



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Traduzione e
Interpretazione

Tesi di Laurea

**Traduzione dei libretti di due opere italiane in
cinese e commento alla traduzione**

Relatore

Ch. Prof. Paolo Magagnin

Correlatore

Ch. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureando

Zi Wang

Matricola 898996

Anno Accademico

2022/2024

*Non ho modo di fare una scelta giusta,
posso solo rendere giusta questa scelta...*

ABSTRACT

Taking two representative Italian operas as the object of study, this thesis explores the practical process and theoretical reflection of opera translation through the full-length Chinese translations of these operas and translation comments. The structure of the thesis is divided into three main parts, namely the overview of the development of Italian operas and the background of their creation, the translations of the operas, and the translation summary and commentary.

In the first part of the thesis, a systematic overview of the origin and development of Italian opera is given, which comprehensively analyses the evolution of opera since its birth at the end of the 16th century, especially its position in the history of music and art and its far-reaching influence on European music and culture. At the same time, it summarises the classic genres of Italian opera, such as Romanticism and Realism, and their representative works and creative features, aiming to provide a solid theoretical and historical foundation for the subsequent translation practice. In addition, the backgrounds of the two selected operas, the authors' biographies, and major artistic achievements are introduced in detail, and the creative styles of the composers and playwrights are analyzed. Finally, the thesis summarises the dissemination and development of Italian opera in China. This part of the study aims to lay a foundation for the subsequent translation of opera texts, and at the same time discusses the importance and challenges of subtitle translation in cross-cultural communication.

The second part is the core of the thesis, focusing on the results of full-text Chinese translations of two Italian operas. This part contains not only the translations of the characters' chants but also the introduction to the background of the plot and the translation of the stage directions.

The third part summarises and comments on the whole translation process. In this part, the main difficulties encountered in the translation process are reviewed and the translation strategies adopted to cope with them are discussed in detail.

The article concludes with a glossary of terms used in the translation process and references.

摘要

本论文以两部具有代表性的意大利歌剧为研究对象，通过对这些歌剧的全篇汉语翻译和翻译评论，探讨歌剧翻译的实际操作过程和理论思考。论文的结构分为三个主要部分，分别是意大利歌剧发展概况及创作背景、歌剧译文以及翻译总结与评论。

在论文的第一部分，首先对意大利歌剧的起源和发展脉络进行了系统性的概述，全面梳理了自 16 世纪末歌剧诞生以来的演变历程，特别是意大利歌剧在音乐艺术史中的地位及其对欧洲音乐文化的深远影响。同时，总结梳理意大利歌剧的经典流派，例如浪漫主义和现实主义等各大时期的代表作品及其创作特点，旨在为后续的翻译实践提供坚实的理论和历史基础。此外，详细介绍了所选两部歌剧的创作背景、作者的生平和主要艺术成就，分析作曲家和剧作家的创作风格。最后，论文总结了意大利歌剧在中国的传播和发展状况。这一部分的研究旨在为后续的歌剧文本翻译奠定基础，同时探讨字幕翻译在跨文化传播中的重要性和挑战。

第二部分是论文的核心内容，集中展示了对两部意大利歌剧的全文汉语翻译成果。这部分不仅包含了人物的唱词翻译，还包括了对剧情背景的介绍和舞台指示的翻译。

第三部分则是对整个翻译过程的总结与评论。在这一部分，回顾翻译过程中遇到的主要困难，并详细探讨应对这些困难所采取的翻译策略。

文章最后附上翻译过程中的术语表及参考文献。

INDICE

ABSTRACT	3
摘要	4
PREFAZIONE.....	7
CAPITOLO I.....	9
INTRODUZIONE.....	9
1.1 Panoramica dello sviluppo dell'opera italiana	10
1.1.1 La nascita dell'opera italiana	10
1.1.2 Lo sviluppo dell'opera italiana	11
1.2 I grandi creatori dell'arte	12
1.2.1 Gaetano Donizetti: Uno dei tre grandi dell'opera italiana	12
1.2.2 Una nuova cooperazione in una nuova era	14
1.3 Due opere rappresentative	15
1.3.1 <i>Maria Stuarda</i>	15
1.3.1.1 Il background dell'opera	15
1.3.1.2 La trama di <i>Maria Stuarda</i>	16
1.3.2 <i>Marco, il viaggiatore veneziano</i>	17
1.3.2.1 Il background dell'opera	17
1.3.2.2 La trama di <i>Marco, il viaggiatore veneziano</i>	18
1.1 L'opera italiana in Cina	20
1.1.1 Lo sviluppo dell'opera italiana in Cina	20
1.1.2 L'influenza dell'opera italiana sull'opera cinese	21
1.2 La traduzione in cinese di libretti d'opera	23
CAPITOLO II	25
TRADUZIONE.....	25
2.1 <i>Maria Stuarda</i>	26
2.1.1 Introduzione e personaggi.....	26
2.1.2 Atto I 第一幕	27
2.1.2.1 Scena I 第一场.....	27
2.1.2.2 Scena II 第二场	27
2.1.2.3 Scena III 第三场	29
2.1.2.4 Scena IV 第四场	29
2.1.2.5 Scena V 第五场	31
2.1.3 Atto II 第二幕.....	34
2.1.3.1 Scena I 第一场.....	34
2.1.3.2 Scena II 第二场	35
2.1.3.3 Scena III 第三场	37
2.1.3.4 Scena IV 第四场	38
2.1.4 Atto III 第三幕	42
2.1.4.1 Scena I 第一场.....	42

2.1.4.2	Scena II 第二场	43
2.1.4.3	Scena III 第三场	44
2.1.4.4	Scena IV 第四场	44
2.1.4.5	Scena V 第五场	45
2.1.4.6	Scena VI 第六场	47
2.1.4.7	Scena VII 第七场	48
2.1.4.8	Scena VIII 第八场	48
2.1.4.9	Scena IX 第九场	49
2.1.4.10	Scena X 第十场	50
2.2	<i>Marco, il viaggiatore veneziano</i>	52
2.2.1	Introduzione e personaggi	52
2.2.2	Atto I 第一幕	52
2.2.2.1	Scena I 第一场	53
2.2.2.2	Scena II 第二场	54
2.2.2.3	Scena III 第三场	55
2.2.3	Atto II 第二幕	56
2.2.3.1	Scena I 第一场	57
2.2.3.2	Scena II 第二场	59
2.2.3.3	Scena III 第三场	60
2.2.4	Atto III 第三幕	63
2.2.4.1	Scena I 第一场	63
2.2.4.2	Scena II 第二场	65
CAPITOLO III		69
COMMENTO TRADUTTOLOGICO		69
3.1	Tipologia Testuale	70
3.2	La dominante	72
3.3	Il Lettore Modello	74
3.3.1	Il lettore modello del prototesto	74
3.3.2	Il lettore modello del metatesto	76
3.4	Macrostrategia traduttiva	78
3.5	Microstrategia	79
3.5.1	Nomi dei personaggi	79
3.5.2	Toponimi	81
3.5.3	Apocope	82
3.5.4	Italiano letterario	85
3.5.5	Interiezione	86
CONCLUSIONI		89
GLOSSARIO		91
BIBLIOGRAFIA		93

PREFAZIONE

L'arte dell'opera, in quanto prodotto perfetto della combinazione di musica e linguaggio, non solo mostra il fascino artistico della musica, ma esprime anche emozioni e pensieri ricchi mediante l'utilizzo di un linguaggio drammatico. È proprio per lo stretto rapporto tra musica e linguaggio che l'arte dell'opera è diventata uno degli oggetti più importanti della ricerca sulla traduzione. La qualità della traduzione dell'opera non solo influisce sulla comprensione e sull'apprezzamento dell'opera da parte del pubblico, ma è anche direttamente correlata alla diffusione e all'accettazione dell'opera in ambito internazionale. Pertanto, come preservare la maestria, l'accuratezza e l'espressività dell'opera originale nel processo di traduzione è un problema centrale da risolvere nello studio della traduzione dell'opera.

Prendendo come oggetto di studio due opere italiane rappresentative, questa tesi esplora il processo pratico e la riflessione teorica della traduzione di opere liriche attraverso le traduzioni cinesi integrali di queste opere e le recensioni delle traduzioni. La struttura della tesi è divisa in tre parti principali: la panoramica dello sviluppo delle opere italiane e il contesto della loro creazione, le traduzioni delle opere e il commento delle traduzioni.

Nella prima parte della tesi, l'autore fornisce innanzitutto una panoramica sulle origini e sullo sviluppo dell'opera italiana. Essendo una forma d'arte completa che integra musica, teatro e letteratura, lo studio della traduzione dell'opera è un ambito recente; la letteratura e i materiali di ricerca pertinenti sono relativamente scarsi. Per questo motivo, il presente lavoro analizza in primo luogo lo stato attuale della ricerca sulla traduzione dell'opera lirica, passando in rassegna la letteratura in materia, ed esplora poi i punti di forza e di debolezza della ricerca esistente. Inoltre, presenta il background creativo delle due opere selezionate, comprese le biografie dei compositori, le motivazioni dietro alla creazione e il contesto storico e culturale, nonché le sinossi della trama di ciascuna opera. La raccolta e l'analisi di queste informazioni pone le basi teoriche per la seconda parte del lavoro di traduzione e fornisce un supporto per la comprensione delle connotazioni culturali dei testi d'opera.

La seconda parte, il cuore della tesi, è incentrata sui risultati delle traduzioni integrali in cinese di due opere italiane. Questa parte contiene non solo la traduzione

dei testi dei personaggi, ma anche l'introduzione al contesto della trama e la traduzione delle indicazioni sceniche. Nel processo di traduzione, tenendo conto delle differenze tra l'italiano e il cinese in termini di struttura linguistica e di connotazione culturale, ci si sforza di preservare il fascino artistico delle opere originali, applicando al contempo diverse strategie di traduzione, come la traduzione letterale, la traduzione libera, la domesticazione e l'estraniamento, in modo tale da rendere le traduzioni più in linea con le abitudini espressive cinesi. Ad esempio, per i testi dei canti dei personaggi, la traduzione non solo mantiene la musicalità dell'opera originale, ma trasmette anche il più possibile l'emozione e l'atmosfera del testo originale attraverso la regolazione ritmica e la selezione delle parole. Quando si tratta invece dell'introduzione della trama e delle indicazioni sceniche, la traduzione si concentra maggiormente su un'accurata comunicazione semantica, per garantire che il pubblico possa comprendere con precisione lo sviluppo della trama e i suoi sottili cambiamenti.

La terza parte riassume e commenta l'intero processo di traduzione. In questa parte vengono passate in rassegna le principali difficoltà incontrate nel processo di traduzione e vengono discusse nei dettagli le strategie traduttive adottate per far fronte a tali difficoltà. Ad esempio, i traduttori cinesi si trovano spesso di fronte alla difficoltà di scegliere tra le ricche espressioni di tono e di tempo dell'italiano. Per questo motivo, nel processo di traduzione viene creato un database terminologico basato sul contesto per standardizzare i criteri di traduzione e garantire la coerenza e l'accuratezza delle traduzioni. Inoltre, la gestione delle differenze culturali nel processo di traduzione viene esaminata nelle revisioni di traduzione. Nella traduzione lirica, le differenze culturali non si riflettono solo a livello linguistico, ma anche nell'espressione emotiva, nei costumi, nel contesto storico e in altri aspetti. Pertanto, il modo in cui la traduzione deve essere fedele all'opera originale, ma anche accettabile per il pubblico della lingua di destinazione, è una delle principali difficoltà del lavoro di traduzione, e le scelte specifiche di traduzione vengono elaborate nella revisione della traduzione.

In conclusione, attraverso i commenti dettagliati sulle traduzioni integrali in cinese di due opere italiane e sul processo di traduzione, l'autore della tesi vuole esplorare i numerosi problemi pratici e le sfide teoriche della traduzione operistica. La traduzione d'opera non è solo un'operazione di conversione linguistica, ma anche un dialogo tra culture. Questo elaborato fornisce alcuni casi di studio specifici ed esperienze pratiche nella ricerca sulla traduzione operistica, con la speranza di fornire alcune riflessioni e riferimenti per la futura ricerca sulla traduzione operistica.

CAPITOLO I

INTRODUZIONE

1.1 Panoramica dello sviluppo dell'opera italiana

1.1.1 La nascita dell'opera italiana

La prima opera lirica al mondo nacque in Italia, dove iniziò a prendere forma tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVIII secolo. Prima della nascita della vera e propria arte dell'opera, le forme d'arte dell'epoca si concentravano principalmente su alcuni tipi di spettacoli con accompagnamento musicale, come le rappresentazioni campestri, le rappresentazioni pastorali e gli intermezzi.¹ Sebbene queste forme d'arte contemplassero alcuni elementi musicali, si profilavano come relativamente semplici e limitate in termini di contenuto ed espressione. Le rappresentazioni sul campo e le opere pastorali avevano di solito come tema la vita rurale idealizzata o lo scenario naturale; trasmettevano, inoltre, le emozioni col canto di poesie sul campo o di canzoni pastorali, concentrandosi più sul lirismo della poesia e sulla bellezza melodica della musica che sulla trama dell'opera per mostrare il mondo interiore dei personaggi o per promuovere lo sviluppo della storia. Allo stesso modo, il teatro performativo episodico consisteva perlopiù in brevi intermezzi, di solito messi in scena tra opere o spettacoli più grandi, e progettati per fornire un intermezzo divertente. Essendo essenzialmente prive di una struttura narrativa completa e drammatica, queste forme erano più una combinazione di musica e letteratura che una vera e propria rappresentazione teatrale. Pertanto, pur fornendo una base per i successivi sviluppi dell'opera, non possedevano di per sé la tensione drammatica e la caratterizzazione che l'arte operistica successiva richiedeva.

In quanto culla del Rinascimento, Firenze presentava una forte base sociale e artistica popolare: c'erano molte organizzazioni assembleari formate da persone che condividevano lo stesso amore per la musica, la più famosa delle quali era la Società della Camerata. Le Carmelitane diedero vita a due delle prime opere della storia, *Dafne* e *Dolce Vita*. Queste due opere gettarono le basi per il futuro sviluppo dell'opera. La prima di *Dafne* ebbe luogo in occasione del Carnevale del 1597-1598. Nella prefazione a *L'elisir d'amore* si afferma che l'opera risale addirittura al 1594. Sotto l'influenza di queste due opere, Claudio Monteverdi compose la prima vera opera, *l'Orfeo*, nel 1607, che fu rappresentata alla corte di Mantova in Italia. Questo segnò la nascita dell'opera

¹ ZHOU Ling 周玲, *Yidali geju de xingqi yu fazhan* 意大利歌剧的兴起与发展 (La nascita e lo sviluppo dell'opera italiana), *Qinghai shifandaxue xuebao*, vol.4, 1999, pp.98-100.

come forma d'arte.² Da quel momento in poi, l'opera italiana si estese e si sviluppò in tutta Italia e persino in Europa.

1.1.2 Lo sviluppo dell'opera italiana

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, l'opera italiana godette di un periodo di popolarità. Questa fase fu segnata dalla nascita dell'opera buffa. In questo periodo, il rapido sviluppo dell'economia capitalistica italiana e il crescente senso di autonomia del grande pubblico indebolirono l'influenza della musica religiosa sulla società. Al contrario, l'arte dell'opera lirica, con la sua peculiare laicità e la bassa soglia di ingresso artistico, era più in linea con le esigenze dello sviluppo sociale e culturale. Anche l'opera comica è un prodotto di questo ambiente storico-sociale. Le opere comiche di solito avevano come sfondo della narrazione la vita quotidiana ed erano caratterizzate da dialoghi arguti e trame divertenti. Il famoso maestro d'opera italiano Gioachino Rossini fu un rappresentante dell'opera comica. Rossini, nella corso della sua carriera, compose quasi 40 opere, tra cui *Il barbiere di Siviglia*, una delle sue opere comiche più famose. Oltre a Rossini, non si può ignorare il contributo di maestri dell'opera come Gaetano Donizetti.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo iniziò ad emergere l'opera realista italiana. Le opere liriche di questo genere erano per lo più caratterizzate dalla rappresentazione della vita reale, dalla preoccupazione per i problemi sociali e dalla forte carica emotiva.³ A differenza delle opere romantiche, le opere realiste ritraevano la vita della gente comune, soprattutto la dura vita delle classi inferiori. Le figure più rappresentative di questo genere sono Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini. Entrambi presentano capolavori che sono stati tramandati fino ai giorni nostri, come *Il Trovatore* e *Turandot*.

Dall'inizio del XX secolo a oggi, l'opera italiana è entrata in una nuova era. Ha ereditato la ricca e preziosa eredità dell'opera tradizionale italiana, incorporando al contempo le influenze di vari generi artistici e musicali emergenti, come il modernismo e il postmodernismo. L'opera moderna ha segnato una rottura con la forma tradizionale, con forti innovazioni e sviluppi nella forma musicale e nelle caratteristiche linguistiche. In questo periodo si è sviluppata anche la tecnologia, che ha apportato molta linfa vitale

² KIMBELL David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1991, pp.58-62.

³ WANG Yue 王越, *Yidali geju de fazhan* 意大利歌剧的发展, *Xijuzhijia*, vol.22, 2016, pp.75-76.

alla creazione dell'arte lirica. Effetti tecnologici come la proiezione e il 3D a occhio nudo hanno conferito al palcoscenico una nuova esperienza visiva, mentre i progressi nelle apparecchiature audio hanno reso il teatro più completo. Uno dei rappresentanti di questo periodo è stata l'“avanguardia”, che ha fatto uso della tecnologia moderna per esplorare e innovare l'opera, perseguendo la novità e la caratterizzazione. Il capolavoro di Luigi Nono, *Intolleranza*, riflette gli sconvolgimenti politici e le ingiustizie sociali della metà del XX secolo, nonché una forte protesta contro l'oppressione della guerra e del fascismo. In quest'opera, Nono utilizza la musica elettronica ed effetti sonori sperimentali per rompere i confini della forma d'arte operistica tradizionale.⁴

1.2 I grandi creatori dell'arte

1.2.1 Gaetano Donizetti: Uno dei tre grandi dell'opera italiana

Tra le tre principali tipologie di opera in voga, oltre alle già citate opere comiche e romantiche, si annovera anche l'opera semi-corretta. A differenza dell'umorismo spensierato dell'opera comica e dei finali tragici dell'opera romantica, l'opera semiseria fonde in modo unico le caratteristiche di questi due tipi di opera. Sebbene il suo contenuto tratti spesso temi seri, come la moralità sociale, le questioni politiche o la complessità delle emozioni umane, è spesso presentato in modo spiritoso, satirico o addirittura giocoso. Questo stile unico permette alle opere semiserie di trovare un equilibrio tra serietà e intrattenimento, in grado di provocare riflessioni nel pubblico senza perdere il divertimento dell'intrattenimento.

Donizetti fu un grandioso Maestro dell'opera. Il suo talento non era limitato a un genere particolare di opera, ma dimostrò le sue straordinarie doti artistiche componendo con disinvoltura in tutti e tre i generi principali: l'opera comica, l'opera romantica e l'opera semiseria. Mentre altri compositori possono essere unici in un genere, Donizetti è in grado di trascendere i limiti del soggetto e dello stile, sia che si tratti di un'opera comica leggera, di un'opera romantica carica di emozioni o di una semi-opera seria e giocosa. Donizetti non fu solo un compositore di talento, ma anche un artista prolifico, ed è stato descritto come il “modello di lavoro” nel mondo dell'opera. Nella sua vita scrisse più di sessanta opere, molte delle quali sono diventate dei classici ancora oggi,

⁴ Britannica, "Luigi Nono" (articolo in linea), *Encyclopedia Britannica*, 2024, URL: <https://www.britannica.com/biography/Luigi-Nono>, (consultato il 21/09.2024).

come il *Don Pasquale* e *Amoris Laetitia*. Queste opere monumentali non solo dimostrano il suo eccezionale talento musicale, ma riflettono anche la sua profonda comprensione dell'arte dell'opera e la sua incessante ricerca. La capacità di Donizetti di produrre un numero così elevato di opere liriche di alta qualità è dovuta non solo al suo eccezionale talento, ma anche alla buona formazione ricevuta nei primi anni di vita e all'attenta guida dei suoi due mentori. I due eccezionali insegnanti, Giovanni Simone Mayr e Padre Stanislao Mattei, non solo diedero a Donizetti un grande aiuto nella conoscenza dell'opera, ma lo condussero anche fuori dall'Italia, portando il suo talento sulla scena europea. Sotto la guida dei suoi mentori, Donizetti divenne un nome noto non solo in Italia, ma anche in tutto il mondo dell'opera europea, una stella splendente nella storia della musica.⁵

Donizetti non era solo rinomato nel campo della composizione, ma anche nella scrittura di copioni d'opera. Partecipò alla stesura di molti copioni, molti dei quali in collaborazione con altri sceneggiatori e alcuni interamente di suo pugno. Attraverso questi copioni, Donizetti fondeva le sue idee musicali con le strutture drammatiche, rendendo le sue opere non solo avvincenti dal punto di vista musicale, ma anche in termini di profondità della narrazione e della caratterizzazione.

Oltre alla sua eccezionale abilità nella composizione e nella sceneggiatura, Donizetti ha un punto di forza poco conosciuto ma estremamente importante: la capacità di adattare e modificare con flessibilità i passaggi canori delle sue opere per meglio adeguarsi alle voci e agli stili esecutivi dei diversi cantanti. Questa attenzione ai dettagli e il rispetto per i cantanti hanno fatto sì che le sue opere potessero essere presentate al meglio in tutti i tipi di spettacolo. Di conseguenza, ancora oggi, molti vocalisti continuano a credere che nessun compositore possa eguagliare Donizetti quando si tratta di adattare il canto alla tecnica vocale. Le sue opere sono diventate non solo modelli di paragone della tecnica vocale, ma anche classici insuperati per i cantanti d'opera.

⁵ LIANG Xiaofen 梁晓奋, *Duonicaidi yidaligeju de quanneng zuoqujia* 多尼采蒂: 意大利歌剧的全能作曲家(Donizetti: il compositore poliedrico dell'opera italiana), *Yinyue aihaozhe*, vol.11, 2019, pp.30-33.

1.2.2 Una nuova cooperazione in una nuova era

Il potere dei classici è così influente che spesso sembra un'arma a doppio taglio. Non solo può essere conservato e cantato per decenni o addirittura secoli, ma può anche essere un ostacolo alle scoperte moderne. Nel caso dell'opera italiana, ad esempio, di solito si pensa ai classici che hanno superato la prova del tempo e si presta relativamente poca attenzione all'opera italiana moderna. Tuttavia, l'opera italiana moderna non è mai rimasta ferma. In questo periodo i compositori hanno apportato audaci innovazioni stilistiche, utilizzando strutture musicali sperimentali, narrazioni non lineari e segni e simboli astratti per esplorare emozioni e idee complesse. Allo stesso tempo, il soggetto dell'opera italiana moderna è estremamente ricco: non solo porta avanti i tradizionali temi storici, ma copre anche questioni sociali contemporanee, come le turbolenze politiche e le ingiustizie sociali, mostrando una profonda natura ideologica.

Quest'anno ricorre il 700° anniversario della morte di Marco Polo. Per commemorare questa figura storica che ha avuto una profonda influenza sugli scambi tra Oriente e Occidente, il Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello” di Venezia ha appositamente progettato e coreografato un'opera originale in tre atti, *Marco, il viaggiatore veneziano*. L'opera ha avuto una prima di successo al prestigioso Teatro dell'Opera Malibran in Italia nell'aprile di quest'anno. La musica e il libretto dell'opera sono frutto della collaborazione di diversi musicisti e drammaturghi di spicco, che hanno unito la loro saggezza e creatività. Quest'opera non è solo un'importante innovazione artistica, ma rappresenta anche il contributo del Conservatorio di Venezia alla trasmissione e alla promozione del patrimonio culturale. Con il tempo, quest'opera dovrebbe diventare una rappresentazione emblematica per il Conservatorio di Venezia e inserirsi nella storia della scrittura lirica moderna come un'importante risorsa per la ricerca artistica e l'esecuzione futura.⁶

⁶ LIANG Xiaofen 梁晓奋, *Duonicaidi yidaligeju de quanneng zuoqujia* 多尼采蒂: 意大利歌剧的全能作曲家, *op. cit.*, 2019, pp.30-33.

1.3 Due opere rappresentative

1.3.1 *Maria Stuarda*

1.3.1.1 Il background dell'opera

Maria Stuarda è un'opera lirica di Gaetano Donizetti su libretto di Giuseppe Bardari rappresentata in prima assoluta alla Scala il 30 dicembre 1835 e diretta da Eugenio Cavallini.

L'Europa dei primi anni del XIX secolo coincide con l'ascesa del Romanticismo, un periodo di profondi cambiamenti nel campo della cultura e dell'arte. L'opera, in quanto forma d'arte popolare, diviene un importante veicolo per l'espressione di questo cambiamento ed entrò in un periodo d'oro di sviluppo. Il Romanticismo si concentra sulla forte espressione delle emozioni personali e sottolinea la profondità e la complessità dell'esperienza interiore, in netto contrasto con la tradizionale ricerca classica della forma e della razionalità. I compositori prediligono sempre più i temi storici, soprattutto quelli che contengono storie di intensi conflitti emotivi e di destino tragico, che riflettono le lotte interiori dell'individuo e che esplorano temi sociali e politici più ampi attraverso il destino dei personaggi storici. È in questo contesto culturale che compositori come Donizetti creano molte opere storiche di ampio respiro, che rimangono tuttora dei classici del teatro d'opera.

Allo stesso tempo, all'inizio del XIX secolo l'Italia è ancora divisa e il dominio di diversi piccoli Stati e di governanti stranieri fa accrescere la richiesta di indipendenza e unità nazionale. In questo contesto, le opere romantiche italiane si colorano sovente di patriottismo e di nazionalismo. La scelta di temi storici per le composizioni, in particolare quelli che riguardano le lotte politiche e le tragedie del destino, non solo soddisfano i gusti del pubblico, ma riflettono anche, in una certa misura, le riflessioni dei compositori sulla situazione politica del tempo.

In questa atmosfera culturale, le opere con temi storici diventano gradualmente un punto di riferimento per la creazione, e i compositori amano trasmettere la complessità e la profondità delle emozioni umane attraverso la rappresentazione dei tragici destini dei personaggi storici. Queste opere non solo sono affascinanti dal punto di vista drammatico, ma ispirano anche il pubblico a riflettere sulla natura umana e sul destino.

È in questo contesto culturale che compositori come Donizetti creano molte opere di ampio respiro con temi storici.⁷

Ma l'opera *Maria Stuarda* conosce un processo di creazione e prima rappresentazione piuttosto sfortunato. La prima rappresentazione viene rimandata a causa della giovane età e dell'inesperienza del librettista Bardari, che porta a una ripetuta censura del libretto. Nel frattempo, le due protagoniste, Giuseppina Ronzi de Begnis e Anna Delsere, aggravano ulteriormente il problema litigando per i conflitti di ruolo durante le prove. Donizetti si stanca e rimprovera entrambe le parti. L'opera viene censurata per il suo coinvolgimento nel regicidio e nelle delicate relazioni politiche viene alla fine adattata e ribattezzata *Buondelmonte*. Nonostante il ruolo da protagonista di Maria Malibran nella ripresa, l'opera viene ritirata dopo solo sei rappresentazioni a causa del soggetto crudo e dell'inadeguata esecuzione vocale. L'opera rimase praticamente ineseguita per molto tempo, fino alla Donizetti Renaissance della seconda metà del XX secolo, quando inizia un graduale revival, anche se in una forma ampiamente modificata, con Nicola de Giosa. Le edizioni critiche dell'opera non conoscono una grande diffusione fino agli anni Novanta.⁸

1.3.1.2 La trama di *Maria Stuarda*

L'opera *Maria Stuarda* narra la lotta per il potere e l'intreccio emotivo tra Maria Stuart, regina di Scozia, ed Elisabetta I, regina d'Inghilterra. La trama inizia con l'imprigionamento di Maria per il suo presunto coinvolgimento in un complotto per assassinare Elisabetta. Sebbene Maria sia imprigionata nel castello di Fotheringham, rimane una potenziale minaccia per Elisabetta. Elisabetta è politicamente ostile a Maria, ma nutre sentimenti complessi per il conte di Leicester, profondamente innamorato di Maria.

Su richiesta di Leicester, Elisabetta accetta di incontrare Maria nella speranza di decidere il suo destino. L'incontro tra Maria ed Elisabetta nel giardino del castello di Fotheringhay è il momento culminante dell'opera. Maria cerca di ottenere il perdono attraverso l'umiltà, ma il dialogo tra le due si trasforma rapidamente in accuse

⁷ LIU Xiaoying 刘晓英, *Yidali geju chutan* 意大利歌剧初探 (Uno sguardo all'opera italiana), *Liaoningshizhuan xuebao*, vol.1, 2006, pp.49.

⁸ LIANG Xiaofen 梁晓奋, *Duonicaidi yidaligeju de quanneng zuoqujia* 多尼采蒂: 意大利歌剧的全能作曲家, *op. cit.*, 2019, pp. 30-33.

reciproche. Alla fine, Maria perde le staffe e insulta pubblicamente Elisabetta, la quale, irata, decide, di conseguenza, di firmare la sua condanna a morte.

Nella scena finale, Maria dimostra una calma accettazione di fronte alla sua morte imminente. Saluta i suoi attendenti e il conte di Leicester; scrive inoltre una lettera al figlio esprimendo il suo ultimo amore. L'opera raggiunge il suo tragico culmine nella scena in cui Maria viene condotta nella camera dell'esecuzione per essere giustiziata, e qui affronta il suo destino con calma e preghiera. Attraverso profonde rappresentazioni emotive e intensi conflitti drammatici, l'intera produzione mostra il tragico destino delle due regine nella storia e nell'umanità.

1.3.2 *Marco, il viaggiatore veneziano*

1.3.2.1 Il background dell'opera

Marco Polo (1254-1324), mercante ed esploratore della Repubblica di Venezia, viaggia con il padre e lo zio verso la Cina attraverso la famosa Via della Seta nel 1271. Il viaggio dura quattro anni e lo porta attraverso il Medio Oriente, la Persia, l'Afghanistan e la Mongolia, prima di arrivare finalmente in Cina nel 1275 a Yuan Shangdu, poi a Dadu (l'attuale Pechino). Marco Polo vive in Cina per quasi 17 anni e ricopre diversi incarichi presso la corte imperiale, tra cui tre anni come magistrato a Yangzhou. Durante la sua permanenza in Cina, Marco Polo viaggia molto e acquisisce una conoscenza approfondita della società, dell'economia e della cultura cinese, tra cui le basi della moneta cinese, le usanze commerciali locali, e così via. Nel 1292, Marco Polo, suo padre e suo zio vengono incaricati da Kublai di scortare via mare la principessa mongola Kököchin da Quanzhou all'Ilkhanato per il suo matrimonio. Una volta completata la missione, la famiglia Marco Polo torna a Venezia, in Italia, nel 1295.

Nel 1298, Marco Polo combatte in una battaglia navale tra Venezia e Genova. Dopo la sconfitta, Marco Polo viene catturato e trascorre diversi mesi in prigione, raccontando ai suoi compagni di prigionia ciò che aveva visto in Cina. In seguito, Rusticucci da Pisa scrive *I viaggi di Marco Polo* in provenzale, che vengono pubblicati e tradotti in molte altre lingue europee. Il libro riportava più di 100 nomi di paesi e città, includendo la geografia, i prodotti, il commercio, il folklore e la religione. L'opera

possiede un grande valore storico per la storia dell'Asia, la storia della geografia e le relazioni sino-italiane.⁹

Ci sono state in precedenza diverse opere che hanno avuto come protagonista Marco Polo o i viaggi di Marco Polo. Una delle più classiche è l'opera in lingua inglese *Marco Polo*, scritta dal compositore cinese Tan Dun e dal librettista britannico Paul Griffiths. È stata rappresentata per la prima volta il 7 maggio 1996 a Monaco, in Germania. È stata anche descritta come un “opera nell'opera” e una “fantasia su un viaggio epico”. Ha vinto il Grammy Award 1998 per la composizione musicale.¹⁰

Anche l'opera scelta per questo articolo è sul tema di Marco Polo. Come menzionato precedentemente, quest'anno ricorre il 700° anniversario della morte di Marco Polo e, in onore di questa grande figura storica, il Conservatorio di Venezia ha prodotto un'opera originale in tre atti, *Marco, il viaggiatore veneziano*, che ha debuttato al Teatro dell'Opera del Malibran nell'aprile di quest'anno.

1.3.2.2 La trama di *Marco, il viaggiatore veneziano*

L'opera *Marco, il viaggiatore veneziano* racconta la storia del famoso esploratore Marco Polo che, insieme al padre Niccolò e allo zio Maffeo, intraprende un viaggio in Cina, portando con sé una lettera del Papa, si reca alla corte del Gran Khan, e infine si assume l'importante compito di scortare la principessa del Khan al trattato di pace. Torna, infine, nella sua città natale, Venezia. L'intera trama corrisponde quasi all'esperienza reale di Marco Polo, ricreando in modo vivido la sua vita leggendaria.

L'inizio della storia è ambientato in una tetra prigione di Genova, dove Marco Polo, catturato in guerra, trascorre momenti difficili con il suo compagno di cella Rustiche. Marco, nel tentativo di vincere la noia, inizia a raccontare a Rustiche le sue straordinarie esperienze in Oriente, nella lontana e misteriosa Cina. Descrive con minuzia di particolari le meraviglie incontrate nel suo viaggio e i ricordi riaffiorano come se volessero sfondare la cella fatiscente che ha davanti e riportarlo a quegli anni di avventura e sorpresa. Marco auspica che i suoi compagni di cella registrino la sua storia in un libro, affinché il mondo possa conoscere le sue esperienze leggendarie.

⁹ PLEBANI Tiziana, *Il Testamento di Marco Polo. Il documento, la storia, il contesto*, Milano, Unicopli, 2019.

¹⁰ BAGNOLI Giorgio, *Tan Dun (n.1957): “Marco Polo”*, GBOPERA, 2009.

Nei ricordi di Marco, il viaggio verso la Cina non è tranquillo, ma pieno di difficoltà e di pericoli. Il lungo viaggio li porta ad attraversare ambienti naturali difficili e ogni sfida pericolosa. Le condizioni difficili li mettono alla prova a ogni passo. Tuttavia, Marco non vacilla mai e insiste sempre per andare avanti con la sua curiosità e anelito verso il mondo ignoto dell'Oriente. Alla fine giungono alla corte dell'imperatore della dinastia Yuan Kublai Khan, dove i tre Polo vengono accolti calorosamente dal Khan.

Durante i suoi anni in Cina, Marco non solo si immerge profondamente nella prosperità e nell'abbondanza di questo grande Paese orientale, ma è anche testimone di una cultura molto diversa. Abbagliato dai magnifici palazzi, dalla tecnologia avanzata e dalla ricchezza dei prodotti, Marco si integra gradualmente nella società locale e diviene l'inviato straniero di fiducia del khan. Usa la sua saggezza e il suo intuito per consigliare Kublai Khan e assisterlo in varie questioni. Durante questo periodo, Marco Polo non solo apprende molte nuove conoscenze, ma sviluppa anche un profondo affetto per la cultura cinese.

Tuttavia, nonostante la sua vita movimentata in Cina, Marco non dimentica mai la sua Venezia. Quando è in procinto di per tornare, Kublai Khan gli affida un'importante missione: scortare una principessa reale in viaggio per poter raggiungere un accordo di pace con un imperatore vicino. Marco accetta questo difficile compito e conduce la principessa e la missione attraverso la lunga Via della Seta. Durante il viaggio, Marco trascorre molto tempo con la principessa e sviluppa nei suoi confronti un profondo affetto, mentre la principessa si innamora del coraggioso esploratore occidentale. I sentimenti tra i due sono sinceri e profondi, ma entrambi sanno che la principessa è gravata dalla responsabilità di fare la pace per il bene del Paese e che questa relazione non è destinata a durare.

Nonostante il dolore e la riluttanza nel suo cuore, Marco Polo porta infine a termine la sua missione e la principessa deve imbarcarsi per un altro Paese. I due si salutano con le lacrime agli occhi. Nonostante la profondità dei loro sentimenti, non possono opporsi alle disposizioni del destino. Dopo aver completato la sua missione, Marco può finalmente tornare nella terra santa del suo cuore: Venezia. Quando mette piede in questa terra familiare, sente un forte senso di appartenenza, come se fosse tornato tra le braccia di sua madre. Nonostante le straordinarie avventure vissute in terre straniere, Venezia rimane per sempre il suo attaccamento più profondo e la sua casa.

1.1 L'opera italiana in Cina

1.1.1 Lo sviluppo dell'opera italiana in Cina

Lo sviluppo dell'opera italiana in Cina ha una lunga storia e ha attraversato molte fasi. Dalla sua prima introduzione alla fine del XIX secolo a oggi, quando è diventata una parte importante della cultura e dell'arte cinese, il processo di diffusione e accettazione dell'opera italiana in Cina ha incarnato la collisione e la fusione delle culture orientale e occidentale.

L'opera italiana fa il suo ingresso in Cina alla fine del XIX secolo. A quell'epoca, le città costiere come Shanghai e Guangzhou sono importanti finestre di comunicazione tra la Cina e l'Occidente e negli anni Ottanta del XIX secolo, con l'introduzione della cultura occidentale, l'opera italiana inizia a essere messa in scena nei teatri popolari di Shanghai. I primi spettatori sono gli espatriati e gli stranieri italiani a Shanghai. Le prime rappresentazioni sono principalmente realizzate da compagnie teatrali itineranti provenienti dall'Europa. Nel 1907, ad esempio, la famosa opera italiana *La Traviata* viene rappresentata in un club straniero di Shanghai, una delle prime rappresentazioni registrate di opera italiana in Cina. Nel corso del tempo, la diffusione dell'opera italiana in Cina si amplia e attira sempre più pubblico cinese. Negli anni Venti, l'opera italiana viene gradualmente accettata dalle classi più elevate come parte di salotti culturali ed eventi sociali.

L'opera classica italiana *Turandot*, ambientata in Cina, ha avuto un grande impatto nel Paese. La prima rappresentazione della *Turandot* in Cina risale al 1924, in un club straniero di Shanghai, ed è stata eseguita da un gruppo operistico occidentale. Sebbene questa rappresentazione fosse rivolta a un pubblico straniero e sollevasse preoccupazioni soprattutto all'interno della comunità di espatriati di Shanghai, segna la prima di un'opera italiana, *Turandot*, rappresentata sul suolo cinese. La messa in scena non attira l'attenzione del pubblico, ma serve piuttosto come tentativo di scambio culturale. Sono le rappresentazioni degli anni Ottanta a portare *Turandot* alla ribalta della cultura e dell'arte cinese: nel 1986, il famoso direttore d'orchestra italiano Riccardo Muti guida una rappresentazione di *Turandot* a Pechino da parte del Teatro alla Scala di Milano. Questa è la prima volta che la *Turandot* viene ufficialmente rappresentata in un grande teatro in Cina dopo “le riforme e l'apertura”. Lo spettacolo è diventato un evento di riferimento nello scambio culturale sino-italiano e lascia un

segno profondo nella storia dell'arte operistica cinese. Il pubblico non solo è attratto dalla musica di Puccini, ma anche interessato agli elementi orientali presentati in essa.

Con l'ingresso della Cina nel XXI secolo, gli scambi culturali con l'estero si ampliano ulteriormente e sempre più le opere italiane che vengono rappresentate in Cina. Nel 2001 viene organizzato il Festival Internazionale dell'Opera di Pechino, in cui le opere italiane sono state una parte importante. Negli ultimi anni, molti teatri d'opera e sale da concerto in Cina, come il National Centre for the Performing Arts di Pechino e lo Shanghai Grand Theatre, hanno messo regolarmente in scena opere classiche italiane, come *La signora delle camelie* e *Otello* di Verdi, *Madama Butterfly* e *Tosca* di Puccini.¹¹

1.1.2 L'influenza dell'opera italiana sull'opera cinese

La cultura e l'arte cinese hanno una lunga storia, con forme e contenuti ricchi e vari. Dopo un lungo periodo di sviluppo, hanno gradualmente formato uno stile artistico con caratteristiche nazionali uniche. La Cina non solo ha una sua forma unica di opera, ma la sua origine storica si può addirittura far risalire al periodo degli Stati Combattenti. A quel tempo, *Nove canti* (九歌 *jiǔ gē*) furono interpretati dal famoso studioso Wen Yiduo in *Opere raccolte di Wen Yiduo - Chu ci* (闻一多全集·楚辞篇 *wényīduō quánjī chǔcípiān*) come un tipo di teatro di canto e danza su larga scala vicino all'opera. Questa forma di spettacolo integrava rituali religiosi, danza ed elementi letterari, diventando il prototipo della prima opera cinese. Con l'evoluzione della storia e il continuo sviluppo della società, queste forme di spettacolo si sono gradualmente evolute in opere e drammi popolari, particolarmente diffusi e amati dalla popolazione.¹² Queste forme d'arte sono conosciute in Occidente come “opera cinese”. Le opere varie di Guan Hanqing della dinastia Yuan sono le più tipiche e famose. Prima dell'introduzione dell'opera occidentale in Cina, l'opera cinese e le opere varie hanno già raggiunto un alto livello di eccellenza artistica, riflettendo le tradizioni artistiche sviluppate autonomamente dalla Cina.

¹¹ DU Xinyue 杜心月, *Zhongyi geju wenhua jiaoliu yu fazhan* 中意歌剧文化交流与发展 (Scambio e sviluppo culturale dell'opera tra Cina e Italia), *Hezuo jingji yu keji*, vol.19, 2024, pp.28-29.

¹² WEN Yiduo 闻一多, *Wenyiduo quanji* 闻一多全集 (Opere raccolte di WEN Yiduo), Hubei Renmin Chubanshe, 1994.

In epoca moderna, con la graduale apertura della Cina al mondo, anche il campo della cultura e dell'arte ha conosciuto la collisione e lo scambio tra Cina e Occidente. La musica e la cultura occidentali sono state introdotte in Cina, favorendo la combinazione di forme d'arte cinesi con culture straniere e promuovendo l'ulteriore sviluppo dell'opera cinese. Da allora, la forma d'arte dell'opera si è gradualmente radicata in Cina e si è sviluppata fino a diventare una parte importante della cultura e dell'arte cinese di oggi. La fusione dell'arte e della cultura cinese e occidentale non solo ha arricchito la forma dell'opera cinese, ma le ha anche conferito nuova vitalità, aprendo un nuovo capitolo nella fusione dell'arte cinese e occidentale.

Dopo l'introduzione dell'opera italiana in Cina durante il “Movimento del Quarto Maggio”, essa ha avuto un profondo impatto sullo sviluppo dell'opera locale cinese. Su questa base, i creatori d'opera cinesi hanno imitato e preso in prestito, esplorando e sviluppando gradualmente forme d'opera con caratteristiche cinesi. Tuttavia, l'evento che ha segnato la nascita di un'opera originale in Cina è avvenuto nel 1945, quando la produzione collettiva dell'opera *La ragazza dai capelli bianchi* da parte dell'Istituto d'Arte Lu Xun di Yan'an annuncia che la Cina ha la sua opera nel vero senso della parola. La ragazza dai capelli bianchi incorpora abilmente un gran numero di elementi della musica popolare cinese, tra cui opere locali e canzoni popolari. Questo approccio non solo rende l'opera più vicina all'estetica del pubblico cinese in termini di forma e contenuto, ma aggiunge anche un forte carattere nazionale all'opera. È questa combinazione di creazione cinese e occidentale che rende *La ragazza dai capelli bianchi* una pietra miliare nella storia dell'opera cinese, che non solo crea una nuova era dell'opera cinese, ma fornisce anche una preziosa esperienza e ispirazione per la creazione di opere cinesi successive.¹³

Dopo l'apprendimento e l'imitazione nella fase iniziale, la creazione dell'opera cinese ha gradualmente formato uno stile preliminare, ma c'è ancora molta strada da esplorare e perfezionare nella forma della presentazione del contenuto generale e nell'uso degli elementi musicali. Un'opera cinese veramente vitale deve mantenere una prospettiva internazionale integrando profondamente le caratteristiche cinesi per formare un'espressione artistica unica. Pertanto, sulla base della struttura musicale dell'opera italiana, i creatori dell'opera cinese cercano costantemente di innovare e

¹³ YANG Yi 杨懿, *Zhongguo dangdai gejuyishu shengchan yanjiu (2013-2019)* 中国当代歌剧艺术生产研究 (2013 年-2019 年) (Studio sulla produzione dell'arte dell'opera contemporanea cinese, 2013-2019), *Shanghai yinyuexueyuan*, 2021.

integrare elementi canori e musicali con caratteristiche nazionali, come il ritmo dell'opera tradizionale e la melodia della musica popolare. Questa integrazione non solo conferisce all'opera cinese uno stile artistico unico, ma garantisce anche la dimostrazione di un'impronta culturale nazionale distintiva quando si affaccia sul palcoscenico internazionale. Grazie a questa modalità creativa nella combinazione di Oriente e Occidente, l'opera cinese sta gradualmente stabilendo un proprio posizionamento unico, che può essere integrato nel sistema *mainstream* dell'opera internazionale pur mantenendo ricche caratteristiche nazionali e connotazioni culturali, aprendo nuove prospettive per lo sviluppo dell'arte lirica cinese.¹⁴

1.2 La traduzione in cinese di libretti d'opera

Il linguaggio è il veicolo dell'informazione. Le attività di traduzione possono essere suddivise in tipi di traduzione come l'interpretazione, la traduzione, il doppiaggio cinematografico e televisivo e la sottotitolazione in base al modo in cui il discorso viene trasmesso, ovvero il modo in cui l'informazione viene trasmessa.¹⁵ Attualmente, la maggior parte della ricerca sulla traduzione in Cina si concentra sulla traduzione. Sebbene la traduzione dei sottotitoli d'opera sia considerata una categoria importante di traduzione, si rivengono ancora pochi studi di traduzione specializzati su questa. I sottotitoli dell'opera, originariamente prodotti in Canada, proiettano i testi tradotti in forma semplice sul palcoscenico o su uno schermo a fondo pagina.¹⁶ Cronologicamente, nella creazione di un'opera, le linee del libretto vengono prima e la musica segue. Spesso la musica viene composta in base alla direzione della trama e alla natura letteraria del libretto. Questo rende la traduzione del libretto d'opera ancora più importante.

L'opera stessa è una forma d'arte complessa che integra l'arte sinfonica, l'arte vocale, il teatro e l'arte letteraria e, a causa della grande differenza tra il cinese e il latino, rende il lavoro di traduzione molto più difficile rispetto alla traduzione di un'opera tra lingue latine. La prima cosa a cui prestare attenzione quando si traduce un libretto

¹⁴ DU Xinyue 杜心月, *Zhongyi geju wenhua jiaoliu yu fazhan* 中意歌剧文化交流与发展, *op. cit.*, 2024, pp.28-29.

¹⁵ LI Yunxing 李运兴, *Zimu fanyi de celue* 字幕翻译的策略, *Chinese Translators Journal*, 2001, vol.4.

¹⁶ PENG Peilu 彭佩璐, WANG Baorong 汪宝荣, *Xifang geju zimu fanyi yanjiu zongshu* 西方歌剧字幕翻译研究综述(Una rassegna di studi sulle traduzioni sottotitolate dell'opera occidentale), *Mingzuo xinshang*, vol.18, 2015, pp.65-67.

d'opera è una fedele traduzione del significato del testo originale; in secondo luogo, si considerano le rime e le cadenze. Le traduzioni dei libretti d'opera si dividono solitamente in due tipi: una è la traduzione letteraria e l'altra è la traduzione doppiata. La traduzione letteraria traduce principalmente il libretto come testo puramente letterario, un processo che coinvolge non solo le battute del libretto ma anche la rappresentazione delle scene, i movimenti dei personaggi e le emozioni del testo originale. L'obiettivo principale di questo tipo di traduzione è garantire che il lettore possa comprendere accuratamente la trama e il canto degli attori. Poiché la traduzione letteraria richiede un'interpretazione e una riproduzione approfondita dell'opera originale, il compito richiede solitamente un alto grado di sensibilità linguistica e culturale da parte del traduttore.¹⁷

Al contrario, il processo di traduzione del doppiaggio è più complesso e delicato. Il doppiaggio non solo richiede al traduttore di completare la traduzione letteraria del libretto, ma deve anche armonizzare il testo con la melodia musicale, in modo tale che il testo tradotto si fonda perfettamente con la musica nel momento in cui viene cantato. In un certo senso, quindi, questo equivale a una riscrittura del testo di un'opera o di una determinata sezione di una canzone. Questo processo presuppone da parte del traduttore una certa conoscenza della musica e un senso del ritmo, oltre alle competenze linguistiche, per garantire che il ritmo della traduzione corrisponda allo stile musicale dell'originale. È per questo motivo che le traduzioni doppiate richiedono solitamente una cooperazione interdisciplinare tra traduzione e musicologia, con il traduttore e il musicista che lavorano in stretta collaborazione per raggiungere i duplici requisiti di stabilità e musicalità del testo. In questa cooperazione interdisciplinare, il traduttore non deve solo essere fedele all'intento dell'opera originale, ma deve anche tenere conto delle reali esigenze dell'esecuzione musicale. Una perfetta traduzione doppiata deve rispettare il testo originale e allo stesso tempo tenere conto della naturale fluidità del testo tradotto quando viene cantato, in modo che possa trasmettere accuratamente il significato dell'opera originale completando la melodia musicale. Pertanto, la traduzione doppiata non è solo un'arte linguistica, ma anche un'arte di comprensione della musica, entrambe indispensabili.¹⁸

¹⁷ SUN Huishuang 孙慧双, *Geju fanyi yanjiu* 歌剧翻译与研究 (Traduzione e ricerca dell'opera), *Hubei jiaoyu chubanshe*, vol.1, 1999.

¹⁸ XUE Fan 薛范, *Gequ fanyi tansuo yu shijian* 歌曲翻译探索与实践 (Esplorazione e pratica della traduzione di canzoni), *Hubei jiaoyu chubanshe*, vol.1, 2002.

CAPITOLO II

TRADUZIONE

2.1 *Maria Stuarda*

2.1.1 Introduzione e personaggi

《玛丽亚·斯图尔达》

三幕悲剧

朱塞佩·巴尔达里 著
加埃塔诺·多尼泽蒂 作曲

1835年11月39日首演于米兰斯卡拉大剧院

出场角色

伊丽莎白，英国女王	女高音
玛丽亚·斯图尔达，囚禁在英国的苏格兰女王	女高音
安娜·肯尼迪，玛丽亚的乳母	女中音
莱斯特的罗伯托伯爵	男高音
乔治·塔尔博特	男低音
古列尔莫·塞西尔伯爵	男低音
传令官	男高音

合唱团和群众演员：骑士、荣誉女士、玛丽亚的亲属、皇家卫队、侍童、宫廷成员、猎人、福瑟灵盖堡的士兵、警长和司法官员。

故事发生在1587年的威斯敏斯特宫和福瑟灵盖堡

2.1.2 Atto I 第一幕

威斯敏斯特宫的长廊。

2.1.2.1 Scena I 第一场

骑士和女士们从为法国使节举办的比武大会上归来，分成几个小组准备迎接女王。

第一合唱
在此等候，她已接近，
即将从比武大会归来。
不列颠的女王，
是每颗心的喜悦。

第二合唱
如此欢快的一天，
如果她被崇高的爱所拥抱。

2.1.2.2 Scena II 第二场

伊丽莎白、塔尔博特、塞西尔、宫廷成员等人。

伊丽莎白
是的，法兰西国王想要
通过我的心与英格兰的王位联姻。
我仍然犹豫不决，

是否接受这崇高的邀请，但如果这是
为了我忠诚的英格兰子民的福祉……

若为了英格兰的福祉，

一位内侍的声音宣布女王的到来。

第一合唱
是的，她对我们将更加美丽，
阿尔比恩纯洁的明星，
当我们看到她与
法兰西的光辉结合时。

全体
我们将以庆典宣告
爱情的力量。

让我走向婚姻的祭坛，
这只手将掌控
法兰西和英格兰的共同命运。
(自语)
啊，当我走向祭坛，
天上的纯洁之爱照耀着我，
当婚姻的玫瑰色面纱
向我招手时，
另一个心灵却剥夺了
我珍贵的自由；
当我看到我们之间
升起命运的障碍，

我的心无法微笑
去迎接另一个爱情。

塔尔博特
在如此欢庆的日子里，
斯图尔达的哀叹
会扰乱大不列颠的喜悦吗？

第一合唱
宽恕，宽恕斯图尔达。

全体
(除了塞西尔)
宽恕。

伊丽莎白
(严厉地)
住口。
我本不认为
今日的欢庆会被扰乱。
为何要强迫我
为那罪人的头颅落泪，
为她悲惨的命运哀叹

塞西尔
啊，把那个你憎恶的头颅交给斧头吧，
它带来致命的恐惧、灾难性的纷争，
即使在枷锁中，依旧燃烧着爱的火焰。

伊丽莎白
住口：我还无法决定。
啊，愿从天上降下的一束光芒
照亮我的智慧，
也许那时，怜悯之心
将在我胸中发声。
但如果那恶人
已将我心中所有的希望夺走，
那复仇的残酷日子
也不会迟迟不来。

塞西尔
记住吧，伊丽莎白，
每一分怜悯都会带来危险。

塔尔博特与合唱
伊丽莎白那美丽的心灵
应当追随怜悯的声音。

伊丽莎白
为什么在你们之中
我看不到莱斯特？
只有他远离这共同的欢乐？

塞西尔
他来了。

2.1.2.3 Scena III 第三场

莱斯特，亲吻伊丽莎白的手，随后说：

伊丽莎白
伯爵！
我正要问你。

莱斯特
啊，请原谅我
如果我在你的指示下耽搁了！你有什么命令？

伊丽莎白取下一个戒指，凝视着它，然后把它交给莱斯特。

伊丽莎白
拿去；
把我的戒指
带给法国的使者：告诉他的王子，
我已经接受了婚姻的邀请。
(注视着)

(他脸上没有改变表情！)
但我不能再拒绝
他所献上的花环……
我自由了。
拿去吧…… 忘恩负义者！

莱斯特
(冷漠地)
我服从你的命令……

伊丽莎白
再见。

她递给他手亲吻，然后离开，伴随着她的女侍和塞西尔伯爵；塔尔博特准备跟随她，莱斯特拉住他的手，与他一同走上舞台，低声对他说。

2.1.2.4 Scena IV 第四场

莱斯特
在比武大会上，你向我询问了吗，塔尔博特？

塔尔博特
是的，我问了。

伊丽莎白在离开时转过头，看到莱斯特和塔尔博特正在交谈。

莱斯特
你想要什么呢？

塔尔博特
我想与你谈谈。你会感受到我的每一句话都充满了沉重和深情。
在福瑟灵盖，我……

莱斯特
我在听！

塔尔博特
我见到了不幸的斯图尔达……

莱斯特
啊，请在这些墙内低声说话！她给你留下了什么印象？

塔尔博特
她像一个爱的天使，美丽如她，始终宽宏大量……

莱斯特
哦，她太不值得这样的恶运了。她对你说了什么？啊！说吧！

塔尔博特
我可以放心地把这些托付给你吗？

莱斯特
说吧，我发誓。

塔尔博特
塔尔博特小心翼翼地从前胸拿出一封信和一张画像。
这幅画像，这封信
是斯图尔达寄给你的：
我亲手从她那里得到的，
在她眼泪的滋润下。

莱斯特
哦，多么令人喜悦！……

塔尔博特
她提到你的名字时
带着怎样的深情！……
递给莱斯特信和画像

莱斯特
啊，我凝视着那美丽的面容，
那令人心醉的容颜……
她在我眼前闪耀，
就如我曾为她受伤的那一天！
我似乎还能看到她脸上
露出的那柔和微笑，
曾经如此亲切，
束缚了我的命运！

塔尔博特
她的生命已近黄昏，
她曾向你寻求帮助……

莱斯特
仍然看着信和画像
哦，记忆！哦，亲爱的面容！
为她而死我心甘情愿。

塔尔博特
你决定了什么？

莱斯特
解救她！
否则，我将与她一同陨落……

塔尔博特
你还没有被巴比顿的危险吓倒吗？

莱斯特
我会挑战一切危险，为了她。
如果她对我如此信任，我
将擦去她眼中的泪水。
即使我也成为牺牲者，
我也会傲然面对我的命运。

塔尔博特

2.1.2.5 Scena V 第五场

伊丽莎白
你看起来很困惑？

莱斯特
我不……（这真是奇遇！）

伊丽莎白
塔尔博特和你谈话了吗？

莱斯特
确实如此。（会发生什么呢？）

伊丽莎白
他让我生疑。
他迷惑了所有人！啊，也许，伯爵，
斯图尔达的消息传给了你？

莱斯特
你的怀疑毫无根据！塔尔博特的忠诚
已是众所周知的。

伊丽莎白

如果她对你如此信任，
如果她至今流下了那么多泪水，
看来她不再为另一名受害者感到哀悼，
如果她无法逃脱最后的命运。

塔尔博特离开；莱斯特走向另一边，与女王相遇。他的脸上显露出激动的迹象。

（*讽刺地*）
我知道你内心的秘密。
告诉我真相…… 我命令你。

莱斯特
（哦，天啊！）女王……

伊丽莎白
（*想要离开，十分激动*）
你还要隐瞒我吗？我明白了。

莱斯特
啊，不要走…听我说！…
请停下！…
有一封信……

伊丽莎白
（*严厉地转身*）
把信给我。

莱斯特
不幸的命运！

(跪下, 将信递给她)

我将它呈现在皇家脚下。

她请求你

给予她一次会面的机会。

莱斯特

啊, 请对她施以怜悯,

这是我的心的恳求……

伊丽莎白

起来吧, 伯爵。

你们对她做得太多了…她傲慢地

以为可以这样迷惑我: 但她的希望是徒劳的。

伊丽莎白

(讽刺地)

她拥有的

并不是真的, 对吧?

(快速打开信, 愤怒的表情转为惊讶)

这些感情!

莱斯特

这话让我痛苦。

莱斯特

(她感动了。)

伊丽莎白

在宫廷中, 大家都这样认为。

伊丽莎白

我要下去见监狱里的她!

莱斯特

那是误解……

莱斯特

是的, 女王……

伊丽莎白

(骗子。)

伊丽莎白

她所渴望的

(带着讽刺的笑声)

那三个王冠的权力在哪里呢?

莱斯特

只有对她的怜悯让我与她联系在一起。

莱斯特

像黑夜中的闪电,

它闪耀、咆哮、射击……

伊丽莎白

(平静下来)

(他爱她…… 我的愤怒!)

她确实迷人…… 说吧。

伊丽莎白

在命运的轮回中,

如此的傲慢已经苍白无色。

莱斯特

啊, 是的……

伊丽莎白被他的目光所打动，威胁般地注视着他。

她是爱的化身，
岁月中的晨曦；
她的容貌如天使般
出现，令人生情：
她的灵魂如天上般纯净，
她的呼吸如甜蜜般宜人：
在欢庆的日子里美丽，
在她的苦难中也美丽。

伊丽莎白
我相信你。如果你给予她这样的荣耀，
她就如天使一般；
如果在监狱的阴暗中她是每颗心的迷人，
我知道她诱惑每个灵魂，激发每种欲望……
（如果你崇拜她，哦，恶人；
你应当畏惧我的痛苦。）

莱斯特
来吧。

伊丽莎白
（这请求来自那个野蛮人。）

莱斯特
满足我的愿望。

伊丽莎白
在哪里？什么时候？

莱斯特
在今天，
当她的监狱周围
准备猎场时，
你将前往森林。

伊丽莎白
伯爵，你的意思是？

莱斯特
我恳求你。

伊丽莎白
我明白了……
（无知的心灵）
我向你屈服。
（自语）
（敌人伸手向我的头上；
想要撕扯掉我的王冠；
但傲慢的她
变得更为凶猛，
试图剥夺我挚爱的心。
啊，她的冒犯太深，
我将以惩罚来回击。）

莱斯特
啊！来吧，女王，
表现出你的宽容，
你将见到那无辜的
神圣美丽：
你是她的姐妹……
对她施以怜悯，
因为内心的仇恨
对你讲了太多。

给她带来安宁，
我将心满意足。

(所有人退场。)

2.1.3 Atto II 第二幕

福特林加的公园。两侧布满茂密的树木，中间则是一片开阔的视野，延伸到远处的海岸。

2.1.3.1 Scena I 第一场

玛丽亚从树林里跑出来。安娜慢慢地跟在她后面。卫兵出现在观众的视线中。

安娜
放慢脚步吧，女王。

玛丽亚
为什么？难道你不喜欢
我将胸怀向这难得的喜悦敞开？
你看不到吗？这片辽阔的天空
已成了我的牢狱……我陶醉其中……
(啊，环绕我的快乐多么珍贵！)

安娜
你知道，这些墙内
等待着你的只有痛苦。

玛丽亚
看啊：
在草地上，
芬芳而美丽的
花朵家族出现了……
它们向我微笑，而回归的微风，
从美丽的法国海岸吹来，
它告诉我，要如初次

年轻时那般快乐。
哦，轻飘的云！你在空中游走，
请带去我的爱，带去我的叹息，
带回到那曾经哺育我的福地。
啊，请善良地降临，接纳我在你的羽翼
上，
带我回到法国，拯救我脱离苦难！
但那无情的云朵也逃离了，
逃向那曾经哺育我的福地！

远处传来狩猎的号角声。

合唱
(在远处)

奔向树林，追捕鹿群，
它从长满青苔的山丘探出头来，
然后调皮地逃向河岸，
在水中映出自己的倒影，
飞快奔跑，去射杀那鹿。

玛丽亚
这是什么声音？是谁的歌声？

是谁唤醒了我早年甜美的快乐？
在苏格兰的高山上，
我曾策马追逐逃窜的野兽。
亲爱的回忆！它们仍然鲜活
啊，在这美好的回忆中，我感到幸福。

安娜
听起来像是皇家狩猎的号角！

玛丽亚
声音越来越近了……马匹的声音……

合唱
(远处)
女王。

玛丽亚
这可怕的名字!!!

安娜
那暴君离开了公园。

玛丽亚
在这悲伤的安宁中，
她还要再次给我带来恐惧。
我请求见她…… 但不敢面对她……
我在心中感到的勇气如此渺小！
让她继续坐在她被崇拜的王位上，
她的目光应当离我远远的，
我被过于、过于的蔑视：
对我而言，怜悯在每个人心中都已沉
寂。

安娜
她来了。

玛丽亚
我们逃走，逃走吧：
我的心无法控制自己。

*玛丽亚想要被安娜带走离开，但这时
莱斯特走进来。玛丽亚停下脚步。安娜
在玛丽亚的示意下离开。莱斯特激动
地跪倒在地。*

2.1.3.2 Scena II 第二场

莱斯特和玛丽亚

玛丽亚
我不是在自欺吗？
莱斯特，真的是你吗？

莱斯特
我来此是要打破束缚你的锁链。

玛丽亚
我终于能从这牢狱中解脱了吗？
自由？并且永远属于你？我的心几乎
无法相信这美好的消息。

莱斯特

伊丽莎白正在过来，
她以狩猎为借口来此……
你若在她面前表现得谦逊……

玛丽亚

在她面前谦逊？

莱斯特

今天你必须这样做。

玛丽亚

啊，天哪，我听到了什么……啊，把我
从这可怕的视线中带走。

（她想要退下）

莱斯特

如果你爱我……请停下。

玛丽亚

我必须这样做吗？

莱斯特

你应该充满希望。

玛丽亚

被所有人抛弃，
沉沦于痛苦，
被压迫、孤立，
我的心已失去了希望。
我被判定要流泪，
永远在叹息中度过。
只有你的爱
能安抚我的苦痛。

莱斯特

不，你不该失去信心；
她坐在高位，
她的心被你的书信打动了；
我看见她的眼中
含着泪水。
如果你听从我，相信我，
你将看到一切都会改变。

玛丽亚

（带着讽刺）

我太了解她的心了！

莱斯特

然而，怜悯常驻她的心中。

玛丽亚

但那并不属于那些威胁她王位的人！

莱斯特

你真这么认为？如果她对你的请求充
耳不闻，
那我将为你复仇！

玛丽亚

你在说什么！你能做什么？
你愿意为我冒险？啊，我不愿意。
如果我的心从未因死亡的残酷而颤抖，
不要让它因你而颤抖。
我唯一的愿望，只是看到你忠诚且感
激；
我希望，因着你，我的处境不会如此悲
惨。

莱斯特
是的：我以信念和荣誉起誓；
我的心爱着你，它发誓。
你将从不幸中崛起，
夺回你失去的荣耀。
即便那时我不能为你献上一座王国，

也不能为你戴上王者的桂冠，
我至少能伸出手，
为你打开这牢狱之门。

玛丽亚离开；莱斯特急忙走向伊丽莎白。

2.1.3.3 Scena III 第三场

伊丽莎白、莱斯特、塞西尔、廷臣、猎人等人入场。

伊丽莎白
这是什么地方？

塞西尔
（轻声对伊丽莎白说）

莱斯特
福瑟灵盖。

女王，您看看，
整个英格兰都敬仰您。啊，您知道的，
他们希望看到哪个头颅落地。

伊丽莎白
哦，伯爵！你带我到这里是为何？

伊丽莎白
（对塞西尔）

莱斯特
别担心，玛丽亚
不久将被睿智的塔尔博特
带你面前。

闭嘴。

伊丽莎白
你看我为了你做出了怎样的牺牲！
你看……
把猎人们从附近的路径赶开，
小路上人群太多，过于拥挤了。

莱斯特
（轻声对伊丽莎白说）
请您记得，
我带您来是为了给您姐姐般的安慰，
那只曾经被忧伤笼罩的手
可以重新将她带回到最初的幸福。

*莱斯特示意猎人们退后，廷臣们则在
舞台后方分成几个小组。*

伊丽莎白
*（我憎恨她……他只是不停地提醒我
她的存在。）*

2.1.3.4 Scena IV 第四场

玛丽在塔尔博特和安娜的带领下说道。

塔尔博特

(从内部)

过来。

玛丽亚

啊，放开我……带我回到我的住所。

众人

她来了。

玛丽亚

(对安娜) 哦，上帝！

短暂的沉默。演员们面对面地站着。

伊丽莎白

(她依然是那样

傲慢、骄傲；

她的快乐心情

激起我的愤怒……

但她沉默了：被

正义的恐惧压制。)

莱斯特

(可怜的人脸上刻满了

痛苦的痕迹，

连其他暴君

也仍然未平息。

如果我能把她

从如此痛苦中拯救出来。)

塞西尔

(压抑的复仇

已经在心中爆发，

在这残酷的考验中。

我的心在跳动。

她将是承受

永恒痛苦的受害者。)

玛丽亚

(她的脸上刻着

那位暴君

残酷的判决，

那凶狠的愤恨。

这灵魂被

残酷的恐惧压迫。)

塔尔博特

(至少她应当

在皇宫中保持沉默

那致命的怒火，

那盲目的愤怒，

压垮了一朵

爱的百合。)

安娜

(我心中铭刻着

那不幸的预感，

哦，那即将到来的

考验对她来说是多么严酷！

天啊，拯救这被压迫者
免于新的怨恨。）

莱斯特
(对伊丽莎白)
啊！接受她吧。

伊丽莎白
(对莱斯特)
我想躲避她。

塔尔博特
(对玛丽亚)
不要停下。

玛丽亚
(对塔尔博特)
我已经接近深渊。

伊丽莎白
(对莱斯特)
她过于傲慢。

莱斯特
(对伊丽莎白)
她因残酷的命运
而在你面前显得憔悴。

玛丽亚跪在伊丽莎白面前。

玛丽亚
我在世上已死，在王权下也已死，
我在你的脚下俯首称臣。
我只祈求你的宽恕：

不要显得无情。
啊！姐姐，已足够你对我所施的侮辱！
啊！请抬起一位不幸者，
她在你的心上安息。
伊丽莎白
不，你的命运确实适合你：
在尘土和羞辱中。

莱斯特、安娜和塔尔博特
她的命运将注定，
她的愤怒使我感动。

塞西尔
(对伊丽莎白)
我恳求你，
不要相信那个虚伪的人。

玛丽亚
痛苦。谁使我如此傲慢？
你是怎样对待我？

伊丽莎白
谁？你自己：
那双手，那灵魂高傲，
卑鄙，邪恶……

玛丽亚
(我将忍受这些吗？)

伊丽莎白
走吧，你这可怜的女人，
去向你被背叛的婚床询问，
以及那被冤屈的亡夫的阴影，
去你的手臂，去向那个凶残的心，

它在爱的诱惑中……
只编织了罪恶和背叛，
只制造了阴谋。

玛丽亚

(愤怒地对莱斯特)

啊，罗伯特！

莱斯特

(对玛丽亚)

哦，天啊！你在做什么？

玛丽亚

(对莱斯特)

我无法再忍受下去。

莱斯特

呼唤你内心的坚定：

你还有些许希望。

不要让一个赐予你的恩典

将你的荣誉和生命都消耗掉，

一个我们的感情所渴望的恩惠，

却被天公拒绝了。

伊丽莎白

在我面前说出这些话！

说吧，伯爵。

莱斯特

(我该说什么?)

伊丽莎白

(对莱斯特)

爱情的魔力在哪里？

那个如此可爱的面孔呢？

如果人人都为之激动，

都给予奖励；

但在斯图尔特头上

却永远落下了耻辱。

玛丽亚

(爆发)

这是什么侮辱！哦，凶狠的嘲弄者。

塔尔博特和莱斯特

你在说什么！……闭嘴。

玛丽亚

不。布伦纳的污秽之女，

你敢谈论羞辱？

你这个卑鄙的妓女，

让我感到羞耻。

英格兰的宝座被亵渎；

卑劣的私生子，离开你的脚下吧。

众人

(除了伊丽莎白和玛丽亚)

这些言辞！她在发狂。

伊丽莎白

走吧，准备好迎接

你命运的终极折磨：

在你那被诅咒的头上

我将撒下耻辱。

拖走这位愤怒的女人，

她自己已经宣判了自己。

塞西尔

上天已经为这位大胆者
定下了复仇的命运。

*塞西尔退开片刻，然后带领卫兵回到
前面。伊丽莎白愤怒地走到场景的深
处，围绕在她周围的随行人员未被玛
丽亚看到。*

玛丽亚
谢谢你，天啊！我终于能呼吸了。
她已经从我的视线中消失；
她在我脚下感到羞辱，
她的光芒被遮蔽了。

*卫兵上前包围玛丽亚，伊丽莎白回到
场景的前面。*

伊丽莎白
(对玛丽亚)
在等待你的斧子中，
你将找到我的复仇。

(对卫兵)
拖走这位愤怒的女人，
她自己已经判定了自己的命运。

玛丽亚
现在带我去死亡吧：
我将挑战极限的命运。
一个瞬间的胜利
弥补了所有的痛苦。

莱斯特
啊！我失去了你，愚蠢的女人，

当我希望你能获救时，
当我忠诚地回到你身边，
命运却将我们击垮。

塔尔博特和安娜
这些言辞！哦，不幸的女人！
你冒犯了伊丽莎白……
也许，啊，也许复仇
就是为你准备的。

*伊丽莎白迅速离开，塞西尔跟随。玛丽
亚发现自己被卫兵包围，再次充满激
情地发言。*

玛丽亚
一个瞬间的胜利
弥补了所有的痛苦。

莱斯特、塔尔博特和安娜
啊！对那些希望你获救的人，
你带来了什么样的折磨！

随行人员
安静……过来……轻率的女人，颤抖
吧：
所有的希望都已消失：
极端的羞辱和折磨
是女王为你准备的。

玛丽亚在卫兵中离开。

2.1.4 Atto III 第三幕

画廊与第一部分相同。

2.1.4.1 Scena I 第一场

伊丽莎白女王坐在一张桌子旁，桌子上放着一张纸，塞西尔站在一旁。

塞西尔

你考虑得够久了吗？

现在已经太迟了。

她仍然活着，她是曾经蔑视你的人，
她威胁过你的生命，整个欧洲都在她的
支持下。

伊丽莎白

听到你的话，我感受到所有讽刺的荣
誉的力量。

但……哦，上帝！谁能保障我
免受不公正的指控？

塞西尔

上天，忠诚的英格兰，以及整个世界，
你所有美德的赞美和斯图尔达的罪行，
以及对你的所有侮辱……

伊丽莎白

闭嘴……我受到侮辱……

那高傲的她，如何享受她的胜利，
向我投来的那些目光！

哦，我忠诚的朋友，我渴望平静，
而她夺走了我的平静……

塞西尔

不要再被扰乱了。

她的存在仍在威胁着你的安全。

伊丽莎白

(激动地)

我已经决定了……她必须死。

*(拿起笔准备在文件上签字，但停下，
之后犹豫地站起)*

这让我的生命变得痛苦。

我想切断这条生命，但我的手和心却
停滞不前，

思绪被一层面纱遮盖。

看到那个邪恶的女人，听到她的话，

似乎要让我感到恐惧，令人震惊，

而平静的希望正被威胁带走。

上天啊！你掌控了如此易动摇的心灵。

塞西尔

为什么你的想法如此突然动摇？

不要担心，你的荣耀不会被分裂。

每个英国人都希望你为这些侮辱复仇。

签署这份文件吧，其他君主会理解你
的决定。

伊丽莎白

好的。

2.1.4.2 Scena II 第二场

雷切斯特

女王！

伊丽莎白面露犹豫；看到雷切斯特后，她迅速在文件上签名，并将其递给塞西尔。

伊丽莎白

（漠然地）

加快她的处刑。

雷切斯特

哦，上天啊！这是怎么回事？

（看到文件）

这是那个吗？

塞西尔

这是判决，

背叛者的判决……

我很满意！

雷切斯特

你在判处无辜者！

伊丽莎白

（严厉地）

你还在说什么？

雷切斯特

啊，请你怜悯，至少暂停最后一击：

接受我的恳求，或者把它扔到我身上：

无人能逼迫你，

这是你的自由意志。

塞西尔

（低声对伊丽莎白）

不要听这个不配的请求，

现在你已经安全了：

对于那些让你痛苦的人

你不必再心动。

这是她的最后一天，

也是你的平安之日。

伊丽莎白

你的祈求是徒劳的，我在这个决定上是坚定的；

那个傲慢的女人的终结也标志着我危机的终结。

她的血让我更加自由，

我的权力将重新崛起。

雷切斯特

你竟然判处了你的姐妹！

伊丽莎白

我要你作为目击者，

见证她最后的命运：

（侮辱地）

她将死于这场灾难，

在那致命的时刻，

当战斗的号角响起三次。

雷切斯特

你希望我看到吗？

伊丽莎白

闭嘴；

我的怜悯已死。

去吧，不配的，你的脸上显露出恐惧，

你自己准备为你的爱人建造坟墓吧，

当斯图尔达死去时。

雷切斯特

我走，我走：我在你脸上读到你发疯了，

燃烧着愤怒。

一个朋友，一个安慰，一个支持

2.1.4.3 Scena III 第三场

玛丽亚

(独自一人)

那个背叛者竟然在我的坟墓中想侮

辱我，耻辱落在她身上……哦，卑鄙的！

难道我不是

将会在我心中为可怜的她祈祷。

塞西尔

啊，女王！让你的脸庞平静下来，

回归和平和荣耀：

这，啊，这将是你的国王地位和英格兰的

最辉煌的一天。

(所有人退场)

场景切换： 玛丽亚在城堡的监狱内。

都铎王朝的女儿吗？

但莱斯特……也许

暴君的愤怒压倒了他。

啊，我是所有人的灾难！

(坐下，哭泣)

2.1.4.4 Scena IV 第四场

塞西尔带着这句话，对塔尔博特说。

玛丽亚

你要什么？

在英格兰，一位女王竟然被如此审判？

哦，不公！那些伪造的文书……

塞西尔

我来执行悲惨的任务……这是这张纸，

标志着你生命的最后一日。

塞西尔

这个王国……

玛丽亚

玛丽亚

够了……够了，

走吧：留下塔尔博特。

塞西尔
你希望我们的一个官员引导你
走向死亡的道路吗？

玛丽亚
我拒绝。

2.1.4.5 Scena V 第五场

塔尔博特和玛丽亚。

玛丽亚
(扑到他的怀里)
哦，我亲爱的塔尔博特！

塔尔博特
我请求伊丽莎白陛下在血腥的时刻之前
允许我见你一面。

玛丽亚
啊！这样我感到安慰，
将我的灵魂从最后的遗弃中解救出来。

塔尔博特
尽管如此，你还是以坚定的态度
接受了那个凶狠的消息。

玛丽亚
哦，塔尔博特！你没有从我脸上读出我的
心情吗？
它在颤抖……而莱斯特呢？

我将如同以往，按照你们的仪式
成为外人。

塞西尔
(离开)
(仍然傲慢和坚定！)

塔尔博特
他必须成为你命运的旁观者：
这是女王的命令……

玛丽亚
哦，可怜的人！
将会有怎样悲惨的惩罚等着我！而那个暴君
将会欢欣鼓舞……复仇的闪电还未落下。

塔尔博特
好了！安静些。

玛丽亚
被从苏格兰、王位和我的信仰中夺走，
我在她那里寻求一个和平的避难所，
却找到了监禁……

塔尔博特
你在说什么？
上帝没有给予你任何解脱吗？

玛丽亚

啊，不，塔尔博特，绝没有……我的罪恶的阴影

始终在天上和我之间徘徊，打破了安眠，从坟墓里

召唤出亨利的血腥幽灵……

（失控）

塔尔博特，你看见了吗？这是年轻的里齐奥的血肉模糊的尸体？

塔尔博特

啊！安慰

迷茫的思绪。

（庄严地指向天空）

你已经接近

不朽的世纪……请将你的心

从一切尘世的情感中净化。

*塔尔博特打开斗篷，穿上祭司的袍子；
他从胸前取出十字架。*

玛丽亚

是的，为了洗净我的罪恶，我的泪水将与血混合流淌。

听着……我愿意将这些罪孽

放在这十字架下！

塔尔博特

希望！

玛丽亚

从天而降的是你的声音！

当那玫瑰色的光辉

照耀我的日子时；

当我在欢乐的幻影中

享受着生命时，

爱使我变得有罪，

爱为我打开了深渊。

在他甜美的微笑中

我痛恨我的配偶：

亨利！亨利，啊！可怜的

为了我而遭遇死亡；

但他的悲声

在我的心中回响。

愤怒的阴影！啊！平静下来……

我在胸中感到死亡。

愿我的眼泪和我的痛苦足以平息你。

（跪下）

原谅我的漫长呻吟，

并为我向天祈祷。

塔尔博特

（将手放在她头上，展示十字架）

我将为你向上帝祈求宽恕。

（塔尔博特扶起她）

你还有另一种罪需要悔恨……

玛丽亚

啊！是什么？

塔尔博特

你是否与巴宾顿有关联？

玛丽亚

住口：那是致命的错误。

塔尔博特

好好想想，一位全能的神
是罪恶的审判者，
在他全视的目光下，
伪善的心很难隐藏。

玛丽亚
不，我的思想绝不能逃避上天的审判：
啊，可惜！一层厚重的面纱
一直遮掩了真相。
即使在临终时，发誓的心
仍然向上帝请求怜悯。

塔尔博特
主的宽恕
已经降临到你的头上
(赦免她)
让这痛苦的生命
安详地结束于监狱中，
你将变成天使，
去见安慰的上帝。
在最纯净的喜悦中

2.1.4.6 Scena VI 第六场

合唱 I
你们看见了吗？

合唱 II
我们看见了。

合唱 I
啊，那冷酷的景象！
刑台，斧头……
悲哀的大厅。

你的灵魂将被俘获，
会忘记那些
曾经动摇心灵的心跳。

玛丽亚
现在，当我虚弱的生命之光
将熄灭时，
只有天堂才能带来
对忧伤心灵的安宁。
啊！如果这灵魂
被过多的泪水滋养，
愿最后的痛苦
能让漫长的心跳停止。

玛丽亚依靠在塔尔博特身上，两人走向城堡内部。

舞台布景：刑场旁的房间。大门在背景处关闭。夜晚。

全体
人群在刑台的阶梯附近激动不已。多么惊恐！多么可怕！

合唱 I
受害者等待那邪恶的队伍。

合唱 II
那是皇家受害者。啊，不稳定的命运！

全体

但一位皇后的野蛮死亡将永远给英格兰带来耻辱与羞辱。

2.1.4.7 Scena VII 第七场

合唱

安娜。

安娜

她悲伤而沮丧，正在上前。请不要让你们的悲哀加重她的痛苦。

安娜

你们说得更小声些。

合唱

我们保持沉默。

合唱

那个可怜的女人在哪里？

2.1.4.8 Scena VIII 第八场

玛丽亚身着黑衣和塔尔博特一起。

玛丽亚

我终于再见到你了。

安娜，你一个人留下，

你是最亲近的……这是一个

沾满泪水的手帕……你将把它

放在我的眼睛上，作为悲伤的布条，当

我的眼睛

将永远在白昼中熄灭时。

合唱

我们失去你了！

（递给安娜手帕）

玛丽亚

我将享受更美好的生活。

我欢欣地飞向上帝的怀抱……

但你们要离开这片痛苦的土地。

你们还在哭泣吗？跟我一起，忠实的朋友们，

让我们向仁慈的上天献上最后的祈祷，虔诚而热切。

合唱

悲伤撕裂了我们的心！

所有人都跪在玛丽亚周围。

玛丽亚

不要哭泣！

众人

啊！仁慈的怜悯之神，

请聆听卑微祈祷的声音。
请接纳我
在你的宽恕之影下，
我的心没有
其他避难所了。

玛丽亚
泪水已无用。
(站起)
天助我。

合唱
忘却你生命的魅力吧。

玛丽亚
离开痛苦，
离开忧愁，
我将永远享受
爱的滋养。

安娜和其他女性
离开痛苦，
离开忧愁，
仁慈的天
已经宽恕了你。

合唱
在痛苦的流泪上
撒上一层面纱；
仁慈的天
已经宽恕了你。

在城堡里响起了第一声枪炮声。

众人
哦，枪声！……

*大门打开，露出一段大楼梯，楼梯顶端
站着持火炬的卫兵和司法官员。*

2.1.4.9 Scena IX 第九场

塞西尔走上楼梯。

塞西尔
时刻已近。伊丽莎白希望你的所有愿
望都得到满足……说吧。

玛丽亚
我没有指望她会有那么多怜悯。我只
请求一点恩惠。安娜，去引导我到那个
台子上。

塞西尔
她会来的。

玛丽亚
如果你听从了我的第一次祈求，那么
请听从另一个请求。请向她传达：我为
我那伤害了我、判我罪的人祈求宽恕。
告诉她在王位上快乐地生活，不要让我
扰乱她的幸福日子。我将为布列塔

尼、为她的生命祈求天上的恩惠。啊！
愿她不要因我的悔恨而受罚：我将用
血液洗净一切。

合唱团和塔尔博特

暴虐的女暴君！终结了一个充满甜蜜
的生命。

塞西尔

（她的傲慢得到了惩罚：我们将看到
和平的回归。）

2.1.4.10 Scena X 第十场

莱斯特和其他人，随后是郡守和司法官员。

莱斯特

（从远处）
啊！

塔尔博特

（对玛丽亚）
伯爵来了。

玛丽亚

他来迎接的是何等悲惨的场景！

莱斯特

（对玛丽亚）
我再次见到你，你被不公的痛苦压
迫……临近死亡……

玛丽亚

（对莱斯特）
克制住你的痛苦！永别了！

塞西尔

时刻已经来临。

莱斯特

啊！我还不能离开你。离开吧，你这个
卑劣的人。

*莱斯特紧紧抱着玛丽亚的膝盖，而塞
西尔试图将他拉开。塔尔博特在玛丽
亚另一侧安慰她，指着十字架。*

玛丽亚

（对莱斯特）
闭嘴吧。

莱斯特

（站起）
你们都颤抖吧！所有的邪恶者。

塔尔博特

你自己也会失去！

莱斯特

你们要畏惧一个神，他是无辜者的复
仇者。

第二声炮响。郡守和他的随行官员下场，将玛丽亚包围。

众人

（除了玛丽亚和塞西尔）

为何我不能用自己的血来熄灭你们盲目的狂怒！

塞西尔示意玛丽亚前行。她转向莱斯特，莱斯特强忍着接近她。玛丽亚倚靠在他的手臂上。

玛丽亚

啊！如果你的手臂应当把我从这些束缚中解救出来，那就请现在带我走，给我最后的安慰。

（转向旁人）

愿我无辜的血液平息上天愤怒的怒火，不要让对英格兰的诅咒再现。

第三声炮响。台阶上出现了带着斧头的刽子手和四名穿红衣的助手。所有人都感到震惊。

塞西尔

现在英格兰的和平已经确保；国家的敌人已经死去。

合唱团

多么悲伤的声音！多么残酷的命运！无辜的她被羞辱着死去！

玛丽亚在塔尔博特的扶持下，和警卫们一同走向远处。莱斯特用双手遮住了自己的脸。全景画面。

2.2 *Marco, il viaggiatore veneziano*

2.2.1 Introduzione e personaggi

《威尼斯旅行家，马可》

三幕歌剧

以此纪念马可·波罗逝世 700 周年

安东尼诺·庇护 著

玛丽安娜·阿奇托、雅各布·卡内瓦、安娜·多布鲁卡和保罗·诺塔尔贾科莫
作曲

2024 年 4 月 19 日首演于威尼斯马利布朗剧院

出场角色

老马可
威尼斯
青年马可
可汗
公主

2.2.2 *Atto I* 第一幕

序言

旁白的声音伴随着悠远的弦乐背景，娓娓道来：

我告诉你们，他在这些国家呆了三十六年。当他被关在热那亚监狱时，他让比萨的鲁斯蒂科阁下写下了这些所有的事情，鲁斯蒂科于 1298 年被囚禁在那里。

2.2.2.1 Scena I 第一场

场景发生在热那亚监狱一间阴暗的小牢房里，俯瞰着悬崖峭壁。牢房顶端狭窄的缝隙里几乎没有光线。低矮的铁门紧锁着。墙壁上有潮湿和疏于打理的痕迹。老马可穿着一身肮脏破旧的衣服，但却显示着他过去的威严。他留着长长的胡须，蓬头垢面。

老马可：

现在是我重获自由的时候了，我要离开这个悲惨又狭窄的地方。

在敌国热那亚的监狱里，我以最不公平的方式度过了许多个月。

几个月过去了，永恒的分钟、小时和无尽的日子也过去了，我甚至已经数不清了、我越发渴望重获自由，因为这是我一生中独一无二的享受。特别是在无边无际的旅途中，我认识了世界，穿越了陆地，犁过了未知的海洋，最远到达了奇妙的卡泰帝国。

现在，我想到了我的自由，想到了对黄金、丝绸和宝石的冒险探索，想到了对自我的发现。这种囚禁比烈火还要灼人。

我怀念我挚爱的家人，亲爱的爱人，还有我许诺未来的甜蜜新娘。他们现在都成了幽灵，成了心灵的动物。他们会读到献给他们的文字吗？

他们会明白书页上褪色的咸渍是泪水的痕迹吗？

而你，威尼斯，我对你的思念胜过一切。

威尼斯：你的运河，你的落日，你的暴虐之美，商人的嚎叫，以及你神圣的骄傲、你是所有地方中最美丽、最漂亮、最骄傲的。

威尼斯现在出现了。她身着金衣，容光焕发。

她以一种母性的目光向我们走来。除了照亮她的灯光，其他灯光都暗了下来。

威尼斯慢慢靠近老马可，用手轻拂他的头发，以示爱意。老马可看不到她，只能听到她的声音，他像盲人一样在舞台上寻找她的身影。

威尼斯：

你也是，马可，我的儿子，我想你，为了寻找我，
为了寻找你的家，为了寻找运河，为了寻找火红的夕阳，
我像母亲一样爱抚你

威尼斯和老马可：

每个母亲都有一个最爱的儿子，她爱他胜过爱任何其他人。
他很清楚这一点，在他的心灵深处，他已经读懂了这一点，但他无法说出来，因为在生活中，语言也是一种沉默。
而母亲的爱抚胜过任何言语。

威尼斯：

她很清楚马可看不到她，但现在她在他耳边低语。

一个人年轻时离开了威尼斯，与他的父亲和心爱的叔叔一起远走他乡，他们敬畏上帝，是众所周知的正直、可敬的人，属于显赫的波罗家族。
你们寻求冒险、荣耀、财富和爱情，等待你们的是三年的旅程。你们跋山涉水，在骆驼背上穿越沙漠，
为了到达拉丁人从未到达过的地方，远至科布劳帝国。

老马可：

他自己认为这是幻觉

我只有 15 岁，但我坚强勇敢，
我的头发金黄卷曲，几乎像个小天使，
我的肌肉敏捷，我的步伐坚定而骄傲，我能看懂星星：我不再是个孩子了。我知道，有了我们，天空和大海都将是美好的，
教皇的信会到达它的目的地。

2.2.2.2 Scena II 第二场

场景发生在一艘船的甲板上。夜幕降临。星空璀璨，年轻的马可向外眺望，眼神迷离。

音乐在海浪的拍打声中响起。

马可激动不已，对一切都充满了好奇，他抚摸着山峰，巡视着船只

青年马克：

我最近离开了威尼斯，我深爱的故乡，我又在夜里的梦中找到了它。我怀念你。这是我父亲和叔叔强加给我的，在他们的陪伴下，我发现自己置身于这片巨浪挑战的树林中，虽然渺小而脆弱，但仍不愧为黑暗的大海。
我会怀念我亲爱的朋友们，怀念玩笑和冒险的伙伴，怀念日常的约定、学习和娱乐。

但我心中有父亲的指引，有我生命的力量。

这时，马可打开一个箱子，寻找一个装有教皇信息的盒子。他找到了它，并把它放在了自己的心里

他曾经带着他的兄弟和我敬爱的叔叔踏上过这样的旅程。

多亏了这本在阿克里写给我们的书，这本书是写给大汗库比莱的，上苍会帮助我们的。

未知的焦虑已经消散，海面上的阳光下薄雾缭绕，

我听到的叙述终于可以亲眼目睹。了解、感受、观察：我为此而生。

摆在我面前的将是冒险，我将把它们当做赐予我的新鲜而优雅的美酒一饮而尽，生活并享受它们，我将醉倒在它们之中。

合唱团：

去认识，去感受，去观察：你为此而生。摆在你面前的冒险，你要把它们当作给你的新鲜美酒来喝、

你要通过生活和品尝它们，让自己醉倒。

青年马可：

我的生活和为人也将因此而变得丰富多彩。

我将重新成为一个人，能够理解周围的事物，也能够理解自己，超越常规的道路。

威尼斯，我将配得上你，我将赞美你的荣耀。

2.2.2.3 Scena III 第三场

回到热那亚监狱。

老马可又看到了自己的童年。带着温柔和怀念。

合唱团：

时机已到

该出发了

老马可：

我当时想象，我的旅程将是非凡的，充满了新的生命、发现和惊喜。

父亲和叔叔有时会给我讲一些夸张的故事，但我想了解、想亲眼目睹的愿望折磨着我。

那个金发男孩向着无边无际的大海出发……………向着无边无际的大海……………

那个男孩当然无法想象生命本身就是一场冒险，他无法想象漫长的岁月会如此漫长

他也无法想象，在艰辛、风险和烦恼中，他会体验到力量和爱的力量。

威尼斯出现在现场，马可却总是看不见她，他听到了她的声音，也在寻找她，但总是像在盲目地摸索。

威尼斯：

我的儿子们来到世界的另一端，穿越沙漠、汹涌的河流和沼泽，不畏强盗、疾病和恶劣的天气，他们将成为全世界的榜样。

但是，许多世纪之后，威尼斯母亲将被那些来自沙漠和远方的人所统治，他们甚至不爱威尼斯母亲，如果人类的灵魂可能爱她的话，并利用威尼斯母亲获取权力和财富。

而你，你将把我的荣耀带给远方的人民，带给伟大的中国之主。

朗诵：

这也解释了为什么在我所有的孩子中，你是而且永远是最喜欢的。

2.2.3 Atto II 第二幕

序言

场景是黑暗的。叙述者的声音伴随着遥远的弦乐背景，娓娓道来：

阿贡的妻子波尔加拉王后去世了，王后留下一句话：阿贡不能娶自己血统以外的妻子；她派了三个使者带着大队人马去见大狗，让他给他送一个波尔加拉王后血统的妻子。这三个使者是为女王而来的，他们请求大狗恩准这三个拉丁人带着他们要带走的女人一起上路。大狗非常痛苦和不情愿地答应了他们的请求，因为他非常爱他们；并吩咐三个拉丁人陪同三个男爵和那个女人

2.2.3.1 Scena I 第一场

皇宫的夜晚。可汗衣着华贵。马可紧随其后，衣着华贵。他表现出对皇帝的熟悉，同时也流露出尊敬和喜爱之情。

可汗：
自从
给我带来
教皇的信息
已经过去了很久。

可汗打开装有教皇信息的盒子。

可汗：
虽然帝国是我的
但马可给了我丰厚的礼物
他忠诚勇敢
如果我不是可汗
我会说你是我亲爱的朋友
如今一切都已过去
他就像一个儿子
但他要求回到他称之为母亲的威尼斯土地上
他称那里为母亲

马可不断靠近可汗，但毕恭毕敬。

他说，没有比这更美丽的城市了，
他说，运河让泻湖的水面银装素裹
令人渴望再次目睹：
我从来没有告诉过他，就这样吧
而是把它藏在心里
他们在夜里陪伴着我。
但我知道，没有什么永恒，我不能再拒绝：
如果他愿意走，我就给他自由。

青年马可：

朗诵

殿下有何烦恼？

是什么邪恶在困扰着您？

可汗：

朗诵：

我委托你最后一个棘手的任务

带我的女儿去见她在遥远国度的未婚夫

这是一段漫长而艰难的旅程，有时要穿越充满敌意的海洋。

如果你愿意

你可以自由返回

演唱：

回到你们口中的母亲之城

青年马可：

我唯一的主，

我会服从你，我会侍奉你，我会保护那些称你为父亲的人们。

然后………是的，我会回到那座仍在称我为儿子的城市。

青年马可（内心）：

如今得到的礼物

正是我最渴望的，

那无比广阔的喜悦，

却带着痛苦的滋味。

回归与离别，选择与放弃，

此刻我感受到的甘甜，

难道不是带着咸涩的泪水？

我带着痛苦离开，

为了爱而归来，

回到我那咸涩的伊萨卡。

威尼斯出现在背景中。

2.2.3.2 Scena II 第二场

场景发生在出发港口的码头上。

青年马可：

巨大的船只骄傲而整装待发
准备启航面对大海，
风帆在等着我们
伴随着猛烈的风，这对我来说并不陌生
一切似乎都已准备就绪，
甚至送给未婚夫的礼物也在船舱里，
这些礼物足以打动波斯宫廷那些精致的心灵！
伟大的皇帝和他宏伟帝国的黄金与珠宝将引发人们的谈论。

合唱团（最好是由 8 位独唱与合唱团组合）：

公主将享受舒适与愉悦，
这些都将与她的美丽相称。
从未像此刻一样，她在金色的衣裳中熠熠生辉，
她那如丝的秀发光彩照人。
从未像此刻一样，她向世人展现出她的帝王尊严。
从未像此刻一样，她显得如此高不可攀、宁静优雅，
美丽而轻盈地登上船舷的阶梯

可汗：

马可，我的朋友，这支舰队交给你了。

一行人越来越靠近船边。

在淡马锡，你们将找到补给和继续前行所需的一切。
对波斯国王而言，我的力量将显现如同罗马帝国一般。
你将荣誉地为他的妻子保持皇室的尊严
而这个印章是给你的，马可，作为我家庭的一部分。

可汗让仆人递给他一个小盒子，躬身行礼

没有人敢挑战你，只要你带着它
你将得到保护免受一切邪恶，因为任何挑战你的人都在挑战我
伟大的中国皇帝，
这种疯狂将使他们走向死亡，是的，死亡。

青年马可：

感谢您，我的君主，我将带着荣誉和力量毫无保留地为您效劳。

与女仆一起站在一旁的公主现在走了过来，转过身对她泪流满面的父亲

公主：

亲爱的父亲，我必须与你们分离，呼吸对我来说变得艰难。
我的命运与一位年长的君主相连，
尽管他是陌生的，但我希望他能爱我、尊重我。
这让我感到忧虑，但我服从于你的意愿。
一个梦境不断萦绕在我的脑海中。
可怕的暴风雨包围了我，我的视线变得模糊。
孤身一人，但在一只强壮有力的手的引导下，
我触碰到了岸边，却发现那里没有人等我。
我被遗弃在一片空旷的白色沙滩上
失去了知觉，不确定自己是否还活着。

马可显得很沮丧，看着他的手……

可汗：

我亲爱的女儿，不要相信那些虚幻的梦境。
它们只是黑暗恐惧的产物，绝不会预示未来。
马可，我所信任的人，犹如金星的黎明，
将带你去见你的未婚夫。

2.2.3.3 Scena III 第三场

场景发生在已经启航的船上。

青年马可沉思地望着地平线。

老马可：

大海再也无法分散我的注意力。

我无法欺骗自己，

即使我试图强迫自己遵循武士的意志。

但热病吞噬着我

像是被残酷的箭矢刺伤的灵魂，

使得任何其他的思考都变得困难。

我现在明白了什么是爱！

我也明白了什么是没有希望的痛苦，

而那年轻的公主将永远不会属于我

这是最深重的折磨

仿佛我在抛弃自己的灵魂。

我的生命突然之间没有了过去。

即使有，若没有她也无法真实地存在，

她是我现世唯一值得爱的存在。

公主：

转向一名侍女，两人都凝视着大海

大海无法平息我的心情。

一场热病吞噬了我的身体和灵魂。

是对我亲爱的父亲的思念吗？是与他分离的残酷吗？

还是某种在我内心深处未知的东西？

我无法确切知道。

朗诵：

我无法掩饰我的感受，

任何人都能看出我的求助是徒劳的。

与此同时，狂风呼啸，海浪突然变得越来越大。

公主：

我感到那个残酷的梦正在变成现实。

哦，父亲，这是一种预兆！

合唱团：

朗诵

大海充满了威胁，风声凶猛地嚎叫着。

船只倾斜，

帆布撕裂，

雨水已经浸透了衣物，大家因恐惧和寒冷而颤抖，

恐怖的尖叫声在四周回荡。

青年马可（心里想）：

我在这些漫长的岁月中横渡了许多风暴和海洋

面临过无数次生命的威胁

但这场暴风雨和这片海洋是我所经历过的最可怕的。

到底我内心和外界发生了什么？

那如暴风骤雨般猛烈的爱情，

就像这突如其来的风暴一般。

哪个事件更为狂暴和强烈？

是海洋，还是如同终结之死般宏伟的爱情？

朗诵：

但事关我的荣誉、对你父亲皇帝的承诺，以及我破碎的心。

公主奔向马可，激动地拥抱了他。

公主：

马可，请在这场可怕的风暴中引导我们，

我恳求你，将我带到安全之地，

逃离死亡的威胁。

青年马可：

请相信我，年轻的公主，

我将带你安全抵达。

这是我对你父亲的承诺

马可内心

我无法向她吐露我的感情，

命运对我提出了考验。

我深知，作为一个正直的男子，唯一合适的选择就是仰望你，威尼斯。

我知道，你这伟大的母亲和我的城市，将会治愈我的创伤。

2.2.4 Atto III 第三幕

序言

场景是黑暗的。叙述者的声音伴随着遥远的弦乐背景娓娓道来：

当他们到达时，发现阿尔贡已经死了，即那位与这位女士有关系的人。我可以毫无疑问地告诉你，船上原本有七百人，除了船员之外，最终只剩下十八人。当他们托付了那位女士，并完成了大汗交给他们的任务后，他们告别了，启程回家。三个使者离开后，经过特雷比松德、君士坦丁堡、内格罗蓬特，最终回到了威尼斯。这一切发生在 1295 年。我刚才向你讲述了《马可·波罗游记》的前言，这部分开始讲述马可·波罗所到达的省份和国家。

2.2.4.1 Scena I 第一场

场景设在一艘小船上，这艘船几乎已经抵达威尼斯。夕阳西下，天空呈现出温柔的粉红色，海面平静如镜。远处，梦寐以求的土地显现出来，连那湛蓝的阿尔卑斯山脉也在令人心醉的景色中显现。

合唱团与 8 位独唱：

你如此深爱的土地现在展现眼前

你是否认出

那闪耀的地平线

炽烈地映照着无数玫瑰的色彩

还有靛蓝和赭石

深绿色的海面闪烁着光芒

空气中弥漫着液态春天的气息。

威尼斯：

你现在回到我身边，我的孩子，
但你眼中蒙着一层迷雾
那是忧伤在消退，化为死寂的怀念
泪水划过你的脸庞
使这一天显得不再完美
也让你的笑容蒙上阴影
人类的命运是不完美的
长久等待的喜悦一旦到来
便如手中的沙般迅速溜走
因为它短暂、易逝、腐朽
而这正是命中注定
因为生命本就是短暂、腐朽和易逝，
这便是人类不完美的命运。

老马可：

我归于你，平静的女王，
而这最高的喜悦竟是如此悲伤。
我送别了公主，将她带往她的未婚夫
但在多年等待中，未婚夫却与世长辞。
那时，我心中升起了一个疯狂的念头，
想要带她远走，用风鼓满船帆将她带回你身边，
然而那些鼓起的帆却只满载着虚无的希望。
她被命定为另一个男人的妻子，
我心怀爱意却只能离去。
“再也见不到她，再也见不到她了”：
自那时起，水波声便不断在船头轻拍回响。
我归于你，平静的女王，
而这最高的喜悦竟是如此悲伤。

威尼斯和老马可：

时间是唯一能够治愈一切痛苦的药方，
它流逝着，将我们带向那无尽的时刻。
所有存在的、将存在的、曾经存在的，

终将化作一个瞬间，
一段回忆，一抹微笑，
一个曾经深爱的面容，
终将归于寂静：
那是来自过去的声音。

2.2.4.2 Scena II 第二场

热那亚监狱牢房

合唱团：
时刻已至
……属于他的时刻，属于所有时刻……

一位传令官响亮地宣告：

传令官/叙述者（口述）：
归还囚犯给他们家人的时刻已经到了。

8 位独唱：
是时候离开这片悲伤而狭窄的空间了
时刻已经到来。

传令官/叙述者（继续口述）：
被囚禁在威尼斯的热那亚人将返回家园，威尼斯的居民也将回到他们的城市，彼此团聚；比萨人以及所有在海上战争中幸存的人们，在战争结束后，也将重新拥抱他们心爱的人和亲密的朋友。这是热那亚和威尼斯最尊贵共和国的公爵们所下的命令。

退出舞台

老马可：
好的，好了，好了……
我听到了我的自由之声吗？
残酷的战争真的结束了吗，

那场将我从威尼斯掳走的战争？
将我从威尼斯掳走的战争，违背我的意愿，
在这黑暗的监狱中受尽折磨之后？

威尼斯：
是的，我的孩子

8位独唱：
是时候回到我身边了，
作为一个自由的人，
去航行大海，重新找到你的挚爱。

老马可：
而你，威尼斯，比一切都更加令我思念

威尼斯：
是的，我的孩子

老马可：
而自由的意义只有在于重新找回你，对此我感到绝望。

威尼斯：
现在是回到我身边的时刻

老马可：
在这寂静的监狱里

威尼斯：
大海由自由且骄傲的人来航行
从西方出发，重新找回你的亲情。

合唱团：
您的运河
你的日落

你的美丽
你的骄傲

合唱团和 8 位独唱：

您的运河
你的日落
你的美丽

老马可：

威尼斯，你的运河，你的日落，你那暴虐的美丽
商人的叫喊，以及你那神圣的骄傲。

合唱团和 8 位独唱：

您的运河
你的日落
你的美丽

老马可：

你是所有地方中最美的，回忆起你让我心神不宁

合唱团和 8 位独唱：

您的运河
你的日落
你的美丽

老马可：

最公正的，最骄傲的，心之所愿。

合唱团：

您的运河
你的日落
你的美丽

威尼斯：

我啊，我亲爱的儿子，找到了你。
但这段漫长的时期
（和老马可）的痛苦和困境对
将来的凡人们
而不会被抛弃，浪费的时间。
你的故事将成为一个历史和伟大的勇气见证。

老马可：
我的故事
我的历史
我的勇气故事。

威尼斯和老马可：
一个渴望冒险的人的故事
一个在旅程中发现了自我的正直之人的故事。

8 位独唱：
你的故事将见证一个非凡的历史
一个渴望冒险的人的故事
一个在旅程中发现了自我的正直之人的故事
一个勇敢的人在内心保留了他的家
一个强大的人享受了王者的权力和尊重
一个充满热情的人体验了爱情的短暂美好
一个因所爱的离弃而悲伤的人
（与威尼斯和老马可）一个属于他的时代和所有时代的人。

CAPITOLO III

COMMENTO TRADUTTOLOGICO

3.1 Tipologia Testuale

In questo studio di traduzione, i testi selezionati sono i libretti di due opere. Questi libretti non includono solo le parole cantate degli attori, ma coprono anche descrizioni testuali dettagliate di scene, trame e ambientazioni, costituendo una fonte di informazioni multidimensionale che richiedono un'attenzione particolare nel processo di traduzione. La prima opera è *Maria Stuarda* in tre atti con musica di Gaetano Donizetti e testi di Giuseppe Bardari, mentre la seconda opera è di Marianna Acito, Jacopo Caneva, Anna Dobrucka, Paolo Notargiacomo del Conservatorio di Venezia. La seconda è un'opera originale in tre atti, *Marco, il viaggiatore veneziano*, con musiche di Marianna Acito, Jacopo Caneva, Anna Dobrucka, Paolo Notargiacomo e libretto di Antonio Pio.

La struttura del libretto di queste due opere è rigorosa e chiara, seguendo rigorosamente le norme della disposizione teatrale. Le battute dei personaggi sono chiaramente etichettate con i loro nomi, il che assicura che il traduttore possa cogliere con precisione i tempi e l'identità delle voci dei diversi personaggi durante il processo di traduzione. Le indicazioni sceniche e le descrizioni della trama sono segnate in corsivo per distinguerle dal contenuto delle battute e per aiutare il traduttore a scegliere la traduzione e l'interpretazione culturale appropriata della scena, dell'atmosfera e dell'ambientazione.

In *Manuale del Traduttore*, Osimo approfondisce le sfide particolari che i traduttori devono affrontare quando si tratta di traduzione teatrale. Egli identifica le duplici caratteristiche di un testo teatrale come “testo drammatico” e “testo scenico”. Quando il traduttore traduce un'opera teatrale per un editore, con l'obiettivo primario di pubblicarla e leggerla, ha a che fare con un “testo teatrale”, che si concentra sulla struttura della lingua, sugli aspetti letterari e sulla leggibilità dell'opera. Quando il traduttore traduce un copione per scopi teatrali o performativi, ha a che fare con un “testo scenico”, in cui l'accento è posto sull'udibilità e sulla manipolazione delle battute, oltre che sulla loro integrazione nello spettacolo, sugli effetti sonori e sugli elementi visivi. Osimo sottolinea che il traduttore deve adottare una strategia diversa in entrambi i casi, tenendo conto dell'uso finale del testo e di come il copione verrà utilizzato attraverso il suono e le immagini, e di come lo spettacolo viene presentato al pubblico attraverso la performance sonora e visiva. Questa distinzione rende la traduzione teatrale un compito complesso e multidimensionale che richiede non solo competenze

linguistiche, ma anche una comprensione delle esigenze pratiche della rappresentazione teatrale.¹⁹

In effetti, il significato originario della parola “libretto” si riferisce inizialmente a un opuscolo contenente il testo di un'opera”, per poi evolversi in ‘testo poetico di un'opera’. Tuttavia, la funzione del libretto stampato è cambiata in modo significativo nel corso del tempo: all'inizio, il libretto era visto solo come una fonte di riferimento per aiutare l'esperienza di ascolto, ma nel corso dei secoli si è gradualmente affermato come un testo letterario o quasi-letterario indipendente. Nel XVII e XVIII secolo, ad esempio, l'opera teatrale era considerata un'opera letteraria che poteva essere letta da sola e aveva valore letterario anche senza colonna sonora. Oggi, invece, l'opera teatrale è diventata un tipo di testo che richiede un'analisi e una ricerca approfondite, non solo per la fusione transfrontaliera di musica e teatro, ma anche perché riflette molteplici dimensioni della cultura, della storia e dell'arte.²⁰

In questa tesi sono stati selezionati due libretti d'opera italiani per studi di traduzione dall'italiano al cinese. Dato che le opere italiane rappresentate in Cina sono di solito eseguite in lingua originale, questa presentazione originale rende particolarmente importante l'analisi del testo originale a livello letterario o drammatico. Pertanto, l'autore tratta il libretto d'opera non solo come testo di rappresentazione, ma anche come testo con valore letterario indipendente. Nel processo di traduzione, gli autori non solo prestano attenzione agli attributi letterari del libretto, ma esplorano anche la struttura interna del testo, lo stile linguistico e l'immaginario culturale attraverso la sua funzione espressiva.

¹⁹ OSIMO Bruno, *Il manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.

²⁰ JU Shanri 鞠善日, *Guanyu geju fanyi de jidian sikao* 关于歌剧翻译的几点思考 (Alcune riflessioni sulla traduzione dell'opera), *Yinyue chuanguo*, vol.11, 2012, pp.106-108.

3.2 La dominante

Nella teoria della traduzione, il concetto di “dominanza” è stato proposto per la prima volta dal critico formalista russo Roman Jakobson ed è stato ampiamente applicato nei *Translation Studies*. Secondo la teoria di Jakobson, ogni testo contiene diverse funzioni o elementi, come la forma, il contenuto, lo stile, l'espressione emotiva, ecc. e la “dominanza” si riferisce alla parte che costituisce il nucleo di questi elementi e che svolge un ruolo decisivo nella struttura e nella funzione complessiva del testo. È la chiave per determinare la strategia di traduzione, perché testi diversi possono presentare requisiti funzionali diversi in contesti diversi.²¹

Il termine “dominante” è particolarmente importante nella traduzione del teatro o dell'opera. Un testo teatrale non è solo un'espressione linguistica, ma coinvolge anche molteplici dimensioni come la rappresentazione scenica, la melodia musicale, la percezione del pubblico e così via. Pertanto, il traduttore deve considerare le molteplici funzioni del testo e prendere decisioni sulla traduzione in base ai fattori dominanti. Ad esempio, se il linguaggio poetico dell'opera è la chiave del successo del teatro, la bellezza e il ritmo del linguaggio possono diventare i fattori dominanti e prioritari nella traduzione. Invece, in un'opera teatrale con una forte espressione emotiva, il traduttore può concentrarsi maggiormente sulla ricreazione dello stato psicologico e della tensione emotiva dei personaggi attraverso la traduzione.

Tuttavia, l'identificazione dei fattori dominanti non è isolata; di solito essi interagiscono anche con fattori secondari, che insieme determinano le modalità specifiche di realizzazione della traduzione. I fattori dominanti sono solitamente le caratteristiche o le funzioni più centrali di un testo, che hanno un'influenza decisiva sulla natura complessiva del testo e sulla strategia di traduzione. Ad esempio, nella traduzione di un libretto d'opera, i fattori dominanti possono essere la musicalità e la drammaticità, che devono essere privilegiate e mantenute nella traduzione. I fattori sottodominanti, invece, sono quelle caratteristiche o funzioni importanti ma non così centrali come i fattori dominanti. Possono apparire più importanti in determinati contesti o scenari traduttivi specifici. Per esempio, nella stessa opera teatrale, il contesto culturale o storico della lingua possono essere fattori sottodominanti che devono essere

²¹ JAKOBSON Roman, “The Dominant”, in NEWTON K. M. (eds.), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, New York, St. Martin's Press, 1997, pp.6.

tenuti in debita considerazione in un particolare processo di traduzione, ma non saranno così dominanti come la musicalità o la drammaticità.

I fattori sottodominanti più comuni sono la funzione espressiva, la funzione evocativa e la funzione ritmica. Ad esempio, in una poesia, l'espressione dei sentimenti e delle emozioni personali dell'autore può non essere la funzione dominante del testo, ma deve essere considerata e trasmessa come fattore sottodominante nel processo di traduzione per mantenere il colore emotivo del testo originale. Nella traduzione di testi pubblicitari, la funzione evocativa può essere il fattore dominante, mentre in letteratura può essere considerata un fattore sottodominante.²²

Nella traduzione dell'opera, i fattori dominanti sono tre: l'espressione emotiva, la musicalità e il contesto culturale dell'opera. Per esempio, l'aria e la declamazione nell'opera lirica sono due forme musicali molto diverse, quindi non c'è generalizzazione nel processo di traduzione; lo scrittore deve catturare e trasmettere lo stato emotivo del personaggio, come la tristezza, la gioia o la rabbia. Sebbene i sottotitoli non richiedano un alto grado di stabilità, i traduttori devono considerare la rima, l'accento e il ritmo in modo che il libretto tradotto massimizzi la comprensione da parte del pubblico di come il libretto si adatti alla musica e al ritmo durante la visione dell'opera. Allo stesso tempo, quando l'opera tratta di specifici eventi storici o pratiche culturali, il traduttore deve trasmettere nella informazione di base nella traduzione, considerando al contempo come renderle comprensibili al pubblico di destinazione. Per quanto riguarda i fattori secondari, l'autore prende in considerazione circostanze come la logica della trama dell'opera, le indicazioni sceniche e lo stile linguistico.

²² JAKOBSON Roman, *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, op. cit., 1997, pp.6-8.

3.3 Il Lettore Modello

Dopo aver determinato la dominante del testo, è necessario considerare il lettore modello del testo. Il lettore modello, o lettore implicito, è un concetto della semiotica: con l'espressione s'intende un lettore immaginario a cui un testo è rivolto. Il lettore modello è il target di lettori ipotizzato dal traduttore o dall'autore nel processo di traduzione e ha specifiche conoscenze di base, esperienze culturali e aspettative estetiche.

Questo concetto è stato sviluppato da Umberto Eco, secondo il quale il ruolo e la reazione del lettore svolgono un ruolo fondamentale nella comprensione e nell'interpretazione del testo. Il traduttore decide la strategia di traduzione in base alle caratteristiche del lettore modello. Ad esempio, se il lettore ideale ha una profonda comprensione della cultura del testo originale, il traduttore può mantenere più elementi culturalmente specifici; se il lettore ideale ha una comprensione limitata del contesto culturale, il traduttore può adottare strategie di traduzione più interpretative.²³

3.3.1 Il lettore modello del prototesto

In termini di processo creativo dell'opera, il libretto viene solitamente scritto prima della musica e questa sequenza fa sì che il compositore sia il primo lettore e interprete del libretto durante tutto il processo creativo. Per questo motivo, il compositore non è solo il creatore della musica, ma anche l'interprete principale del testo del libretto. In questo processo, il compositore è spesso chiamato ad analizzare e interpretare il copione in profondità per garantire che la musica e il testo siano organicamente integrati in termini di ritmo, espressione emotiva e sviluppo della trama drammatica. Di conseguenza, i compositori di solito propongono modifiche al copione in base alle esigenze della creazione musicale, raggiungendo così un alto grado di unità tra musica e testo.²⁴

Questa dinamica di collaborazione e discussione rende il libretto d'opera diverso da altre forme di testo letterario. Il libretto d'opera non è un testo fisso, ma un testo vivo

²³ ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2011, pp.74.

²⁴ JU Shanri 鞠善日, *Guanyu geju fanyi de jidian sikao* 关于歌剧翻译的几点思考, *op. cit.*, 2012, pp.106-108.

soggetto a cambiamenti sotto l'influenza della composizione musicale. Soprattutto se strettamente integrato con le esigenze creative e l'espressione artistica del compositore, il contenuto, la struttura e lo stile linguistico del libretto possono essere modificati man mano che procede il processo compositivo. Questo fenomeno può essere considerato una caratteristica unica della composizione operistica, che riflette l'interdipendenza e la sinergia tra musica e testo.

Altri lettori del libretto sono i molti artisti coinvolti nella produzione dell'opera, come gli scenografi, i costumisti, i tecnici delle luci, nonché i cantanti che si esibiscono e, naturalmente, i musicisti che suonano nell'orchestra. Questi diversi artisti svolgono un ruolo fondamentale nell'interpretazione del libretto. Per loro, il copione non è solo uno scritto statico, ma uno strumento che guida l'esecuzione e la presentazione sul palcoscenico. Pertanto, ogni dettaglio del libretto, dalle descrizioni delle scene alle battute dei personaggi, fornisce a questi artisti informazioni cruciali che li aiutano a comprendere e realizzare la visione artistica del regista e a garantire che l'interpretazione complessiva dell'opera corrisponda all'intento creativo originale. Da questo punto di vista, il libretto, in quanto testo di rappresentazione, ha un modello di lettori relativamente ben definito e specifico. Sebbene questi lettori siano di sesso, età e formazione artistica diversi, condividono una caratteristica comune: sono tutti partecipanti importanti al processo di produzione dell'opera. Ogni artista interpreta e utilizza il libretto da prospettive diverse, in base alla propria area di competenza, per svolgere le rispettive funzioni nella produzione dell'opera.

È per questo motivo che il libretto, in quanto testo orale incentrato sulla rappresentazione, funziona e ha uno scopo diverso da quello di un normale testo letterario. Deve essere adattato alle esigenze dei diversi artisti e, attraverso la cooperazione tra più parti, permettere ai lettori di ogni settore artistico di sfruttare appieno le proprie competenze e di lavorare insieme per la presentazione complessiva dell'opera. Questo approccio multilivello all'interpretazione e all'uso illustra ulteriormente la specificità e la complessità del libretto d'opera come testo di rappresentazione.²⁵

Il ruolo del lettore modello è cambiato in modo significativo quando il libretto è stato utilizzato come pubblicazione per la lettura letteraria piuttosto che per la rappresentazione. In questo caso, il lettore modello non è più limitato al creatore o al

²⁵ BONOMI Ilaria e BURONI Edoardo, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp.23.

team di produzione dell'opera, ma si sposta verso un gruppo popolare. Questi lettori possono essere amanti dell'opera di età e sesso diversi che leggono il libretto per comprendere e apprezzare meglio la trama dell'opera. Inoltre, tra i lettori modelli vi sono anche studiosi e ricercatori che hanno un interesse particolare per l'opera italiana o la letteratura drammatica e che possono analizzare e interpretare autonomamente il testo del libretto da un punto di vista letterario e storico, senza la musica. Questi lettori si concentrano sulla bellezza linguistica, sulla struttura e sul contenuto culturale del libretto e lo studiano in profondità come opera letteraria.

Allo stesso tempo, ci sono gruppi unici di lettori che possono essere insegnanti o studenti di Conservatori di musica, che imparano le tecniche di recitazione e di canto attraverso le opere teatrali, oppure possono essere insegnanti, studenti e traduttori professionisti impegnati in studi di traduzione, che devono concentrarsi non solo sul carattere letterario delle opere, ma anche su come trasmettere accuratamente gli elementi emotivi, culturali ed estetici del testo in un contesto interculturale.

3.3.2 Il lettore modello del metatesto

“Metatesto” è un concetto della teoria della traduzione e della letteratura che si riferisce a un testo che interpreta, analizza o commenta il testo originale. Non si tratta solo di una semplice traduzione o di una riproposizione del testo originale, ma include anche contenuti esplicativi, annotazioni, informazioni di base e interpretazioni culturali aggiunte dal traduttore o dal ricercatore nel processo di traduzione o di analisi. I metatesti sono solitamente utilizzati per aiutare i lettori a comprendere meglio il significato implicito, lo sfondo culturale o lo stile linguistico del testo originale.

Dopo la traduzione completa delle due opere in cinese, il pubblico di riferimento di questi testi è costituito principalmente da appassionati di opera lirica che non parlano italiano e che utilizzano le traduzioni in cinese per comprendere i testi degli attori e la trama delle opere. Inoltre, alcuni professionisti sono impegnati in ricerche accademiche e non sono interessati solo alla trama e alla rappresentazione dell'opera, ma anche alle trasformazioni culturali, agli stili linguistici e ai sottili cambiamenti espressivi nella traduzione del testo. Conducono analisi e interpretazioni approfondite della traduzione cinese da diverse prospettive, come la letteratura, gli studi sulla traduzione, gli studi culturali e la storia. Allo stesso tempo, anche i cantanti d'opera, gli studenti di conservatorio e gli insegnanti sono lettori importanti di questa traduzione. In quanto

professionisti che studiano e praticano l'opera, la traduzione fornisce loro una comprensione approfondita della trama e li aiuta a combinare organicamente l'espressione verbale, musicale ed emotiva con le tecniche di esecuzione per migliorare ulteriormente la loro tecnica canora e la loro performance sul palcoscenico.

3.4 Macrostrategia traduttiva

In qualsiasi paese, nel campo degli studi sulla traduzione, l'uso di strategie di traduzione è sempre un inevitabile argomento di discussione. Nella ricerca accademica, in particolare, la scelta del giusto metodo di traduzione influisce direttamente sull'accuratezza, sulla leggibilità e sull'adattabilità culturale del testo tradotto. Le teorie di Peter Newmark, uno degli studiosi più importanti nel campo della traduzione, hanno avuto una vasta influenza sulla pratica della traduzione e sulla ricerca accademica. All'interno del suo sistema teorico, uno dei contributi più importanti è la proposta di otto diversi metodi di traduzione: “traduzione parola per parola” (*Word-for-word Translation*), “traduzione letteraria” (*Literal Translation*), “traduzione fedele” (*Faithful Translation*), “traduzione semantica” (*Semantic Translation*), “adattamento” (*Adaptation*), “traduzione libera” (*Free Translation*), “traduzione idiomatica” (*Idiomatic Translation*) e “traduzione comunicativa” (*Communicative Translation*). Sono inoltre suddivisi in due categorie per le lingue di partenza (SL) e di destinazione (TL)²⁶, come mostrato nella tabella seguente:

Enfasi su SL	Enfasi su TL
Traduzione parola per parola	Adattamento
Traduzione letteraria	Traduzione libera
Traduzione fedele	Traduzione idiomatica
Traduzione semantica	Traduzione comunicativa

Come già accennato, il libretto d'opera, in quanto forma speciale di testo, combina molteplici elementi di linguaggio, musica e rappresentazione scenica; presenta, inoltre, una grande flessibilità e variabilità. Di solito, le diverse compagnie teatrali adottano approcci diversi quando mettono in scena la stessa opera: alcune scelgono di provare e recitare seguendo rigorosamente il libretto originale, mentre altre adattano il libretto in base alla situazione specifica. Pertanto, l'autore ritiene che, affinché il pubblico cinese che non conosce l'italiano possa comprendere appieno il dramma presentato sul palcoscenico, la traduzione debba essere fortemente adattata al contenuto originale per

²⁶ NEWMARK Peter, *A Textbook of Translation*, London, Pearson Education, 1998.

garantire una riproduzione accurata del copione. Sulla base di questa considerazione, l'autore ha scelto le prime versioni delle due opere come oggetto della ricerca traduttiva.

Per quanto riguarda la macrostrategia di traduzione, l'autore ha scelto di essere il più fedele possibile al testo originale, cioè di mantenere la struttura e lo stile della lingua di partenza, in modo che la traduzione possa riflettere fedelmente lo spirito e i dettagli dell'opera originale. In altre parole, durante il processo di traduzione, l'autore ha utilizzato principalmente uno degli otto metodi di traduzione proposti da Newmark: il metodo della traduzione semantica. Questo metodo non solo enfatizza la riproduzione accurata del contenuto del testo di partenza, ma tiene anche conto dell'estetica e dell'espressione artistica del testo tradotto, in modo che quest'ultimo non solo mantenga le caratteristiche culturali dell'opera originale, ma si adatti anche alle esigenze estetiche dei lettori di destinazione.

3.5 Microstrategia

3.5.1 Nomi dei personaggi

Quando la maggior parte delle produzioni straniere viene proiettata o rappresentata in Cina, i nomi dei personaggi vengono solitamente tradotti foneticamente, con la finalità di mantenere i nomi dei personaggi linguisticamente riconoscibili e il più possibile vicini alla pronuncia originale. Tuttavia, se alcuni personaggi hanno una maggiore influenza o popolarità a livello internazionale, i traduttori possono assegnare loro soprannomi più adatti o traduzioni in cinese per aumentarne l'affinità e la risonanza culturale nel contesto cinese. Per standardizzare questa pratica di traduzione, il Dizionario di traduzione dei nomi personali del mondo (*Names of the World's peoples: A Comprehensive Dictionary of Names in Roman-Chinese* (世界人名翻译大词典 *shìjiè rénmíng fānyì dàcídiǎn*)), redatto dal Servizio di Traduzione e Trascrizione dell'Agenzia di Stampa Xinhua (新华社译名室 *xīnhuáshè yìmíngshì*), è diventato uno standard autorevole per la traslitterazione dei nomi stranieri in cinese mandarino nella Cina continentale. Il dizionario non solo fornisce ai traduttori una guida accurata alla pronuncia quando si tratta di nomi stranieri, ma riassume e standardizza sistematicamente i nomi di persone in varie lingue per garantire l'uniformità e l'accuratezza delle traduzioni. Grazie a questo strumento, i traduttori possono affrontare le sfide della traduzione di vari nomi stranieri in modo più efficiente, soprattutto nella

società odierna in cui gli scambi interculturali sono sempre più frequenti, fornendo un'importante base di riferimento e un supporto professionale alla pratica della traduzione.

È importante notare che il tasso di ripetizione dei nomi stranieri è relativamente alto, soprattutto in alcune culture in cui i nomi comuni sono ampiamente utilizzati in diversi Paesi e regioni. Tuttavia, anche lo stesso nome straniero può essere tradotto in modi diversi a causa delle differenze culturali, delle abitudini linguistiche e degli standard di traduzione tra paesi e regioni. Ad esempio, lo stesso nome può presentare grafie o forme diverse in lingue diverse e, sebbene i principi della traslitterazione siano generalmente gli stessi, possono esserci variazioni nei dettagli specifici dovute a differenze nelle regole geografiche o linguistiche. Va notato che esiste un tasso relativamente alto di ripetizione di nomi stranieri, soprattutto in alcune culture in cui i nomi comuni sono ampiamente utilizzati in diversi Paesi e regioni. Tuttavia, anche lo stesso nome straniero può essere tradotto in modi diversi a causa delle differenze culturali, delle convenzioni linguistiche e degli standard di traduzione tra paesi e regioni. Lo stesso nome, infatti, può presentare grafie o forme diverse in lingue diverse e, sebbene i principi della traslitterazione siano generalmente gli stessi, possono esserci variazioni negli specifici dettagli specifici dovute a differenze nelle regole geografiche o linguistiche. Tuttavia, i nomi traslitterati devono mantenere il più possibile le caratteristiche fonetiche del nome originale.

Ad esempio, in *Maria Stuarda*, la protagonista. Stuarda è un cognome raro, e il dizionario include solo il più simile “Stuart” (che il dizionario traduce come *sītú’ěrtè* 斯图尔特). Basandosi sul fatto che la maggior parte delle terminazioni delle parole italiane terminano in vocale e vengono pronunciate come tali, l'autore ha tradotto “Stuarda” come *sītú’ěrdá* 斯图尔达, per rendere la sua pronuncia cinese più in linea con quella dell'originale.

Tuttavia, non tutti i nomi sono tradotti foneticamente. Un nome particolare in *Maria Stuarda* è Roberto Conte, che ha due traduzioni nel dizionario, la prima come nome personale, *kǒng tè* 孔特, e l'altra come titolo nobiliare italiano, *bó jué* 伯爵. Nel contesto della trama, sappiamo che dovrebbe essere tradotto come *luóbótè bójué* 罗伯特伯爵 e non *luóbótè kǒng tè* 罗伯特·孔特. Allo stesso modo, Lord Guglielmo Cecil dovrebbe essere 古列尔莫·塞西尔伯爵, non *luòdé gǔliè’ěrmò sàixī’ěr* 洛德·古列尔莫·塞西尔.

3.5.2 Toponimi

Sebbene i nomi di luogo nelle opere liriche compaiano relativamente meno frequentemente dei nomi personali, devono comunque seguire norme e standard uniformi nel processo di traduzione. Questo perché i nomi dei luoghi spesso non sono solo indicativi delle scene di un'opera, ma sono anche portatori di specifiche connotazioni culturali, storiche e regionali; la accuratezza nella loro traduzione ha un impatto importante sulla comprensione della trama da parte del pubblico. Pertanto, nella traduzione non si deve tenere conto solo della pronuncia e dell'ortografia dei nomi dei luoghi, ma anche della loro accettabilità e dei loro standard nella cultura di destinazione.

C'è un altro dizionario promulgato dal Servizio di Traduzione e Traslitterazione dell'Agenzia di Stampa Xinhua, il "Dizionario di traduzione dei toponimi del mondo" (世界地名翻译大辞典 *shìjiè dì míng fānyì dà cí diǎn*), che fornisce alla maggior parte dei traduttori una base per una traduzione autorevole, garantendo coerenza e accuratezza nella traduzione dei nomi geografici in opere e contesti diversi.

Nell'opera *Maria Stuarda* c'è un luogo importante chiamato Forteringa, ma questa è una traduzione in italiano, l'originale inglese è Fotheringay. L'autore ha ritenuto che una seconda traduzione basata sulla versione italiana avrebbe potuto comportare delle deviazioni dall'originale e ha scelto di basare la traduzione sulla versione originale inglese per garantire l'accuratezza. Tuttavia, nel dizionario sono presenti solo due toponimi *fúsèbǐ* 福瑟比 e *fúsèlíng'è mǔ* 福瑟灵厄姆. Sulla base delle traduzioni esistenti di questi due toponimi, l'autore ha combinato le caratteristiche delle terminazioni italiane con le vocali e ha tradotto sulla base delle traduzioni esistenti di questi due toponimi, l'autore traduce Forteringa come *fúsèlíng'gài* 福瑟灵盖, tenendo conto della caratteristica delle vocali italiane alla fine del nome. L'autore ritiene che questa traduzione, basata sul prototipo inglese e caratterizzata dalla pronuncia italiana, sia una combinazione dei due metodi di traduzione.

Una simile combinazione di metodi di traduzione esiste anche nell'opera *Marco, il viaggiatore veneziano*. A causa dello sfondo particolare di quest'opera, molti nomi di luoghi sono unici per le lingue orientali, quindi non esiste una traduzione esatta nel dizionario, per cui l'autore adotta anche la parola simile dei nomi di luoghi esistenti e le caratteristiche della pronuncia italiana per la traduzione. Ad esempio, quando nel testo si dice che Marco e la sua comitiva andarono a Coblao, nel dizionario esiste un

toponimo simile a Coblenz *kēbùlúncí* 科布伦茨. L'autore ha tradotto Coblao in *kēbùláo* 科布劳 secondo il metodo sopra descritto.

3.5.3 Apocope

Nella lirica italiana, l'apocope è un fenomeno linguistico comune che si riferisce all'omissione di una o più sillabe alla fine di una parola. Questo fenomeno è molto diffuso in italiano, soprattutto nella poesia, nella lirica o in altri testi in rima, per ottenere migliori risultati in termini di ritmo, rima e metro. Il trattamento ellittico non solo influisce sul ritmo del testo, ma può anche influire sul modo in cui la musica viene presentata, poiché la partitura di un'opera spesso deve adattarsi perfettamente al ritmo del testo.²⁷ Qui di seguito l'autore riporta una tabella (*Tab. 1*) con tutte le parole apocopate nell'opera *Maria Stuarda* e in *Marco, il viaggiatore veneziano* (*Tab. 2*):

Forma apocopata	Forma originale	Traduzione in cinese
cor	core	心
tal	tale	这样的
amor	amore	爱
splendor	splendore	光辉
vuol	vuole	(他/她)要
accoglier	accogliere	接受
de'	dei	的
pianger	piangere	哭
destin	destino	命运
ancor	ancora	还
ciel	cielo	天
sol	solo	只
or	ora	现在
dir	dire	说
tel	te lo	向你
piacer	piacere	喜悦
bel	bello	好的

²⁷ ROSSI Fabio, *Opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci editore, p.127, 2018.

morir	morire	死亡
son	sono	(我)是
sfidar	sfidare	挑战
pur	pure	也
cader	cadere	牺牲
par	pare	好像
ver	vero	确实
partir	partire	走
favor	favore	帮助
respir	respiro	呼吸
martir	martirio	苦难
squallor	squallore	阴暗
Te'n	Te ne	向你
crin	crine	头
piè	piede	脚步
carcer	carcere	牢狱
ferir	ferire	射杀
seguir	seguire	追逐
sen	se ne	他
spezzar	spezzare	打破
alfin	al fine	终于
diffidar	diffidare	怀疑
s'	se	如果
far	fare	做
vo	voglio	(我)想
onor	onore	荣誉
almen	almeno	至少
primier	primiero	最初的
asil	asilo	住所
furor	furore	愤怒
terror	terrore	恐惧
dolor	dolore	痛苦
livor	livore	愤恨

timor	timore	恐惧
furor	furore	愤怒
rancor	rancore	怨恨
rossor	rossore	羞辱
menitor	menitore	说谎的人
amabil	amabile	可爱的
ell'	ella	她
facil	facilmente	轻易地
dubitar	dubitare	动摇
ascoltar	ascoltare	听
fin	fine	最后
esecutor	esecutore	执行
error	errore	错误
debil	debile	虚弱的
orror	orrore	惊恐
punitor	punitore	惩罚
muor	muore	死

Tab. 1

Forma apocopata	Forma originale	Traduzione in cinese
uscir	uscire	离开
son	sono	是
m'	mi	我
urlar	urlare	嚎叫
poc'	poco	一下
avevan	avevano	(他们)有
gran	grande	伟大的
seppur	seppure	即使
riveder	rivedere	再次看到
pur	pure	也
mar	mare	大海
faran	faranno	使
amar	amare	爱
giovin	giovine	年轻的

cuor	cuore	心
valor	valore	意义

Tab. 2

È evidente dalle due tabelle precedenti che una delle differenze significative tra l'opera moderna e l'opera classica si riflette nell'uso dell'apocope. Una delle ragioni principali è che il pubblico di oggi non impara e non usa le apocopi e l'italiano letterario come un tempo. I drammaturghi di opere classiche tendono a usare frequentemente apocopi e italiano poetico, non solo per scelte linguistiche stilistiche, ma anche per valorizzare gli aspetti letterari e poetici dell'opera. Attraverso queste tecniche linguistiche, i drammaturghi possono trasmettere livelli emotivi e connotazioni culturali più ricchi all'interno del limitato spazio testuale. Le opere moderne, invece, tendono a utilizzare espressioni linguistiche più dirette e chiare, riducendo il ricorso a strutture linguistiche complesse e a un linguaggio arcaico e adattandosi ulteriormente alle esigenze estetiche e alle abitudini linguistiche del pubblico contemporaneo. Questa scelta linguistica riflette la differenza dei concetti di creazione artistica e delle aspettative del pubblico tra i due periodi dell'opera.

3.5.4 Italiano letterario

Nella sezione precedente si è menzionato che una delle principali differenze tra l'opera moderna e quella classica è riconducibile all'uso della lingua del libretto. Rispetto all'opera contemporanea, l'opera classica preferisce l'uso dell'italiano antico. Con "italiano antico" oppure "italiano letterario" o "poetico" nell'opera italiana ci si riferisce allo stile linguistico italiano utilizzato nelle opere prime e nelle opere classiche, ovvero una lingua che si profila come una miscela di italiano volgare dell'epoca, italiano letterario e un gran numero di parole e strutture latine. I compositori e i drammaturghi utilizzano spesso forme italiane antiche per incrementare la carica letteraria e artistica delle loro opere, soprattutto nelle opere classiche e barocche.²⁸ Qui di seguito l'autore riporta una tabella (Tab. 3) con tutte le parole antiche in due opere:

²⁸ CARTER Tim, *Understanding Italian Opera*, Oxford University Press, 2015, pp.5-11.

Forma antica	Forma moderna	Traduzione in cinese
foco	fuoco	火
fia	sei	(你)是
degg	devo	(我)必须
ov'	dove	在哪
avea	avere	有
desir	desiderio	欲望
stendea	stendere	展开
parmi	pare	好像
dêi	deve	应该
fě	federe	信念
prieghi	pregi	请求
godea	godere	享受
vegga	vedere	看见
debbe	dovere	必须
bastin	bastare	足够
splendea	splendere	闪耀
alziam	alzare	献上
devea	dovere	必须
meco	con me	和我一起
inver	vero	真正的

Tab. 3

3.5.5 Interiezione

L'opera, in quanto forma d'arte dotata di una forte espressione emotiva, è particolarmente ricca di esclamazioni nelle cantate liriche come le arie. Queste parole non solo migliorano l'espressione visiva delle emozioni del personaggio, ma forniscono anche un importante supporto alla drammaticità della musica e alla tensione emotiva della rappresentazione. Nella narrazione lirica, l'uso frequente di esclamazioni è spesso accompagnato da climax emotivi, che evidenziano ulteriormente la complessità delle emozioni interiori del personaggio e l'atmosfera tesa della situazione drammatica attraverso l'abile combinazione di intonazione, ritmo e testo. Qui di seguito l'autore riporta dei casi della traduzione dell'intonazione:

Ah, quando all'ara scorgemi 啊，当我走向祭坛，天上的
un casto amor del cielo 纯洁之爱照耀着我

Dalla lingua di questo caso (*Maria Stuarda*, Scena I, Atto I), possiamo percepire il desiderio e il rispetto di Elizabeth per il matrimonio sacro. In cinese, 啊 ha quattro toni: ā, á, ǎ, à. Attraverso questi toni deferenti possiamo esprimere emozioni in uscita come la sorpresa, l'esclamazione e la gioia.

LEICESTER 莱斯特
Oh, piacer!…… 哦，多么令人喜悦！

In questo caso (*Maria Stuarda*, Scena IV, Atto I), Leicester ha espresso la sua gioia e le sue congratulazioni, ma nel linguaggio dell'opera lirica, il drammaturgo di solito persegue un'estetica breve e veloce, per cui la battuta originale è di sole due parole. Tuttavia, se nel processo di traduzione si adotta una traduzione diretta, il pubblico potrebbe non solo non percepire le emozioni dei personaggi, ma anche essere confuso. Per questo motivo, lo scrittore adotta il metodo dell'interpretazione, che rende la traduzione più ricca e adeguata alle emozioni dei personaggi.

Talbot 塔尔博特
Deh! Taci. 好了！安静些。

MARIA 玛丽亚
Deh! Non piangete! 不要哭泣！

TUTTI 众人
Deh! Tu di un'umile 啊！仁慈的怜悯之神，
preghiera il suono 请聆听卑微祈祷的声音。
odi, o benefico
Dio di pietà.

I casi di sopra sono tratti dall'opera *Maria Stuarda* nella Scena V e Scena VIII del Atto III. In tutti e tre i casi è presente l'interiezione “Deh”. “Deh” è un'antica interiezione, solitamente usata per esprimere una supplica, una richiesta, un richiamo o

un'esclamazione e 啊 ha la funzione di provocare l'attenzione o di aumentare l'emozione. In diversi contesti, “Deh” può trasmettere una richiesta urgente, una persuasione gentile o anche una supplica. Si incontra spesso nei momenti in cui i personaggi esprimono forti emozioni e cercano di evocare una risposta da parte degli altri. Dei tre esempi selezionati, l'autore ha riportato solo il primo e il terzo “Deh” nella traduzione come *hǎo le* 好了 e *a* 啊, mentre il rimanente è un sottile riflesso della richiesta e dell'esclamazione di “Deh” cambiando il tono dei versi.

A causa del limite nel numero di parole, non si rinviene un'espressione concisa in grado di veicolare accuratamente il significato. L'opera, tuttavia, è una forma di spettacolo peculiare le emozioni che si celano dietro le parole possono essere trasmesse al pubblico attraverso la performance degli attori. Quindi gli attori, come i traduttori, fanno una seconda creazione del libretto.

CONCLUSIONI

In questa tesi, l'autore prende come oggetto di studio due opere italiane rappresentative ed esplora il processo pratico e la riflessione teorica della traduzione dell'opera attraverso la traduzione integrale in cinese di queste opere e i commenti della traduzione. La struttura della tesi è divisa in tre capitoli principali: nel primo capitolo parte, vengono brevemente introdotti l'origine e lo sviluppo dell'opera italiana, nonché le caratteristiche della creazione operistica di alcuni generi chiave. Vengono quindi introdotti nei dettagli la biografia dell'autore, il background creativo e l'introduzione della trama delle due opere selezionate. Il secondo capitolo consiste nella traduzione integrale dei libretti delle due opere. Il terzo capitolo è un commento dell'autore sul processo di traduzione, che comprende un'analisi dei testi e delle macro e microstrategie impiegate nel processo di traduzione. Alla fine dell'elaborato, l'autore desidera esprimere alcune sue opinioni sul processo di ricerca e di traduzione.

La Cina e l'Italia sono due paesi eredi di un'antica tradizione culturale riconosciuta a livello internazionale la loro profonda accumulazione di arte, storia e cultura ha reso i due Paesi un'importante fonte di patrimonio culturale globale. Quest'anno, l'opera lirica italiana è stata ufficialmente inserita all'interno della Lista del Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO, il che indubbiamente dimostra ulteriormente la sua posizione importante e il suo valore insostituibile nella mappa culturale globale.

Uno dei motivi più importanti per cui l'opera italiana è stata amata e rispettata dal pubblico di tutto il mondo per secoli è la traduzione dell'opera. L'opera è una forma d'arte che combina perfettamente musica, poesia ed elementi teatrali e l'italiano, in quanto lingua madre dell'opera, ne porta la profonda connotazione culturale. Tuttavia, la barriera linguistica costituisce spesso un problema per la comprensione e l'apprezzamento di questa elegante arte da parte del grande pubblico. Senza un "ponte linguistico", è difficile per il pubblico poter apprezzare pienamente la tensione emotiva e l'essenza artistica dell'opera. In questo caso, le traduzioni accurate ed espressive giocano un ruolo fondamentale nell'abbattere le barriere linguistiche e nel trasmettere le complesse emozioni e le situazioni drammatiche al pubblico non italofono, in modo tale che gli appassionati di tutto il mondo possano immergersi nel fascino dell'opera

senza alcuna barriera, realizzando veri scambi culturali e apprezzamenti artistici da vicino.

La traduzione di opere liriche è uno speciale lavoro di traduzione, per cui il traduttore deve possedere maggiori capacità rispetto alle altre traduzioni di testi ordinari. I traduttori non devono solo possedere solide competenze linguistiche, ma anche un elevato apprezzamento estetico. Questo include l'apprezzamento dei testi letterarie la conoscenza dell'arte musicale. Come accennato nel corso dell'elaborato, i libretti d'opera sono molto flessibili e variegati; nella maggior parte dei casi, non vengono scritti dal librettista e poi fissati nella pietra, ma sono piuttosto il risultato di una costante discussione con i musicisti e di ripetute prove con gli attori. Per poter svolgere al meglio il lavoro di traduzione , nel processo di traduzione, il traduttore dovrebbe anche addentrarsi nelle prove e nelle rappresentazioni dell'opera per sentire e vedere i problemi che l'opera riscontra durante la rappresentazione. Questo vale soltanto per la traduzione dei sottotitoli dell'opera. Tuttavia, se l'opera dovrà essere rappresentata in un'altra lingua, la quantità di lavoro richiesta e la difficoltà saranno ancora maggiori.

GLOSSARIO

Pinyin	Cinese	Italiano
<i>héchàng</i>	合唱	coro
<i>qúnzhòngyǎnyuán</i>	群众演员	comparsa
<i>nǚgāoyīn</i>	女高音	soprano
<i>nǚzhōngyīn</i>	女中音	mezzo soprano
<i>nángāoyīn</i>	男高音	tenore
<i>nándīyīn</i>	男低音	basso
<i>mù</i>	幕	atto
<i>chǎng</i>	场	scena
<i>qíshì</i>	骑士	cavaliere
<i>róngyùnnǚshì</i>	荣誉女士	dame d'onore
<i>mǎlìyàdeqīnshǔ</i>	玛丽亚的亲属	familiari di Maria
<i>huángjiāwèidui</i>	皇家卫队	guardie reali
<i>shìtóng</i>	侍童	paggi
<i>gōngtīngchéngyuán</i>	宫廷成员	cortigiani
<i>lièrén</i>	猎人	cacciatori
<i>fúselínggàibǎo</i>	福瑟灵盖堡	Fotheringay
<i>shìbīng</i>	士兵	soldati
<i>jǐngzhǎng</i>	警长	sceriffo
<i>sīfǎguānyuán</i>	司法官员	ufficiali di Giustizia
<i>wēisīmínsītè</i>	威斯敏斯特	Westminster
<i>nǚwáng</i>	女王	regina
<i>tǎěrbótè</i>	塔尔博特	Talbot
<i>yīlìshābái</i>	伊丽莎白	Elisabetta
<i>sàixīěr</i>	塞西尔	Cecil
<i>wángwèi</i>	王位	trono
<i>jìtán</i>	祭坛	ara
<i>kuānshù</i>	宽恕	grazia
<i>liánmǐn</i>	怜悯	pietà
<i>láisītè</i>	莱斯特	Leicester
<i>bǐwǔdàhuì</i>	比武大会	giostra
<i>bābìdùn</i>	巴比顿	Babington
<i>bójué</i>	伯爵	conte
<i>chénxī</i>	晨曦	aurora
<i>ānnà</i>	安娜	Anna
<i>shòuliè</i>	狩猎	caccia

<i>bào jūn</i>	暴君	tiranno
<i>wǔ rǔ</i>	侮辱	oltraggio
<i>kè hán</i>	可汗	Gran Khan
<i>kǎ tài</i>	卡泰	Katai
<i>kē bù láo</i>	科布劳	Coblao
<i>jiǎ bǎn</i>	甲板	ponte
<i>ā kè lǐ</i>	阿克里	Acri
<i>kù bǐ lái</i>	库比莱	Qubilai
<i>bō ěr jiā lā</i>	波尔加拉	Bolgara
<i>ā gòng</i>	阿贡	Argon
<i>yī sà kǎ</i>	伊萨卡	Itaca
<i>dàn mǎ xī</i>	淡马锡	Temasek
<i>nǚ pú</i>	女仆	ancella
<i>wèi hūn fū</i>	未婚夫	sposo
<i>rè bìng</i>	热病	febbre
<i>tè léi bǐ sōng dé</i>	特雷比松德	Trepisonde
<i>jūn shì tǎn dīng bǎo</i>	君士坦丁堡	Costantinopoli
<i>nèi gé luó péng tè</i>	内格罗蓬特	Negroponte
<i>wēi ní sī</i>	威尼斯	Vinogia
<i>chuán lìng guān</i>	传令官	araldo
<i>xù shù zhě</i>	叙述者	narratore
<i>dú chàng</i>	独唱	solista

BIBLIOGRAFIA

BAGNOLI Giorgio, *Tan Dun (n.1957): "Marco Polo"*, GBOPERA, 2009.

BONOMI Ilaria e BURONI Edoardo, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017.

ROSSI Fabio, *Opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci editore, 2018.

Britannica, "Luigi Nono" (articolo in linea), Encyclopedia Britannica, 2024, URL: <https://www.britannica.com/biography/Luigi-Nono>, (consultato il 21/09.2024).

CARTER Tim, *Understanding Italian Opera*, Oxford University Press, 2015.

DU Xinyue 杜心月, *Zhongyi geju wenhua jiaoliu yu fazhan* 中意歌剧文化交流与发展 (Scambio e sviluppo culturale dell'opera tra Cina e Italia), *Hezuo jingji yu keji*, vol.19, 2024.

ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2011.

FANG Yili 方仪力. *Gequ fanyi yanjiu:jiben fanshi、lilun kuangjia yu qianjing zhanwang* 歌曲翻译研究:基本范式、理论框架与前景展望(Studi sulla traduzione della canzone: paradigmi di base, quadro teorico e prospettive). *Guangdong waiyu waimao daxue bao*, n.1, vol.31, p.128-136, 2020.

JAKOBSON Roman, "The Dominant", in NEWTON K. M. (eds.), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, New York, St. Martin's Press, 1997.

JU Shanri 鞠善日, *Guanyu geju fanyi de jidian sikao* 关于歌剧翻译的几点思考 (Alcune riflessioni sulla traduzione dell'opera), *Yinyue chuanguo*, vol.11, p.106-108, 2012.

KIMBELLI David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1991.

LIANG Xiaofen 梁晓奋, *Duonicaidi yidaligeju de quanneng zuoqujia* 多尼采蒂: 意大利歌剧的全能作曲家 (Donizetti: il compositore poliedrico dell'opera italiana), *Yinyue aihaozhe*, vol.11, 2019.

LI Yunxing 李运兴, *Zimu fanyi de celue* 字幕翻译的策略, *Chinese Translators Journal*, vol. 4, 2001.

MATAMALA Anna, ORERO Pilar, *Opera Translation, The Translator*, n.2, vol.14, p.427-451, 2008.

NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, London, Pearson Education, 1998.

OSIMO, Bruno, *Il manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.

PLEBANI Tiziana, *Il Testamento di Marco Polo. Il documento, la storia, il contesto*, Milano, Unicopli, 2019.

PENG Peilu 彭佩璐, WANG Baorong 汪宝荣, *Xifang geju zimu fanyi yanjiu zongshu* 西方歌剧字幕翻译研究综述 (Una rassegna di studi sulle traduzioni sottotitolate dell'opera occidentale), *Mingzuo xinshang*, vol.18, p.65-67, 2015.

ŠERBAN Adriana, CHAN Kelly Kar Yue, *Opera in translation: Unity and diversity*, John Benjamins Publishing Company, 2020.

SUN Huishuang 孙慧双, *Geju fanyi yu yanjiu* 歌剧翻译与研究 (Le traduzioni e gli studi sulle opere liriche), Wuhan, *Hubei jiaoyu chubanshe*, 1998.

WANG Yue 王越, *Yidali geju de fazhan* 意大利歌剧的发展, *Xijuzhijia*, vol.22, 2016.

WEN Yiduo 闻一多, *Wenyiduo quanji* 闻一多全集 (Opere raccolte di WEN Yiduo), Hubei Renmin Chubanshe, 1994.

XUE Fan 薛范, *Gequ fanyi tansuo yu shijian* 歌曲翻译探索与实践 (Esplorazione e pratica della traduzione di canzoni), *Hubei jiaoyu chubanshe*, vol.1, 2002.

YANG Yi 杨懿, *Zhongguo dangdai geju yishu shengchan yanjiu (2013-2019)* 中国当代歌剧艺术生产研究 (2013年-2019年) (Studio sulla produzione dell'arte dell'opera contemporanea cinese, 2013-2019), *Shanghai yinyuexueyuan*, 2021.

ZHOU Ling 周玲, *Yidali geju de xingqi yu fazhan* 意大利歌剧的兴起与发展 (La nascita e lo sviluppo dell'opera italiana), *Qinghai shifandaxue xuebao*, vol.4, 1999.

ZHOU Lili 周莉莉, *Yihanfanyi lilun yu shijian* 意汉翻译理论与实践 (Le teorie e le pratiche delle traduzione dall'italiano al cinese), Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2010.