



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Interpretariato  
e traduzione editoriale, settoriale

Tesi di Laurea

**Il teatro cinese d'avanguardia.  
Proposta di traduzione dell'opera  
*Pensieri Profani* di Meng Jinghui.**

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Relatore**

Ch. Prof. Nicoletta Pesaro

**Correlatore**

Dott. Paolo Magagnin

**Laureando**

Giulia Andrea Cosola

Matricola: 842450

**Anno Accademico**

2013 / 2014

*"La vita è teatro, ma non sono ammesse le prove."*

Anton ciov

## INDICE

Abstract .....	3
摘要 .....	4
INTRODUZIONE .....	5
CAPITOLO UNO: CONTESTUALIZZAZIONE .....	7
1. Il teatro cinese d'avanguardia .....	7
2. Meng Jinghui: l'autore, il regista .....	11
3. <i>Si fan</i> 思凡 – <i>Pensieri Profani</i> .....	16
4. Il concetto di Intertestualità nella produzione di Meng Jinghui .....	22
CAPITOLO DUE: TRADUZIONE .....	25
1. <i>Pensieri Profani</i> – <i>Testo teatrale Completo</i> .....	25
2. <i>Analisi dell'intertestualità nell'opera teatrale "Pensieri Profani"</i> .....	66
CAPITOLO TRE: COMMENTO TRADUTTOLOGICO .....	69
1. Elaborazione della macrostrategia traduttiva .....	69
1.1 Tipologia della dominante e delle sottodominanti nel prototesto .....	69
1.2 Individuazione della tipologia testuale e del lettore modello .....	74
1.3 Illustrazione della macrostrategia traduttiva .....	78
2. Analisi delle microstrategie traduttive .....	83
2.1 Fattori fonologici .....	83
2.2 Fattori lessicali .....	88
2.3 Fattori testuali .....	98
BIBLIOGRAFIA .....	101

## ABSTRACT

Among contemporary Chinese avant-gardist directors, Meng Jinghui has become widely respected thanks to his refined and innovative style. This can be seen especially in his 1993 play *Si fan* (Longing for worldly pleasures), where Meng Jinghui utilizes the technique of intertextuality to surprise the Chinese audience. Indeed, the plot of *Si fan* (Longing for worldly pleasures) is based on an anonymous traditional Chinese opera play from the Ming dynasty (1368 – 1644) named “*Longing for Worldly Pleasures: Two descend the Mountain Together*” and two novellas from the Italian “*The Decameron*” by Giovanni Boccaccio (1349 – 1353). Meng Jinghui skillfully adapted these texts into a completely new short performance.

However, Meng Jinghui’s talent is not well known in Western countries, due to the lack of translations for most of his works. This thesis aims to propose a possible translation for *Si fan* (Longing for worldly pleasures), along with a critical analysis on the concept of intertextuality applied to the above-mentioned Meng Jinghui’s play. The thesis is divided into three sections. The first chapter will analyze the main trends within contemporary Chinese avant-garde theater, following an introduction on Meng Jinghui's biography and literary style. The second chapter will provide an overall view on *Si fan* (Longing for worldly pleasures) features, including its intertextuality aspect. The texts translated into Italian for *Si fan* (Longing for worldly pleasures) and *A study on the Intertextuality in Si fan* can be found in this section. The third chapter of this thesis is a comprehensive commentary, which covers the issues regarding the translation techniques applied during the translation process, the identification of dominants and model reader in the source text and the problems encountered in the translation.

## 摘要

在当代中国先锋戏剧导演中，孟京辉由于他的新雅和开创性书写的风格受到很大的关注。特别是在他的1993年的《思凡》剧本，孟京辉应用互文性的技巧为了带来轰动效应的感应在中国观众之间。也就是说，《思凡》的剧情是根据中国明朝无名氏的传统戏曲《思凡·双下山》及意大利薄伽丘《十日谈》中的两本片段，被孟京辉改编了为一个全新的小型演出。可是，在西方孟京辉的才能不大出名，大多因他书写的大部分没有正确的翻译。

本论文的主要目的是提出一个可能的翻译为《思凡》，以及有关互文性概念的批判性分析应用于孟京辉的上述戏剧。此论文分为三本章节。在第一章谈到现代中国先锋戏剧的趋势，然后介绍孟京辉的传记和文学风格，因而通观《思凡》的特点，包括它的互文性方面。在论文的第二章里，有成意大利语的《思凡》和《思凡的互文性研究》的译文。本论文的第三章是评论关于我在翻译过程中的所运用翻译技巧，这本章指认原文的风格与目标读者，说明翻译所利用的策略和遇到的翻译问题。

## INTRODUZIONE

A partire dagli anni ottanta del secolo scorso, il regista teatrale *Meng Jinghui* 孟京辉 si è imposto sulla scena artistica cinese, affermando con decisione la sua personalità per mezzo delle sue opere. Infatti, con il suo stile provocatorio e la sua necessità di rompere gli schemi tradizionali, ha portato un cambiamento sostanziale nel controverso panorama teatrale cinese.

Considerato uno dei più influenti rappresentanti della generazione artistica nata dalle ceneri della Rivoluzione Culturale, nonché il più attivo regista sperimentale degli ultimi decenni, Meng Jinghui è stato capace di creare un spaccatura profonda nell'ormai decadente teatro d'avanguardia, scuotendone le fondamenta per riportarlo così a nuovo splendore.

Uno degli aspetti più caratteristici ed interessanti nella drammaturgia di Meng Jinghui è la giustapposizione di materiale proveniente dalla tradizione culturale cinese con testi appartenenti alle culture occidentali, in un caleidoscopico collage dal sapore grottesco e tragicomico, ma anche provocatorio e innovativo.

L'utilizzo di questo particolare espediente, esemplare del concetto letterario di intertestualità, ha dato vita all'opera del 1993 *Si fan* 思凡 (Pensieri Profani), nel quale Meng Jinghui ha mescolato l'opera tradizionale di epoca Ming *La Brama dei Piaceri Terrestri: I due che discesero dalla montagna* (1368 – 1644) con due novelle tratte dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1349 – 1353).

Mettendo in relazione una *pièce* facente parte della tradizione cinese con un classico della letteratura italiana, Meng Jinghui ha creato un nuovo testo teatrale che, attraverso la tecnica del *pastiche*, acquisisce una nuova letterarietà, amplificando il suo significato forte del contributo di questo parallelismo.

La presente tesi, nel proporre una traduzione in lingua italiana di *Si fan*, vuole focalizzarsi proprio sull'aspetto intertestuale di quest'opera e sugli effetti che la nuova connotazione del teatro contemporaneo proposta da Meng Jinghui sta avendo nell'ambiente culturale cinese e sul pubblico moderno.

La scelta di questo progetto di traduzione è stata dettata dalla curiosità di osservare come due testi appartenenti a contesti così profondamente diversi potessero fondersi tra loro in un'opera coesa e di ampio respiro interculturale, considerando quest'ultimo elemento come caratteristica dominante della prima fase della produzione di Meng Jinghui.

Il presente elaborato si compone di tre capitoli principali. In primo luogo, viene presentata un'introduzione sul teatro d'avanguardia in Cina, analizzandone le fasi storiche e il diverso significato che esso ha assunto nello scenario culturale post-maoista rispetto alla percezione avanguardistica europea.

Verrà poi presentato l'autore e regista Meng Jinghui attraverso brevi cenni biografici e stilistici, continuando poi con uno sguardo d'insieme sull'opera *Si fan*, dalla sua genesi al suo impatto sul pubblico e nel contesto culturale dei primi anni novanta. Inoltre verrà discusso il concetto di intertestualità, elaborato alla fine degli anni sessanta all'interno dello studio della letteratura, e come esso si configuri nel processo creativo che ha portato alla stesura dell'opera di Meng Jinghui.

Secondariamente viene proposta la traduzione in Italiano di *Si fan*, il cui testo originale è stato reperito in rete in quanto pubblicazione della rivista elettronica *Xin juben* 新剧本 (Nuovi Testi Teatrali), edizione online dell'omonimo periodico bimestrale fondato a Pechino nel 1985 ora edito da *Beijing jing yan wenhua chuanmei* 北京京演文化传媒 (Media delle Arti Performative di Pechino).

Nel secondo capitolo, inoltre, viene presentata la traduzione dell'articolo di critica scritto da Wang Sidan e inserito nell'edizione del novembre 2013 della pubblicazione *Wenjiao ziliao* 文教资料 (Materiali Culturali ed Educativi) edita dalla Nanjing Normal University, riguardante l'analisi dell'intertestualità all'interno della suddetta opera.

Nell'ultimo capitolo verrà esposto il commento alla traduzione, secondo un duplice punto di vista: verranno dapprima prese in esame le macrostrategie utilizzate in fase di traduzione, e, più specificatamente, la scelta della dominante e delle sottodominanti dei due testi tradotti, così come l'identificazione del lettore modello.

A seguire verranno presentate le microstrategie traduttive, illustrate attraverso un *corpus* di esempi di carattere fonologico, lessicale e testuale. In particolar modo, si è dimostrata necessaria un'ulteriore chiarificazione lessicale in merito ai molteplici termini di origine buddhista presenti all'interno di *Si fan* in quanto eredità della *pièce* di epoca Ming "*La Brama dei Piaceri Terrestri: I due che discesero dalla montagna*". Infine, saranno esemplificati i cambiamenti effettuati a livello sintattico al fine di rendere la traduzione del metatesto più fruibile al lettore italiano.

## **CAPITOLO UNO: CONTESTUALIZZAZIONE**

### 1. Il teatro cinese d'avanguardia.

Il termine “avanguardia” rimanda a uno dei più elusivi e discussi concetti artistici e filosofici nel dibattito critico tra Europa e America. Infatti, l'avanguardia è considerata come un costrutto essenzialmente occidentale, in quanto basato su un modello di riferimento collegato a fenomeni di opinione intellettuale e a comportamenti artistici e letterari sorti nei primi anni del Novecento, di tradizione primariamente europea e, in una seconda trasposizione, americana.

Oltre a movimenti artistici quali l'Espressionismo, l'Astrattismo, il Futurismo, il Cubismo, il Dadaismo e il Surrealismo, espressione dell'avanguardia teatrale è stato il Teatro dell'Assurdo, nato dall'esigenza di reagire con un ultimo disperato impeto all'orrore delle due Guerre Mondiali, dell'Olocausto, delle stragi di Hiroshima e Nagasaki.

Ciononostante, l'avanguardia sembrò non riuscire a sopravvivere a ben più minacciosi e moderni nemici: la scintillante lusinga della fama, del successo e dei soldi promossa dalla nuova crescita economica che interessò Europa e America nel decennio cinquanta - sessanta. Già intorno agli anni settanta, infatti, si iniziò a considerare l'avanguardia come un movimento passato alla storia, dimenticato, archiviato nel cassetto dei sogni e delle utopie per lasciar spazio a un futuro fatto di solido e rassicurante capitalismo. Inoltre, secondo la teoria classica della critica euro-americana, la conseguente istituzionalizzazione dell'avanguardia, intesa come l'estensione del manifesto avanguardista alla cultura di massa, è considerata l'unico fattore responsabile del tracollo definitivo del movimento nella seconda metà del secolo. L'anticonformismo alla base dell'avanguardia di inizio Novecento era stato quindi rovesciato, portando al fallimento del movimento nello stesso istante in cui la società borghese ha legittimato l'azione sovversiva propria degli avanguardisti, riconoscendo come “artistico” ciò che un tempo era ritenuto “antiestetico” ed istituzionalizzando la trasgressività.<sup>1</sup> La cosiddetta *pop-culture* e l'estetica di massa diventarono così gli antagonisti principali di quello

---

<sup>1</sup> FOSTER Hal, “What's Neo about the Neo-Avant Garde?”, *October* 70, 1994, pp. 5-32.



sperimentalismo artistico socialmente impegnato che era il movimento avanguardista originario, cristallizzandone i principi in una nuova e deformata “industria dell’avanguardia”.

Mentre, quindi, in Europa e America si assisteva al funerale dell’avanguardia, la corrente raggiungeva le coste della Cina post-maoista<sup>2</sup>, risorgendo a nuova vita. Come già sottolineato, il concetto di avanguardia è saldamente connesso al modello euro-americano. Questo centrismo prestabilito sembra voler suggerire l’egemonica assunzione secondo cui il modello avanguardista si sia diffuso da una presunta “culla della cultura” euro-americana, fino agli estremi margini asiatici della dissertazione intellettuale. Tuttavia, sarebbe erroneo applicare i parametri critici occidentali per definire il fenomeno dell’avanguardia in Cina, poiché ciò vorrebbe dire ignorare le trasformazioni apportate dal processo di tras migrazione interculturale. Un’ avanguardia di matrice non occidentale va ridefinita in termini di percezione estetica, la quale ovviamente si configura in maniera diversa in paesi culturalmente differenti, ma soprattutto bisogna valutarne i relativi cambiamenti sviluppati in fase di assimilazione di un concetto intellettuale straniero. Perciò, a livello semantico, se la nozione occidentale di “avanguardia” corrisponde alla traduzione cinese di “*xianfeng* 先锋”, è tuttavia ben distante dal riprodurre un’esperienza culturale nella sua completezza.

Inizialmente, all’interno dei circoli teatrali cinesi, quella che oggi viene convenzionalmente definita “avanguardia”, volendo utilizzare un solo termine per fare riferimento all’ insieme di manifesti, ideologie e conseguenti espressioni artistiche, letterarie ed intellettuali del periodo, veniva semplicemente catalogata come “*shiyān* 实验” (“sperimentalismo”) e nasceva dalla stessa alienazione esistenziale e dalla medesima lotta ideologica contro la modernità socioeconomica che aveva ispirato inizialmente la corrente avanguardista occidentale. Successivamente, alla fine degli anni settanta, la confluenza di fattori estetici e culturali influenzati dalla fine della Rivoluzione Culturale (1966 – 1976) e dalla morte di Mao Zedong (1976) e promossi dalla nuova era delle riforme e dell’apertura economica della Cina al resto del mondo sotto la guida di Deng Xiaoping, ha segnato la linea di demarcazione tra un passato culturalmente assopito ed il nuovo fervore pseudo-avanguardistico.

---

<sup>2</sup> Nella storia contemporanea cinese, a partire dal 1979 si parla di “periodo post-maoista” (anche definito *xin shiqi* 新时期, “nuovo periodo”) in riferimento al rilancio socioeconomico avvenuto grazie alle riforme ad opera di Deng Xiaoping (1904 – 1997).

Tuttavia, essendo la nascita del movimento avanguardistico in Cina così strettamente legata alla nuova direzione economica del Paese verso il “Socialismo di mercato”<sup>3</sup>, sorge spontaneo chiedersi se sia il caso di etichettare il fenomeno cinese con il termine “avanguardia”. Bisogna tenere presente, infatti, che, a partire dagli anni ottanta, la corrente avanguardistica in Cina si è sviluppata in tutto e per tutto come un fenomeno istituzionale, il che rappresenta un vero e proprio paradosso, considerata la strenua denuncia da parte delle scuole occidentali nei confronti dell’approccio borghese all’ideologia avanguardistica. In questo modo, vengono quindi dissacrati i principi originali della corrente, relegando l’avanguardia cinese alla stregua di “buffoneria di corte”<sup>4</sup> e portando così gli studiosi cinesi ad attestarne la fine, ad appena un decennio dalla sua comparsa ufficiale. Prima ancora di poterne scrivere la storia quindi, gli esperti cinesi di cultura occidentale, seguendo quello che era stato il ciclo dell’avanguardia europea ed americana, si affrettarono a scrivere un nuovo “necrologio”, asserendo che, nonostante l’avanguardia cinese avesse inizialmente preso piede tra le più rosee aspettative, era arrivata inevitabilmente al suo declino, soccombendo ancora una volta di fronte all’autorità istituzionale e alla mistificazione culturale. Si era infatti verificato un repentino cambio di tendenza da parte delle personalità artistiche cinesi di fine anni ottanta, i quali non si accontentavano più dello scarno guadagno ricavato dalla fama “minore” che un pubblico idealista ma ristrettissimo gli riconosceva, ma oltrepassavano noncuranti i confini della sacralità artistica per essere finalmente illuminati dalle luci della ribalta e quindi universalmente riconosciuti. Si innescò così un meccanismo di vera e propria negoziazione dell’arte, dove le espressioni tipiche della tradizione avanguardistica, come per esempio spettacoli teatrali oltraggiosi, coadiuvati da espedienti come la narrativa frammentaria, le immagini asciutte e le scenografie astratte, si trasformarono in storielle di poco conto, pubblicizzate da enormi e sfavillanti manifesti nelle strade più modaiole, oppure in produzioni seriali di dipinti, che riproducevano meccanicamente una sorta di importazione dello stile di Andy Warhol e Keith Haring.

Ciononostante, volendo identificare questa apparente contraddizione ideologica come una peculiarità dell’avanguardia di stampo cinese, e osservando quindi il fenomeno dal punto di vista della ricostruzione transculturale e della diversa concezione estetica, si può proporre la

---

<sup>3</sup> Anche detto “Socialismo con caratteristiche cinesi” (*Zhongguo tese shehui zhuyi* 中国特色社会主义). Si tratta di un termine ufficiale, coniato per definire il nuovo sistema economico della Repubblica Popolare Cinese, incentrato sulla privatizzazione di aziende precedentemente statali, secondo il modello capitalista.

<sup>4</sup> FOSTER Hal, *op. cit.*, p. 23.

definizione di *pop – avanguardia*.<sup>5</sup> Con questo termine si intende un concetto ibrido, che affonda profondamente le radici nella massificazione e commercializzazione dell'arte, ma che distrugge e riconfigura un nuovo ideale di avanguardia: una sovversione ironica, quasi tragicomica, piuttosto che un futuro utopico. Si viene a creare così una miscela di impulsi avanguardistici e di divulgazione borghese, che prende le distanze dall'eterna contrapposizione tra arte e mercificazione, tra un intellettualismo “di nicchia” e il “successo” o qualsiasi altra forma di riconoscimento sociale. Soprattutto, non è più possibile parlare di cultura “alta” e “bassa”, poiché i confini di ciò che è avanguardia e di ciò che rappresenta la *pop – culture* vengono ridefiniti e fusi insieme allo stesso tempo. Non si assiste al declino dell'avanguardia, bensì al suo recupero da parte dell'estetica istituzionale, che le conferisce un nuovo significato, dandole valore anziché svalutarla, in un impulso tutt'altro che iconoclastico, ma piuttosto conciliatorio verso la cultura popolare, connotato da una distintiva autoironia. Questa nuova estensione della nozione di avanguardia in Cina si traduce, specialmente considerando l'ambiente teatrale, in una serie di produzioni teatrali dallo stile fresco e innovativo, ma anche affascinante e patinato.

Il più eminente rappresentante di questa tendenza moderna è il regista e drammaturgo cinese *Meng Jinghui* 孟京辉, le cui opere non solo incarnano completamente il concetto di *pop – avanguardia*, ma ne diventano l'archetipo. Il ruolo di Meng Jinghui nella ridefinizione dell'avanguardia teatrale cinese è stato cruciale, in quanto la sua influenza ha dominato la scena artistica sperimentale dagli anni novanta in poi. È stato proprio lo stesso Meng Jinghui a definire le sue opere “sperimentali” e “avanguardistiche”, dando nuovo vigore ad entrambe le nozioni e giustificandole attraverso una copiosa produzione di opere teatrali di successo. Sin dagli albori, il suo lavoro ha infatti ottenuto un notevole favore di pubblico e ha quindi contribuito a formare una nuova percezione critica dell'avanguardia, proprio attraverso gli occhi delle masse borghesi.

Infine, è grazie ad artisti come Meng Jinghui che si può affermare con certezza che oggi l'avanguardia cinese sia decisamente più attiva e accettata di quanto non lo fosse alla sua nascita.

---

<sup>5</sup> FERRARI Rossella, *Pop goes the Avant – Garde: Experimental Theatre in Contemporary China*, Seagull Books, Calcutta, 2012, p. xv.

## 2. Meng Jinghui: l'autore, il regista.

Considerato il pioniere dell'arte drammatica avanguardistica cinese, nonché tra i migliori registi degli ultimi decenni, Meng Jinghui ha portato una rivoluzione nell'ambiente teatrale, proponendo una drammaturgia sperimentale dalla definita connotazione futuristica e alternativa, apprezzata e riconosciuta nei piccoli circoli teatrali di Pechino così come al grande pubblico, meritandosi così la doppia categorizzazione di regista "popolare" e "avanguardista".

Nato nel 1965, Meng Jinghui conseguì la laurea di primo livello al Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese presso la Beijing Normal University nel 1986. Dapprima intraprese la carriera di insegnante, continuando a vivere a Pechino, per poi unirsi alla compagnia teatrale *Frog Experimental Drama Troupe*, deciso a porre rimedio ai suoi problemi relazionali dovuti all'estrema timidezza. Questo lo portò, nel 1987, ad interpretare il ruolo del protagonista nell'adattamento del classico del drammaturgo francese Eugène Ionesco *Il rinoceronte*, avvicinandosi per la prima volta al Teatro dell'Assurdo e marcando così la genesi della prima fase del suo orientamento artistico, fortemente influenzato dalle opere occidentali. In un'intervista televisiva rilasciata nei primi anni duemila, Meng Jinghui riportava: "In teatro si è costretti a lavorare con gli altri, a differenza di quanto non faccia uno scrittore o un artista. Il teatro mi ha cambiato."<sup>6</sup>

Conseguentemente alla sua esperienza con la *Frog Experimental Drama Troupe*, nel 1988 Meng Jinghui si iscrisse alla Laurea Magistrale in Regia Teatrale presso la *Chinese Academy of Drama* (CAD) di Pechino. Durante il periodo di studio alla CAD, Meng Jinghui ebbe modo di venire a contatto con le opere di diversi autori sperimentali europei, come Bertold Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Vsevolod Meyerhold e Peter Brook, immergendosi completamente nell'intellettualismo modernista occidentale, anche attraverso la letteratura, il cinema e la filosofia. Per usare le parole dello stesso Meng Jinghui: "Il Teatro dell'Assurdo è la dimostrazione di tutto ciò che ho sempre pensato, sentito e constatato nella mia ricerca teatrale. Anche se ciò è tutto occidentale."<sup>7</sup>

Lo studio approfondito dei classici del teatro contemporaneo europeo e americano permise a Meng Jinghui di sviluppare una coscienza artistica diversa rispetto all'ideologia obsoleta dietro agli insegnamenti accademici che, fomentata dal fervore rivoluzionario dei

---

<sup>6</sup> [http://www.chinaculture.org/gb/en/2006-09/11/content\\_85485.htm](http://www.chinaculture.org/gb/en/2006-09/11/content_85485.htm), consultato il 16/07/2014.

<sup>7</sup> <http://www.china.org.cn/english/NM-e/181183.htm>, consultato il 13/07/2014.

registi emergenti suoi colleghi, si proponeva di scrivere una nuova pagina nella storia del teatro cinese.

La conoscenza della tradizione drammatica occidentale aveva infatti dato al regista gli strumenti per stravolgere le congetture assiomatiche sul teatro contemporaneo e per scagliarsi contro quello che definì “teatro decerebrato” o “teatro morente”, ovvero la perfetta antitesi dell’innovazione e dello sperimentalismo. Esso infatti si componeva di modelli rappresentativi basati su convenzioni datate e inflazionati *clichés*, sull’utilizzo di formule, metodologie, battute ed effetti scenici che venivano costantemente riprodotti per creare quella che Meng Jinghui chiamava “una frode all’umana intelligenza”, che aveva come risultato una sempre più “disastrosa spazzatura teatrale”<sup>8</sup>. Le opere del regista, con la loro narrativa sconnessa, la circolarità dei tempi scenici, il simbolismo insito e il diniego della razionalità, abbandonavano questi dogmi, per riproporre i canoni del Teatro dell’Assurdo attraverso una visione del mondo distopica. Inoltre, esse vengono proposte al pubblico cinese nel periodo di massima frenesia espansionistica, dove i cambiamenti sono rapidissimi e la società attraversa una fase di schizofrenia storica e di totale alienazione. Infatti, come i drammaturgi occidentali scrivevano le loro opere in risposta ai tragici avvenimenti storici della prima metà del novecento, anche la nuova generazione di avanguardisti cinesi, cresciuti nell’ombra della Rivoluzione Culturale, guardavano all’estetica grottesca e alla struttura frammentaria del Teatro dell’Assurdo come un piano ideologico allegorico sul quale proiettare l’isterismo della Cina sopravvissuta al dramma di Piazza Tiananmen.<sup>9</sup> Tuttavia, la vera novità della produzione di Meng Jinghui risiede sia nella grottesca follia e nella destabilizzante illogicità della rappresentazione, sia nelle tematiche che mirano a ritrarre un’epoca di transizione, con le relative aspirazioni e conflitti generazionali. Come riportato da Wei Lixin nel suo scritto *Zuo xi: xijuren shuo* 做戏·戏剧人说 (Scrivere il Teatro: i Drammaturgi si raccontano)<sup>10</sup>, nel parlare della sua lotta contro la cultura tradizionale Meng Jinghui afferma:

---

<sup>8</sup> MENG Jinghui, *Xianfeng xiju dangan* 先锋戏剧档案 (*Avant-Garde Theatre Files*), Beijing, Writers’ Press, 2000, p. 365.

<sup>9</sup> Il 4 giugno 1989 si consumava nella centralissima Piazza Tiananmen di Pechino quello che i cinesi chiamano “Incidente di Piazza Tiananmen” (*Tiananmen shigu* 天安门事故) ovvero una serie di proteste guidate principalmente da studenti e intellettuali, che culminò nel massacro dei manifestanti da parte delle forze militari cinesi.

<sup>10</sup> WEI Lixin, *Zuo xi: xijuren shuo* 做戏·戏剧人说 (Scrivere il Teatro: i Drammaturgi si raccontano), Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 2003, pp. 79-84.

“Volevo distruggere la tradizione e creare qualcosa di nuovo dalla spazzatura. [...] Dopo il 1989 la mentalità della gente cambiò enormemente, così come cambiò la loro vita politica, la loro situazione finanziaria, la loro prospettiva sociale. [...] Vi erano molte cose che avremmo sempre voluto dire o fare e che per anni non abbiamo potuto esprimere o realizzare, e finalmente ne avevamo la possibilità. Finalmente avevamo voce per riassumere le contraddizioni, le difficoltà, la rabbia e la disperazione della nostra generazione.”<sup>11</sup>

Meng Jinghui si accosta al teatro come se fosse un organismo vivente e pensante, con funzioni biologiche e organi sensoriali. Il suo teatro sperimentale si “anatomizza”, in una concezione dello spazio scenico come un luogo dinamico, nonché il fulcro dell’energia vitale della nuova avanguardia teatrale, contro il torpore delle consuetudini rappresentative accademiche. Il regista, infatti, utilizza lo stile grottesco e l’anti-teatralità dell’assurdismo come antidoto al veleno del “teatro decerebrato”. Lo stile rappresentativo di Meng Jinghui è basato sulla saturazione di molteplici contraddizioni da cui scaturisce un flusso continuo di energia, frutto della tensione psicologica. Un instabile equilibrio di luci ed ombre, di profanità e sacralità di brutalità e bellezza, tra l’ostinato attaccamento ai valori e agli ideali generazionali e la sarcastica irriverenza di una cinica disillusione. La drammaturgia del regista mostra una prevalenza di azioni e di fisicità sul mero dialogo, contaminata da effetti sensoriali che svelano deliberatamente l’artificio teatrale per mostrarne la pura essenza, in linea con quanto scriveva nel 1972 Peter Brook nel suo saggio *Lo Spazio Vuoto*: “Ciò che nella vita quotidiana è considerata *finzione* nel teatro corrisponde alla *verità*”<sup>12</sup>. L’estetica di Meng Jinghui può essere descritta come l’intensa ricerca di un modelli espressivi atti a rappresentare quello che lo stesso regista chiama “lirismo spietato” (*canku de shiyi* 残酷的诗意), che si serve di comicità e materiali grezzi per mettere in scena prepotentemente la ribellione sociale. I temi drammatici dei suoi testi teatrali sono infatti tratti dalla vita reale e, in particolare, coinvolgono personaggi dotati di grande vigore che vengono però portati ad una vecchiaia precoce poiché sconfitti dalle vicissitudini della vita. Il loro approccio è tuttavia audace e perseverante e trasmette il loro attaccamento alla vita. Lo stile grottesco di questa poetica è condiviso anche dai drammaturghi assurdisti occidentali, i quali prediligevano la commistione del solenne con il ridicolo poiché, come spiegava Ionesco, “La comicità non offre vie d’uscita. Ai miei occhi ciò che è comico appare tragico, e la tragedia umana altro non è che pura derisione.”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> WEI Lixin, *ibid.* pp. 79-84.

<sup>12</sup> BROOK Peter, *The Empty Space*, Penguin Modern Classics, Harmondsworth, 1972, p. 157.

<sup>13</sup> KOTT Jan, *The Theater of Essence, and Other Essays*, Northwestern University Press, Evanston, 1984, p. 98.

In quanto regista avanguardista, Meng Jinghui non può accontentarsi dei successi ottenuti, ma ricerca sempre l'innovazione in ogni sua produzione. Infatti, rientra pienamente nel suo *modus operandi* l'estremizzazione di ogni genere artistico, inclusa la pittura, l'architettura, la musica e la multimedialità, da cui il regista ricava gli elementi essenziali a comporre l'ecllettismo tipico delle sue rappresentazioni. In concomitanza con l'originalità del testo teatrale, Meng Jinghui si serve di tecniche raramente usate in teatro, come un'intensa illuminazione, musica elettronica e ambientazioni sceniche destabilizzanti, che diventano parte integrante del suo lavoro sperimentale in quanto finalizzate ad impressionare il pubblico, sia dal punto di vista concettuale che visuale. Il suo processo creativo parte da frammenti di realtà e conduce al caos, non vi è nulla di fisso, finito o immutabile, poiché per Meng Jinghui la creazione è un flusso continuo di improvvisazione, interazione tra elementi differenti e reazioni non programmate che portano a delineare lo spettacolo teatrale come una perpetua opera in divenire. Un'abitudine peculiare dello stile di regia di Meng Jinghui è proprio la mancanza intenzionale di istruzioni dettagliate per gli attori, che spesso lavorano addirittura senza avere un'idea ben precisa dello stesso testo teatrale fino a poche settimane prima del debutto, al fine di permettere un continuo scambio di idee ed esperienze che vanno a perfezionare il processo creativo, anziché inibirne la spontaneità a causa di limiti restrittivi imposti del regista. Esso opera come il direttore di un'orchestra che coopera alla realizzazione del grande componimento che è la performance finale, che celebra la creatività individuale e sfida i concetti dominanti dell'ortodossia teatrale. Questo tipo di approccio alla regia, ora di uso comune, è stato messo in pratica primariamente da Meng Jinghui nella storia del teatro cinese moderno.

Come suggerisce Rossella Ferrari<sup>14</sup>, la produzione di Meng Jinghui può essere suddivisa in diverse fasi. Come già detto, la prima fase è caratterizzata dall'opposizione alla tradizione teatrale cinese, da cui il regista si allontana proponendo l'assurdismo grottesco, intriso di nichilismo, intensa fisicità ed esagerata espressività, segnando quindi una rottura con gli standard rappresentativi dominanti nel teatro tradizionale cinese, basati su modelli realistici e naturalistici. Tuttavia, questo primo periodo oscilla tra l'ambizione di divulgare il credo dell'avanguardia al grande pubblico e l'aspirazione di comprometersi per venire incontro alle esigenze del mercato. La seconda fase, invece, si presenta come una maturazione ideologica, sebbene comunque incentrata sullo sperimentalismo, che porta Meng Jinghui a ricercare una propria identità metodologica attraverso la costante interazione di nativo e straniero, di locale e globale. L'influenza della drammaturgia e della filosofia occidentale si combina con una riconciliazione

---

<sup>14</sup> FERRARI Rossella, op. cit., p. 111.

con il passato, dovuta ad una rivalutazione da parte del regista dell'eredità culturale cinese. Da qui si arriva alla scrittura di testi in cui i canoni delle opere tradizionali, con le loro tecniche rappresentative convenzionali, vengono reinseriti all'interno di modelli compositivi post-modernisti, come il *pastiche* e il montaggio, per arrivare a quello che è stato definito “*collage* euro-asiatico”, ovvero un connubio di narrativa cinese ed occidentale che si traduce in opere quali *Si fan* 思凡 (Pensieri Profani) del 1993, *Accidental Death of An Anarchist* del 1998 e *Bootleg Faust* del 2003. La narrativa occidentale viene qui utilizzata da Meng Jinghui come strumento critico allegorico nei confronti dei comportamenti e delle abitudini descritti nelle opere cinesi tradizionali. Queste ultime vengono stravolte e scomposte, rimaneggiate per mezzo della satira parodica con l'inserimento di battute comiche e interludi divertenti, movimenti buffi, canzoni e recitazione corale che a prima vista appaiono irrilevanti, ma che diventano il mezzo principale di Meng Jinghui per fare un'aspra critica che suscita tuttavia un sorriso a fior di labbra. Così, come in *Si fan* vengono mescolate un'opera tradizionale anonima scritta sotto la dinastia Ming con due novelle appartenenti al *Decameron* di Giovanni Boccaccio in un'atmosfera assolutamente tragicomica, nel suo adattamento di *Accidental Death of An Anarchist* (Morte Accidentale di un Anarchico) del premio Nobel Dario Fo, Meng Jinghui utilizza largamente i diversi influssi dialettali di Pechino al fine di conferire all'opera caratteristiche cinesi e di renderla più vivida.

Nel corso della sua carriera, Meng Jinghui si è servito delle peculiarità del metateatro, dell'intertestualità, della parodia e della comicità per farsi conoscere dal grande pubblico senza però alterare la sua opinione critica. La sua produzione va intesa come un punto di vista privilegiato da cui osservare i comportamenti umani in tutte le sfaccettature, nonché un modo per rendere il palcoscenico un caleidoscopio riflesso di luci e di ombre della società moderna.



### 3. *Si fan* 思凡 – *Pensieri Profani*

Un primo esempio di giustapposizione di materiale nativo e straniero nella drammaturgia contemporanea cinese, nonché della nuova tendenza relativa alle tecniche di montaggio e *pastiche* applicate a testi tradizionali, è l'opera di Meng Jinghui *Si fan* 思凡 (Pensieri Profani), la quale mette in scena la crisi dei valori giovanili e il conseguente desiderio di ribellione e libertà, evocando archetipi religiosi cinesi e occidentali. *Si fan* viene definita come *huaju* 话剧, cioè “dramma parlato” o “dramma moderno”, ed è stata messa in scena per la prima volta nel 1993 come adattamento di un'opera tradizionale *kunqu* 昆曲<sup>15</sup> basata su tematiche buddhiste, caratterizzato tuttavia da un forte orientamento avanguardista. Sia nella forma che nel contenuto, *Si fan* segna il ritorno alle radici culturali cinesi, ma è anche ampiamente influenzata dallo stile rappresentativo occidentale, mirando a mettere in scena un esempio unitario e coeso della performance teatrale.

L'idea originaria di quest'opera partì nel 1992 da un gruppo di studenti della *Chinese Academy of Drama* di Pechino, il cui supervisore era un neolaureato Meng Jinghui. In seguito ad una prima rappresentazione embrionale nel dicembre 1992, il debutto di *Si fan* avvenne nel 1993 presso il CET (*Central Experimental Theater*) di Pechino e fu replicato dal 1994 al 1996, in quanto repertorio dello stesso CET. Comporre un nuovo testo teatrale che combinasse l'opera tradizionale *Si fan Shuang Xia Shan* 思凡·双下山 (La Brama dei Piaceri Terrestri: I due che discesero dalla montagna), scritta in forma anonima sotto la dinastia Ming (1368 – 1644), con il *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1353), di epoca rinascimentale, fu una sfida intrigante per Meng Jinghui e i suoi studenti, i quali trovarono le tematiche licenziose del *Decameron* decisamente innovative e rischiose, soprattutto dal punto di vista dei contenuti sessuali apertamente trattati nelle oltre cento novelle che compongono il romanzo trecentesco. Inoltre, le diverse storie scritte da Boccaccio vanno ad esaltare l'umanesimo, ridicolizzare la religione e ritrarre una gioventù disillusa alla costante ricerca dell'amore e della libertà, ovvero le stesse tematiche che sono al centro dell'opera *kunqu*. Infatti, durante la dinastia Ming, la Cina era sotto l'influenza coercitiva di diverse filosofie che inibivano il libero pensiero e le emozioni,

---

<sup>15</sup> L'opera tradizionale *kunqu* 昆曲 è una delle più antiche forme di opera cinese e dominò il panorama teatrale dal XVI al XVIII secolo. Originaria del *Kunshan* 昆山, nella provincia del *Jiangsu* 江苏, e sviluppatasi durante l'epoca Yuan, si compone di un modello rappresentativo completamente incentrato sulla musica e che ha ispirato numerose forme teatrali tra cui l'Opera di Pechino.

quindi l'opera *Si fan Shuang Xia Shan* assunse già all'epoca una connotazione rivoluzionaria trattando, seppur indirettamente, di riferimenti al sesso e all'emancipazione dai dogmi religiosi.

La sera del suo debutto, lo spettacolo diretto da Meng Jinghui, della durata totale di settantacinque minuti, fu particolarmente apprezzato dal Presidente del CET Zhao Youliang per il suo stile fresco e spontaneo, ma soprattutto per il suo potenziale in quanto veicolo creativo per i giovani attori, una caratteristica totalmente mancante nelle produzioni del CET del decennio precedente.

*Si fan* condivide gli elementi teatrali tipici del *xiqu* 戏曲 (opera cinese tradizionale), quali il canto, lo stile dei dialoghi, la danza, il mimo e la generale stilizzazione dei movimenti e della voce. Inoltre, il pubblico degli spettacoli *xiqu*, anche grazie alla vicinanza dei posti a sedere con il palcoscenico, veniva totalmente coinvolto nella performance; allo stesso modo *Si fan* incoraggia la partecipazione degli spettatori, creando un'interazione costante con gli attori.

«*Si fan* esamina con coraggio la natura umana e la sensualità, la vitalità, la disobbedienza e le ardenti passioni giovanili, lasciando spazio alla performance degli attori e alla loro inventiva sul palcoscenico. È divertente, umoristico e delizioso, un'esperienza totalmente nuova.»<sup>16</sup>

Partendo dal modello realistico dell'opera *kunqu* e inserendovi degli elementi di rischio, come le tematiche trattate e l'originale stile rappresentativo, la performance di Meng Jinghui concretizzò anche un notevole profitto al botteghino. Essa, infatti, ben si configurava nel clima di rapido cambiamento socioeconomico dei primi anni novanta, in quanto brillante esempio di un teatro sperimentale capace di combinare l'arte e la recitazione, una fusione inedita tra oriente e occidente rappresentata attraverso delle tecniche di regia e uno stile completamente nuovi. Secondo la critica infatti, *Si fan* ha precorso l'emancipazione della drammaturgia cinese moderna rispetto alle precedenti convenzioni teatrali, creando, con le sue tematiche, una «tensione dinamica costante tra “sacro” e “profano”»<sup>17</sup>. L'opera rifiuta quindi il sublime, contrastandolo con il ritratto di esseri umani regolati più da esigenze fisiologiche e sessuali che da alti valori religiosi e ideologie radicate, in un clima che oscilla costantemente tra la solennità e la derisione suscitata dal fondamentale scetticismo nei confronti della sacralità.

---

<sup>16</sup> Dal comunicato stampa scritto per il lancio di *Si fan* nel 1993, in ENTELL B. S., *Post-Tian'anmen: A New Era in Chinese Theatre. Experimentation during the 1990s at Beijing's China National Theatre / CNET*, Tesi di laurea discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, University of Hawaii (2002): p. 177.

<sup>17</sup> DI BELLO Michelle, “Longing for Wordly Pleasures: An Example of the Sacred vs. the Profane in Contemporary Chinese Drama”, *Chinoperl Papers* 18, 1996, pp. 67-78.

Protagonisti dell'opera di Meng Jinghui sono la Suora buddista *Se Kong* 色空, il cui nome può essere tradotto come "Vacuità", cresciuta nel Convento della Pesca Eterna, e il Monaco *Ben Wu* 本无, il cui nome corrisponde al termine "Vuoto", proveniente dal Monastero del Pesco Fiorito<sup>18</sup>. I nomi scelti per i due protagonisti mirano a deridere i principi fondamentali del Buddhismo, così come i loro dialoghi e i loro atteggiamenti, che si scontrano con le restrizioni morali e la castità imposti dal loro credo, tanto quanto i personaggi del Decameron trasgrediscono alle regole di monogamia e di rispetto dell'istituzione matrimoniale imposte dal Cattolicesimo. Ai due personaggi principali si aggiunge un Coro composto da altri cinque attori, a cui ci si riferisce con l'appellativo di "Tutti". L'opera è composta da quattro atti: nel primo e nel quarto atto viene riportata la storia della Suora Se Kong, la quale, stanca della monotona vita del convento e di soffrire la solitudine, decide di fuggire per tornare dalla sua famiglia. Simultaneamente e per le stesse ragioni, anche il giovane Monaco Ben Wu scappa dal monastero in cui è cresciuto. I due, incontratisi per caso nel bosco e, dopo qualche momento di esitazione e di scherno reciproco, ammettono di nutrire dei sentimenti l'uno per l'altra e decidono di scendere a valle insieme per sposarsi, cogliendo così il frutto proibito della passione e cedendo ai piaceri materiali. Nel secondo e terzo atto invece si trova l'adattamento teatrale delle due novelle di Boccaccio, rispettivamente la sesta novella della nona giornata e la seconda novella della terza giornata. Nel secondo atto si racconta la storia del giovane Pinuccio, il quale, invaghitosi della bella Niccolosa figlia dell'oste della Piana di Mugnone, trae in inganno il padre di quest'ultima, facendosi ospitare nella locanda di famiglia per poter giacere con la ragazza. Nel terzo atto invece, si narra del Re della Lombardia Agilulfo, della sua bella sposa Teudelinga e del Palafreniere a lei sottoposto, il quale si innamora perdutamente della Regina e, sfruttando la sua somiglianza fisica con il Re, si fa passare per quest'ultimo al fine di accedere alle stanze della sua amata e soddisfare il suo desiderio.

Meng Jinghui, forte di una grande conoscenza del teatro occidentale, ne sfrutta l'influenza, giustapponendo due opere apparentemente distanti culturalmente, geograficamente e storicamente per imprimere un forte impatto sul suo pubblico e creare un'atmosfera unica. Per Meng Jinghui, *Si fan* non è composta da storie separate, in quanto esse sono collegate dalle stesse tematiche, e questo legame è enfatizzato dal fatto che gli attori che interpretano il Monaco Ben Wu e la Suora Se Kong sono gli stessi che interpretano gli amanti nelle novelle di Boccaccio. La fluidità spazio-temporale tra i vari atti è resa semplicemente attraverso la

---

<sup>18</sup> I due nomi cinesi del Convento della Pesca Eterna, *Xian tao an* 仙桃庵, e del Monastero del Pesco Fiorito, *Bi tao si* 碧桃寺, suggeriscono un sottile gioco di parole, in quanto il termine *tao*, scritto con il carattere assonante *tao* 逃, significa "scappare".

costante presenza degli attori sul palcoscenico e il passaggio da una scena all'altra viene segnalato attraverso un blocco momentaneo dell'azione, in cui gli attori rimangono immobili per qualche secondo, insieme ad alcune alterazioni dell'illuminazione e degli effetti sonori. Il ritmo del primo e del quarto atto è piuttosto lento, solenne, in contrapposizione con la chiassosità e la frenesia del secondo e terzo atto. Inoltre, la comicità agrodolce delle relazioni d'amore tra i personaggi principali è accompagnata dagli effetti sonori che vengono creati dal vivo dal Coro e mirano a sottolinearne il ridicolo. Meng Jinghui è affascinato inoltre dal contrasto che viene a crearsi tra la solitudine e l'isolamento dei due religiosi buddhisti e la passione incontenibile degli amanti italiani. La recitazione non segue uno schema prestabilito, ma è incoraggiata l'improvvisazione in stile ludico durante le prove, dove vengono migliorate le tecniche vocali e fisiche, in particolare per i membri del Coro, i quali devono riprodurre i diversi effetti sonori e fare da eco alle battute del Monaco e della Suora. Per quanto riguarda invece gli attori che prendono il ruolo dei due narratori nel secondo e nel terzo atto, nella fase preparatoria si concentrano sulle tecniche narrative, creando delle transizioni fluide tra la narrazione e l'azione. Inoltre, gli attori enfatizzano le movenze stilizzate e rigide tipiche dell'opera *kunqu* così come la pantomima e la farsa in stile Commedia dell'Arte.

La scenografia è composta da pochi elementi e determina un'atmosfera astratta: pura e candida, come i teli bianchi che vengono modellati in modo da formare la sagoma di montagne che si stagliano sul nero che ricopre il fondale di palcoscenico e le quinte; sessualmente allusiva, per via dei grossi e spessi tubi d'acciaio appoggiati a terra. L'illuminazione è composta da una lampada sospesa al centro del palcoscenico e dalle luci di scena, le quali assumono colorazioni differenti (rosso, bianco o blu) in relazione alle emozioni dei personaggi. Per esempio, l'illuminazione di colore rosso domina nelle scene in cui la suora esprime il suo dissidio interiore e quando fugge dal convento, così come nel momento in cui il Monaco e la Suora diventano una coppia, poiché rosso è il colore della passione e del matrimonio, ma è anche un rimando alla *hongchen* 红尘 (polvere rossa), ovvero la denominazione che i buddhisti attribuiscono al mondo mortale che i protagonisti desiderano tanto raggiungere. I costumi di scena sono semplici, tutti gli attori indossano una maglia a maniche corte di colore bianco e dei pantaloni nella tipica fantasia floreale utilizzata in passato nelle campagne cinesi e che viene qui usata per richiamare alla mente dello spettatore immagini di un'iconografia ancestrale, apparentemente l'obiettivo della critica di quest'opera. Inoltre, il fatto che gli attori non si cambino d'abito tra i vari atti fa sì che il pubblico sia stimolato a immaginare l'ambientazione in cui si inseriscono le storie interpretate; allo stesso tempo, è un ulteriore elemento coadiuvante nell'unificare la performance.

La teatralità di *Si fan* è totale, gli attori si trovano a mimare tutte le azioni su un palcoscenico essenziale, determinando così anche il tempo e lo spazio: notte e giorno, convento e monastero, montagna e antico tempio, Cina e Italia. Gli oggetti di scena sono infatti pochissimi: soltanto una vasca per l'acqua, alcuni tubi, dei cuscini usati dagli attori per sedersi, due sciarpe, una bottiglia di vetro, libri, specchi, delle mele rosse e un *myyu*, ovvero un tradizionale strumento a percussione cinese, che insieme ai canti buddhisti interpretati dal Coro, costituisce l'unica colonna sonora dell'opera.

Nel *xiqu* il Coro veniva definito *bangqiang* 帮腔 (coro di sostegno) e ricopriva lo stesso ruolo del Coro nelle tragedie greche, mentre in *Si fan* il Coro svolge molteplici compiti. I cinque attori che lo compongono infatti, fanno da spalla ma anche da testimoni, commentatori, partecipanti, istigatori, confidenti e giudici critici delle azioni compiute dai due protagonisti, difendendo la morale tradizionale di fronte al loro comportamento irriverente. Spesso il Coro ripete le battute del Monaco e della Suora, infondendo ritmicità al tempo scenico, e produce effetti sonori atti a determinare la realtà circostante: i canti religiosi, i cani che abbaiano, il cinguettio degli uccelli e il ronzio delle api nel bosco, ecc. Nel primo atto il Coro è piuttosto passivo, fungendo principalmente da oggetti di scena "in carne ed ossa", come quando i componenti si mettono in posa a rappresentare le statue all'interno del Tempio. Nel secondo e nel terzo atto, invece, essi assumono il ruolo di narratore della novella o di personaggi del *Decameron*, mentre nel quarto atto, in un crescendo di partecipazione, dialogano direttamente con il Monaco e la Suora, suggerendo loro cosa fare e cosa dire, o istigandone la cupidigia nel porgere loro delle mele rosse, simbolo del frutto proibito della passione. Il coro rappresenta così le reazioni del pubblico, ma allo stesso tempo da voce ai pensieri dei due protagonisti.

L'umorismo diffuso in *Si fan* ha diverse origini, dalla farsa più ingenua legata all'urgenza di correre in bagno, ai più diretti riferimenti di carattere sessuale. La comicità dell'opera è ulteriormente rafforzata dall'utilizzo di giochi di parole, l'uso di colloquialismi e di riferimenti alla cultura popolare, al cinema e alla televisione. Anche l'uso degli oggetti di scena è motivo di ilarità: per esempio, nel quarto atto, il coro utilizza degli specchi per riflettere la luce di scena in modo da illuminare la Suora, enfatizzando lo sguardo del Monaco su di lei, facendo sì che il pubblico, vedendo lo sguardo riflesso dagli specchi, provi le medesime emozioni del Monaco; allo stesso modo, le scene di mimo divertono per il loro modo di rendere la realtà, come quando, sempre nel quarto atto, il Monaco entra nell'antico Tempio alla ricerca della Suora e un membro del Coro, che in quel momento interpreta la statua del Dio della Terra, fa per staccare lo sguardo dagli occhi del Monaco con la punta delle dita e lo lascia cadere sulla Suora addormentata a terra per far sì che egli la veda.

Mentre il primo e il quarto atto si prendono gioco dei rituali e dei precetti buddhisti, gli atti contenenti le due novelle di Boccaccio sono più liberali nel trattare le tematiche sessuali e sono incentrati sull'inganno operato dai protagonisti per soddisfare le proprie brame carnali, creando così un contrasto che ridicolizza ulteriormente l'eccesso di zelo nel praticare la religione così come le basi ideologiche di stampo confuciano della cultura cinese antica e moderna. Inoltre, nella seconda scena, per coprire l'atto sessuale tra gli amanti, il narratore utilizza una pergamena srotolata sulla quale si legge "Qui abbiamo dovuto tagliare una parte della storia", nell'intento satirico di condannare la pratica cinese della censura.

Meng Jinghui definisce la sua opera come "performance artistica"<sup>19</sup>, un vero e proprio esperimento dell'arte concettuale finalizzato a rompere gli schemi rappresentativi tradizionali del dramma moderno (*huajiu*). La critica ha enormemente apprezzato *Si fan*<sup>20</sup>, specialmente per le diverse tecniche interpretative che vengono fuse insieme per creare una performance eclettica, ma unitaria e completa. Lo scopo dell'opera è infatti quello di ridefinire i limiti dell'esperienza teatrale e slegarli dal conformismo, abbattere le barriere tra gli attori e il pubblico lasciando che la performance si trasformi in un continuo flusso di energia e di scambio reciproco. Inoltre, l'immediatezza delle storie narrate e l'interculturalità che le lega rendono l'opera apprezzabile sia per il pubblico cinese che per il pubblico occidentale, scavalcando quindi i confini territoriali e culturali. Infine, le peculiarità intrinseche di *Si fan*, come l'improvvisazione, la coesistenza di diversi stili, le battute comiche, la mimica e la caratterizzazione dei personaggi, l'hanno resa un esempio distintivo dello stile avanguardistico – sperimentale di Meng Jinghui.

---

<sup>19</sup> ENTELL B. S., *Post-Tian'anmen: A New Era in Chinese Theatre. Experimentation during the 1990s at Beijing's China National Theatre / CNET*, Tesi di laurea discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, University of Hawaii, 2002, p. 191.

<sup>20</sup> ENTELL B. S., *ibid.* p. 191.

#### 4. Il concetto di Intertestualità nella produzione di Meng Jinghui.

Ogni autore si configura primariamente come un lettore di testi prima di esserne il creatore e il suo lavoro è inevitabilmente influenzato da riferimenti ad altri testi, citazioni e altri tipi di influenza. L'insieme dei rapporti di interdipendenza che legano un testo ad un altro e che producono un significato viene definito con il termine "intertestualità". Questo concetto, introdotto per la prima volta nel 1966 dalla linguista e filosofa franco-bulgara Julia Kristeva, indica generalmente le relazioni strutturali tra due o più testi e presenta una strategia alternativa nello studio dei testi letterali, rispetto al più convenzionale approccio storico. Infatti, l'analisi che parte dall'aspetto intertestuale di uno scritto, ne privilegia le nozioni di relazionalità, interconnessione e interdipendenza nella vita culturale moderna. Secondo gli studiosi, in un'epoca postmoderna quale quella odierna, non è più possibile parlare di originalità ed unicità dell'oggetto artistico, poiché esso è assolutamente assemblato da componenti provenienti da un'arte preesistente.<sup>21</sup> Le due parole chiave dell'approccio intertestuale sono "influenza" e "ispirazione": il primo concetto favorisce un testo precedente a discapito di un secondario che attinge al primo in quanto risorsa; mentre il secondo termine riguarda il miglioramento innovativo apportato da un testo successivo a quello anteriore. Come sottolinea la studiosa Thais Morgan,

"Spostando l'attenzione dal triangolo autore-opera-tradizione a quello testo-discorso-cultura, l'intertestualità sostituisce la concezione della letteratura storica con il modello sincronico della letteratura come simbolo di un sistema culturale. L'aspetto più saliente di questa strategia è quello di liberare il testo letterario dal determinismo di carattere psicologico, sociologico e storico, aprendo così a infinite possibilità di relazioni con altri testi o semiosi."<sup>22</sup>

Julia Kristeva coniò il termine intertestualità sviluppando le teorie del critico letterario Mikhail Bakhtin, le cui idee furono precursori del concetto. Bakhtin infatti fu il primo a screditare l'approccio storico della critica letteraria, in quanto sosteneva che la narrativa fosse una rappresentazione omogenea della realtà ed esprimesse l'opinione e la psicologia dell'autore<sup>23</sup>. Egli inoltre propose il concetto di "narrativa polifonica", la quale include una

---

<sup>21</sup> ALLEN Graham, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000.

<sup>22</sup> MORGAN Thais E., "Is There an Intertext in this Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality", *American Journal of Semiotics* 3, 1985, pp. 1-40.

<sup>23</sup> BAKHTIN Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Ardis, Ann Arbor, 1973.

varietà di idioletti<sup>24</sup> utilizzati dai personaggi, così come riferimenti extratestuali a fatti realmente accaduti o aneddoti, offrendo di conseguenza una molteplicità di percezioni della realtà. Come afferma Julia Kristeva, quel che Bakhtin proponeva era un modello di struttura letteraria che non solo esisteva, ma veniva generata in relazione ad altri testi.<sup>25</sup> Inoltre, egli considerava la scrittura come una rilettura di un corpus letterario anteriore e il nuovo testo come un'assimilazione di un testo pregresso. Kristeva invece delinea un nuovo criterio, secondo il quale qualsiasi nuovo testo è costruito sulla base di un mosaico di citazioni e riferimenti, ovvero sull'intertestualità.

Si possono distinguere due tipi di intertestualità: l'iterabilità e la presupponibilità. Il primo tipo di intertestualità si configura come la capacità di un determinato frammento testuale di essere ripetuto, non soltanto attraverso allusioni, riferimenti o citazioni, ma anche per mezzo di influenze tradizionali, *clichés*, modi di dire. La seconda connotazione fa invece riferimento alle diverse convenzioni letterarie che un testo sviluppa in relazione al suo lettore e al suo contesto; per esempio, la frase "C'era una volta" è universalmente percepita da qualsiasi lettore in qualsiasi contesto come l'inizio della narrazione di un racconto.<sup>26</sup>

Nell'ambito della narrativa postmodernista, ed in particolare del teatro avanguardista, gli espedienti letterari e rappresentativi maggiormente utilizzati corrispondono di fatto a forme intertestuali come il *collage*, la parodia e il *pastiche*. D'altra parte, l'insieme organico di tutta la produzione testuale postmodernista riconosce il proprio debito con le espressioni rappresentative precostituite e, conseguentemente, la propria dipendenza dalla pratica intertestuale, che mira a destabilizzare attraverso la manipolazione di ciò che è realtà e di ciò che è finzione, dando origine un nuovo significato che oscilla tra il costruito e il vero.

Questo metodo creativo si concretizza splendidamente nella produzione di Meng Jinghui, le cui opere sono esempio di intertestualità in quanto composte attraverso tecniche quali il *pastiche*, ovvero l'imitazione di stili e caratteristiche di opere precedenti con intento celebrativo, oppure la parodia, che al contrario rappresenta una forma di relazione con testi preesistenti basata maggiormente sulla comicità e sulla critica satirica. Nel corso della sua carriera, Meng Jinghui si è interessato principalmente alla parodia, con i suoi impulsi ironici e il conseguente sovvertimento del revisionismo storico, così come al metateatro, in quanto autoriflessivo e intertestuale. In particolare nella opere appartenenti alla prima fase artistica del

---

<sup>24</sup> Nello studio della linguistica, un idioletto è un insieme dei diversi usi linguistici peculiari di un individuo o di un gruppo di parlanti.

<sup>25</sup> KRISTEVA Julia, *Word, Dialogue and Novel*, Columbia University Press, New York, 1986.

<sup>26</sup> PORTER James E., *Intertextuality and the Discourse Community*, *Rhetoric Review*, Fall 1986, pp. 34-47.



regista, vi è una persistente interazione tra la propria identità nazionale e le influenze culturali straniere, sia nelle tematiche che nello stile del processo creativo. Il teatro di Meng Jinghui contempla la coesistenza di diverse sensibilità estetiche, di piani spazio-temporali e di culturalismi differenti, che si combinano insieme a formare un nuovo prodotto artistico unificante e universalmente apprezzabile, andando ad ampliare gli orizzonti della precedente percezione artistica.

In seguito all'adattamento in cinese di opere classiche del Teatro dell'Assurdo, quali *En Attendant Godot* (*Dengdai Geduo* 等待戈多) di Samuel Beckett del 1991, Meng Jinghui iniziò a sfruttare le tecniche di *pastiche*, montaggio e *collage* di stili, fonti testuali, registri linguistici e frammenti storici nella sceneggiatura sperimentale di *Si fan* nel 1992, per poi arrivare all'opera completa nel 1993, segnando così la genesi della tendenza denominata "collage euro-asiatico".

Questo stile creativo ebbe poi un seguito nelle opere successive della produzione di Meng Jinghui, come nel testo teatrale del 1998 *Accidental Death of An Anarchist* (*Yi ge Wuzhengfuzhuyizhe de Yiwai Siwan* 一个无政府主义者的意外死亡) o come nell'adattamento del romanzo *Faust* di Wolfgang Goethe, *Bootleg Faust* (*Daoban Fushide* 盗版浮士德) del 1999, e molti altri.

Meng Jinghui mescola e riadatta testi preesistenti, deformandoli senza tuttavia modificare il loro significato intrinseco, bensì potenziandolo nel delineare un nuovo testo che amplifica le tematiche e le emozioni dei testi originali. È proprio in questo modo che l'intertestualità diventa uno strumento essenziale dell'avanguardia teatrale sperimentale di Meng Jinghui.

## CAPITOLO DUE: TRADUZIONE

### *Pensieri Profani* - Testo Teatrale Completo

Di Meng Jinghui

#### PREMESSA

*La rappresentazione scenica di quest'opera teatrale è mutevole, gli attori si muovono avanti e indietro per il palco creando un senso di estrema alienazione. Gli impeti e i sentimenti degli attori si combinano con l'osservazione oggettiva dei loro gesti, coadiuvando l'espansione dello spazio teatrale al suo massimo e creando un'atmosfera che coinvolge lo spettatore e ne intensifica le emozioni e il pensiero razionale allo stesso tempo.*

*La scenografia è astratta. Come una morbida scultura, si delinea il paesaggio di montagne in lontananza, creato da tessuti bianchi sul fondale nero. Una lampada pende dal soffitto al centro del palco, mentre su un lato vi sono lunghi tubi serpeggianti e una vasca piena d'acqua.*

#### ATTO PRIMO

*[Nell'oscurità, un gruppo di attori indossa abiti neutri (uomini e donne ugualmente vestiti con maglietta a maniche corte bianca e pantaloni a fantasia floreale), meditano seduti nella posizione del fiore di loto nel fondale di palcoscenico. Le luci frontali sono spente, si accende la lampada al centro, il cui raggio è piuttosto debole, e si apre il sipario.]*

#### TUTTI

*(Coro indistinto)* «Tempo fa c'era un monaco del Loto Bianco, il quale salvò la madre sulla porta dell'Inferno<sup>27</sup>. Quante strade conducono alla Montagna dell'anima? Cento otto mila<sup>28</sup> sono certo più di nessuna. »

---

<sup>27</sup> Riferimento alla leggenda di *Mulian*, sacro brahmano dell'antica città di *Wangshe Cheng*, il quale, dopo essersi estraniato dal mondo per qualche tempo, viene a conoscenza della disgrazia in cui era caduta sua madre. Disperato, si affida così a Buddha per salvarla dall'inferno, attraverso meditazione e preghiere.

<sup>28</sup> Nella numerologia buddhista, il numero "cento otto" è considerato sacro in tutto il Subcontinente Indiano, così come in Tibet.

## TUTTI

*(Cantando soavemente e solennemente)* «Ci rimettiamo al Buddha dell'Immensa Luce...»

[*Suono di muyu<sup>29</sup>, continua la meditazione.*]

[*Lentamente sfuma il suono ripetitivo e mesto del muyu, entra in scena la suora buddhista Se Kong (Vacuità) vestita integralmente di rosso e con espressione afflitta. Il riflettore la inquadra e lei si siede al centro del fascio di luce, a capo chino e mani giunte prega silenziosamente.*]

## SUORA

*(Con tono distaccato)* «Rasarsi il capo è così patetico, la luce della meditazione accompagna il sonno del servo, il tempo disponibile si esaurisce in un lampo e le persone si ritrovano invecchiate, deludendo le aspettative della bella gioventù!»

[*TUTTI ripetono la suddetta battuta.*]

## SUORA

«La giovane Zhao Shi, ordinata suor Se Kong, cresciuta nel Convento della Pesca Eterna, passa le sue giornate bruciando incensi e pregando il Buddha. Quando arriva la sera si addormenta da sola stringendo il cuscino, come una povera derelitta! ... Avrei potuto evitare questa presentazione, ahah...»

[*L'illuminazione si intensifica gradualmente, la luce di scena e il riflettore frontale si accendono.*]

## SUORA

*(Con tono triste)* «Quand'ero appena sedicenne, una giovane ragazza nel fiore degli anni, sono stata rasata da un maestro e ogni giorno nella grande sala del Tempio brucio incensi e cambio l'acqua delle ciotole offertoriali, cambio l'acqua e brucio incensi, brucio incensi e cambio l'acqua, cambio l'acqua e brucio incensi, brucio incensi e cambio l'acqua, cambio l'acqua e brucio incensi...»

*(Il tono di voce si indebolisce)* «Se penso a quando sono stata ordinata suora quassù, tagliata fuori dal mondo! Solo perché i parenti di mio padre onorano i Sutra e i parenti di mia madre sono devoti al Buddha, ora devo prendere parte ai riti ogni sera fino al mattino e ogni giorno

---

<sup>29</sup> Il *muyu* (o *shingnya*) è uno strumento musicale in legno a percussione, tradizionalmente suonato durante le cerimonie buddhiste.

bruciare incensi e fare offerte al Buddha nella sala del Tempio; molti sono i mali che mi hanno colpita da quando sono diventata una suora nella casa del Buddha.»

[*Si siede incrociando le gambe.*]

SUORA

«Quante volte ho intonato preghiere al Buddha o il Sutra del Cuore, o l'Omaggio all'Illuminazione.»

(*Ripensa alle sue parole, s'infervora*) «L'odio si combina con la disperazione... Quante volte ho intonato preghiere al Buddha o il Sutra del Cuore, o l'Omaggio all'Illuminazione. Oh, so bene che le mie sofferenze saranno ancora molte!»

[*Scatta in piedi nervosamente, cammina avanti e indietro senza posa.*]

SUORA

«Più ci penso e più me ne convinco, il mio spirito si sta corrompendo piuttosto che elevando. Continuo solo a passeggiare intorno al chiostro, fino a che punto può essere giusto?»

[*Entra nel chiostro, con andatura disinvolta.*]

SUORA

«Passeggio nel chiostro per passare il tempo, solo per passare il tempo...»

[*Con le mani dietro la schiena, cammina impettita.*]

TUTTI

«Buddha veglia su di noi.»

[*Dal coro fuoriesce il giovane monaco buddhista Ben Wu (Vuoto), che, tremendamente annoiato dopo aver sfogliato distrattamente una copia del Sutra, lo mette da parte.*]

MONACO

«Quando sono stato ordinato monaco, ho patito ogni genere di sofferenze, sono stato maltrattato e picchiato dai maestri. Vorrei solo scappare via e tornare a casa!»

(*Gradualmente si illumina di speranza*) «Tra uno o due anni mi saranno ricresciuti i capelli, tra tre o quattro anni avrei una casa mia e tra cinque o sei anni potrei anche avere una moglie!»

Tra sette o otto anni potrei avere un bambino e tra nove o dieci anni, non sarei più solo un “monaco”, ma mi chiamerebbero “papà”! “Papà-monaco”, ahah!»

[*Come un eco, TUTTI ripetono la frase: «“Papà-monaco”, ahah!».*]

MONACO

«Tra questi alberi, la debole luce del sole disdegna le vesti appese ad asciugare, è odioso doversi lavare nello stagno puzzolente di pesce; intanto, sulla Montagna dell’Anima ci saranno più di mille rispettabilissimi Buddha, implorati negli innumerevoli Sutra sparsi per tutta la Terra Santa. Povero monaco che altro non sono.»

MONACO

«Sin da quando da bambino fui introdotto al Buddhismo,»

[*Il MONACO strofina con un panno i supplementi del Tempio, pulisce alcune statue dorate del Buddha.*]

MONACO

«Onoro i Cinque Precetti<sup>30</sup>, sono astemio e mi astengo dal mangiare carne, brucio incensi e spazzo il pavimento, canto al Buddha e leggo i testi sacri.»

[*Il MONACO si inchina davanti alle statue del Buddha.*]

MONACO

«Tutto ciò mi ha paralizzato la mente!»

[*Vede il baoping<sup>31</sup>, lo raccoglie e lo tiene distrattamente tra le mani, infine lo posa nuovamente. Si accascia a terra, preso dallo sconforto.*]

MONACO

«Povero me, soffrivo già quando ero nel ventre di mia madre. Perciò i miei genitori si preoccuparono. Quando mi diedero alla luce, il giorno stesso in cui nacqui, chiamarono un indovino, il quale prevede che sarei cresciuto sano e forte. Ma disse anche che non ero destinato a un buon matrimonio, poiché difficilmente avrei incontrato donne con un segno zodiacale affine al mio. Così a mio padre non restò altra scelta e mi lasciò nella casa del

---

<sup>30</sup> I Cinque Precetti buddhisti sono alla base della vita quotidiana di ogni buddhista, sia esso laico o discepolo.

<sup>31</sup> Il *baoping*, *amrta-kalasa* in sanscrito, è un vaso dalla forma allungata contenente acqua, ad uso dei monaci durante le cerimonie.

Buddha, di cui accettai la dieta vegetariana e i precetti. Il giorno che entrai nel monastero, incontrai il mio maestro e mi inchinai profondamente a lui. Il maestro mi disse...»

TUTTI

«Giovanotto, alza lo sguardo.»

MONACO

«Io dissi “Certo”. Il maestro mi guardò dall’alto in basso e disse...»

TUTTI

«Mio caro ragazzo, tu non sei ancora pronto per diventare monaco!»

MONACO

«Per quale ragione un discepolo non può diventare monaco?!»

TUTTI

«Per farlo, devi attenerti a qualche regola...»

MONACO

«Maestro dimmi, quali regole?»

TUTTI

«Devi obbedire rispettosamente ai Cinque Precetti...»

MONACO

«I Cinque Precetti?»

TUTTI

«Astenersi dall’alcol e dal mangiare carne...»

MONACO

«Astenersi dall’alcol e dal mangiare carne?!»

TUTTI

«Bruciare incensi e spazzare il pavimento...»

MONACO

«Bruciare incensi e spazzare il pavimento...»

TUTTI

«Pregare il Buddha e recitare i Sutra!»

MONACO

«Pregare il Buddha e recitare... i Sutra?»

TUTTI

«Non si può trarre alcun beneficio spirituale da un bicchiere di buon vino fragrante,» (*Con un sospiro di sconforto*) «Oh, e le belle fanciulle nelle loro vesti leggiadre... Scordatele!»

MONACO

«Ho rinunciato al vino profumato e alle belle fanciulle... Dormivo tutto solo nella fredda notte di neve, mi sono rasato la testa in giorni di desolazione e di gelo.»

[*TUTTI pregano, gridano di rabbia, ululano.*]

MONACO

«Ne ho abbastanza di tutte queste inutili sofferenze!»

TUTTI

«Buddha proteggici.»

[*Il riflettore frontale si abbassa, viene illuminato soltanto il giovane MONACO.*]

[*Silenzio. Il muyu ricomincia a suonare. La piccola SUORA congiunge le mani in preghiera e, insieme con il giovane MONACO, si inginocchiano al centro del palcoscenico. I due ragazzi danno libero sfogo ai più allegri e dolci dei pensieri, in uno scambio spirituale che trascende lo spazio e il tempo.*]

MONACO

«L'altro ieri mi sono fermato di fronte all'entrata di una locanda...»

SUORA

«Vi erano alcuni giovani...»

MONACO

«Ho notato una giovane e graziosa fanciulla...»

SUORA

«I suoi occhi mi fissavano...»

MONACO

«Le sue guance sembrano pesche, i suoi capelli stormi di corvi...»

SUORA

«Anche io lo spiavo...»

MONACO

«Le sue dita affusolate, snella e delicata bellezza... Neanche la Dea della Luna<sup>32</sup> è più bella di lei...»

SUORA

«Lui ed io, io con lui. »

MONACO

«Mi prenderei cura di lei attentamente, giorno dopo giorno non la lascerei più andare!»

SUORA

«Giorno dopo giorno mi prenderò cura di lui!» (*Insieme alla voce di lui, in un tripudio di passione*) «Giorno dopo giorno non la lascerò più! / Giorno dopo giorno non lo lascerò più!

Davvero, lo giuro, non la lascerò più! / Davvero, lo giuro, non lo lascerò più!»

[*Silenzio improvviso, i due reprimono gli impulsi giovanili. La SUORA con grandi e ampi movimenti cade ai piedi del MONACO, esprimendo i più intimi e intensi desideri.*]

MONACO

(*Con sguardo sognante*) «Mia bella, alzati, desidero baciarti!»

---

<sup>32</sup> Cháng'è 月里嫦娥, leggendaria divinità lunare dall'incomparabile bellezza.



TUTTI

*(Con espressione di ammonimento) «!!!»*

*[I due giovani si separano immediatamente.]*

MONACO/SUORA

«No! Io sono un monaco /una suora, come mi è venuto un simile pensiero? Davvero sconveniente! Devo andare a recitare il “Sutra del Buddha dell’Immensa Luce”, devo solo recitare il “Sutra del Buddha dell’Immensa Luce”.»

*[Il MONACO e la SUORA si alternano nel ripetere la suddetta battuta sul palco, in un ritmo graduale che va poi scemando.]*

*[Silenzio improvviso, il rintocco del muyu riprende. Il MONACO e la SUORA cantano insieme il “Sutra del Buddha dell’Immensa Luce”, annuendo compulsivamente con grande soddisfazione e suscitando grande ilarità. TUTTI si uniscono nel canto e nei movimenti.]*

MONACO

«Il muyu suona ancora e ancora, io mi sento come un cavallo a briglia sciolta, come devo fare?»

*(Impaziente) «Come devo fare?!»*

MONACO

*(Irrequieto e ansioso) «No! Più ci penso e più mi infervoro, farei meglio a scendere da questa montagna!»*

*[Il MONACO inizia a camminare avanti e indietro, poi si risiede in mezzo al coro.]*

*[La giovane suora si alza in piedi, con fare canzonatorio gioca tra le divinità, cammina su e giù per il palco esplodendo in una fragorosa risata.]*

SUORA

«Sono così nella Grande Sala del Tempio, ai suoi lati si possono vedere gli Ahrat<sup>33</sup>, solennemente scolpiti!»

---

<sup>33</sup> L’Ahrat è colui che ha completato il proprio cammino spirituale arrivando al Risveglio, ed è perciò degno di essere venerato dalla comunità monastica in quanto Santo.

[*TUTTI si mettono nella posizione in cui vengono tradizionalmente rappresentati gli Ahrat.*]

SUORA

«Oh, ancora una volta trovo queste statue ai due lati della sala così stupide: uno si abbraccia un ginocchio affaticato, con la sua bocca spalancata sembra ammonirmi; un altro appoggia un bastoncino di incenso sulla guancia, meditando su di me; l'altro ancora si risveglia fiaccamente e mi fissa insonnolito. Soltanto il Buddha Felice, soltanto lui mi ha sorriso gentilmente in tutti questi anni...»

(*Ansiosa, in procinto di piangere*) «Ma dopo tutto questo tempo, ditemi, ci sarà ancora qualcuno disposto a prendere in moglie questa vecchietta?»

TUTTI

(*All'unisono*) «Io! Io!»

SUORA

«L'ira del Drago si abatterà su di me! L'odio della Tigre mi colpirà! Il grande e supremo Immortale si preoccupa per me, dice che sono già anziana...che ne sarà di me?»

TUTTI

(*Sospirando*) «Oooooh...»

[*TUTTI e la SUORA cadono a terra, estremamente sconsolati.*]

SUORA

«Tutte queste candele di certo non sono per celebrare un matrimonio!»

TUTTI

(*Stupiti*) «Cosa?!»

SUORA

«Questo buon odore dalla dispensa di certo non è per un banchetto!»

TUTTI

(*Dubbiosi*) «Eh?!»

SUORA

«Il ticchettio insistente dell'orologio di certo non mi fa sperare di trovare marito!»

TUTTI

*(Sorpresi)* «Come?!»

SUORA

«Il tappeto da preghiera di paglia di certo non è un soffice materasso di fiori di loto...  
sicuramente no...»

*[La SUORA si placa timidamente, suscitando un inevitabile sentimento d'affetto.]*

TUTTI

*(A loro volta, teneramente)* «Soffice materasso...di fiori di loto?»

SUORA

«Una serva è pur sempre bella e delicata, non è un uomo, allora perché i suoi fianchi sono  
cinti da una corda rovinata e indossa una tonaca?»

*[Parlando, la giovane SUORA si rialza e nel mentre la luce dei riflettori diventa di colore rosso.]*

TUTTI

*(Sostenendola)* «Ben detto!»

SUORA

*(Indicando il pubblico)* «Vedo mariti e mogli felici, fieri nei loro vestiti in broccato, oh, per  
l'amor del Cielo! Non possono che essere orgogliosi, non possono che essere orgogliosi!»

*[La SUORA scatta verso l'alto, come se fosse una formica in una pentola d'acqua bollente.]*

*[TUTTI imitano il movimento, continuando a saltare.]*

TUTTI

«Brava! ..... Aaaaaaah! Brucia! Brucia!»

SUORA

«Oggi i maestri anziani non sono al Convento, potrei correre giù per la montagna. Oh,  
nonostante la paura, se solo ne avessi l'opportunità scapperei da qui ben volentieri!»

[La SUORA sgattaiola fuori dal convento.]

TUTTI

(Accondiscendenti) «Brava!»

[TUTTI insieme alla giovane SUORA recitano il “Sutra del Buddha dell’Immensa Luce”.]

[Il riflettore illumina la giovane SUORA che danza gioiosa, il suo carattere candido si rivela completamente.]

[Il canto festoso di TUTTI viene scandito in sottofondo al monologo della giovane SUORA, diventando gradualmente più forte e fragoroso.]

[Musica, il canto è così forte da diventare come una grande tempesta di emozioni.]

[Dopo che la giovane SUORA ha concluso il suo ballo, TUTTI continuano il loro canto allegro, la luce di scena si abbassa lentamente fino a far distinguere solamente il palcoscenico, il colore dei riflettori ritorna al bianco originale.]

SUORA

(Le emozioni scaturiscono come lava da un vulcano) «La serva si strappa di dosso la tonaca, seppellisce i canoni buddhisti, abbandona il *muyu*, lascia i *naobo*<sup>34</sup>. Conoscere i demoni non sempre li esorcizza, osservare l’illusione della luna sul Mare del Sud non sempre significa avere davanti la Dea della Benevolenza. A notte fonda, mi corico da sola; al risveglio, non trovo nessuno al mio fianco...C’è qualcuno solo al mondo come me? Per quale ragione mi sono rasata il capo? L’odio, nient’altro che l’odio, è l’ipocrisia dei monaci e della gente comune! Dove sono gli alberi dei giardini di Buddha su questa terra? Dove sono i rami e le foglie illuminati dalla luce del Buddha? Dove sono le rive sabbiose dei fiumi? Dove sono gli ottantaquattro mila Buddha? D’ora in poi l’orologio del Tempio sarà solo un ricordo lontano, scenderò dalla montagna alla ricerca di un giovane fratello! Non mi importa se sarò picchiata o insultata! Sparlate di me, ridete me! Sinceramente, non desidero arrivare alla Buddhità! Non avrò nostalgia alcuna del Buddha dell’Immensa Luce!»

(Ripete il monologo) «D’ora in poi l’orologio del tempio sarà solo un ricordo lontano, scenderò dalla montagna alla ricerca di un giovane fratello! Non mi importa se sarò picchiata

---

<sup>34</sup> I *náobó* sono coppie di piatti in ottone simili a piccoli *gong*, tradizionalmente suonati nei templi buddhisti.

o insultata! Sparlate di me, ridete di me! Sinceramente, non desidero arrivare alla Buddhità!

Non avrò nostalgia alcuna del Buddha dell'Immensa Luce!»

[*Inizia un canto buddhista ad altissimo volume, la luce dei riflettori è bluastra, la lampada al centro del palco diventa più luminosa.*]

SUORA

«Non avrò nostalgia alcuna del Buddha dell'Immensa Luce! Non avrò nostalgia alcuna del Buddha dell'Immensa Luce!»

[*TUTTI, cantando sempre più forte in un turbinio di emozioni, spargono disordinatamente sul pubblico una grande quantità di coriandoli di carta bianca. Dopodiché, tornando immobili come statue, cantano sereni e felici il "Sutra del Buddha dell'Immensa Luce", immersi nella beatitudine dei suoni della natura. La lampada si spegne lentamente, si chiude il sipario.*]

ATTO SECONDO

[*All'inizio del secondo atto l'illuminazione è piuttosto bassa, di colore blu, il riflettore frontale è spento. Si apre il sipario, gli attori sono seduti in riga e il narratore comincia a raccontare. Seguendo la narrazione, gli attori si basano sullo stile interpretativo della pantomima.*]

NARRATORE

«Molto molto tempo fa, nella Piana di Mugnone viveva un uomo onesto...»

[*Si sentono suoni acuti, l'illuminazione si fa più intensa, si accende il riflettore frontale.*]

NARRATORE

«Un brav'uomo. Le circostanze gli erano tuttavia avverse, poiché l'uomo viveva stretto in una dimora minuscola e traeva il suo unico sostentamento dal preparare tè e piccoli pasti frugali che offriva ai viandanti stremati per dissetarli e sfamarli. Riusciva a stento a sbancare il lunario. Occasionalmente capitava qualche conoscente che, fattasi ormai sera e non potendo proseguire, si fermava a riposare per la notte.»

[*L'OSTE si alza in piedi e si cala nel personaggio.*]

NARRATORE

«Egli aveva una moglie, di aspetto piuttosto avvenente a dire il vero...»

[*La MOGLIE si alza in piedi e, immedesimandosi nel suo ruolo, si accoccola al marito.*]

NARRATORE

«Costei diede alla luce due figli. La figlia più grande, di quindici o sedici anni, era una ragazza particolarmente bella e sana chiamata...»

NICCOLOSA

(*Entra in scena, lamentandosi sommessamente*) «Niccolosa!»

NARRATORE

«...Ancora nubile.»

[*NICCOLOSA corre verso i genitori.*]

NARRATORE

«Il secondogenito, di non più di un anno, veniva ancora allattato.»

[*Uno degli attori, vestito da infante, simula il pianto di un neonato e si siede ai piedi dei genitori.*]

NARRATORE

«Nel villaggio viveva un giovane bello e affascinante, chiamato...»

PINUCCIO

(*Entra in scena, con il portamento di un cavaliere medievale, pronuncia la battuta a gran voce*) «Pinuccio!»

[*PINUCCIO, con un enfaticizzato passo di danza tipico dei balli di corte, fa una piroetta su se stesso.*]

NARRATORE

«Il giovane era avvezzo a passeggiare nella contrada, e nell'incontrare la giovane figlia dell'oste non poté fare a meno di innamorarsene; la fanciulla, dal canto suo, constatando l'ammirazione di un così distinto gentiluomo, se ne compiaceva molto.»

[*PINUCCIO e NICCOLOSA si scambiano occhiate amorevoli, stanno per abbracciarsi ma vengono separati dall'OSTE. PINUCCIO riesce però a dare un bacio sulla mano a NICCOLOSA.*]

NARRATORE

«Tuttavia Pinuccio, che giorno dopo giorno sempre più ardentemente l'amava, non riusciva a controllare il desiderio di giacere con la bella Niccolosa. Così s'ingegnò a trovare una scusa per passare una notte alla locanda del padre di lei, poiché sapeva che la casa constava di una sola stanza, nella quale dormiva tutta la famiglia. Non sarebbe stato poi difficile trovare Niccolosa nell'oscurità e passare la notte con lei. Presa codesta decisione, senza indugiare la mise in pratica.»

[*PINUCCIO osserva furtivamente l'OSTE.*]

NARRATORE

«Pinuccio si fece accompagnare da un caro amico, il quale era a conoscenza della tresca amorosa. Il suo nome era...»

ADRIANO

«Il mio nome è Adriano!»

[*ADRIANO entra in scena e prende sotto braccio Pinuccio.*]

NARRATORE

«I due, prese due carrozze, insieme lasciarono Firenze. Una volta arrivati nella Piana di Mugnone...»

[*Il ritmo del muyu ricorda l'incedere degli zoccoli di cavallo.*]

[*PINUCCIO e ADRIANO fingono di cavalcare i loro destrieri, imitando il suono degli zoccoli e mimando colpi di frusta, per poi fermarsi a lato del palco.*]

NARRATORE

«Il dì volgeva al termine, così le due carrozze fecero inversione verso il villaggio, come se stessero provenendo da Roma.»

[*Il ritmo del muyu rallenta.*]

NARRATORE

«Si recarono dritti alla locanda dell'uomo onesto, preparandosi a bussare alla porta. »

[PINUCCIO e ADRIANO sono di fronte alla porta della locanda esitanti, lanciano una moneta per decidere chi dei due dovrà bussare.]

[PINUCCIO bussa alla porta, simulandone il suono. Il neonato piange.]

[L'OSTE apre la porta e ADRIANO si affretta a sistemare il colletto a PINUCCIO, i tre uomini si scambiano eleganti convenevoli.]

PINUCCIO

(Diretto all'OSTE) «Stanotte dormiremo qui!»

ADRIANO

«Dormiremo qui!»

PINUCCIO

«Eravamo convinti che prima di sera avremmo raggiunto Firenze!»

ADRIANO

«Firenze!»

PINUCCIO

«Tuttavia siamo già all'imbrunire...»

ADRIANO

«All'imbrunire!»

OSTE

(Sconcertato) «Ma miei rispettabilissimi ospiti, io temo proprio di non potervi ospitare qui per la notte!»

ADRIANO

«Ma...!»

NARRATORE

«Oh no! Ma è già buio!»



OSTE

«Ooh... avete ragione.»

[L'OSTE si gira verso la moglie e i figli, i quali gli fanno cenno di farsi pagare dai due giovani.]

OSTE

«Stando così le cose, è meglio che vi affrettiate ad andarsene!»

[ADRIANO fa per andarsene sconsolato, tirandosi dietro PINUCCIO. I due si incamminano ma vengono bloccati dall'OSTE, il quale allunga la mano per farsi pagare. PINUCCIO paga il compenso per la notte, l'OSTE li invita allegramente ad entrare. La MOGLIE e la RAGAZZA sono molto felici.]

[Fermo immagine, gli attori si mettono in posa.]

NARRATORE

«Dopo essere entrati nella piccola locanda, invitarono l'oste a condividere con loro la cena che si erano portati appresso...»

(Diretto a TUTTI) «Ehi, ho detto "invitarono l'oste a cenare con loro!"»

[TUTTI si siedono in fila, in successione ognuno produce versi che simulino l'atto di mangiare.]

NARRATORE

«L'uomo onesto aveva solamente una minuscola camera da letto, si scervellò per trovare lo spazio dove mettere tre lettini. Lui avrebbe dormito da solo accanto al muro, poiché riteneva più decoroso sistemare i due giovani nel letto più comodo. Trascorso un po' di tempo, i due fecero finta di dormire profondamente...»

[L'OSTE, combattuto su come sistemare i letti, batte le mani in segno di aver trovato la soluzione.]

[I due giovani accettano la sistemazione dell'OSTE, fingono di dormire... Gli attori, rimanendo in piedi, tengono un cuscino dietro la testa, russando rumorosamente.]

NARRATORE

«Così l'oste mandò la figlia a dormire nel letto di fronte, e lui e la moglie si sistemarono nel terzo letto.»

*[NICCOLOSA stringe il cuscino desiderosa di precipitarsi dal giovane. È infastidita poiché il padre l'ha relegata dalla parte opposta del palco, può solo brontolare senza poter sgattaiolare via.]*

*[L'OSTE e la MOGLIE si addormentano.]*

NARRATORE

«Pinuccio, nella penombra, era trepidante...»

*[Il NEONATO interrompe il NARRATORE.]*

NARRATORE

«Dimenticavo, a lato vi era anche la culla dell'infante.»

NEONATO

«Nguè!» *(Si accovaccia affianco ai genitori)*

NARRATORE

«La culla dello stupido moccioso.»

*[Il NEONATO s'infervora, ma viene bloccato dall'OSTE. Il NARRATORE e l'OSTE si scambiano un cenno di saluto, l'OSTE torna a dormire.]*

*[La luce frontale si spegne, i riflettori mescolano i colori del rosso e del blu, tuttavia la luce di scena non deve essere troppo scura.]*

NARRATORE

«Come stavo dicendo, nella penombra Pinuccio osservava trepidante il letto della ragazza e quello dell'oste, entrambi ormai addormentati, e, assicuratosi che tutti dormissero profondamente, delicatamente scivolò fuori dalla sua brandina raggiungendo quella della sua amata. E fu così che entrambi in quella notte ripagarono il tanto agognato desiderio.»

*[PINUCCIO fa segno ad ADRIANO di continuare a russare, portandosi il cuscino nel letto della sua bella e la chiama sottovoce, lei esulta di gioia! I due innamorati si abbracciano e si addormentano.]*

*[Il narratore srotola una pergamena per coprire i due innamorati, sulla quale vi è scritto "Qui abbiamo dovuto tagliare una consistente parte della storia".]*

#### NARRATORE

«Pinuccio stava coccolando la sua amata, quando improvvisamente un gatto rovesciò a terra qualcosa. La moglie dell'oste si svegliò di soprassalto chiedendosi cosa fosse, così saltò giù dal letto e, brancolando nel buio, si recò dove aveva sentito provenire il rumore a dare un'occhiata.»

[*La MOGLIE si alza e inizia a procedere a tentoni.*]

#### NARRATORE

«Caso volle che anche Adriano si fosse svegliato, non certo a causa del rumore ma perché, proprio in quel momento, aveva qualche movimento intestinale, e doveva perciò correre a trovare un luogo consono alla sua urgenza.»

[*ADRIANO si alza tenendosi la pancia, barcolla a piedi nudi.*]

#### NARRATORE

«Dopo solo pochi passi, Adriano si trovò davanti la culla dell'infante. Per poter passare, egli non aveva altra scelta che spostare la culla a lato del suo lettino; una volta espletato i suoi bisogni, anziché rimettere la culla al suo posto, Adriano la scavalcò per tornare sulla sua brandina e rimettersi a dormire.»

[*ADRIANO sposta di peso il NEONATO.*]

#### NARRATORE

«La moglie dell'oste barcollò ancora per qualche istante e comprese che era semplicemente caduto a terra qualcosa. Non preoccupandosi di accendere una candela per controllare, si limitò a maledire il gatto e a tornarsene a dormire. Si diresse perciò dritta al letto del marito, ma tastando in giro si rese conto che non c'era la culla e non poté fare a meno di dirsi...»

#### MOGLIE

(*Tentennando*) «Oh santo cielo! Stavo per fare una figuraccia! Se ve lo raccontassi non ci credereste! Stavo quasi per infilarmi nel letto degli ospiti!»

#### NARRATORE

«Così la donna mosse ancora qualche passo nel buio, e una volta trovata la culla, si coricò in quello che credeva essere il letto di suo marito, addormentandosi affianco ad Adriano.

Adriano, il quale non stava ancora dormendo, l'accorse a braccia aperte e, non contento, desiderò di averla con ogni mezzo. La moglie dell'oste non sembrò disdegnare affatto.»

[*La MOGLIE si mette a letto, ADRIANO tasta lo spazio e arriva a toccarla, inevitabilmente sorpreso e con grande giubilo. I due attori cominciano a simulare il suono dei baci.*]

[*Il NARRATORE, per coprirli, srotola una pergamena sulla quale vi è scritto "Qui abbiamo dovuto tagliare una piccola parte della storia".*]

#### NARRATORE

«Pinuccio temeva che il sonno prendesse il sopravvento, così si affrettò a lasciare la sua bella e tornare a dormire nel suo letto. Brancolando nel buio, a sua volta incappò nella culla e, pensando di essere finito nel letto sbagliato, subito tornò indietro di qualche passo e arrivò così nel letto dell'oste. Nel trambusto, Pinuccio svegliò l'oste, ma non vi fece caso e si rimise a letto convinto che si trattasse di Adriano.»

[*PINUCCIO riluttante si separa dalla sua amata, a tentoni si dirige verso il letto dell'OSTE.*]

#### PINUCCIO

(*Diretto all'OSTE*) «Te lo devo proprio dire, al mondo non esiste una ragazza dolce come Niccolosa! Perdinci, nessun'altro uomo mai ha potuto godere del diletto che ho avuto io stasera!»

#### OSTE

(*Scambiando PINUCCIO per la MOGLIE, lo accarezza teneramente*) «Tu sei così bella, io sono davvero fortunato!»

(*Si sveglia di soprassalto*) «Pinuccio! Tu, essere inverecondo! Tu, sottospecie di mal riuscita offesa a tutto il Creato! Io ti ammazzo!!»

[*PINUCCIO viene scaraventato a terra.*]

#### NARRATORE

«La moglie dell'oste, che ancor non s'era accorta di non essere nel letto col marito, così si rivolse ad Adriano...»

#### MOGLIE

«Senti, i nostri ospiti stanno litigando!»

ADRIANO

*(Terrorizzato)* «Lascia che litighino, ben gli sta! Così imparano a bere tanto come ieri sera!»

NARRATORE

«La moglie dell'oste ascoltò più attentamente e riconobbe le urla ingiuriose del marito così come la voce di Adriano. Immediatamente realizzò di chi fosse il letto in cui si era coricata e il corpo con cui aveva giaciuto. Essendo certo dotata di acume e buon senso, manco a dirsi, la donna immediatamente si alzò dal letto trascinandosi dietro la culla dell'infante e nel buio pesto traballò fino al letto della figlia, infilandosi a dormire con lei. Fece addirittura finta di esser desta a causa del vociare del marito!»

*[La MOGLIE vacillando arriva al letto della figlia e inveisce contro il marito.]*

MOGLIE

*(Strillando)* «Che succede?! Che succede?!»

OSTE

«Mia amata» *(Indicando PINUCCIO)* «Non sai che ha fatto costui con Niccolosa!»

MOGLIE

«Follia! Te lo sei sognato! Quando avrebbe potuto visitare Niccolosa nel sonno? Sono stata qui nel letto con lei tutta la notte e non ho chiuso occhio per giunta. Non puoi certo credergli, saresti un vero idiota! E tu lo vorresti uccidere? Ah, voi uomini, la scorsa notte avete bevuto a non finire e poi vi siete addormentati, per poi fare sogni agitati e rigirarvi tra le coperte tutta la notte, che pareva esserci un terremoto! Gran peccato che non vi siate rotti il collo!»

*(Vedendo PINUCCIO)* «Pinuccio! Perché non stai dormendo nel tuo letto? Torna nel tuo letto!»

NARRATORE

«Adriano intanto...»

ADRIANO

«Pinuccio, te l'ho detto un centinaio di volte di non andare in giro la notte e tu hai continui a farlo...»

[*Il NARRATORE porta a vedere il copione ad Adriano.*]

ADRIANO

«Tu sei malato di sonnambulismo, lo sai o no? E non affrettarti a tornare, mi ha fatto passare una notte di vergogna!»

[*ADRIANO ricomincia a dare baci, il NARRATORE gli dà uno spintone.*]

[*Una volta compreso l'accaduto, l'OSTE spinge via PINUCCIO.*]

OSTE

«Pinuccio, tornatene a dormire nel tuo letto!»

TUTTI

«Tornatene nel tuo letto! Tornatene nel tuo letto! Tornatene nel tuo letto!»

[*PINUCCIO e ADRIANO spalancano la bocca come se stessero ridendo a crepapelle, in sottofondo un canto buddhista. Trascorsi cinque o sei secondi l'illuminazione si abbassa gradualmente fino a estinguersi. Si chiude il sipario.*]

### ATTO TERZO

[*TUTTI sono immobili, nel ruolo del NARRATORE subentra un altro attore.*]

[*Si apre il sipario, il riflettore frontale e la luce di scena si accendono, tutto è illuminato.*]

NARRATORE

«Il Re della Lombardia Agilulfo, così come i suoi predecessori avevano fatto, stabilì la capitale del suo regno a Pavia, avendo preso in moglie la vedova del Re Auttari, Teudelinga. Costei era bella e virtuosa. Al servizio della Regina vi era un palafreniere<sup>35</sup> di umili origini, il quale raggiunse tale incarico grazie al suo talento e alla sua determinazione, ma era tuttavia un personaggio sconveniente. Egli infatti rassomigliava al Re, sia per corporatura e lineamenti, sia per la considerevole statura. Inaspettatamente, il palafreniere s'innamorò follemente della Regina. Nonostante la sua vile condizione era molto intelligente, nonché

---

<sup>35</sup> A partire dall'epoca Bizantina, un palafreniere era un valletto con funzione di staffiere, addetto alla cura di uno specifico cavallo, con il compito di accompagnare i reali nelle uscite pubbliche.

consapevole dell'assurdità del suo desiderio. Per queste ragioni, non avrebbe mai osato rivelare alla Regina i suoi sentimenti.»

*[I ruoli del RE, della REGINA e del PALAFRENIERE sono duplicemente rappresentati in contemporanea dagli attori, che strutturano i propri movimenti nello stesso modo e momento. Dall'inizio alla fine dell'atto, le battute sono ripetute o pronunciate a turno, come segue:]*

#### PRIMO PALAFRENIERE

«Senza dubbio io son ben consapevole di non avere speranze di ottenere il favore della Regina, tuttavia non posso che pensare che l'oggetto dei miei desideri sia così raro, eppur sì appagante.»

#### SECONDO PALAFRENIERE

«Senza dubbio io son ben consapevole di non avere speranze di ottenere il favore della Regina, tuttavia non posso che pensare che l'oggetto dei miei desideri sia così raro, eppur sì appagante.»

#### NARRATORE

«Sin da quando iniziò a covare l'ardente sentimento, subito si dedicò con devozione ad adorare la Regina. In confronto agli altri servitori del palazzo appariva il più solerte e per questo motivo, ogni volta che la Regina usciva a cavallo, difficilmente si faceva accompagnare da un altro palafreniere, bensì sempre da lui, e montava sempre il cavallo di cui lui era responsabile. Quando ciò si verificava, il palafreniere si riteneva estremamente fortunato e stava alla staffa senza mai allontanarsi da lei, beandosi immensamente anche soltanto di poterle toccare un angolo della veste.»

#### PRIMO PALAFRENIERE

«La speranza è sempre più esigua, il sentimento al contrario sempre più importante, come sempre accade a questo mondo. Non posso tuttavia fuggire questo tormento, nel mio cuore porto così tanta passione e desiderio, eppure non un briciolo di speranza. Non lo posso più sopportare!»

## SECONDO PALAFRENIERE

«Ancora e ancora, voglio morire! Ancora e ancora, voglio morire! Ancora e ancora, voglio morire! Scrollarmi di dosso questo amore tormentato! Ma ripensandoci, desidero estremamente che tutti capiscano, che se non amassi la Regina morirei!»

## NARRATORE

«Il palafreniere, anche a costo di mettere in pericolo la sua vita, decise di correre il rischio e di soddisfare tutto o parte del suo desiderio. Egli non osava esprimere i suoi sentimenti direttamente alla Regina, così come non si sarebbe mai permesso di scrivere una missiva segreta. Questi non erano metodi adatti! Aveva in mente un piano eccellente per poter finalmente dormire al fianco della sua amata. Dopo aver riflettuto, convenne che c'era solo una cosa da fare...»

## PRIMO PALAFRENIERE

«Mi farò passare per il Re!»

## SECONDO PALAFRENIERE

«Farò irruzione nelle stanze da letto della Regina!»

*[Il palcoscenico viene diviso in due parti dove i due attori si muovono in sincronia. Gli attori possono improvvisare alternatamente.]*

## NARRATORE

«Per quel che gli era dato di sapere, il Re non tutte le notti andava a far visita alle stanze della Regina. Per qualche notte, egli si nascose nella grande sala del Palazzo reale, la quale era situata tra le stanze del Re e quelle della Regina, così poté osservare come il Re raggiungesse le stanze della Regina, e in quale modo era vestito.

*[La luce di scena mescola i colori rosso e blu, dando un senso di ambiguità.]*

## NARRATORE

Una notte, scorse il Re mentre usciva dai suoi appartamenti, avvolto in un gran mantello e tenendo in una mano una torcia. Quando il Re arrivò alla porta della Regina, senza proferir parola, bussò cinque volte e la porta subito si aprì. E quando altre volte il Re vi ritornò, il palafreniere vide ripetersi la stessa scena. Così quest'ultimo, visto tutto chiaramente, decise di provarci a sua volta.»



*[Durante la narrazione, il PRIMO RE e il SECONDO RE si spostano dalla stanza nella rispettiva parte di palcoscenico verso il centro, per poi uscire di scena con fare solenne.]*

*[Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE sussultano.]*

NARRATORE

«Il palafreniere pensò di usare un grande mantello, simile a quello indossato dal re. Pensò anche portare con se una torcia e impiegò mezza giornata per lavare via l'odore di letame che lo affliggeva. Una volta calata la notte con il suo silenzio, reputò fosse finalmente giunto il momento, o di soddisfare la sua brama o di andare incontro alla morte per amore, oppure entrambe le cose allo stesso tempo.»

*[Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE, indossato il mantello, si muovono silenziosamente.]*

PRIMO PALAFRENIERE

«Ho portato la pietra focaia e l'acciarino ...»

SECONDO PALAFRENIERE

«Ho acceso la torcia...»

PRIMO PALAFRENIERE / SECONDO PALAFRENIERE

«Ben coperto dal mantello, sono arrivato alla porta della Regina e ho bussato sei volte...»

*[Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE bussano alla porta.]*

NARRATORE

«Ma la porta non si aprì.»

PRIMO RE / SECONDO RE

«Non può aprirsi così, bisogna bussare cinque volte!»

PRIMO PALAFRENIERE / SECONDO PALAFRENIERE

«Cinque volte?!»

*[Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE bussano nuovamente.]*

NARRATORE

«D' un tratto la porta si aprì.»

[*La PRIMA REGINA e la SECONDA REGINA aprono la porta.*]

NARRATORE

«Il palafreniere si tolse il mantello in silenzio, scostò le tende del baldacchino e, vedendo la Regina dormire nel suo letto, si infilò tra le coperte.»

[*Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE ripetono a turno le battute seguenti:*]

PRIMO PALAFRENIERE

«Ho sentito dire che quando il Re si adira, nessuno osa rivolgergli la parola. Così, una volta coricatomi a letto, fingerò di essere arrabbiato, non dirò una parola e nemmeno la Regina oserà chiedermene la ragione. Mi limiterò a stringerla forte forte tra le mie braccia.»

SECONDO PALAFRENIERE

«Ho sentito dire che quando il Re si adira, nessuno osa rivolgergli la parola. Così, una volta coricatomi a letto, fingerò di essere arrabbiato, non dirò una parola e nemmeno la Regina oserà chiedermene la ragione. Mi limiterò a stringerla forte forte tra le mie braccia.»

NARRATORE

«Sebbene detestasse lasciare la Regina, per paura che una troppo prolungata permanenza potesse trasformare un attimo di felicità in un disastro fatale, il palafreniere presto dal letto dell'amata si dipartì, portandosi via la torcia e il mantello, e in silenzio uscì dalla stanza per raggiungere il più velocemente possibile la sua brandina.»

[*Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE si raggiungono al centro del palco e, prendendosi per mano, dopo essersi guardati intorno, sgattaiolano via.*]

PRIMO RE / SECONDO RE

(*Gridando*) «Sbrigatevi!!»

NARRATORE

«Non appena il palafreniere si congedò, subito il Re si alzò, raggiunse le stanze della Regina e aprì la porta. La Regina non poté che provare un grandissimo stupore. Dopo che il Re si coricò e le rivolse il più amorevole dei saluti, lei pensò che la sua rabbia fosse svanita, così preso coraggio gli disse...»

PRIMA REGINA / SECONDA REGINA

«Ma...! Sua Maestà! Che novità è mai questa di stasera? Dopo avermi trattato con freddezza e aver fatto il vostro piacere, tornate qui ancora? Badate a ciò che fate!»

PRIMO RE / SECONDO RE

«Che cosa?!?»

NARRATORE

«Sentite le parole della Regina, il Re capì subito che la Regina era stata ingannata da qualcuno a lui rassomigliante, che aveva utilizzato le sue medesime consuetudini. Si rivelò essere un uomo d'intelligenza, e si limitò semplicemente a pensare che questo fatto, del quale perfino la stessa Regina era all'oscuro, di certo non avrebbe potuto essere noto a terzi. Per giunta, egli non era tenuto a spiegarlo alla Regina, così decise di non renderlo pubblico. Infatti comprendeva che finché avesse mantenuto il segreto non si sarebbe coperto di vergogna, al contrario, se ne avesse fatto notizia non ne avrebbe tratto alcun beneficio. Così mantenne la calma e, senza alterarsi, disse...»

PRIMO RE / SECONDO RE

«Mia Regina, voi non mi credete forse capace di tornare da voi una seconda volta?»

PRIMA REGINA / SECONDA REGINA

«Non intendevo dire questo, mio Re, tuttavia vi prego di preoccuparvi della vostra salute!»

PRIMO RE / SECONDO RE

«Stando così le cose seguirò il vostro consiglio e me ne andrò, non ho intenzione di disturbarvi ulteriormente!»

NARRATORE

«Il re s'avviluppò nel mantello e lasciò le stanze della regina, preso da una rabbia cieca, senza sapere chi potesse essere stato ad umiliarlo in tal modo. Doveva assolutamente trovare quel malfattore!»

PRIMO RE

«Prendo il mantello e mi allontano dalle stanze della Regina colmo d'ira funesta! Non so chi sia stato ad umiliarmi in questa maniera, ma di sicuro lo scoprirò! Dev'essere stato qualcuno interno al Palazzo, ne sono certo...»

SECONDO RE

«Ne sono certo!»

PRIMO RE

«Chi egli sia non m'importa...»

SECONDO RE

«Non m'importa!»

PRIMO RE

«Di certo non avrà ancora lasciato il Palazzo...»

SECONDO RE

«Il Palazzo!»

*[Il PRIMO RE e il SECONDO RE battono le mani insieme, escono di scena.]*

*[La luce frontale si spegne, la luce di scena diventa bluastra, l'illuminazione si indebolisce leggermente. Il riflettore illumina TUTTI.]*

NARRATORE

«Così il Re, accesa una piccolissima lanterna che diffondeva una luce soffusa, s'incamminò in una lunghissima ala del Palazzo, la quale si trovava proprio a lato delle stalle reali. Qui vi erano disposte moltissime brandine, nelle quali dormivano tutti i servi del Palazzo.»

*[Escluso il PRIMO RE e il SECONDO RE, tutti gli altri attori si siedono a terra sul palcoscenico.]*

PRIMO RE / SECONDO RE

*(Digri gnando i denti)* «L'artefice di ciò che la Regina ha riportato, colui che l'ha trattata con freddezza e ha poi goduto di lei, dev'essere ancora terribilmente affannato, deve avere il cuore che gli scoppia!»

*[Il PRIMO RE e il SECONDO RE osservano tutti i servitori, i quali, aprendo e chiudendo ritmicamente i palmi delle mani, imitano la pulsazione regolare del cuore.]*

*[Il PRIMO RE e il SECONDO RE controllano i battiti cardiaci di ciascuno. Tra questi, il battito del PALAFRENIERE accelera, al punto da sembrare un aereo in partenza, dando modo al PRIMO RE e al SECONDO RE di individuarlo.]*

PRIMO RE / SECONDO RE

«E così sei stato tu!»

*[Il PALAFRENIERE e il RE si guardano.]*

PRIMO RE / SECONDO RE

«Tuttavia non voglio che tutti sappiano quali siano le mie intenzioni, quindi non andrò ad intimorirlo, porterò con me soltanto un paio di forbici e zac! Gli taglierò una ciocca di capelli! Domattina mi basterà uno sguardo per capire a chi appartengono!»

*[Il PRIMO RE e il SECONDO RE, estremamente compiaciuti per l'idea avuta, passeggiano con le mani dietro la schiena.]*

NARRATORE

«Il palafreniere, che era proprio un ragazzo furbo, capì le intenzioni del Re e, dopo che questi se ne fu andato, trovò un paio di forbicette adibite alla toelettatura dei cavalli e, senza fare alcun rumore, tagliò delicatamente una ciocca capelli a tutta la servitù, in modo che sembrassero tutti uguali.»

*[Il PRIMO PALAFRENIERE si alza e inizia a tagliare i capelli di TUTTI, tralasciando uno degli attori, con grande disapprovazione del SECONDO PALAFRENIERE.]*

NARRATORE

«L'indomani mattina presto»

*[Il NARRATORE cammina per il palco, fermandosi di fianco a TUTTI.]*

NARRATORE

«Il re si svegliò, ordinò che venissero aperte le porte del palazzo e che tutta la servitù si presentasse al suo cospetto.»

[*Il NARRATORE si ferma a sinistra di TUTTI, l'illuminazione si intensifica gradualmente.*]

NARRATORE

«Impose a tutti di scoprirsi il capo...»

[*TUTTI sono messi in riga, il PRIMO RE e il SECONDO RE camminano avanti e indietro di fronte a loro.*]

NARRATORE

«E iniziò a esaminarli attentamente, cercando di scoprire a chi mancasse una ciocca di capelli.»

[*Il PRIMO RE e il SECONDO RE ispezionano TUTTI.*]

NARRATORE

«Ma qualcuno pensò di fargli trovare tutta la servitù mancante di una ciocca di capelli, per giunta tagliata esattamente nello stesso modo.»

PRIMO RE / SECONDO RE

«Ebbene, desidero scoprire chi è stato, dovessi far tremare il cielo e la terra! Tuttavia temo che nel dire una piccolissima parola io possa incorrere nella più grande delle disgrazie!»

TUTTI

«Costui è molto astuto.»

PRIMO RE

(*Ringhiando*) «Chiunque sia stato il responsabile di quanto accaduto la scorsa notte... la prossima volta non vorrà certo farlo di nuovo, vero?! E ora siete liberi di tornare alle vostre mansioni...»

## SECONDO RE

*(Implorando malinconicamente)* «Chiunque sia stato il responsabile di quanto accaduto la scorsa notte ... è pregato di non farlo una seconda volta. Ora potete tornare alle vostre mansioni...»

*[TUTTI si muovono lentamente verso il fondale di palcoscenico.]*

*[Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE ridono complici e imitano il suono delle forbici che tagliano, “zac zac zac” ...]*

*[Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE si bloccano immobili.]*

*[Inizia a sentirsi il rintocco delle campane e un canto buddhista. L'illuminazione si affievolisce sempre di più fino a spegnersi completamente. Si chiude il sipario.]*

## ATTO QUARTO

*[Si accende il riflettore frontale, ma non illumina abbastanza da far sbiadire il colore blu della luce di scena. Si apre il sipario.]*

*[Il giovane MONACO Ben Wu abbraccia un cuscino.]*

### MONACO

«Mi sono appena tolto la tonaca, proprio così, e l'ho riposta nel dormitorio. D'ora in poi mi dimenticherò del fuoco del Samadhi<sup>36</sup>. Maestro, oh maestro, io non fuggo dalla rettitudine per egoismo, io voglio essere un monaco! Ma fare il monaco significa non avere moglie né figli, e finire i propri giorni senza una discendenza. Dove fui ordinato monaco, troppe persone sono cadute nella trappola. D'ora in poi voglio allontanarle da me, distruggerle! Liberarmi il prima possibile dalla gabbia in cui sono stato costretto poiché si diventa presto vecchi, oh se si invecchia presto! Dunque bisogna godersi la vita finché si può! Come nell'antichità, quando Liu Lang si recò nel Giardino delle Pesche Eterne per coglierne le erbe, senza consultare la Dea.»

---

<sup>36</sup> La parola *sam dhi* in sanscrito indica la concentrazione totale dello spirito del meditante che si unisce con l'oggetto della meditazione. *Sam dhi* costituisce quindi una delle più alte forme di meditazione per i buddhisti.

TUTTI

«... senza consultare la Dea.»

MONACO

«Un monaco buddhista deve essere un uomo rispettabile, ma esiste qualche cuore puro che non ami i fiori? Ho forse lasciato che mi ammaliassero dopo aver preso i voti?»

[*Il MONACO esce di scena. Entra in scena la SUORA.*]

SUORA

«Dopo aver lasciato il convento per scendere a valle, non è stato facile trovare rifugio e protezione lungo il cammino. Mi riparavo cautamente nelle case disabitate, sentivo soltanto il brusio delle cornacchie e il gracidio dei corvi... Non sapevo da che parte andare, riuscivo solo a piangere dalla paura, accidenti se avevo paura!»

[*Entra in scena il MONACO.*]

MONACO

«Toh, c'è una giovane suora laggiù! La vedo nascondersi e spostarsi velocemente, di certo ci sarà una ragione di ciò. Oh, è proprio a voi, piccola suora, che questo povero monaco si inchina!»

SUORA

«È proprio a questo giovane maestro, che questa piccola suora si inchina.»

MONACO

«Ditemi giovane suora, da quale Convento provenite?»

SUORA

«Vengo dal Convento della Pesca Eterna.»

MONACO

«E dove siete diretta?»

SUORA

«Sto tornando a casa dei miei genitori.»



TUTTI

«Che cosa? A casa dai tuoi genitori??»

MONACO

«Santo cielo, quel che dite non ha alcun senso!»

SUORA

«Perché parlate così?»

MONACO

«Si dice che chi prende la vita monastica non abbia alcun riguardo per la sua dimora d'origine, come sarebbe a dire che volete tornare a casa?»

SUORA

«Io e voi abbiamo preso i voti, ma siamo venuti al mondo in carne ed ossa e siamo stati cresciuti dai nostri genitori, come si può dimenticare la propria casa?»

MONACO

«Oh, siete davvero una figlia devota!»

TUTTI

«Eppur non sembrava.»

SUORA

«Ditemi Maestro, voi da quale Monastero discendete?»

*[Il MONACO si rivolge a TUTTI per chiedere suggerimenti.]*

TUTTI

«Dille la verità!»

MONACO

«Arrivo dal Monastero del Pesco Fiorito.»

SUORA

«E dove volete andare?»

TUTTI

«Mentile!»

MONACO

«Scendo dalla montagna per chiedere l'elemosina.»

SUORA

«Ma voi siete un Maestro, che bisogno avete di chiedere l'elemosina?»

MONACO

«Questo maestro è ammalato!»

TUTTI

*(Con tono indignato)* «Ah!»

MONACO

«Il maestro è davvero ammalato!»

TUTTI

«Cosa?!»

SUORA

«Oh, di questo mi dispiace molto.»

MONACO

«Non merito il vostro dispiacere.»

*[Il MONACO e la SUORA si avvicinano lentamente, i loro sguardi si incontrano.]*

SUORA

«Oh maestro, voi ed io abbiamo entrambi i nostri affanni, è bene che ognuno vada per la sua strada.»

TUTTI

«Fattene una ragione!»

MONACO

«Vi prego piccola suora!»

SUORA

«Questa suora discende la montagna per incontrare i suoi genitori, per incontrare i suoi genitori.»

MONACO

«Il monaco scende dalla montagna come maestro, come maestro.»

MONACO / SUORA

«Siamo due sconosciuti che si incontrano per caso, ma sia io che voi corriamo incontro al nostro rispettivo destino.»

*[Il MONACO e la SUORA si separano, il MONACO si ferma un istante per dare un ultimo sguardo alla giovane SUORA.]*

*[TUTTI prendono in mano dei grossi specchi rotondi, con cui rinfrangono la luce dei riflettori nella stessa direzione dello sguardo appassionato del MONACO, che segue la SUORA.]*

SUORA

«Oh giovane maestro, questo è stato proprio uno sbaglio...»

TUTTI

*(Rivolti al MONACO)* «Sta proprio parlando con te!»»

MONACO

*(Esitante)* «Oh, e quale sarebbe il mio errore?»

SUORA

«Io ero già sulla via, perché mi avete seguito?»

MONACO

«Ecco, io... Io scendo dalla montagna per prendermi cura di una giovane principiante e temo che possa prendere il sentiero sbagliato, così l'ho tenuta d'occhio!»

SUORA

«In realtà, siete voi il giovane inesperto di cui preoccuparsi!»

MONACO

«Avete ragione.»

SUORA

«A questo proposito mi avete giudicata ingiustamente.»

MONACO

«Ben detto... Ben detto.»

SUORA

«Ci siamo incontrati per caso, nei boschi.»

MONACO

«Ma ognuno deve perseguire il proprio cammino, e ora dobbiamo separarci.»

MONACO / SUORA

«Il suo cuore può non provare affatto i miei stessi sentimenti! Come può un solo sguardo dire la verità?»

*[La SUORA il MONACO si separano, la SUORA si ferma un istante per rivolgere un ultimo sguardo al giovane MONACO. TUTTI usano gli specchi per riflettere la luce nella direzione dello sguardo della SUORA.]*

MONACO

«Oh piccola suora, anche io mi meraviglio di voi.»

TUTTI

*(Rivolti alla SUORA)* «Sta parlando proprio con te!»

SUORA

«Vi meravigliate che io sia ancora qui?»

MONACO

«Come voi me ne stavo già andando, perché seguitate a spiarmi?»

SUORA

«Non vi stavo spiando, per niente... Anche io mi sto preoccupando di un giovane inesperto, poiché temo che si possa perdere tra i sentieri, così l'ho seguito con lo sguardo! Non vi stavo spiando!»

MONACO

«In origine eravate voi, piccola suora, la principiante di cui prendersi cura. Questo monaco si sente offeso.»

SUORA

«Non vi biasimo! Ecco quello che faremo: voi vi dirigerete ad est, io andrò ad ovest.»

MONACO

«Faremo così, ognuno penserà per sé.»

*[Il MONACO e la SUORA escono di scena.]*

TUTTI

«Lui va ad est e lei ad ovest, ognuno penserà per sé.»

SUORA

*(Voltandosi)* «Giovane monaco...»

*[Viene fermata da TUTTI lungo la strada.]*

SUORA

«Se n'è andato davvero! Incontrando quel giovane maestro, così composto, educato ed intelligente, non si può che rimanere colpiti! Oh, se solo fossi con lui...»

*[Le battute seguenti vengono intonate dalla SUORA della quale TUTTI si prendono gioco, ripetendo le sue parole come un eco.]*

## SUORA

«Ho incontrato un monaco raffinato, intelligente, elegante e misurato. Tra le mani sgranava il *m l*<sup>37</sup> e recitava i Sutra senza errori; il suo corpo è mosso da centinaia di gesti aggraziati e dai suoi meravigliosi occhi non si può distogliere lo sguardo. Come il Mandriano e la Tessitrice Celeste furono separati dalla Via Lattea<sup>38</sup>,» (*Sussurra rivolta al pubblico*) «anche noi non possiamo rivelarci i nostri sentimenti.»

(*Intimandolo a TUTTI*) «Proprio non possiamo.»

[*La SUORA esce di scena.*]

## TUTTI

(*Con tono canzonatorio*) «Ah sì? Non mi dire!»

[*Le battute seguenti vengono intonate dal MONACO del quale TUTTI si prendono gioco, ripetendo le sue parole come un eco.*]

## MONACO

(*Correndo sul palco*) «Piccola suora! Piccola suora! ... Appena ho visto le sembianze della giovane suora, così delicate da essere devastanti, non ho potuto resistere. Oh, quanto vorrei abbracciarla in una grotta qui sulle montagne! Dove sei andata piccola suora? Piccola suora! Piccola suora!»

[*Il MONACO esce di scena, rientra la SUORA.*]

## SUORA

«Di fronte a me, sul pendio della montagna, è apparso un antico tempio, che sembra aspettarmi per entrare e sedermi un istante. »

[*La SUORA entra nel tempio, le luci di scena diventano di colore rosso.*]

---

<sup>37</sup> Il *m l* è la collana in grani usata per la recitazione dei nomi dei Buddha, dei mantra e delle formule rituali.

<sup>38</sup> Riferimento a un famoso mito appartenente al folklore tradizionale cinese, nel quale un uomo comune, il Mandriano, si innamora di una creatura celeste, la Tessitrice. Il loro amore è ostacolato dalle divinità che li separano frapponendo tra loro la Via Lattea.

SUORA

«Ancora una volta, tra le divinità vedo il Dio della Terra seduto e, affianco a lui, la sua consorte. Pensa, perfino le divinità terrestri sono una coppia...» (*Riferendosi a sé stessa*) «Lui potrebbe venire qui a cercarmi, non ho altra scelta che entrare e fingere di bruciare incensi...»

[*TUTTI si dispongono a rappresentare le statue delle divinità terrestri, la giovane SUORA si addormenta abbracciata ad una statua.*]

[*Il MONACO torna in scena, entra nel tempio e si mette a cercare tra le statue. Il Dio della Terra finge di staccare lo sguardo dagli occhi del MONACO con le dita per poi lasciarlo cadere sul corpo disteso della SUORA, conducendolo così a individuare la sua preda. Il MONACO, sorpreso, impazzisce di gioia.*]

MONACO

«Ho lasciato che lei mi credesse un maestro, ora mi divertirò a spaventarla un po'.»

[*Il MONACO prende posizione per mettere paura alla SUORA, ma viene invece spaventato da quest'ultima.*]

SUORA

«Abbiamo deciso di andare ognuno per la sua strada, che ci fate qui? Eh?»

MONACO

«Ecco, io...io... vi ho vista andare da quella parte e... beh... stavo venendo a cercarvi.»

SUORA

«Non dovete temere!»

MONACO

«Fino ad un attimo fa dicevate di essere voi quella impaurita, e ora invece non lo siete più?»

SUORA

«È chiaro che mi sono presa gioco di voi, oh mio giovane monaco.»

MONACO

«Mmmh, allora anche io mi sono preso gioco di voi, mia piccola suora.»

SUORA

«Lo sapevo! A prima vista voi non sembrate proprio una brava persona!» (*Rivolta a TUTTI*)

«Sicuramente è scappato di nascosto dal tempio!»

TUTTI

«Sicuramente!»

MONACO

«A guardarvi bene nemmeno voi sembrate una persona onesta! Sicuramente è scappata di nascosto dal convento!»

TUTTI

«Sicuramente!»

SUORA

«È vero, sono fuggita dal Convento della Pesca Eterna.»

MONACO

«Anche io sono fuggito dal Monastero del Pesco Fiorito.»

TUTTI

«Il monaco e la suora sono fuggiti, nessuno sa dove siano.»

MONACO

«Siamo entrambi...»

SUORA

«Uguali!!»

TUTTI

«Lui è come lei, lei è come lui.»

MONACO

«Ciò detto, la suora scendendo dalla montagna incontra il monaco giusto in tempo per...»



[Il MONACO avvicina ripetutamente gli indici delle mani, alludendo gestualmente al concetto di coppia.]

SUORA

«Puah! Non dite sciocchezze, il Buddhismo lo vieta! Se una suora si unisse a un monaco»

(Con tono stizzito) «Offenderebbe le divinità e si macchierebbe di grande disonore!»

MONACO

«Leggere soltanto i Classici come se comprendessero tutto lo scibile dell'Universo è da pazzi, osservare attentamente i Cinque Precetti è davvero assurdo. Anche i più grandi Bodhisattva sono stati cresciuti da un padre e da una madre, voi ed io dovremmo sposarci!»

TUTTI

«Leggere soltanto i Classici come se comprendessero tutto lo scibile dell'Universo è da pazzi, osservare attentamente i Cinque Precetti è davvero assurdo. Anche i più grandi Bodhisattva sono stati cresciuti da un padre e da una madre, loro due dovrebbero sposarsi ma... Non possono!»

[Silenzio. Si incomincia a sentire una melodia, come un vento fresco all'alba nella purezza del primo sole. Dopo dieci secondi dall'inizio della musica, la luce di scena diventa di colore blu o bianco, il MONACO e la SUORA cadono in uno stato ipnotico di sogno ad occhi aperti. TUTTI raccolgono da terra delle mele rosse e le passano al MONACO e alla SUORA.]

SUORA

«Farsi ricrescere i capelli è cosa ben difficile per il monaco, così come dimenticare i Cinque Precetti è cosa impossibile per la suora. Non vi sono vantaggi spirituali nell'iniziare a lavorare e nello sposarsi. Considerate il doppio senso di queste parole...»

[Detto questo, la SUORA timidamente corre via dal tempio.]

MONACO

«Piccola suora! Piccola suora!» (Correndo fuori dal tempio) «Devo forse considerare il doppio significato delle vostre parole?»

[Il MONACO, concentrandosi a riflettere, ripete tra sé e sé le parole della SUORA.]

MONACO

«Farsi ricrescere i capelli è cosa ben difficile per il monaco... Il monaco! Dimenticare i Cinque Precetti è cosa impossibile per la suora... La suora! Non vi sono vantaggi spirituali nell'iniziare a lavorare e nello sposarsi... Sposarsi! Considerate il doppio senso di queste parole... Ah ah! Il monaco e la suora sono una coppia, il monaco e la suora sono una coppia!  
Ah ah ah!!»

[*Il MONACO, ebro di gioia, va via correndo.*]

[*TUTTI, uno dopo l'altro, si passano un baoping e, avvicinando il collo del vaso cerimoniale all'orecchio, ascoltano attentamente e, in ordine, recitano gioiosi le battute seguenti.*]

PRIMO

«Un uomo era alla ricerca di una donna e la donna di un uomo...»

SECONDO

«Anche se le montagne erano alte e i fiumi profondi ...»

TERZO

«La suora e il monaco si sono trovati.»

QUARTO

«L'innamorato è con la sua innamorata.»

[*Il baoping viene passato al MONACO, che ascolta attentamente. TUTTI ripetono le suddette battute, lui per l'eccitazione lascia cadere il vaso, che va in frantumi. Contemporaneamente le luci di scena diventano color rosso scuro e illuminano gli spettatori.*]

TUTTI

(*Estremamente felici*) «Un uomo era alla ricerca di una donna e la donna di un uomo e così, anche se le montagne erano alte e i fiumi profondi, la suora e il monaco si sono trovati.

L'innamorato è con la sua innamorata! L'innamorato è con la sua innamorata!»

[*TUTTI ricoprono i due innamorati con un grande pezzo di stoffa di colore rosso. Rumore di fuochi d'artificio e canti buddhisti in sottofondo. Sipario.*]

FINE.

## **Analisi dell'intertestualità nell'opera teatrale *Pensieri Profani***

(di Wang Sidan, *Cultural and Educational Materials*, Nanjing Normal University Editorial Department, 32 (2013): 14-15)

*Il regista Meng Jinghui, riadattando l'opera anonima di epoca Ming La Brama dei Piaceri Terrestri: I due che discesero dalla montagna e due novelle tratte dal Decameron di Giovanni Boccaccio, ha dato vita all'opera Pensieri Profani. Meng Jinghui ha riscritto i canoni convenzionali attraverso l'entusiasmo passionale e l'audace vigore della gioventù, nonché servendosi di espedienti intertestuali, portando così una ventata di modernità sul palcoscenico dell'opera tradizionale.*

Negli anni novanta del secolo scorso, il principale pioniere del teatro contemporaneo Meng Jinghui si è distinto per la sua sensibilità avanguardistica, divenuta il tratto dominante in tutte le opere del suo repertorio. Questo articolo sceglie l'intertestualità come punto di partenza per l'analisi dell'adattamento teatrale dell'opera *Pensieri Profani*.

L'intertestualità incarna il post-Modernismo, termine rappresentativo del post-Strutturalismo emerso negli anni sessanta, e si riferisce alla relazione tra due specifici e peculiari testi oppure al modo in cui un certo testo passa attraverso la memorizzazione, la ripetizione e la revisione per produrre un'influenza di diffusione relativa ad un nuovo testo.

Osservando l'adattamento teatrale *Pensieri Profani* di Meng Jinghui, è possibile constatare come dalla base della teoria dell'intertestualità ci sia stato un rovesciamento della forma e dei contenuti, che ha portato l'opera tradizionale ad acquisire sfumature postmoderniste.

### Tendenza all'Intertestualità

*Pensieri Profani*, benché non considerata ancora come un'opera d'ispirazione postmodernista, rivela uno stile semplice, che conferisce alla rappresentazione dell'opera tradizionale un'atmosfera moderna.

Le due opere originali alla base di *Pensieri Profani*, contestualizzate sia nelle rispettive epoche storiche che nella contemporaneità, continuano a trasmettere il loro significato intrinseco: i personaggi e le tematiche, infatti, riaffermano i valori umani così come gli istinti e i desideri più intimi, rinnegando la tendenza ascetica del pensiero convenzionale.

Inoltre, *Pensieri Profani* non ha modificato i due testi di riferimento nella loro intima essenza, ma, nel lasciare che le diverse *dramatis personae* incarnassero la rappresentazione delle passioni e si confidassero i sentimenti più profondi, ha confermato la determinazione nella ricerca della felicità. Oltre a ciò, inserendo nel nuovo testo teatrale parole e azioni più dirette e intense, ha rafforzato ulteriormente la valutazione positiva dei concetti di passione e desiderio rispetto alle opere originali.

Tuttavia, questo rafforzamento porta con sé un'estrema deformazione. La timida compostezza e le altre peculiarità caratteriali possedute dai personaggi di *La Brama dei Piaceri Terrestri: I due che discesero dalla montagna* e del *Decameron* vengono quasi del tutto cancellate, per far emergere, al contrario, il conflitto tra la forte necessità di emancipazione individuale e le costrizioni imposte dalla religione.

Per esempio, quando, nel primo atto di *Pensieri Profani*, il monaco pronuncia la battuta «“Papà-monaco”, ahah!», afferma la sua identità di persona, esprimendo coraggiosamente il suo pressante desiderio. Il suo personaggio, e quindi lo stesso Meng Jinghui, danno voce alla necessità di un popolo oppresso di rompere con l'ortodossia del passato e di sovvertire ogni sorta di cultura d'élite.

*Pensieri Profani* raccoglie l'eredità di *La Brama dei Piaceri Terrestri: I due che discesero dalla montagna*, ma vi mescola candidamente l'impulsività e la sfacciataggine tipiche della gioventù contemporanea, la cui attitudine è espressa sia dalla sprezzante avventatezza quanto dalla costante ricerca di ideali che i personaggi e le tematiche dell'opera sono in grado di mettere in scena.

Nell'utilizzare un dramma dell'opera tradizionale cinese come fonte per un nuovo adattamento teatrale, *Pensieri Profani* vi inserisce due novelle tratte dal romanzo italiano *Decameron*. La raffinatezza propria delle due opere originali si fonde perfettamente in *Pensieri Profani*, senza che il regista vi adoperasse cambiamenti sostanziali.

Tuttavia Meng Jinghui ha scelto di sottolinearne l'aspetto più leggero e comico. Per esempio, quando, nel secondo atto, il palafreniere accetta il grandissimo rischio di farsi passare per il Re al solo scopo di passare la notte con la sua amata Regina; allo stesso modo, nel secondo atto, Pinuccio non si esime dall'usare l'inganno per poter dormire con la sua bella Niccolosa.

Entrambi i personaggi sfruttano la propria intelligenza per soddisfare il rispettivi desideri e riescono a farla franca. Le loro azioni potrebbero essere giudicate spregevoli, tuttavia non si attirano il disprezzo del pubblico, che al contrario, si preoccupa per la loro riuscita e prova sollievo vedendoli eludere l'attesa punizione.

Poiché l'oggetto della narrazione è rappresentato proprio dalla natura umana e dalla libera espressione delle passioni, *Pensieri Profani* infonde nel pubblico un senso di allegra spensieratezza e di gratificante felicità.

Partendo dall'adattamento di *Pensieri Profani* è possibile notare come Meng Jinghui, nell'approccio creativo di conversione dell'opera originale, non abbia voluto separarsi dai sentimenti e dalle emozioni espressi nelle due fonti. Infatti, nel processo di riedizione si è dimostrato determinato a mantenere la squisitezza delle opere originali e, poiché intuiva la sovrabbondanza di idealismo nell'ambiente culturale dell'epoca, nel combinare le due opere ha scelto di enfatizzarne l'inevitabile conflitto, al fine di mantenere una profonda tensione psicologica.

Proprio questa complessa attitudine creativa, fa di Meng Jinghui un regista in grado di scioccare rovesciando i canoni del teatro tradizionale.

## **CAPITOLO TRE:**

### **COMMENTO TRADUTTOLOGICO**

#### 1. Elaborazione della macrostrategia traduttiva.

##### 1.1 Tipologia della dominante e delle sottodominanti del prototesto.

Considerando le diverse tipologie testuali atte ad essere tradotte, il testo teatrale costituisce una delle categorie più problematiche, sia dal punto di vista della realistica degli scambi verbali così come della loro resa effettiva o recitabilità. Il testo teatrale, infatti, presenta una molteplicità di fattori e peculiarità da tenere in considerazione durante il processo di produzione della traduzione teatrale, rappresentando esso un componimento che si articola tra scrittura e oralità. La veridicità stessa dello spettacolo teatrale è costruita sulla combinazione tra linguaggio e azione e dunque l'atto traduttivo non può che essere ibrido. La difficoltà per il traduttore consiste appunto nel rendere il testo teatrale in grado di "esistere" senza la sua *mise en scène* originale. La traduzione teatrale deve essere capace di trasmettere la sensibilità del dramma con immediatezza e soprattutto senza mistificare l'intento comunicativo dell'autore. Questo proprio perché lo stile della traduzione può inficiare la spontaneità e la potenzialità del prototesto, sia che essa abbia valore esclusivamente dal punto di vista letterario o che la sua funzione sia finalizzata alla rappresentazione scenica.

Come afferma il filologo classico Guido Paduano<sup>39</sup>, chi si appresta alla traduzione di un testo teatrale opera sempre in funzione della sua rappresentazione ed, in primo luogo, per quella virtuale che ogni lettore "mette in scena", organizzandola nella propria immaginazione. È necessario, tuttavia, effettuare una prima distinzione concernente lo scopo finale della traduzione, ovvero se essa è destinata alla pubblicazione editoriale in quanto semplice oggetto di lettura, come nel caso della traduzione proposta per la presente tesi, o se ne è previsto un adattamento per l'effettiva rappresentazione scenica. Nel primo caso, il traduttore non deve preoccuparsi della recitabilità del metatesto, ma piuttosto considerare come dominante l'intento

---

<sup>39</sup> PADUANO Guido, "La traduzione del testo teatrale e in particolare del teatro greco", in *La traduzione fra antico e moderno. Teoria e prassi*, Atti del Convegno, Firenze, 6-7 dicembre 1991, Edizioni Polistampa, Firenze, 1994, pp. 9-16.

filologico nei confronti del testo originale e della cultura d'origine. In questo modo la traduzione teatrale si configura come una traduzione letteraria in cui si può notare una decisa preminenza del discorso diretto sull'aspetto narrativo e descrittivo.

L'orientamento scelto per la traduzione definisce l'essenza del metatesto. Nel caso di una traduzione appropriata per l'atto rappresentativo, è necessario immedesimarsi nel punto di vista del regista che dirigerà l'adattamento e del pubblico che lo riceverà, mentre nel caso della traduzione per la stampa, bisogna attenersi ad un formale rispetto per la filologia e soprattutto considerare il diverso contesto della cultura d'arrivo in cui essa andrà a inserirsi. Inoltre, considerando la diversità intrinseca della scrittura teatrale rispetto ad ogni altro genere letterario, occorre ricordare che la verbalità è soltanto uno degli aspetti che costituiscono l'esperienza comunicativa della performance teatrale. I dialoghi al suo interno, infatti, sono reali soltanto dal momento in cui si combinano con la modulazione della voce, il tono, le espressioni, la mimica facciale, le azioni e i gesti. L'attore, servendosi di atteggiamenti e comportamenti a loro volta chiaramente descritti nel testo teatrale, incarna il mezzo attraverso il quale la parola prende vita e acquista una precisa natura, una sua identità, che, allo stesso tempo, fa sì che lo spettatore formuli un'opinione e una propria emotività nei confronti di ciò che vede rappresentato. In questo modo, il tempo drammatico dell'attore si trova a coesistere con il tempo lineare dello spettatore, rendendo lo spettacolo un evento visuale e psichico.

Secondo lo scrittore Mario Luzi<sup>40</sup>, il palcoscenico rappresenta una risorsa inestimabile per il traduttore teatrale, in quanto è in grado di determinare se la traduzione può essere considerata riuscita o infelice, assumendo la funzione di amplificatore delle buone soluzioni così come dei momenti d'imbarazzo nella resa. L'ipotesi o il fatto concreto di avere un pubblico ricevente per il testo prodotto permette al traduttore di compiere delle scelte critiche con maggiore consapevolezza. Inoltre, nel processo di traduzione teatrale viene coinvolta la massima sensibilità artistica del traduttore, al fine di raggiungere un più alto grado di efficacia e spontaneità dei dialoghi. Un dialogo mancante di plausibilità avrebbe infatti delle ripercussioni negative sull'interpretazione dell'attore, che difficilmente si immedesimerebbe nel personaggio. Piuttosto, il linguaggio parlato dall'attore deve essere di ampio utilizzo, una sorta di base linguistica che viene poi sviluppata e caratterizzata nei suoi diversi aspetti di ambiguità e figuratività durante l'interpretazione. In questo modo il linguaggio teatrale diviene più adattabile al diverso valore comunicativo percepito nella società della cultura d'arrivo.

---

<sup>40</sup> LUZI Mario, "Sulla traduzione teatrale", in *Testo a fronte* n. 3, Milano, Guerini, 1990, pp. 97-99.

Inoltre, il traduttore deve anche liberarsi dell'influenza della propria storicità linguistica, vale a dire la soggettività delle proprie abitudini comunicative.

Dal punto di vista tecnico, il metatesto deve rispettare quanto più possibile i valori ritmici, metrici e fonici pensati per l'opera originale, e quindi gli effetti sonori, la musicalità e la cadenza dello scambio verbale, l'armonia e il tono espressivo della battuta, al fine di mantenere efficace lo stile dell'opera. Anche in questo senso, una traduzione negligente di questi piccoli ma fondamentali particolari può avere profonde implicazioni sulla resa finale. Ad ogni modo, è necessario considerare che il prototesto viene scritto in funzione di un determinato pubblico e di precisi contesti culturali, meglio adatti a cogliere situazioni sociali e morali, allusioni, comicità, drammaticità. È dunque comprensibile che un testo teatrale di origini straniere sia accolto e assimilato più lentamente rispetto alle altre forme di letteratura. Per far fronte a questo fenomeno, è compito del traduttore essere fedele primariamente allo stile e agli altri aspetti che motivano il successo dell'opera nel paese d'origine, piuttosto che al lessico, alla grammatica e alla sintassi di ogni singola frase nel testo, privilegiando il valore teatrale a discapito del valore poetico. Il traduttore userà ricorrere ai procedimenti di trasposizione o di equivalenza dell'opera teatrale, per meglio tradurre gli enunciati, ma anche per rendere la comprensione dei contesti in cui essi si inseriscono così immediata da poterne ridere o piangere.

La differenza tra un testo teatrale e una prosa narrativa sta nella sua lettura, che a prima vista appare incompleta, poiché deve attendere di essere rappresentato per esprimere completamente il proprio potenziale. Infatti, essendo esso scritto per delle voci, è dotato di diverse istruzioni significative, o meglio di sistemi paralinguistici, che definiscono l'intonazione, la velocità espressiva, l'intensità e l'accento con cui le battute vengono pronunciate. Inoltre, gli attori possono fare riferimento ad un sottotesto, un insieme di indicazioni sceniche che ne determinano i gesti e le movenze, dando così la possibilità al lettore del testo teatrale di configurarsi la dinamicità della scena rappresentata. È proprio in questo complesso insieme di relazioni tra il prototesto e i suoi interpreti, piuttosto che tra esso ed il suo pubblico o il suo lettore modello, che si articola l'abilità del traduttore.

L'opera *Si fan* 思凡 (Pensieri Profani) del regista Meng Jinghui costituisce un esempio perfetto di testo teatrale in stile avanguardista, denotando il preciso intento di caratterizzare il mondo interiore dei due personaggi principali del primo dell'ultimo atto, il Monaco Ben Wu e la Suora Se Kong, e dei loro corrispettivi, ovvero i protagonisti nelle due novelle del *Decameron* che costituiscono i due atti centrali. Il veloce ritmo delle battute nei dialoghi, infatti, così come la rapida successione degli aneddoti rappresentati, nonché la caratterizzazione caricaturale dei diversi ruoli, permettono allo spettatore o al lettore di comprendere con immediatezza la



psicologia dei personaggi. Si può quindi definire la dominante dell'opera teatrale di Meng Jinghui come *connotativa*, in quanto l'autore, attraverso le scelte stilistiche operate nel processo creativo, ha voluto dare risalto al pensiero e alle attitudini dei personaggi, fornendo una visione completa di quella che è la loro intima natura. A questo proposito, Peter Newmark<sup>41</sup> afferma che nella traduzione di un testo letterario, o in questo caso di un'opera teatrale, è necessario metterne in risalto proprio l'aspetto connotativo, in quanto esso frequentemente si compone di allegorie e di critica sociale, sia essa contemporanea dell'epoca in cui è stata scritta o nella sua trasposizione attuale. I riferimenti impliciti al significato intrinseco di un'opera e al suo messaggio finale costituiscono infatti l'elemento discriminante tra un testo di tipo letterario e le altre categorie.

Nonostante la totale coesione di *Si fan* dal punto di vista delle sue tematiche centrali, l'opera si articola sulla base di una struttura narrativa episodica, che procede per scene che rappresentano storie, situazioni, contesti specifici, storicismi e ambientazioni completamente diversi tra loro. Questo eclettismo sul piano narratologico si riflette anche sullo stile della composizione, che rende così possibile un'ulteriore identificazione delle *sottodominanti* del testo teatrale.

Meng Jinghui, grazie a tecniche rappresentative caratterizzanti quali la pantomima e la parodia, sin dalla primissima comparsa sul palcoscenico di ciascun attore riesce a infondere nel pubblico un'idea ben precisa delle peculiarità proprie di ogni personaggio, rendendo anticipabili le loro azioni e prevedibili le conseguenze, ottenendo così l'effetto di suscitare ilarità negli spettatori che vedono verificarsi le loro supposizioni nel corso della performance. Prevale quindi la comicità più semplice e spontanea, diretta e di facile individuazione, che va a costituire così una sottodominante di tipo meramente ironico, operata dall'autore tramite la scelta di ridicolizzare i protagonisti. Questa decisione diventa inoltre funzionale e significativa anche nell'atto rappresentativo: infatti la deliberata derisione delle caratteristiche più meschine dei personaggi ottiene l'effetto di renderli più "umani", giustificando i loro desideri materiali e rendendoli più familiari al pubblico, che ride dei difetti enfatizzati sul palcoscenico, ma, allo stesso tempo, viene coinvolto al punto da simpatizzare con i protagonisti.

Va tuttavia considerata un'ulteriore sottodominante, che scaturisce dall'analisi delle caratteristiche del tipo di comunicazione utilizzato nell'opera. Per esempio, la scena assume un ritmo lento o concitato a seconda che si tratti della coppia primo-quarto atto o dei due atti centrali, nell'intento di sottolineare le differenze tra gli avvenimenti narrati, così come il diverso

---

<sup>41</sup> NEWMARK Peter, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall (1988): p. 17.

atteggiamento dei due religiosi innamorati rispetto agli amanti italiani. La comunicazione viene quindi impostata in relazione ai vari atti in maniera da essere funzionale anche sul piano rappresentativo, presentando gli avvenimenti affinché risultino coinvolgenti e non esposti attraverso una performance fredda e distaccata.

Un altro fattore significativo nella scrittura di Meng Jinghui è costituito dall'intento provocatorio dell'opera, che viene esemplificato attraverso il linguaggio, ma anche per mezzo di determinati passi della rappresentazione. Si pensi per esempio, all'utilizzo di parole sconvenienti e di doppi sensi, al riferimento satirico alla censura governativa delle pubblicazioni nel secondo atto o, più in generale, alla vittoria dell'inganno sull'onestà, del piacere materiale sulla sacralità, dell'amoralità sull'etica. Tale aspetto, quindi, incarna una nuova sottodominante.

Sulla base di tale analisi, si è scelto di proporre una traduzione di *Si fan* per la pubblicazione editoriale, sfruttando la carta stampata come mezzo per la diffusione della cultura cinese tradizionale, ma anche, viceversa, come punto di partenza per esplorare la considerazione sinica nei confronti della tradizione letteraria italiana, rileggendo un classico quale il *Decameron* nell'adattamento teatrale di uno dei più celebri registi cinesi contemporanei.

Nell'approcciarsi alla traduzione si è optato per una macrostrategia traduttiva bilanciata tra la traduzione letterale, definita da Newmark "semantica" o "*source-oriented*" in quanto incentrata sul rispetto del testo originale, e una traduzione più idiomatica e focalizzata sulla maggiore comprensione da parte del lettore della lingua d'arrivo, e quindi di tipo "comunicativo" o "*target-oriented*"<sup>42</sup>. Nella redazione del metatesto, inoltre, si è scelto di mantenere la dominante connotativa del testo originale, cercando di dare profondità alla psicologia dei personaggi e di mantenerne le caratteristiche nella trasposizione. Infine, nel considerare le sottodominanti del prototesto notevolmente rilevanti e funzionali al messaggio finale dell'opera, si è resa una traduzione quanto più possibile aderente allo stile creativo e al linguaggio scelti nella stesura originale di Meng Jinghui.

---

<sup>42</sup> NEWMARK Peter, *ibid.*, pp. 45-46.

## 1.2 Individuazione della tipologia testuale e del lettore modello.

La scelta operata dal traduttore nei confronti della macrostrategia da adottare nella fase preliminare del suo lavoro, oltre ad essere influenzata dall'identificazione della dominante e delle sottodominanti del prototesto, dipende dall'individuazione della tipologia testuale e dalla conseguente presa di coscienza su quali siano le caratteristiche preponderanti del ricevente ideale della traduzione proposta, altrimenti chiamato *lettore modello*, che, ovviamente, si configura in maniera differente a seconda che esso sia messo in relazione al prototesto o al metatesto. In merito a questi due aspetti, Bruno Osimo ritiene che un testo il cui lettore non fruisce con passività di un'informazione per la quale è proposta un'interpretazione univoca, ma è messo in condizione di cogliere tutti i diversi livelli di informazioni al suo interno, nonché di essere consapevole del metodo espositivo dell'autore di tale testo, comporta un ventaglio più ampio di possibilità interpretative e, di conseguenza, le sue caratteristiche denotano chiaramente la tipologia del testo aperto, come nel caso del prototesto in oggetto. Inoltre, secondo la classificazione proposta da Newmark<sup>43</sup>, *Si fan*, in quanto testo teatrale, rientra nella tipologia di scritti incentrati principalmente sull'emittente del messaggio e si può quindi definire un testo di tipo *espressivo*.

A questo punto, il traduttore è responsabile di scegliere a quale lettore modello sarà rivolto il metatesto. Questa decisione è in grado di influenzare la futura percezione del testo tradotto da parte del pubblico e, in generale, il suo impatto sulla cultura ricevente. Infatti, la minore o maggiore sensibilità del traduttore nei confronti del prototesto inficia la sua comprensione in quanto primo "lettore modello" dello stesso e ne determina la capacità di elaborare una strategia efficace per proporre il metatesto nella cultura d'arrivo<sup>44</sup>. Nell'apprestarsi al processo di traduzione, il traduttore si profila come lettore empirico del testo originale e, al contempo, come autore del metatesto. Questo si concretizza primariamente nella capacità da parte del traduttore di riconoscere i diversi livelli di interpretazione insiti nel prototesto e in secondo luogo, nell'abilità di utilizzare equivalenze nella lingua d'arrivo quanto più possibile adatte alla trasposizione dei significati specifici espressi attraverso la lingua di partenza, al fine di diffondere con maggiore accuratezza il messaggio del metatesto tra i lettori riceventi.

Una volta analizzati il lettore modello del prototesto e quello del testo tradotto, bisogna necessariamente avere una conoscenza precisa dei loro contesti culturali e la consapevolezza di

---

<sup>43</sup> NEWMARK Peter, *ibid.*, pp. 39-40.

<sup>44</sup> OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004.

quanto questi differiscano tra loro. Nel caso specifico presentato da questa traduzione, va quindi considerata la distanza culturale tra il lettore cinese e quello italiano.

Il prototesto di *Si fan* presenta un livello di fruibilità decisamente alto: esso infatti, è stato scritto per un pubblico quanto più vasto possibile e con un livello culturale medio-alto, non necessariamente esperto di letteratura cinese tradizionale o conoscitore dei classici della letteratura italiana e tuttavia in grado di apprezzarne la commistione, riconoscendo in essa i tratti distintivi dello stile avanguardistico proposto dal regista. Lo spettacolo di Meng Jinghui diviene accattivante per il grande pubblico grazie al suo modello rappresentativo innovativo ed esprime comicità attraverso lo stile parodico e satirico, ma è anche concepito per trasmettere un messaggio provocatorio e sempre attuale, di interesse rilevante per lo spettatore cinese dotato di spirito critico nei confronti della sua storia e della sua contemporaneità. L'obiettivo di quest'opera è dunque un pubblico interessato alla letteratura critica e alla sua nuova configurazione all'interno del movimento avanguardistico, che si propone di dare maggiore risalto all'uomo contemporaneo e si concentra sull'analisi delle sue caratteristiche psicologiche e sociali.

La scelta di tradurre *Si fan* è motivata essenzialmente da due ragioni: innanzitutto il personale interesse per la letteratura cinese moderna ed in particolare per il teatro; in secondo luogo il desiderio di rapportarsi ad un campo traduttologico di difficile confronto, ovvero la trasposizione di uno scritto complesso e disomogeneo come il testo teatrale, composto da diverse tipologie testuali quali il dialogo, la narrazione e le indicazioni sceniche e, soprattutto, da diversi stili di scrittura.

Inoltre, essendo il testo originale articolato su più livelli interpretativi e coinvolgendo il principale scritto di uno dei più autorevoli autori della letteratura italiana quale Giovanni Boccaccio, si è scelto di produrre una traduzione dell'opera che ne mantenesse la fruibilità, individuando nel lettore modello italiano una persona di media erudizione e non particolarmente familiare con la cultura cinese. Generalmente, questa strategia ha permesso di trasporre senza particolari problematiche casi familiari al lettore italiano come gli avvenimenti tratti dalle due novelle del *Decameron* nei due atti centrali, o le difficoltà attraversate dal Monaco e dalla Suora nella vita religiosa e la loro crisi dei valori, nella quale il lettore ricevente può eventualmente identificare un parallelismo con l'affievolirsi del sentimento cattolico in Italia. Tuttavia, vi sono stati passaggi del prototesto che si sono rivelati un ostacolo per il superamento del divario tra la cultura d'origine e quella d'arrivo, in quanto alcuni concetti hanno richiesto una spiegazione aggiuntiva nel metatesto o ne è stata fornita una traduzione più familiare al lettore italiano a discapito della generale scelta di aderenza al testo originale.

Va precisato, in ogni caso, che le modifiche e i cambiamenti effettuati durante il processo

di traduzione hanno sempre tenuto conto della fedeltà alla dominante del prototesto, così come al mantenimento della sua funzione comunicativa.

La particolarità intrinseca di *Si fan*, per via dell'interculturalità che la compone, è proprio quella di porsi a cavallo tra la cultura cinese e quella italiana, suggerendo un punto di incontro nel sottolineare i parallelismi tra le tematiche delle due opere su cui si basa. Inoltre, questo duplice orientamento culturale fa auspicare ad un ipotetico successo della versione italiana, equivalente a quello riscosso dal testo originale nella cultura emittente.

Nonostante ciò, si è deciso di optare per una traduzione italiana finalizzata all'editoria, e non alla rappresentazione, per una serie di ragioni. Come già detto, bisogna tenere in grande considerazione le differenze sostanziali tra il pubblico cinese e quello italiano, i quali presentano una diversa sensibilità nei confronti dell'arte e della letteratura, così come distinte pratiche culturali. Infatti, per quanto la tradizione teatrale italiana vanta una lunga e brillante storia e sia percepita come una delle principali forme artistiche, non si può negare il fatto che il teatro sia stato il luogo di frequentazione riservato ad un tipo di pubblico appartenente a classi sociali alte e borghesi, e si sia quindi configurato come una categoria culturale elitaria. L'arte del teatro in Cina vanta a suo modo origini antichissime, ma a differenza del teatro italiano, la sua propagazione è stata decisamente più vasta e ha interessato tutti gli strati sociali, costituendo una forma artistica di altissimo valore comunicativo, un mezzo d'intrattenimento per tramandare la storia nazionale e l'identità culturale, nonché un potenziale strumento di propaganda politico. Il teatro cinese ha rappresentato un sistema di grandissima portata comunicativa in tutti i periodi storici e ha avuto un ruolo unificante per la popolazione cinese, essendo esso divulgato alla totalità del pubblico in quanto fenomeno artistico e culturale di semplice ed immediata comprensione.

Alla luce di questo ragionamento quindi, vi sono buone ragioni di credere che una traduzione italiana di *Si fan* indirizzata unicamente al suo utilizzo per la rappresentazione scenica potrebbe avere un'eco rilevante soltanto tra un pubblico ricevente estremamente limitato, poiché la percezione del prodotto teatrale in oggetto è più strettamente legata al pubblico fruitore nella cultura emittente. Questo accade innanzitutto per le motivazioni scontate derivate dalla minore distanza culturale con quanto rappresentato nell'opera, ma anche e soprattutto perché in Cina l'abitudine di assistere a spettacoli teatrali è più radicata e diffusa.

Bisogna inoltre considerare un secondo aspetto che potrebbe rappresentare un ostacolo alla diffusione di *Si fan* in qualità di mero atto rappresentativo.

Recentemente, lo sviluppo di mezzi di diffusione sempre più avanzati tecnologicamente li ha resi dei veri e propri veicoli di cultura di subitaneo utilizzo. *Mass media* come la televisione e la rete internet sono infatti diffusissimi e considerati mezzi di informazione e di intrattenimento

più immediati rispetto alle forme culturali più tradizionali, come appunto il teatro. In altre parole, dal momento che l'avvento dell'era moderna e del conseguente miglioramento tecnologico ha reso accessibile alla grande maggioranza della popolazione italiana di possedere una televisione o un computer, si tende a preferire un intrattenimento casalingo piuttosto che recarsi a teatro per assistere ad uno spettacolo. Gli appassionati di teatro rappresentano dunque un pubblico ristretto e, considerando la scarsa notorietà dei registi cinesi in Italia, è possibile ipotizzare che la rappresentazione di *Si fan* susciterebbe interesse soltanto tra gli appassionati di cultura cinese, sinologi e antropologi con uno spiccato interesse per le forme di intrattenimento in Cina o studenti di lingua cinese. Lo spettatore medio, infatti, concepisce lo spettacolo teatrale come puro diversivo, sul quale vengono proiettate scarse pretese culturali, e lo considera alla stregua di altre attività piacevoli, svalutando quindi la sua importanza come tramite di una precisa ideologia o di un determinato messaggio. Inoltre, guardando un film a casa lo spettatore ha tempo e modo di riconsiderare i riferimenti extratestuali non colti o sconosciuti, e quindi di consultare fonti che vadano a sopperire all'eventuale mancanza. A teatro invece, avendo un tempo limitato e nessuno strumento esterno, lo spettatore può finire per non comprendere un riferimento o una battuta comica e quindi per annoiarsi. Questo, senza dubbio, toglie valore alla rappresentazione teatrale.

Al contrario, proponendo il metatesto come prodotto editoriale si può ipotizzare una sua utilità primariamente come strumento didattico, perciò diretto a destinatari come esperti di cultura cinese, nonché persone interessate ai fenomeni sociali della Cina contemporanea e ai modelli culturali che la rispecchiano o, più nello specifico, all'avanguardia cinese moderna. Allo stesso modo, si tratta di un prodotto editoriale indirizzato anche al lettore medio italiano, interessato a comprendere, attraverso la letteratura, le dinamiche sociali di un Paese che sta prendendo un ruolo sempre più preponderante all'interno del panorama mondiale.

### 1.3 Illustrazione della macrostrategia traduttiva.

In seguito all'individuazione delle caratteristiche principali del prototesto, quali tipologia testuale e dominanti, nonché dopo aver delineato il profilo dell'ipotetico lettore modello del metatesto, è possibile stabilire la macrostrategia da adottare durante il processo di traduzione, ovvero il metodo generale con cui il traduttore decide di gestire la creazione del testo tradotto. Nel caso specifico di un testo aperto di tipo espressivo quale quello preso in analisi, è necessario considerare il consistente insieme delle problematiche traduttive che esso comporta. In particolar modo, il traduttore si fa responsabile di tutte le scelte riguardanti eventuali modifiche di maggiore o minore rilevanza, siano esse di livello grammaticale e sintattico, oppure concernenti i *realia*<sup>45</sup> contenuti nel prototesto e le peculiarità stilistiche utilizzate per rendere l'idioletto dell'autore.

Tra le diverse dicotomie sviluppate nell'ambito della teoria della traduzione al fine di definire una strategia idonea per la redazione del metatesto, quelle che hanno avuto maggiore influenza sul processo traduttivo del presente elaborato sono principalmente due. In primo luogo, è stata presa in considerazione la differenziazione proposta da Gideon Toury inerente i criteri di *adeguatezza* e di *accettabilità*<sup>46</sup>. La prima definizione si focalizza sull'emittente, e dunque sul messaggio originale proposto dall'autore del prototesto, nonché sugli aspetti culturali e linguistici presentati nel prototesto che il traduttore decide di mantenere nel metatesto, lasciando che sia il lettore modello a colmare la distanza tra la propria conoscenza e i culturalismi della protocultura. Il secondo principio invece, si basa maggiormente su tutte le convenzioni e le norme culturali vigenti nel contesto in cui l'atto traduttivo verrà accolto, privilegiando quindi la percezione della cultura ricevente. Poiché la macrostrategia scelta va a determinare quali elementi del prototesto privilegiare e si ripercuote più in generale sulla connotazione della dominante del metatesto, ovvero il messaggio finale dell'opera responsabile di garantirne la coesione, nella traduzione proposta, a causa della volontà di mantenere la dominante del prototesto e il naturale contrasto culturale tra Cina e Italia venutosi a creare

---

<sup>45</sup> "Parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storicosociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue." VLAHOV S., FLORIN S., "Neperovodimoe v perevode. Realii", in *Masterstvo perevoda* n. 6, 1969: p. 438.

<sup>46</sup> TOURY Gideon, Andrea Bernardelli (traduzione di), "Principi per un'analisi descrittiva della traduzione", in Nergaard Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 181-224.

nell'opera per volontà dello stesso autore, vi è stata una maggiore tendenza all'applicazione del criterio di adeguatezza, anche se in corso d'opera si è rivelato necessario integrare e spiegare alcuni riferimenti culturali e *realia* non familiari al lettore modello italiano.

Secondariamente, si è tenuto conto del contributo teorico dei linguisti Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, i quali propongono la dicotomia tra il metodo traduttivo di tipo *diretto*, corrispondente alla più classica definizione di traduzione letterale, e il genere *indiretto*, ovvero ciò che tradizionalmente si intende per traduzione libera.<sup>47</sup> Più specificatamente, si è scelto di seguire il sistema di traduzione indiretta in quanto più conforme ai requisiti di un testo letterario, ma anche perché l'applicazione del metodo diretto, articolato principalmente sulle pratiche di prestito, calco e traduzione alla lettera, avrebbe comportato una serie di problematiche collaterali, prima fra tutte la perdita di coerenza e la difficoltà nella resa del significato trasposto. Infatti, trovandosi di fronte alla casistica piuttosto diffusa della mancanza di equivalenze dal medesimo valore semantico nella metalingua, che può condurre alla produzione di un significato deformato rispetto a quello scelto per il testo originale, il traduttore letterario tende ad affidarsi alla strategia indiretta. Quest'ultima si compone di procedure, come la modulazione, la ricategorizzazione, l'equivalenza e l'adattamento, atte ad estendere il piano interpretativo del metatesto piuttosto che a vincolarlo, e quindi più conformi alle esigenze del traduttore che si accosta ad un testo teatrale come *Si fan*. A causa delle caratteristiche specifiche del testo in questione, infatti, risulta difficile stabilire una classificazione netta tra il testo originale e il testo tradotto, nondimeno appare alquanto complicato delineare una macrostrategia traduttiva univoca e totalmente concorde con le tradizionali dicotomie teoriche. La macrostrategia infatti, essendo influenzata da svariati elementi che comportano molteplici decisioni nel corso del lavoro di traduzione, non può essere pura e richiede quindi al traduttore l'abilità di scendere a compromessi. Nel redigere la traduzione di un testo composito e disomogeneo come il testo teatrale, l'autore del metatesto non può cristallizzarsi su metodi teorici rigorosi adottando un unico approccio, ma, dopo aver delineato delle linee guida per l'elaborazione di una strategia personale, deve essere in grado di fronteggiare le problematiche che si prospettano nel corso del processo traduttivo.

Come precedentemente affermato, una delle difficoltà maggiori consiste nella mancanza di corrispondenze semantiche nella lingua d'arrivo di determinati lemmi della protocultura, nonché la presenza nel prototesto di *realia*, per loro definizione carenti di una precisa traduzione. Poiché il testo scelto per questa traduzione presenta entrambe le casistiche, si è scelto di

---

<sup>47</sup> VINAY J.P. e DARBELNET, J., SAGER J. C. e HAMEL M-J. (traduzione di), *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1995.



includere tra le scelte strategiche intraprese quella della traduzione *esplicitante*. Uno degli aspetti più affascinanti della traduzione letteraria sta nel dover rendere nel metatesto la complessità della concezione filosofica, psicologica e sociale dell'autore del prototesto, che in esso si esprime attraverso scelte linguistiche e stili completamente dipendenti dalla cultura emittente, in quanto dimensione in cui nasce il processo creativo. Per ottemperare a questo aspetto è necessario dunque optare per una traduzione esplicitante, e quindi operare aggiunte di carattere esplicativo. Nel metatesto proposto, è stato ritenuto utile l'inserimento di note a piè di pagina intese a illustrare termini non traducibili o presupposti culturali dati per assunti dal pubblico cinese ma oscuri al lettore italiano, oppure si è ricorso ad un ampliamento chiarificatore di alcune indicazioni sceniche, al fine di facilitare la comprensione e di stimolare l'immaginazione del lettore, che a differenza dello spettatore a teatro non ha modo di visionare l'atto rappresentativo. Va comunque specificato che il prototesto è stato proposto integralmente e quanto più fedele possibile al metatesto.

Dal punto di vista del registro linguistico, si è optato per un duplice livello: un italiano decisamente colloquiale nel primo e quarto atto, in contrasto con il linguaggio aulico nel secondo e terzo atto, utilizzato per riprendere lo stile narrativo e l'italiano rinascimentale delle novelle di Giovanni Boccaccio. Questa scelta si è dimostrata più complessa rispetto a quella operata nel prototesto, per il quale l'autore ha scelto di prediligere un cinese conversativo e familiare, che non presenta tracce di *wenyan*<sup>48</sup> o di qualsiasi altra pretesa letteraria. Generalmente, infatti, nella narrazione del prototesto viene utilizzato un linguaggio che presenta diversi modi di dire, o *chengyu* 成语, figure retoriche, doppi sensi e giochi di parole; inoltre, nei dialoghi abbondano varie interiezioni e colorite esclamazioni, ma anche insulti e turpiloqui, i quali hanno comportato notevoli difficoltà in sede di traduzione. L'insieme delle caratteristiche del linguaggio usato nel testo originale derivano infatti da un idioletto peculiare all'autore e alle sue abitudini linguistiche, costruite nel contesto culturale cinese e per questo di complicata trasposizione nella traduzione italiana. Nelle successive sezioni di questo commento sono elencati svariati esempi a dimostrazione delle diverse strategie utilizzate nei singoli casi, finalizzate ad una migliore resa dello stile del prototesto e al mantenimento della coesione linguistica strutturale.

Un'altra difficoltà oggettiva riscontrabile nella traduzione del testo teatrale è costituita dalla resa delle indicazioni sceniche, specialmente se queste sono intese ad essere funzionali

---

<sup>48</sup> Con il termine *wenyan* 文言 o *cinese letterario* si indica una forma tradizionale di cinese scritto modellato sulla lingua cinese classica e utilizzato nei documenti ufficiali.

anche per il lettore che non si trova ad assistere all'effettiva rappresentazione dell'opera. Nella versione cinese di *Si fan* sia le istruzioni per gli attori che le indicazioni di scena circa l'illuminazione e la scenografia sono estremamente sintetiche e si presentano come suggerimenti generici piuttosto vaghi, sui quali costruire una performance plausibile di modifiche e personalizzazioni. Di fronte alla necessità di dare una connotazione più precisa e di integrare questo particolare *corpus* letterario per una maggiore fruibilità da parte del lettore italiano, si è rivelato fondamentale il supporto di strumenti pratici quali i filmati originali delle rappresentazioni dell'opera, in particolare il video del debutto di *Si fan* nel 1993 e una sua successiva versione rivisitata risalente al 1998. Inoltre, al fine di fornire una descrizione più accurata dell'assetto scenico e degli oggetti utilizzati nel corso della performance si è fatto ricorso alla consultazione di immagini di repertorio ottenute tramite siti web dedicati alle opere di Meng Jinghui. Infine, allo scopo di mantenere coerente lo stile dell'autore nel testo d'arrivo, rispettando il linguaggio variegato e le diverse possibilità interpretative che esso comporta attraverso la distintiva forma d'espressione dei contenuti, si è dimostrato di grande utilità il confronto effettuato con opere parallele del regista, per meglio comprenderne le particolarità stilistiche.

Oltre alla traduzione teatrale proposta, per meglio illustrare come il concetto di intertestualità si applichi a *Si fan* e quale ne sia la connotazione all'interno dell'intera produzione di Meng Jinghui, si è scelto di tradurre anche “Si fan de huwenxing yanjiu 思凡的互文性研究” (Analisi dell'intertestualità nell'opera teatrale *Pensieri Profani*), saggio scritto dalla ricercatrice della Nanjing Normal University Wang Sidan 王思丹 e inserito nell'edizione del novembre 2013 della rivista *Wenjiao ziliao* 文教资料 (Materiali Culturali ed Educativi), edita dal Dipartimento di Lingue e Letterature della stessa università. Il saggio di Wang Sidan si presenta come un testo di tipo informativo-espositivo, la cui dominante consiste nel focalizzare l'attenzione del lettore modello, il quale si configura senz'altro come un conoscitore esperto di letteratura e di linguistica, su un aspetto peculiare e scarsamente analizzato dell'opera teatrale di Meng Jinghui, nonché sulla sua rilevanza come strumento di supporto distintivo nel processo creativo che accomuna diverse produzioni del regista contemporanee a *Si fan*. Il saggio, dunque, ha rappresentato un valido aiuto nella comprensione della straordinaria importanza che

l'espedito letterario dell'intertestualità ricopre nel testo originale dell'opera, nonché nell'approfondimento del concetto stesso, stimolando l'interesse del traduttore a darne maggior risalto attraverso la creazione di un metatesto quanto più aderente, oltre che al prototesto, anche alle due opere originali a cui esso si ispira.

Durante il processo di traduzione, infatti, non si è voluto in alcun modo alterare l'equilibrio creato dall'autore nel bilanciare le due opere-sorgente, ma, piuttosto, nel testo d'arrivo si è deciso di ricomporre la medesima interazione tra *La Brama dei Piaceri Terrestri: I due che discesero dalla montagna* e le due novelle del *Decameron*. Per una trasposizione ottimale di questa interconnessione si sono quindi consultate entrambe le fonti testuali e si è presa coscienza delle modifiche operate da Meng Jinghui nella redazione dell'adattamento teatrale. Di conseguenza si è ritenuto opportuno proporre la traduzione del saggio "Analisi dell'intertestualità nell'opera teatrale *Pensieri Profani*" in quanto ausilio nella comprensione della metodologia creativa dell'autore ed insieme valido spunto critico nell'analisi linguistica dell'opera tradotta.

Dal punto di vista grafico, invece, si è ritenuto utile apportare alcune modifiche nella formattazione del prototesto, che si componeva di una struttura unitaria, sfruttando completamente lo spazio d'impaginazione, senza presentare pause o stili differenti al suo interno. Nella formattazione del testo tradotto, invece, si è preferito evidenziare i dialoghi posizionandoli centralmente, mentre le indicazioni sceniche sono state inserite tra parentesi quadre e scritte in corsivo, aderenti al margine sinistro della pagina. Questa decisione è stata presa al fine di facilitare la lettura del testo da parte del lettore italiano, abituato a trovare questo tipo di formattazione nelle edizioni di testi teatrali comunemente diffuse.

In conclusione, è possibile affermare che le scelte di tipo grammaticale e lessicale operate in fase di traduzione sono atte ad un esposizione quanto più completa dell'universo artistico di Meng Jinghui attraverso una traduzione tendenzialmente coerente, in grado di fornire al lettore modello italiano gli strumenti critici per l'interpretazione soggettiva dell'opera.

## 2. Analisi delle microstrategie traduttive.

### 2.1 Fattori fonologici.

Dopo aver illustrato la macrostrategia sviluppata per la redazione della traduzione di *Si fan* e definito gli aspetti che la influenzano dal punto di vista della dominante e del lettore modello, si è scelto di iniziare l'esposizione delle diverse microstrategie adottate analizzando primariamente i fattori fonologici presenti nel prototesto e le relative trasposizioni nella traduzione italiana.

La componente fonologica costituisce una caratteristica dominante dei testi teatrali e rappresenta uno strumento essenziale atto a conferire vivacità e realismo alla performance, attraverso l'inserimento nei dialoghi di espressioni vocali finalizzate a definire il tono e la connotazione semantica delle battute pronunciate. Nondimeno, utilizzando specifici fonemi si influenza la percezione del pubblico circa la comicità o la drammaticità della scena, nonché riguardo la ritmicità dell'atto rappresentativo, andando così a definire i generali tratti stilistici dell'opera considerata. Appare dunque evidente quanto l'insieme delle espressioni fonetiche sia caratterizzante in qualsiasi opera teatrale; in particolar modo, nel prototesto in analisi acquista un peso più che rilevante in quanto peculiarità della drammaturgia avanguardistica di Meng Jinghui.

Inoltre, va sottolineata la tendenza della lingua cinese a fare ricorso a diversi tipi di particelle modali atte a definire le forme di trasmissione dei contenuti semantici o a segnalare la conclusione di una perifrasi. Molto spesso, tuttavia, l'utilizzo di queste particelle avviene in concomitanza con il particolare tono di voce di chi parla, che inoltre va a giustificare l'uso di una determinata espressione in base alla propria intenzione comunicativa. Per questo motivo, nel processo traduttivo del supporto scritto, gran parte della funzione comunicativa delle particelle modali viene inevitabilmente persa, inficiando così il significato finale della frase e quindi, più generalmente, le peculiarità stilistiche dell'opera teatrale originale.

Per far fronte a questo problema traduttivo di notevole entità, si è scelto di tendere ad una traduzione delle particelle modali considerando, caso per caso, l'espressione italiana più comunemente utilizzata per esprimere un significato equivalente, nonché affidandosi all'ausilio grafico della punteggiatura per ovviare alle lacune linguistiche, aspetto decisamente trascurato nella sinteticità generale del testo originale di *Si fan*, dove si tende a privilegiare l'uso delle

particelle a discapito dell'interpunzione. Nella traduzione, dunque, si è ritenuto necessario avvalersi dell'utilizzo di puntini di sospensione, piuttosto che di punti esclamativi ed interrogativi, per meglio adattare il messaggio originale al modello di riferimento italiano ed ottenere così una più efficace trasmissione dell'opera.

### 2.1.1 Particelle modali.

In particolare, si è riscontrato l'impiego frequente di particelle modali di carattere esclamativo come *ya* 呀 o *aiya* 哎呀, come esemplificato di seguito:

和尚: [...] 九年十年, 只落得叫一声和尚, 我的爹爹, 和尚爹爹呀!  
MONACO: «[...] Tra nove o dieci anni, non sarei più solo un "monaco", ma mi chiamerebbero "papà"! "Papà-monaco", ahah!» (Cfr. p 28)

女主人: (摸索)哎呀我的天啊!我险些闹出笑话来!跟你说你都不相信,我差点差点就上客人的床呢.  
MOGLIE: (Tentennando) «Oh santo cielo! Stavo per fare una figuraccia! Se ve lo raccontassi non ci credereste! Stavo quasi per infilarmi nel letto degli ospiti!» (Cfr. p 42)

Inoltre, nel prototesto è constatabile un'abbondanza di particelle esortative quali *ba* 吧 e *ne* 呢, come illustrano i successivi esempi:

尼姑: 那, 小师傅, 你有你的是我有我的事, 咱们各走各的路吧!  
SUORA: «Oh maestro, voi ed io abbiamo entrambi i nostri affanni, è bene che ognuno vada per la sua strada.» (Cfr. p 57)

众人: (对和尚)说你呢!  
TUTTI: (Rivolti al MONACO) «Sta parlando proprio con te!» (Cfr. p 58)

众人: 小官吓小官, 你还出不得家!  
和尚: 弟子为何出不得家呢?  
TUTTI: «Mio caro ragazzo, tu non sei ancora pronto per diventare monaco!»  
MONACO: «Per quale ragione un discepolo non può diventare monaco?!» (Cfr. p 29)

In aggiunta, è copiosa la presenza delle particelle modali di tipo assertivo *ma* 嘛 oppure *a* 啊 e *aya* 啊呀, come riportato negli esempi seguenti:

尼姑: [...] 又只见那两旁罗汉塑得都有些傻嘛: 一个抱膝舒怀, 口里念着我; 一个手托香腮, 心里想着我; 一个眼倦开, 朦胧地觑着我。 [...]

SUORA: «[...] Oh, ancora una volta trovo queste statue ai due lati della sala così stupide: uno si abbraccia un ginocchio affaticato, con la sua bocca spalancata sembra ammonirmi; un altro appoggia un bastoncino di incenso sulla guancia, ponderando su di me; l'altro ancora si risveglia fiaccamente e mi fissa insonnolito. [...]» (Cfr. p 33)

众人: 啊? 回娘家去?

和尚: 啊呀, 幼尼此话说得不对了呀。

TUTTI: «Che cosa? A casa dai genitori??»

MONACO: «Santo cielo, quel che dite non ha alcun senso!» (Cfr. p 56)

Si noti anche il particolare utilizzo delle particelle *en* 嗯 ed *ai* 唉, dove la prima viene utilizzata sia con funzione interrogativa, sia in qualità espressione di stupore e di sorpresa, mentre la seconda corrisponde ad un'esclamazione di compatimento:

两王后: 嗯, 啊, 陛下, 今儿晚上又是什么新鲜玩意啊, 您刚跟我没命地跟我乐了一阵子, 这会儿倒又来了, 我请陛下保重些吧。

两国王: 嗯。。。啊? !

PRIMA REGINA / SECONDA REGINA: «Ma...! Sua Maestà! Che novità è mai questa di stasera? Dopo avermi trattato con freddezza e aver fatto il vostro piacere, tornate qui ancora? Badate a ciò che fate!»

PRIMO RE / SECONDO RE: «Che cosa?!?» (Cfr. p 50)

尼姑: 降龙的恼着我, 伏虎的恨着我。那个长眉大仙愁着我, 说我老来时。。。有什么结果!

众佛: (叹) 唉。。。。

尼姑: 佛前灯, 做不得洞房花烛;

众佛: (惊) 嗯?

尼姑: 香积厨, 做不得玳筵东阁;

众佛: (疑) --?

尼姑: 钟鼓楼, 做不得望夫台;

众佛: (讫) 嗯--!

SUORA: «L'ira del Drago si abatterà su di me! L'odio della Tigre mi colpirà! Il grande e supremo Immortale si preoccupa per me, dice che sono già anziana...che ne sarà di me?»

TUTTI (Sospirando): «Oooooh...»

SUORA: «Tutte queste candele di certo non sono per celebrare un matrimonio!»

TUTTI: (Stupiti) «Cosa?!»

SUORA: «Questo buon odore dalla dispensa di certo non è per un banchetto!»

TUTTI: (Dubbiosi) «Eh?!»

SUORA: «Il rintocco dell'orologio di certo non mi fa sperare di trovare marito!»

TUTTI: (Sorpresi) «Come?!»

## 2.1.2 Onomatopoe.

Va ulteriormente sottolineato il particolare uso delle onomatopoee rilevato nel prototesto, ad esso funzionale in quanto forma d'espressione corrispondente alla varietà di effetti sonori riprodotti nell'opera. Infatti, la struttura sillabica della lingua cinese permette il facile inserimento di onomatopoee atte a riprodurre i diversi suoni con efficacia ed immediatezza, riproponendo la stessa funzionalità che questa particolare figura retorica possiede nel contesto fumettistico. Nella traduzione proposta è possibile osservare una duplice modalità nella trasposizione di tali onomatopoe: da un lato si è scelto di andare alla ricerca di una traduzione conforme del suono, attraverso la consultazione del sistema onomatopoeico convenzionalmente usato nel genere dei fumetti e conseguentemente riconosciuto dal lettore italiano.

Si prenda in considerazione il più classico suono di una risata, come nell'esempio tratto dal primo atto di *Si fan*:

尼姑: [...] 可以背下来当自我介绍, 哈哈...

SUORA: «[...] Avrei potuto evitare questa presentazione, ahah...» (Cfr. p 26)

Oppure il vagito tipico del neonato, come nel seguente passo del secondo atto:

讲解人: 床边还放着婴儿的摇篮。

婴儿: 呓!

NARRATORE: «Dimenticavo, a lato c'è anche la culla dell'infante»

NEONATO: «Nguè!» (Cfr. p 41)

Inoltre, si consideri la modalità in cui è stato reso il suono delle forbici che tagliano, riprodotto dagli attori che interpretano il PRIMO e SECONDO PALAFRENIERE nel terzo atto, come scritto nella seguente indicazione di scena:

[两马夫窃笑, 模拟剪刀声, 咔嚓, 咔嚓, 咔嚓。。。]

[Il PRIMO PALAFRENIERE e il SECONDO PALAFRENIERE ridono complici e imitano il suono delle forbici che tagliano, zac zac zac...] (Cfr. p 54)

O, ancora, l'espressione di ammonimento utilizzata dal Coro nel primo atto, che viene riprodotta con un verso non articolato ed è perciò stata resa graficamente attraverso l'inserimento di punti esclamativi:

和尚凝望（幻觉中的）美人，慢慢俯身欲吻。。。。

众人：（喝戒）--!

MONACO: (Con sguardo sognante) «Mia bella, alzati, desidero baciarti!»

TUTTI: (Espressione di ammonimento) «!!!» (Cfr. p 32)

Si prenda ora in considerazione la particolare trasposizione sintattica di alcune onomatopее, le quali sono state riportate scegliendo di rinunciare all'effetto sonoro, ma utilizzando invece verbi specifici o perifrasi per meglio rendere l'immagine proposta. Si osservi la forma espressiva attribuita dall'autore ai membri del Coro nel primo atto, quando improvvisamente iniziano a saltare per il palcoscenico, comportandosi come se fossero immersi in un liquido bollente:

众佛：是啊！热。。。！热啊。。。！

TUTTI: «Brava! ..... Aaaaaaah! Brucia! Brucia!» (Cfr. p 34)

Oppure, nel secondo atto, il momento in cui la MOGLIE e ADRIANO si ritrovano nello stesso letto e iniziano a scambiarsi dei baci, il cui suono, nella versione cinese, è reso con il termine *you* 呦, che letteralmente indica il bramito dei cervi in amore:

[女人上床, 阿的连诺摸索间不免大惊, 复大喜. 演员伊而呦。

[La MOGLIE si mette a letto, ADRIANO tasta lo spazio e la sente, inevitabilmente sorpreso e con grande giubilo. Gli attori cominciano a imitare il suono dei baci.] (Cfr. p 43)

Un altro esempio è costituito dall'indicazione scenica del terzo atto che descrive la mimica degli attori nell'istante in cui aprono e chiudono ripetutamente il palmo della mano per simulare il proprio battito cardiaco:

[两国王探察众仆人。众仆人以手模拟心脏的缓缓搏动。

[Il PRIMO RE e il SECONDO RE osservano tutti i servitori, i quali, aprendo e chiudendo ritmicamente i palmi delle mani, imitano la pulsazione regolare del cuore.]

In conclusione, è possibile constatare la notevole rilevanza della componente fonologica in *Si fan*, la quale si presenta in forme varie ed articolate, tutte funzionali all'atmosfera voluta da Meng Jinghui e che concorrono dunque alla connotazione generale dello stile dell'intera opera.



## 2.2 Fattori lessicali.

Analizziamo a questo punto un altro aspetto significativo del prototesto di *Si fan*, ovvero la specificità lessicale del linguaggio adottato e la relativa influenza che esso ha determinato sul potenziale comunicativo dell'opera. A livello semantico infatti, nel corso del processo di traduzione sono state riscontrate diverse problematiche stimolanti per via dell'eterogeneità del suddetto fenomeno, che hanno portato il traduttore a compiere scelte diversificate al fine di mantenere fedele all'originale la struttura semantica dell'opera e la corrispondente funzione comunicativa.

La strategia adottata per la traduzione di alcune espressioni complesse del particolare linguaggio scelto per l'opera è stata quindi quella di cercare delle analogie semantiche in italiano quanto più corrispondenti ai termini cinesi, sebbene, come afferma Osimo, l'interferenza del traduttore sulle potenzialità interpretative del prototesto sia inevitabile, in quanto certe espressioni vengono enfatizzate dal traduttore mentre altre incorrono nella modulazione o addirittura nella soppressione, secondo quella che è la personale sensibilità linguistica e soggettività del traduttore<sup>49</sup>. Ogni espressione del prototesto presenta un grado di ambiguità che può essere esplicitato nel metatesto o mantenuto attraverso una corrispondenza di uguale valore semantico. Tuttavia, come spesso accade nel lavoro del traduttore, non è possibile optare per l'utilizzo di una strategia prefissata ed unitaria, ma è piuttosto necessario analizzare singolarmente ogni caso, specialmente di fronte a un insieme variegato come quello rappresentato dagli elementi lessicali dell'opera di Meng Jinghui. Nei successivi sottoparagrafi verranno illustrate alcune delle diverse tecniche messe in atto nella traduzione, le quali comprendono anche la ricategorizzazione grammaticale, operata, per esempio, nel caso della trasposizione del titolo: nella versione cinese, infatti, l'espressione è composta dal verbo *si* 思, che equivale all'italiano “pensare, considerare”, e dall'avverbio *fan* 凡 corrispondente al significato di “ordinariamente, materialmente”; nella traduzione italiana, si è scelto tuttavia di nominalizzare tale costrutto, conferendo all'opera il titolo di *Pensieri Profani*.

Va comunque menzionato che questa scelta traduttiva è stata influenzata dall'analisi di alcune delle traduzioni inglesi precedentemente proposte in diversi saggi di critica, quali *Longing for Worldly Pleasure*, *Longing for Secular Life* e *Pondering the Mundane*<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> OSIMO Bruno, op. cit., p. 57.

<sup>50</sup> FERRARI Rossella, op. cit., p. 217.

### 2.2.1 Nomi propri e *realia*.

Si considera decisamente rilevante la funzione attribuita dall'autore ai nomi propri presenti nell'opera, in particolare agli appellativi scelti per i due protagonisti del primo e del quarto atto. La giovane Suora buddhista porta il nome di *Se Kong* 色空, la cui traduzione letterale dal cinese è "priva di passione", mentre il Monaco è chiamato *Ben Wu* 本无, appellativo equivalente all'italiano "nullità" oppure "senza radici". Nella traduzione proposta, nel momento della prima apparizione scenica della Suora vengono riportate sia la trascrizione in *pinyin* del nome cinese, sia una traduzione italiana studiata appositamente per rendere l'effetto voluto dall'autore: la Suora viene presentata come "Vacuità", termine scelto sia per la concordanza del genere femminile, sia per la vicinanza semantica alla traduzione letterale del termine originale. La stessa operazione è stata applicata successivamente nel testo in concomitanza con la prima apparizione del Monaco, al quale è stato attribuito il nome di "Vuoto". Si è deciso di mantenere la duplicità dei due nomi propri essenzialmente per due ragioni: in primo luogo, per la volontà di rispettare la terminologia del testo d'origine in quanto rappresentativa della cultura cinese, nonché a sostegno del contrasto tra quest'ultima e la cultura italiana, tema centrale di tutta l'opera. In seconda analisi, si è comunque ritenuto opportuno fornire una traduzione esplicativa del termine, al fine di una più efficace trasposizione dell'effetto ricercato dall'autore.

Al contrario, è stato oggetto di omissione il particolare gioco di parole creato in cinese dalle denominazioni dei due luoghi religiosi da cui fuggono i protagonisti, che si è scelto di tradurre in italiano come "Convento della Pesca Eterna" e "Monastero del Pesco Fiorito". Il primo costruito corrisponde al cinese *Xian tao an* 仙桃庵, mentre il secondo è equivalente di *Bi tao si* 碧桃寺. Nella versione cinese, questi termini sono stati selezionati dall'autore al fine di creare un fraintendimento giocato sull'assonanza del carattere *tao* 桃, "pesca/pesco", con il carattere *tao* 逃, che significa invece "scappare". Questo *calembour* è possibile grazie alla particolare natura omofonica di molte parole della lingua cinese, ma è ovviamente limitato nella resa italiana.

Un'altra difficoltà traduttiva è rappresentata dalla versione cinese dei nomi propri dei personaggi e delle indicazioni geografiche presenti nel secondo e terzo atto, in quanto trascrizione di parole derivate dalla lingua italiana. La trascrizione delle parole straniere in cinese è generalmente poco accurata, poiché basata sull'omofonia del *pinyin* di determinati

caratteri con la relativa pronuncia cinese delle parole straniere. I caratteri che vengono scelti per rendere la trascrizione spesso sono incongruenti tra loro e dunque, ad una prima lettura, comportano notevoli difficoltà di comprensione della frase analizzata e, una volta individuati, non sono comunque corrispondenti all'ortografia esatta della parola trascritta. Questo conduce alla necessità da parte del traduttore di operare un'ulteriore ricerca della corretta grafia da inserire nella traduzione. Un esempio tratto dal secondo atto di *Si fan*, è costituito dai nomi propri dei personaggi principali, indicati in cinese come *Ni-ke-luo-sha* 尼可罗莎 (Niccolosa), *Pi-nu-qiao* 皮奴乔 (Pinuccio) e *A-de-lian-nuo* 阿的连诺 (Adriano), a dalle denominazioni dei luoghi geografici di *Miao nuo na pingyuan* 缪诺纳平原 (Piana di Mugnone), *Fo-luo-lun-sa* 佛罗伦萨 (Firenze) e *Luo ma* 罗马 (Roma). In aggiunta, si consideri la trascrizione dei termini italiani presenti nel terzo atto *A-ji-lei-fu* 阿吉勒夫 (Agilulfo), *Tai-ao-lin-da* 苔奥琳达 (Teudelinga), *Lun-ba-di* 伦巴第 (Lombardia) e *Ba-wei-ya* 巴维亚 (Pavia). Inoltre, si noti come il termine cinese *mafu* 马夫, letteralmente “stalliere”, sia stato tradotto con un più arcaico “palafreniere” al fine di mantenere la scelta di aderenza al registro linguistico tipico della lingua italiana di epoca rinascimentale.

Per quanto riguarda i *realia* presenti nel prototesto, non è stata proposta alcuna traduzione, ma si è preferito mantenere il *pinyin* e corredare il termine di una nota esplicativa a piè di pagina. Alcuni *realia* erano costituiti da termini indicanti oggetti tipicamente in dotazione ai monaci buddhisti nei templi, come per esempio il *muyu* 木鱼, strumento musicale a percussione in legno, e i *naobo* 铙钹, ovvero una coppia di cembali simili a piccoli gong in ottone. Inoltre, si è deciso di trattare il termine *baoping* 宝瓶 in qualità di *realia*, anziché corrispondergli la traduzione di “bottiglia” o “vaso”, in quanto con esso si indica un particolare tipo di vaso usato nelle cerimonie offertoriali dai buddhisti. Un ulteriore *realia* è costituito dal termine *A luo han* 阿罗汉, *Ahrat* in sanscrito, per il quale si è deciso di riportare la traduzione esemplificata nel seguente passo:

尼姑：来此大雄宝殿，你看两旁的罗汉，塑得好庄严也！

SUORA: «Sono così nella Grande Sala del Tempio, ai suoi lati si possono vedere gli Ahrat, solennemente scolpiti!» (Cfr. p 32)

## 2.2.2 Terminologia religiosa.

Un sottoinsieme consistente e facilmente individuabile all'interno dell'analisi lessicale di *Si fan* è costituito dalla copiosa presenza di espressioni derivanti dalla terminologia religiosa e, in particolare, dalla cultura buddhista. Nell'approccio traduttivo a questa categoria lessicale si è scelto di uniformarsi alla traduzione ufficiale dei termini trovati nel prototesto. Per alcune di queste parole, infatti, è disponibile una traduzione convenzionale presente nei dizionari di lingua cinese, in quanto termini costituenti parte integrante della filosofia e della cultura d'origine. Tuttavia, è anche possibile elaborare una traduzione italiana analizzando il rapporto tra il cinese e la relativa trasposizione inglese delle espressioni più diffuse.

In alcuni casi è stato necessario integrare la traduzione proposta per alcuni termini buddhisti con note esplicative, poiché, nonostante la presenza di una corrispondenza molto precisa tra la lingua di partenza e quella d'arrivo, alcune espressioni si compongono di riferimenti appartenenti alla cultura buddhista proposti in maniera estremamente sintetica, certamente immediati per il lettore cinese quanto lontani alla comprensione occidentale, la cui percezione è fortemente influenzata dai retaggi cattolici. Un esempio di ciò è costituito dalla prima battuta dell'opera:

众人：（木讷地齐诵）昔日有个白莲僧，救母亲临地狱门，借问灵山多少路，十万八千有余零。

TUTTI: (Coro indistinto) «Tempo fa c'era un monaco del Loto Bianco, il quale salvò la madre sulla porta dell'Inferno. Quante strade conducono alla Montagna dell'anima? Cento otto mila sono certo più di nessuna.» (Cfr. p 25)

Infatti, per quanto sia intuibile che l'espressione *bailian* 白莲, "Loto Bianco", stia ad indicare la denominazione di un ordine religioso e che *Lingshan* 灵山, "Montagna dell'anima", sia un luogo corrispondente al Paradiso cattolico, non è certo istantaneo il riferimento alla leggenda di *Mulian*, brahmano divenuto santo poiché intercedette presso Buddha per conto della propria madre caduta in miseria, riuscendo così a salvarla dall'atrocità dell'Inferno. Inoltre, è necessaria una conoscenza accurata della numerologia buddhista per riconoscere l'importanza del numero centootto e il relativo riferimento contenuto nella suddetta frase.

Al contrario, non si è ritenuto necessario fornire una spiegazione aggiuntiva riguardo ai termini *boreboluomi* 般若波罗密, formula d'apertura della preghiera buddhista denominata "Sutra del Cuore", e *putisapohe* 菩提萨婆呵, mantra tradotto come "Omaggio

all'«Illuminazione», in quanto si è giudicato facilmente desumibile dal contesto il rimando ai nomi di due formule di preghiera, come dimostra l'esempio seguente:

尼姑: 念几声南无佛, 般若波罗密, 菩提萨婆呵。

SUORA: «Quante volte ho intonato preghiere al Buddha o il Sutra del Cuore, l'Omaggio all'Illuminazione.» (Cfr. p 27)

Un'altra espressione religiosa ricorrente nel testo è rappresentata dalla frase *Namo Emitufo* 南无阿弥陀佛, preghiera intonata dagli attori in numerosi passi dell'opera e che è stato tradotto con espressioni diversificate a seconda delle occorrenze. Questa scelta stilistica è giustificata dalla volontà del traduttore di evitare di conferire ai dialoghi un effetto monotono e artificioso. Di seguito sono riportati alcuni esempi delle diverse rese proposte:

众人: 南无阿弥陀佛。。。。

TUTTI: «Ci rimettiamo al Buddha dell'Immensa Luce...» (Cfr. p 26)

TUTTI: «Buddha veglia su di noi.» (Cfr. p 27)

TUTTI: «Buddha proteggi.» (Cfr. p 30)

Si è invece presa in considerazione l'espressione convenzionalmente corrispondente al costrutto *wujie* 五戒, operando una scelta traduttiva che ha richiesto la ricategorizzazione grammaticale del verbo *jie* 戒, «ammonire», e la sua conseguente trasformazione nel sostantivo «precetti», come riscontrabile nel seguente passo:

众人: 须要谨遵五戒。。。。

和尚: 谨遵五戒?

TUTTI: «Devi obbedire rispettosamente ai Cinque Precetti...»

MONACO: «I Cinque Precetti?» (Cfr. p 29)

Oltre alla più diffusa terminologia buddhista, all'interno di *Si fan* stata riscontrata la presenza di riferimenti ad alcune divinità pagane, i cui nomi sono stati tradotti previa un'approfondita documentazione condotta sulla base di varie fonti riguardanti il folklore e i culti antichi in Cina. Si è inoltre osservata con notevole interesse la commistione di terminologia religiosa buddhista e pagana all'interno degli stessi dialoghi, dove spesso si assiste alla compresenza di riferimenti di stampo buddhista e degli appellativi delle varie divinità. Esse vengono menzionate nei passi riportati dai seguenti esempi:

和尚：月里嫦娥也比不过她。。。

MONACO: «Neanche la Dea della Luna è più bella di lei...» (Cfr. p 31)

尼姑：[...]学不得南海水月观音座。[...]哪里有，天下园林树木佛？哪里有，枝枝叶叶光明佛？哪里有，江河两岸流沙佛？哪里有，八万四千弥陀佛？ [...]

SUORA: «[...] osservare l'illusione della luna sul Mare del Sud non sempre significa avere davanti la Dea della Benevolenza. [...] Dove sono gli alberi dei giardini di Buddha su questa terra? Dove sono i rami e le foglie illuminati dalla luce del Buddha? Dove sono le rive sabbiose dei fiumi? Dove sono gli ottantaquattro mila Buddha? [...]

» (Cfr. p 35)

尼姑：又只见，神座上坐着个土地公，它旁边旁边还坐着那土地婆婆。想泥神尚且是成双成对！

SUORA: «Ancora una volta, tra le divinità vedo il Dio della Terra seduto e, affianco a lui, la sua consorte. Pensa, perfino le divinità terrestri sono una coppia...» (Cfr. p 62)

Infine, si prenda in considerazione il seguente passo tratto dal quarto atto, in cui la SUORA esprime il suo pensiero sul MONACO appena incontrato. Nel monologo, la ragazza elogia la rettitudine del giovane, asserendo di averlo visto intento a pregare Buddha. Nella descrizione dell'atto religioso vengono inseriti termini di origine buddhista: *nianzhu* 念珠 corrisponde alla traduzione di *m l*, il rosario utilizzato dai buddhisti per recitare le preghiere tradizionali, e i *nianjing* 念经, ovvero le preghiere classiche chiamate *Sutra*. Tuttavia ancora una volta è possibile notare come il linguaggio religioso sia messo in relazione con una leggenda appartenente alla mitologia antica cinese, che narra della sfortunata storia d'amore tra un uomo comune, il Mandriano, ed una divinità, la Tessitrice Celeste. La vicenda, nelle parole della SUORA, diventa similitudine del suo amore per il MONACO:

尼姑：一见风流和尚，聪明俊雅温和，手中常把念珠摩，口念经文无错；百样身躯扭捻，一双俊眼偷睃；牛郎织女渡银河，（对观众悄语）莫把真情说破。

SUORA: «Ho incontrato un monaco raffinato, intelligente, elegante e misurato. Tra le mani sgranava il *m l* e recitava i *Sutra* senza errori; il suo corpo è mosso da centinaia di gesti aggraziati e dai suoi meravigliosi occhi non si può distogliere lo sguardo. Come il Mandriano e la Tessitrice Celeste furono separati dalla Via Lattea.» (Sussurra rivolta al pubblico) «anche noi non possiamo rivelarci i nostri sentimenti.» (Cfr. p 61)

In conclusione, per la traduzione delle varie espressioni di matrice religiosa si può sottolineare di aver utilizzato una metodologia traduttiva diversificata in base alle casistiche, sia finalizzata alla trasmissione del significato delineato dall'autore nell'opera, sia intenzionata a favorire la comprensione da parte del lettore italiano di alcuni aspetti generali della tradizione religiosa, filosofica e mitologica cinese.

### 2.2.3 *Chengyu* e metafore.

Nell'analisi del lessico utilizzato in *Si fan*, non si può non fare menzione della cospicua presenza delle espressioni idiomatiche tipiche della lingua cinese, i *chengyu* 成语. Queste caratteristiche forme espressive sono largamente diffuse nei testi letterari in quanto conferiscono creatività al linguaggio, aprendo il testo a nuove possibilità d'interpretazione e stimolando la fantasia del lettore attraverso i loro significati. Si presentano in strutture unitarie composte da quattro caratteri indivisibili e possono rientrare in diverse categorie grammaticali, seppur configurandosi più frequentemente come determinanti verbali o come locuzione aggettivale e avverbiale. I *chengyu* sono formule fisse della lingua cinese che si compongono di rimandi impliciti legati alla storia e alla letteratura della protocultura e, proprio per questo motivo, rappresentano una stimolante sfida dal punto di vista traduttivo.

La strategia più comunemente utilizzata consiste nella naturalizzazione dei *chengyu*, trasmettendo il valore semantico delle immagini da essi evocate per mezzo di una perifrasi attinente oppure, quando possibile, suggerendo una corrispondenza idiomatica nella lingua d'arrivo. Inoltre, questa tecnica di tipo addomesticante è spesso accompagnata da modificazioni a livello sintattico. Di seguito sono stati messi in evidenza alcuni esempi tratti dal consistente corpus di *chengyu* presenti in *Si fan* e le relative rese proposte. Si considerino le traduzioni fornite per i successivi passi dell'opera contenenti espressioni idiomatiche con funzione verbale:

讲解人: [...] 可是他明白, 只要他能保持沉默, 就可以把羞辱遮掩过去, 如果声张开来, 反而没有好处, 所以他沉住了气, **不动声色**, 说道。。。

NARRATORE: «[...] Infatti comprendeva che finché avesse mantenuto il segreto non si sarebbe coperto di vergogna, al contrario, se ne avesse fatto notizia non ne avrebbe tratto alcun beneficio. Così mantenne la calma e **senza scomporsi** disse...» (Cfr. p 50)

Nella prima battuta riportata è possibile osservare come esempio di *chengyu* il costrutto *bu dong sheng-se* 不动声色, la cui traduzione letterale sarebbe “senza muoversi o fare rumore”. Questa espressione è stata quindi resa con il verbo italiano “scomporsi”, operando perciò una parafrasi che meglio si inserisce nel contesto descritto dalle parole del NARRATORE, quando, nel terzo atto, si fa portavoce dei pensieri del RE di fronte alla vergogna di scoprire il brutto tiro giocatogli dal PALAFRENIERE, il quale si è finto essere il sovrano per accedere alle stanze della REGINA e dormire con lei. L'espressione idiomatica è quindi funzionale a descrivere lo stato d'animo del RE, nonché utile a fornire indicazioni circa il tono utilizzato da quest'ultimo per pronunciare la battuta seguente.

Si osservi invece la traduzione proposta per il seguente passo tratto dal quarto atto, quando il MONACO e la SUORA, dopo essersi innamorati a prima vista, tentano con riluttanza di contenere la propria passione decidendo di intraprendere sentieri diversi per dirigersi a valle:

尼姑: 萍水相逢在山林, 在山林。

和尚: 各奔前程且离分, 且离分。

SUORA: «Ci siamo **incontrati per caso**, nei boschi.»

MONACO: «Ma **ognuno deve perseguire il proprio cammino**, e ora dobbiamo separarci.»  
(Cfr. p 59)

Le battute pronunciate dalla SUORA e dal MONACO contengono due *chengyu*: il primo, *ping shui xiang feng* 萍水相逢, nel suo significato letterale rimanda all'immagine di piante acquatiche che vengono trasportate dalla corrente sulla superficie dell'acqua e finiscono per toccarsi; il secondo, *ge ben qian cheng* 各奔前程, significa "ognuno percorre la strada davanti a sé". Nella traduzione italiana, si è resa la prima espressione idiomatica attraverso l'esplicitazione della metafora originale, trasformandola in "incontrarsi per caso", mentre il secondo *chengyu* è stato leggermente modificato nel lessico, senza però alterarne in alcun modo il significato, con un "perseguire il proprio cammino".

Nel passo successivo, viene invece utilizzata l'espressione idiomatica *cheng jia li ye* 成家立业, la quale possiede il significato letterale di "costruire una casa e avviare una professione", ma è stata tradotta con un più colloquiale "iniziare a lavorare e sposarsi". Nella traduzione è stato necessario, inoltre, invertire i termini costituenti del *chengyu* ai fini della continuità ritmica della battuta successiva, in cui, come verrà illustrato in seguito, il MONACO ripete le frasi della SUORA, mettendo in evidenza le parole finali di ogni frase:

尼姑: 僧家难把头发养, 尼姑五戒不可忘。**成家立业**没有份, 双关话儿你去想。

SUORA: «Farsi ricrescere i capelli è cosa ben difficile per il monaco, così come dimenticare i Cinque Precetti è cosa impossibile per la suora. Non vi sono vantaggi spirituali **nell'iniziare a lavorare e nello sposarsi**. Considerate il doppio senso di queste parole...» (Cfr. p 64)

Si prenda in considerazione l'esempio successivo, in cui è stata effettuata un'operazione di ricategorizzazione grammaticale. Infatti, è stata sostituita l'espressione di tipo verbale *zhan qian gu hou* 瞻前顾后, il cui significato letterale è "guardare continuamente avanti e indietro", nell'accezione di "guardarsi attorno con circospezione", con l'avverbio "cautamente", più funzionale nel contesto della frase:



尼姑：离了庵门把山下，一路上难躲难遮。瞻前顾后无人家，只听得，喜鹊喳喳，乌鸦呱呱，未知此去事如何，只叫我心惊怕，啊呀心惊怕。

SUORA: «Dopo aver lasciato il convento per scendere a valle, non è stato facile trovare rifugio e protezione lungo il cammino. Mi riparavo **cautamente** nelle case disabitate, sentivo soltanto il brusio delle cornacchie e il gracidio dei corvi... Non sapevo da che parte andare, riuscivo solo a piangere dalla paura, accidenti se avevo paura!» (Cfr. p 55)

Nei casi seguenti invece, nella traduzione italiana si è optato per rendere con avverbi e aggettivi quello che nel testo cinese viene espresso con un *chengyu* sostantivale. Si prendano in considerazione i seguenti esempi provenienti da due indicazioni sceniche tratte dal primo atto:

[焦虑站起，神不守舍 逡巡不已

[Scatta in piedi nervosamente, cammina avanti e indietro **senza posa**.] (Cfr. p 27)

[众人中，小和尚本无冒出头来，百无聊赖 翻阅经书后，抛弃。

[Dal coro fuoriesce il giovane monaco buddhista Ben Wu (Vuoto), che, **tremendamente annoiato** dopo aver sfogliato distrattamente una copia del Sutra, lo mette da parte.] (Cfr. p 27)

Nel primo esempio, l'espressione idiomatica *shen bu shou she* 神不守舍 corrisponde letteralmente alla metafora “come uno spirito senza rifugio”. Tuttavia, trattandosi della traduzione di un'indicazione scenica si è preferito optare per l'espressione avverbiale italiana “senza posa”, perdendo così buona parte della connotazione poetica della frase, ma guadagnando immediatezza nella trasmissione dell'immagine del movimento compiuto dall'attore. La seconda espressione cinese *bai wu liao lai* 百无聊赖 è utilizzata per esprimere il concetto di sofferenza infinita o di estremo tedio; per questo è stata tradotta con “tremendamente annoiato”, attenuando il significato per esigenze di concordanza con il contesto, in cui il MONACO sta sfogliando un libro e quindi non può provare sofferenza se non nell'accezione di “noia”.

Un ultimo aspetto degno di nota dal punto di vista lessicale è rappresentato dalle metafore presenti nel prototesto di *Si fan*, per la cui traduzione è stata effettuata una scelta di aderenza al testo originale e di sinteticità. Infatti, la maggior parte delle metafore riscontrate nel testo sono inserite nelle indicazioni sceniche e quindi sono state trattate con una metodologia analoga a quella utilizzata nel caso delle espressioni idiomatiche sopraelencate, abbassando volutamente il contenuto poetico della frase e prediligendo una resa più spontanea dell'immagine evocata. Per questo motivo, non si è reputato necessario ricercare una corrispondenza semantica nella lingua italiana per le metafore cinesi, in quanto le relative figure evocate sono state giudicate di semplice interpretazione.

Ad esempio, nel passo successivo, l'autore, utilizzando un'immagine cinese tradizionale<sup>51</sup>, paragona il movimento della SUORA a quello di formiche a contatto con la superficie bollente dell'acqua, suscitando nel lettore l'immagine di guizzi repentini e frenetici:

[扑天抢地，如热锅中的蚂蚁。

[Scatta verso l'alto, come se fosse una formica in una pentola d'acqua bollente] (Cfr. p 34)

Si invece deciso di modulare leggermente il significato trasmesso dalla seguente metafora:

[音乐，直至发展为一种巨大的内心轰鸣。

[Musica, il canto è così forte da diventare come una grande tempesta di emozioni] (Cfr. p 35)

Infatti la metafora cinese resa attraverso l'espressione *neixin hongming* 内心轰鸣 richiama l'idea di un cuore che, sopraffatto dai sentimenti, esplose. Questa immagine, per quanto calzante, è stata ritenuta troppo brusca per essere inserita nella traduzione italiana, per la quale si è preferita una resa più convenzionale quale "tempesta di emozioni".

Nel successivo esempio, invece, l'autore ha voluto paragonare il crescendo dei sentimenti provati dai due giovani religiosi nel primo atto ad un vulcano in eruzione, utilizzando la locuzione *penfa de huoshanyan* 喷发的火山岩. La metafora è stata conservata in quanto giudicata efficiente anche nella trasposizione italiana, come dimostrato di seguito:

[小尼姑的情感，如逐渐喷发的火山岩浆。

[Le emozioni scaturiscono come lava da un vulcano.] (Cfr. p 35)

Dunque, anche nella traduzione dei *chengyu* e delle metafore non è stato possibile utilizzare una strategia unitaria, ma sono state effettuate diverse scelte, più o meno influenti sul significato originale. Nell'approccio alla traduzione delle espressioni idiomatiche e delle figure retoriche tipiche di una determinata lingua non sempre è possibile mantenere intatto il significato originale, in quanto esso è indissolubilmente collegato alla specificità linguistica e ai culturalismi di un dato linguaggio. Per questo il traduttore è forzato a modificare il valore semantico espresso dalla lingua d'origine attraverso la sua trasposizione per equivalenze linguistiche, le quali sono responsabili di un inevitabile residuo traduttivo.

In generale, dunque, la strategia adottata nell'affrontare le problematiche di tipo lessicale è stata quella di minimizzare quanto più possibile le incongruenze semantiche e di trovare un punto d'incontro tra le tradizioni culturali e le abitudini linguistiche specifiche presenti nella letteratura cinese ed italiana.

---

<sup>51</sup> 热锅上的蚂蚁 v. <http://baike.baidu.com/view/1272297.htm>

## 2.3 Fattori testuali.

Una delle caratteristiche generali della composizione dei testi teatrali consiste nel possedere una struttura articolata su una duplice tipologia: le battute interpretate dagli attori e il sottotesto costituito dalla descrizione dei movimenti e degli effetti scenici. Per questa ragione, nel considerare i fattori testuali presenti in *Si fan*, è necessario articolare il discorso su due livelli d'analisi distinti, relativi alle peculiarità stilistiche e sintattiche dei dialoghi e delle indicazioni di scena. Infatti, poiché l'opera è composta da una doppia connotazione testuale, il lavoro di traduzione si è adattato alle diverse esigenze del prototesto, sempre tendendo ad una trasposizione più fedele possibile, nel rispetto dei registri linguistici, del ritmo dei dialoghi e della struttura sintattica scelti dall'autore per il testo d'origine.

In primo luogo si prenda in considerazione la categoria testuale dei dialoghi, ai quali è affidata la narrazione dell'intera opera teatrale. Una delle maggiori difficoltà dal punto di vista traduttivo, oltre al mantenimento della coerenza semantica, consiste nell'operare una trasposizione efficace nel prodotto tradotto del registro linguistico utilizzato nel testo d'origine. Per quanto riguarda il tipo di linguaggio scelto in *Si fan*, esso è generalmente colloquiale, ma come già affermato nella presentazione della macrostrategia traduttiva, va fatta una distinzione tra il registro delle due sezioni "cornice" dell'opera, ovvero il primo e il quarto atto, e quello dei due atti centrali. Infatti, sebbene non sia stata riscontrata una particolare volontà di diversificazione da parte dell'autore, è possibile notare come lo stile di composizione presenti un livello più formale negli atti dedicati alle vicende del Monaco e della Suora, mentre il registro si abbassa leggermente negli atti dedicati alla rappresentazione delle novelle di Boccaccio. Infatti, questi ultimi presentano sempre le caratteristiche tipiche del linguaggio colloquiale, ma sono integrati anche da espressioni più libere e da turpiloqui, come riportato nel seguente passo:

主人: [...] 皮奴乔! 你这个不要脸的东西! 你竟然干出这出这种伤天害理的事情, 我要弄死你!

OSTE: «[...] Pinuccio! Tu, essere inverecondo! Tu, sottospecie di mal riuscita offesa a tutto il Creato! Io ti ammazzo!!» (Cfr. p 43)

In questo esempio è possibile notare una ristrutturazione della frase nel suo aspetto sintattico, nonché un aggiustamento di tipo lessicale nella versione italiana, modifiche motivate dal fatto che una traduzione troppo fedele dei termini cinesi avrebbe sminuito la carica

semantica della frase e il mantenimento della struttura grammaticale ovviamente sarebbe stato poco funzionale. Nella lingua italiana infatti, vi è una sottile seppur ben definita differenza tra l'effetto risultante dalla traduzione letterale "io desidero mettere te a morte", piuttosto innaturale considerato questo momento particolarmente concitato della rappresentazione, e quello derivante da un'espressione più spontanea come "io ti ammazzo!".

Inoltre, i dialoghi in *Si fan* sono ampiamente giocati sulla ritmicità, che viene utilizzata dall'autore per delineare le diverse atmosfere dei vari atti, nonché come fonte primaria dell'effetto comico ricercato diffusamente in tutta l'opera. Nello specifico, si riporta l'esempio successivo, il quale contiene un gioco di parole cruciale nello svolgimento della storia d'amore tra il Monaco e la Suora.

和尚：僧家难把头发养，僧！尼姑五戒不可忘，尼！成家立业没有份，成！双关话儿你去想。。。僧尼成双，僧尼成双！嘻嘻嘻嘻！

MONACO: «Farsi ricrescere i capelli è cosa ben difficile per il monaco... Il monaco! Dimenticare i Cinque Precetti è cosa impossibile per la suora... La suora! Non vi sono vantaggi spirituali nell'iniziare a lavorare e nello sposarsi... Sposarsi! Considerate il doppio senso di queste parole... Ah ah! Il monaco e la suora sono una coppia, il monaco e la suora sono una coppia! Ah ah ah!!» (Cfr. p 65)

Come si evince dalla traduzione di questo passo, nel metatesto è stata cambiata la conformazione sintattica della frase per poter dare risalto alle parole "monaco", "suora" e "sposarsi" sulle quali si basa il gioco di parole con cui la Suora fa comprendere al Monaco che desidera sposarlo, nonostante dica l'esatto opposto. Nella versione cinese invece, il messaggio nascosto è facilmente individuabile in quanto composto dalle prime parole di ogni frase pronunciata dalla Suora, perciò il Monaco, ripetendole, ne realizza il significato reale. Si tratta di un passo denso di difficoltà traduttive, in quanto si è dovuto ristrutturare la frase tradotta in modo da conservare l'immediatezza del messaggio, dando però maggior risalto alle parole chiave per attirare l'attenzione del lettore che non può percepire il mutamento del tono della voce utilizzato nella rappresentazione. In aggiunta, si è rivelato particolarmente complicato il mantenimento del rapporto ritmico delle frasi nel testo originale, in quanto, data la sua natura sintetica, la lingua cinese è più propensa alla ritmicità rispetto alla lingua italiana, che tende ad esprimere i significati utilizzando un numero maggiore di lessemi.

Per quanto riguarda l'analisi degli aspetti testuali relativi al *corpus* delle indicazioni sceniche, si considerino i seguenti esempi:

[木鱼声渐归寂寥、单调。尼姑色空一身红妆，忧戚上场。追光跟上。她居中打坐，合十，俯首默祷。

[Lentamente sfuma il suono ripetitivo e mesto del muyu, entra in scena la suora buddhista Se Kong (Vacuità) vestita integralmente di rosso e con espressione afflitta. Il riflettore la inquadra e lei si siede al centro del fascio di luce, a capo chino e mani giunte prega silenziosamente.] (Cfr. p 26)

[开场灯光较暗，打蓝光，不开面光。大幕拉开。演员坐成一横排。讲解人开始叙述。伴随叙述，演员基本上以戏剧风格的哑剧方式表演。

[All'inizio del secondo atto l'illuminazione è piuttosto bassa, di colore blu, il riflettore frontale è spento. Si apre il sipario, gli attori sono seduti in riga e il narratore comincia a raccontare. Seguendo la narrazione, gli attori si basano sullo stile interpretativo della pantomima.] (Cfr. p 36)

[众人各自手持大圆镜子上，以反射光线，摹拟小和尚追随尼姑的火热目光。

[TUTTI prendono in mano dei grossi specchi rotondi, con cui rinfrangono la luce dei riflettori nella stessa direzione dello sguardo appassionato del MONACO, che segue la SUORA.] (Cfr. p 58)

Esaminando i passi citati, la differenza più evidente tra il prototesto e il metatesto proposto consiste nella lunghezza della perifrasi. Infatti, nel testo d'origine è stata riscontrata una prevalenza di frasi brevi e isolate, che non presentano connettori e sono suddivise per mezzo di un abbondante uso di punti fermi. Il sottotesto scenico si configura come un elenco di istruzioni sintetiche, atte a descrivere l'azione rappresentata senza abbondare nei dettagli, anzi, presentando diverse omissioni che hanno reso necessaria una maggiore esplicitazione nel metatesto. Il registro utilizzato è piuttosto colloquiale e non presenta particolari tecnicismi, ma si attiene ad un lessico semplice per esigenze di chiarezza nella trasmissione delle istruzioni. La strategia generalmente adottata per la traduzione delle indicazioni sceniche è stata quella di ampliarle, esplicitandone ulteriormente il messaggio quando necessario, oppure modificarle nella sintassi, invertendo l'ordine degli elementi costituenti qualora esso risultasse plausibile di fraintendimenti. Nella redazione del metatesto si è optato inoltre per la creazione di strutture di stampo ipotattico, in luogo della diffusa paratassi tipica della lingua cinese ed, in particolare, di questa tipologia testuale. Le frasi brevi che compongono le indicazioni sceniche presenti nel testo originale di *Si fan* sono state collegate nella versione italiana per mezzo di connettori e congiunzioni, principalmente di tipo subordinativo e, in alcuni casi, coordinativo.

In generale, si può affermare che la traduzione proposta abbia tenuto conto delle molteplici possibilità sintattiche offerte dalla lingua italiana, senza lasciarsi influenzare dalla struttura linguistica cinese, composta sull'ordine fisso di soggetto-verbo-oggetto. A questo proposito, quindi, sono state effettuate operazioni di inversione dei componenti sintattici, piuttosto che di creazione di rapporti di subordinazione tra le diverse perifrasi o di omissione delle ripetizioni riscontrate, al fine di evitare un effetto ridondante.

## BIBLIOGRAFIA

- ALLEN Graham, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000.
- ANDERMAN G., “Drama translation”, in M. Baker (a cura di) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, pp. 71-74.
- BAKHTIN Mikhail, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, Ardis, Ann Arbor, 1973.
- BASSNET Susan, Portolano Daniela (a cura di), *La traduzione: teorie e pratica*, Bompiani, Milano, 1993.
- BROOK Peter, *The Empty Space*, Penguin Modern Classics, Harmondsworth, 1972, p.157.
- CODY G.H. & SPRINCHORN E., *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama* (Vol. 1), New York, Columbia University Press, 2007.
- DAVIS Edward L., *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, London, Routledge, 2005.
- DI BELLO Michelle, “Longing for Wordly Pleasures: An Example of the Sacred vs. the Profane in Contemporary Chinese Drama”, *Chinoperl Papers* 18, 1996, pp.67-78.
- ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- FERRARI Rossella, *Pop goes the Avant – Garde: Experimental Theatre in Contemporary China*, Seagull Books, Calcutta, 2012.
- FOSTER Hal, “What’s Neo about the Neo-Avant Garde?”, *October* 70, 1994, pp. 5-32.
- GODONO E., “Oriente e Occidente in Boccaccio: corrispondenze fra Decameron e antiche novelle orientali”, in *Kúma* n. 17, 2009, pp. 66-89.
- JAKOBSON R., “Aspetti linguistici della traduzione”, 1959, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 51-62.

KOTT Jan, *The Theater of Essence, and Other Essays*, Northwestern University Press, Evanston, 1984, p. 98.

KRISTEVA Julia, *Word, Dialogue and Novel*, New York, Columbia University Press, 1986.

LANDWEHR Margarete, "Literature and the Visual Arts; Questions of Influence and Intertextuality", in *Literature and the Visual Arts* n.3, 2002, pp. 1-16.

LUZI Mario, "Sulla traduzione teatrale", in *Testo a fronte* n. 3, Milano, Guerini, 1990, pp. 97-99.

MELVIN Sheila, "Chinese Welcome a Break from Old-Style Drama", in *New York Times*, 10 June 2001.

MENG Jinghui, *Si fan* 思凡 (Pensieri Profani), *Xin juben* 新剧本, 1993.

MENG Jinghui, *Xianfeng xiju dangan* 先锋戏剧档案 (*Avant-Garde Theatre Files*), Beijing, Writers' Press, 2000.

MORGAN, Thais E., "Is There an Intertext in this Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality", *American Journal of Semiotics* n.3, 1985, pp. 1-40.

NEWMARK Peter, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988.

OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004.

OSIMO Bruno, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli, 2010.

PESARO N. (a cura di), *The Ways of Translation: Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Venezia, Cafoscarina, 2013.

PIRANDELLO L., "Illustratori, attori e traduttori" (1908), in Lo Vecchio Musti M. (a cura di) *Saggi*, Milano, Mondadori, 1939, pp. 227-246.

PORTER James E., "Intertextuality and the Discourse Community", *Rhetoric Review*, Fall 1986, pp. 34-47.

SCARPA Federica, *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2001.

TOTO S., *La traduzione teatrale: l'Elena di Euripide*, Tesi di laurea discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, A.A. 2008/2009.

TOURY Gideon, Andrea Bernardelli (traduzione di), "Principi per un'analisi descrittiva della traduzione", in Nergaard Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 181-224.

VINAY J.P. e DARBELNET, J., SAGER J. C. e HAMEL M-J. (traduzione di), *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1995.

WANG Sidan, "Si fan de huwenxing yanjiu 思凡的互文性研究" (Analisi dell'intertestualità nell'opera teatrale *Pensieri Profani*), *Wenjiao ziliao* 文教资料 (Materiali Culturali ed Educativi), Nanjing Normal University 南京师范大学, Novembre 2013, pp. 8-10.

WEI Lixin, *Zuo xi: xijuren shuo* 做戏戏剧人说 (Scrivere il Teatro: i Drammaturgi si raccontano), *Wenhua yishu chubanshe*, Beijing, (2003) pp. 79-84.

## SITOGRAFIA

Intervista a Meng Jinghui sul sito *China Culture*, consultato il 16/07/2014:

[http://www.chinaculture.org/gb/en/2006-09/11/content\\_85485.htm](http://www.chinaculture.org/gb/en/2006-09/11/content_85485.htm)

Intervista a Meng Jinghui sul sito *China.org*, consultato il 13/07/2014:

<http://www.china.org.cn/english/NM-e/181183.htm>

Descrizione metafora cinese tradizionale da *Baike Baidu*, consultato il 05/10/2014:

<http://baike.baidu.com/view/1272297.htm>