorabile come te in giro per la stanza salirebbe la pressione a tutti.

*(L'infermiera non si cura di Gao Yuan, gli slaccia i pantaloni e gli fa un'iniezione sul sedere.)*

Gao Yuan *(Grida esageratamente)* Ahia! Le donne graziose, all'atto pratico sono sempre le più crudeli.

Infermiera Risparmiati le battutine così magari riesci a vivere qualche giorno in più.

Gao Yuan Se vivessi ancora per qualche giorno, esci a mangiare con me?

*(L'infermiera lancia un'occhiata a un dottore non lontano, prende la maschera dell'ossigeno e la sistema sul volto di Gao Yuan.)*

Infermiera Respira l'ossigeno per un'ora.

*(L'infermiera esce.)*

*(Entra Xiaoyou, nel vederla i dottori si ritirano.)*

*(Xiaoyou si avvicina a Gao Yuan)*

Xiaoyou Rifiutato? Il tuo fascino sembra averne risentito.

Gao Yuan *(Di proposito)* Dov'è che ti ho già vista? L'altra mattina mi hai abbandonato di soppiatto come un gatto nero...

Xiaoyou Perché un gatto nero?

Gao Yuan I gatti neri mi hanno sempre portato fortuna, questa volta mi ha fatto rivedere te...

Xiaoyou Oggi le tue frecciate proprio non fanno effetto.

Gao Yuan Allora faccio il bravo bambino, ti va di farmi un po' compagnia?

Xiaoyou Dipende, bisogna vedere quanto bravo sei.

Gao Yuan *(Posa la testa sulla gamba di Xiaoyou)* Bravo come il tuo bambino, ma anche capriccioso, con l'acquolina in bocca, che ti tira i capelli e ti accarezza la faccia.

Xiaoyou Sei proprio capriccioso come un bambino.

Gao Yuan Sono un corteggiatore che oscilla tra il timido e taciturno e l'impetuoso e arrogante. Ho comprato un pappagallo e gli ho insegnato a dire: "Gao Yuan è un bravo ragazzo", poi l'ho venduto, così da spargere questa frase fino alle orecchie di quanta più gente possibile e lasciare per sempre una buona impressione di me. Voglio comprarne un altro, insegnargli a dire: "Xiaoyou è molto brava a letto." Poi... Vedi, un uomo nobile non ha bisogno di fischiare, spiare, scrivere bigliettini o fare promesse casuali per esprimere la sua ammirazione.

Xiaoyou Questa sarebbe la tua incontenibile vena passionale?

Gao Yuan Questa è la dichiarazione d'amore elaborata dal mio cervello, è ciò che dice "il mio cervello", non il mio cuore, perché il mio cuore è di qualcun altro, è arrivato nel mio petto solo un anno e quattro mesi fa.

Xiaoyou Il cuore è qua, devi stare attento.

Gao Yuan A partire dal 1967, quando il medico sudafricano Christiaan Barnard effettuò il primo trapianto cardiaco al mondo, i trapianti di cuore sono ormai diventati una bazzecola per il nostro livello di sviluppo tecnologico. Si dice che in tutto il mondo le persone sottoposte a trapianto cardiaco non solo siano vigorose e vitali, ma che raggiungano anche traguardi straordinari. Un trapiantato svedese ha scalato per ben sei volte le Alpi, e ha fatto l'amore con un turista indiano su un picco per ben tre ore e cinquantadue minuti, entrando nel Guinness dei primati; due afgani sottoposti a trapianto cardiaco hanno inciso la Dichiarazione dei diritti umani su due pelli di cammello, adesso in mostra al Metropolitan di New York, i visitatori accorrono a sciame; il vicepresidente dell'associazione mondiale di sub, a sole settantadue ore dal trapianto, ha partecipato a una grandiosa cerimonia di divorzio sott'acqua; un trapiantato di una minoranza etnica dello Yunnan ha affrontato coraggiosamente feroci tigri a mani nude, le vittorie sono innumerevoli...

Xiaoyou Apprezzo il tuo cinismo, ma può bastare.

Gao Yuan Sono un po' emozionato per il fatto che sei venuta, dai, scegli me.

Xiaoyou Penso che piuttosto dovresti cercare di stare tranquillo...

*(Si sente il rumore del vento nella stanza silenziosa.)*

Xiaoyou Sta nevicando...

Gao Yuan È meglio porsi dei limiti quando si ama, capito? Per quanto si ami, bisogna sapersi risparmiare, cosicché, nel caso in cui la persona amata scomparisse, morisse, si possa comunque aver preservato un po' di amore da trasferire su qualcun altro...

Xiaoyou Ancora un giorno di neve, accadono sempre cose nei giorni di neve...

Gao Yuan La sera in cui mi hai raccontato quella storia paurosa, e poi hai accarezzato la mia ferita sul petto, ho finalmente perso la mia verginità, la verginità spirituale intendo. Ma chi sei davvero? Dov'è che ti ho conosciuto? Ti piace questa ferita?

Xiaoyou È bellissima!

Gao Yuan Che perversita!

Xiaoyou Bella e triste!

Gao Yuan È crudele. Nel mio corpo albergano due persone, a mettere in moto i miei desideri e le mie gioie ogni giorno è il cuore di un'altra persona; io rifuggo le convenzioni, sono orgoglioso e irascibile, sfrenato e pazzo di gioia, perciò riesco a non sentire il precario e indistinto scoraggiamento e l'ombra. Ma, quando sono tranquillo e placido, consumo il piacere del conformarsi alla morale, la mia disperazione potrebbe distruggermi all'improvviso... Ho un po' male al cuore... Dal punto di vista biologico, non sono solo un primate che cerca di sopravvivere, sfamarsi e proseguire la specie, la mia vanità mi spinge a ingaggiare una lotta culturale per la mia salvezza. Perché piangi?

Xiaoyou Non sto piangendo, è per via delle lenti a contatto...

Gao Yuan Mi piaceva la sensazione dei tuoi baci sulla mia ferita, tu non puoi vedere ciò che c'è sotto, Xiaoyou, alcool, droga, disperazione, terrore, fantasie assurde, inganno, potere, gloria, niente di tutto questo ha alcun effetto sul mio cuore, soltanto il ciò che gli è simile può essergli fatale, l'amore!

Xiaoyou Ancora smancerie!

Gao Yuan Però ti sei commossa.

Xiaoyou Tutti gli amori sono dolorosi, ma a dispetto del dolore, ma alla fine è la cosa più bella che conosciamo.

Gao Yuan Ti piaccio?

Xiaoyou Non so dire se il fatto che tu sia a questo mondo di una buona cosa o meno.

Gao Yuan Non vuoi ammettere che ti piaccio?

Xiaoyou Vorrei che il tuo cuore non venga più ferito.

Gao Yuan Prenditi cura di me. Xiaoyou, posso resistere a tutto fuorché alla seduzione. Porgimi la tua bocca, posala qua, no, non sul cuore, sulle mie labbra. Non sarà l'amore delle donne recluso nell'angusto spazio del cuore ?

Xiaoyou Il dottore ha raccomandato che non ti facessi agitare...

Gao Yuan ...allora uccidimi, piuttosto.

*(I due si baciano.)*

*(Parte la musica.)*

*(Xiaoyou e Gao Yuan cominciano a volare.)*

*(I dottori li osservano da lontano.)*

*(Canzone:)*

“Porta il tuo cielo dentro ai miei occhi

Respiro il tuo respiro ma non lo abito

Può mai assomigliare qualcuno a noi che, dopo l'amore,  
diveniamo cenere?

Se tu lo vuoi, lasciami essere una barchetta che scivola sul tuo  
nome e vi si ferma

Quando la vita ci attacca di fronte e non smette di portar via  
tutto

Possiamo solo aspettare che cada la pioggia sulla polvere  
indistinta

Le tue mani hanno dimenticato come volare nel sonno  
profondo

Se tu lo vuoi, lasciami essere una barchetta che scivola sul tuo  
nome e vi si ferma”

Scena II	
Sette letti e sette dialoghi sull'amore	
	<i>(Parte la musica.)</i>
	<i>(Sul palco sette letti.)</i>
	<i>(Primo letto: Dialogo tra un professore universitario e una studentessa probabilmente incinta)</i>
	<i>(Secondo letto: Dialogo tra un poliziotto e un tentato suicida)</i>
	<i>(Terzo letto: Dialogo tra uno scalatore e un'attrice)</i>
	<i>(Quarto letto: Dialogo tra il presentatore di "Tenera è la notte" e il suo primo amore pubblicamente dichiarato in diretta radio)</i>
	<i>(Quinto letto: Animato dialogo tra due formiche sudafricane in laboratorio (animazione))</i>
	<i>(Sesto letto: Dialogo tra un internauta e una internauta)</i>
	<i>(Settimo letto: Dialogo d'amore tra due astronauti ritrovati all'interno di una capsula spaziale)</i>

### Scena III

#### La truffaldina società di credito di Gao Yuan

Gao Yuan Io sono straordinario.

Tutti Noi siamo straordinari.

Gao Yuan Io sono assolutamente straordinario.

Tutti Noi siamo assolutamente straordinari.

Gao Yuan Ho la coscienza a posto.

Tutti Abbiamo la coscienza a posto.

Gao Yuan La mia mente è serena.

Tutti La nostra mente è serena.

Gao Yuan Sono in grado di gestire qualsiasi problema la vita mi ponga davanti.

Tutti Siamo in grado di gestire qualsiasi problema la vita ci ponga davanti.

Gao Yuan Amo le sfide.

Tutti Amiamo le sfide.

Gao Yuan Il mio stato mentale dimostra che il mio corpo è pronto.

Tutti Il nostro stato mentale dimostra che il nostro corpo è pronto.

Gao Yuan Mi sento alla grande.

Tutti Ci sentiamo alla grande.

Gao Yuan Il mio entusiasmo è alle stelle.

Tutti Il nostro entusiasmo è alle stelle.

Gao Yuan Riuscirò nello scopo.

Tutti Riusciremo nello scopo.

Gao Yuan Devo trovare più soldi.

Tutti Dobbiamo trovare più soldi.

Gao Yuan Voglio mantenermi saldo nelle mie opinioni ed esserne orgoglioso.

Tutti Vogliamo mantenerci saldi nelle nostre opinioni ed esserne orgogliosi.

## Scena IV

### Degli occhi vacui o Xiaoyou e il dottore

*(Xiaoyou si sta facendo bella con allegria. Entra il dottore.)*

Dottore Avevo temuto che il tuo sguardo non conoscesse la felicità, tanto vuoto da attraversare la materia e finire nel nulla.

Xiaoyou Dottore! È arrivato.

Dottore Stai uscendo?

Xiaoyou Sì, è il compleanno di un amico.

Dottore Gao Yuan?

Xiaoyou *(Si sente scoperta, ma non intende continuare a dissimulare)*  
Sì, ha invitato pure lei?

Dottore No. Gli ammalati non vogliono vedere il proprio dottore nei momenti felici.

Xiaoyou Proprio così.

Dottore Anche tu non avresti voluto vedermi, vuol dire che sei felice.

Xiaoyou Sì, ho rincontrato Lin Yichuan.

Dottore Non è Lin Yichuan!

Xiaoyou Ho ascoltato il battito del suo cuore, come un tempo.

Dottore A letto? Dopo che ti ha soddisfatto e dato la gioia di vivere?

Xiaoyou E allora, che c'è?

Dottore È Gao Yuan! Un imbroglione, un codardo che si crede brillante, un volgare scarto che si accompagna a prostitute per tirare a campare. Hai idea di ciò che stai facendo?

Xiaoyou Non m'importa, a me interessa solo il suo cuore.

Dottore Mi fai pentire! Te ne stavi là, tutti i giorni sulla porta, con i grandi occhi vacui, vacui che sembrava potessero attraversare

la materia e finire nel nulla. Avrei dovuto cacciarti senza la minima pietà.

Xiaoyou Sarebbe stato inutile, l'avrei comunque scoperto, con qualsiasi mezzo.

Dottore Xiaoyou, abbi un briciolo di buon senso. Un cuore non è altro che un organo del sistema circolatorio, non ha coscienza, che cosa speri di ottenere da Gao Yuan.

Xiaoyou Niente, voglio solo stare con lui.

Dottore Non è possibile che ti sia invaghita di lui, come una qualunque di quelle infermierotte ingenua, ingannata dalle smancerie spudorate di un imbroglione dalla lingua forbita. O forse dal suo bel corpo che ha acceso la tua passione, la tua passione sepolta nel tuo corpo solitario. Guarda un po' il tuo viso, i tuoi occhi, portano l'aurea rosea dell'amore, mossi da un'ondata di freschezza, dall'amore materiale. Te lo ricordi ancora Lin Yichuan? Chi è Lin Yichuan? Ricordi il suo volto? Non era affatto bello, non era passionale né aveva gusto, un monotono insegnante di matematica. A letto, non era minimamente paragonabile a quel playboy!

*(Senza preavviso, Xiaoyou da uno schiaffo al dottore.)*

Dottore Anche tu non ne sei sicura, quell'amore commovente ormai si è perfettamente mescolato alla passione sensuale, non ci avevi pensato, eh!

Xiaoyou Perché? Perché devi dire così? Preferisci vedere dolore, disperazione, morte, piuttosto che vedere un volto rifiorire e uno sguardo felice?

Dottore Buona domanda. La felicità è pur sempre felicità, ovunque tragga origine. Ti saluto!

*(Xiaoyou, demoralizzata, si siede.)*

Xiaoyou (*Monologo*) Certo, potrei tornarmene a casa senza di lui, però non posso proprio più aspettare, era ormai un anno che non sentivo il battito del suo cuore. Avevo troppo bisogno di sentirlo. E poi ho le mie buone ragioni, queste ragioni imperative mi fanno sentire in pace – devo assolutamente averlo, niente sarà troppo per arrivare a questo fine. Eppure, com'è che non ho trovato la minima traccia di riluttanza e di infelicità nel mio cuore? Forse mi piace davvero, quel cinico imbroglione, quel playboy. Davvero sorprendente! Così formidabile è il potere del cuore di Lin Yichuan? Possibile che in segreto non abbia avuto alcun dubbio? Eppure, a dire il vero, il suo sguardo non mi pare abbia niente a che fare con quello di Lin Yichuan. Come posso provare che sono fedele al mio amore? Dovrei odiare Gao Yuan, odiare il suo corpo, quel suo bel viso, la gioia che ha portato? Dovrei sentirmi in colpa per provare un più grande piacere che a star vicino a quel cuore?.

## Scena V

### Perché amo così ardentemente la cultura di massa

*(Nel bar. È il compleanno di Gao Yuan, Gao Yuan è ubriaco.)*

Gao Yuan Uscire con le ragazze è come giocare a scacchi: prima di tutto è fondamentale pianificare l'apertura e le quattro fasi di introduzione, sviluppo, transizione e conclusione; bisogna inoltre applicare strategie multilaterali, trarre beneficio da entrambe le parti, prendere in considerazione cielo e terra, la luce del giorno e la distesa delle acque. Ma soprattutto è indispensabile non lasciarsi trasportare dalle emozioni, chi si lascia andare alle emozioni ha già perso.

Ratto Non dovresti continuare a bere.

Ballerino ombroso Xiaoyou non è venuta, è la prima volta che una ragazza gli dà il due di picche.

Gao Yuan Gli antichi saggi ci mettono in guardia: guardatevi da quelle femmine misteriose che non vi siete mai portati a letto ma vi tengono svegli l'intera notte, non solo non riuscirete a dormire ma rischiate anche di rovinarvi l'appetito. Versare sale sulla mia ferita è immorale...

Proprietaria E allora versiamoci della birra...

Gao Yuan Beviamo!

Rappresentante Ritengo che abbiate tutti bisogno di una purificazione spirituale. Tenete un diario, sorridete, mangiate cose sane, concedetevi un massaggio ai piedi, fate yoga, invitate ospiti a cena per ritrovare la vostra autostima, ricordate che il silenzio è d'oro, perché non prendete una confezione di nitroglicerina purificante al gelsomino? È economica!

Conciatore Se fossi un'automobile, sarei un'automobile malridotta; se puzzolente fossi un colore, sarei color verde-cacca-di-cane; se fossi un

pezzo di stoffa, sarei uno straccio; se fossi un conciatore, sarei un conciatore puzzolente.

Ballerino ombroso È arrivata una donna, e ha un mazzo di fiori!

Gao Yuan *(Salta in piedi)* Presto!

*(Tutti intonano all'unisono "Tanti auguri a te", Gao Yuan si copre gli occhi con la cravatta.)*

*(Entra invece Giovane arrabbiato con i lunghi capelli sciolti sulle spalle, nessuno dice una parola.)*

Gao Yuan Xiaoyou, sei arrivata tardi!

*(Gao Yuan si accorge della strana atmosfera, si toglie la cravatta dagli occhi e, afflitto, torna a sedersi al tavolo.)*

*(Si ritirano tutti da un lato.)*

*(All'improvviso Gao Yuan riceve la chiamata di un giornalista. L'atmosfera si fa tesa.)*

Gao Yuan Pronto, salve! E lei come lo sa? No! Voglio dire, da chi è che lo è venuto a sapere? Sono assolutamente tutte assurdità! Pronto, non sento bene, il suo segnale è disturbato.

*(Gao Yuan riattacca, il telefono ricomincia a squillare.)*

Gao Yuan Pronto, chi parla? La prego di non credere a queste voci infondate! No! Come potrebbe mai essere! La sua ignoranza e le sue fantasie bizzarre mi addolorano! Grazie! Come? Quale bar? È nei paraggi?

*(Due tipici giornalisti irrompono nel bar.)*

Giornalista 1 Signor Gao Yuan, siamo scossi e scandalizzati da tutte le faccende riguardanti il suo complotto, le supposizioni corrispondono tutte a verità?

Gao Yuan Cosa bevono i signori?

Giornalista 2 Ci scusi, non abbiamo tempo di bere. La nostra agenzia vuole un titolo da prima pagina. Sembrate tutti sapere il fatto vostro, ma ci sono delle falle.

Gao Yuan Sarò onesto con voi. Vi prego di spegnere i vostri registratori. *(A bassa voce)* Si tratta di un esperimento per misurare specificatamente il livello di credulità e ignoranza del popolo cinese. Se voi rivelerete il piano prima che il romanzo salga ai vertici delle classifiche dei *best-seller*, sarò rovinato. Prego i lor signori di aspettare ancora due settimane, fintanto che il romanzo non sia arrivato al primo posto.

Giornalista 1 Possiamo accettare, ma deve prometterci che a tempo debito avremo l'esclusiva sulla notizia.

Gao Yuan D'accordo! Consideratela vostra!

*(I due giornalisti escono. Da sotto il tavolo esce di soppiatto il tipico giornalista veterano.)*

Giornalista 3 Ho sentito, ho sentito tutto! Si dice che questo romanzo erotico sia stato fabbricato dai quindici membri riuniti di una società di nullafacenti, è proprio così, nevvvero?

Gao Yuan Se lei accetta di aspettare una settimana, darò a lei l'esclusiva sulla notizia...

Giornalista 3 Non se ne parla! Il capo vuole la notizia domani.

Gao Yuan Ma lei non può scrivere cose casuali in disprezzo dei fatti, persino le più rudimentali cifre non sono precise; le persone non sono quindici, bensì sessantanove, non è una società di nullafacenti, bensì di membri col diploma di scuola elementare; lo scorso autunno...

Giornalista 3 Ascolti! Domani uscirà sui giornali! Se non mi racconta lei come stanno le cose, userò i materiali che ho a disposizione.

Inoltre, rendere pubblica questa faccenda potrebbe presentare dei benefici per voi; adesso, mi esponga la faccenda in breve!

Gao Yuan Bene. *(Rivolto ai suoi complici)* Piano B!

*(Gao Yuan continua a sorridere davanti ad una folla di media, si mette in posa davanti ai flash.)*

Gao Yuan Signori e signore, grazie a tutti! Ringrazio l'attenzione di tutta la stampa, grazie per i cosiddetti scandali morali da voi recentemente resi pubblici. Sebbene il volume totale di vendite del neoclassico, contemporaneo, avanguardistico romanzo "Grida dal letto" abbia già superato i dieci milioni di copie, devo tuttavia esprimere il mio profondo rammarico in quanto ideatore di questo progetto. Io ritengo che questo non sia un imbroglio. Si tratta solo di un esperimento, una ricerca scientifica organizzata sulla massa e la messa in discussione di un concetto, cioè che la massa non ha mai avuto un proprio pensiero, la massa si è sempre limitata a seguire il gregge. I fatti provano che è sufficiente esprimersi in maniera provocatoria, mettere in campo alcuni specialisti e il gioco è fatto.

Una volta, una persona si appellò alla massa per la firma di una petizione che richiedeva l'applicazione di un rigido controllo, se non la messa al bando completa, della sostanza chimica nota col nome di "monossido di diidrogeno". Egli enumerò inoltre una serie di ragioni scientificamente fondate, come, ad esempio, il fatto che la sostanza poteva provocare eccessiva sudorazione e vomito, che era la componente principale delle piogge acide, che quando si trova allo stato gassoso può provocare gravi ustioni, diminuisca l'efficacia del sistema di frenata delle automobili, che si trovi all'interno delle cellule tumorali degli ammalati di cancro, e così via. Il 99% delle persone firmò la petizione. Ci fu solo una persona

che disse che quella sostanza chimica altro non era che “acqua”.

Questa è la massa che ci sta di fronte. Grazie a tutti! Adesso lor signori e signore potranno capire perché adoro così ardentemente la cultura di massa. Andate, andate e siate mediocri! Perché solo i mediocri avranno la possibilità di salvarsi e moltiplicarsi, essi saranno gli uomini del futuro, essi soli saranno i salvati. Per citare Nietzsche, “la follia è molto rara nei singoli individui, ma nei gruppi, nei partiti, nei popoli, nelle epoche, essa costituisce la regola”.

Mari e oceani non sono semplici mari e oceani, bensì la comunione dei più svariati fiumi; boschi e foreste non sono meri boschi e foreste, bensì formati da molteplici varietà di alberi. I popoli e le masse non sono semplici popoli e masse, tra loro ci sono architetti, psicologi, (sguatteri) lavapiatti, contadini delle piantagioni di cotone, avvocati, piccoli imprenditori, poeti, fabbri, pastori, addomesticatori; e poi, pescatori, casalinghe, matematici, pittori, macellai, funzionari, venditori di ghiaccioli, guardiani, poliziotti, piccoli sarti, chimici, fabbricanti di guanti in cotone, giardinieri, caldaisti, insegnanti di lingua, maestre d’asilo, intrecciatori di ceste, scrittori di articoli per quotidiani, camerieri, astronomi, pellettieri, fruttivendoli ambulanti, giornalisti, abusivi, portieri, pianisti, flautisti, batteristi, violinisti, suonatori di chitarra, di fisarmonica, di tromba, di legni e acrobati; e ancora, falegnami, lavoratori di metalli, guardie forestali, operai agricoli, operai tessili, muratori e marinai; e poi, lavandai, tipografi, bigliettai, tecnici di laboratorio, camerieri di ristorante, magazziniere, addetti al servizio vendita biglietti, dattilografi, rivestitori di tetti, meteorologi, batteriologi, mungitori, ottici, dentisti otturatori,

autisti, imballatori, pompieri, maestri d'orchestra, parrucchieri, attori, calciatori, ricercatori marini, minatori, arrotini, accalappiacani, albergatori, segretarie, postini, banchieri, levatrici, atleti e riscossori di tasse...

*(Parte la musica.)*

*(Gao Yuan continua a parlare, tutti ballano una danza bizzarra.)*

## Scena VI

### La seconda visita medica: o della verità dei fatti

*(Gao Yuan sta facendo la visita medica di routine.)*

Gao Yuan Dottore, mi ragguagli sulle probabilità di sopravvivenza registrate, ci sono nuovi sviluppi?

Dottore Al momento no.

Gao Yuan Nuove raccomandazioni?

Dottore Sulla base dei dati del tasso di sopravvivenza post trapianto cardiaco aggiornati all'anno 2000, a livello mondiale, il tasso di un anno di sopravvivenza post trapianto è del 79%, il tasso di cinque anni di sopravvivenza è del 63%, il tasso di dieci anni di sopravvivenza è del 48%. Mi stupisce che all'improvviso tu prenda tanto a cuore la tua vita.

Gao Yuan È vero. Ma quando ogni pasto che consumi potrebbe essere l'ultimo, ogni carezza, ogni volta che provi piacere potrebbe essere l'ultima, è difficile evitare di impazzire. Se all'uomo fosse data una vita infinita, allora non esisterebbero ansia e preoccupazione. Adesso, sto cercando di imparare a non preoccuparmi.

Dottore Ti sembra che il tuo carattere, lo stile di vita, i tuoi interessi e simili abbiano subito dei cambiamenti a seguito del trapianto cardiaco?

Gao Yuan Per questo, mi sembra che mi cresca più velocemente la barba ...

Dottore E per quanto riguarda il desiderio sessuale ed i sentimenti?

Gao Yuan Mi sta dicendo che c'è la possibilità che questo cuore mi cambi? Che mi renda diverso da me stesso? Mi renda un'altra persona?

Dottore Che si tratti di isotrapianto, allotrapianto o di trapianto tramite bioingegneria delle cellule staminali o ingegneria tissutale, tutte comportano dispute di natura etica. Può accadere che a volte il ricevente manifesti caratteristiche del donatore; quando il cuore di una persona irascibile viene trapiantato a una persona docile, può succedere che quest'ultimo divenga irascibile. Gli organi possono avere influenze sull'intera persona, il trapianto di reni da una persona giovane ad un anziano, può comportare che i capelli di quest'ultimo tornino neri.

Gao Yuan Quando si dice "l'amato del mio cuore", è veramente il "cuore" che ama? Dottore, a che tipo di persona apparteneva il mio cuore?

*(Il dottore, esitante, non risponde)*

Gao Yuan Dottore!

Dottore Era un professore universitario.

Gao Yuan Come si chiamava?

Dottore Lin Yichuan.

Gao Yuan Lin Yichuan, e poi?

Dottore Aveva trent'anni e una giovane fidanzata di nome Shen Xiayou.

Gao Yuan È così dunque, che peccato.

## Scena VII

### Nel letto di Yao la Seduttrice

*(Gao Yuan e Yao la Seduttrice sono nel letto a fumare.)*

*(Gao Yuan fuma e canta la Carmen)*

Yao la Seduttrice Nella nostra era consumista non esistono la buona e la cattiva reputazione, esiste solo la fama! La fama può portare benefici materiali e libertà di parola. Già cinque case editrici si stanno disputando il mio nuovo libro, questa è la ricompensa per aver lasciato che tu mi rendessi una donnaccia consumata e vilipesa dal pubblico, per fortuna che ho le spalle larghe – che canti?

Gao Yuan Me stesso.

Yao la Seduttrice Non mi hai ascoltato.

Gao Yuan Ho fatto un sogno... La prima volta che l'ho vista, non era poi così carina. O si può dire che il naso era troppo appuntito, o gli altri tratti del volto troppo molli. Non è di una bellezza impeccabile, ma il suo volto è straordinariamente vivace e grazioso, e l'espressione così interessante. A ogni espressione del suo viso, il riso, il pianto, sembra una farfalla che spiega le ali dai mille colori, cangianti alla luce del sole.

Yao la Seduttrice Cos'hai?

Gao Yuan Niente, niente.

Yao la Seduttrice Ti sei innamorato di quella sgualdrinella che vuol farsi credere una ragazza per bene della guida del museo di storia naturale.

Gao Yuan Comincio a odiarti perché odio me stesso.

Yao la Seduttrice Queste sono le parole d'amore più romantiche che abbia mai sentito.

Gao Yuan Apri la bocca.

Yao la Seduttrice Aperta.

*(Gao Yuan schiccherà la cenere della sigaretta nella bocca di Yao la Seduttrice.)*

Gao Yuan Come ti pare?

Yao la Seduttrice Eccitante.

Gao Yuan E poi?

Yao la Seduttrice Sapore di cenere.

Gao Yuan E poi?

Yao la Seduttrice Una donna intelligente dovrebbe capire subito cos'è l'essere amata e l'essere abbandonata.

Gao Yuan Anche queste sono le parole d'amore più romantiche che abbia mai sentito.

Yao la Seduttrice "...lei non dice una parola, sorride con disprezzo, si fa pallidissima, emette a mala pena un respiro, è stremata dalla sua gioia estrema. Si ritiene più stupida di tutti gli altri, trema in tutto il corpo... Vorrebbe urlare a squarciagola, d'un grido rauco pauroso, apre la bocca, sapore di cenere... Come una persona il cui livello morale è caduto così in basso, dissoluta e sfrontata, vanitosa e volgare, buona a nulla, che inaspettatamente ritrova la stima e l'immenso amore di sé...

Gao Yuan La tragedia non è il tuo forte.

Yao la Seduttrice *(Cambia tono)* "...Quando l'ho incontrato era già notte fonda, la sua mano, dalla schiena, è scivolata giù, verso i miei fianchi, poi, dolcemente, si è premuto contro al mio ombelico, il mio respiro affannoso, il suo alito odoroso di vino, soffiato sui miei capelli, mi solleticava appena... La mano è scivolata giù, allungandosi fino ai miei slip, ha indugiato un attimo, poi l'ha ritratta...

*(Parlando e saltando Yao la Seduttrice lascia il palco.)*

GaoYuan (*Sfrontato*) “Le donne, ah! dagli un’occasione e loro non se la lasciano scappare.” Chi l’ha detto?

## Scena VIII

### La storia di Xiaoyou: quella folle cosa da niente che è l'amore

*(Museo di storia naturale.)*

*(Xiaoyou canta "Quella folle cosa da niente che è l'amore" davanti agli enormi scheletri di due dinosauri.)*

Xiaoyou Guardare il giorno che pian piano si rischiara è una cosa solitaria,

l'amore mi ha reso pian piano emaciata,

ma tu guardi sempre il mio viso sorridente,

e non capisci che cosa dolorosa sia l'amore,

cosa vuoi da me?

– Dolcezza o eternità?

Una così folle illusione!

Quella folle cosa da niente che è l'amore,

Quella folle cosa da niente che è l'amore, che non vale neanche la pena di essere menzionata.

*(Entra Gao Yuan)*

Gao Yuan Preferisci la compagnia di un dinosauro pur di non stare con me.

Xiaoyou I dinosauri non sono pericolosi.

Gao Yuan Per quello si sono estinti.

Xiaoyou Stasera nessun appuntamento con le infermiere per cena?

Gao Yuan No, per quello mi sei venuta in mente te. Perché non sei venuta all'appuntamento? Perché non hai onorato il nostro appuntamento con il mazzo di crisantemi?

Xiaoyou Il mio regalo è rotolato giù dalle scale e si è rotto.

Gao Yuan Menti. Ti sono mancato?

Xiaoyou No.

Gao Yuan “No”, una risposta che le mie orecchie sentono di rado.

*(D'un tratto Gao Yuan abbraccia Xiaoyou, Xiaoyou si oppone, poi pian piano si addolcisce, infine si affida all'abbraccio di Gao Yuan.)*

Gao Yuan Ho sempre detto che chi si lascia andare alle emozioni perde.

Xiaoyou E tu, hai perso?

Gao Yuan Io! Io non perdo mai! E sai perché? Perché io non ho cuore! Sono una persona senza cuore! Ho fatto un sogno... Nel sogno, una pioggia nera scendeva dal cielo e, sebbene splendesse il sole, era tutto in bianco e nero, una donna mi correva incontro, portava in mano un mazzo di crisantemi mosci, appassiti, rinsecchiti, strapazzati e rinsecchiti. Mi fissava con un bello sguardo di farfalla dalle ali spezzate; io, irrequieto e sofferente, respiravo la solitudine di quello sguardo, quella solitudine così inusuale, che nessuno prima ha mai conosciuto ...mi raccontava una storia di fantasmi... poi andavamo a letto, poi io mi innamoravo di lei, poi lei, ogni volta, si sdraiava sul mio petto, ascoltava il battito del mio cuore...poi facevamo l'amore, poi lo facevamo un'altra volta, poi lei ogni volta che baciava la mia ferita, sospirava a lungo: sotto le sue labbra batteva il cuore del suo fidanzato morto...

Xiaoyou L'hai scoperto.

Gao Yuan L'ho scoperto, sì, brava! Perché non sei venuta a cercarmi? Ammettilo, non è che tu hai finto di accettare le mie *avances*, in realtà sei tu che mi hai sedotto, era tutto calcolato fin dalla prima volta che mi hai visto! E adesso perché mi dici “no”, “non mi sei mancato”? Non è forse qui la cosa che desideri? Perché

non torni a appoggiarci sopra il tuo volto? Vieni, appoggialo qua, con le tue morbide labbra e la tua fronte gelida. Appoggialo qua!

*(Gao Yuan si toglie la giacca, attira la testa di Xiaoyou al suo petto.)*

Gao Yuan È così bello da sentire il suo battito? Ha sofferto per te il suo cuore, no, anzi, il mio cuore? Ti piace questa ferita?

Xiaoyou È davvero bellissima!

Gao Yuan Era per questo che piangevi, cosa pensi che possano dimostrare le tue lacrime? Gli imbrogli e il veleno rendono le storie d'amore ancora più commoventi. È insopportabile, mi viene da vomitare, il mio corpo manda segnali terrificanti, mi sento come trafitto, i miei stessi ricordi mi disgustano, non esisto più, sono proprio disgraziato, sono inutile, mi sto corrompendo, mi tremano le ginocchia, tutto il letto trema. Non c'è cosa più immorale delle sensazioni di un imbroglione imbrogliato!

Xiaoyou *(Accarezza la cicatrice di Gao Yuan)* È qui, contiene amore, è lui che distribuisce il sangue nel tuo corpo, ti dà la vita, ti dà il calore, ti fa amare.

Gao Yuan Cosa vuoi da me?

Xiaoyou Se la tua anima abitasse un altro corpo, ti amerei lo stesso? Se le tue sopracciglia cambiassero, i tuoi occhi cambiassero, il tuo odore cambiasse, la tua voce cambiasse, potrebbe ancora esistere amore? Mi ha detto, finché ci sarà il mio cuore, ti amerò per sempre. Ma si può amare solo un cuore?

Gao Yuan Queste sono le parole d'amore più stupide che abbia mai sentito! Non ti ha detto qualche altra parola di qualità un po' più elevata?

- Xiaoyou A parte le parole di gratitudine racchiuse nel cuore, che diritto hai di criticare a vanvera? Sai che persona era Lin Yichuan? Era un angelo! Ammesso che gli angeli esistano a questo mondo. Non capisco perché al Cielo sia piaciuto un imbroglione nullafacente, senza un briciolo di sentimento verso l'umanità come te e non un angelo!
- Gao Yuan È proprio così il cielo.
- Xiaoyou Lui ti ha salvato! Ti ha dato il suo cuore!
- Gao Yuan Non provo la minima gratitudine. Fin da piccolo sono stato perfettamente cosciente che da un momento all'altro sarei potuto morire. Non mi importa di vivere o morire.
- Xiaoyou E allora di cosa t'importa?
- Gao Yuan Non mi è mai importato di niente. Non sono altro che un edonista che vive affrontando la morte. La cosa terribile è che tu sei apparsa! Un'imbrogliona! Fortunatamente non mi sono innamorato di te. Oh, se solo non mi fossi innamorato di te. Lasciami un tuo ricordo, donami la tua passione amorosa senza amante, il tuo dolore irrazionale, il tuo amore senza speranza di futuro. Sai cosa? C'è una sola cosa che può accomunarci, il dolore.
- (Gao Yuan lascia Xiaoyou ed esce.)*
- Xiaoyou Hai mai provato un sentimento di nostalgia così profondamente radicato da essere quasi un dolore fisico, che ti isolasse completamente dal mondo circostante, rendesse sbiaditi gli scenari tutt'intorno, togliendogli pian piano colore? Ci sono dei momenti in cui senti che ti sta opprimendo troppo violentemente, da non lasciarti quasi respirare, allora puoi, incurante, perforarlo con un ago, per quanto piccolo il foro ottenuto, almeno ti permette di riprendere fiato. La cosa strana è che lui è a un tempo l'ago e la sacca che mi avvolge.



## Scena IX

### Nightclub – la grande riunione degli imbroglioni

*(Nightclub.)*

*(Gao Yuan fa baldoria, beve e canta. Yao la Seduttrice e gli altri compagni gli sono d'intorno.)*

*(Gao Yuan salta come un matto su un trampolino, canta ad alta voce, affannato.)*

Gao Yuan A bere mi fa male la testa! A dormire mi fa male la testa! A pensare mi fa male la testa! Pure a fissare il vuoto mi fa male!  
*(Prende fiato)* I conigli corrono in qua e in là per cercare del cibo, le persone corrono a destra e a manca perché spronati dal desiderio, quando prendo i farmaci, l'urina diventa gialla, quando bevo alcool, l'urina puzza d'alcool, se mangio pizza e bevo caffè come sarà allora?

*(Entra il dottore.)*

Gao Yuan Dottore, benvenuto, benvenuto! Avevo giusto bisogno della sua testimonianza. Guardi com'è ben riuscita la sua operazione! Sono del tutto sano, sono più sano delle persone normali!

Dottore Stai cercando di ucciderti?

Gao Yuan La morte esiste solo nella nostra immaginazione, dottore, solo noi possiamo immaginarla, l'universo non sa cosa sia la morte, siamo solo noi stessi che attribuiamo un certo valore alla nostra vita. Anche se l'umanità si estinguesse, l'universo osserverebbe indifferente e silenzioso come sempre. Beva! Devo riconoscere che lei è davvero un dottore eccellente, lo provano queste due bottiglie di XO. Dica un po', che cos'altro si vieta a un malato di cuore che ha subito un trapianto, così proviamo subito.

Dottore *Bungee-jumping*, puoi provare col *bungee-jumping*.

Gao Yuan *Bungee-jumping?* Di cosa si tratta?

Yao la Seduttrice Certamente non più eccitante di quando scopiamo.

Gao Yuan L'avete sentita?

(*Tutti ridono.*)

(*Entra Xiaoyou.*)

(*Vedendo Xiaoyou, Gao Yuan scoppia a ridere come un pazzo.*)

Gao Yuan Stasera è proprio la grande riunione degli imbrogliatori, ma guarda, ne è arrivato un altro. Non mi ama eppure non mi lascia in pace. Che sei venuta a fare?

Xiaoyou Sono venuta a vedere come stavi.

Gao Yuan A trovarmi? A trovare me o il mio cuore?

Xiaoyou ...a trovare te.

Gao Yuan Ho capito, il mio aspetto ha eccitato il tuo istinto di sopraffazione, dando per la prima volta alla tua vita un po' di passione. Hai il coraggio di negare che ti sei innamorata di me? No, questo non ha proprio niente a che fare con questo nobile cuore, che ti sei proprio innamorata di me in persona. Era una vita che non aspettavi altro che di incastrare un ragazzaccio, giusto per aver qualcosa da fare, sentirti importante e migliore, finalmente essere tu a conquistare. Sii sincera per una volta, solo una, sei innamorata di me? Fosse anche solo un pochino?

Xiaoyou Ti amo.

Gao Yuan Che cosa ha detto? Un po' più forte per favore, non ho sentito.

Dottore Andiamo via, Xiaoyou.

Xiaoyou No.

Gao Yuan Vuoi sapere la sua storia? Ascolta attentamente Yao la Seduttrice, intervistala a dovere, non è affatto una persona semplice, al suo confronto tu sei praticamente una santa. Tu hai un pregio, se vuoi una cosa lo dici, senza il minimo senso del pudore, assolutamente senza dissimulare. Tu almeno hai una qualità morale di cui andare orgogliosa – l'onestà.

Yao la Seduttrice Non esistono donne buone e donne cattive, ci sono solo donne oneste e donne che non lo sono.

Gao Yuan Xiaoyou, vendici la tua storia, così ci facciamo un altro *best-seller*. Sicuramente venderà bene – la folle passione di una giovane donna che seduce un uomo e se lo porta a letto per un cuore...

Xiaoyou Torniamo a casa, Gao Yuan.

Gao Yuan Questa donna si chiama Shen Xiaoyou, credete che si sia avvinghiata a me perché mi ama? No, lei ama solo il mio cuore. Lei vorrebbe sventrarmi e strapparmi via il cuore. Vuoi forse uccidermi e regalare questo cuore a qualcun altro? Magari la prossima volta non sarai così fortunata, non sarà un bel ragazzo come me, magari sarà un vecchio, sedurresti comunque anche un vecchio, ci andresti a letto? E se fosse una donna, accetteresti un amore omosessuale? Sai cosa? se il dottore accettasse di aiutarmi, non esiterei a strapparmi il cuore e gettartelo. Non che sia chissà quale uomo d'animo nobile, ma non voglio neanche prendermi ciò che non mi spetta! (*Rivolto al dottore*) Mi aiuta dottore?

Dottore Mi dispiace.

Gao Yuan Visto? Non è che io non voglia, è lui che non vuole darmi una mano. Torna a casa, per favore, ne riparliamo quando sarò morto, non ci vorrà ancora molto.

Xiaoyou Non devi farti del male.

Gao Yuan Cos'è, ti preoccupi per me? No, ti preoccupi solo di questo cuore.

Xiaoyou Quel giorno nevicava, faceva molto freddo, mi telefonò, disse che sarebbe tornato a momenti. Misi l'acqua sul fuoco per preparargli una tazza di tè e scaldarsi le mani, ma lui non tornava. L'acqua era ormai fredda e lui non tornava. D'un tratto è scomparso dalla mia vita, morto. E io non potevo fare più niente, non ci sarebbe mai stato un giorno che potesse alleviare o cancellare tutto il dolore che provavo per questa perdita, mi avrebbe per sempre accompagnato, dominato fino alla morte. E solo al pensiero tremo di paura. Ma sono stata fortunata, perché ho saputo della tua esistenza...

Gao Yuan (*Sarcastico*) A quanto pare non puoi proprio lasciarmi andare, per quanto tu non mi ami, mi disprezzi, mi disdegni...

Xiaoyou Non è così! Ti ho ferito, ma io sono stata ferita più a fondo. Abbi pietà di me, abbi pietà di te stesso!

Gao Yuan Ma catturarmi non ti servirà a niente, questo cuore è mio, mio! È lo schiavo di questo mio matto corpo, di questi miei sentimenti dissoluti, della mia pietosa autostima. Quelle pilloline viola, gialle e bianche controllano che questo nobile cuore si adatti, devo dire che la sua capacità di adattamento è mediocre. Sentitem la fronte, ho la febbre? 38,6°C, dottore, ho di nuovo le allucinazioni...

(*Gao Yuan cade a terra, Xiaoyou lo abbraccia.*)

## Scena X

### La morte celebrale non ferma il battito del cuore

*(Una casa di cura vicino al mare.)*

*(Sul palco si vede un enorme fungo nucleare.)*

*(Il dottore sta facendo lezione agli studenti.)*

Dottore La farmacodipendenza è una malattia cronica e a carattere recidivo caratterizzata dalla perdita di controllo sull'assunzione di un certo farmaco che crea dipendenza. Tra le cause della dipendenza si annoverano il fattore di recrudescenza funzionale, il fattore il fattore di recrudescenza negativo e il fattore di recrudescenza condizionale. Tutti i farmaci che creano dipendenza possono, per mezzo di canali impropri, stimolare il sistema di ricompensa interno dell'organismo e innescare un effetto di ricompensa, perciò si genera la "dipendenza mentale". Prego, mi si porti il caso clinico del signor Gao Yuan. Per quanto il battito cardiaco del signor Gao Yuan appaia regolare, tuttavia, a causa dell'abuso di farmaci che creano dipendenza, egli è ridotto a uno stato di quasi morte celebrale, si noti che ho usato il termine "quasi". Non sono un neurochirurgo, sono un cardiocirurgo, dal punto di vista medico, non possiamo ancora descrivere la persona che giace sul letto come una persona in stato vegetativo, dobbiamo considerarla come una persona normale. Dobbiamo invitare con il massimo sforzo i parenti e gli amici del signor Gao Yuan a tenergli compagnia parlandogli, in modo da stimolarne la coscienza, risvegliarlo, riattivare tutte le sue normali funzioni fisiologiche e psicologiche. La pratica attesta che l'utilizzo clinico di questa caratteristica umana, può portare alla cura e alla guarigione di un paziente, realizzando l'obiettivo miracoloso della medicina.

*(Tutti gli studenti prendono appunti, il dottore sorride molto compiaciuto.)*

*(Il video sullo schermo per la didattica mostra le varie fasi della situazione clinica dell'operazione cardiaca di Gao Yuan.)*

*(Sta per scendere un acquazzone. Persone le più disparate arrivano alla casa di cura e aspettano il proprio turno per parlare con Gao Yuan e cercare di risvegliarlo.)*

*(Per primi entrano Ratto, Conciatore puzzolente, Ballerino ombroso, Letterato e gli altri; in mano portano dei fiori, l'espressione è afflitta ma si sforzano di tenere alto il morale.)*

Ratto Ti abbiamo portato dei fiori freschi ...

Conciatore Già, i fiori freschi sono simbolo di vita...  
puzzolente

Ratto Ti abbiamo portato dell'acqua...

Conciatore Già, anche se qui in realtà l'acqua non manca...  
puzzolente

Ratto Ti abbiamo portato il nostro affetto ...

Conciatore Già, l'affetto è la virtù dell'uomo...  
puzzolente

Ratto Ti portiamo i nostri saluti...

Conciatore Già, i saluti dei tuoi due cattivi compagni...  
puzzolente

Ratto Non potevamo portarti le nostre lacrime...

Conciatore Già, qui non c'è bisogno di lacrime...  
puzzolente

Ratto Non potevamo portarti la nostra compassione...

Conciatore    Già, perché il dottore ha detto che il tuo battito cardiaco non va  
puzzolente    poi così male....

          Ratto    Noi ce la passiamo bene...

Conciatore    Già, adesso stiamo meglio...  
puzzolente

          Ratto    Abbiamo molti soldi...

Conciatore    Già, e anche se non abbiamo soldi riusciamo a campare...  
puzzolente

          Ratto    La terra gira come sempre anche senza di te...

Conciatore    Già, anche se bisogna ammettere che non gira con lo stesso  
puzzolente    spirito...

          Ratto    Le galline depongono le uova come al solito...

Conciatore    Già, anche se bisogna ammettere che non ne depongono poi  
puzzolente    così tante...

          Ratto    Senza di te il tempo è comunque così bello...

Conciatore    Già, però bisogna ammettere che non piovono schiacciatine  
puzzolente    farcite...

          Ratto    Non so che dire...

Conciatore    Già, in verità abbiamo detto solo una serie di stupidaggini...  
puzzolente

Ballerino ombroso    (*Li interrompe*) Voglio dire due parole. Loro ti hanno portato un simbolo di vita e i saluti di due cattivi compagni, io, io non ho niente, ti ho portato solo una confezione di spaghetti istantanei. La poso accanto al cuscino, affinché ti possa accompagnare negli anni che passerai su questo letto, magari un giorno ti strapperà un sorriso, quando germoglia il grano, il grano danzante e profumato, l'aria limpida e fresca, la calura

estiva, la buona neve invernale, i giorni così passeranno e noi saremo sempre al tuo fianco.

Ratto Questa è poesia!

Conciatore Già, sembra quasi un'epigrafe!  
puzzolente

Ratto Com'è che non si è mosso neanche un po'?

Conciatore Come fare per ottenere un risultato immediato? Il dottore ha  
puzzolente detto che dobbiamo parlargli in tutti i modi.

Ballerino ombroso Allora provo in un altro modo, state un po' a vedere.  
*(All'improvviso arrabbiato, recita una parte)* Pazzo di stomaco  
debole che non sei altro! Sadico! Buono a nulla! Imbecille!  
Essere disgustoso! Mangia-feci! Megalomane! Lebbroso!  
Banchiere! Marito! Sgualdrina pettegola! Sussidiario!  
Giornale! Imbroglione! Gambero della Louisiana! Impotente!  
Culo puzzolente! Straccione! Carta di credito! Bastardo! Piscio  
di gatto! Pungolo della zizzania! Sordomuto! Gioco rotto!

Ratto Piano, piano, questa recita è fin troppo grossolana!

Conciatore Il battito è aumentato! C'è speranza! Continua a insultarlo!  
puzzolente

Ballerino ombroso Non so che dire...

*(Entra Yao la Seduttrice, attraente ma addolorata, seducente  
ma con un'aura da persona istruita, porta un quaderno da  
scuola, si getta verso Gao Yuan senza incontrare resistenza.)*

Yao la Seduttrice Abbracciavo una colomba, guardavo il cielo azzurro, sbattei gli  
occhi, lasciai volar via la piccola colomba, la piccola colomba  
volò via vacillante, si vedevano solo sbattere le sue ali bianche  
come neve, il suo corpo vigoroso che disegnava un grazioso  
arco nel cielo, a tratti come un loto bianco che oscilla in un  
limpido laghetto. A tratti come uno spirito bianco che fluttua

nel cielo azzurro. La guardavo con molta attenzione e senza accorgermene cominciai a piangere.

Questo è il testo con cui ho vinto il premio del secondo anno alle elementari. In fondo c'è scritto: piccola colomba, vola con coraggio, come te anch'io vorrei imparare a crescere nelle intemperie. Arrivederci piccola colomba, non mi scorderò mai di te!

*(Yao la Seduttrice salta con aria trasognata, salta giù dal palco. Gli altri restano in silenzio.)*

Conciatore Il battito è debole, si è impaurito, forse dobbiamo chiamare un puzzolente dottore...

Ratto Non c'è bisogno, se no proviamo con qualcosa di più dolce o più intelligente? Avete tutti ben presente la terminologia di internet...

Ballerino ombroso Ti ho già detto che non ho niente da dire. Ahi, sta a te, Letterato.

Letterato (Affranto) Ammettendo che una persona viva cent'anni, di questi cento anni trenta li occupa il sonno, dieci i pasti; sette per vestirsi, pettinarsi, lavarsi e prepararsi; camminare, viaggiare, ingorghi occupano altri sette anni; telefonate: un anno, telefonate a cui non si è ricevuto risposta: un anno e dieci mesi, guardare film: otto anni, navigare su internet: otto anni; un anno e mezzo in bagno, tre anni spesi a gridare slogan e fare riunioni, quattro anni a guardare pubblicità casuali, un anno ed otto mesi a cercare cose; shopping: un anno e mezzo; litigi e lotte giovanili, litigi tra marito e moglie una volta sistemati, rimbrotti ai bambini dopo aver fatto figli portano via altri cinque anni; settanta giorni a chiacchierare, dieci giorni a soffiarsi il naso, quindici giorni a tagliarsi le unghie dei piedi, otto giorni a petare... alla fine restano solo dieci anni di tempo, che cosa puoi fare con dieci anni?

Proprietaria Muoviti un po' Gao Yuan! Ti restano ancora dieci anni!

Tutti Dieci anni! Ti restano solo dieci anni! Cosa ci fai ancora là disteso? Di qualcosa! Fa' qualcosa! Noi ti aspettiamo!

*(Sono tutti in tumulto, fanno confusione.)*

*(A questo punto entra Giovane arrabbiato portando con sé un gruppo di persone vestite in maniera bizzarra, spingono in scena una serie di grandi casse e strumenti musicali e cominciano a suonare musica rock.)*

*(Musica assordante.)*

Tutti Tu che non hai mai vinto in vita tua, prendi la tua vita e riducila in cenere,

Tu che vivi una vita senza senso,

Insignificante da far schifo,

Va bene così, va bene così,

Certo, possiamo anche guardare le cose in questo modo,

Lui ha lasciato la stanza soffiando in un fischiotto,

E tutte le donne hanno vissuto molti anni in solitudine,

Ma arriva il peggio, arriva il peggio,

Mi hai ferito, mi hai cambiato mi hai ingannato al punto che io per lungo tempo non riuscirò a dormire.

Qualcun altro mi ha baciato ma tu non ne hai l'occasione,

Una storia cominciata così di solito finisce male,

Voglio appiccare il fuoco per bruciare le tue lettere che hai scritto nei giorni romantici,

La mia coda s'indurisce ancora,

Guarda, con tutte le persone che vedo mi commuovo,

Eccetto te.

*(Durante la messa in scena Gao Yuan resta immobile steso sul letto.)*

*(Forte rumore di pioggia.)*

*(Gao Yuan continua a giacere immobile sul letto bianco.)*

*(Entra Xiaoyou con un libro.)*

*(Davanti al letto di Gao Yuan, Xiaoyou legge un mito greco.)*

Xiaoyou A questo mondo Orfeo amava solo due cose: sua moglie e la sua lira. Tutti i giorni al sorgere e al calar del sole, egli cantava una lirica d'amore a sua moglie Euridice. Ma i giorni felici non durano per sempre, un giorno Euridice fu morsa da un serpente velenoso nel bosco e morì. Orfeo, addolorato, non poteva sopportare di vivere senza Euridice e giurò di strappare la moglie alle grinfie della morte. La ritrovò lungo le sponde del fiume Lete e le sue canzoni desolate commossero i demoni infernali che acconsentirono a che egli portasse indietro la moglie. L'unica condizione era che non si voltasse mai a guardarla finché non l'avesse riportata nel mondo degli uomini.

Sulla strada che portava al mondo degli uomini, Orfeo camminava di fretta, alle sue spalle lo seguiva la moglie Euridice. Era una strada fitta di nebbia stratificata, remota e solitaria, dalla quale mai era tornato alcun essere vivente, silenziosa da far tremare il cuore. Cammina, cammina, Orfeo cominciò a dubitare: Euridice lo stava ancora seguendo? Perché continuava a non parlare? Anche Euridice cominciò a dubitare: perché il marito non si voltava a darle un'occhiata? Perché si limitava a correre avanti? Era così triste che cominciò a piangere, dicendo che se lui non l'amava più, avrebbe preferito tornare nel mondo dei morti. Il dubbio! Il dubbio era

un serpente velenoso che mordeva ed avvolgeva il suonatore di lira, egli rallentò il passo e non poté fare a meno di voltarsi a cercare la moglie con lo sguardo. Il suo sguardo la trovò, e nel suo sguardo la moglie era bella come sempre, infatti, poiché il marito finalmente aveva voltato la testa, ella mostrò un sorriso di gratitudine. Ma quel sorriso doveva rimanere perpetuamente impresso sul suo volto: a quel punto ella cadde a terra e morì.

Gao Yuan, abbandona le tue sere inquiete e dolorose, mi sono rannicchiata sul letto, tremo di freddo, la tenda è chiusa e il tavolo inclinato, il panino farcito si è seccato e il latte nel frigo è inacidito, il rubinetto perde, l'orologio ha la pila scarica, gli arti congelati, le lacrime sono salate, il ronzio di un'ala oscura che sbatte, ho cominciato a usare tutti i luoghi comuni possibili per consolarmi, tutto è solo un terremoto, una nevicata, un uragano, un'operazioncina di appendicite. Sono entrata in bagno, ho aperto un cassetto, ho tirato fuori tutte le pastiglie che ho trovato: Aspirina, pastiglie per il raffreddore, pastiglie per il mal di stomaco, vitamine, polvere di anguria, sonniferi! La delusione d'amore è come una lunga insonnia, non sarebbe meglio porre fine a questo gioco crudele e disperato che è la vita?

È vero, mi sono innamorata di te! Sei contento? Ho tradito il mio amore, ho un nuovo amore, una nuova passione. Mi sono innamorata di te, del tuo odore, del tuo tepore, della tua bocca fredda d'ironia e di sarcasmo bollente, della tua faticosa ricerca del piacere, della tua arroganza e della tua presunzione, del dolore e del coraggio del tuo corpo. Gao Yuan, svegliati, non avvolgere nel dubbio il tuo sentimentalismo misantropo e questo cuore che è nel tuo corpo, adagiati sulle mie gambe, da bravo come il mio bambino, lo so che hai sempre temuto di

aver richieste nei confronti della vita, però viviamo, ci amiamo, perciò non possiamo aver paura di essere feriti.

Amami. Sono incinta.

*(Gao Yuan si risveglia o dice di volerlo fare.)*

Gao Yuan Ho fatto un sogno, nel sogno qualcuno voleva uccidermi, mi puntava una pistola al petto, e io gridavo: alla testa! Alla testa! Non dovete toccarmi il cuore, il mio cuore è di Xiaoyou, voglio lasciarlo a lei.

Xiaoyou *(Abbracciandolo, con voce dolce)* Staremo insieme, e tu sarai felice, sarai felice perché sei vivo.

Gao Yuan Temo di non potercela fare, voglio morire. L'ho fatto apposta per attrarre la tua attenzione, così non avresti potuto mettermi in disparte.

Xiaoyou Non lo farei.

Go Yuan Lo faresti, lo faresti, perché sono vanitoso, presuntuoso, lunatico e egoista – non ho niente di buono, però tu non vuoi lasciarmi per via di questo cuore, per questo mi fermeresti e ti prenderesti cura di me. Guarda, ho vinto io, adesso mi stringi di nuovo tra e tue braccia, si sta così bene!

Xiaoyou Non morirai, non lo permetterò.

Gao Yuan Non ho mai accettato di aver simpatia per la vita, perché essa avrebbe potuto lasciarmi da un momento all'altro. Ho rifiutato di essere felice, essere felici implica avere paura.

Xiaoyou Adesso, hai paura?

Gao Yuan Sì, ho paura – a causa tua, ho paura di morire.

Xiaoyou Adesso sei mio,

Adesso bisogna che l'amore, il dolore e la fatica si addormentino,

La notte scura ha messo in moto la sua ruota invisibile,

Tu, accanto a me, puro come un'ambra addormentata.

Ascolta, è arrivato il temporale.

*(Un acquazzone sboccia come un fiore, l'anima fluttua come vento.)*

*(La nebbia pian piano si disserra, l'aria trema, un tintinnio lieve.)*



## TERZO CAPITOLO

### III. COMMENTO TRADUTTOLOGICO

#### *III.1 Identificazione della tipologia testuale*

Il testo di cui si propone una versione tradotta all'interno del presente elaborato è un testo teatrale cinese, afferente al *corpus* dell'opera dell'autrice contemporanea Liao Yimei e, più precisamente, parte centrale di quella che è stata identificata dalla critica come la "Trilogia del pessimismo" (*Beiguanzhuyi sanbuqu* 悲观主义三部曲).<sup>73</sup>

Prima di inoltrarsi nell'analisi approfondita delle specificità del testo, è doveroso aprire una parentesi onde definire alcune scelte terminologiche che hanno ripercussioni non ininfluenti sulle scelte analitiche e traduttive adottate, e che storicamente riflettono le principali linee critiche e di pensiero degli studi teatrali, un campo tuttora al limite di due ambiti di ricerca distinti, l'uno che pone al centro del suo interesse il testo scritto e l'altro che indaga la rappresentazione, la *performance*. Si traccia dunque una distinzione preliminare tra i due livelli del testo teatrale, qualificanti due diversi statuti e due distinti sistemi segnici, definibili come "testo drammatico" (il testo scritto, concepito per la rappresentazione e realizzato seguendo precise convenzioni di genere) e "testo spettacolare" (quel complesso fenomeno messo in gioco nell'interazione tra attore e pubblico).<sup>74</sup>

La distinzione qui postulata (necessaria e funzionale ai fini dell'analisi), per quanto apparentemente netta e aproblematica, non deve tuttavia indurci a sottovalutare ed archiviare troppo rapidamente la complessità della relazione che intercorre tra testo drammatico e testo spettacolare. Questa complessità irriducibile è stata oggetto di dibattito e si è evoluta nel tempo, muovendo dall'iniziale sbilanciamento verso una

---

<sup>73</sup> Luo Zhifang 骆志方, "Liao Yimei 'Beiguanzhuyi sanbuqu' de xushi dise tanxi" 廖一梅 "悲观主义三部曲" 的叙事底色探析 ("Indagine e analisi sul nucleo narrativo della 'Trilogia del pessimismo' di Liao Yimei"), in *Chuban Guangjiao*, 2016, 15, pp. 90-91.

<sup>74</sup> Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 10, traduzione a cura di Ferdinando Cioni. Osimo, riferendosi agli stessi concetti, parla di "testo drammaturgico" e "testo scenico" (Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 191); egli dà tuttavia una definizione (a mio parere) riduttiva di quest'ultimo limitandone la funzione a "realizzazione del testo drammaturgico" (*ibidem*), laddove, invece, l'esistenza di un testo drammaturgico (scritto) non è condizione necessaria per l'esistenza di un testo scenico, il quale può sussistere senza che sia dato il primo e che è più preciso definire, con Elam, quale "fenomeno associato alla produzione e comunicazione di senso nella *performance* stessa e ai sistemi che vi soggiacciono." (Elam, *op. cit.*, p. 10).

posizione che sosteneva la preminenza del testo scritto sulla messa in scena e che, conseguentemente, ne relegava lo studio al campo della critica letteraria, fino ad arrivare a posizioni critiche di segno opposto. Quest'ultime, sulla scorta dell'applicazione, da parte di alcuni studiosi della Scuola di Praga, dei principi semiologici al campo del teatro, hanno negato al testo scritto la posizione di predominio fino ad allora attribuitagli, relegandone il ruolo a costituente di un sistema più complesso, composto a sua volta da sistemi "eterogenei ma interdipendenti [e, dunque, un] sistema tra sistemi"<sup>75</sup>. Questa visione ha contribuito ad una concezione del testo drammatico come corpo incompleto, componente verbale di un sistema segnico più ampio, integrato dalle dimensioni spaziale e gestuale e che solamente nella complessità della rappresentazione scenica può ambire alla concretizzazione di tutte le componenti che lo sottendono. Da ciò, dalla sua stessa natura, apparentemente definibile solo in rapporto dialettico con la sua realizzazione scenica, deriva la difficoltà di analisi del testo teatrale che inevitabilmente si riflette sul compito del traduttore:

Il compito del traduttore, di conseguenza, si fa sovrumano – ci si aspetta che egli o ella sia in grado di tradurre un testo aprioristicamente incompleto nella lingua originaria, contenente un testo gestuale occulto, nella lingua di arrivo, che dovrà altresì contenere il testo gestuale occulto.<sup>76</sup>

Tale posizione implica una concezione del testo drammatico come entità contenente in potenza tutti gli elementi essenziali della messa in scena, cioè tutti gli altri sistemi segnici in azione nella rappresentazione (oltre al summenzionato testo gestuale, quelli legati ai codici spaziale, fonico, scenografico e numerosi altri)<sup>77</sup>. Per reazione a questa tendenza si è assistito ad una rinnovata attenzione al testo drammatico, da investigarsi soprattutto nelle sue strutture linguistiche, prescindendo dall'utopica ricerca di un testo scritto "onnipotente [e] pre-performance", nonché passibile di una traduzione

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>76</sup> "The task of the translator thus becomes super-human — he or she is expected to translate a text that *a priori* in the source language is incomplete, containing a concealed gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text." Susan Bassnett, "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", in *TTR: traduction, terminologie, redaction*, 1991, 4.1, pp.99-111. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

<sup>77</sup> Umberto Eco, "Semiotics of Theatrical Performance", in *The Drama Review: TDR*, 1977, 21, 1, pp. 107-117. Eco, citando i tredici sistemi segnici in azione in una rappresentazione teatrale enumerati da Tadeusz Kowzan (parola, inflessione vocale, mimica facciale, gesto, movimento corporeo, trucco, acconciatura, costume, accessori, *stage design*, illuminazione, musica e effetti sonori), aggiunge: "e non sono sicuro che la lista sia completa." ("And I am not sure that the list is complete." *Ivi*, p. 108).

interlinguistica che conservi intatte tutte le componenti potenziali del prototesto, superando indenne ogni confine culturale<sup>78</sup>. Un simile approccio risente dell'influenza degli studi di antropologia teatrale affermatasi nel corso degli anni '80 che, sostenendo una concezione della rappresentazione teatrale e delle sue convenzioni come *unicum* culturale, implicitamente ne postulavano la natura strettamente culturo-specifico e, in quanto tale, intraducibile.<sup>79</sup>

Questa polarizzazione tra teorizzazioni di segno diametralmente opposto ha tuttavia avuto il merito di contribuire a mettere in luce l'arbitrarietà di un approccio semplicistico e riduttivo alla questione: è emersa chiaramente la non pertinenza e non applicabilità dei termini di "recitabilità" (*performability*, da intendersi come *focus* sul testo spettacolare) e "leggibilità" (*readability*, il cui oggetto precipuo di attenzione è il testo drammatico) nell'ambito dell'analisi e, soprattutto, della traduzione di testi teatrali, dal momento che varie evidenze hanno dimostrato che non è tracciabile una chiara linea distintiva tra testi tradotti secondo l'uno o l'altro principio.<sup>80</sup>

Alla luce di queste considerazioni e dal momento che la traduzione è stata realizzata lavorando prevalentemente sul testo scritto, data l'impossibilità di collaborazione con alcuna delle figure preposte alla realizzazione in teatro dello spettacolo, il testo in analisi si qualifica come testo drammatico (o *drammaturgico*<sup>81</sup>); si tratta di un testo letterario in forma di prosa dialogica o monologica, corredata di brevi didascalie descrittive ed apparati paratestuali (come l'elenco dei personaggi), costruito secondo determinate convenzioni proprie del modello testuale di afferenza. Il testo originale, anche detto *prototesto*<sup>82</sup>, in quanto opera letteraria e artistica, si configura come testo aperto, passibile di una molteplicità di interpretazioni e densamente intessuto di valori connotativi intratestuali ed intertestuali.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Susan Bassnett, *op. cit.*, p. 111.

<sup>79</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 28-29.

<sup>80</sup> Ekaterini Nikolarea, "Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation", in *Translation Journal*, 2002, 6.4 (articolo in linea). URL: <http://www.translationjournal.net/journal//22theater.htm> (consultato il 30/01/2017).

<sup>81</sup> Osimo, *op. cit.*, p. 191.

<sup>82</sup> Terminologia introdotta da Popovič (cfr. Anton Popovič, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2006.), il quale definisce invece *metatesto* il "testo che viene dopo", cioè il testo tradotto; tale terminologia ha il pregio di essere uniforme anche al variare del processo traduttivo in analisi (Osimo, *op. cit.*, p. 55).

<sup>83</sup> Eco introduce le categorie di "testo aperto" e "testo chiuso" (Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2010) per descrivere la dicotomia presente tra le due tipologie di testo connotativo e denotativo, definiti da Osimo rispettivamente come testi che prevedono una molteplicità di

Per identificare la gerarchia delle funzioni comunicative all'interno dell'opera in analisi ed enuclearne quella predominante, occorre per prima cosa definire alcune specificità strutturali del testo teatrale. Esso si distanzia dalla linearità del convenzionale modello della comunicazione linguistica elaborato da Roman Jakobson nel celebre saggio *Linguistica e poetica*<sup>84</sup>. Una qualità peculiare del testo teatrale risiede, infatti, nell'esposizione in forma mimetica dell'azione, la quale è rappresentata direttamente da personaggi-attori e non introdotta per tramite di un narratore, come avviene contrariamente nelle forme diegetiche – caratteristica, questa, già anticamente messa in luce da Aristotele<sup>85</sup>, che analizzando tragedia ed epopea (forme prese a modello esemplare di quelle teatrale e narrativa), esaltava, con l'utilizzo del termine “mimetico”, l'illusione di realtà creata dalla prima di esse.<sup>86</sup>

Nella forma teatrale si verifica dunque la sovrapposizione di due livelli di finzione, quello dell'invenzione artistica, comune ad ogni opera letteraria, e quello, subordinato, della rappresentazione che si attua fisicamente durante la *mise-en-scène*; “ne discende il carattere proteico della mimesi: che dà alla finzione la corporeità del reale, ma una corporeità che costituisce essa stessa una finzione”<sup>87</sup>. Per quanto, ad uno sguardo superficiale, questa possa apparire come una caratteristica più pertinente al livello del testo spettacolare che a quello drammatico, è tuttavia innegabile che essa nasca, in maniera programmatica, a livello di scrittura drammaturgica: ne sono testimonianza tutti quegli artifici di svelamento e evidenziazione del carattere di finzione della rappresentazione teatrale che sono comunemente elencati sotto il nome generico di “metateatro”<sup>88</sup>. Si può adesso facilmente comprendere come una simile

---

opzioni interpretative (in relazione dialettica) in antitesi a testi (potenzialmente) implicanti un'interpretazione univoca (Osimo, *op. cit.*, pp. 45-47).

<sup>84</sup> Roman Jakobson, «Linguistica e poetica», in L. Heilmann (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218. Il modello elaborato da Jakobson prevede, per la realizzazione della comunicazione linguistica, la partecipazione necessaria di sei categorie: un *mittente* che, per mezzo di un *codice*, invia un *messaggio* ad un *destinatario* dopo aver instaurato con esso un *contatto*, all'interno di un dato *contesto*. Ciascuno di questi sei “fattori insopprimibili alla comunicazione verbale” dà luogo ad una funzione linguistica peculiare; la preminenza di una o di un'altra funzione all'interno di un dato testo connota la funzione globale di quest'ultimo. Le sei funzioni individuate (rispetto alle categorie sopra elencate) sono: *referenziale* (orientata verso il contesto), *espressiva* (mittente), *conativa* (destinatario), *fatica* (contatto), *metalinguistica* (codice) e *poetica* (messaggio).

<sup>85</sup> Aristotele, *Poetica*.

<sup>86</sup> Il termine “mimesi” deriva dal verbo greco *miméomai* μιμέομαι, che significa letteralmente “imitare” (*Treccani: Vocabolario on line*, URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/mimesi/>, consultato il 01/02/2017).

<sup>87</sup> Cesare Segre, “Semiotica e teatro”, in *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 1988, 14, pp. 3-12. Disponibile on line, URL: <http://doi.org/10.5169/seals-258727> (consultato il 01/02/2017).

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 4.

struttura organizzativa dell'azione influenzi inevitabilmente anche quella dell'informazione (categoria imprescindibile in un'ottica comunicativa autore-lettore), dando forma ad una vera e propria tipologia della comunicazione teatrale, distinta da quella che si realizza nell'opera narrativa.

Nella comunicazione narrativa l'autore (emittente) si rivolge al lettore (destinatario) per tramite di un "io" narratore o di un "io" personaggio-narratore che racconta in terza persona le vicende di un "egli" personaggio (narrato); è all'interno di questa diegesi di terza persona gestita dall'emittente (autore) che vengono riferiti gli eventuali enunciati in prima persona dei vari "egli" personaggio (cioè i discorsi). Il testo teatrale, invece, manca della mediazione della figura dell'"io" narratore (o "io" personaggio-narratore) e si presenta perciò costruito sostanzialmente sull'organizzazione in forma dialogica degli enunciati dei vari "io" personaggio; l'eventuale diegesi ("egli" narrato) è presente solo all'interno degli enunciati dei vari "io" personaggio (è assente, insomma, la cornice narrativa). La comunicazione teatrale risulta dunque caratterizzata dalla sovraordinazione di "io" a "egli", dell'enunciato al racconto, della mimesi alla diegesi, ove nella comunicazione narrativa si verifica la condizione opposta ("egli" è sovraordinato ad "io", la diegesi alla mimesi). Eliminata la funzione mediatrice del narratore, si assiste ad un'occultazione del rapporto comunicativo tra emittente (autore) e destinatario (lettore-spettatore), il quale è posto invece di fronte a quello diretto, e trasversale al primo, che si verifica tra i vari "io" personaggio messi in scena dall'autore: il lettore-spettatore si trova davanti ad azioni (tra le quali la comunicazione riveste il ruolo preminente) e non ad una narrazione delle stesse. Se forma di comunicazione diretta c'è, nel testo teatrale, è invece a livello di scambio tra "io" personaggio e lettore-spettatore (come nel caso degli *a parte*), forma generalmente assente nel testo narrativo. Ne consegue l'obliquità ed il "carattere multilivellare dello scambio comunicativo teatrale"<sup>89</sup> autore-lettore, nel quale il messaggio è presentato (e quindi comunicato solo indirettamente) piuttosto che descritto e direttamente comunicato come avviene nelle forme della narrazione – seppur per tramite di un narratore.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Elam, *op. cit.*, p. 45.

<sup>90</sup> Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-17.

Il modello della comunicazione letteraria nel testo teatrale qui descritto, postulando la quasi completa centralità dei personaggi, comporta inevitabili conseguenze a livello di realizzazione della *fabula*<sup>91</sup>. Così il testo teatrale si pone al polo opposto rispetto alla qualità narrativa onnisciente e obiettiva della modalità diegetica: il punto di vista della *pièce* è frammentario e soggettivo, ed anche la forma di comunicazione autore-lettore, veicolata dalla soggettività dell'“io” personaggio, è obliqua ed inattendibile<sup>92</sup>. È chiaro dunque come l'aspetto di “teatralità” del modello entri in azione a livello di intreccio (dato che la stessa *fabula* potrebbe venir posta in essere secondo le modalità della diegesi, con diverso risultato) e che il drammaturgo realizzi la peculiarità della modalità teatrale per mezzo del particolare uso dell'operatore prospettico.<sup>93</sup>

Si noti che si è fin qui trattato delle forme più “standard” e caratteristiche di genere teatrale e narrativo, da intendersi come tipologie poste agli estremi di un *continuum* lungo il quale possono trovarsi forme della narrativa che si avvicinano a quelle teatrali e viceversa senza per questo perdere la loro connotazione tipologica – mi riferisco a forme invalse soprattutto nel Ventesimo secolo come, nel primo caso, forme della narrativa che fanno uso di tecniche quali il flusso di coscienza o il narratore inattendibile, causando la frantumazione del punto di vista e creando l'illusione dell'assenza della funzione mediatrice del narratore o, nel caso del teatro, le forme di atto unico monologico a scena aperta, in cui un solo attore compare sul palcoscenico e si rivolge direttamente al pubblico, svolgendo in realtà una funzione più vicina a quella del cantastorie.

Alla luce del modello della comunicazione teatrale postulato, emerge chiaramente come le funzioni poetica ed espressiva del linguaggio del modello di Jakobson (funzioni generalmente associate al testo con finalità estetica, e preminenti al suo interno) risultino occultate in favore delle varie funzioni linguistiche caratterizzanti le situazioni comunicative che di volta in volta si realizzano tra i

---

<sup>91</sup> Segre dà una rapida rassegna dei livelli di analisi del testo narrativo enucleati dai formalisti russi, riassunti in quattro categorie: *discorso* (cioè l'aspetto linguistico superficiale del testo), *intreccio* (dato dalla segmentazione del discorso in unità di contenuto), *fabula* (dato dal riordino cronologico e consecutivo delle unità di contenuto fondamentali) e *modello narrativo* (la struttura fondamentale della narrazione, data da una serie di funzioni proprie di un *corpus* di narrazioni affini). *Ivi*, p. 15.

<sup>92</sup> Fernando de Toro, *Theatre semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, traduzione in inglese dallo spagnolo di John Lewis, p. 10.

<sup>93</sup> Segre, *Teatro e romanzo, op.cit.*, pp. 18-20.

personaggi e che sono esposte sulla scena. Queste funzioni comunicative situazionali sono legate più allo spazio interno del testo e allo sviluppo dell'intreccio che ad una dinamica di comunicazione letteraria. È tuttavia inevitabile che tali caratteristiche interne abbiano un'influenza sulle strutture linguistiche del testo e quindi sulla sua tipologia testuale. Se è vero che nel testo teatrale la fabula si realizza in intreccio per mezzo di operazioni di reticenza informativa e abile utilizzo dell'operatore prospettico – realizzando cioè una parcellizzazione e relativizzazione dell'informazione, risulta evidente allora come ogni operazione messa in atto dall'autore nel testo sia a totale beneficio del lettore-spettatore e non funzionale alla dinamica comunicativa interna al dialogo dei personaggi: è semmai quest'ultimo che si costituisce come funzionale alla realizzazione globale del testo. È d'altronde questa la principale distinzione che sussiste tra una forma di comunicazione programmata – com'è quella che si verifica all'interno del testo teatrale – e una di conversazione spontanea:

[...] ad un dialogo ricco, per i dialoganti in situazione, di informazione e di valori illocutivi si oppone un dialogo, per i dialoganti scenici, che ne è privo [...]; proporzione che s'inverte nei confronti dei riceventi tangenziali [quelli, cioè, non direttamente coinvolti nella comunicazione], i quali dal dialogo in situazione, specie se occasionali, traggono informazioni ed effetti perlocutivi scarsi, mentre dal dialogo scenico, di cui sono sempre destinatari, traggono e pretendono trarre una complessa informazione ed una non meno complessa efficacia perlocutiva.<sup>94</sup>

La funzione più manifesta superficialmente all'interno di un testo teatrale è dunque identificabile con quella referenziale (da alcuni definita “rappresentativa”<sup>95</sup>) che, tuttavia, si realizza del tutto internamente al testo teatrale, per mezzo di procedimenti deittici o anaforici a seconda che gli oggetti o situazioni di riferimento siano presenti o meno all'atto comunicativo rappresentato<sup>96</sup>. La funzione poetica, di meno immediata fruizione, vi gioca comunque un gioco di fondamentale importanza.

---

<sup>94</sup> Giovanni Nencioni, “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179 (già pubblicato in “Strumenti critici”, LX, 1976, pp. 1-56).

<sup>95</sup> Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 22 ss.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

### *III.1 Identificazione del lettore modello e della dominante*

L'altro polo della comunicazione letteraria è costituito dal lettore-spettatore, che l'autore postula all'atto del concepimento e della realizzazione del testo, supponendolo "in grado di affrontare interpretativamente le espressioni nello stesso modo in cui l'autore le affronta generativamente"<sup>97</sup>. La figura che emerge da questa operazione "strategica" dell'autore, l'altro attore, dunque, della collaborazione interpretativa che sottende ad ogni forma di creazione testuale (letteraria e non), è il cosiddetto *Lettore Modello*, ben tratteggiato nella bella definizione di Eco: "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"<sup>98</sup>.

Il Lettore modello plausibile per il testo in analisi è dunque un giovane o un giovane adulto, che condivide con l'autrice l'appartenenza alla sfera della linguacultura cinese. Dal punto di vista della connotazione socio-culturale, si può ipotizzarlo cittadino metropolitano di media cultura: se è infatti vero che nel campo delle arti performative il teatro è oggi un mezzo per definizione piuttosto elitario, si rilevano nel prototesto elementi della cultura popolare propri della società cinese contemporanea, non inseriti mediante una descrizione critica e distaccata ma attraverso un'azione di appropriazione e integrazione nel testo degli stessi. Se riflessione critica c'è, essa traspare dalla collocazione contestuale di simili elementi all'interno del testo e dalla lettura globale che se ne ricava: l'atteggiamento di assimilazione della fenomenologia popolare crea un effetto comico e straniante che si articola nel motivo parodistico dell'opera, qualificando determinati personaggi o manifestazioni come bizzari.

La presenza di un secondo livello di lettura del testo, che richiede la collaborazione attiva del lettore e la condivisione del punto di vista autoriale, implica l'esistenza di un cosiddetto *Lettore di secondo livello*, in grado di postulare la presenza di un *Autore modello* e che si interroghi sulle sue intenzioni e sulle modalità generative del testo<sup>99</sup>. Nel caso in analisi, il lettore di secondo livello è un lettore in grado di percepire in chiave critica quei fenomeni che il lettore di primo livello legge invece

---

<sup>97</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 7.

<sup>98</sup> *Ivi.*, p. 62.

<sup>99</sup> Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 33-34.

alla lettera, nonché di cogliere la carica semantica risultante dalla collaborazione dei livelli contenutistico e formale del testo.

Alla luce di queste considerazioni, si può valutare il peso relativo dei vari fattori in gioco nel prototesto e lanciare una “scommessa interpretativa” che renda conto della decisione di privilegiare dati aspetti su altri, cioè individuare la cosiddetta *dominante* del testo<sup>100</sup>. Risulta quindi evidente come l’individuazione della dominante del testo sia operazione inscindibilmente legata alla messa a fuoco del Lettore modello: essa corrisponde all’“orizzonte di attesa”<sup>101</sup> immaginato dall’autore per il suo lettore.

In un testo letterario, la dominante coincide generalmente con la funzione principale del testo. Nel prototesto sono stati individuati due livelli legati alla dominante (sottodominanti): un livello simbolico ed uno parodistico. Il primo, più implicito, si evince dalla lettura globale del testo, soprattutto a livello di fabula, e connota il testo di una tonalità seria e grave. Il livello simbolico può essere definito come sottotesto occulto che scaturisce dalla trama principale e si articola lungo una serie di indizi e rimandi intratestuali di cui è intessuta l’intera opera. La sottodominante parodica, invece, è più superficiale ed esplicita, scaturisce soprattutto dal peculiare uso della lingua, dei registri e degli stili legati ai vari personaggi e quindi dal loro *status* quasi caricaturale: essa gioca con l’orizzonte di attesa del lettore, mettendolo in luce. Si evince chiaramente come questi due livelli non siano da considerarsi l’uno avulso all’altro bensì si alimentino vicendevolmente. La chiave ironica della componente parodistica scaturisce dall’esistenza stessa di un sostrato simbolico, un sistema di valori o di convenzioni sociali su cui essa si innesta. L’effetto paradossale di questo trattamento della materia narrativa è quello di far emergere a ruolo di melodia principale (per usare una metafora musicale) il sostrato simbolico che regge la trama tragica, a cui fa da contrappunto la componente comica. Questa operazione porta ad una marginalizzazione degli elementi parodistici in favore del senso globale e dei

---

<sup>100</sup> Il concetto di dominante, delineato da Jakobson come “la componente su cui si concentra l’opera d’arte: essa governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante che garantisce l’integrità della struttura.” (“The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure”, Roman Jakobson, *Language in literature*, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press of Harvard University Press, 1987, p. 41). Eco tuttavia ne ridimensiona il ruolo in ambito traduttivo da “concetto risolutivo” a “suggerimento”, in quanto nozione “più vaga di quel che sembri” (Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2014, p. 53n).

<sup>101</sup> Osimo, *op. cit.*, pp. 119-125.

valori alla base del testo. Ne scaturisce una visione pessimista della società cinese contemporanea con tuttavia un barlume di positività: il testo sembra riconoscere l'esistenza di valori universali più potenti di quella che si configura come un'anomalia propria di un periodo storico.

L'analisi operata sul prototesto può essere utilizzata per il metatesto come un piano di lavoro programmatico: si delineano le caratteristiche fondamentali che il testo tradotto dovrà avere sul piano testuale nonché il suo orizzonte di attesa, così da elaborare una strategia traduttiva che tratti in maniera coerente le problematiche poste dal prototesto.

Il Lettore modello tratteggiato per il metatesto è un parlante italiano, di età probabilmente superiore a quella del Lettore modello del prototesto, di cultura medio-alta (in linea con la tipologia di fruizione media del teatro in Italia nonché della relativa letteratura). Si ipotizza un lettore che nutra un certo interesse per una cultura altra e lontana da quella di fruizione del metatesto ma non necessariamente appassionato o competente di cultura e lingua cinese.

La dominante del metatesto si delinea sulla base delle caratteristiche evidenziate per il prototesto e delle considerazioni relative all'orizzonte di attesa del Lettore modello selezionato per il metatesto. Ciò detto, un'ulteriore specificazione risulta necessaria per la tipologia di testo in analisi: bisogna ricordare che una tradizionale dicotomia caratterizza il testo teatrale che può essere classificato, a seconda che si tratti rispettivamente di testo scritto o testo rappresentato, in testo drammatico o testo scenico. Si attribuiscono convenzionalmente a queste due tipologie due diverse dominanti traduttologiche: una di *cura filologica per l'originale* per il primo caso ed una di *recitabilità* per il secondo<sup>102</sup>. Una così netta distinzione potrà forse essere attuabile nel caso pratico di un'effettiva committenza della traduzione<sup>103</sup>: nel caso in analisi, data la non sussistenza di questa ipotesi, è sembrata opportuna un'attenzione

---

<sup>102</sup> Bruno Osimo, *op. cit.*, pp.191-194. Cfr. il paragrafo precedente "III.I Identificazione della tipologia testuale" per un più dettagliato resoconto del dibattito in letteratura. Boselli parla di una vera e propria "doppia tradizione" che storicamente applica principi distinti per testi ad ampio consumo di pubblico, per la cui traduzione la committenza richiede soprattutto rapidità senza particolare riguardo per l'aspetto qualitativo della stessa, e testi principalmente dedicati alla lettura e fruiti nelle loro componenti poetico-estetiche, per i quali le strategie traduttive sono di segno diametralmente opposto (Stefano Boselli, "La traduzione teatrale", in *Testo a fronte*, 15, 1996, pp.63-80).

<sup>103</sup> "Quando il traduttore lavora per un editore, si occupa del primo [testo drammaturgico], mentre col secondo [testo scenico] ha a che fare quando lavora per un regista o per un teatro", Bruno Osimo, *op. cit.*, p. 191.

ad entrambi i poli dell'accuratezza filologica e della recitabilità, coordinata da un'azione di compromesso nei casi ove tale politica non risultasse applicabile.

La guida della dominante di cura filologica è intervenuta soprattutto a livello di intreccio e resa lessicale; bisogna tenere presente al riguardo che l'adozione di una linea filologica non coincide con il concetto di resa semantica rigidamente inteso: la parola drammaturgica non solo trascende la sua dimensione strettamente denotativa come in qualsiasi creazione letteraria, essa assurge a connotare un dato atteggiamento o un personaggio stesso, divenendone un vero e proprio tratto distintivo che lo rende quindi immediatamente riconoscibile al pubblico non meno di un tratto gestuale codificato o di una maschera.

La dominante di recitabilità è stata considerata soprattutto a livello di strutture testuali, laddove una resa assiomaticamente vicina alla lezione del prototesto avrebbe disatteso i principi di pronunciabilità e di musicalità<sup>104</sup> necessari a qualunque creazione teatrale (a meno di negazione programmatica degli stessi), venendo meno alla ricerca del cosiddetto *effetto equivalente* che costituisce parte della scelta strategica traduttiva considerata nel nostro caso<sup>105</sup>. Si devono inoltre tenere presenti considerazioni che, pur muovendo da un principio di rispetto e fedeltà alle caratteristiche di estraneità in caso di lontananza spaziale o temporale del prototesto – e, quindi, in ultima analisi, culturale, e sostenendo il pericolo di livellamento insito in traduzioni eccessivamente orientate ad un risultato esteticamente vicino alle convenzioni della metacultura, mettono in guardia da facili semplificazioni, sottolineando come tali questioni non coinvolgano affatto il livello superficiale linguistico del metatesto.<sup>106</sup>

### *III.II Macrostrategia traduttiva*

Sulla base dell'analisi del prototesto, dopo aver stabilito alcune coordinate essenziali per la trasposizione della materia originale nel metatesto, si è delineata una strategia traduttiva programmatica generalizzata, linea guida che permetta una

---

<sup>104</sup> Con il termine musicalità si intende riferirsi a uno dei diversi livelli semantici costituenti il significato globale di un termine, di un'espressione o di un discorso, cioè quelle "caratteristiche fonologiche che contribuiscono al totale del significato dell'originale" ["phonological features that contribute to the sum total of the original's meaning"] Laurence Wong, "Musicality and Intrafamily Translation: With Reference to European Languages and Chinese", *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2006, 51, 1, p. 89-97.

<sup>105</sup> Stefano Boselli, *op.cit.*, p.631, cfr. il paragrafo III.3 del presente capitolo.

<sup>106</sup> Lorenza Rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET Università, 2001, p. 61.

trattazione sistematica del materiale così da garantire nel metatesto l'adeguato grado di coerenza e coesione ritrovati all'interno del prototesto. La letteratura critica in materia di *macrostrategia traduttiva*, ha tradizionalmente evidenziato una dicotomia fondamentale tra strategie che tendono al polo del rispetto del testo e della cultura originaria, di cui esso si fa portavoce, e, al polo opposto, strategie di tipo etnocentrico che compiono un adattamento del prototesto alle caratteristiche della linguacultura del metatesto; approcci del primo tipo vengono denominati *stranianti*, quelli del secondo tipo *addomesticanti*.<sup>107</sup>

Considerate le caratteristiche messe in luce nell'analisi del prototesto effettuata nei precedenti paragrafi del presente capitolo e del genere testuale entro la cui tradizione si inserisce il testo, è facile intuire come un'applicazione pura di uno dei due tipi di approccio strategico sarebbe, se non utopica, difficilmente realizzabile. D'altronde ogni teorizzazione deve essere considerata schematizzazione chiarificatrice e punto di partenza per ricerche ulteriori, e non assioma o dogma inappellabile. I due poli straniante e addomesticante vanno considerati estremi di un *continuum* di possibilità tra le quali effettuare una scelta in linea con le caratteristiche del testo da tradurre, del contesto traduttivo e di altre variabili necessariamente legate all'individualità costitutiva di ogni singolo testo.

Esulando dunque dalla schematicità della bipartizione strategia straniante vs. strategia addomesticante, la metodologia di traduzione è stata improntata al concetto di *effetto equivalente*<sup>108</sup>; ciò significa che si è posta la massima attenzione a ricreare nel metatesto l'effetto suscitato nel lettore dal prototesto. Questo comporta necessariamente l'adattamento di alcune strutture di uso comune, non marcate nella lingua del prototesto, rendendole con strutture altrettanto comuni e non marcate nella lingua del metatesto (approccio di tipo addomesticante); allo stesso tempo, invece, si è mantenuta l'estraneità dei termini del prototesto (approcci straniante). Ciò ha permesso di mettere in risalto nel metatesto le caratteristiche su cui il testo originario

---

<sup>107</sup> La terminologia è di Venuti che con essa pone la questione etica della traduzione (cfr. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995, p. 20); altri hanno proposto rispettivamente: semantica vs. comunicativa (Newmark), documentaria vs. strumentale (Nord), non-etnocentrica vs. etnocentrica (Berman). Il termine "straniante", qui inteso col significato di "attento a o rispettoso di una data cultura straniera", non deve essere confuso con l'"effetto di straniamento" teorizzato da Brecht come modalità recitativa peculiare del teatro cinese tradizionale, poi elaborata in tecnica di recitazione di cui si è trattato nel primo capitolo del presente elaborato.

<sup>108</sup> La terminologia è di Brine, cfr. Stefano Boselli, *op. cit.*, p. 635 ss.

poneva l'accento: così facendo si è potuto garantire al lettore del *metatesto* la stessa visuale prospettica rispetto alla quale era stato costruito il testo originale, allo stesso tempo recuperando importanti caratteristiche della linguacultura del *prototesto* che risultano accentuate sulla base piana del contesto grammaticale.

La scrittura traduttiva presenta un'asistematicità<sup>109</sup> fondamentale che è il risultato dell'applicazione puntuale di microstrategie differenziate, volte a risolvere le diverse problematiche poste dal *prototesto*. Se la macrostrategia traduttiva si configura come linea guida di principio derivata dall'analisi delle caratteristiche generali di massima del *prototesto*, che garantisce al *metatesto* un altrettanto adeguato livello di coerenza e coesione, essa deve di necessità essere adattata e modulata alle peculiarità del testo originale ove queste richiedano un trattamento differenziato, così da ottenere una trasposizione di quegli elementi nel *metatesto* in modo che vi sia la maggiore approssimazione possibile al senso espresso nel testo originale, garantendo così la trasposizione di quella coerenza e coesione iniziali.

In questa sezione si dà dunque conto delle scelte adottate nei casi specifici – più o meno discostandosi dalla macrostrategia traduttiva generale – per mezzo di un *corpus* di esempi significativi quanto più possibile esaustivo delle principali caratteristiche del *prototesto* e delle strategie di resa nel *metatesto* a livello di parola, frase, testo e contesto extralinguistico.

### *Fattori linguistici*

I fattori linguistici analizzati a livello di parola possono essere classificati in due macro-categorie: i fattori fonologici e quelli lessicali. Nella creazione artistica, e soprattutto nel testo drammaturgico, ancor più che in quello narrativo, il fattore fonologico assume una posizione di preminenza. Le caratteristiche ritmiche conferite al testo dalla scelta lessicale non restano limitate alla parola ma estendono la propria influenza all'intonazione della frase e al tono generale del periodare, caratterizzando il personaggio *in toto*, nell'insieme dei suoi gesti e discorsi. Dal momento che la parola teatrale è prima di tutto parola dialogica e quindi afferisce alla sfera della lingua parlata (salvo eccezioni, pur importanti, di cui si renderà conto più avanti e che comunque

---

<sup>109</sup> Antoine Berman, "Translation and the Trials of the Foreign", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 2000, 284-298.

rientrano all'interno del disegno di caratterizzazione del personaggio), anche quando si decida di tradurre per la semplice lettura e non per la scena, un'attenzione alla recitabilità e, prima ancora, alla plausibilità dei dialoghi è fondamentale. Date queste premesse, il traduttore si trova necessariamente a spostare l'attenzione filologica “dalla parola alla frase, dalla frase all'idioletto o aura lessicale del personaggio”<sup>110</sup> anche laddove la dominante selezionata non sia la pura recitabilità.

### *Fattori fonologici*

Uno dei fattori fonologici di maggior rilievo che emergono in sede di traduzione dal cinese è l'utilizzo di particelle modali, caratteristica propria e qualificante di questa lingua ma categoria scarsamente rappresentata all'interno della lingua italiana, nella quale generalmente il modo della frase è veicolato da tratti soprasegmentali quali l'intonazione vocale. Si tratta di particelle caratteristiche soprattutto della lingua parlata che nei testi scritti si ritrovano prevalentemente nelle forme del discorso riportato o dell'esposizione del pensiero del personaggio. Il caso del testo teatrale, tuttavia si inserisce in un terreno di confine dove la parola scritta è imitazione del parlato; ne deriva, inevitabilmente, una maggior presenza di elementi caratteristici di questa dimensione della lingua rispetto a quanti se ne possano trovare all'interno di altre tipologie di testo letterario. Tra le numerose particelle modali rappresentate nel prototesto, si trovano: *a* 啊, *ba* 吧, *la* 啦, *le* 了, *ma* 嘛, *ma* 吗, *na* 哪, *na* 呐, *ne* 呢, *ya* 呀.

La particella *ba* 吧, generalmente impiegata nel prototesto per conferire una leggera sfumatura imperativa o esortativa alla frase, è stata quasi sempre tradotta con i modi verbali corrispondenti dell'italiano (imperativo e congiuntivo esortativo), in modo da evitare di sovraccaricare la frase con marcature assenti nel testo originario (I.1: “您回家自己欣赏去吧!”, “**Tornate** a casa e ammirate!” e I.5: “咱们作个交易吧”, “**Facciamo** un patto”); conseguentemente, la seconda persona verbale è stata utilizzata anche laddove non esplicitamente espressa dal prototesto, così in I.6: “我家房门钥匙, 送我回家吧”, reso come: “Le chiavi della porta di casa mia, **portami** a casa”. Dove invece la particella aveva, nell'espressione originale, una funzione di

---

<sup>110</sup> Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, op. cit., p. 192.

marcatatura o semplicemente era volta a sottolineare momenti narrativi di maggiore intensità o *pathos*, si è cercato di ricalcare tale modalità linguistica tramite strutture marcate, o per mezzo dell'inserimento di parti del discorso quali avverbi, congiunzioni, verbi ed altre, come nell'esempio riportato:

小优 我喜欢你的玩世不恭，够了吧。

高辕 你来了我有点儿兴奋，选择我吧。

Xiaoyou Apprezzo il tuo cinismo, **ma adesso** può bastare.

Gao Yuan Sono un po' emozionato perché che sei venuta, **ti prego**, scegli me.

Altro fenomeno rilevante sul piano fonologico è quello dell'onomatopea e, più in generale, dell'utilizzo di convenzioni grafiche per riportare nella lingua scritta suoni o fenomeni verbali comuni nella lingua parlata che, pur ritrovandosi in tutte le lingue, seguono differenti regole di riproduzione grafica (è il caso, per esempio, della rappresentazione sulla pagina del fenomeno della balbuzie o delle interiezioni). Prendendo in analisi il fenomeno dell'onomatopea, bisogna sottolineare la differente frequenza d'uso che di essa si ha nella lingua italiana e in quella cinese: non solo in quest'ultima si ritrova una maggiore e più diffusa presenza di onomatopée nella lingua sia parlata che scritta, bensì se ne rileva soprattutto un più ampio spettro di utilizzo a livello di parti del discorso e funzione grammaticale.<sup>111</sup>

Nella lingua italiana le onomatopée sono spesso utilizzate in contesti colloquiali o nel linguaggio infantile e perciò percepite come inadeguate al registro proprio della lingua scritta. Aggiungendo a queste premesse il fatto che nel prototesto in analisi la categoria sia scarsamente rappresentata, e se ne può perciò considerare l'utilizzo incidentale e non legato ad una ricerca del particolare effetto fonetico, si è deciso di privilegiare la trasposizione del valore semantico delle espressioni onomatopoeiche del prototesto su quella del significante (peraltro, l'unico caso di onomatopea pura rilevata (I.2), segnalata nel testo stesso dal segno tipografico delle virgolette, si trova non nel testo drammaturgico vero e proprio bensì all'interno delle didascalie con le indicazioni sceniche – appare perciò ancora più giustificata la scelta, in questo caso, di omissione

---

<sup>111</sup> Yu Yungen. *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, "Onomatopoeia", in Sin-wai Chan, David E., Pollard (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation. ChineseLEnglish, EnglishLChinese*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2001, p.706-715.

del termine: “*pengpeng*” *de xintiao sheng* “*砰砰*”的心跳声, letteralmente “suono di battito cardiaco che fa ‘peng peng” è stato reso omettendo l’onomatopea perché sufficientemente chiaro nel metatesto). In un caso si è tradotto un termine onomatopeico del prototesto con un altro di origine onomatopea ma con una sfumatura di significato leggermente diversa ma giustificata dal contesto linguistico (I.2): l’espressione *sangyin shasha de* 嗓音沙沙的, letteralmente “voce fruscante” è stata reso con quella simile di “voce rauca<sup>112</sup>”, attributo, quest’ultimo, comunemente associato al suono di voce, laddove il traduttore più vicino al lemma originale (“fruscante”), anch’esso onomatopeico, generalmente non è utilizzato per qualificare la voce umana, bensì piuttosto i fenomeni naturali.

### *Fattori lessicali*

Dopo questa rapida panoramica sulle problematiche traduttive legate agli aspetti fonologici del *prototesto* (che analizzeremo più approfonditamente in seguito, in relazione alle conseguenze che la scelta lessicale comporta a livello fonologico sulle macrostrutture del testo – frase e periodo – e quindi sulla struttura sintattica generale del discorso), spostiamo l’attenzione alle sue caratteristiche propriamente lessicali, cioè quelle afferenti alle categorie di nomi propri, *realia*, materiale linguistico tecnico, straniero e autoctono, figure lessicali.

### *Nomi propri*

La traduzione di nomi propri offre problematiche differenziate a seconda dei sistemi linguistici, o, meglio, delle *linguaculture*<sup>113</sup> coinvolte nel processo traduttivo, nonché della categoria cui afferisce il nome in questione. Una categoria di importanza non secondaria e che ha posto una notevole sfida traduttiva è quella dei nomi propri di persona che nella *linguacultura* cinese presenta generalmente una carica semantica che è invece andata perduta, o risulta occultata, nell’antroponomastica della lingua italiana

---

<sup>112</sup> L’origine onomatopeica del termine è controversa, ma attestata come “probabile” da Devoto. Cfr. Giacomo Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze, Le Monnier, 1966, s.v. “rauco”.

<sup>113</sup> Osimo utilizza questo termine per riferirsi *in toto* agli ostacoli posti al traduttore dal *prototesto*: questi, lungi dall’essere limitati alla differenza linguistica, sono legati al contesto culturale entro cui un’opera è prodotta e fruita, generalmente diverso per cultura emittente e cultura ricevente; esso costituisce quella porzione di non detto, il contenuto implicito che, insieme al contenuto esplicito scritto nero su bianco all’interno dell’opera, va a costituire il contenuto globale di un testo. Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, op. cit., p. 35.

contemporanea. Ciò è ancora più evidente nel caso del testo teatrale nel quale i personaggi (generalmente la categoria più rappresentativa dei nomi propri di persona all'interno di un'opera letteraria) vengono presentati come un vero e proprio sistema, definito all'interno dell'apparato paratestuale dell'elenco delle *dramatis personae* in apertura dell'opera: il nome del personaggio è dunque la prima caratteristica con cui il lettore si confronta e può familiarizzare prima ancora di essersi inoltrato nella lettura. Eppure essa è anche – diversamente da quanto accade in un'opera narrativa – quella meno rappresentata all'interno del testo (e, di conseguenza, la più oscura per lo spettatore), data la preminenza della funzione mimetica su quella diegetica propria del testo teatrale e salvo rievocazione da parte degli altri personaggi o uso in funzione di appellativo diretto tra di essi. Fatta eccezione per i casi di nomi di personaggi storici, entrati nell'uso della lingua del *metatesto* in passato, tradotti secondo le usanze dell'epoca e consolidatesi sotto tale forma, i nomi propri di persona sono generalmente trasferiti senza mediazione nel *metatesto* seguendo le convenzioni del codice scritto della lingua ricevente, così da conservare il riferimento implicito alla cultura emittente, mettendo cioè in pratica un'operazione di trasferimento<sup>114</sup>.

Nel caso in analisi, dunque, si sarebbero dovuti trasferire i nomi dei personaggi in base alla loro trascrizione *pinyin* – il sistema di romanizzazione ufficiale della Repubblica Popolare Cinese per i caratteri cinesi – scevro del sistema tonale, secondo le convenzioni in uso nella letteratura relativa. Tuttavia, dal momento che all'interno del sistema dei personaggi si rileva una preminenza di nomi parlanti e date le summenzionate caratteristiche della lingua cinese in cui i nomi propri di persona conservano sempre un nucleo di significato originario e trasparente all'orecchio del parlante nativo, si è preferito adottare una strategia complessa, differenziata e *ad hoc* per le due categorie di personaggi rilevate. Si è applicata la tecnica di trasferimento per i nomi dei protagonisti, mentre si è preferito adottare la tecnica della traduzione semantica per i nomi degli altri personaggi (fatta eccezione per un singolo caso, analizzato in seguito). Questa scelta è stata dettata anche da ragioni pratiche: la lingua cinese presenta caratteristiche fonematiche piuttosto distanti dai suoni della lingua italiana, le quali sarebbero risultate ostiche per il lettore e ancor più per lo spettatore del *metatesto*, rendendo così difficile la memorizzazione dei nomi e rischiando di

---

<sup>114</sup> Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988, p. 214.

disorientare e ridurre il piacere della fruizione. A quanto detto si aggiunge una motivazione legata all'economia narrativa dell'opera: i personaggi minori anche se non beneficiano di un approfondimento psicologico pari a quello dei protagonisti, tuttavia sono l'asse portante dell'istanza comica che si sviluppa e si intreccia, vero e proprio controcanto, alla trama principale, seria e drammatica. La scelta quindi di tradurre la carica semantica contenuta in tali nomi contribuisce alla creazione dell'effetto comico voluto dall'autrice, rivelando l'intento di tipizzazione dei personaggi minori, che contribuisce per contrasto a dare risalto allo sviluppo ed al processo di maturazione psicologica dei due protagonisti.

Tra i nomi dei personaggi minori quello che ha posto maggiori problematiche per la traduzione semantica è stato quello di Yao Yaoyao 姚妖妖 o Yao Yueyue 姚月月, il secondo personaggio femminile, per ordine di importanza, dopo Xiaoyou (l'unico altro personaggio femminile è una non meglio identificata Laobanniang 老板娘, tradotto letteralmente come "Proprietaria"). Yao Yaoyao forma con Xiaoyou una coppia complementare: l'una, seducente e attratta dal successo, è il tipico prodotto del suo tempo e della società cinese consumista contemporanea, l'altra, apparentemente semplice e ingenua, è rappresentata come una vittima dei tempi e della società. Yao Yaoyao ha un ruolo maggiore rispetto agli altri personaggi minori (e non è un caso se una scena le è interamente dedicata al punto da essere a lei intitolata), tuttavia ella non assurge al ruolo di coprotagonista priva di alcun approfondimento psicologico. Ella rappresenta una categoria ed è piuttosto da considerare come un elemento funzionale alla connotazione del tempo della vicenda e alla delineazione caratteriale della protagonista femminile Xiaoyou. Date queste premesse si è deciso di tradurne il nome, cosa che tuttavia ha posto problematiche maggiori rispetto a quello di altri personaggi minori. Esso, infatti, diversamente dagli altri, presenta in primo luogo la tipica struttura del nome proprio di persona cinese, è perciò costituito da un cognome monosillabico e da un nome bisillabico e presenta una carica semantica maggiormente opaca; inoltre il fatto che il personaggio cambi nome durante il corso dell'opera, vedendosi assegnato un vero e proprio nome d'arte, duplica la complessità del problema. Il nome originario, con cui ella stessa si presenta al pubblico (I.3) è composto dal cognome, Yao 姚,

letteralmente “di aspetto grazioso, carino”<sup>115</sup> nonché cognome di uso comune, e dal nome Yueyue 月月, costituito da due caratteri identici, dal significato di “luna” (o “mese”<sup>116</sup>, significato evidentemente derivato dal primo). Si è perciò deciso di renderlo in italiano con la forma ibrida di “Luna Yao”, mantenendo cioè il cognome nella lingua originaria (trasferito secondo le norme fonetiche della lingua del metatesto) e traducendo il nome con l’equivalente termine italiano “luna”, parola che può rivestire anche in questa lingua funzione di nome proprio di persona; si è inoltre adattato l’ordine delle due componenti secondo le consuetudini d’uso italiane, che, contrariamente al cinese, prevedono generalmente l’anteposizione del nome al cognome. La decisione di mantenere il cognome non tradotto è dovuta non solo a ragioni di economia narrativa (il personaggio si presenta al pubblico per mezzo di una specie di nota biografica molto schematica) ma è soprattutto funzionale alla resa del secondo nome del personaggio, Yaoyao 妖妖. Il carattere costituente tale nome, anch’esso composto da due caratteri identici, ha in origine il significato di “demone, spirito maligno”; ne deriva il secondo significato di “stregoneria” e, per traslato, quello aggettivale di “seducente, ammaliante” soprattutto riferito alla donna, con la sfumatura di “non onesta, senza decenza”<sup>117</sup>. Dal momento che il nome le viene attribuito nel corso dell’opera dal protagonista Gao Yuan come nome d’arte in occasione della pubblicazione del libro di cui lei si proclama autrice, bisogna supporre che la scelta non sia casuale; inoltre, le componenti di nome e cognome, identiche nella pronuncia atonale, assuonano fortemente con la parola “yao” 要, che letteralmente significa “volere”. Viste queste considerazioni, si è ritenuto importante mantenere la componente semantica del nome nel metatesto che è stato reso, utilizzando il termine derivato dalla lingua inglese ma che trova ampio utilizzo in italiano “sexy”, come “Yao la Seduttrice”.

### *Realia*

---

<sup>115</sup> Cfr. *Xiandai Hanyu guifan cidian* 现代汉语规范词典, s.v. “姚”.

<sup>116</sup> Cfr. *Xiandai Hanyu guifan cidian* 现代汉语规范词典, s.v. “月”.

<sup>117</sup> Cfr. *Xiandai Hanyu guifan cidian* 现代汉语规范词典, s.v. “妖”.

Altra categoria di fondamentale importanza per la sfida che pone al traduttore è quella dei *realia*, “parole che denotano cose materiali culturospecifiche”<sup>118</sup>. Molto rappresentati nel prototesto, soprattutto nelle scene corali dove più esplicitamente emergono i tratti peculiari della cultura di origine, questi elementi sono stati trattati in maniera differenziata a seconda dei diversi casi. È interessante sottolineare due passi specifici, all’interno della stessa scena (I.1), in cui l’autrice organizza serie di *realia* in veri e propri elenchi (secondo la figura retorica dell’*enumeratio*, peraltro ampiamente utilizzata anche in altro luoghi dell’opera con funzione affine ma diversa tipologia di elementi). Si tratta delle parole di due diversi personaggi, il protagonista Gao Yuan e Ratto, che a breve distanza danno prova della propria eloquenza in due diverse battute ricche di colore, con un notevole effetto comico. Si osservi il primo caso:

高轅 [...] 这个美丽的新世界还剩下什么可以赚钱? 面条加工设备, 卤味烧腊名店, 干洗店加香, 骨汤粉面馆, 防盗手机套, 牛仔服外带休闲, 睫毛生长液, 自卫防身手电, 微型永久脱毛器, 疯狂增高营养片, 活性再生因子疤痕灵, 儿童健脑跳毯, 处女膜仿真修补, 得克萨斯肉饼店…… [...]. (I.1)

Gao Yuan [...] Ah, ci ha lasciato ancora qualcosa con cui potersi guadagnare da vivere questo splendido mondo nuovo? **Trafila-pasta meccaniche, ristoranti di carne stufata, profuma-abiti da lavanderia, ristoranti di spaghetti alle costine in zuppa, set antiscippo per cellulari, abiti casual in jeans, mascara allunga-ciglia, flash di difesa personale, macchinette portatili per depilazione definitiva, pastiglie per la crescita, creme attive di rigenerazione per cicatrici, tappeti da gioco per il benessere cerebrale dei più piccoli, stimolatori per la rigenerazione dell’imene, ristoranti di hamburger texani...** [...].

Come si può osservare, nel prototesto i *realia* sono elencati in funzione descrittiva di certe caratteristiche tipiche del mondo contemporaneo e in questo senso è fondamentale la frase introduttiva “这个美丽的新世界还剩下什么可以赚钱?” (“ci ha lasciato ancora qualcosa con cui potersi guadagnare da vivere questo splendido mondo nuovo?”) che dà la chiave di lettura, ironica, del brano, ironia esaltata dall’effetto di accumulo e dalla modalità del tutto casuale di accostamento dei termini utilizzati. La scelta traduttiva di “esplicitazione del contenuto”<sup>119</sup> attuata per la resa italiana dei termini è giustificata non solo dalla tipologia del prototesto e

<sup>118</sup> Osimo, *op. cit.*, p. 111.

<sup>119</sup> *Ivi*, 112.

dall'esposizione in forma enumerativa (nel testo teatrale l'inserimento di una nota esplicativa non sarebbe comunque risultato fruibile per lo spettatore ma solo per il lettore del testo scritto mentre del tutto inadeguate si rivelerebbero le scelte di trascrizione o creazione di neologismi data la forte concentrazione di termini estranei alla cultura del metatesto nel breve spazio di una battuta dal ritmo incalzante). Il motivo principale della scelta traduttiva risiede nel tentativo di produrre nel lettore del metatesto lo stesso effetto che l'autore ha ricercato per il lettore del prototesto. I *realia* utilizzati nel prototesto sono tutti termini volti a qualificare il mondo contemporaneo, mettendolo in ridicolo sotto determinati aspetti tipici di una società consumista e creando un effetto di straniamento che lascia spazio alla riflessione e al distacco critico nonché al conseguente effetto comico. Se tale terminologia stimola nel lettore del prototesto una riflessione critica sul contesto in cui vive, per il lettore del metatesto, cosciente della provenienza cinese dell'opera, i termini utilizzati qualificano il mondo contemporaneo nella sua specifica coniugazione cinese, mantenendo l'effetto straniante e comico ricercato dal prototesto. Il secondo brano svolge una funzione simile ma, invece di fornire una caratterizzazione della società *in toto*, i *realia* sono qui posti in funzione descrittiva di un settore specifico della vita sociale cinese, cioè quello delle celebrazioni rituali (soprattutto matrimoni e funerali), spesso svolte pomposamente e affidate ad agenzie che forniscono anche un moderatore o presentatore per l'evento, nel testo impersonato da Ratto che si mostra sempre pronto a pubblicizzare la propria attività:

耗子 [...] 彩虹门, 罗马柱, 白天鹅, 椰子树, 高空飞艇, 超大花轿, 手绘纸钱, 加肥棺材, 灯笼喜烛彩喷婚车装饰, 皇家豪华出殡大型礼炮, 新卖点层出不穷, 可租可售可套餐…… (I.1)

Ratto [...] Porte arcobaleno, colonne romane, cigni bianchi, palme da cocco, dirigibili d'alta quota, portantine matrimoniali super-grandi, banconote celebrative dipinte a mano, casse funebri bombate, candele e lanterne festose, spray colorati, vetture matrimoniali, processioni funebri da famiglia imperiale, pistole a salve di grande taglia, nuovi punti vendita che spuntano come funghi, vendita, noleggio, pacchetto completo...

In altri casi, diversamente, si è ritenuta più appropriata una “traduzione contestuale”<sup>120</sup>, volta a rendere il significato globale del termine o dell'espressione

---

<sup>120</sup> *Ivi*, 113.

all'interno della frase, così da convogliare nel metatesto il medesimo effetto desiderato per il prototesto. Questa è stata la soluzione preferibile nel caso di espressioni che giocano sull'ambiguità di dati termini nella lingua di origine; così nel caso di *long fuwu* 龙服务 (I.1) che letteralmente significa “servizio del drago” e si riferisce ad un'offerta omnicomprensiva, a “pacchetto completo”, di un servizio ma che nella lingua cinese è caratterizzato da una connotazione colloquiale e ambigua che rimanda all'ambito sessuale. Per mantenere tale ambiguità, si è scelto di tradurre l'espressione originale con quella italiana “servizio completo”, altrettanto ambigua, e non con quella generalmente utilizzata in ambito commerciale, e più appropriata al contesto, di “pacchetto completo”, il testo che ne risulta è il seguente:

臭皮匠 我听说您这儿提供的是全套一条龙服务…… (I.1)

Conciatore puzzolente Mi hanno detto che voi fornite **servizio completo**...

Simile operazione è stata messa in pratica per il termine *paifang* 牌坊, che designa una struttura architettonica tradizionale, in origine facente funzione di porta cittadina e successivamente sviluppatasi in struttura decorativa onorifica, accomunabile dunque ad un arco trionfale. Tale termine ha tuttavia in cinese un significato figurato legato all'usanza di costruire, in antichità, queste strutture per celebrare donne virtuose rimaste vedove in età giovanile (*zhenjie paifang* 贞节牌坊, letteralmente “*paifang* eretto per una donna casta e moralmente integra”<sup>121</sup>), e quindi lo si utilizza metaforicamente per riferirsi ad una donna casta. Si noti inoltre che nel prototesto il termine è accostato ad un altro di segno opposto: *biaozi* 婊子, “prostituta”, fatto che richiama nella mente del lettore una serie di detti popolari che giocano sulla tematica, quali *ji yao dang biaozi you yao li paifang* 既要当婊子又要立牌坊, letteralmente “condurre la vita della prostituta ma desiderare un monumento alla propria castità”, con significato accomunabile al detto italiano “predicare bene e razzolare male”. Si è quindi deciso di rendere il termine cinese *paifang* con “chiesa” riuscendo così a mantenere nel metatesto non solo il campo semantico di castità e integrità morale

---

<sup>121</sup> Cfr. *Xiandai Hanyu guifan cidian* 现代汉语规范词典, s.v. “贞节牌坊”.

implicito nel termine, ma anche la metafora architettonica; il dialogo tradotto mantiene così la paradossale ironia dell'originale:

记者 你觉得婊子和牌坊哪一个更重要?  
姚妖妖 我愿意回答这个带有侮辱性的问题。婊子是牌坊的通行证, 牌坊是婊子的墓志铭。谢谢各位。(II.7)

Giornalista Chi reputa più importanti tra **le prostitute e le chiese**?  
Yao Yaoyao Accetto di rispondere a questa domanda umiliante. **Le prostitute** sono il lasciapassare **delle chiese**, **le chiese** sono l'epitaffio **delle prostitute**. Grazie, grazie a tutti.

### *Lessico tecnico*

La gestione del lessico o gergo tecnico è una questione legata maggiormente al lavoro traduttivo di testi di natura scientifica piuttosto che letteraria, testi cioè che, nella già citata distinzione introdotta da Eco, tendono al polo della chiusura, dell'esplicitezza. Nel caso in cui, tuttavia, un testo letterario presenti terminologia tecnica, è doveroso renderla con la massima precisione ponendo attenzione al grado di maggiore o minore tecnicismo utilizzato dall'autore nel prototesto.

Il testo in analisi presenta tecnicismi afferenti al campo medico data la condizione in cui si trova protagonista, malato di cuore. Termini propri del lessico medico sono presenti soprattutto nei dialoghi tra Gao Yuan e il Dottore, nonché nei rispettivi monologhi. Per tradurre correttamente questi termini in modo che sortissero sul lettore del metatesto il medesimo effetto che avevano per il lettore del prototesto, si è fatto ricorso a ricerche online, dizionari specialistici e testi paralleli. Per i nomi di farmaci si è utilizzato il nome corrispondente del principio attivo, oppure si è fatto ricorso al nome commerciale del prodotto nel caso in cui quest'ultimo si qualificasse di uso più comune e avesse quindi maggior immediatezza di effetto: è questo il caso dell'acido acetilsalicilico, più comunemente noto con il nome commerciale di "Aspirina", prestito dall'inglese e che d'altronde con medesima strategia traduttiva è entrato anche nella lingua cinese, *Asipilin* 阿司匹林 (II.10).

Un esempio del primo caso è costituito invece dal termine *huanbaosu* 环孢素 (I.3), un principio attivo antibiotico con effetto immunosoppressivo regolarmente somministrato ai soggetti sottoposti a trapianto di organi onde evitare effetti di rigetto da parte dell'organismo. Si è deciso di tradurre il termine con il nome comune della

sostanza, “ciclosporina”; questa scelta ha garantito la salvaguardia del grado di tecnicismo del prototesto, limitando il rischio di disorientare il lettore del metatesto. Quest’ultimo anche se provvisto di nozioni specifiche in materia di farmaci antirigetto, potrà facilmente riportare il termine all’ambito medico di afferenza contando sulle caratteristiche lessicologiche della parola; per quando non sia data una standardizzazione rigorosa della formazione della nomenclatura farmacologica, sussistono tuttavia regolarità che permettono al lettore l’associazione inconscia del termine all’ambito di afferenza (in questo caso si noti che generalmente le sostanze con terminazione in “ina” corrispondono ad antibiotici).

È opportuno sottolineare inoltre che il lettore-spettatore è guidato nell’operazione ermeneutica anche dal contesto, non solo quello della vicenda globale, ma anche quello specifico della scena, dato dallo stimolo visivo per lo spettatore e dall’ausilio paratestuale delle didascalie per il lettore.

#### *Materiale lessicale straniero*

Nel prototesto si rileva un’abbondante presenza di termini di provenienza straniera, prevalentemente introdotti in forma di citazione o a qualificare elementi propri della cultura estera (cioè dei *realia*, almeno all’origine dell’ingresso del termine). Dal momento che la strategia generalmente applicata dalla lingua cinese per l’introduzione di questi elementi estranei è quella del calco fonetico con trascrizione del suono della lingua originaria secondo le convenzioni grafiche e fonologiche della lingua ricevente, spesso è stato sufficiente sostituire tali termini con quelli corrispondenti nella lingua del metatesto<sup>122</sup>: è questo il caso, citato nel paragrafo precedente (cfr. *Lessico tecnico*), del termine *Asipilin* 阿司匹林 che è entrato nella lingua cinese da quella inglese (“Aspirin”), come in italiano, ed è stato reso con il termine ormai entrato nell’uso con adattamento alla fonetica dell’italiano “Aspirina” (II.10).

Una delle modalità di appropriazione di materiale lessicale straniero privilegiate dal prototesto è quella della citazione (nomi di istituzioni così come di autori e opere

---

<sup>122</sup> Si tratta d’altronde dell’operazione più comunemente condotta nel caso in questione, cfr. Rega: “Per quanto riguarda il problema delle parole straniere nel testo originale, si tende a mantenerle inalterate anche nella lingua d’arrivo partendo dall’assunto che esse irradiano così lo stesso effetto in entrambe le lingue” (Lorenza Rega, *op. cit.*, p. 169).

stranieri). Questa, che è una vera e propria cifra stilistica dell'opera, ne rivela il carattere intertestuale che affiora al livello più superficiale tramite aperta dichiarazione dell'autrice. Nel prototesto, generalmente, i termini compaiono nella veste trascritta dalla lingua d'origine o dal corrispettivo inglese, adattati cioè secondo le convenzioni grafiche del cinese. In questi casi si è optato per l'utilizzo del termine corrispondente nella lingua di origine di esso o per la trascrizione di uso più comune in lingua italiana. Si è fatto ricorso alla prima modalità (lingua di origine) soprattutto con i nomi di enti e istituzioni; così nel caso della citazione di un premio letterario statunitense, l'*American National Book Award*, nel prototesto *Meiguo guojia tushujiang* 美国国家图书奖, che è stato restituito nel metatesto con la locuzione della lingua originaria. La scelta è giustificata non solo dall'ampio uso che si fa nella lingua italiana di parole di provenienza anglofona – per cui la parola “award” suona familiare all'orecchio del lettore del metatesto – ma soprattutto per mantenere l'esotismo volutamente ricercato dal testo iniziale. Nella maggior parte dei casi infatti la scelta della terminologia straniera è improntata ad un simile principio, basti pensare che, nello stesso paragrafo, il nome di un presunto vincitore del premio (fatto d'altronde non confermato dalla cronologia dei premi assegnati presente nel sito internet dell'associazione relativa, la National Book Foundation<sup>123</sup>) viene citato direttamente con il suo nome inglese, senza adattamenti grafici e corredato da tutta una serie di dichiarazioni che probabilmente servono a connotare negativamente un certo gusto americano per il sensazionalismo in campo artistico; in questo caso si è optato per non agire sul testo, trasferendo il nome nel metatesto senza interferenze. Cfr. entrambi gli esempi:

高轅 1986 年获得美国国家图书奖的作家 Elbert Johnson 在回答记者提问时说：我的新书中有 59 起人命案，12 起强奸案，9 处性反常情节还有多人参与的六次滥交场面 [...]。 (I.3)

Gao Yuan Nel 1986, lo scrittore **Elbert Johnson**, vincitore dell'*American National Book Award*, rispondendo alle domande dei giornalisti, disse: “il mio nuovo libro contiene più di cinquantanove casi di omicidio, più di dodici casi di stupro, nove situazioni di perversione sessuale, e sei scene di rapporti promiscui tra più persone [...]”

---

<sup>123</sup> Cfr. sito internet della fondazione: <http://www.nationalbook.org/> (consultato il 20/01/2017).

Diversamente per il nome della casa editrice americana Orderville Press, nel prototesto *Aodeweier chubanshe* 奥德维尔出版社, si è optato per una traduzione ibrida così da mantenere il riferimento culturale originario e allo stesso tempo non disorientare il lettore italiano: si è perciò riportato il nome completo della casa editrice americana in lingua originale, corredato tuttavia del campo semantico di afferenza, ottenendo:

高轅 [...] 美国奥德维尔出版社 2002 年出版的 [...]. (I.1)

Gao Yuan [...] edito nel 2002 dalla **casa editrice americana Orderville Press**.

Per la trattazione dei nomi propri di persona, toponimi o titoli di opere straniere, trattandosi di opere, autori e personaggi molto noti, si è generalmente adottata la lezione standard con cui il termine è entrato nella lingua italiana. Così per i nomi di personaggi e toponimi mitologici: “Orfeo”, “Euridice” e “fiume Lete”, nel prototesto: *Aofeiou* 奥菲欧, *Youlidiqian* 尤丽狄茜 e *Wang chuanhe* 忘川河 (II.10, **crf. p.**, si noti inoltre come nel caso del toponimo, il tipo di processo traduttivo di appropriazione utilizzato dal prototesto sia di traduzione parziale con calco semantico e non di trascrizione fonetica<sup>124</sup>). Ugualmente per il poeta cileno Pablo Neruda (*Nieluda* (I.2), “Neruda”, cfr. p.) e i nomi di scrittori, pittori e rispettive opere:

高轅 德国人托马斯曼虚构的《魔山》，法国人加缪的《鼠疫》，还有 1505 年博斯的绘画《圣安东尼的诱惑》。(I.3)

Gao Yuan ***La montagna incantata* di Thomas Mann, *La peste* di Albert Camus, nonché il *Trittico delle tentazioni di sant’Antonio* di Hieronymus Bosch del 1505.**

Più problematico invece il caso dell’autore russo Aleksandr Isaevič Solženicyn e della sua opera citata nel prototesto: *Ràkovyi kòrpus* in originale, resa in cinese come *Aizheng fang* 癌症房 (I.3), dalla data di creazione ad oggi, è stata pubblicata in Italia sotto tre diversi titoli: “Divisione cancro”, “Reparto C” e, più recentemente, “Padiglione cancro”. Data l’importanza del tema della malattia all’interno di *Ambra*,

---

<sup>124</sup> Il termine “Lete” deriva dal verbo greco λανθάνω, *lanthanō*, letteralmente “celarsi, essere nascosto” e quindi per senso traslato “dimenticare” (Cfr. *Greek Dictionary*, dizionario in linea, URL: <https://billmounce.com/greek-dictionary>, consultato il 20/01/2017).

e nello specifico del brano in analisi, è sembrato opportuno scartare l'opzione traduttiva "Reparto C", titolo poco esplicito sul contenuto dell'opera dell'autore russo. Tra le altre due possibilità, si è optato per il traduttore "Padiglione cancro" che, sebbene più recente e quindi forse meno familiare al lettore italiano, ha tuttavia il pregio di evocare l'immagine di un ambiente sanitario, mentre il termine "divisione" evoca il gergo militare.

#### *Materiale linguistico autoctono*

Nel novero del materiale linguistico autoctono si inseriscono tutte quelle espressioni codificate e fissate all'interno di una data lingua, sia cristallizzate sia variabili dal punto di vista strutturale, come proverbi, espressioni idiomatiche, modi di dire e simili e che sono estremamente specifiche della linguacultura in cui vengono generate. Il più delle volte semanticamente opache, presentano un alto grado di implicitezza e concentrazione del significato, comportando un altrettanto elevato livello di complessità nella resa traduttiva.

All'interno di questa categoria emergono nella lingua cinese, per frequenza d'uso e unicità culturo-specifica, i *chengyu* 成语, particolari costrutti formati da quattro caratteri, di origine classica; sono espressioni lessicalizzate e cristallizzate in strutture immodificabili che possono rivestire diverse funzioni grammaticali<sup>125</sup>. Spesso comprendono un valore semantico figurato, ciò che li accomuna in parte ai proverbi, tuttavia l'ampio spettro di utilizzo a livello di parti del discorso e il loro registro stilistico elevato, li differenziano dagli altri, espressioni spesso di derivazione culturale popolare, generalmente percepite all'interno di un testo con funzione di abbassamento del registro o come colloquialismi.

Il prototesto fa ampio ricorso a questi elementi; nella maggior parte dei casi sono impiegati con funzione attributiva e sono stati perciò tradotti con il termine italiano semanticamente più vicino al senso dell'originale, in linea con l'approccio strategico generale di effetto equivalente e per evitare di appesantire eccessivamente il periodo con elementi certamente connotativi del testo e di una cultura altra ma di uso molto comune al suo interno e perciò percepiti dal parlante nativo come forme consuete,

---

<sup>125</sup> Magda Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998, p. 110.

seppur di registro elevato. Nelle occasioni in cui una traduzione ugualmente idiomatica, o comunque poetica, è stata resa possibile dalle convenzioni della lingua del metatesto, si è cercato di recuperare il valore semantico globale delle espressioni (inteso come insieme multistratificato di componenti che tendono congiuntamente alla realizzazione del significato dell'espressione, che quindi risulta dalla convergenza di esse e da nessuna di esse può prescindere). Si consideri il seguente caso:

姚妖妖 她想用一种嘶哑的, 可怕的, 声嘶力竭的声音叫喊, 她张开嘴, 一股烟灰的味道…… (II.7)

Yao la Seduttrice Vorrebbe **urlare a squarciagola**, d'un grido rauco pauroso, apre la bocca, sapore di cenere...

Nel caso presente si è potuto rendere il *chengyu shengsilijie* 声嘶力竭 (di cui si rileva anche la variante con gli elementi invertiti *lijieshengsi* 力竭声嘶), letteralmente “(urlare) con il massimo sforzo da ridurre la voce ad un sibilo” con un'espressione idiomatica della lingua italiana che non solo riesce a recuperare il valore semantico del gesto estremo del ferirsi la gola nello sforzo di gridare, ma riesce anche a elevare il tono del discorso al livello drammatico espresso dal prototesto; anche considerato l'effetto parodistico che nell'economia globale del testo ha questo brano, si può convenire che l'espressione colorita riesce efficacemente a non tradire l'originale anche su questo livello.

Altrove ci si è imbattuti in casi di fortunata quanto rara coincidenza semantica e idiomatica di alcune espressioni come nel brano seguente; l'espressione è colloquiale ma fa al caso del contesto ironico del brano:

推销员 [...]记日记, 微笑, 吃健脑食品, 足底按摩, 做瑜伽, 请客吃饭找回自尊, 重要的是沉默是金, 您想不想来一盒精神排毒茉莉花硝酸甘油? 不贵! (II.5)

Rappresentante [...] Tenete un diario, sorridete, mangiate cose sane, concedetevi un massaggio ai piedi, fate yoga, invitate ospiti a cena per ritrovare la vostra autostima, ricordate che **il silenzio è d'oro**, perché non prendete una confezione di nitroglicerina purificante al gelsomino? È economica!

Altre volte si è resa possibile una forma di compensazione<sup>126</sup> di una perdita sul piano idiomatico relativo ad una data espressione recuperandolo in un'espressione vicina che nel prototesto non aveva un valore idiomatico così evidente:

- 高轅 有骨气! 苟延残喘是英雄向狗熊逐渐转化的重要标志。  
眼镜 我不生气, 我要保持心态平衡, 再来一瓶啤酒! 输了又怎么了?  
高轅 言之有理, 输掉一盘棋并不重要, 重要的是不能输掉人生! (I.1)

- Gao Yuan Un uomo di principi! **La resistenza strenua in situazioni disperate** è l'esempio più classico della trasformazione graduale dell'eroe in **coniglio**.  
Quattrocchi Non mi tange, intendo mantenere il mio equilibrio interiore, un'altra birra! Se anche perdo, che sarà mai?  
Gao Yuan **Il ragionamento non fa una piega**, perdere una partita a scacchi certo non è grave, l'importante è **non lasciarci le penne!**

Nell'esempio riportato, la prima battuta di Gao Yuan presenta una forte concentrazione di elementi idiomatici, un *chengyu* e una metafora altamente culturo-specifica, afferente al campo semantico animale. Per quanto riguarda la metafora, per mantenere nel metatesto il significato globale dell'espressione è stato possibile operare all'interno dell'area semantica pur nella necessità di una modifica del referente metaforico: l'"orso nero" (*gouxiong* 狗熊, voce popolare, letteralmente "orso-cane") iniziale è divenuto un "coniglio" nella traduzione (metafora di uso molto comune in lingua italiana, mentre l'orso è generalmente associato a qualità se non opposte, comunque non pertinenti). Il *chengyu* invece è stato reso per mezzo di una traduzione semantica che ha inevitabilmente comportato un'espansione del metatesto e la perdita del livello idiomatico. Si è perciò tentato un recupero inserendo due espressioni idiomatiche italiane all'interno della successiva battuta di Gao Yuan, la prima traduce un altro *chengyu* meno semanticamente opaco del primo: *yanzhiyouli* 言之有理, "ciò che è detto ha logica" (si noti la costruzione tipica della lingua classica con "之" in funzione di connettore tra la frase soggettiva e il verbo principale) reso con l'espressione "il ragionamento non fa una piega". Nel secondo caso, la locuzione piana iniziale *shudiao rensheng* 输掉人生, letteralmente "perdere la vita", è stata resa con "lasciarci le penne"

---

<sup>126</sup> Sulla questione della compensazione traduttiva cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 106-138.

(si noti però che il verbo “perdere” utilizzato in questa espressione, *shudiao*, ha un campo di applicazione piuttosto ristretto, generalmente limitato alla sfera del gioco d’azzardo; emerge qui la tendenza figurativa e metaforica del linguaggio del personaggio Gao Yuan che giustifica ulteriormente la scelta traduttiva).

In un altro caso per ovviare alla perdita data dalla traduzione semantica, si è tentata una compensazione sul piano retorico, strutturando l’espressione risultante secondo la figura lessicale del chiasmo:

小优 我爱上了你，你的气息，你的温度，你冷嘲热讽的嘴角，你寻欢作乐的疲惫，你的傲慢自大，你身体里的痛苦和勇敢。(II.10)

Xiaoyou Mi sono innamorata di te, del tuo odore, del tuo tepore, della tua bocca **fredda d’ironia e di sarcasmo bollente**, della tua **faticosa ricerca del piacere**, della tua arroganza e della tua presunzione, del dolore e del coraggio del tuo corpo.

La licenza poetica è giustificata anche dalla presenza nella locuzione immediatamente successiva di una figura retorica di ossimoro: vi si trova nuovamente un *chengyu* (*xunhuanzuole* 寻欢作乐, letteralmente “cercare il piacere e far festa”; data la ridondanza semantica dell’espressione, si è optato per una traduzione limitata al senso globale dell’espressione) in funzione di determinante del termine, di segno opposto, *pibei* 疲惫, “stancare, stremare” o “stanco, esausto”. L’espressione nell’insieme, tradotta letteralmente, suonerebbe all’incirca come “essere stremato dalla ricerca del piacere”; per ragioni di musicalità e recitabilità, si è optato per convertire il determinante in determinato e rendere con l’espressione “faticosa ricerca del piacere”.

### *Organizzazione sintattica*

Per sua propria natura il testo teatrale risulta spesso molto vario dal punto di vista sintattico e non presenta la sostanziale uniformità rilevata in altre forme di opera letteraria. Questa caratteristica è legata al fatto che ogni porzione testuale è pronunciata da un personaggio ed è quindi necessariamente legata alle sue peculiari caratteristiche, le quali si formano anche sulla base di queste distinzioni linguistico-testuali. Se si aggiunge a questa caratteristica costitutiva della tipologia testuale di afferenza del prototesto il costante gioco che l’autrice opera con stili, registri e generi intercalari, risulta evidente come sarebbe necessaria un’analisi particolareggiata dello stile

espressivo proprio di ogni singolo personaggio per comprendere a fondo tutte le sfumature linguistiche del testo.

Ad un'analisi generale, il prototesto risulta caratterizzato da un periodare di tipo paratattico – fatto non solo costitutivo della lingua parlata e soprattutto del parlato spontaneo che il testo teatrale si propone di imitare ma anche tendenza generale della lingua cinese rispetto ad una lingua prevalentemente ipotattica come l'italiano – con picchi di presenza di strutture ipotattiche, concentrati soprattutto nelle battute di due personaggi, il Dottore e Gao Yuan. Nel primo caso si tratta di una caratteristica legata al ruolo del personaggio e alla sua professione, che richiede proprietà di linguaggio, registro elevato e l'elaborazione del pensiero in periodi articolati. Nel caso di Gao Yuan è da considerarsi caratteristica legata alla personalità sua propria e quindi tratto qualificante, cifra stilistica del personaggio. Nei monologhi del protagonista e nei dialoghi da lui stimolati il discorso tende alla modalità della riflessione filosofica improntata alla logica deduttiva.

Altra peculiarità è l'ampio utilizzo di generi intercalari, fatto che comporta talvolta un elevamento del registro, l'uso del linguaggio letterario o il ricorso a stilemi propri di un dato genere o modalità del discorso. Si rilevano, d'altronde, anche strutture linguistiche di segno opposto, che tendono a spezzare il flusso del periodare e del discorso e che sono proprie della lingua parlata, come ripetizioni, frasi sospese, etc., direttamente collegate alla tipologia del testo.

Dal momento che la sintassi gioca un ruolo fondamentale nella formazione del significato globale del testo e soprattutto sulla sua comunicazione al lettore, si è prestata massima attenzione alla scelta non solo lessicale ma anche strutturale e organizzativa operata dall'autrice nella composizione del testo, per cercare di rispettare la carica semantica che ella ha voluto imprimergli attraverso l'utilizzo di una data forma. Si è cercato perciò di intervenire il meno possibile sulla struttura organizzativa sintattica, così da non alterare nel metatesto l'effetto ricercato per il prototesto, ma di ricrearne, se possibile, lo stesso ritmo e la stessa musicalità avvertibili nell'originale.<sup>127</sup> In alcuni casi tuttavia è stato necessario intervenire sulla struttura del

---

<sup>127</sup> Per il concetto di ritmo e valore semantico espresso dalle costruzioni sintattiche cfr. Nicoletta Pesaro, "The Rhythm of Thought: Some Problems of Translating Syntax in Modern Chinese Literature" in Nicoletta Pesaro (ed.), *The Ways of Translation. Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Venezia, Cafoscarina, 2013, pp. 60-73.

periodo, per convogliare al meglio il significato globale del passo o per accentuarne le caratteristiche.

Un fronte su cui è stato occasionalmente necessario intervenire è quello dell'utilizzo delle congiunzioni. La lingua cinese, diversamente dall'italiano, tende comunemente ad aumentare la coesione tra proposizione principale e subordinate tramite l'uso di congiunzioni correlate; si pensi per esempio alla congiunzione causale *yinwe...er* 因为.....而 o *yinwei...suoyi* 因为.....所以, la congiunzione concessiva *suiran...danshi* 虽然.....但是 o *suiran...keshi* 虽然.....可是, il periodo ipotetico introdotto da *ruguo...jiu* 如果.....就; quest'ultimo corrispondente all'italiano "se...allora", che tuttavia nella lingua del metatesto potrebbe risultare troppo ridondante e rischiare di appesantire inutilmente il discorso, creando un effetto non previsto dal prototesto. È questo il caso dell'esempio qui riportato, in cui la ripetizione di frasi dalla medesima struttura renderebbe ancora più incisiva la ridondanza; si è perciò deciso di sopprimere il secondo elemento che introduce la frase principale:

臭皮匠 如果我是一辆汽车，我就是一辆破车；如果我是一种颜色，我就是一个狗屎绿；如果我是一块布，我就是一块破布；如果我是一个皮匠，我就是一个臭皮匠。(II.5)

Conciatore Se fossi un'automobile, sarei un'automobile malridotta; se fossi un colore, puzzolente sarei color verde-cacca-di-cane; se fossi un pezzo di stoffa, sarei uno straccio; se fossi un conciatore, sarei un conciatore puzzolente.

È importante notare inoltre come nella lingua italiana il rapporto ipotetico sia ulteriormente sottolineato dal modo verbale. Dall'esempio si può evincere un'altra conseguenza della possibilità di coniugazione verbale: il pronome di prima persona singolare all'interno dell'apodosi può essere eliminato poiché già implicito all'interno del verbo.

Anche la punteggiatura, organizzando i componenti all'interno della frase, riveste una fondamentale funzione di comunicazione del significato a livello sintattico. L'uso che ne fa la lingua italiana differisce sostanzialmente da quello della lingua cinese: in quest'ultima, per esempio, non è infrequente che la virgola separi il soggetto dal verbo; questo avviene perché il segno di interpunzione in questo caso è utilizzato come elemento di marcatura, che tematizza l'elemento che la precede; si può

facilmente capire quindi come interventi sistematici sul piano della punteggiatura siano stati resi obbligatori dalle diverse convenzioni dei due sistemi linguistici.

Si sono apportate inoltre modifiche alla punteggiatura sulla base di ragioni prosodiche, per meglio trasferire nel metatesto alcune funzioni espresse dal prototesto attraverso il ritmo. Si consideri il seguente caso:

博士 (忧伤的) 假如人能活一百年, 那么其中睡眠占 30 年, 吃饭占用 10 年, 穿衣梳洗打扮占用 7 年, 走路旅游堵车占用 7 年, 打电话一年半, 打电话没人接一年零八个月, 看电视八年, 上网八年, 上卫生间一年半, 喊口号和开会占用三年, 看乱七八糟广告四年, 找东西一年零八个月, 购物一年半, 年轻时打架斗殴, 成家后夫妻吵架, 有小孩儿后骂骂孩子又去去掉五年, 闲谈七十天, 搓鼻涕十天, 剪指甲十五天, 放屁八天……最后剩余时间为十年, 十年你能干什么呢?  
(II.10)

Letterato (Affranto) Ammettendo che una persona viva cent'anni, di questi cento anni trenta li occupa il sonno, dieci i pasti; sette per vestirsi, pettinarsi, lavarsi e prepararsi; camminare, viaggiare, ingorghi occupano altri sette anni; telefonate: un anno, telefonate a cui non si è ricevuto risposta: un anno e dieci mesi, guardare film: otto anni, navigare su internet: otto anni; un anno e mezzo in bagno, tre anni spesi a gridare slogan e fare riunioni, quattro anni a guardare pubblicità casuali, un anno ed otto mesi a cercare cose; shopping: un anno e mezzo; litigi e lotte giovanili, litigi tra marito e moglie una volta sistemati, rimbrotti ai bambini dopo aver fatto figli portano via altri cinque anni; settanta giorni a chiacchierare, dieci giorni a soffiarsi il naso, quindici giorni a tagliarsi le unghie dei piedi, otto giorni a petare... alla fine restano solo dieci anni di tempo, che cosa puoi fare con dieci anni?

L'esempio presentato ci porta ad osservare come un brano di una certa lunghezza, costituito da frasi semplici coordinate e separate da sole virgole, sia perfettamente accettabile dal sistema linguistico cinese. Nel lettore italiano diversamente un testo con simili caratteristiche provocherebbe un senso di smarrimento che non contribuirebbe a creare il *climax* ascendente che l'autrice sembra aver voluto qui suggerire e diminuendo così il gusto ironico che vi si cela. Si è perciò deciso di suddividere il brano in gruppi di frasi uniformi per campo semantico o per strutture grammaticali; si creano in questo modo le pause, gli indugi, i rallentamenti essenziali alla funzione di pathos che esalta i momenti di maggior accelerazione del ritmo testuale e conduce al finale a effetto programmato.

### *Organizzazione testuale*

Dal punto di vista dell'organizzazione del flusso informativo, si rileva la presenza di strutture marcate, generalmente giustificata dalle esigenze della lingua parlata. Questo fenomeno non è legato solamente agli aspetti linguistici del testo ma porta una carica semantica ulteriore rispetto a quella delle singole parole organizzate all'interno di una struttura piana. Tale caratteristica si riflette sull'intonazione della frase e viene comunicata indirettamente al lettore dal testo e direttamente allo spettatore dall'attore che la interpreta.

Alla luce di queste considerazioni si sono resi necessari interventi sul piano dell'ordine delle componenti tematiche e rematiche all'interno del periodo, come nei seguenti casi:

小优 又是一个下雪天，在雪天总是有事发生…… (II.1)

Xiaoyou Ancora un giorno di neve, **accadono sempre cose nei giorni di neve...**

Lo stesso procedimento è stato attuato per il materiale paratestuale presente in forma di didascalie sceniche, porzioni testuali meno creative e quindi caratterizzate da una forma piana dell'uso linguistico; questo esempio testimonia dunque una differenza strutturale caratteristica dei due lingua-sistemi cinese e italiano:

[护士不理高辕，拉掉高辕的裤子，在屁股上给他打针。 (II.1)]

*(L'infermiera non si cura di Gao Yuan, gli slaccia i pantaloni e gli fa un'iniezione sul sedere.)*

Un'attenzione particolare merita la tematica della trattazione della componente di intertestualità, caratteristica ampiamente rappresentata all'interno del prototesto; se nel caso delle citazioni esplicite ci si è limitati a rintracciare la corrispondente versione in lingua italiana della citazione, nel caso di riferimento allusivo si è reso necessario un intervento creativo che integrasse le informazioni varianti presenti nel prototesto con quelle del materiale intertestuale di riferimento, che si manifestano a livello inconscio come sensazione. Un esempio del primo caso si ritrova in I.2; si noti come sia stato necessario intervenire sulla punteggiatura nella porzione metatestuale, date le diverse convenzioni tipografiche per la citazione poetica all'interno di un testo in prosa in lingua scritta:

高轅 我好像在哪儿见过你。 “……我找到在林间尝过的黯淡的蜂蜜；我在你的臀部上触到跟我一起降生，构成我的灵魂的那些模糊的花瓣。” ……不是我说的，是聂鲁达的诗。(I.2)

Gao Yuan Dov'è che ti ho già vista? “**…trovai il miele oscuro che conobbi nella selva/e toccai nei tuoi fianchi i petali cupi/che nacquero con me e costituirono la mia anima.**” …non l'ho detto io, è una poesia di Neruda.<sup>128</sup>

Il secondo caso è invece rappresentato dalla citazione allusiva del famoso monologo in *Amleto* III.1 di Shakespeare:

高轅 [...]是什么使我成为这样一个怪物？是还是不是？那是个问题。是一如既往地保持年轻时的反叛风格，钝化成拒绝与时俱进；还是毅然决然地成为自己曾经瞧不起的人，这两种行为哪一种更高贵？这两种行为哪一种更有利于我的心脏和心灵？ (I.7)

Gao Yuan [...] Cos'è che mi ha reso un simile mostro? **Lo sono o non lo sono? Questo è un problema. Se sia più nobile continuare a mantenere la personalità ribelle della gioventù, duri e puri fino a rifiutarsi di stare al passo coi tempi. Oppure decidersi a diventare la persona un tempo disprezzata? Da quale di questi comportamenti traggono maggior vantaggio cuore e anima?**<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Si tratta del *Sonetto XXX* di Pablo Neruda, la traduzione in lingua italiana dallo spagnolo utilizzata nel metatesto è di Giuseppe Bellini, cfr. Pablo Neruda, *Cento sonetti d'amore*, a cura di Giuseppe Bellini, Milano, Accademia, 1977.

<sup>129</sup> Cfr. il monologo di Amleto in una traduzione italiana: “Essere o non essere – questa è la domanda./Se è più nobile per la mente sopportare/Le sassate e le frecce dell'oltraggiosa fortuna/O prendere le armi contro un mare di guai/E, combattendo, finirli. Morire, dormire –/Nient'altro. E con un sogno dire che poniamo/Fine al male del cuore e ai mille/Travagli naturali di cui la carne è erede./Questa è una consumazione da desiderare devotamente.” (William Shakespeare, *Amleto*, a cura di Agostino Lombardi, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 125 ss.)

## BIBLIOGRAFIA

- Abbiati, Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998.
- Abrahamsen, Eric, "Question They Asked Themselves" in [www.paper-republic.org](http://www.paper-republic.org), 2008, (articolo in linea). URL: <http://paper-republic.org/ericabrahamsen/questions-they-asked-themselves/> (consultato il 30/01/2017).
- Aristotele, *Poetica*.
- Bai, Ronnie, "Dances with Brecht: Huang Zuolin and His Xieyi Theatre", in *Comparative Drama*, 1999, 33, 3, pp. 339-364.
- Barba, Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Barme, Geremie, "Wang Shuo and *Liumang* ('Hooligan') Culture", in *The Australian Journal of Chinese Affairs*, 1992, 28, pp. 23-64.
- Bassnett, Susan, "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", in *TTR: traduction, terminologie, redaction*, 1991, 4.1, pp.99-111.
- Berman, Antoine, "Translation and the Trials of the Foreign", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 2000, 284-298.
- Brecht, Bertold, "Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese", in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 72-83.
- Chen Xiaomei, *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Conceison, Claire, "The Main Melody Campaign in Chinese Spoken Drama", in *Asian Theare Journal*, 1994, 11, 2, pp. 190-212.

- Conceison, Claire, *Significant Other. Staging the American in China*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004.
- De Toro, Fernando, *Theatre semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- Devoto, Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze, Le Monnier, 1966.
- Eagleton, Terry, *The ideology of the aesthetic*, Oxford, Blackwell Publishing, 1990.
- Eco, Umberto, "Semiotics of Theatrical Performance", in *The Drama Review: TDR*, 1977, 21, 1, pp. 107-117.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2014.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2010.
- Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 33-34.
- Elam, Keir, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Feng Tingting 冯婷婷, "Zuo dushi de renmin - yu Meng Jinghui, Liao Yimei tan shiyan huaju" 做读诗的人民—与孟京辉、廖一梅谈实验话剧 (Formare un popolo che legge poesia - conversazione sul teatro sperimentale con Meng Jinghui e Liao Yimei), *Zhongguancun*, 2009, 78, pp. 80-83.
- Ferrari, Rossella, "Verso una nuova concezione teatrale: Huang Zuolin e la Xieyi xijuguan", *Asia media* (articolo in linea), 01/02/2017. URL: [https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=2148&tx\\_news\\_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx\\_news\\_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=bfec95fd90b064351a593d395ff4cd7](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2148&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=bfec95fd90b064351a593d395ff4cd7) (consultato il 09/02/2017).

- Ferrari, Rossella, *Pop Goes the Avant-garde: Experimental Theatre in Contemporary China*, Seagull books, London, 2013.
- Guo Xiaohan 郭小寒, “You yi dai de xiniu” 又一代的犀牛 (Un'altra generazione di rinoceronti), in *Duzhe yinshang - Gansu da juyuan*, 2008, pp. 22-24.
- Hsia, Adrian, “Huang Zuoling's Ideal of Drama and Bertolt Brecht”, in Colin Mackerras, Constantine Tung (a cura di), *Drama in the People's Republic of China*, Albany, State University of New York Press, 1987, pp. 151-162.
- Jakobson, Roman, “Linguistica e poetica”, in L. Heilmann (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.
- Jakobson, Roman, *Language in literature*, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- Łabędzka, Izabella, *Gao Xingjian's Idea of Theatre. From the Word to the Image*, Leiden-Boston, Brill, 2008.
- Li Ruru, “Contemporary Consumerism: A New Relationship between Theatre, Market, and Society. Introduction”, in Li Ruru (ed.), *Staging China. New Theatres in the Twenty-First Century*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 115-121.
- Li Ruru, “Shakespeare on the Chinese Stage in the 1990s”, in *Shakespeare Quarterly*, 1999, 50, 3, pp. 355-367.
- Liao Yimei 廖一梅, “Hupo” 琥珀 (Ambra) in *Rouruan*, 柔软 (*Tenero*), Pechino, Zhong Xin Chubanshe - China CITIC Press, 2012, pp. 91-167.
- Liao Yimei, *Beiguanzhuyi de huaduo* 悲观主义的花朵 (I fiori del pessimismo), Pechino, Zhong Xin Chubanshe - China CITIC Press, 2013.
- Liao Yimei, *Xiang wo zheyang benzhuo de shenghuo* 像我这样笨拙地生活 (Vivere impacciatamente come me), Pechino, Zhong Xin Chubanshe - China CITIC Press, 2011.

- Liu Tongtong 刘彤彤, “Neirong yu xingshi bingcun - qianxi huaju ‘Lian’ ai de xiniu” 内容与形式并存—浅析话剧《恋爱的犀牛》 (Del concorrere di contenuto e forma - analisi preliminare del dramma *Rinoceronti in amore*), in *Xiju zhi jia*, 2015, 6 (204), p. 4.
- Luo Zhifang 骆志方, “Liao Yimei ‘Beiguanzhuyi sanbuqu’ de xushi dise tanxi” 廖一梅“悲观主义三部曲”的叙事底色探析 (“Indagine e analisi sul nucleo narrativo della ‘Trilogia del pessimismo’ di Liao Yimei”), in *Chuban Guangjiao*, 2016, 15, pp. 90-91.
- Nencioni, Giovanni, “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179 (già pubblicato in “Strumenti critici”, LX, 1976, pp. 1-56).
- Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988, p. 214.
- Nikolarea, Ekaterini, “Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation”, in *Translation Journal*, 2002, 6.4 (articolo in linea). URL: <http://www.translationjournal.net/journal//22theater.htm> (consultato il 30/01/2017).
- Osimo, Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.
- Pablo Neruda, *Cento sonetti d'amore*, a cura di Giuseppe Bellini, Milano, Accademia, 1977.
- Pesaro, Nicoletta, “The Rythm of Thought: Some Problems of Translating Syntax in Modern Chinese Literature” in Nicoletta Pesaro (ed.), *The Ways of Translation. Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Venezia, Cafoscarina, 2013, pp. 60-73.
- Popovič, Anton, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2006.

- Quah, Sy Ren, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theatre*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004.
- Rega, Lorenza, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET Università, 2001.
- Sabattini, Mario, Santangelo, Paolo, *Storia della Cina*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005.
- Samarani, Guido, *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2004.
- Savarese, Nicola, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carocci, 2003.
- Scheen, Lena, *Shanghai Literary Imaginings. A City in Transformation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 103.
- Segre, Cesare, "Semiotica e teatro", in *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 1988, 14, pp. 3-12. Disponibile on line, URL: <http://doi.org/10.5169/seals-258727> (consultato il 01/02/2017).
- Segre, Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- Su Min, Zuo Lai and Shiao-ling Yu, "A Chinese Director's Theory of Performance: On Jiao Juyin's System of Directing", in *Asian Theatre Journal*, 20, 1, 2003, pp. 25-42.
- Tao Qingmei 陶庆梅, *Dangdai xiaojuchang sanshi nian (1982~2012) 当代小剧场三十年 (1982~2012)* [Il teatro sperimentale cinese degli ultimi trent'anni (1982-2012)], Pechino, Shehui kexue wenxian chubanshe, 2013.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995.
- William Shakespeare, *Amleto*, a cura di Agostino Lombardi, Milano, Feltrinelli, 1995.

- Wong, Laurence, "Musicality and Intrafamily Translation: With Reference to European Languages and Chinese", in *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2006, 51, 1, p. 89-97.
- Yan Haiping, "Theater and Society: An Introduction to Contemporary Chinese Drama", in Yan Haiping (ed.), *Theatre and Society. An Anthology of Contemporary Chinese Drama*, M.E. Sharpe, Armonk, New York, 1998, pp. ix-xlvi.
- Ye Shen 夜深, "'Rouruan' bus shi zui jintou" 《柔软》不是最尽头 (*Fragile non è la punta più estrema*), in *Zhongguo baodao*, 2011, 2, pp. 102-103.
- Yu Yungen, "Onomatopoeia", in Sin-wai Chan, David E., Pollard (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation. Chinese-English, English-Chinese*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2001, p.706-715.
- Zhou Yan, 周燕, "'Lian'ai de xiniu' weihe bai yan bushuai. Xiniu jingshen jianchi jiu shi niu" 《恋爱的犀牛》为何白演不衰。犀牛精神就是牛 (*Per quale ragione Rinoceronti in amore è stato rappresentato più di cento volte. Il persistere dello spirito del rinoceronte è nell'animale*), in *Beijing keji bao*, 2004, B08.

## DIZIONARI ED ENCICLOPEDIA

*Treccani: Vocabolario on line* (Enciclopedia in linea).

*Xiandai Hanyu guifan cidian* 现代汉语规范词典.

*Bill Mounce: Greek Dictionary* (Dizionario in linea).