

## Esempio di rappresentazione del sé in Lu Ling 路翎, *Luo Dadou de yisheng* 罗大斗的一生 (La vita di Luo Dadou)

Tra profilo psicodinamico e analisi sintattica

Michele Mannoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** In the story *Luo Dadou's life* (*Luo Dadou de yisheng* 罗大斗的一生), Lu Ling 路翎 (1923-1994) gives shape to the deepness of human psyche and stresses the suffering of the Self of his age by giving a brilliant emphasis to human individuality. The author succeeds in doing so by creating an amazing psychological characterization of the main character, both by means of words and by means of grammatical structures. By applying Denton's categories for the study of the Self in modern Chinese literature, I analysed Lu Ling's short story from the Freudian and Kleinian psychodynamic perspective, so to demonstrate how Lu Ling enters his characters' minds and wonderfully recreates the psychological dynamics inside and between them.

**Sommario** 1. Obiettivi. – 2. Contesto: la *Qi yue pai* 七月派. – 2.1. Strutturazione del testo: incipit-corpo-conclusione. – 2.2. Lo stile e la rappresentazione della mente tra sintassi e lessico. – 2.3. Tecniche narrative per la rappresentazione del sé. – 2.4. Schizofrenia e masochismo. – 3. Conclusioni.

**Keywords** Lu Ling. Psychodynamics. Syntax.

### 1 Obiettivi

Il presente studio è volto ad applicare la tassonomia di Kirk A. Denton (1998) relativa allo studio della narrativa psicologica (*xinli xiaoshuo* 心里小说) a un autore, Lu Ling 路翎, e a un racconto, *Luo Dadou de yisheng* 罗大斗的一生 (La vita di Luo Dadou, 1944) ad oggi ancora molto poco conosciuti e studiati in Occidente.<sup>1</sup> Al fine di dimostrare la coerenza e la profondi-

1 Basti pensare, in tal senso, che non ci risultano pubblicati, al momento della stesura del presente articolo, studi approfonditi in lingua inglese oltre a quello monografico sulla problematica del sé di Denton (1998), cui facciamo riferimento in questa sede. Lu Tonglin ha curato un'interessante sezione sul linguaggio utilizzato da Lu Ling (Lu 1993, pp. 67 ss.) - trattasi comunque di studio in lingua inglese - incentrato maggiormente sulla narrativa di genere e sulle pulsioni sessuali dei personaggi. Lo studio presenta tuttavia solamente esempi tradotti, occultando del tutto al lettore la versione originale cinese dei testi analizzati, tra i quali, comunque, non spunta il racconto oggetto del presente studio. In Cina, la ricezione di Lu Ling è molto cambiata nell'ultimo ventennio: lo stesso Lu Tonglin - che ha

tà d'introspezione dei personaggi messa a punto da Lu Ling, cerchiamo in questa sede di applicare un profilo psicodinamico al protagonista del racconto in esame (Luo Dadou, appunto), utilizzando teorie e terminologia principalmente di stampo freudiano e kleiniano, compatibilmente con l'intrinseco limite dato dallo studiare un personaggio fittizio anziché una persona reale, con la quale non è ovviamente possibile interagire in via dialogica.<sup>2</sup> Lo scopo, dunque, è comprovare con un esempio specifico, concreto e poco studiato quale il racconto in esame, come un autore generalmente già riconosciuto per la sua capacità descrittiva del paesaggio interiore dei personaggi abbia saputo ricreare perfettamente una logicità psicologica all'interno di quella che altrimenti sembrerebbe una storia di un personaggio bizzarro, che compie azioni irrazionali e incoerenti tra loro. Non ultimo, focalizzeremo la nostra attenzione sull'uso personale che Lu Ling fa della lingua, evidenziando come ne stiri al massimo le potenzialità strutturali costruendo frasi quasi agrammaticali, europeizzate, ricche di determinanti nominali e verbali, e spesso contenenti aggettivazioni ossimoriche, nell'intento di mostrare al lettore, quanto più veritieramente possibile, il flusso di pensiero dei personaggi.

## 2 Contesto: la *Qi yue pai* 七月派

Xu Sixing 徐嗣兴 (1923-1994), noto in letteratura col suo pseudonimo più utilizzato, Lu Ling 路翎, è uno degli autori più prolifici della cosiddetta Corrente di luglio (*Qi yue pai* 七月派), guidata da Hu Feng 胡风 (1902-

pubblicato la sua analisi appena un anno prima della morte dell'autore – sottolineava come Lu Ling fosse ingiustamente poco studiato e dunque sconosciuto ai più.

2 Lungi dai nostri intenti, comunque, ridurre il personaggio di questo racconto a un caso clinico: come chiarito di seguito in questa sezione, la nostra analisi si focalizza sullo stile di Lu Ling e sul suo peculiare utilizzo della lingua, che molto vividamente descrive i pensieri dei personaggi, con coerenza psicologica e notevole capacità introspettiva.

Se Lu Ling fosse o meno uno studioso di Freud è un tema discusso e discutibile, sostenuto per esempio da Yang Yi (1983, in Denton 1998, pp. 156-157), che riteniamo tuttavia poco rilevante ai fini della tracciabilità di un profilo psicologico di un personaggio di un testo narrativo. Del resto, evitare di adottare questo tipo di approccio per il semplice motivo che l'autore forse non era uno studioso di Freud, equivale a dire, *mutatis mutandis*, che chi non studia Freud non può essere a sua volta oggetto di studio di uno psicoanalista di scuola freudiana. Ad ogni modo, Yan Jiayan (1989, pp. 86 ss.) dimostra come le teorie psicanalitiche (*jingshen bing xue* 精神病学) di Freud fossero studiate in Cina e utilizzate in narrativa già nei primissimi anni del Novecento, specialmente dai letterati della c.d. Società creazione (*Chuangzao She* 创造社) (p. 86). Sottolineiamo come i concetti di psicologia e psicanalisi, nuovi alla Cina novecentesca, non fossero intesi come oggi quali studio della struttura (*li* 里) del cuore-mente (*xin* 心) (dove *xinli* 心里, di importazione nipponica), bensì quali studio (*xue* 学) delle patologie (*bing* 病) dei nervi e dello spirito (*jingshen* 精神) (dove appunto *jingshen bing xue* 精神病学).

1985).<sup>3</sup> Si tratta di un importante filone poetico e letterario nato durante il Secondo conflitto sino-giapponese (7 luglio 1937-2 settembre 1945), quasi interamente oscurato - per chiare ragioni ideologiche - fino ai primissimi anni di questo secolo (cfr. Yan 1989, p. 249). La corrente prende il nome dall'omonima rivista letteraria, di cui Hu Feng era a capo, e che egli stesso curò attentamente ai fini della raccolta di contributi di autori che fino ad allora non avevano potuto ricevere apprezzamento o spazio alcuno per la pubblicazione delle proprie opere.<sup>4</sup> Dal quarto volume della rivista, uscito nel 1939, Hu Feng iniziò infatti a dedicare intere sezioni a giovani letterati nuovi sul panorama cinese, dedicando loro un apposito spazio che intitolò appunto *Raccolta di narrativa di nuovi autori* (*Xin zuozhe xiaoshuo ji* 新作家小说集) e accogliendo per la prima volta contributi di un Lu Ling neppure ventenne. Come lo stesso Hu Feng ebbe modo di sottolineare (Hu Feng 1987, p. 250), i suoi racconti divennero una costante del secondo periodo di pubblicazione della rivista, e si deduce, sia dalla frequenza di uscita di tali contributi che dal rapporto epistolare tra i due, che Hu Feng sostenesse e appoggiasse con stima e interesse il giovane amico.

A detta di Yang Yi, questa corrente letteraria si caratterizza per due aspetti principali, quali quello dell'introspezione psicologica (*tansuo jingshen* 探索精神) e dell'attenzione al destino umano, visto come un profondo dramma (*chenzhong de beiju mingyun* 沉重的悲剧命运): oggetto della narrazione era il popolo, non come enorme unicum massificato, bensì come corpo costituito da singoli individui, su cui i letterati avrebbero dovuto concentrare la loro attenzione e con cui avrebbero dovuto entrare in contatto, mostrando ai lettori le pulsioni e le contraddizioni dell'io da una prospettiva estremamente soggettiva (Yang 1993, pp. 141-144). Quest'attenzione al singolo soggetto e al suo stato d'animo si manifesta con estrema evidenza sin dalle prime opere uscite in alcune delle riviste editate da Hu Feng, in particolare nei precursori della Corrente di luglio quali Qiu Dongping, Peng Boshan e Lu Ling stesso, di cui sono certo più noti *Ji'e de Guo Su'e* 饥饿的郭素娥 (L'affamata Guo Su'e) e *Caizhu di ernumen* 财主的儿女们 (Figli di ricchi).

Talentuoso sin dalla tenera età, e fortemente appassionato anche alla letteratura straniera, a quattordici anni aveva già letto in traduzione Dostoevskij e Gor'kij, e a soli sedici, tramite la Troupe dei giovani scrittori (*Qingnian jushe* 青年剧社) pubblicò proprio su *Qi yue* un articolo in cui manifestava le proprie impressioni successive alla sua espulsione dalla scuola media, causata dalla sua condanna contro gli ufficiali corrotti (*'Yaosai' tuichu yihou* “要塞” 退出以后 (Dopo essere uscito dalla 'fortezza');

3 Cfr. Yang 1991, pp. 141 ss. *passim* e Yan 1989, pp. 249 ss. *passim*, cui facciamo riferimento per la stesura della presente sezione.

4 Tra i più importanti si annoverano certamente Peng Boshan 彭柏山, Qiu Dongping 丘东平, Cao Bai 曹白, Lu Ling e Hu Feng stesso, definito peraltro da Yan Jiayan il secondo autore più importante dopo Lu Xun 鲁迅 (Yan 1998, p. 250).

Yang 1993, p. 170). Fu tramite la pubblicazione di questo articolo che Lu Ling ebbe modo di conoscere Hu Feng, che ne ricorda l'incontro con immediato stupore e ammirazione:

约来见面以后，简直有点吃惊：还是一个不到二十岁的小青年，很腼腆地站在我的面前。[...]他年青，淳朴，对生活极敏感，能深入地理解生活中的人物，所以谈起来很生动。这是一个有着文学天赋的难得的青年。[...]后期的《七月》上几乎期期都有它的作品。[...]我对他的作品一直都很满意。

Quando me lo sono trovato davanti, sono rimasto sinceramente un po' stupito: un ragazzino di nemmeno vent'anni, timido, in piedi davanti a me. [...] Era giovane, senza troppe pretese, estremamente sensibile alla vita. Sapeva comprendere a fondo i personaggi che ci circondano, e questo rese la nostra conversazione molto viva. Era un ragazzo come pochi, un vero talento letterario. [...] Le sue opere uscirono su quasi tutti i numeri della seconda fase di *Qi yue*. [...] Ho sempre nutrito un profondo interesse nei confronti delle sue opere. (Hu Feng 1987, p. 250)

Le opere di Lu Ling si caratterizzano per le descrizioni psicologiche (*xinli miaoxie* 心里描写) dei personaggi e per la rappresentazione drammatica dei loro conflitti interiori (*xinling de bodou* 心灵的搏斗) (Yang 1993, p. 171), come avremo modo di provare nella sezione che segue.

Si nota quindi una tendenza in contrapposizione con una mentalità collettivista e sociale (*dawo* 大我), in favore di un passaggio a una mentalità individuale (*xiaowo* 小我) e soggettiva, ritenuta dall'ideologia di partito egoistica e antisociale.<sup>5</sup> In tal senso, già agli albori della letteratura cinese moderna, notiamo che in narrativa iniziano a figurare due Sé distinti: da un lato possiamo individuare un Io intellettuale, consapevole di sé e colto che pur riconoscendo i propri limiti cerca di superarsi, di andare oltre sé stesso, di liberarsi dai vincoli imposti dalla società; una sorta di *Übermensch* nietzschiano, come quello che troviamo in Lu Xun, ad esempio già in *Kuangren Riji* 狂人日记 (Diario di un pazzo). Lo stesso autore ci fornisce anche un esempio dell'altra tipologia di Io, meno consapevole di ciò che gli accade intorno: si tratta in questo caso di un individuo che è personificazione del desiderio e delle passioni immediate, rappresentazione dell'Es<sup>6</sup> intrappolato dal mondo esterno. L'individuo in questo caso cerca di sfogare

5 Il rapporto fra Io e società è parallelo al concetto implicato dal binomio *xiaowo* 小我 (lett. 'piccolo io') e *dawo* 大我 (lett. 'grande io') (cfr. Hu Shi 1918). Lo stesso binomio lo troviamo in Min Zhi, che parla di *siwo* 私我 (io privato) e *gongwo* 公我 (io pubblico) (cfr. Min 1916, pp. 13-16). Gao Yihan 高一涵, invece, parla di *xiaoji* 小己 (piccolo sé) e *daji* 大己 (grande sé): si veda Gao 1916.

6 «L'Es è il depositario delle pulsioni istintive innate (sessuali, aggressive) che, nella loro forma pura, una volta attivate, esigono immediata espressione. Se lasciato libero, l'Es cercherebbe sempre un'immediata gratificazione di impulsi primitivi, irrazionali, tendenti al piacere» (Hilgard et al. 1989, p. 457).

la propria rabbia nutrita contro l'Oggetto<sup>7</sup> – quindi verso la società, verso un sistema di valori o tradizioni – per sottrarsi al proprio senso di colpa. Esiste quindi un conflitto tra i due Sé: è come se l'Io dell'epoca pre-Qing, incatenato nella dimensione orizzontale del *li* 礼 (etichetta, norme sociali, riti) e in quella verticale dello *zu* 祖 (antenati) fosse adesso combattuto e intrappolato in una nuova dialettica di forze. Da un lato l'Io degli individui tenderebbe alla propria liberazione dal peso esercitato *dalla* società e dalla tradizione, dall'altro gli individui stessi desidererebbero materialisticamente immolarsi *per* la società, sottomettendo se stessi, e quindi la propria storia (con la 's' minuscola), alla grande Storia (con la 'S' maiuscola). Questi stessi due tipi di Io sono ben identificati da Yang Yi (1993, pp. 172-173) anche negli scritti di Lu Ling, che generalmente costruisce su queste tendenze due tipi di personaggi differenti, quali i contadini da un lato e i vagabondi dall'altro: i primi sono forse le figure più genuine, legati al senso di casa, di terra natia, attaccati alla tradizione confuciana del *li* e al peso ancestrale degli *zu*; sono anche quelli che all'interno di quest'ingenuità non hanno la forza né il coraggio di sottrarsi ai meccanismi sociali per evadere dal *li*, che rappresenta per loro tanto un Super-io quanto un Io idealizzato. I secondi, invece, rappresentano per Lu Ling la forza brutta, l'istinto primordiale, l'Es, diremmo noi, che portato all'estremo infrange ogni legge e ogni norma sociale (*wufawutian* 无法无天 'senza legge umana e divina'; Yang 1993, pp. 172-173) e diventa quindi cattivo (*xie'e gan* 邪恶感).

È in questo contesto che si inserisce il racconto in oggetto, interpretabile, a nostro avviso, proprio come un chiaro esempio di esplicitazione dei malesseri dell'Io in un quadro storico quanto mai critico, di transizione, in cui le certezze che un tempo erano garantite dal *li* e dallo *zu*, e che per secoli hanno regolato la società, vengono fortemente messe in discussione e in alcuni casi annientate.

## 2.1 Strutturazione del testo: incipit-corpo-conclusione

*Luo Dadou de yisheng* 罗大斗的一生 (La vita di Luo Dadou) è un racconto appartenente al genere dei *zhongpian xiaoshuo* 中篇小说,<sup>8</sup> completato da Lu Ling nel 1944, dunque nell'anno precedente alla conclusione del Secondo

7 «Oggetto: Termine coniato da Lacan, che designa l'oggetto da cui il soggetto è separato come da una parte di lui stesso, e che gli permette così di costituirsi come soggetto del desiderio. La nozione di oggetto è strettamente correlata alla concettualizzazione di godimento e di rappresentazione del significante che ricorre in tutta l'opera lacaniana» (Petrini et al. 2013, p. 258).

8 Lett. 'Racconti di media lunghezza'; circa 25.000 caratteri cinesi, corrispondenti mediamente a 107.000 battute italiane. Stima calcolata empiricamente sulla proporzione media tra testo in caratteri cinesi e relativa traduzione in italiano.

conflitto sino-giapponese e lo stesso anno in cui fu pubblicato *Ji'e de Guo Su E* 饥饿的郭素娥: dal punto di vista della produzione letteraria di Lu Ling, si tratta quindi, come detto, del suo periodo più florido.

L'incipit del racconto, in particolar modo le prime due righe («他是一个卑劣的奴才 / 鞭挞他啊! 请你鞭挞他! », «È uno schiavo spregevole, frustalo! Frustalo per favore!»; Yan 1984, p. 156),<sup>9</sup> non rientrano nella narrazione logico-cronologica seguente che inizia con l'indicazione del primo paragrafo; al contrario, costituiscono un breve inciso, esterno alla fabula del racconto.<sup>10</sup>

Il primo paragrafo descrive la situazione familiare di Dadou, dunque le violenze verbali, fisiche e psicologiche cui era sottoposto dalla madre, una figura emblematica dal punto di vista delle ripercussioni psicologiche che avrà sul figlio e contrapposta alla figura del padre, al contrario più amorevole nei suoi confronti. L'apparente odio della madre verso Dadou si fa sempre più intenso all'aumentare delle manifestazioni affettive del padre verso il figlio («他父亲是无比的娇纵着他, 他母亲对他则是无比的恶毒», «Suo padre lo coccolava smisuratamente, e allora anche sua madre altrettanto smisuratamente lo odiava»; p. 156). La situazione edipica è qui dunque completamente rovesciata: la competizione maschile per la madre viene meno in favore di una coalizione paterna contro la madre, vista – come vedremo più avanti – come una minaccia; l'ansia di castrazione<sup>11</sup> è proiettata sulla madre,

9 Nelle prossime citazioni indicheremo solamente il numero di pagina; l'opera cui abbiamo fatto riferimento per la lettura del racconto oggetto del presente studio è quella qui indicata, ovvero Yan 1984. La traduzione è nostra. In questa e nelle prossime citazioni dal racconto in esame abbiamo cercato di mantenere in traduzione la stessa punteggiatura del testo cinese, così da evidenziare il particolare uso che ne fa Lu Ling.

10 Secondo alcuni (ad es. Yang 1993, p. 179), l'epigrafe in oggetto sarebbe una citazione da Byron, sebbene gli stessi non identifichino l'opera da cui la citazione sarebbe tratta. Ricerche compiute sulle poesie di Byron tradotte in cinese, tuttavia, non hanno reso possibile l'identificazione della paternità dell'epigrafe in oggetto. Da un punto di vista interpretativo, una possibile funzione di queste due righe potrebbe essere quella di introdurre il lettore al clima basso e talvolta crudo del resto del racconto; in particolare, Dadou, schiavo dei propri sogni utopici, meriterebbe di essere frustato e dunque per questo punito.

11 «Termine coniato da Freud per designare, nell'immaginario del bambino l'assenza del pene nella bambina, da cui deriva il concetto di angoscia di castrazione» (Petrini et al. 2013, p. 74). Non si tratta di una rara patologia che qui attribuiamo meccanicamente a Luo Dadou: l'ansia da castrazione è sperimentata da tutti i bambini di sesso maschile – certamente in maniera più o meno ridotta e più o meno drammatica – durante la loro fase edipica (intorno ai 6 anni di età), allorché il bambino entra in competizione col padre per essere l'unico conquistatore dell'affetto e delle attenzioni materne. L'accettazione della sconfitta da parte del figlio, allontanato dal letto coniugale e magari fatto dormire in un'altra stanza, solo, lontano dalla madre, che invece dorme col padre, viene vissuto come una sconfitta che lascia necessariamente nel figlio una cicatrice più o meno profonda. Il meccanismo di competizione padre-figlio si concentra, agli occhi del bambino, sul proprio corpo e sulla dimensione del proprio pene, e confrontandosi con bambine fantastica, immaginando che una bambina sia un 'bambino punito', castrato dal padre nella lotta per la conquista della donna. Bellissima l'individuazione di questo archetipo nelle favole che fa Bettelheim (2003, pp. 110 ss. *passim*), mostrando che «Un bambino non può e non vuole immaginare ciò che in realtà la condizione

minacciosa, severa, irridente, mentre il padre diventa l'oggetto d'amore benevolo. Il maschile e il femminile sono rovesciati, e l'Io di Dadou è combattuto tra questi due poli antagonistici, che *sadicamente* lo usano all'interno del rapporto competitivo genitoriale. Questo rapporto sadico, triangolare, è evidente tanto nel contenuto che nella sintassi della frase, dove troviamo per esempio il semplice avverbio *ze* 则 (e allora), che coordina le due frasi e ci proietta nel meccanismo malato dei genitori, che invece di amare congiuntamente il proprio figlio, lo strumentalizzano, rendendolo oggetto della tensione sadica generata dall'amore paterno e dall'odio materno.

Tornando alla fabula del racconto, questo prosegue con una descrizione dell'abitazione della famiglia Luo, una famiglia piccolo-borghese caduta in rovina, «un tempo proprietaria di una casa, di diversi terreni e persino di oggetti di lusso» («有过一栋屋子, 一些天地, 甚至有过一些奢侈品», p. 156), «rimasta ormai con una casa di paglia completamente rovinata» («只剩下了[...]一栋破烂的茅屋», p. 156). A diciassette anni Dadou perse il padre, quarantenne, dipendente da oppiacei. La figura amorevole del padre è sostituita dallo zio paterno, anch'egli poverissimo («没有丝毫的财产», «non aveva la benché minima ricchezza», p. 157) e ormai in età avanzata, tanto che nel giro di breve tempo Dadou perde anche quest'unico punto di riferimento maschile rimasto. Non sorprende che, perdute le figure maschili familiari in cui Dadou si sarebbe voluto identificare, a seguito della morte di entrambe le persone cui teneva di più, il protagonista tenda a un terzo polo fortemente idealizzato, quello dei *guanggun* 光棍,<sup>12</sup> vagabondi di strada che per Dadou incarnano i 'valori' di coraggio, gloria e forza. I *guanggun* sono quindi la rappresentazione di tutte quelle 'qualità' che

di marito e di padre comporta. Ciò implicherebbe, per esempio, che egli dovrebbe lasciare la madre per la maggior parte del giorno per andare a lavoro: invece la fantasia edipica è una situazione dove il ragazzo e la madre non si separano mai per un solo momento. [...] Non vuole neppure avere rapporti sessuali con lei [...] l'ideale del bambino di sesso maschile si compendia nel fatto che lui e la sua principessa (la madre) [...] vivano assieme per sempre». E perché ciò avvenga il giovane principe delle fiabe deve superare prove difficili, oppure uccidere enormi draghi (simbolo del padre cattivo che non permette alla madre di essere tutta del figlio; Bettelheim 2003, pp. 110 ss. *passim*) con una spada (chiaro simbolo fallico; Bettelheim 2003, pp. 110 ss. *passim*).

12 Nel presente studio abbiamo deciso di non tradurre «*guanggun* 光棍», così da evidenziare di volta in volta il contesto in cui questa parola appare. Una possibile traduzione potrebbe essere «vagabondo». Si noti comunque che lo *Xiandai Hanyu Cidian* 现代汉语词典 (p. 508) attribuisce a questa parola tre distinte interpretazioni, a seconda della lettura tonale o atonale del secondo carattere e della sua eventuale retroflessione: «(1) 地痞, 流氓; (2) <方> 指识时务的人 [...]; (3) 没有妻子的成年人; 单身汉 [...]» ([1] farabutto, vagabondo; [2] (Dialettale) Persona intelligente. [3] Scapolo, celibe). Considerato che, come vedremo più avanti, Lu Ling faceva uso di elementi dialettali, è molto probabile che durante la stesura del racconto l'autore avesse in mente sia la prima che la seconda accezione del vocabolo in questione. Se questa ambiguità semantica viene percepita dal lettore, l'autore sarebbe riuscito a creare un effetto ironico duplice, sia situazionale che lessicale, rappresentativo della spaccatura e del conflitto interiore di Luo Dadou.

lui non possiede e che invece desidererebbe ciecamente avere: entrando nel loro giro spera di «riuscire a ottenere una vita gloriosa» («追求荣誉的生涯», p. 158), eroica, spera di elevarsi dal proprio livello sociale, abbandonando tutto quello che di vile e basso c'è nella sua vita. È questa la categoria dei personaggi senza *li*, maleducati, incivili, schiavi dell'Es. In particolar modo l'autore ripete più e più volte due aggettivi: *po* 破 e *polan* 破烂 (rotto, consunto, rovinato). Quasi tutto ciò che l'autore descrive è *po/polan*: scarpe, vestiti, specchi, case, tetti, templi e pareti. Nulla è integro, nuovo e fastoso: la descrizione degli oggetti e dell'ambiente in cui si svolge la vita di Dadou partecipa alla creazione, nella mente del lettore, di un personaggio altrettanto povero, rovinato e consunto, come fosse una proiezione concreta del Sé di Dadou. La necessità dell'ambiente circostante di essere cambiato e rinnovato è la stessa che sente Dadou, che vorrebbe essere migliore, ma che, schiacciato dal sistema sociale in cui è immerso resta imprigionato nella sua condizione. La distinzione tra il Sé e l'Altro, tra l'Io e l'Oggetto è estremamente sfumata, forse a indicare che la struttura di personalità di Dadou è fortemente compromessa, e che in un momento storico e culturale particolarmente critico, non si riesce più a contenere le proprie pulsioni e la propria inquietudine, ma la si proietta nell'Altro e nell'Oggetto. Questo suo desiderio viene manifestato, *inter alia*, nel secondo paragrafo, quando inveendo contro un *guanggün* sdentato - raffigurazione della debolezza - afferma esplicitamente: «“我这样像一个男子汉么!” 同时他想。这句话, 表现了他的最高的理想» («“Così sì che sono un vero uomo!”, pensò in quello stesso momento. E con queste parole, espresse il suo più alto ideale», p. 159).

In psicodinamica si direbbe che i *guanggün* sono quel frutto di un'idealizzazione e di un'invidia kleiniana (Klein 2000) in cui la madre, dunque, sarebbe percepita come colei che nega l'oggetto gratificante - il seno - e che conseguentemente induce nel figlio angosce persecutorie maturate a tal punto da far nascere in lui il desiderio d'un seno nuovo, ideale (*lixiang* 理想)<sup>13</sup> e dunque onnipotente, da invidiare. Le due pulsioni,<sup>14</sup> quella di vita e quella di morte, producono un Io destrutturato e instabile. Ecco che in Dadou nasce la necessità di *assorbire* personalità e succhiare - proprio come da un seno - l'Io fortemente idealizzato dei *guanggün*, atteggiandosi come loro, appropriandosi dei loro oggetti, dei loro modi di fare, di parlare

13 «L'idealizzazione è una costruzione di caratteristiche del Sé dell'oggetto onnipotente non rispondenti alla realtà oggettiva al fine di proteggere l'Io dai bisogni narcisistici. È il meccanismo di difesa attraverso il quale si proietta su un soggetto la 'perfezione' che non esiste» (Petrini et al. 2013, p. 174).

14 «Le pulsioni sono rappresentazioni psicologiche innate che producono uno stato di eccitazione (psichica) che inducono alla ricerca della scarica energetica attraverso un oggetto (parziale o totale)» (Petrini et al. 2013, p. 292). Per un approfondimento sulle pulsioni e sulle categorizzazioni, ivi incluse quelle di vita e di morte, si veda Petrini 2013, pp. 291 ss.

e di pensare. La volontà di Dadou di farsi male altro non è che la volontà masochista di punirsi per fallire costantemente nell'identificarsi con l'Io ideale. Il masochismo è evidente in Dadou tanto nella fabula della storia stessa, quanto soprattutto nella sua conclusione, come vedremo.

L'incapacità di Dadou di gestire autonomamente la propria vita, affidandone la guida alla propria madre, è descritta dal narratore attraverso l'episodio del matrimonio segreto, in cui Dadou dovrebbe sposare una ragazza della famiglia Zhou 周, venduta dal padre sette anni prima come schiava per saldare un debito di cento Yuan. Il matrimonio non segna una crescita interiore nel protagonista, che al contrario continua a sentirsi intimorito dalla madre come fosse ancora bambino:

他突然地对他母亲感到非常的恐怖，好像幼年的时候一样。(p. 166)

Improvvisamente ebbe un enorme senso di paura verso la madre, come quando era bambino.

L'ansia di castrazione è qui molto forte; la madre è quella figura minacciosa che può punirlo, che può privarlo del suo bene più prezioso: il pene. La sua sensazione di inferiorità si origina in ambito familiare, ma si esplicita ovviamente soprattutto in quello sociale: Dadou inizia a nutrire un senso di colpa sempre più forte nei confronti di sé stesso, accusandosi di non essere in grado di 'salire di livello', di 'crescere', di diventare come i suoi eroi («罗大斗，在他的那些英雄们里面，是决无出头的可能。», «Nella cerchia dei suoi eroi, Luo Dadou non avrebbe mai potuto camminare a testa alta»; p. 168).

Nel corpo del racconto, il narratore, descrivendo l'atteggiamento dei personaggi, lascia più volte intendere al lettore la loro bassezza e la loro rozzezza; a proposito di Dadou e dei *guanggun*, ad esempio, avrà modo di dire in svariate occasioni che questi sono soliti inveire o urlare («大声地喊», p. 168), accompagnando spesso il tono di voce inappropriato a movimenti del corpo altrettanto rozzi e inadeguati, come battere i piedi o agitarsi mentre parlano. Anche il linguaggio si fa via via più sgarbato, triviale, in particolare quello di Dadou (ad es. «混帐王八旦! », «bastardo figlio di p\*! »; «堂客! 堂客算得个放屁! », «moglie! Moglie un c\*! »; pp. 166, 169), che inizia a collezionare un insuccesso dietro l'altro, convincendosi di tanto in tanto di aver compiuto grandi gesti.<sup>15</sup> Questo intensificarsi della volgarità del lessico, e dunque

15 Ci riferiamo, ad esempio, all'episodio in cui Dadou ruba un paio di forbici all'amico Liu Changshou 刘长寿: Dadou sa bene che il gesto è piccolo e di per sé insignificante, sa che rubare un paio di forbici non rappresenta un gesto eroico, sa che questo gesto non dimostra minimamente la sua eroicità e il suo coraggio, ma lo fa comunque, per riuscire a vincere il proprio imbarazzo e il proprio pudore che gli impedirebbero di rubare. Tende così al suo Io ideale, ma consapevole d'aver infranto i dettami del *Super-Io*, Dadou manifesta i sintomi originati dai conseguenti sensi di colpa: «Dopo aver rubato le forbici, Dadou trema per la paura» («罗大斗偷了剪刀，恐怖得发抖。», p. 170), e si odia per questo, si odia per sentirsi un vigliacco. E la sua paura e il suo odio aumenteranno quando l'amico scopre il furto («他觉得

l'abbassarsi del registro linguistico in generale, ci dimostrano come Lu Ling penetri nella mente dei personaggi, ricostruendone la dinamica psicologica. Secondo quello che possiamo definire un vero e proprio *Ah-q-ismo* (*A-q-zhuyi* 阿Q主义), infatti, Dadou ricerca una propria gratificazione (cfr. Klein 2000) e la glorificazione della sua vita nelle più umilianti e cocenti sconfitte; arriva a concepire persino la conoscenza e la credenza nella superstizione popolare come motivo di vanto, perché inconsapevole di ciò di cui invece dispone:

罗大斗，是只要得到一点点，就能够满足的，但在这个世界上，是存在着如此之多的迷人的东西，他不得不拿它们来和自己的比较。(p. 171)

A Dadou sarebbe bastato poco per sentirsi soddisfatto, ma in questo mondo esistono miliardi di cose che incantano gli uomini; lui, non poteva far altro che appropriarsi di queste cose, e confrontarle con sé stesso.

他迷信一切鬼怪神奇，这不仅因为它们实在地迷惑了他，而且因为，他觉得，知道这些，是一种光荣。(p. 174)

Credeva superstiziosamente in tutte le storie di fantasmi e di magia, e non soltanto perché tutto ciò lo incantava, ma anche perché, pensava, conoscerle, fosse motivo di vanto.

Il senso di fallimento si fa sempre più forte, soprattutto a seguito della sua incapacità, sul piano sentimentale, di farsi apprezzare dalla ragazza di cui si è innamorato: l'aspetto particolarmente trasandato e malconcio di Dadou, infatti, lo rende invisibile agli occhi della ragazzina dei Zhou («对于周家大妹，他差不多已经绝望了。», «Quanto alla ragazzina dei Zhou, aveva ormai perso quasi tutte le speranze»; p. 175). A tale proposito fondamentale fu l'incontro con Zhang Youde 张有德, il quale lo faciliterà a incontrare l'amata. Quest'ultima, afferma il narratore, «non aveva mai conosciuto l'amore» in vita sua («从来不知道有爱情», p. 180), e per questo si sente confusa, persa, e tuttavia incantata dal pudore, dall'obbedienza, dalla lealtà di Dadou, che aveva fatto nascere in lei un «sentimento dolce come il miele» («甜蜜的感情», p. 180). Questo passaggio è forse inserito dall'autore per testimoniare come Dadou, contrariamente a quanto egli stesso pensa di sé, non sia una persona pessima, priva di bei sentimenti e belle emozioni da mostrare al mondo e da far valere: la sua rovina, infatti, non consiste affatto nell'essere come egli è realmente, bensì nel piegarsi al proprio istinto patologico di raggiungere l'Io idealizzato dei *guanggun*.

Di conseguenza quando, poco dopo nella narrazione, Luo Dadou realizza la terribile verità di essere solo, o meglio, abbandonato e rifiutato dai suoi cari *guanggun* («光棍门遗弃了他», p. 182), le reazioni violente verso la

这种行为太不像一个光棍了，他心里很痛苦。», «Pensava che quell'atteggiamento non si addicesse affatto a un *guanggun*, e in cuor suo soffriva per questo»; p. 170).

propria donna e i gesti sconsiderati, emblemi della pulsione di morte, si amplificano all'ennesima potenza, inducendo la compagna a fuggire via da lui, e lasciandolo così nei dispiaceri dell'ennesima disfatta, facendogli perdere quell'unica conquista – sana e reale – che aveva fatto nella propria vita: la scoperta dell'amore.

Il protagonista viene poi arruolato contro il Giappone nell'esercito di Stato; la cerimonia di arruolamento avviene pubblicamente, e vi partecipano la madre e diversi *guanggun*, che a turno si prendono gioco di lui. Questi, dal canto suo, lascia sempre più spazio all'Es e a *thanatos*; si fa così sempre più depresso, il suo umore sempre più cupo, implora la morte come liberazione, come unica soluzione alle sue sofferenze. I suoi tentativi di conquistare i *guanggun* e di guadagnarsi il loro appoggio, e non ultimo di 'essere come loro' (per poi 'essere loro') falliscono. La sua disperazione e il suo 'senso di colpa' per gli insuccessi collezionati aumentano al punto da produrre in lui una sorta di allucinazione (che lui chiama «sogno», *meng* 梦), dove vede prima la madre, poi la sua donna, entrambe in lacrime.

Anche questa scena riveste un ruolo importante nella caratterizzazione psicologica, sotto il profilo psicodinamico: la donna amata, tramite il meccanismo proiettivo,<sup>16</sup> altri non è che una proiezione della madre stessa, che comunque è fisicamente lì, presente, come a marcare ed enfatizzare l'importanza della situazione, raddoppiando la presenza femminile. Le due donne piangono: per un ragazzo questa è la scena più straziante che gli si possa presentare davanti. Vedere la propria madre e la propria ragazza mentre si disperano per i suoi insuccessi e per la sua sorte fa scaturire potentemente nel soggetto, qui centro dell'attenzione narrativa e psicologica, un grande senso di inadeguatezza e colpevolezza. Il trauma edipico, che Dadou ha cercato patologicamente di superare proiettando il proprio Io verso quello ideale dei *guanggun*, gli viene qui integralmente riproposto, a riprova del fatto che il suo tentativo è andato totalmente fallito.

Il narratore extradiegetico interviene nuovamente in maniera più manifesta all'inizio dell'ultimo paragrafo (il quindicesimo), quando afferma che Luo Dadou si è rovinato la vita «calpestando amore, amicizia, compassione, dolore e profondi sospiri» («那些爱情, 友谊, 同情, 以及悲凉而深沉的叹息, 都是被他践踏了», p. 192), «distruggendo il proprio razionalità, la propria ragione e la consapevolezza di sé» («那种叫做理智, 理性, 和意志的东西, 是毁灭了», p. 192), annientando quindi tutti quei valori, quelli veri, che i suoi *guanggun* non hanno.<sup>17</sup> Dagli errori compiuti potrebbe aver appreso qual-

16 «Meccanismo di difesa messo in atto dall'Io per combattere esperienze di angoscia vissute come un pericolo per l'integrità o l'equilibrio del soggetto: nella proiezione si attribuisce ad altri propri aspetti o vissuti negativi» (Petrini et al. 2013, p. 282).

17 In questa profonda presa di coscienza viene spontaneamente da chiedersi quanto Luo Dadou non sia almeno in parte Lu Ling stesso. Dadou a questo punto della storia sembra chiedersi se il *li* e i valori confuciani tutti siano allora da seguire, o se debbano essere invece davvero abbandonati.

cosa, ma ormai non ha più niente da salvare, la sua presa di coscienza in extremis è del tutto futile, e la sua fine è per questo ancora più misera («这可以说是他底一生里的最清醒的瞬间了, 虽然, 很显然的, 他已经被一种冷酷的疯狂所掌握了。», «Era il momento più lucido di tutta la sua vita, anche se, ovviamente, una follia crudele si era già impadronita di lui», p. 194). La pulsione di morte e il desiderio di liberazione si fanno più forti, alimentando in Dadou gli istinti masochisti: Dadou si scaglia così per due volte contro un macigno; spirante, «con lo sguardo rivolto verso il cielo cadde a terra» («仰天倒下了», p. 195), accompagnato dal pianto e dal riso isterico della madre.

## 2.2 Lo stile e la rappresentazione della mente tra sintassi e lessico

L'eccezionalità della scrittura di Lu Ling in questo racconto non risiede solamente nelle tematiche affrontate, ma anche nello stile utilizzato per la loro rappresentazione. La sintassi di cui fa uso l'autore è senza dubbio una sintassi europeizzata (c.d. *Ouhua Zhongwen* 欧化中文 'cinese europeizzato'; cfr. Gunn 1991): le frasi sono spesso più lunghe rispetto alla letteratura post-Quattro Maggio in *baihua* 白话, e numerosi sono i casi in cui si trovano frasi costituite da una serie di determinanti nominali e verbali giustapposti con ripetizione dei *de* 的(地), aspramente criticate da letterati come Mao Dun 矛盾 (cfr. Denton 1998, p. 160). Alcuni esempi:

女孩一知半解地, 严肃地思索着这件高深的事情 (p. 164)

La bambina pur non capendone molto pensava seriamente a questo fatto importante.<sup>18</sup>

严肃地, 痛苦地看着他的母亲 (p. 173)

Guardava sua madre rigidamente, con dolore.

看着开油店的张家的强壮的美丽的媳妇。(p. 171)

guardava la nuora così forte e graziosa della famiglia Zhang che aveva aperto un negozio di oli.

女孩[...]走过了结婚的筵席的荒凉的废墟。(p. 173)

La bambina si lasciò alle spalle i resti del mesto banchetto nuziale.

18 Il lettore che troverà gli esempi estrapolati dal racconto solo nella mia traduzione italiana, non potrà sempre cogliere gli aspetti sintattici trattati. Per quanto possibile, e nei limiti della comprensibilità dell'italiano, ho cercato di fare una traduzione c.d. scolastica (Osimo 2008, p. 144), volta quindi a mantenere nel metatesto la struttura sintattica del prototesto (Popovič 2006), fermo restando che alcuni elementi grammaticali - come appunto le particelle vuote di determinazione nominale - non saranno percepibili nella nostra lingua.

Anche l'uso della punteggiatura è molto peculiare in Lu Ling: analizzando i periodi più lunghi si nota una certa idiosincrasia verso l'uso del punto fermo e, al contrario, una certa propensione all'uso delle virgole, dei punti e virgola e dei due punti:

大家都不同情他，大家都觉得，欺凌他，是正当的。(p. 159)

Nessuno lo compativa, pensavano tutti, trattarlo male, è cosa legittima.

A detta dello stesso autore (cfr. Xiao 1994, p. 68, in Denton 1998, pp. 161-162), la lingua vernacolare non era infatti adatta a rappresentare la mente dei personaggi, né tanto meno lo sarebbe stata quella letteraria (*wenyan* 文言), troppo stringata e schematica. La scelta di Lu Ling di ripiegarsi su una sintassi estranea alla propria cultura non è tuttavia dovuta soltanto al mero gusto di sperimentare, ma anche – e a mio avviso soprattutto – alla necessità di introdurre nella propria letteratura un nuovo modo di presentare lo stato d'animo dei personaggi. Una struttura più frammentata, meno fluida, talvolta con l'accostamento illogico e irrazionale di aggettivi di senso opposto, dunque più vicina al **flusso di pensieri** di una persona, avrebbe facilitato il lettore nel viaggio attraverso la mente dei personaggi:

快乐地，恼怒地红了脸 (p. 171)

Si fece rosso in volto per la **gioia**, per la **rabbia**.

他心里便发生了一种畏怖的感情，同时又发生了一种快乐 (p. 174)

Nacque in lui una sensazione di **paura**, e al tempo stesso di **felicità**.

在烟火的微光里愁惨地笑着 (p. 190)

nel luccichio della sigaretta accesa **rise depresso**.

Da un punto di vista lessicale, nei racconti di Lu Ling, e dunque anche in *Luo Dadou*, notiamo un uso generoso di elementi dialettali, particolarità adottata molto probabilmente da autori quali Shen Congwen 沈从文 (1902-1988) e Feng Wenbing 冯文炳 (1901-1967), che amavano arricchire e insaporire la loro narrativa con elementi propri delle culture locali (c.d. *difang secai* 地方色彩 'colori locali'; cfr. Denton 1998, pp. 128, 162-163). Questi elementi mostrano la mente del personaggio senza la mediazione di un narratore: il linguaggio colloquiale dei personaggi, e di riflesso quello della loro mente, dei loro pensieri, passa direttamente nella mente del lettore:

“罗大斗，你咱个不还手口\*欧？”<sup>19</sup> (p. 158)

«Luo Dadou, perché non gli rendi il ceffone?!»

“坐到要得，你哥子有酒喝没得么？” (p. 167)

«Siediti, hai qualcosa da bere?»

In generale la voce del narratore è distinta da quella dei personaggi: il narratore si esprime con una sintassi più lunga, convenzionale, fluida, scorrevole, del tutto opposta a quella dei personaggi, che si esprimono invece con una sintassi segmentata, meno fluida e più ellittica. Alcuni esempi:

老人爬到梯子上去拾漏，跌下来，死去了。(p. 157)

L'anziano signore salì su una scala per provare a riparare una crepa, cadde, morì.

“你，你来么！”罗大斗，痛苦得战栗，晃动着身体，叫。(p. 159)

«Tu, vieni qui!» Luo Dadou, tremante per il dolore, barcollante, disse.

### 2.3 Tecniche narrative per la rappresentazione del sé

Secondo la tassonomia proposta da D. Cohn in merito alle tecniche narrative per la rappresentazione psicologica dei personaggi (Cohn 1998, in Denton 1998, p. 164), esiste innanzitutto una macro distinzione tra **persona narrante** (i.e. [1] narratore in prima persona o [2] in terza persona) e **psiconarrazione** (i.e. [1] discorso indiretto; [2] monologo-dialogo; [3] monologo narrato). Quanto alla **persona narrante**, la tecnica del narratore che descrive gli eventi in prima persona era abbastanza in voga negli anni Trenta-Quaranta, eccezion fatta per Lu Ling, il quale, infatti, prediligeva narrazioni in terza persona che potessero mostrare più efficacemente gli eventi attraverso una molteplicità di punti di vista ed effetti ironici, non ottenibili con una narrazione in prima persona:

罗大斗的最高的理想，便是成为一个真正的男子，就是说，成为一个光棍，有一天能够站在街上，如缺牙的光棍欺凌他似的，欺凌别人。(p. 159)

Il più alto ideale di Luo Dadou, era quella di diventare un uomo vero, vale a dire, diventare un *guanggun*, un giorno avrebbe potuto trovarsi per strada, e così come il *guanggun* sdentato ha trattato male lui, lui avrebbe potuto trattare male gli altri.

19 L'asterisco indica la fusione grafica dei due caratteri rispettivamente alla destra e alla sinistra dell'asterisco stesso. Dunque una sequenza come <口\*马> indica il carattere <吗>.

Nella **psiconarrazione** [1] il discorso indiretto (i.e. con *verba dicendi* o *sentiendi* come 他说/他感到/感觉, dice-disse/sente-senti) viene impiegato molto spesso in presenza di un narratore extradiegetico, che può essere quindi in consonanza, nel caso in cui questi conosca e veda esattamente ciò che sa e vede il personaggio della narrazione, oppure in dissonanza, nel caso in cui il narratore sappia di più o di meno rispetto al personaggio descritto. Ad esempio:

**psiconarrazione in consonanza:**

然而他感到寒冷，觉得空虚。快乐已经没有了。(p. 184)

Sentiva comunque freddo, si sentiva vuoto. La felicità, ormai, se n'era andata.

他觉得，刚才的这个东西，是周家大妹的夜游的魂魄 (p. 175)

Pensava che quanto appena visto fosse lo spirito notturno della ragazzina dei Zhou

L'altro tipo di tecnica psiconarrativa che individuiamo è [2] la tecnica del monologo-dialogo.<sup>20</sup> Si tratta del metodo più tradizionale e diretto per rappresentare la mente dei personaggi, e consiste in un discorso diretto introdotto generalmente da virgolette, in cui la parte dell'interlocutore viene soppressa. La sintassi e il lessico impiegati sono molto simili a quello del parlato, risultando così più vicino alla forma del pensiero. L'uso che ne fa Lu Ling in altri racconti è talvolta convenzionale, altre innovativo: se da un lato, come abbiamo detto, la tecnica in esame è fra le più tradizionali e spesso l'autore utilizza le tecniche del *baihua*, dall'altro, quando i personaggi coinvolti provano emozioni estreme, la sintassi si fa improvvisamente - e in maniera anticonvenzionale - frammentata, e il linguaggio associativo e immaginifico. Nel racconto in esame, tuttavia, questa forma di narrazione è pressoché assente, e la tecnica principalmente impiegata è quella del monologo narrato.

Il monologo narrato [3] (o stile libero indiretto) consiste in un discorso indiretto in cui il narratore narra in terza persona pur mantenendo l'idioletto del personaggio descritto. Nel discorso sono presenti caratteristiche differenti, tipiche del parlato ma spesso illogiche perché proprie del linguaggio mentale. Nell'esempio che riportiamo di seguito è possibile notare chiaramente come il narratore, pur descrivendo apparentemente in modo oggettivo, pensi e parli con i pensieri e le parole rispettivamente di Dadou e della sua donna:

<sup>20</sup> Il monologo-dialogo può anche snaturarsi nel monologo interiore, nel momento in cui le virgolette vengono eliminate.

他说，摇头，咂嘴，俨然是真正的光棍。(p. 167)  
disse [Luo Dadou], poi scosse la testa, schioccò le labbra, proprio come un vero *guanggun*.<sup>21</sup>

她不能回去了，是的：她也决不想再回去！她不可能跟随这个人，是的！（p. 181）  
Non poteva tornare indietro,<sup>22</sup> certo: non voleva tornare indietro! Non poteva seguire quest'uomo, certo!

## 2.4 Schizofrenia e masochismo

Nella narrativa di Lu Ling esiste una fondamentale distinzione fra due categorie di personaggi, quella del giovane intellettuale colto, da un lato, e quella della vittima appartenente agli strati sociali più bassi, dall'altro. Sin dagli albori della letteratura cinese moderna esiste infatti un rapporto duale, una dicotomia dialettica, tra la figura del ddotto letterato e delle vittime dell'oppressione sociale. Il narratore di Luo Dadou, nel terzo paragrafo, individua due classi di persone, anch'esse manifestazioni di un Sé scisso:

因为在这个世界上，是存在着一种漂亮的贵族制度的缘故，人们就纷纷地互相践踏，渴望爬高。经验丰富的人们就能明白，在高处的那个宫殿里，除了金钱以外，别无神秘。金钱，是现实的力量，缺乏这种力量的人们，就给自己臆造了一种精神的力量。他们用各种东西使自己和高处联接起来，这中间就产生了大的嫉妒 (p. 160)

Poiché in questo mondo esiste un grazioso sistema aristocratico, gli uni tendono a schiacciare gli altri, sperando di arrivare più in alto. Le persone dalla lunga esperienza possono capire, che in quel palazzo, oltre ai soldi, non ci sono misteri. Il danaro è la vera forza, e coloro i quali mancano di questa forza si creano una forza interiore. Questi ultimi impiegano ogni cosa, ogni espediente, per poter avere un contatto con le alte sfere; è così che nascono le più grandi invidie.

Centro di questa analisi del narratore è in modo particolare la madre di Lu Ling, la quale ama circondarsi di oggetti ornamentali e ampolline di profumi che incarnerebbero, nella sua ottica, una ricchezza da sfoggiare, un fregio aristocratico che la eleverebbe al livello dei suoi vicini di casa, togliendola illusoriamente dai drammi familiari e dalla pochezza

21 Il narratore sa bene che Dadou non è un eroe, ma chiaramente non è neppure un *guanggun*: chi parla è in realtà Dadou, dunque, non il narratore.

22 I due *shide* 是的 con *de* 的 modale che figurano in questa frase sono più tipici del parlato che della forma scritta; potrebbero quindi essere indicatori del fatto che il narratore non sta descrivendo quello che lui sa sul personaggio, ma sta immettendo direttamente nel testo i suoi pensieri così come scorrono nella sua mente.

della propria reale condizione («这一切东西，都使罗大斗的母亲感到巨大的满足», «Tutte queste cose facevano sentire sua madre enormemente soddisfatta»; p. 164).

La divisione in due figure è la stessa divisione interiore, lo stesso dilemma interiore che individuiamo nei personaggi di Lu Ling. È come se non esistesse più una posizione certa e prefissata per ogni persona, come dovrebbe avvenire invece in una società confuciana regolata dal *li*; al contrario, i personaggi subiscono ininterrottamente i cambiamenti della sorte, rendendosi prede degli eventi. Nessuno può esercitare il controllo sulla realtà, tanto meno Luo Dadou potrà farlo: pur essendo il protagonista della storia, è tutt'altro che un *exemplum* confuciano da seguire. La sua smodatezza, la sua condizione di perdente fanno sì che si ritrovi vilmente prono alle proprie passioni, alle aspirazioni utopiche e ai desideri irrealizzabili che lo porteranno alla rovina. Da un lato Dadou vorrebbe essere come i suoi eroi, i *guanggun*, dall'altro, proprio per raggiungere il suo ideale, si ritroverà a doversi rotolare nel fango della società e della sua stessa mente. Ecco che l'individuo è combattuto, la sua personalità divisa, così come lo è la sua mente (*erchong renye* 二重人格; Denton 1998, p. 141): etimologicamente, il termine schizofrenia, dal greco antico *skhizein* σχίζειν (dividere) e *phrēn* φρήν (mente), indica proprio questa condizione. A questa 'schizofrenia' possono seguire, clinicamente, anche altre manifestazioni, in particolare quelle di **labilità** (sbalzi d'umore repentini) e **atimia** (mancanza di stimoli affettivi), che individuiamo, infatti, in svariati punti nel testo, tra cui i seguenti:

### labilità:

他觉得他被爱了，而他的往昔的生活，是十分的凄凉。[...] “我……想死啊！”他说。(p. 181)

Si sentì **amato**, **ma** gli anni passati della sua vita, erano stati miserrimi. [...] «Voglio...voglio *morire!*», disse.<sup>23</sup>

他看见有人在吸烟，很想吸烟[...]连吸烟的欲望都没有了。[...] “你哥子，拚我一根烟” (p. 189, 190)

Vide che qualcuno stava fumando, avrebbe voluto tanto fumare anche lui [...] non aveva più neppure la voglia di fumare. [...] «Tu, dammi una sigaretta!»

23 Il senso di amore e gioia che potrebbe trasparire dalle prime parole è subito annullato dall'idea di morte di qualche parola più avanti.

**atimia:**

他呆呆地站着，好像一点力气都没有了，好像，站着或坐下来，对于他是并无分别的。<sup>24</sup> (p. 189)

Era in piedi con lo sguardo **assente**, come se non avesse più la benché minima forza, come se, per lui, stare in piedi o stare seduto fosse la stessa identica cosa.

认出了他的母亲，就呆呆地站着不动。(p. 194)

Riconobbe tra la folla la propria madre, ma rimase immobile in piedi con lo sguardo **assente**.

Luo Dadou non è soltanto rappresentazione della schizofrenia, ma come detto anche del masochismo:

Secondo la psicoterapia dialettica, invece, il fenomeno, soprattutto nella sua variante di masochismo morale, dipenderebbe dall'interiorizzazione, col suo bagaglio di senso di colpa, della punitività del Super-Io familiare e sociale [*dawo* 大我], **riluttante dinanzi alla libera indipendenza, frutto di lacerante separazione, del soggetto** [*xiaowo* 小我]. (Pascali 2009, p. 56; enfasi aggiunta)

Questa interessante interpretazione potrebbe essere un riferimento all'esercizio dell'Io collettivo sull'Io individuale, di cui abbiamo parlato in precedenza, e potrebbe costituire ulteriore prova a sostegno del fatto che i personaggi di Lu Ling siano intrappolati in un limbo pieno di contraddizioni tra il *li* ideale e l'Es; inoltre, «Secondo l'interpretazione freudiana», il masochista «ha alle spalle una figura materna amorevole [“强烈地爱着他了”, “lo amava intensamente”; p. 173], sì, ma distaccata, poco affettuosa, intransigente e/o dispotica, per cui da bambino giunge ad associare l'amore per lui, in mancanza di altre manifestazioni esteriori, all'atto della punizione o dell'umiliazione, impartitagli dalla nutrice ‘per il suo bene’» (Pettrini et al. 2011, p. 95): quest'interpretazione rispecchia molto bene la situazione di Dadou che, a causa dell'atteggiamento severo e crudele della madre, durante lo sviluppo del racconto rivela manifestazioni di autolesionismo:

他想到，他将要被一切人遗弃，而死在荒凉的山沟里；这样他就哭得更伤心了。(p. 181)  
Arrivò a pensare, di voler essere abbandonato da ogni persona, di voler morire in un burrone desolato; e per questo piangeva ancora più amaramente.

24 La citazione in questione è tratta dalla parte conclusiva del racconto; notare come tutte le caratteristiche psicologiche/patologiche elencate sino ad ora si amplifichino e si manifestino con più nitidezza verso la conclusione, in una *Spannung* data da un climax ascendente che si scioglierà con la morte dell'eroe'.

渐渐的，他心里有了一种渴望；他渴望非常的，残酷的痛苦；他渴望他所不曾遭遇过的那种绝对的痛苦。他渴望那种痛苦；有力的，野蛮的，残酷的人们，把他挑在刀尖上；他渴望直截了当的刀刺，火烧，鞭挞，谋杀。他渴望这个，因为他的生命已经疲弱了，这种绝对的力量，是他的生命里面最缺乏的；而且，无论在云门场或是在黄鱼场，你都找不到这种绝对的有力，野蛮，而残酷的人们。(pp. 189, 190)

Lentamente iniziò a nutrire dentro di sé un desiderio; desiderava provare un estremo, brutale dolore; desiderava provare quel dolore estremo che non aveva mai provato in vita sua. Lo voleva quel dolore; quei forti, rudi, bruti lo avevano messo sulla punta del coltello; e adesso avrebbe voluto sentire la punta tutta dentro di sé, bruciare, punito, ucciso. Sperava questo, perché la sua vita ormai era esausta, e questa forza estrema era ciò che più mancava nella sua vita; inoltre, sia a Yunmen Chang che a Huangyu Chang, non si sarebbe trovata una persona dotata di una forza tanto estrema, tanto rude, tanto brutale.

Proprio con un'immagine altrettanto masochista si concludono il racconto e la vita di Luo Dadou: «突然地他就向一块巨石上撞去了。」 («Improvvisamente si gettò contro una grande pietra», p. 195).

L'immagine ci mostra il gesto estremo cui è stato indotto Luo Dadou in seguito al conflitto tra l'Io sociale e l'Io individuale in cui era intrappolato, e che ha trovato nella morte la sua liberazione.

### 3 Conclusioni

Applicando la tassonomia di Denton (1998) relativa allo studio della narrativa psicologica al racconto *Luo Dadou de yisheng* 罗大斗的一生 (La vita di Luo Dadou), abbiamo dimostrato la coerenza e la profondità d'introspezione dei personaggi messa a punto dall'autore, applicando un profilo psicodinamico al protagonista del racconto, utilizzando teorie e terminologia principalmente di stampo freudiano e kleiniano. Abbiamo quindi potuto comprovare, mediante un esempio specifico, come un autore generalmente riconosciuto per la sua capacità descrittiva del paesaggio interiore dei personaggi abbia saputo ricreare una forte logicità psicologica all'interno di un personaggio solo apparentemente folle, e al contrario chiaro emblema dei malesseri sociali dell'epoca pre-maoista. Infine, abbiamo sottolineato il particolare uso che Lu Ling fa della lingua, evidenziando come questi pieghi al massimo la grammaticità delle frasi in favore di una sintassi lunga, europeizzata, ricca di determinanti spesso ossimorici, usata per mostrarci quanto più veritiera possibile il flusso di pensiero e il mondo interiore del protagonista.

**Bibliografia**

- Bettelheim, Bruno (2003). *Il mondo incantato: Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli.
- Cohn, Dorrit (1998). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Denton, Kirk Alexander (1996). *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893-1945*. Stanford: Stanford University Press.
- Denton, Kirk Alexander (1998). *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Gao Yihan 高一涵 (1916). «自治和自由» (Autonomia e libertà). *Xin qingnian* 新青年, 1 (5).
- Gunn, Edward (1991). *Rewriting Chinese*. Stanford: Stanford University Press.
- Hilgard, Ernest; Atkinson, Richard C.; Atkinson, Rita L. (1989). *Psicologia: Corso introduttivo*. Firenze: Giunti Barbera.
- Hu Feng 胡风 (1987). «Kang zhan huiyi lu zhi ba - Chongqing qian qi» 抗战回忆录之八—重庆前期 (Memorie sulla guerra di resistenza contro il Giappone - pre-Chongqing). *Xin wenxue shiliao* 新文学史料, 1. In: Yan Jiayan 严家炎 (1989), *Zhongguo xiandai xiaoshuo liupai shi* 中国现代小说流派史 (Storia delle correnti narrative moderne in Cina). Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe.
- Hu Shi 胡适 (1918). «Buxiu wo de zongjiao» 不朽我的宗教 (Immortalità, la mia religione). *Xin qingnian* 新青年, 6 (2).
- Klein, Melanie (2000). *Invidia e gratitudine*. Firenze: Psycho.
- Liu, Lydia (1995). *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity: China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press.
- Lu, Tonglin (ed.) (1993). *Gender and Sexuality in Twentieth-Century Chinese Literature and Society*. Albany (NY): State University of New York.
- Min Zhi 民质 (1916). «Wo» 我 (Sé). *Dongfang Zazhi* 東方雜誌, 13 (1).
- Osimo, Bruno (2008). *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli.
- Pascali, Michelangelo (2009). *Teoria e prassi della 'dominazione finanziaria': Sulle pretese monetarie dell'adorazione sessuale nell' "ordo informaticus"*. Milano: FrancoAngeli.
- Petrini, Piero; Casadei, Anita; Chiricozzi, Francesca (2011). *Trasgressione, violazione e perversione: Eziopatogenesi, diagnosi e terapia*. Milano: FrancoAngeli.
- Petrini, Piero; Renzi, Alessio; Casadei, Anita; Mandese, Annamaria (2013). *Dizionario di psicoanalisi con elementi di psichiatria psicodinamica e psicologia dinamica*. Milano: FrancoAngeli.
- Popovič, Anton (2006). *La scienza della traduzione*. Trad. di Bruno Osimo. Milano: Hoepli.
- Xiandai Hanyu Cidian 现代汉语词典 (第五版) (Dizionario di cinese moderno [5° edizione]) (2005). Beijing: Shangwu Yinshuguan 商务印书馆.

- Xiao Feng 晓风 (1994). *Hu Feng Lu Ling Wenxue Shujian* 胡风路翎文学书简 (Epistolario di Hu Feng e Lu Ling). Hefei: Anhui wenyi.
- Yan Jiayan 严家炎 (a cura di) (1984). *Zhongguo xiandai ge liupai xiaoshuo xuan* 中国现代各流派小说选 (Selezione di racconti delle correnti letterarie della Cina moderna). Beijing: Beijing Daxue Chubanshe.
- Yan Jiayan 严家炎 (1989). *Zhongguo xiandai xiaoshuo liupai shi* 中国现代小说流派史 (Storia delle correnti narrative moderne in Cina). Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe.
- Yang Yi 楊義 (1983). «Lu Ling: linghun aomi de tansuo zhe» 路翎——靈魂奧秘的探索著 (Lu Ling: esploratore dei misteri dell'anima). *Wenxue zhenglun* 文學爭論, 5, pp. 114-127.
- Yang Yi 杨义 (1993). *Zhongguo xiandai xiaoshuo shi* 中国现代小说史 (Storia della narrativa moderna in Cina). Tianjin: Renmin Wenxue Chubanshe.

