



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Interpretariato e traduzione editoriale, settoriale

Tesi di Laurea

L'opera della luna

Proposta di traduzione e commento traduttologico al
romanzo *Qingyi* di Bi Feiyu

Relatore

Dott. Paolo Magagnin

Correlatore

Ch. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureanda

Giulia Myzeqari

Matricola

989244

Anno Accademico

2017/2018

Abstract

The following paper offers the translation of three of the eight chapters of *Qingyi* 青衣 (*The Moon Opera*), a novel written by Bi Feiyu and published in 2000.

Qingyi has affirmed its success in the international literary landscape thanks to the brilliant combination of both a simple narrative style and a profound storyline. While, in terms of style, Bi Feiyu's novel shares certain similarities with the works of the Chinese avant-garde authors of the 1980s, the author stands out due to the meticulous analysis of his characters. Bi Feiyu's writing allows the readers to be immersed in his literary work, being able themselves to feel the emotions that the protagonist experiences.

The following thesis has been structured in three sections. The first section is devoted to Bi Feiyu through an overview of his life, his education, and the historical-literary scenario in which he operates. Additionally, this section provides an introduction to the novel, *Qingyi*, and to its main characteristics, as well as an explanation of the reasons behind the choice of these specific sections.

The second section of this paper offers the translation of the selected chapters, while the final one provides a comment on the translation, an analysis of the main issues encountered during the translating process, and the solutions adopted by the translator to overcome these obstacles. In the same section of this thesis, the author also discloses her opinion regarding literary translation, highlighting how the freedom of interpretation represents an important and efficient tool, as useful as the scientific approach to translating.

摘要

本文提供了《青衣》八章中三章翻译，这是由毕飞宇撰写并于 2000 年出版的小说。

其朴素风格和深邃情节的巧妙结合，使《青衣》在国际文坛上取得了巨大的成功。即使毕飞宇的小说与中国 80 年代前卫作家在风格上有些相似之处，但作者因其对人物的细致分析刻画而从众多作家中脱颖而出。毕飞宇的写作让读者沉浸在他的文学作品中，能够感受到主人所经历的情感。

本文分为三部分：第一部分概括地介绍了毕飞宇的生活，描写他的教育背景和呈现了他当时从事写作的历史文学背景。此外，本节还提供了《青衣》小说的序言，其主要的特点以及翻译了选择其背后章节的原因。

本文的第二部分为了所选章节的翻译，而第三部分则为翻译的评论，在翻译过程中所遇到的主要问题的分析以及译者为克服这些障碍所采用的解决方案。在本文的同一部分，作者还披露了她对文学翻译的看法，强调了阐释的自由性以及其与科学的翻译方法一样，是一种重要而有效的翻译工具。

INDICE

Abstract	2
摘要	3
INTRODUZIONE	6
PARTE PRIMA: Il contesto letterario	8
1.1 <i>Xinshengdai</i> 新生代: la nuova generazione di scrittori.....	8
1.2 Bi Feiyu.....	11
1.2.1 Cenni biografici sull'autore.....	12
1.2.2 Carriera letteraria.....	12
1.3 <i>Qingyi</i>	18
1.3.1 Trama.....	19
1.3.2 Xiao Yanqiu: un modello nella rappresentazione delle donne.....	21
1.3.3 L'Opera di Pechino al volgere del nuovo millennio.....	25
1.3.4 L'eco della Rivoluzione Culturale.....	27
1.4 La scelta dei brani.....	29
PARTE SECONDA: <i>L'opera della luna</i>	31
Capitolo 1.....	31
Capitolo 5.....	38
Capitolo 8.....	45
Glossario.....	55
PARTE TERZA: Commento alla traduzione	56
3.1 La posizione del traduttore.....	56
3.2 La tipologia testuale.....	58
3.3 La dominante e il lettore modello.....	59
3.4 La macrostrategia traduttiva.....	61
3.5 Fattori linguistici e descrizione delle microstrategie adottate in sede di traduzione.....	63
3.5.1 Il titolo.....	63

3.5.2 Fattori fonologici: onomatopee e aspetti ritmici.....	65
3.5.3 Fattori lessicali.....	67
3.5.3.1 Il lessico dell’Opera di Pechino.....	67
3.5.3.1.1 I ruoli dell’Opera di Pechino.....	68
3.5.3.1.2 Il lessico musicale.....	70
3.5.3.1.3 I costumi.....	74
3.5.3.1.4 Il trucco scenico.....	76
3.5.3.1.5 Lessico teatrale.....	78
3.5.3.2 Nomi propri.....	80
3.5.3.3 Realia.....	81
3.5.3.4 Materiale lessicale straniero.....	82
3.5.3.5 Espressioni idiomatiche.....	83
3.5.3.6 Figure lessicali.....	86
3.5.4 Fattori grammaticali.....	91
3.5.4.1 Organizzazione sintattica.....	92
3.5.4.1.1 Tempi verbali.....	94
3.5.4.1.2 Discorso riportato.....	97
3.4.5.2 Figure sintattiche.....	100
5.5.5 Fattori testuali: struttura tematica, flusso informativo e coesione.....	104

INTRODUZIONE

Il presente elaborato nasce dal desiderio di mettere in risalto uno dei più apprezzati scrittori della Cina contemporanea, Bi Feiyu, su cui non sono ancora stati condotti studi sistematici in lingua italiana.

Bi Feiyu spicca per la sua capacità di ascoltare e comprendere il mondo, e ancor più per la maestria con cui lo racconta nelle sue opere. È nel desiderio di comprendere la natura umana che Bi Feiyu trova lo scopo della sua scrittura e il romanzo *Qingyi* viene considerato uno dei suoi tentativi più riusciti in questo. Il seguente elaborato si propone perciò di far emergere le caratteristiche che rendono quest'autore così peculiare.

La Parte prima si apre con un'introduzione sul contesto letterario degli anni Novanta, epoca in cui Bi Feiyu inizia a distinguersi tra i maggiori autori di narrativa. Vengono presentati i principali eventi biografici e le opere più importanti della sua produzione letteraria, per poi procedere all'introduzione al romanzo *Qingyi*, di cui sono illustrate la trama e le principali caratteristiche tematiche. Viene inoltre fornita la spiegazione dei motivi che hanno guidato la scelta dei capitoli oggetto di traduzione, selezione attraverso la quale si vuole fornire una panoramica sulla lingua, sullo stile e sui temi che caratterizzano la più matura produzione di Bi Feiyu.

Nella Parte seconda è esposta la traduzione di tre degli otto capitoli che compongono il romanzo *Qingyi*, selezionati in base alla loro valenza stilistica e contenutistica: la traduzione del Capitolo 1 svolge una funzione introduttiva, al fine di permettere al lettore una corretta contestualizzazione della vicenda narrata; il Capitolo 5 è stato considerato significativo per l'ampio spazio che viene dato alla descrizione della protagonista, mettendo così in evidenza la spiccata abilità di Bi Feiyu di condurre un'attenta analisi psicologica dei suoi personaggi. Infine, è stato selezionato il Capitolo 8 poiché è risultato il più adatto a mostrare l'espressività della lingua di Bi Feiyu, che raggiunge il suo apice nella scena conclusiva del romanzo.

La Parte Terza dell'elaborato si concentra sul commento alla traduzione: in primo luogo viene sottolineata l'importanza, a parere del traduttore, della libertà interpretativa e di un approccio che sia prima di tutto empatico nei confronti dell'autore che si vuole tradurre. Non è ad ogni modo intenzione del traduttore

sminuire l'approccio scientifico alla traduzione, fattore riconfermato dal fatto che il commento qui proposto si sviluppa attraverso le tappe fondamentali dell'analisi traduttologica, iniziando con l'individuazione della macrostrategia traduttiva e del lettore modello cui la traduzione si rivolge. Viene poi effettuata un'analisi dettagliata dei singoli problemi sorti nel corso del processo traduttivo, presentando, per ognuno di essi, almeno un esempio che illustri le strategie adottate di volta in volta per la loro risoluzione.

PARTE PRIMA

Il contesto letterario

1.1 *Xinshengdai* 新生代: la nuova generazione di scrittori

Il panorama storico-politico della Cina degli anni Novanta segna una nuova fase per la letteratura: la liberalizzazione del pensiero, il progressivo allontanamento degli scrittori dalla tematica politica, la prorompente sperimentazione formale e stilistica e la via via sempre maggiore commercializzazione della cultura, con la conseguente nascita di una nuova relazione tra scrittore e lettore, provocano destabilizzazione e crisi nella figura dell'intellettuale. La società cinese assume i tratti di una società capitalistica, i cui nuovi protagonisti sono il materialismo e il rifiuto delle ideologie e del valore educativo della letteratura, fattore che segna una rottura forse senza precedenti rispetto ai modelli del passato.¹ Lo scrittore, ormai non più dipendente dello Stato e legato ad una produzione che debba risultare “socialmente utile”, diventa irrimediabilmente dipendente dalla risposta del pubblico per cui scrive e dalle leggi del mercato.²

L'inizio del nuovo decennio accompagna inoltre una situazione indefinita in termini di tendenza letteraria: se da un lato gli scrittori cinesi, costretti ad adeguarsi alla mercificazione della letteratura, trovano difficile definire il proprio ruolo all'interno della società, dall'altro hanno per la prima volta la possibilità di allentare il freno sulla propria libertà creativa. In quest'ottica si realizza una nuova letteratura all'insegna del pluralismo (*duoyuanhua* 多元化) interpretativo e allo stesso tempo, proprio per l'assenza di una tendenza letteraria unificante, di un mercato individualismo (*gerenhua* 个人化) nel modo di esprimere la realtà.³ In questo contesto,

¹ Nicoletta Pesaro, “Letteratura cinese moderna e contemporanea” in *La Cina: Verso la modernità*, a cura di Guido Samarani e Maurizio Scarpari (Torino: Einaudi, 2009), 739.

² Sandra M. Carletti, “La narrativa cinese degli ultimi venti anni” in *La letteratura cinese contemporanea: Invito alla lettura, Atti del convegno del 22-23 ottobre 1999* (Roma: Associazione Italia – Cina, 2000), 38.

³ Valentina Pedone, *Letteratura cinese contemporanea: correnti, autori e testi dal 1949 a oggi* (Milano: Hoepli, 2015), 214.

alle soglie del nuovo millennio, si colloca quella che viene denominata “nuova generazione di scrittori” (*xinshengdai* 新生代), “ultima generazione di scrittori” (*wanshengdai* 晚生代) o “generazione dei nati negli anni Sessanta” (*liushi niandai chusheng qunluo* 60年代出生群落), di cui fanno parte, tra i tanti, Bi Feiyu 毕飞宇 (1964-), Han Dong 韩东 (1961-), Dongxi 东西 (1966-), Qiu Huadong 邱华栋 (1969-) e Zhu Wen 朱文 (1967-).

Questi nomi non sono accomunati da una serie di caratteristiche stilistiche che li fanno rientrare in una corrente letteraria unificata, bensì solo da un fattore temporale, ossia quello di essere tutti nati negli anni Sessanta e di essere emersi come scrittori nello stesso decennio.⁴ Sono a tutti gli effetti autori che scrivono in totale autonomia l’uno dall’altro, ognuno sviluppando la propria individualità e unicità in termini di stile e tematiche. Tuttavia, questo non significa che non si possano riscontrare dei tratti comuni: a livello stilistico si nota, in questa fase, una generale predilezione per il genere della narrativa, che meglio si adatta alle necessità dell’industria editoriale e ai gusti del nuovo pubblico, mentre sul piano tematico questi autori operano una diffusa negazione della centralità della storia “ortodossa” all’interno del discorso letterario e prende piede invece il “micromondo” dell’individuo:⁵ è attraverso l’esperienza e il destino dell’individuo che eventualmente ora si opera una riflessione sulla storia.⁶

I cambiamenti sociali che investono la Cina nell’ultimo decennio del XX secolo, e in particolar modo il crescente consumismo dettato dalla globalizzazione, portano alla luce le contraddizioni inerenti alla società cinese, suscitando in questi autori la reazione di concentrare la propria ricerca sulla questione esistenziale del destino individuale.⁷

La destabilizzazione della funzione «alta», ufficiale, della letteratura accelera e produce il definitivo passaggio dalla sfera pubblica, di cui sempre lo scrittore si è sentito parte, alla dimensione privata e personale, all’anonimità rassicurante del proprio universo soggettivo. Come

⁴ Li Wang 莉王, “*Tuina*” *rensheng: Bi Feiyu chuanguo yanjiu* “推拿”——毕飞宇创作研究 (Beijing: Xinhua chubanshe: 2015), 4.

⁵ Pedone, *Letteratura cinese contemporanea*, 215.

⁶ Zicheng Hong, *A History of Contemporary Chinese Literature*, a cura di Michael M. Day (Leiden: Brill, 2007), 445.

⁷ *Ibid.*, 446.

conseguenza di questo nuovo clima culturale e psicologico, si diffonde una letteratura del privato (concetto poco significativo, se non assente, nella cultura cinese).⁸

La letteratura si allontana quindi dalle tendenze degli anni Ottanta: viene abbandonata la feroce critica alla Rivoluzione Culturale che aveva animato la letteratura delle cicatrici (*shanghen wenxue* 伤痕文学), viene abbandonata la tendenza a ricercare le radici culturali locali protagoniste nella letteratura della ricerca delle radici (*xungen wenxue* 寻根文学), e viene abbandonata, ma in questo caso solo in parte, la marcata sperimentazione e libertà stilistica tipica degli scrittori dell'avanguardia (*xianfeng wenxue* 先锋文学), spingendo così, in modo estremo, la “fuga” della letteratura nell'individuo e nell'esperienza del luogo comune,⁹ in una nuova chiave di realismo, secondo cui “realtà” diviene il termine per esprimere anche la vita psicologica, oltre che sociale, dei personaggi.¹⁰

Si assiste dunque, a partire dagli inizi degli anni Novanta, alla comparsa di storie che vedono come protagonisti individui anonimi, spesso sullo sfondo delle grandi città, simbolo della nuova era moderna, e animati dal desiderio di soddisfare i loro bisogni più materiali e personali.¹¹

Due sono i fenomeni letterari che meritano di essere citati per la loro importanza in questo decennio: il movimento letterario “Rottura” (*Duanlie* 断裂) e i nuovi sviluppi della scrittura femminile.

Il movimento “Rottura”, lanciato nel 1998 da Zhu Wen, Han Dong e Lu Yang 鲁羊 (1963-), si colloca in una posizione di rifiuto della tradizione letteraria: attraverso la creazione e la compilazione di un questionario, intitolato per l'appunto “Rottura”, questi autori dichiarano in maniera esplicita la loro volontà di “rompere” con tutti i modelli culturali del passato lontano e recente, a partire da Lu Xun fino agli scrittori dell'avanguardia dell'era contemporanea, ribadendo così l'inizio di una nuova fase per la letteratura cinese che sia svincolata da qualsiasi dogma ed ideologia.

⁸ Pesaro, *Letteratura cinese moderna*, 738.

⁹ Ibid., 739.

¹⁰ Carletti, *La narrativa cinese*, 40.

¹¹ Nicoletta Pesaro, “La narrativa cinese degli ultimi trent'anni”, *Griselda Online*, consultato il 17 settembre 2018, <http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/>.

Ancora all'insegna della nuova individualità acquisita, si sviluppa la cosiddetta *yinsi wenxue* 隐私文学, "letteratura privata", genere tipicamente femminile dedicato alla narrazione dell'emotività e della sessualità delle donne,¹² e che vede tra le sue figure più rappresentative autrici quali Chen Ran 陈染 (1962-), Hong Ying 虹影 (1962-), Lin Bai 林白 (1958-) e Hai Nan 海男 (1962-). La loro produzione si concentra sull'analisi dei labirinti psicologici femminili, toccando tematiche come l'omosessualità, l'eroticismo e l'esperienza delle droghe, e operando quindi una sfida alle convenzioni sociali e soprattutto alla tradizionale centralità del maschio all'interno della società cinese.

1.2 Bi Feiyu

A metà tra la *xungen wenxue* e *xianfeng wenxue* si colloca Bi Feiyu, considerato uno degli autori con il "maggior potenziale creativo" tra gli scrittori della nuova generazione.¹³ Le tematiche, specialmente nella fase iniziale della sua produzione, e le ambientazioni rurali conferiscono ai suoi primi racconti e romanzi quel tratto locale che può essere rintracciato nella *xungen wenxue*, mentre lo stile lo avvicina all'esperienza della *xianfeng wenxue*. Lo stesso Bi riconosce l'importanza degli scrittori d'avanguardia per la sua creazione letteraria e afferma di aver imparato proprio da loro la retorica del racconto e del romanzo¹⁴ e le tecniche espressive con cui si approccia all'indagine psicologica dei suoi personaggi.

Nella fase più matura della sua produzione, Bi Feiyu diviene più noto per le sue esplorazioni narrative della psiche femminile, che occuperanno un posto di rilievo nei suoi più importanti romanzi.¹⁵

Perfettamente calato nel contesto sociale degli anni Novanta, Bi Feiyu partecipa nel 1995 alla stesura della sceneggiatura per il film *La triade di Shanghai* di Zhang Yimou 张艺谋 (*Yao a yao, yao dao waipo qiao* 摇啊摇, 摇到外婆桥) – tratto

¹² Pesaro, *Letteratura cinese moderna*, 741.

¹³ Wang, "Tuina" *rensheng*, 4.

¹⁴ Feiyu Bi 飞宇毕 e Jiang Guangping 姜广平, "Bi Feiyu fangtan lu" 毕飞宇访谈录, in Bi Feiyu 毕飞宇, *Qingyi* 青衣 (Wuhan, Chang Jiang wenyi chubanshe: 2001), 391.

¹⁵ Pedone, *Letteratura cinese contemporanea*, 241.

dal suo stesso romanzo *Shanghai wangshi* 上海往事 – ¹⁶ costituendo il perfetto esempio di come sia cambiato il ruolo dello scrittore all'interno della società cinese.

1.2.1 Cenni biografici sull'autore

Bi Feiyu nasce nel 1964 a Xinghua 兴华 nella provincia del Jiangsu 江苏, dove il padre, accusato di essere un soggetto di destra durante la Rivoluzione Culturale, viene costretto all'esilio, insieme alla famiglia, a partire dal 1958.¹⁷ È introdotto agli studi dai genitori, entrambi insegnanti, e da importanti personaggi accademici esiliati anch'essi a Xinghua. La sua intera infanzia si svolge nell'ambiente rurale, che segnerà profondamente la sua produzione, in particolar modo le sue opere giovanili. Lascia Xinghua quando intraprende gli studi all'Istituto Normale di Yangzhou (*Yangzhou Shifan Xueyuan* 扬州师范学院), dove si laurea nel 1987 in letteratura cinese. Negli anni successivi insegna in un istituto di formazione di insegnanti per non udenti e non vedenti,¹⁸ esperienza che sarà fondamentale alla stesura di uno dei suoi maggiori romanzi, *Tuina* 推拿 (*I maestri di Tuina*, 2008). Nel 1992 intraprende anche la carriera giornalistica iniziando a collaborare con il *Nanjing Ribao* 南京日报, esperienza che porterà avanti per sei anni ma che si traduce in un esiguo contributo alla rivista poiché, come ha dichiarato lui stesso nel 2009, il redattore non amava il suo modo di scrivere.¹⁹ A partire dal 1998 entra a far parte della Jiangsu Writers' Association (*Jiangsu sheng zuojia xiehui* 江苏省作家协会), di cui è oggi vice-presidente, e inizia a collaborare con la rivista letteraria *Yuhua* 雨花.²⁰ Attualmente è titolare di una cattedra all'Università di Nanchino, città in cui risiede.

1.2.2 Carriera letteraria

¹⁶ Huijun Sun 会军孙 e Zheng Qingzhu 郑庆珠, "Cong 'Qingyi' dao The Moon Opera: Bi Feiyu xiaoshuo Yingyi ben de yiyu zhi lü" 从《青衣》到 The Moon Opera ——毕飞宇小说英译本的异域之旅, *Waiguo yuwen* 外国语文 27, 4 (2011): 86.

¹⁷ Laifong Leung, *Contemporary Chinese Fiction Writers: Biography, Bibliography and Critical Assessment* (New York, Routledge: 2017), 25.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ "Bi Feiyu" su paper-republic.org, consultato il 17 settembre 2018, <https://paper-republic.org/authors/bi-feiyu/>.

²⁰ Leung, *Contemporary Chinese Fiction Writers*, 25.

Bi Feiyu inizia a scrivere nel 1987 con degli esperimenti poetici. Dichiarò che all'epoca non era affatto interessato alla narrativa e che aveva iniziato a scrivere poesia perché affascinato dalla complessità del linguaggio poetico. Aggiunge poi ironicamente: «A quel tempo portavo i capelli lunghi, era naturale quindi che scrivessi qualche poesia».²¹ Tuttavia, la sperimentazione poetica dura soltanto un paio d'anni e già a partire dai primi anni Novanta inizia a dedicarsi alla prosa, seguendo le tendenze della letteratura dell'epoca.

Non c'è assoluta conformità tra i critici nell'individuare in maniera definita le fasi della sua produzione, ma risultano piuttosto evidenti un cambiamento stilistico e l'approfondimento di tematiche a lui già care a partire dal 2000, con la pubblicazione del romanzo *Qingyi* 青衣 [L'opera della luna]. È comunque utile presentare in questa sede l'evoluzione della scrittura di Bi Feiyu proposta da Yu Ling 余玲,²² che risulta essere la più interessante e completa in quanto, a differenza di altre, prende in considerazione anche i romanzi della maturità. Egli individua tre fasi nella produzione di Bi Feiyu: la prima fase, caratterizzata da opere quali *Gudao* 孤岛 [Isola solitaria] del 1991, *Yutian de mianhuatang* 雨天的棉花糖 [Zucchero filato in un giorno di pioggia], *Xushi* 叙事 [Narrazione], e *Chushui* 楚水 [Acqua limpida] (1994), si concentra essenzialmente sulla comunicazione dell'esperienza individuale della storia. In questi primi racconti Bi Feiyu costruisce l'immagine dell'uomo moderno, caratterizzato da complessi e profondi sentimenti che lo portano ad interrogarsi sulla causalità della storia.

La seconda fase si concentra sull'osservazione della natura umana immersa all'interno del contesto urbano e sulla riflessione su come le grandi trasformazioni di questo influenzino la vita dell'individuo. In particolare, sostiene Yu, Bi Feiyu opera in questa fase una profonda analisi della follia generata dalla nuova società consumistica e della conseguente alienazione dell'individuo causata dai pressanti desideri materiali. Appartengono a questa fase racconti quali *Jiu ceng dianti* 九层电梯 [Ascensore di nove piani], *Lin Hong de jiarì* 林红的假日 [La vacanza di Lin Hong] e *Mai huqin de*

²¹ Bi, "Bi Feiyu fangtan lu", 388.

²² Wang, "Tuina" rensheng, 7-8.

xiangxiaren 卖胡琴的乡下人 [I campagnoli venditori di cetre]. Tra la prima e la seconda fase si assiste anche ad una trasformazione stilistica: lo stile dei primi racconti, che Yu definisce “metafisico e razionale”²³ cede ora il posto a tecniche di frammentazione narrativa sul piano logico e temporale, derivate perlopiù dall’influenza degli scrittori d’avanguardia.

Infine, la terza fase della produzione di Bi Feiyu, con la quale lo scrittore entra nella sua maturità creativa, si concentra sull’esplorazione della profonda psicologia della natura umana. È a questa fase che appartengono i romanzi più famosi: *Qingyi*, la trilogia *Yumi* 玉米 (*Le tre sorelle*) del 2002 e *Tuina*. In questa fase l’autore pone particolare attenzione alle figure femminili, tanto che alcuni critici arrivano a considerare i suoi romanzi dalla prospettiva della letteratura femminile (*nüxing wenxue* 女性文学).²⁴ L’analisi condotta da Bi Feiyu va però ben oltre i limiti imposti dal genere e aspira piuttosto a descrivere le debolezze insite nella natura umana, confutando così l’opinione piuttosto condivisa secondo cui Bi sarebbe il miglior scrittore della psiche femminile.

Sebbene la categorizzazione proposta da Yu fornisca un quadro piuttosto completo della produzione di Bi Feiyu, essa sembra non porre enfasi su un elemento che, in questa sede, viene invece considerato fondamentale. Si tratta della costante presenza, sullo sfondo delle sue opere, della *Wenge dageming* 文化大革命 (1966 – 1976). La *xinshengdai* è considerata l’ultima generazione con una memoria della Rivoluzione Culturale e, tra questi scrittori, Bi Feiyu è colui che se ne occupa in maniera più evidente e costante.²⁵ Infatti, al di là che si tratti della prima, della seconda o della terza fase della sua produzione, o dell’attenzione sul contesto rurale piuttosto che su quello urbano, sullo sfondo dei racconti e dei romanzi di Bi Feiyu non c’è la storia in generale, ma c’è la Rivoluzione Culturale. La campagna, iniziata quando lui aveva solo due anni, influenza la sua vita non solo attraverso l’esilio della sua famiglia, ma anche per quanto riguarda la sua educazione nell’infanzia.

²³ Ibid., 7.

²⁴ Ibid., 8.

²⁵ Chunfeng Qi 春风祁, “Wenge jiyi yu houxiandai xushi: Bi Feiyu lun” 文革记忆与后现代叙事——毕飞宇论, *Jiangsu jiaoyu xueyuan xuebao* 江苏教育学院学报 22, 2 (2006): 94.

Alla fine con la mia fionda combinai un bel guaio. Tirai un colpo in classe e involontariamente colpì l'occhio sinistro del presidente Mao nel ritratto sopra la lavagna. In aula cadde il silenzio, tutti mi guardavano senza fiatare. Sapevo che quella era una cosa gravissima e fui sopraffatto dalla paura.²⁶

La sua formazione avviene infatti sotto l'ideologia autocratica del sistema maoista, all'insegna di concetti quali obbedienza, smascheramento e condanna, nell'era dello slogan “viva il Presidente Mao!” e delle pareti rivestite dai *dazibao* 大字报.²⁷ È chiaramente un'esperienza che lo ha segnato nel profondo e che Bi vuole costantemente ricordare all'interno delle sue opere. Tuttavia, il fatto che la *Wenge* 文革 sia così presente non la rende protagonista:

Nella sua produzione, la Rivoluzione Culturale non è soltanto “il fatto della Rivoluzione Culturale” o “la memoria della Rivoluzione Culturale”, ma è maggiormente l'individuo sotto l'influenza della Rivoluzione Culturale.²⁸

In linea con le tendenze della *xinshengdai*, l'individuo riveste sempre una posizione di rilievo e questo diviene palese a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, quando la produzione di Bi è segnata da una svolta realista,²⁹ che gli consente di focalizzare l'attenzione sugli aspetti più psicologici ed esistenziali. Significativo in tal senso è considerato il racconto *Buruqi de nüren* 哺乳期的奴人 [La donna che allattava] del 1996, che segna il suo successo grazie all'assegnazione del *Lu Xun wenxue jiang* 鲁迅文学奖 nel 1997.³⁰ L'attenta analisi di Bi è qui condotta su di un bambino che si trova a vivere il dramma dei cosiddetti *liushou ertong* 留守儿童, ossia i bambini lasciati nelle campagne mentre i genitori migrano in città in cerca di lavoro. È proprio in questo racconto che inizia a delinarsi una delle caratteristiche distintive della maturità creativa di Bi Feiyu, ossia il desiderio di descrivere le esperienze quotidiane della gente comune, le sofferenze di individui spesso lasciati ai margini della società, i loro profondi desideri e le loro umane debolezze.

²⁶ Ibid.

²⁷ Wang, “*Tuina*” *rensheng*, 23.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., 51.

³⁰ Leung, *Contemporary Chinese Fiction Writers*, 26.

Bi Feiyu è un osservatore attento, ma non un freddo analista: studia le vite che si vede scorrere davanti agli occhi più con empatia che con precisione, riuscendo così a cogliere i tratti umani anche degli eventi che poi finiranno nei libri di storia. È probabile che una tale umanità nel descrivere i fatti gli derivi proprio dallo strumento che utilizza: per Bi Feiyu scrivere è un mezzo per crescere, per iniziare a dubitare e ad avere fiducia, per imparare ad amare.³¹

È con questa maturità ed empatia che Bi inizia a trattare i personaggi femminili del romanzo *Qingyi* e della trilogia *Yumi*, assumendo nei loro confronti quello che Chen definisce un “atteggiamento paterno”.³²

Yumi, grazie al quale ottiene nel 2010 il Man Asian Literary Prize, è una raccolta di tre racconti, rispettivamente le storie delle tre sorelle Yumi 玉米, Yuxiu 玉秀 e Yuyang 玉秧, ambientate (come molti altri dei suoi racconti) tra il villaggio di Wangjia (*Wangjia zhuang* 王家庄) e la città di Duanqiao (*Duanqiao zhen* 段桥镇) tra gli anni Settanta e Ottanta. I destini delle tre donne, figlie di un segretario del Partito, si sviluppano assieme al corso della storia, mostrando una società cinese dominata dal maschilismo³³ in cui, quando il destino della famiglia volge al peggio a causa del licenziamento del padre, ogni tentativo di emancipazione da parte delle tre sorelle è crudelmente destinato a fallire.

Del 2005 è il romanzo *Pingyuan* 平原 [La pianura], ambientato nel villaggio Wangjia durante la fase terminale della Rivoluzione Culturale, appena dopo la morte di Mao. Dopo la tragica fine della sua storia d'amore con la contadina Sanya 三丫, Duan Fang 端方, uno dei molti giovani mandati nelle campagne, intraprende un affare amoroso con la segretaria del Partito Wu Manling 吴蔓玲, con l'unico scopo di approfittare di lei per entrare nell'esercito e lasciare quindi la campagna. Attraverso questa vicenda, Bi Feiyu riesce quindi a sovvertire l'immagine vittimizzata dei giovani

³¹ Beba F. Favalaro, *Fil rouge: Narratori e narrazioni dalla Cina contemporanea* (Roma, Robin edizioni: 2006), 120–121.

³² Xiaoming Chen 晓明陈, *Zhongguo dangdai wenxue zhuchao* 中国当代文学主潮 (Beijing, Beijing daxue chubanshe: 2013), 519.

³³ Leung, *Contemporary Chinese Fiction Writers*, 27.

*zhiqing*³⁴ mandati nelle campagne³⁵ a sfatare il senso di missione che l'ideologia maoista attribuiva loro.

Il 2011 è invece l'anno in cui Bi si aggiudica il Premio Letterario Mao Dun (*Mao Dun wenxue jiang* 茅盾文学奖)³⁶ grazie a *Tuina* (2008), il primo romanzo della letteratura cinese contemporanea ad occuparsi interamente delle condizioni dei massaggiatori ciechi nel contesto urbano di Nanchino. L'ispirazione per quest'opera deriva non solo dall'esperienza giovanile di Bi nella scuola di insegnanti per non vedenti, cui si è già accennato in precedenza, ma anche dal desiderio di portare alla luce qualcosa di nuovo, qualcosa di cui la letteratura non si è mai occupata prima ma a cui lui attribuisce un valore profondo: le relazioni interpersonali che legano i massaggiatori ciechi. In particolare, è un episodio a convincerlo alla scrittura del romanzo: abituale frequentatore di un centro di massaggi *tuina*, Bi racconta di una sera in cui, nell'orario di chiusura del centro, le luci vennero spente e clienti e personale rimasero al buio; una delle massaggiatrici cieche prese la sua mano e lo condusse attraverso il corridoio, dicendogli: «Ecco, signor Bi, io riesco a vedere meglio di Lei».³⁷ Attraverso questo episodio Bi prende consapevolezza del fatto che la cecità non debba essere necessariamente un limite, e diventa invece il dono grazie al quale si riesce a vedere ciò che ad occhi nudi non si arriva a cogliere. Uno dei fattori fondamentali del romanzo *Tuina* è dunque quello di raccontare i *mangren* 盲人, i ciechi, da un lato come persone normali,³⁸ i cui moti d'animo sono gli stessi di qualsiasi altro essere umano,³⁹ e dall'altro come persone speciali, dotate di capacità sensoriali estremamente sviluppate, di una sensibilità emotiva fuori dal comune e, soprattutto, di una profonda dignità. Ancora una volta, quindi, al centro della sua narrazione si pone l'essere umano, con i suoi sentimenti, le sue frustrazioni e le sue paure. Attraverso *Tuina*, Bi Feiyu riconferma di essere, prima che uno scrittore, un uomo che ha a cuore i gruppi più emarginati della popolazione cinese: che si tratti di

³⁴ I *zhiqing* 知青, o *zhishi qingnian* 知识青年, sono i “giovani istruiti” che, durante la Rivoluzione Culturale, vengono trasferiti nelle aree rurali con il compito di essere rieducati dalla popolazione contadina.

³⁵ Leung, *Contemporary Chinese Fiction Writers*, 28.

³⁶ Ibid.

³⁷ Chitrallekha Basu e Wenwei Song, *From Absurdity to Reality*, China Daily, consultato il 24 settembre 2018, http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2012-01/12/content_14426116.htm.

³⁸ Wang, “*Tuina*” *rensheng*, 10.

³⁹ Chen, *Zhongguo dangdai wenxue*, 520.

bambini, donne, anziani, disabili o contadini, Bi non è uno spettatore freddo ed impassibile della società, al contrario il suo realismo è permeato di una compassione che lo spinge a prendersi cura, attraverso la sua scrittura, degli esseri umani.⁴⁰

1.3 *Qingyi*

Qingyi è certamente uno dei romanzi, assieme a *Yumi*, per cui la critica assegna a Bi Feiyu il titolo di “miglior scrittore della psiche femminile”.⁴¹ La capacità di alternare nel corso del racconto il punto di vista del narratore onnisciente a quello della protagonista riesce a ricreare un quadro ricco di immediatezza emotiva e di immedesimazione da parte del lettore, rendendo quest’opera forse la più rappresentativa dell’alto livello emotivo che riesce a raggiungere la lingua di Bi.⁴²

Il romanzo ha poi ottenuto un successo talmente vasto da condurre alla produzione di una serie televisiva che è stata trasmessa da tutte le maggiori emittenti cinesi, ottenendo anche il Premio Apsaras (*Feitian jiang* 飞天奖).⁴³ Dal romanzo è stato inoltre tratto un omonimo spettacolo teatrale rappresentato, nel 2017, al Gran Teatro Nazionale (*Guojia Da Juyuan* 国家大剧院) di Pechino e in occasione del Festival dell’Opera di Pechino a Nanchino (*Nanjing Jingjujie* 南京京剧界).⁴⁴

Uno dei motivi più importanti del successo di *Qingyi* è probabilmente dovuto alla maniera esemplare in cui l’autore riesce ad intrecciare l’atmosfera misteriosa che pervade l’Opera di Pechino con una realtà che di affascinante e sublime sembra avere ben poco.⁴⁵ È infatti evidente che, nelle sue opere, l’autore si proponga di descrivere la realtà così com’è, con estremo realismo, rendendosi portavoce dei dilemmi esistenziali della società cinese senza mascherare la sofferenza, le frustrazioni e le debolezze dei suoi personaggi che, proprio per questo, risultano essere davvero umani.

⁴⁰ Xu Liu 旭刘, “Guanzhu xianshi shenghuo zhong de ‘shengcun tengtong’: shi xi Bi Feiyu xiaoshuo de yishu tedian” 关注现实生活中的“生存疼痛”——试析毕飞宇小说的艺术特点, *Yindu xuekan* 殷都学刊 4 (2009): 84.

⁴¹ Wang, “*Tuina*” *rensheng*, 51.

⁴² Sun 孙会军, “Cong ‘*Qingyi*’”, 87.

⁴³ *Ibid.*, 86.

⁴⁴ Hongxia Sun 红侠孙, *Yijing xiju zhi mei: liang kan ‘Qingyi’* 意境戏剧之美——两看《青衣》, *Renwen tianxia* 人文天下 16 (2017): 18.

⁴⁵ Sun 孙会军, “Cong ‘*Qingyi*’”, 87.

Qingyi, inoltre, è considerato un romanzo che parla del genere femminile. Questo concetto è in primo luogo legato all'obiettivo primario della scrittura di Bi Feiyu che, attraverso l'esperienza dell'individuo, si svincola dai limiti da esso imposti per suscitare una riflessione di carattere più universale. In secondo luogo, è interessante anche considerare l'interpretazione riportata da Sun,⁴⁶ secondo cui lo stesso tema del romanzo – ovvero la messa in scena dell'Opera della Luna (*Benyue* 奔月) e il mito di Chang'e 嫦娥 e della sua fuga sulla luna – richiamerebbe una secolare tradizione poetica in cui la luna viene associata alla figura femminile. Allo stesso modo, l'arciere Houyi 后羿, l'amato di Chang'e, che secondo il mito spense nove dei dieci soli del cielo colpendoli con le sue frecce, arriverebbe ad impersonare il sole, da sempre associato agli eroi maschili.⁴⁷ Secondo quest'interpretazione dunque, Xiao Yanqiu, nella sua delirante identificazione con la fata Chang'e, diventerebbe il simbolo del genere femminile, nonché la sintesi del contrasto tra realtà ed ideale.

Al di là dell'originalità dell'ipotesi, c'è comunque unanimità nel giungere alla conclusione che Bi Feiyu possiede uno spiccato talento non solo nell'esplorazione dei più reconditi sentimenti e risvolti della natura umana, ma anche nella loro descrizione sulla carta.

1.3.1 Trama

Prima di illustrare la trama del romanzo, è necessario accennare al fatto che si possono individuare, all'interno della narrazione, tre indicazioni temporali: la prima è costituita dal 1958, anno in cui viene scritta per la prima volta la sceneggiatura dell'opera della luna, e anno in cui la stessa viene bandita dalle autorità governative che ne reputano inadeguato il contenuto. La seconda indicazione temporale è costituita dal 1979 che corrisponde alla prima messa in scena dello spettacolo, quando Xiao Yanqiu ha diciannove anni. Il tempo della storia, invece, è il 1999, ma non viene mai esplicitato dall'autore, il quale vi fa riferimento attraverso le locuzioni temporali "vent'anni prima" o "vent'anni dopo". I continui flashback all'interno della narrazione non si limitano solo a richiamare gli eventi passati, ma sono fondamentali per originare

⁴⁶ Ibid., 88.

⁴⁷ Ibid.

le riflessioni esistenziali della protagonista: l'alternanza dei piani temporali è quindi l'espedito attraverso cui l'autore costruisce la complessa psicologia della donna.

Al centro della storia c'è l'attrice dell'Opera di Pechino Xiao Yanqiu. A diciannove anni, nel 1979, viene ingaggiata come prima attrice nel ruolo della fata Chang'e all'interno de *L'opera della luna*, dimostrando da subito un particolare talento per la parte della *qingyi*. La sostituta designata nel ruolo di Chang'e è Li Xuefen, ben nota al pubblico per aver vestito i panni dell'eroina Ke Xiang nell'opera della Rivoluzione Culturale *Il monte delle azalee*. Il desiderio di fama e l'ambizione in Xiao Yanqiu sono talmente forti che la spingono a monopolizzare il palco e a rivaleggiare con la sua sostituta. In occasione di un'esibizione allestita per i quadri militari, il direttore della troupe, con l'intenzione di assicurare la buona riuscita dello spettacolo, decide di far andare in scena Li Xuefen poiché "la sua popolarità era nata in seno alle truppe". Costretta a vedere la sua sostituta rubarle la scena, Xiao Yanqiu perde il senno e, dopo l'esibizione, in un impeto di rabbia, versa una tazza d'acqua bollente sul volto di Li Xuefen, sfigurandola. *L'opera della luna* chiude i battenti e Xiao Yanqiu viene relegata al ruolo di insegnante teatrale.

L'occasione per lei si ripresenta vent'anni dopo, nel 1999, quando il ricco proprietario di una fabbrica di sigarette si offre di finanziare l'allestimento dell'opera. Xiao Yanqiu si dedica anima e corpo alle prove e intraprende una rigida dieta con l'intenzione di raggiungere il suo peso giovanile. Pur di garantire l'allestimento dell'opera e di assicurarsi l'esclusività sul palco, arriva persino a concedersi al proprietario della fabbrica.

Ad interpersi però tra lei e la sua carriera si presenta una gravidanza inaspettata, frutto di una rara notte di passione tra lei e il marito Miangua. Xiao Yanqiu non esita a fare la sua scelta: per lei l'unico obiettivo è quello di essere Chang'e, non c'è nulla di più importante. Riesce perciò ad ottenere dal medico delle pillole che inducano l'aborto.

Il primo spettacolo si rivela un vero successo, tanto che Xiao Yanqiu si esibisce per quattro volte consecutive. Le sue condizioni di salute però si aggravano dopo l'aborto ed è costretta a recarsi in ospedale per capire la causa delle persistenti emorragie. Sottoposta alla somministrazione di alcuni farmaci, Xiao Yanqiu si addormenta in ospedale, risvegliandosi soltanto quando ormai lo spettacolo sta per

iniziare. Giunta in teatro, alla vista della sua sostituta, la giovane e bella Chunlai, pronta per entrare in scena, Xiao Yanqiu cade in preda alla disperazione. Torna nel suo camerino, indossa una sottile veste e applica il trucco di scena. Poi, con il suo flauto di bambù, esce dal teatro ed inizia a recitare la sua parte sulla neve, in preda al delirio e totalmente ignara del sangue che le scorre lungo le gambe e che forma delle nere gocce sulla neve.

1.3.2 Xiao Yanqiu: un modello nella rappresentazione delle donne

Come si è già accennato in questa sede, la fama di Bi Feiyu è dovuta in particolare al modo in cui costruisce i suoi personaggi femminili e *Qingyi* è uno dei romanzi che gli vale il titolo di “maestro nella scrittura delle donne”.⁴⁸

Xiao Yanqiu è forse il personaggio che meglio sintetizza le motivazioni di tale definizione: è una donna dal carattere forte, ambiziosa, determinata e con un profondo e sfaccettato mondo psicologico interiore, in cui convivono emozioni contrastanti, desideri passionali, paure e fragilità, ma non c'è rassegnazione nel suo atteggiamento. Il modo in cui accoglie la sua seconda opportunità di vestire i panni di Chang'e dimostra la sua forza e la sua ostinazione ma anche il dramma dell'avanzare dell'età, che è uno dei meglio descritti dall'autore e forse anche il più reale.⁴⁹ Sotto la penna di Bi Feiyu, i suoi sforzi nella dieta vengono paragonati ad una guerra interiore, in cui la donna non è più solo donna, ma anche un'abile stratega nel costruire le mosse con cui attaccare il proprio corpo.

Stava lentamente scavando il suo corpo con le sue stesse mani, con convinzione e non senza dolore. La sua era una guerra che, anche se silenziosa, anche se senza il fumo degli spari, comunque provocava delle ferite. Il suo corpo era ora suo nemico, un nemico che allo stesso tempo andava, ininterrottamente e con furia vendicativa, bombardato e sottoposto a rigido controllo. In quei giorni Xiao Yanqiu non agiva solo da bombardiere, ma anche da straordinario cecchino. Totalmente assorta con il suo fucile puntato, osservava accuratamente il proprio corpo che era

⁴⁸ Wang, “*Tuina*” *rensheng*, 51.

⁴⁹ *Ibid.*, 53.

diventato ora il suo bersaglio ultimo: alla prima avvisaglia di pericolo, non avrebbe esitato a premere il grilletto.⁵⁰

Bi Feiyu, con estrema attenzione e minuzia di particolari, è capace di analizzare le emozioni della donna in ogni minima sfaccettatura, riuscendo a creare un perfetto equilibrio stilistico pur affiancando alla profondità psicologica termini come “guerra”, “nemico” e “cecchino”. E forse è proprio la naturalezza con cui descrive questi aspetti che il dramma della protagonista risulta così vero ed attuale.

Xiao Yanqiu deve affrontare il problema della carriera e allo stesso tempo quello della famiglia; deve affrontare la mutevolezza della vita e le conseguenze delle proprie scelte che accelerano il corso del suo sfortunato destino; deve farsi carico di un ideale di donna anacronistico e che la spinge ad alienarsi dalla realtà.

Sul palco, una *qingyi* non è una successione di ruoli femminili, sul palco, una *qingyi* non è nemmeno dotata di sesso. È un concetto astratto, è una forma che contiene un significato profondo, un atteggiamento, un metodo, l’espressione più alta della vita... Una donna non viene cresciuta per essere tale, non è il risultato dell’età, non è il matrimonio, e nemmeno le fasi fisiologiche del parto o dell’allattamento. Una donna è una donna. Non viene istruita ad esserlo e non può essere forzata a non esserlo. Una *qingyi* è quasi una donna nella sua non essenza, o si può anche dire che sia la donna tra le donne, è lo stato ultimo di una donna.⁵¹

Alla luce di questo passo, in cui Bi Feiyu connota il ruolo della *qingyi* di un significato estremamente profondo, il gesto di Xiao Yanqiu nei confronti di Li Xuefen sembra essere addirittura giustificato: per Xiao Yanqiu essere una *qingyi* è una questione che assume dei connotati sacri,⁵² in quanto Chang’e rappresenta la vita di una donna nella sua essenza ed è il simbolo dell’eterna opposizione tra realtà e ideale.⁵³ Ma Li Xuefen, reduce dall’interpretazione dell’eroina Ke Xiang, viola questa sacralità, attribuendo a Chang’e atteggiamenti che hanno ben poco a che fare con l’intima natura di una donna. Attraverso la contrapposizione tra questi due personaggi femminili, emerge la velata critica alla Rivoluzione Culturale e alle sue opere modello, che hanno

⁵⁰ Feiyu Bi 飞宇毕, *Qingyi* 青衣 (Wuhan: Chang Jiang wenyi chubanshe, 2001), 32.

⁵¹ Bi, *Qingyi*, 29.

⁵² Wang, “*Tuina*” *rensheng*, 53.

⁵³ *Ibid.*, 54.

privato le donne della loro intima essenza, utilizzandole invece come strumento per la diffusione di vuoti ideali propagandistici.

Il passo citato risulta importante anche per il fatto che, al suo interno, Bi concretizza il concetto dell'alienazione dell'individuo. Il desiderio di Xiao Yanqiu le fa perdere il senso della realtà e la spinge ad identificarsi in Chang'e fino a rasentare la follia.

L'inarrestabile ricerca di emancipazione da parte di Xiao Yanqiu rivela inoltre il suo dramma esistenziale che, come si è già detto, rappresenta in Bi Feiyu il dramma esistenziale dell'intero genere femminile, se non dell'intero genere umano. È proprio nell'estenuante lotta per l'emancipazione che Xiao Yanqiu costruisce lentamente la sua rovina fino a perdere non solo la famiglia, l'amore e la carriera, ma anche se stessa e la sua natura umana, ed è questo che Wang Li chiama il "paradosso dell'emancipazione e dell'autodistruzione":⁵⁴ l'intenzione soggettiva di Xiao Yanqiu e il risultato oggettivo che ottiene rappresentano, ad un livello più profondo, il destino dell'intera umanità.⁵⁵

Infine, è interessante in questa sede considerare il rapporto che lega la protagonista alle altre figure maschili e femminili presenti nel romanzo. Xiao Yanqiu costituisce un esempio di donna in cerca di emancipazione all'interno di una società maschilista ma, come nota Wang, tale processo di emancipazione per realizzarsi è costretto ad appoggiarsi al potere maschile.⁵⁶ Questo è dimostrato dal fatto che Xiao Yanqiu, per assicurarsi il primato sul ruolo di Chang'e, decide di concedersi al proprietario della fabbrica, senza il quale *L'opera della luna* non godrebbe di una seconda opportunità.

Alla fine Xiao Yanqiu dormì con il proprietario della fabbrica. Fatto questo passo, si sentì sollevata. Era una cosa che prima o poi sarebbe successa, giorno prima giorno dopo poco sarebbe cambiato. Non provava qualcosa in particolare, non era certo una buona cosa, ma non era nemmeno una tragedia. Quelle erano cose che accadevano da tempo immemore. Chi era il proprietario? Uno che come altri aveva un po' di potere e di soldi. Se fosse stato un uomo disgustoso o se l'avesse forzata a farlo, Xiao Yanqiu non se la sarebbe presa con lui. A maggior ragione non era questo il caso.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., 69.

Non si vergognava affatto della faccenda, meglio andare dritti al sodo senza troppi giri di parole. Se l'opera doveva andare avanti, il pubblico avrebbe dovuto capire che ne era valsa la pena.

D'altro canto però Xiao Yanqiu si sentiva mortificata ed era una sensazione indelebile. Dall'inizio di quella cena a quando si rimise addosso i vestiti, il proprietario aveva interpretato la parte di un grand'uomo, di un salvatore. Ma quando lei si tolse i vestiti, ebbe l'impressione che l'uomo non fosse minimamente interessato al suo corpo. Chi è un proprietario? A quel tempo le ragazze belle e giovani erano come merce di uso quotidiano su uno scaffale, bastava indicarne una con un cenno che subito questa veniva messa a disposizione. Ma quando Xiao Yanqiu si spogliò, l'espressione sul volto del proprietario cambiò e Yanqiu capì che il suo corpo, dopo il dimagrimento, era diventato qualcosa di ripugnante. Il proprietario non cercò di nascondere.⁵⁷

Bi Feiyu delinea chiaramente la figura del proprietario della fabbrica riferendosi ironicamente a lui con *weiren* 伟人 (“grand'uomo”), e mettendo in evidenza il fatto che il suo *status* gli permetta di avere qualsiasi cosa voglia. Il proprietario della fabbrica è il simbolo della società capitalista che prende sempre più piede in Cina: il suo potere è costituito dal denaro e questo gli permette di disporre a suo piacimento della vita altrui, perfino a livello sessuale.⁵⁸ Ma non è questo a turbare Xiao Yanqiu, perché qualsiasi mezzo per il raggiungimento del suo obiettivo è valido, e questo riconferma l'idea che è attraverso il potere dell'uomo che la donna percorre la strada verso l'emancipazione. Ciò che lega la donna al proprietario è un rapporto di convenienza, per cui lei sembra inizialmente non provare alcun rimorso. Dietro all'apparente freddezza si cela invece la vergogna: da un lato la vergogna per il proprio corpo, martoriato dallo scorrere del tempo e da una rigida dieta; dall'altro la vergogna causata dal senso di colpa che infine emerge al di là della sua apparente noncuranza:

Nella doccia, regolò la temperatura dell'acqua fin quando fu bollente, fin quando non iniziò a sentire dolore. Farsi del male era quello che voleva. Il dolore era reale e portava con sé un senso di piacere, un senso di piacere per quel male autoinflitto. Iniziò a lavarsi strofinandosi con gran forza, come se volesse scavare in profondità nel suo corpo, come se volesse tirarne fuori qualcosa.⁵⁹

⁵⁷ Bi, *Qingyi*, 38–39.

⁵⁸ Qi, “Wenge jiyi”, 95.

⁵⁹ Bi, *Qingyi*, 41.

Per concludere, Xiao Yanqiu è, secondo Wang, un chiaro esempio di come le donne non solo cerchino di opporsi al radicato maschilismo della società cinese, ma siano anche ostili tra di loro. Non potendo scavalcare il potere degli uomini, sono costrette a combattersi tra di loro, considerando la loro sopravvivenza come una vera e propria guerra in cui o si è autrici della sopraffazione o si è vittime.⁶⁰ Questa teoria è infatti verificabile nella vicenda di Xiao Yanqiu che si trova ad affrontare per ben due volte uno scontro generazionale, prima con Li Xuefen e poi con Chunlai, e in entrambi i casi ne è l'artefice.

1.3.3 L'Opera di Pechino al volgere del nuovo millennio

«In questi anni l'opera ha perso prestigio e la signora Xiao Yanqiu ora si dedica principalmente all'insegnamento», spiegò Bingzhang con fare dimesso.⁶¹

Se i decenni immediatamente successivi alla fine della *Wenge* avevano visto nascere un gran fermento culturale nel settore del teatro, negli anni Novanta, questo subisce una nuova battuta d'arresto, dovuta principalmente, come è accaduto per il settore letterario, all'avvento della globalizzazione e del consumismo. Gli anni Novanta sono l'epoca della televisione, del cinema e del nuovo fenomeno di portata mondiale costituito dalla musica pop e rock.⁶² La popolazione cinese e in particolare le nuove generazioni delle aree urbane iniziano a perdere interesse per il teatro.

Non sono solo gli scrittori a perdere l'appoggio finanziario dello Stato, ma anche i professionisti del teatro: alla luce di questo, molti cercheranno delle nuove strade per mantenere in vita le loro compagnie, tanti altri invece abbandoneranno il settore per dedicarsi alla musica moderna. Tuttavia, il governo mette in atto alcune iniziative volte a risvegliare l'interesse per il settore: nascono festival teatrali, vengono istituiti concorsi premiati, la CCTV apre un canale interamente dedicato all'opera tradizionale e l'Opera di Pechino viene promossa come meta turistica. Nulla di tutto

⁶⁰ Wang, *"Tuina" rensheng*, 70.

⁶¹ Bi, *Qingyi*, 1.

⁶² Colin Mackerras, "Music and Performing Arts: Tradition, Reform and Political and Social Relevance" in *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*, a cura di Kam Louie (New York: Cambridge University Press), 264.

questo, però, riesce a ridare al teatro il prestigio di cui aveva goduto fino alla Rivoluzione Culturale. L'unica eccezione vale per le aree rurali, che sembrano mantenere un legame piuttosto forte con le tradizioni folkloristiche e le opere locali.⁶³

Che la popolazione abbia iniziato a perdere interesse nei confronti dell'opera, lo scrive lo stesso Bi Feiyu all'interno del romanzo *Qingyi*:

Qingyi e *huadan* sono due ruoli totalmente diversi, ma visto che gli appassionati dell'opera sono ormai pochi, si è presa l'abitudine di chiamare "huadan" qualunque giovane donna sul palco. Questa confusione deriva dall'ignoranza del pubblico dell'opera, ma ad una riflessione più attenta e profonda, è riconducibile al famoso maestro Mei Lanfang. Il maestro Mei aveva una profonda conoscenza dell'opera e nel corso della sua lunga carriera mescolò gli stili di canto e recitazione dei due ruoli femminili, creando così un ruolo che era diverso da quello della *qingyi*, ma anche da quello della *huadan* e che venne chiamato "huashan".

L'apparizione della *huashan* rivelò lo spirito creativo ed innovativo del maestro Mei, ma ha causato anche qualche inutile inconveniente per le generazioni successive, che non hanno mai preso sul serio la differenza tra i due ruoli. Ad esempio, la definizione dei cosiddetti "quattro ruoli femminili principali" è in realtà scorretta; quella appropriata sarebbe "due *huadan* e due *qingyi*". Fortunatamente tutti i tipi di teatro sono in declino, perciò non importa se si sa fare o meno distinzione tra *qingyi* e *huadan*.⁶⁴

Nel 1999 dunque la situazione dell'Opera di Pechino è questa.

È interessante notare il riferimento che fa Bi Feiyu a Mei Lanfang 梅兰芳:⁶⁵ non solo l'autore dimostra di essere un conoscitore dell'opera, ma trova anche il modo di inserire all'interno della narrazione il nome di colui a cui si deve la creazione dell'opera teatrale *Chang'e ben yue* 嫦娥奔月 [Chang'e vola sulla luna, 1915]. La rappresentazione di cui si parla in *Qingyi* è quindi un diretto riferimento all'opera scritta da Mei, e dimostra come, nonostante il declino del teatro negli anni Novanta, ci

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Bi, *Qingyi*, 25–26.

⁶⁵ Mei Lanfang fu uno dei più grandi interpreti dei ruoli femminili (*dan* 旦) ed è a lui che si deve la creazione del ruolo femminile della *huashan* 花衫, che combina caratteristiche di *qingyi*, *huadan* e *daomadan*. Diversi sono i meriti che gli vengono attribuiti nell'ambito delle innovazioni apportate alla *Jingju*, e comprendono costumi, trucchi scenici, musica strumentale dell'opera e danza delle *shuixiu*. Fu inoltre il primo attore cinese a portare l'Opera di Pechino all'estero: nel 1930 intraprese un tour negli Stati Uniti, esibendosi con la sua compagnia a New York, Chicago, San Francisco e Los Angeles, mentre nel 1935 intraprese un tour in Europa. Chengbei Xu, *Peking Opera*, trad. Gengtao Chen (Beijing: China Intercontinental Press: 2003), 81-84.

fosse anche la tendenza ad ispirarsi alle opere classiche della moderna cultura cinese, quelle che nel decennio della Rivoluzione Culturale erano state gettate nel dimenticatoio.

Un altro dato interessante riguardo al declino dell'Opera di Pechino e dei suoi interpreti si può individuare nel modo in cui, all'interno della narrazione ed in modo non dichiarato, cambia l'opinione di Qiao Bingzhang nei confronti di Xiao Yanqiu. All'epoca dell'incidente tra lei e Li Xuefen, nel 1979, Xiao Yanqiu era stata considerata una donna senza cuore e declassata alla posizione di insegnante dell'opera. Quando invece il proprietario della fabbrica promette di finanziare *L'opera della luna*, Xiao Yanqiu diviene improvvisamente una "fonte di guadagno" e assume totalmente un nuovo valore agli occhi di Qiao Bingzhang.⁶⁶

Bingzhang era contento per la troupe, per Chunlai, per Xiao Yanqiu, ma era soprattutto contento per se stesso, poiché credeva di essere lui il vero vincitore.⁶⁷

1.3.3 L'eco della Rivoluzione Culturale

Si è già detto come la Rivoluzione Culturale rappresenti uno sfondo costante nella produzione di Bi Feiyu. Segnato nel profondo dalla sua esperienza giovanile, ha trovato nella scrittura uno strumento per operare una critica, se così la si vuole definire, della Rivoluzione Culturale.

«In senso stretto, l'oggetto della mia scrittura fino ad oggi non si è mai separato dalla Rivoluzione Culturale. Mi riferisco alla mia produzione in generale e non a specifiche opere. Si può dire che, nelle mie opere, il riferimento alla Rivoluzione Culturale riflette meglio la mia scrittura».⁶⁸

Sebbene in *Qingyi*, a differenza di molte delle opere di Bi Feiyu, lo scenario non sia la campagna ma la città di Pechino, e lo sfondo storico non sia costituito dalla

⁶⁶ Xinyao Chen 新瑶陈, "Shengcun de kunjing: Bi Feiyu de 'Qingyi' kan Jingju yishu de shidai beiju" 生存的困境—毕飞宇的《青衣》看京剧艺术的时代悲剧, *Nei Menggu dian daxue kan* 内蒙古电大学刊 2 (2006): 38.

⁶⁷ Bi, *Qingyi*, 57.

⁶⁸ Qi, "Wenge jiyi", 94.

Wenge, tuttavia nei capitoli selezionati si possono comunque rintracciare dei chiari riferimenti alla Rivoluzione Culturale. Nel primo capitolo del romanzo sono infatti citate due opere del teatro rivoluzionario maoista: *Hong deng ji* 红灯记 (*Lanterna rossa*) e *Dujuan shan* 杜鹃山 (*Il monte delle azalee*), rispettivamente del 1970 e del 1973.⁶⁹ La scena teatrale cinese è dominata dal teatro rivoluzionario e dalle sue “opere modello”⁷⁰ dal 1966 al 1976.

Le otto *Opere modello del teatro rivoluzionario* (*geming yangban xi* 革命样板戏) sono rappresentazioni ideologizzate delle vittorie del Pcc e della società socialista, basate su una gestualità solenne ed esagerata, costruite intorno a personaggi astratti e su trame assai semplici, funzionali alla macchina propagandistica.⁷¹

Scopo di questa forma teatrale era dunque quello di riconfermare gli ideali di arte e letteratura definiti da Mao Zedong nei *Discorsi di Yan'an* del 1942.⁷² Mao individuò i fondamenti dell'arte e della letteratura in contenuto politico e forma artistica, con il primo che doveva prevalere sulla seconda. Per “contenuto politico” erano intesi ovviamente l'elogio delle vittorie del partito e la costruzione di uno stato socialista.⁷³

Lanterna rossa e *Il monte delle azalee* sono le opere cui rispettivamente la protagonista Xiao Yanqiu e la sua sostituta Li Xuefen devono il loro prestigio come attrici dell'opera, con il merito di aver interpretato le “eroine” che coraggiosamente hanno contribuito alla celebrazione del regime maoista. Si è già accennato al fatto che le due attrici presentino uno stile interpretativo totalmente diverso e che quello di Li Xuefen sia considerato da Xiao Yanqiu “dissacrante” per una *qingyi*. Si può dunque

⁶⁹ Bai Di, “The Cultural Revolution Model Theatre” in *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, a cura di Kirk A. Denton (New York: Columbia University Press, 2016), 268.

⁷⁰ Le otto opere modello sono selezionate tra cinque opere di Pechino, ossia *Shajiabang* 沙家浜, *Hong deng ji* 红灯记 (*Lanterna rossa*), *Zhiqu wei Hu Shan* 智取威虎山 (*La presa del monte della tigre con la strategia*), *Haigang* 海港 (*Il porto*) e *Qixi Baihutuan* 奇袭白虎团 (*L'attacco al reggimento della tigre Bianca*); due balletti: *Baimaonü* 白毛女 (*La ragazza dai capelli bianchi*) e *Hongse niangzi jun* 红色娘子军 (*Il distaccamento rosso femminile*); e la sinfonia *Shajiabang* 沙家浜. Ibid.

⁷¹ Pesaro, *Letteratura cinese moderna*, 722.

⁷² Bai Di, “Cultural Revolution Model Theatre”, 268.

⁷³ Ibid.

supporre che anche questo fattore costituisca una velata critica, da parte di Bi Feiyu, all'omologazione imposta dall'ideologia maoista.

1.4 La scelta dei brani

Si ritiene opportuno concludere questa sezione indicando le motivazioni che hanno spinto alla scelta dei capitoli del romanzo *Qingyi*. Si è deciso in questa sede di non tradurre tre capitoli consecutivi, bensì di individuare quelli ritenuti più significativi per fornire un quadro generale sulle caratteristiche della scrittura di Bi Feiyu. Si è ritenuto che questa scelta non costituisca un ostacolo insormontabile, in quanto i tre capitoli risultano legati dalla successione temporale degli eventi salienti del romanzo. Il “salto” tra l'uno e l'altro non costituisce quindi un fattore di disturbo, perché è come se si riprendesse il discorso da dove si lo è lasciato nel capitolo precedente. L'unico problema potrebbe riguardare il passaggio dal Capitolo 5 al Capitolo 8, poiché all'interno dei due capitoli mancanti (nello specifico nel Capitolo 7) viene annunciata un'inaspettata gravidanza per Xiao Yanqiu. Tuttavia, non si è evidenziata, in questa situazione, una particolare perdita in termini di contenuto e certamente questa mancanza non impedisce di apprezzare il flusso della narrazione. Si ricorda, infine, che i capitoli del romanzo in lingua originale non presentano un titolo, ma sono indicati solamente in progressione numerica.

Nello specifico, si è selezionato il Capitolo 1 per delineare il contesto in cui la vicenda si svolge. Il primo capitolo è infatti fondamentale nell'identificazione dei personaggi principali, del loro background e della storia de *L'opera della luna*. Nelle poche pagine che lo costituiscono, Bi Feiyu riesce a non tralasciare nulla: è narrata la storia di Xiao Yanqiu, del suo passato come prima attrice e del suo scontro con Li Xuefen, sono citate le opere grazie a cui le due *qingyi* raggiungono il successo e sono introdotti i personaggi di Qiao Bingzhang e del proprietario della fabbrica, il quale rivestirà un ruolo fondamentale all'interno della vicenda. Senza questi elementi sarebbe stato pressoché impossibile procedere alla lettura degli altri capitoli, perché sarebbero mancate le informazioni fondamentali per la sua comprensione.

Si è poi scelto il Capitolo 5 perché si è ritenuto che potesse rivelare al meglio la capacità analitica e descrittiva che Bi Feiyu esercita sulla psicologia della

protagonista, e che fosse dunque il capitolo ideale per spiegare cosa la critica intende con “miglior scrittore della psiche femminile”. In particolare, all’interno di questo capitolo, il traduttore è estremamente colpito dalla capacità di Bi di fondere il piano temporale dei ricordi con quello del presente della protagonista, e la sua abilità nell’intervenire all’interno della narrazione con considerazioni che vanno al di là di un semplice giudizio e che dimostrano una profonda empatia verso il dramma esistenziale che la vicenda mette in luce.

Infine, si è selezionato il Capitolo 8, l’ultimo del romanzo. In questo caso la scelta è stata totalmente dettata dal gusto personale più che da una strategia logica: all’interno di questo capitolo infatti Bi Feiyu costruisce quella che viene definita una delle “scene più indimenticabili nella narrativa cinese contemporanea”.⁷⁴ Il livello di espressività che la lingua raggiunge nel passo conclusivo del romanzo è sublime, le parole vengono percepite con una tale immediatezza visiva e il racconto raggiunge un grado di emotività talmente alto che non si è potuto fare a meno di riportare questo passo in traduzione.

⁷⁴ Leung, *Contemporary Chinese Fiction Writers*, 27.

PARTE SECONDA

L'opera della luna

Capitolo 1

Per Qiao Bingzhang quel banchetto fu un totale disastro. Solamente a metà della serata si accorse che quello seduto di fronte a lui era il proprietario di una fabbrica di sigarette. Qiao Bingzhang era un arrogante, ma l'uomo davanti a lui lo era anche di più, perciò quella sera i loro sguardi non si erano quasi mai incrociati. Uno degli invitati domandò al "Direttore Qiao" se negli ultimi anni fosse salito sul palco. Qiao Bingzhang scosse il capo. A quel punto fu chiaro a tutti che il "Direttore Qiao" era proprio Qiao Bingzhang, il celebre *laosheng* dell'Opera di Pechino, che aveva goduto di grande popolarità agli inizi degli anni Ottanta e la cui voce era risuonata alla radio giorno e notte. Gli invitati sollevarono i bicchieri in suo onore, mettendosi poi a scherzare sul fatto che gli attori dell'epoca dovessero la loro fama al loro volto prima che al loro nome, e al loro nome prima che alla loro voce... Il direttore Qiao non era al passo coi tempi!

Bingzhang rise affabilmente.

A quel punto l'omone seduto di fronte a lui gli domandò: «Non c'è una donna di nome Xiao Yanqiu nella vostra compagnia?». Temendo poi che Bingzhang non capisse di chi stava parlando, aggiunse: «L'attrice che nel 1979 interpretò Chang'e ne *L'opera della luna*». Bingzhang poggiò il bicchiere, chiuse gli occhi e li riaprì lentamente. «Sì, c'è», rispose.

Il proprietario della fabbrica, mettendo da parte il proprio orgoglio, chiese all'ospite seduto vicino a Bingzhang di cedergli il suo posto. Si sedette accanto a lui, gli posò la mano destra sulla spalla e disse: «Sono passati quasi vent'anni, perché non si hanno più notizie di lei?»

«In questi anni l'opera ha perso prestigio e la signora Xiao Yanqiu ora si dedica principalmente all'insegnamento», spiegò Bingzhang con fare dimesso.

Il proprietario drizzò la schiena, «L'opera ha perso prestigio? Quale prestigio? Quello che l'opera ha perso è qualcuno che la finanzia», replicò. Puntò il mento verso Bingzhang e d'un tratto disse «Facciamola cantare».

Sul volto di Bingzhang comparve un'espressione sospettosa, «Intende forse che sarebbe disposto a finanziare la compagnia?», domandò con esitazione. Il proprietario assunse di nuovo la sua aria arrogante da grand'uomo qual era, «Facciamola cantare».

Bingzhang agitò la mano e chiamò una cameriera perché gli versasse del *baijiu*.

Prese il bicchiere e si alzò dalla tavola, «Non si sta prendendo gioco di me, vero?». Il proprietario, con il tono altezzoso e solenne di chi sta pronunciando un discorso ufficiale, rispose restando seduto: «La nostra fabbrica non può vantare molto se non un buon capitale, ma non creda che siamo buoni solo a ricercare il profitto e a danneggiare la salute del popolo, perché abbiamo a cuore anche la creazione di un'atmosfera culturale». Bingzhang, che era ancora in piedi, gli rivolse allora un inchino ed un brindisi. Poi vuotò il bicchiere gettando indietro il capo. Era agitato, e quando si agitava non riusciva a trattenersi dall'assumere un atteggiamento servile. «Oggi ho incontrato un *bodhisattva*, ho incontrato un vero *bodhisattva*», ripeté più volte.

L'opera della luna era una cicatrice dolorosa per la troupe. La sua sceneggiatura era stata scritta nel 1958 e le autorità l'avevano commissionata alla compagnia sottolineandone l'intento politico. Il piano prevedeva di esibirsi a Pechino l'anno successivo partecipando alle celebrazioni per il decimo anniversario della Repubblica. Tuttavia prima del debutto, un alto ufficiale, appresone il contenuto, ne rimase piuttosto infastidito: «I nostri fiumi e i nostri monti sono di una bellezza ineguagliabile, per quale motivo le nostre giovani dovrebbero voler volare sulla luna?», aveva sentenziato. Bastò questa frase a terrorizzare il direttore della troupe, facendogli venire la pelle d'oca. *L'opera della luna* chiuse i battenti.

Ad essere precisi, se la nuova *Opera della luna* divenne popolare, questo fu grazie alla voce di Xiao Yanqiu. Ma è anche vero che senza *L'opera della luna*, su di lei non si sarebbero accesi i riflettori. La fortuna di un'opera dà inizio alla fortuna del suo interprete, ma è anche grazie alla fortuna dell'interprete che l'opera acquisisce fama, e spesso funziona così. Ma questo accadeva nel 1979.

A quel tempo Xiao Yanqiu aveva diciannove anni e chiunque riconosceva il suo talento e la sua innata indole per il ruolo della donna risentita, che le riusciva alla perfezione nonostante la giovane età. Il suo sguardo, la sua interpretazione, la sua pronuncia, il modo in cui faceva ondeggiare avanti e indietro le lunghe maniche di seta, le *shuixiu*, permeavano l'atmosfera di una tragicità che le nasceva dentro, raccontando al mondo i suoi lamenti, la sua malinconia e un risentimento trascinato ormai da troppo tempo. All'età di quindici anni aveva interpretato l'eroina Li Tiemei nell'opera modello *Lanterna rossa*. In piedi al fianco di Nonna Li, tenendo alta la lanterna, non aveva trasmesso alcuna traccia di incorruttibilità, né tantomeno la tonante ferocia dello spirito che imponeva di “non abbandonare il campo di battaglia finché lupi e sciacalli non sono tutti sconfitti”; al contrario, come fanno i venti e le piogge autunnali, aveva rattristato il pubblico e il direttore della troupe si era infuriato a tal punto da rimproverare il regista urlando: «Chi ha ingaggiato quella gattamorta!?»

Nel 1979 *L'opera della luna* venne allestita per la seconda volta. Durante la prova costumi la voce di Xiao Yanqiu catturò il silenzio di tutti i presenti. Il vecchio direttore della troupe, da poco rientrato nella compagnia, la squadrava attentamente, «Quella ragazza, con il suo destino amaro, è nata per indossare le maniche di una *qingyi*», bofonchiò.

Il vecchio direttore era stato un attore formatosi in una scuola dell'opera tradizionale, perciò le sue erano parole a cui si dava un certo peso. La giovane Xiao Yanqiu venne quindi nominata prima attrice per il ruolo di Chang'e e la sua sostituta altri non era che la celebre *qingyi* Li Xuefen, la stessa che qualche anno prima aveva goduto di grande popolarità per aver vestito, in maniera eccelsa, i panni dell'eroina Ke Xiang nell'opera *Il monte delle azalee*. Nella delicata relazione tra prima attrice e sostituta, Li Xuefen aveva adottato l'atteggiamento consono e magnanimo di chi ha già goduto del successo, tant'è che davanti ai membri della troupe aveva dichiarato: «Per il futuro di questa compagnia, desidero passare il testimone alla compagna Xiao Yanqiu insegnandole tutto ciò che so e mettendo la mia esperienza al suo servizio». Xiao Yanqiu, gli occhi pieni di lacrime, si unì all'applauso del resto della troupe.

E così *L'opera della luna*, grazie a Xiao Yanqiu, ottenne la sua fama. La compagnia intraprese un tour e *L'opera della luna* divenne l'evento più eccitante dell'intera provincia. Ovunque si esibissero, i vecchi appassionati rievocavano le opere

del passato e i giovani si entusiasmarono davanti ai costumi classici. Il panorama culturale della provincia, come ogni altro settore in espansione, accolse la sua “seconda primavera”.

Con il successo de *L'opera della luna*, naturalmente, anche la nuova Chang'e, Xiao Yanqiu, spiccò il volo. Un alto ufficiale militare, noto anche per essere un abile calligrafo, rimase talmente colpito dall'opera che, con lo stile energico di un grandioso poema del maresciallo Ye Jianying, scrisse: “Lanciati all'assalto senza paura, abbi coraggio davanti all'arduità di un'opera, non indietreggiare di fronte alle difficoltà, vincile combattendo strenuamente”. In fondo al rotolo compariva una riga in corsivo: “Alla compagna Xiao Yanqiu”. Invitò la donna in casa sua e le consegnò personalmente i versi da lui composti.

Chi poteva prevedere che proprio la “giovane compagna Yanqiu” avrebbe posto fine alla sua stessa carriera? Dopo l'incidente un vecchio attore asserì che *L'opera della luna* non sarebbe mai dovuta andare in scena.

Se ogni persona ha il proprio destino, lo stesso si può dire delle opere teatrali. *L'opera della luna* era oltremodo femminile: quindi, per salvaguardare gli interessi dell'opera, la compagnia avrebbe dovuto contenerne l'eccessiva femminilità ingaggiando un giovane attore nel ruolo del *hualian* dal volto dipinto, a costo di doverne reclutare uno da un'altra compagnia. Sarebbe stato poi il *hualian*, invece che l'anziano *laosheng*, a vestire i panni del mitico arciere Houyi. Forse in quel caso non sarebbe accaduto quel gran guaio e Xiao Yanqiu non avrebbe commesso un simile gesto.

Quando la troupe giunse presso la Divisione Corazzata ad omaggiare i militari con *L'opera della luna*, era una giornata gelida e innevata. Quel giorno Li Xuefen chiese di poter andare in scena. In effetti la sua richiesta non era sconsiderata visto che, dopotutto, lei era la sostituta nel ruolo di Chang'e. Al contrario, quella che si mostrò sconsiderata fu Xiao Yanqiu.

Dalla prima performance de *L'opera della luna*, aveva sempre monopolizzato il palco, impedendo a Li Xuefen di rubarle la scena. Quello di Chang'e era il ruolo dominante e prevedeva molte parti cantate, perciò Xiao Yanqiu insisteva nel ripetere: «Io sono giovane», «Per me non è un problema», «La *qingyi* non è una *daomadan*», «Ce la faccio benissimo». In realtà tutti avevano capito qual era la vera intenzione di

Yanqiu, quella che lei non osava rivelare: lei voleva essere *l'unica*. Vedendo crescere la sua popolarità, stava ora cercando un modo per superare Li Xuefen. Nessuno poteva farci nulla e, quando il direttore aveva cercato di parlarle, il suo delicato visino era diventato paonazzo dalla rabbia e lei si era sfacciatamente rivelata una donna senza cuore. Il direttore aveva quindi convinto Li Xuefen “a guidare ed istruire la giovane” e a “darle un po' di supporto”.

Ma questa volta Li Xuefen aveva un'ottima ragione per pretendere di andare in scena: sostenne che le sue esibizioni nell'opera *Il monte delle azalee* spesso si erano svolte nelle caserme; tra l'altro, quel pomeriggio, in molti l'avevano salutata chiamandola «Ke Xiang!». La sua popolarità era nata in seno alle truppe e, se quel giorno lei non fosse apparsa sulla scena, “i soldati ne sarebbero rimasti delusi”.

Quella sera Li Xuefen conquistò gli ufficiali e i soldati della Divisione Corazzata, che ritrovarono nella sua rappresentazione di Chang'e un'eco dell'impavida Ke Xiang, quella Ke Xiang che, con il berretto ottagonale sul capo, i sandali di paglia e la sua pistola, incuteva timore e rispetto. Ma la Ke Xiang di quella notte era adornata di un costume classico.

La voce di Li Xuefen risuonava chiara e squillante ed era accesa di entusiasmante passione. Questo suo timbro, così potente e travolgente, era il risultato di più di dieci anni di esperienza ed era diventato il fattore distintivo del suo stile interpretativo unico, nonché elemento fondante della scuola lirica di Li Xuefen. Aveva interpretato con maestria diverse eroine e, attraverso i suoi gesti e le sue movenze, il pubblico aveva potuto vedere di volta in volta una soldatessa andare alla morte con indomito coraggio, una donna delle milizie popolari dall'esemplare condotta eroica, una giovane istruita mandata nelle campagne ed animata da nobili sentimenti, una segretaria di sezione più determinata di un uomo. Quella sera Li Xuefen enfatizzò la potenza della sua voce e i soldati la acclamarono con degli applausi cadenzati e vigorosi, il cui ritmo ricordava quello di una marcia militare.

Nessuno prestò attenzione a Xiao Yanqiu. A metà della rappresentazione era salita sul palco indossando un cappotto militare ed era rimasta in piedi, nascosta dal sipario, ad osservare gelidamente Li Xuefen nel pieno della sua performance. Nessuno fece caso a lei, nessuno si accorse di quanto fosse ostile l'espressione sul suo volto.

Ma la sfortuna era già sopraggiunta e aveva iniziato ad avventarsi su Xiao Yanqiu, e su Li Xuefen...

L'opera della luna terminò. Dopo cinque chiamate alla ribalta, Li Xuefen si spostò dietro le quinte, sul volto un'espressione gioiosa che difficilmente avrebbe potuto mascherare. Fu allora che Li Xuefen e Xiao Yanqiu si incontrarono, faccia a faccia, l'una in preda al fervore, l'altra gelida e impassibile. Non appena Xuefen si accorse dell'espressione sul volto di Yanqiu, le corse incontro affettuosa, e prendendole le mani le chiese: «Yanqiu, hai visto?»

«Sì», le rispose Xiao Yanqiu.

«È andata bene?»

Xiao Yanqiu questa volta non rispose. Mentre parlavano, diverse persone si erano avvicinate formando un cerchio attorno a loro. Li Xuefen, lasciando cadere il cappotto militare che aveva sulle spalle, disse: «Yanqiu, vorrei proporti una cosa, che ne pensi se qui, questo pezzo, lo cantiamo in questo modo? Non ti sembra più toccante così? Ecco, così». Li Xuefen aveva già sollevato il dito e tracciato un movimento simile ad un'orchidea, sollevato le sopracciglia e iniziato a cantare. I membri della troupe intuirono da subito che le due non sarebbero mai state d'accordo, anche se un tale suggerimento veniva da una professionista del calibro di Li Xuefen. «Meglio insegnare il tono che le parole, e meglio insegnare le parole che il respiro», si diceva. Ma non per Li Xuefen, che aveva insegnato a Xiao Yanqiu tutto ciò che caratterizzava la sua scuola lirica.

Xiao Yanqiu rimase a guardarla impassibile. La folla attorno a loro contemplava in silenzio le due *qingyi*, una che emanava un'aura pervasa di tecnica e sapienza, l'altra che ascoltava modesta e diligente. Intorno a loro le persone tirarono un sospiro commosso e rilassato. Ma l'espressione sul volto di Xiao Yanqiu cambiò repentinamente e assunse un estremo sdegno. Tutti se ne accorsero e capirono: l'ambizione di quella piccola ragazza era troppo esuberante, non c'era spazio per la modestia nel suo cuore, e ora nemmeno nel suo sguardo.

Li Xuefen, invece, non si era accorta di nulla e continuò a cantare fino alla fine, dicendole poi: «Vedi, così, in questo modo si interpreta una lavoratrice della vecchia società. Dovremmo provare a fare in questo modo, non pensi che sia molto meglio?» Xiao Yanqiu continuava a guardarla, con un'espressione difficile da descrivere.

«Molto meglio», la interruppe Xiao Yanqiu. Sorridendo poi aggiunse: «Ma hai dimenticato due accessori».

Li Xuefen si congiunse le mani sul petto e poi le portò sul capo, «Cosa ho dimenticato?», si affrettò a chiedere.

«I tuoi sandali di paglia, e la tua pistola», rispose Xiao Yanqiu.

Tutti, compresa Li Xuefen, rimasero per un attimo storditi, ma poi capirono a cosa si riferiva Xiao Yanqiu. Quella ragazzina di Yanqiu aveva superato il limite. Che nei suoi occhi non ci fosse nemmeno un briciolo di modestia ormai era certo, ma almeno nella sua bocca avrebbe dovuto averne. Guardava Li Xuefen sorridendo, guardava l'entusiasta Li Xuefen pian piano irrigidirsi.

«E tu?», urlò all'improvviso Li Xuefen. «Com'è la tua Chang'e? Sembra un uccello del malaugurio, una seduttrice, una cacciatrice di uomini! Bloccata sulla luna, una merce che nessuno comprenderebbe!»

Li Xuefen si era alzata in punta di piedi e aveva riacquisito il suo fervore. Ad irrigidirsi questa volta fu Xiao Yanqiu. A quanto pareva Li Xuefen aveva centrato il bersaglio. Dalle narici di Yanqiu soffiava il vento del nord e i suoi occhi erano cristalli di ghiaccio.

Il direttore di scena prese una tazza di acqua bollente con l'intenzione di offrirla a Li Xuefen, in modo che si scaldasse le mani. L'istinto prese il sopravvento su Xiao Yanqiu, che gli strappò la tazza smaltata dalle mani e d'un soffio la vuotò sul volto di Li Xuefen.

In un attimo il backstage si trasformò in un vespaio. Xiao Yanqiu rimase pietrificata al suo posto, fissando le sagome che le sfrecciavano disordinatamente attorno e ascoltando il suono dei passi confusi e caotici. Il calpestio rimbombò nel backstage, poi attraversò il corridoio e, una volta fuori dal teatro, si trasformò nel rombo del motore di un'auto. In un batter d'occhio il dietro le quinte rimase completamente deserto ed il corridoio così vuoto e silenzioso da sembrare la strada per la luna. Xiao Yanqiu rimase lì immobile per un bel pezzo, poi si avviò per il corridoio ed entrò nel camerino. Si guardò allo specchio, fissando sbalordita il suo riflesso. Solo in quel momento si rese conto di ciò che aveva fatto. Si guardò distrattamente le mani e si lasciò cadere sullo sgabello.

Quanto l'acqua in quella tazza fosse bollente non era tanto importante. Era invece la natura stessa del suo gesto a determinarne la gravità.

L'anziano direttore della troupe, che in cuor suo aveva sempre sostenuto Xiao Yanqiu, sentiva il sangue ribollirgli dalla rabbia. Agitava l'indice davanti al naso di Xiao Yanqiu, ripetendo: «Tu, tu, tu, tu... Ah!» Ma era così turbato che non riusciva a trovare le parole, perciò fece ricorso ad una citazione dell'opera: «Non hai un briciolo di coscienza, la fama e la gelosia ti hanno annebbiata, ma l'invidia ti sta logorando!»

«Non è questo», rispose Xiao Yanqiu.

«E cos'è, allora?»

«Non è questo», gli occhi di Xiao Yanqiu erano pieni di lacrime.

«E cos'è, allora?», incalzò il vecchio direttore sbattendo i pugni sul tavolo.

«Davvero non è così», insistette Yanqiu.

Xiao Yanqiu lasciò l'opera. La prima attrice venne relegata al ruolo di insegnante nell'accademia teatrale; la sua sostituta giaceva invece in un letto d'ospedale.

L'opera della luna era morta per la seconda volta. “I boccioli periscono dapprima per gelo e neve, poi cadono nuovamente sotto la grandine”. *L'opera della luna* non ebbe un destino fortunato.

Capitolo 5

L'elemento fondante di un'opera è il canto. Comunemente cantare le arie significa narrare l'opera. Prima di tutto l'esecutore deve scomporre la narrazione in innumerevoli frammenti e dettagli, poi deve comprendere singolarmente ogni emozione del personaggio, odio, rabbia, felicità, tristezza, dolore, sofferenza, indifferenza o orgoglio, e saperla racchiudere in una parola, un suono, un tono, una nota, un'espressione, un sorriso, uno sguardo, una posa, un'oscillazione delle *shuixiu* o una frase, per poi rimetterli di nuovo insieme in un monologo, un'aria, una recitazione o un gesto. Solo dopo aver assemblato ed adattato tutte le parti, alternando sezioni parlate a sezioni cantate, può iniziare la vera e propria fase delle prove. Si inizia con le prove d'insieme, perché un'opera non è formata da una sola persona, ma è innanzitutto il complesso delle relazioni interpersonali. Gli attori sul palco sono molti

perciò è necessario che imparino a relazionarsi tra loro, a coordinarsi, a comunicare e ad aiutarsi. Questo processo rientra nelle prove d'insieme. Ma non basta: bisogna poi sincronizzare e armonizzare il canto con l'orchestra, i gong e i tamburi. Infatti come potrebbe chiamarsi "opera" se non ci fossero legni, archi, liuti e percussioni? Una volta arrangiati tutti questi strumenti, si può quindi dare avvio alle prove musicali.

Infine si svolge la prova dei costumi, o prova generale, che potrebbe anche essere definita una "esercitazione ad armi cariche". Gli attori si esibiscono come se avessero davanti un pubblico, indossando i copricapi e il trucco sul volto. Tutto viene messo in scena con la stessa accuratezza di una vera performance. Effettuata anche la prova costumi, finalmente si è pronti per aprire il sipario.

Tutti nella compagnia si erano accorti che Xiao Yanqiu aveva dimostrato eccessivo zelo e assiduità sin dal primo giorno delle prove. Sebbene non avesse perso le sue doti canore, Yanqiu era una donna di quarant'anni e ne erano passati venti dall'ultima volta che era salita sul palcoscenico. Il suo estenuante impegno, sebbene diverso in qualche modo dal suo impeto giovanile, sembrava un fiume in primavera che, scorrendo verso est, si avviluppa tortuoso per non unirsi al mare, rivelando la sua maldestra e dignitosa debolezza. La sua è una lotta estenuante, una falsa speranza di opporsi alla corrente che gli impone di scorrere inarrestabile in discesa. Lo scorrere del tempo rassomiglia davvero all'acqua che fluisce verso il basso. Non importa quanto tu ti sforzi per fermarlo, ti metterà sempre davanti alla dura realtà che è inutile piangere sul latte versato. In altri termini, puoi affannarti quanto vuoi a tirare la coda al bue, ma alla fine è lui a trascinarti pian piano nell'acqua.

Per la fine della fase di narrazione dell'opera, Xiao Yanqiu era già riuscita a perdere quattro chili e mezzo. Ma, ad essere precisi, lei non stava perdendo peso, stava deperendo. Stava lentamente scavando il suo corpo con le sue stesse mani, con convinzione e non senza dolore. La sua era una guerra che, anche se silenziosa, anche se senza il fumo degli spari, comunque provocava delle ferite. Il suo corpo era ora suo nemico, un nemico che allo stesso tempo andava, ininterrottamente e con furia vendicativa, bombardato e sottoposto a rigido controllo. In quei giorni Xiao Yanqiu non agiva solo da bombardiere, ma anche da straordinario cecchino. Totalmente assorta con il suo fucile puntato, osservava accuratamente il proprio corpo che era diventato ora il suo bersaglio ultimo: alla prima avvisaglia di pericolo, non avrebbe

esitato a premere il grilletto. Ogni sera saliva sulla bilancia per verificare di aver raggiunto il rigoroso obiettivo giornaliero, se il peso calava come previsto allora si passava al giorno successivo. Si era imposta di cavar fuori dal suo corpo dieci chili, per raggiungere il peso che aveva vent'anni prima. Era fermamente convinta che solo facendo così la sua vita sarebbe tornata ad essere come quella di quando aveva diciannove anni e l'alba di quel periodo avrebbe nuovamente proiettato sulla terra la sua figura impareggiabilmente alta, bella e seducente.

Fu una brutale guerra di logoramento. Acqua calda, zucchero, riposo e cibi caldi sono le quattro cose da cui rifuggire, il che significa che mangiare e dormire sono le prime due abitudini su cui intervenire per perdere peso. Per prima cosa Xiao Yanqiu esercitò un severo controllo sul sonno. Stabili che poteva dormire cinque ore per notte, superate le quali non solo non si concedeva di stare sdraiata, ma nemmeno di stare seduta. A seguire iniziò a controllare la propria bocca: evitava di mangiare ed evitava di bere acqua, soprattutto acqua calda. Le uniche cose che ingeriva erano un po' di frutta e verdura. Oltre a quello, come un'insaziabile Chang'e, ingoiava una gran quantità di pillole.

In un primo momento la sua dieta raggiunse risultati immediati, e il suo peso precipitò come le azioni in un mercato in ribasso. Perse il grasso, ma guadagnò molta pelle in eccesso, che pendeva floscia dal suo corpo e che creava in Xiao Yanqiu l'illusione di essere una donna con più forma che contenuto. Faceva una strana impressione, ripugnante, spietata e buffa allo stesso tempo. La cosa peggiore era la pelle del volto, che le aveva conferito il perfetto aspetto di una vedova. E come una vedova, depressa e disperata, si vedeva Xiao Yanqiu riflessa nello specchio.

La vera disperazione, però, doveva ancora arrivare. Non appena iniziò a vedere i risultati della sua dieta, Xiao Yanqiu iniziò a perdere la concentrazione, un chiaro segno di malnutrizione. Aveva sempre meno forze e soffriva di giramenti di testa, affaticamento, agitazione, nausea, continua sonnolenza e pigrizia. Anche la sua voce si faceva sempre più sottile.

Superata la narrazione, *L'opera della luna* si addentrava ora nella dura fase delle prove, che richiedeva un maggiore dispendio di energie. Ma la voce di Xiao Yanqiu aveva perso sia di potenza che di stabilità, diventando lievemente tremula. E

mancandole il fiato, era costretta a tirare le corde vocali, sforzando molto la gola. Cantava, ma non sembrava più Xiao Yanqiu.

Non si sarebbe mai aspettata di dover affrontare una tale vergogna davanti a così tante persone. Stava eseguendo un motivo per istruire Chunlai quando inaspettatamente gracchiò. Non c'è cosa più imbarazzante di questa per qualcuno che vive grazie alla propria voce. Quel suono non poteva essere uscito da una gola umana, sarebbe potuto essere lo stridio tra due vetri o il verso di un verro appoggiato alla schiena di una scrofa. Ma non una voce umana.

In realtà non era una cosa poi così grave, una stonatura può capitare a qualunque artista, ma Xiao Yanqiu non era una *qualunque* artista e non riusciva a sopportare tutti quegli occhi puntati su di lei.

Quegli sguardi per lei non erano coltelli, erano veleno, un veleno che non fa scorrere nemmeno una goccia di sangue e non ti fa provare alcun dolore, ma che si prende la tua vita senza pietà. Xiao Yanqiu era determinata a salvare la faccia e recuperare la propria dignità davanti a quelle persone. Così, sforzandosi di mantenere la calma, fece segno di ricominciare. Accadde di nuovo, la sua gola non voleva collaborare. Stridette in modo talmente assordante da sembrare che una miriade di insetti la stesse risalendo. Serrando i denti si sforzò di trattenere un colpo di tosse in gola. Bingzhang, che era seduto da una parte, prese un bicchiere d'acqua e glielo porse, poi con tono forzatamente rilassato disse ai presenti: «Facciamo una pausa, facciamo una pausa».

Xiao Yanqiu rifiutò il bicchiere, accettarlo infatti non sarebbe proprio stato da lei, e si voltò invece verso l'attore con il ruolo dell'arciere Houyi, «Ancora».

Questa volta Xiao Yanqiu non stonò, ma solo perché si fermò prima di raggiungere le note più alte. Sospirò ripetutamente e se ne rimase lì immobile. Nessuno osava avvicinarsi a parlarle, nessuno osava nemmeno guardarla. Yanqiu cercava di controllarsi, ma anche questo era sempre più difficile. Non ci si dovrebbe affrettare a recuperare la propria dignità dopo un'umiliazione, anzi, a volte, più ci si prova più si fallisce.

Xiao Yanqiu iniziò a scorrere con lo sguardo i presenti, sembravano tutti abbastanza tranquilli, come se stessero passando di lì per caso, come se non fosse accaduto nulla. Sembrava che avessero stipulato tra loro un tacito accordo, cosa che

però Xiao Yanqiu interpretava più come una cospirazione, la cui crudeltà non era inferiore a quella di una messa alla gogna.

Avrebbe voluto continuare a provare, ma ormai non ne aveva più coraggio. Bingzhang, con una tazza di tè tra le mani, annunciò: «La vostra insegnante Xiao Yanqiu si è presa un raffreddore, quindi per oggi basta così, finiamo qui». Yanqiu lo fissò con gli occhi umidi. Sebbene avesse compreso le sue intenzioni, quello che avrebbe voluto fare era avventarsi su di lui, afferrarlo per il colletto e mollargli due ceffoni.

La sala prove si svuotò completamente, lasciando sole Xiao Yanqiu e Chunlai. Chunlai, come tutti gli altri, non osava nemmeno guardare la sua insegnante e si era chinata fingendo di riordinare del materiale. Yanqiu stette ad osservarla per un po': il suo giovane profilo era così bello, le sue guance e il suo mento emanavano bagliori come fossero di porcellana. Yanqiu, assorta nei suoi pensieri, continuava a domandarsi perché a lei non fosse capitata quella fortuna. Chunlai si rialzò e, accorgendosi dello sguardo della sua insegnante, fu presa dallo spavento.

«Chunlai, vieni qui», le disse improvvisamente Yanqiu. Ma lei, stupefatta, non si mosse.

«Chunlai, riprendi tu il brano che ho cantato poco fa», le ordinò Xiao Yanqiu.

Chunlai deglutì, come avrebbe potuto fare una cosa del genere in quella situazione?

«Maestra», provò ad obiettare.

Xiao Yanqiu, in silenzio, avvicinò una sedia e si sedette. Chunlai era allarmata e confusa ma, guardando la sua insegnante, capì che non c'era modo di sfuggire. Si calmò, si mise in posa e iniziò a cantare.

Xiao Yanqiu la osservava attentamente e la ascoltava attentamente, ma dopo qualche minuto si era già smarrita nei suoi pensieri. Diede un'occhiata distratta al grande specchio sul muro, che sembrava un palcoscenico su cui la sua sagoma e quella di Chunlai erano crudelmente giustapposte. Che lo volesse o meno, Xiao Yanqiu iniziò paragonarsi alla sua allieva. Il suo riflesso, accostato allo splendore di Chunlai, appariva così vecchio, quasi ripugnante. La Yanqiu di vent'anni prima era proprio come la Chunlai di quel momento, e dove era arrivata ora? Le persone non dovrebbero mettersi in paragone con gli altri, e non dovrebbero nemmeno invidiare ciò che erano

nel passato. Gli specchi ti mostrano lentamente quel che si intende con “Le montagne verdi non possono fermarlo, quello continuerà a scorrere verso est”.

L'autostima di Yanqiu calava allo stesso modo in cui l'acqua scorre verso il basso, senza alcun ostacolo che ne rallenti la discesa. Cominciò a rievocare l'entusiasmo iniziale per il suo ritorno in scena, entusiasmo che infine si rivelava essere solo una nuvola passeggera, sparita in un istante senza lasciar nulla. La sua determinazione vacillò e iniziò a sorgere perfino l'idea di tirarsi indietro, ma non poteva. Sebbene l'interpretazione di Chunlai avesse ancora degli aspetti da migliorare, nel complesso era evidente che ragazza superava la sua maestra. Chunlai era così giovane che il suo futuro si prospettava brillante e pieno di opportunità.

Xiao Yanqiu si sentì all'improvviso piena di dolore e tristezza, sapeva di essere gelosa. A causa della gelosia aveva sofferto per vent'anni, anche se in realtà non era mai stata gelosa di Li Xuefen. Mai, nemmeno un giorno. Eppure, davanti alla sua allieva, non riusciva a trattenersi. Era gelosa ed era la prima volta che assaporava l'amaro della gelosia, le sembrò di guardare scorrere del sangue. Si odiò profondamente, non poteva a nessun costo permettersi di essere gelosa.

Decise di punirsi conficcandosi le unghie nelle cosce. Più forza usava più cercava di sopportare, più sopportava più forza usava. Il dolore che le penetrava nella carne le provocò uno strano sollievo. Si alzò e decise di sfruttare questo sollievo per aiutare Chunlai nelle prove, determinata a dare tutta se stessa. Andò davanti a Chunlai in modo da trovarsi faccia a faccia con lei, le prese la mano e, dai movimenti allo sguardo, le spiegò tutto e la corresse in tutto. Voleva trasformare Chunlai nella Xiao Yanqiu di vent'anni prima.

I raggi del sole al tramonto proiettavano sulla finestra l'ombra di un grande platano che accarezzava il vetro con movimenti loquaci e fare materno. Nella sala prove calavano sempre più l'oscurità e il silenzio. Yanqiu e Chunlai dimenticarono di accendere le luci, maestra e pupilla provavano ripetutamente i movimenti sotto la luce fioca, ancora e ancora. Ogni movimento del corpo, fino alla punta delle dita, era controllato minuziosamente. I loro volti distavano l'uno dall'altro soltanto pochi centimetri, gli occhi di Chunlai emanavano dei bagliori inusuali nella buia sala prove, incantevoli e bellissimi. All'improvviso Xiao Yanqiu credette di avere davanti la giovane se stessa. La Xiao Yanqiu di venti anni prima si trovava ora di fronte a lei,

splendida e graziosa. Si sentiva confusa, sembrava un sogno indefinito come il riflesso della luna su uno specchio d'acqua. Tutto davanti ai suoi occhi sembrava illusorio e mutevole, tutto era permeato di incertezza. Xiao Yanqiu si fermò, inclinò il capo e avvolse Chunlai con il suo sguardo vago e offuscato. La ragazza, non capendo cosa stesse accadendo alla sua insegnante, inclinò anche lei il capo per studiarne le mosse. Yanqiu le girò intorno e si mise dietro di lei, con una mano le sorresse il gomito e con l'altra le prese la punta del dito. Guardava l'orecchio sinistro di Chunlai e il suo mento quasi toccava la guancia della ragazza, che riusciva a sentire il caldo e umido respiro dell'insegnante. Xiao Yanqiu liberò le mani e, con velocità inaspettata, avvolse Chunlai in un abbraccio. Le sue braccia erano nevrotiche, avviluppate attorno a Chunlai, il suo seno era schiacciato sulla schiena della ragazza e il suo volto premuto sulla nuca di lei. Atterrita, Chunlai non osava muoversi, era paralizzata, tratteneva il respiro. Ma l'attimo dopo iniziò ad ansimare e ad ogni suo respiro i suoi seni premevano sofficemente sulle braccia di Xiao Yanqiu. Le dita di questa sfioravano lentamente il corpo di Chunlai, come gocce d'acqua su un pannello di vetro che si diramano e scorrono in tutte le direzioni. Quando le sue dita fluirono sulla vita, Chunlai riacquistò la lucidità. Non osando urlare, implorò sussurrando: «Maestra, non così, la prego».

Xiao Yanqiu si risvegliò come da un sogno. Si sentiva piena di vergogna e preoccupazione, anche se non riusciva a ricordare esattamente cosa avesse appena fatto. Chunlai raccolse la borsa e corse via, lasciando Xiao Yanqiu al centro della grande sala. Il suono dei suoi passi affrettati le riempiva le orecchie. La donna avrebbe voluto fermarla, ma non sapeva cosa avrebbe potuto dirle. Si sentiva terribilmente imbarazzata.

Il cielo stava scurendo, ma non era ancora notte, era del colore dei sogni. Xiao Yanqiu rimase lì con le braccia che cadevano lungo il corpo, inespressiva, non sapendo dove fosse.

Sulla strada verso casa, ripensava a quanto fosse stata strana quella giornata, a quanto fossero strane le strade, a quanto fossero strani i colori delle luci sulle strade e a quanto fossero strani anche i passanti. Voleva piangere, ma non sapeva per quale motivo. E non è facile piangere se non ne trovi il motivo.

Le venne un nodo alla bocca dello stomaco e all'improvviso una gran fame. Era una fame priva di qualsiasi contegno, sembrava che una quindicina di mani fossero cresciute nel suo stomaco e spingessero dall'interno in ogni direzione. Arrivò ad una piccola trattoria sulla strada e decise di fermarsi. Vi entrò provando un odio inspiegabile. Scorse il menù e scelse solo cibi grassi e oleosi. All'inizio trangugiò ferocemente tre grandi polpette di carne, poi continuò a masticare ed ingoiare finché non riuscì quasi più a respirare.

Capitolo 8

La prova generale fu un vero successo. Chunlai eseguì gran parte della rappresentazione e Xiao Yanqiu si esibì negli ultimi atti, come in un gran finale. Maestra e allieva insieme sul palco, era un evento a dir poco grandioso. Bingzhang, seduto in seconda fila, si sforzava di contenere la propria euforia mentre ammirava le due generazioni di *qingyi* sul palco. Sprizzava entusiasmo da tutti i pori. Se ne stava a gambe incrociate: le sue dita tamburellavano allegramente il ritmo, come cinque scimmiette che corrono giù da una montagna. Fino a qualche mese prima la sua troupe sembrava non avere un futuro, ora invece inscenava uno spettacolo. Bingzhang era contento per la troupe, per Chunlai, per Xiao Yanqiu, ma era soprattutto contento per se stesso, poiché credeva di essere lui il vero vincitore.

Xiao Yanqiu non assistette alle prove di Chunlai, ma rimase da sola nel camerino a riposare. Non si sentiva molto bene.

Quando salì sul palco, intonò l'aria "Il Palazzo del Grande Freddo", cantata da Chang'e quando, ormai sulla luna, si trova confinata nel Palazzo del Grande Freddo. Era l'aria più lunga e splendida dell'intera *Opera della luna*, in cui il ritmo dell'*erhuang* dall'adagio aumenta e si intensifica progressivamente in un crescendo, impiegando quindici minuti. Chang'e ora è nel regno celeste, la Via Lattea scompare, la stella dell'aurora sta per tramontare. Da lontano guarda la terra, è pervasa silenziosamente dalla solitudine, che il mare smeraldo e il cielo azzurro rendono ancora più dolorosa. Nella sconfinata benevolenza del cielo, dalla sua infinita solitudine sgorga un amaro rimorso. Rimorso e solitudine si combattono e si spronano

a vicenda, come fanno le stelle baluginanti, nell'eterna notte, nella vastità sconfinata, anno dopo anno.

L'uomo è il peggior nemico di se stesso, rifiuta di essere umano e chiede di essere immortale. È la causa dei suoi stessi mali, non la sua soluzione. Ah uomini, uomini, dove siete? Siete lontani, siete sulla terra, persi nei vostri pensieri, tra un attimo di ripensamento e uno di pentimento. Osate bere un elisir proibito e per il resto della vita non potete più voltarvi indietro. Bere l'elisir proibito è il destino di Chang'e, è il destino delle donne, è il destino dell'umanità. Siete fatti così, se è scritto che dobbiate aver tanto, difficilmente otterrete di più.

All'*erhuang* segue la danza dei flauti. Chang'e tiene tra le mani un flauto di bambù che ha portato con sé dalla terra. Fate celesti le volteggiano attorno lentamente circondandola, mentre lei è in preda a disperazione, dolore, rimorso, afflizione e disorientamento. Chang'e e le fate celesti si fissano in una posa e cala il sipario su *L'opera della luna*.

Inizialmente Bingzhang aveva suggerito che Xiao Yanqiu e Chunlai si dividessero l'esibizione nella prova generale, ma la prima si era opposta, perché non si sentiva sicura del suo stato di salute. Dopo aver bevuto l'elisir, Chang'e intona un'aria a ritmo veloce e intraprende una danza delle *shuixiu*, i cui movimenti sono ampi e scattanti. A prescindere che si trattasse del canto o della danza, lo sforzo richiesto per eseguirli era estenuante. In passato, questo naturalmente non avrebbe costituito alcun problema per Xiao Yanqiu, ma ora non era così.

Erano trascorsi solo cinque giorni dall'aborto e, benché fosse stato indotto dai medicinali, aveva causato una consistente perdita di sangue. Xiao Yanqiu sentiva che il suo corpo e il suo respiro erano ancora deboli e temeva di non riuscire a sostenere lo sforzo, anche se si trattava solo della prova generale. La sua si rivelò la decisione migliore, perché anche solo la danza dei flauti fu troppo per lei. Non appena calò il sipario, collassò sul tappeto, facendo sobbalzare dallo spavento le "fate celesti". Lei invece non si mostrò affatto turbata e, ancora a terra, disse ridendo: "Sono inciampata, non è nulla". Senza effettuare nemmeno l'inchino finale, si diresse direttamente in bagno. Non si sentiva bene, nelle sue parti intime sentiva qualcosa, qualcosa di caldo che le scorreva giù.

Uscì dal bagno e, voltato l'angolo, fu circondata dai membri della troupe. Bingzhang era davanti a tutti e le sorrideva in silenzio, con il pollice in su. La stava elogiando e le sue lodi erano sincere, i suoi occhi pieni di lacrime. Xiao Yanqiu era una Chang'e davvero straordinaria. Bingzhang poggiò la mano sinistra sulla spalla di Yanqiu, «Tu sei Chang'e», le disse.

Xiao Yanqiu sorrise debolmente. Poi vide Chunlai, era insieme al proprietario della fabbrica di sigarette. Appoggiata sul fianco di lui, Chunlai lo guardava con il volto raggianti di gioia, chiacchierando con lui e seguendo ogni suo movimento. Con quella camminata vigorosa ed energica, il proprietario sembrava proprio un grand'uomo in incognito tra la gente comune. Con aria affabile le sorrise e le fece un cenno col capo. Intuendo dal loro atteggiamento che c'era qualcosa di strano, il cuore di Yanqiu sussultò, ma sorrise e si diresse verso di loro.

Nel giorno di debutto de *L'opera della luna* ci fu una forte nevicata. All'alba la tempesta era finita e il sole invernale risplendeva forte illuminando la città ricoperta di un candore abbagliante. Sembrava una grande torta rivestita di panna montata, soffice e dolce, che spandeva per la città un'insolita melodia, come nelle storie per bambini o nei compleanni. Xiao Yanqiu era sdraiata sul letto, il suo sguardo si posò sul balcone e osservò silenziosa la grande torta fuori dalla finestra. Non si alzò, ma rimase a chiedersi perché la sua emorragia perdurasse. Si sentiva debole e continuò a riposare. Doveva risparmiare le sue forze per lo spettacolo, per i movimenti e gesti che avrebbe dovuto eseguire, per ogni singola parola o frase che avrebbe dovuto dire sul palco.

Verso sera la grande torta era ormai talmente rovinata da essere irriconoscibile, come quando, dopo una festa, tutti gli ospiti se ne vanno lasciandosi dietro un gran disordine di piatti e bicchieri sporchi. La neve in parte si era sciolta e in parte era stata ammassata, riportando in superficie la sporcizia, bruttezza e ferocia del mondo.

Xiao Yanqiu chiamò un taxi e arrivò il prima possibile in teatro. I truccatori e i membri dello staff dovevano essere già lì. Quello non era un giorno come gli altri, era il giorno più importante di tutta la sua vita. Scesa dal taxi, si precipitò nel teatro, fece un giro intorno al palco, salutò lo staff e poi andò nel camerino. Esaminò gli strumenti e infine si sedette tranquillamente davanti al suo specchio.

Si guardava allo specchio mentre modulava lentamente il suo respiro. Scrutandosi attentamente, all'improvviso si sentì come una sposa che, per essere splendente nel giorno del suo matrimonio, deve curare in ogni minimo dettaglio il trucco, l'acconciatura e l'abito. Xiao Yanqiu non sapeva chi fosse lo sposo ad attenderla, ma il grande sipario rosso ancora non aperto era il velo rosso che avrebbe coperto il suo capo. All'improvviso fu presa dall'agitazione, un turbamento sconvolgente. Quel velo rosso costituiva in realtà un duplice enigma: il pubblico aldilà di quel sipario era un mistero per lei allo stesso modo in cui lei lo era per loro. Entrambi avrebbero iniziato a fantasticare su cosa avrebbero trovato al di là di quel velo e lei, agitata e nervosa, sarebbe caduta nel panico.

Tirò un profondo respiro e cercò di tornare in sé. Indossò una veste *shuiyi* e la legò in vita. Allungò il braccio, prese un fondotinta color carne, lo spremette sul palmo della mano sinistra e lo applicò uniformemente sul viso, sul collo e sul dorso delle mani. Lo spalmò in modo omogeneo. Poi iniziò ad applicare la vaselina. La truccatrice le passò un fard in crema che lei stese, usando il dito medio, intorno agli occhi e sul naso. Studiò un momento l'effetto: era soddisfatta. Fissò il tutto con della cipria. Prese poi un fard in polvere e lo passò nei punti in cui aveva usato quello in crema, così da renderlo più vivido e brillante. Finalmente nello specchio iniziava a delinearsi l'immagine di una *qingyi*. Ora era il turno degli occhi. Con la punta delle dita sollevò gli angoli degli occhi verso le tempie e applicò il colore nero sugli occhi e sulle sopracciglia. Quando tolse le dita, la pelle agli angoli dei suoi occhi si rilassò verso il basso, evidenziando la sfumatura verso le tempie e conferendo al suo sguardo un che di sensuale e malizioso.

Terminato il volto, si mise nelle mani della truccatrice. Questa inumidì per bene dei nastri e iniziò a sollevare le sopracciglia, tirandole nuovamente anche gli angoli degli occhi. Xiao Yanqiu provò un po' di dolore. Le avvolse altri nastri umidi attorno alla testa, giro dopo giro, tirando e fissando stretta la pelle agli angoli degli occhi in modo che non si muovesse. A quel punto gli occhi di Xiao Yanqiu somigliavano a quelli delle volpi di cui si parla nelle leggende, seducenti e guizzanti. La truccatrice proseguì incollando due grandi fasce nere sulle guance di Xiao Yanqiu, modellando il suo volto nella forma di un uovo sgusciato. Quando infine aggiunse la frangia

fissandola con fasce di seta nera, le coprì il capo con la retina e le mise la parrucca, finalmente la vivida immagine di una *qingyi* apparve allo specchio.

Xiao Yanqiu si guardò. Era talmente bella che non riusciva a riconoscersi. Quella perfezione apparteneva ad un'altra persona di un altro mondo. Era assolutamente convinta che *quella* fosse la vera Xiao Yanqiu, che fosse la vera lei.

Gonfiò il petto e, voltando il capo, si accorse con stupore che nel camerino si era creata una piccola folla. Sbalordite e assortite, quelle persone la contemplavano strabiliate e la studiavano con sguardo incredulo. Xiao Yanqiu notò che Chunlai si trovava di fianco a lei. Era stata vicino a lei per tutto il tempo, ammutolita e incapace di credere che la donna davanti a lei fosse proprio Xiao Yanqiu, l'insegnante a cui era così legata.

Yanqiu, come per magia, si era trasformata in un'altra persona. Lanciò uno sguardo a Chunlai e subito conobbe lo stato d'animo della ragazza in quel preciso istante: Chunlai era gelosa. Xiao Yanqiu però non disse nulla, in quel momento lei non era una persona qualunque, in quel momento lei era se stessa, un'altra donna di un altro mondo. Lei era Chang'e.

Il sipario si aprì sollevando il velo rosso dal capo di Xiao Yanqiu che dispiegò le due lunghe *shuixiu*. La sposa era pronta, ma lo sposo non era uno solo. L'intero mondo e ognuno lì era il suo sposo. Gli occhi erano tutti su di lei. Gong e tamburi iniziarono a suonare.

Xiao Yanqiu non pensava che lo spettacolo sarebbe stato così breve. Le sembrava di aver appena iniziato, di aver appena lasciato il mondo reale, quando era già tornata indietro. All'inizio, ancora preoccupata che il suo corpo non reggesse quella fatica, era salita sul palco con una certa inquietudine, ma ci volle solo un attimo perché si rilassasse del tutto.

Iniziò ad esprimersi, a confidarsi, a dimenticarsi completamente di se stessa, a dimenticare perfino Chang'e. Trasformò tutta l'amarezza che aveva nel cuore in un lungo e sottile filo setoso, che dipanò poco alla volta, avvolgendosi e dispiegandosi nella sua danza. Si mise a nudo davanti al mondo e questo in cambio la acclamò. Si calò sempre più nella parte, completamente persa, intrappolata sempre più profondamente nel suo ruolo.

Furono due ore di felicità, di lacrime, di pieno coinvolgimento sensoriale, di sfrenata leggerezza, di euforia, di tristezza ed amore, di sregolatezza, di meraviglia e confusione, due ore di un divertimento simile a quello che si prova sotto le coperte. Il suo corpo e la sua mente si aprirono, si dilatarono, si espansero, si sciolsero, si ammorbidirono, si liberarono, si riempirono, fin quasi a diventare trasparenti, fin quasi a traboccare, toccando il massimo livello di eccitazione. Xiao Yanqiu si sentiva come un grappolo d'uva matura, il cui succo denso e vischioso, per un solo urto delicato ma preciso, sgorga e fluisce fuori realizzando il suo ardente desiderio.

Ma l'opera era ormai finita. Era tutto finito. *Quella donna* se ne andò, abbandonando senza pietà Xiao Yanqiu sola con se stessa. Era in una condizione di totale inerzia che le impediva di fermarsi, il suo corpo rifiutava di fermarsi. Era incapace di fermarsi anche volendo. Il suo desiderio era continuare a cantare e ad esibirsi. Non ricordava come avesse risposto alla chiamata alla ribalta, ma ricordava che il sipario le era calato davanti come un grande volto nero. Era stata una sensazione simile a quella di un uomo che, sul punto dell'orgasmo, si ritrae all'improvviso. Xiao Yanqiu aveva il cuore spezzato. Avrebbe voluto gridare al pubblico davanti a lei: "Non ve ne andate, ho bisogno di voi! Tornate indietro, tornate subito indietro!"

Lo spettacolo era finito, tutto era finito. Xiao Yanqiu era stremata, ma allo stesso tempo piena di un'energia che non sapeva come impiegare. Nel suo tormento, bruciava dalla mania di fare qualcosa. Totalmente scoraggiata, si diresse dietro le quinte dove trovò ad aspettarla Bingzhang, il quale aprì le braccia e la accolse gioiosamente. Xiao Yanqiu camminò verso di lui e, con l'espressione di un bambino contrariato, si gettò tra le sue braccia. Con il volto premuto sul suo petto, scoppiò in lacrime. Bingzhang le diede ripetuti colpetti sulla schiena, aveva capito e sbatteva le palpebre in continuazione.

Nessuno sapeva davvero come si sentisse Xiao Yanqiu, nessuno sapeva davvero ciò che lei avrebbe voluto fare in quel preciso istante. Lei stessa non lo sapeva. Chang'è era volata via lasciandola sola in questo mondo. Xiao Yanqiu avrebbe voluto cercare un uomo e fare sfacciatamente l'amore con lui. Alzò il volto di scatto, mostrando un trucco ormai talmente impastato da sembrare più un fantasma che una donna e spaventando Bingzhang. «Anche domani canterò io», gli disse Xiao Yanqiu

guardandolo fredda, «Promettimelo, anche domani canterò io». Bingzhang comprese in quel momento che non sarebbe mai stato in grado di capire quella donna.

Xiao Yanqiu si esibì per quattro volte di fila. Non avrebbe permesso a nessuno di prendere il suo posto, non alla sua allieva, e nemmeno ai suoi genitori se glielo avessero chiesto. Non c'entrava il fatto che lei fosse la prima attrice e Chunlai la sua sostituta. *Lei era Chang'e, solo lei.*

Non si era assolutamente accorta del fatto che in quei giorni l'atmosfera all'interno della troupe era cambiata, né di come gli altri avevano iniziato a guardarla. Queste erano cose di cui non poteva occuparsi. Al momento di truccarsi, si sedeva calma ed indifferente davanti al suo specchio e si trasformava in un'altra persona.

Per quattro giorni il cielo fu sereno, ma in quel pomeriggio si annuvolò di nuovo. La sera prima, il meteo aveva previsto una bufera di neve. Nel pomeriggio iniziò a tirare un forte vento, ma non a nevicare. Xiao Yanqiu era esausta, il suo corpo era una zavorra e doveva fare uno sforzo immenso per muovere le gambe. Erano appena passate le tre quando le salì la febbre e iniziò di nuovo a sanguinare, con un flusso leggermente più intenso dei giorni precedenti e che non ne voleva sapere di interrompersi. La febbre arrivò in fretta e ancora più in fretta aumentò. La sua schiena era percorsa da brividi intermittenti mentre i muscoli delle gambe iniziarono a farle male insistentemente. Preoccupata, decise di recarsi in ospedale per prenotare una visita al reparto di ginecologia. Il suo piano era di prendere una medicina e, a prescindere dalla sua condizione, correre allo spettacolo della sera.

Al contrario, il medico, invece di farle una prescrizione, iniziò a farle delle domande e avviò una lunga lista di esami. Manteneva un'espressione seria, né allarmante né consolatoria, come a dire che non era in pericolo di vita ma qualcosa non andava. Infine si decise a parlare, «Perché ha aspettato fino ad ora a venire? Ha un'endometrite, guardi i suoi valori del sangue». Poi aggiunse: «Deve essere operata, è meglio che si ricoveri».

Xiao Yanqiu, senza nemmeno cercare di convincerlo, disse seccamente: «Io non resto». E proseguì: «L'operazione non può aspettare?»

Il medico la guardò da sopra gli occhiali da vista, «Il corpo non aspetta». «Io non resto», ribadì Xiao Yanqiu.

Il medico preparò la prescrizione, in un corsivo marcato, e le disse: «Prima di tutto bisogna curare l'infezione. Non importa quanto sia impegnata, questo deve assolutamente farlo. Intanto preparo una flebo e poi vediamo».

Ottenuta la prescrizione, Xiao Yanqiu tornò nell'atrio dell'ospedale e diede un'occhiata all'orologio, non aveva tantissimo tempo, ma nemmeno troppo poco. Per le cinque la somministrazione della flebo sarebbe finita, avrebbe quindi mangiato qualcosa e, senza fermarsi per nessun motivo, sarebbe arrivata di corsa al teatro alle cinque e mezza. In questo modo, mentre faceva la flebo, avrebbe anche riposato un po', anche se questo voleva dire restare in ospedale.

Eppure senza nemmeno rendersene conto, Xiao Yanqiu cadde in un sonno profondo nella sala della flebo, come fosse svenuta. Inizialmente aveva solo chiuso gli occhi per riposare un attimo, ma il tepore della stanza era così piacevole che pian piano si addormentò. Era davvero esausta, aveva la febbre altissima e le finestre erano coperte da tende, come avrebbe potuto accorgersi, con una luce artificiale, che il tempo stesse volando così in fretta? Xiao Yanqiu si risvegliò, il suo corpo finalmente era rilassato e si sentiva molto meglio. Quando scoprì l'ora cadde nel panico. Si strappò via l'ago e, senza preoccuparsi nemmeno di raccogliere la borsa, corse fuori dall'ospedale.

Fuori era ormai buio. I fiocchi di neve volteggiavano nell'aria, grandi e fitti. Le lontane luci a neon baluginavano nel turbinio della neve, trasformando i fiocchi in piccole prostitute di strada e i grandi edifici nei loro clienti dall'aspetto dignitoso che se ne stavano lì, a ondeggiare in quell'allucinazione. Xiao Yanqiu agitò le braccia nel tentativo di fermare un taxi. Erano tutti occupati e le passavano davanti suonando arrogantemente il clacson. Xiao Yanqiu era talmente agitata da aver dimenticato il suo malessere, si dimenava insistentemente in cerca di un taxi, ora piena di energia. Correva, gridava e agitava le braccia.

Quando Xiao Yanqiu si fiondò nel camerino, Chunlai era già pronta. Le due si guardarono ma Chunlai non disse nulla. In una delle sue lezioni Xiao Yanqiu le aveva detto che, una volta truccate e vestite, non si appartiene più a questo mondo. Tu non sei più tu, questo mondo non esiste più, non conosci più nessuno e non ascolti più nessuno. Xiao Yanqiu afferrò la truccatrice, voleva gridare, a lei e a ogni altro, «Sono io Chang'e, *solo io* sono Chang'e!» Ma non parlò. Non riuscì a parlare. Le labbra le

tremavano. In quel momento sperava che la Regina Madre d'Occidente apparisse dal cielo e le donasse l'elisir dell'immortalità. A quel punto avrebbe solo dovuto mandarlo giù e non le sarebbe più servito nemmeno il trucco, perché sarebbe immediatamente diventata Chang'e. Ma la Regina Madre d'Occidente non comparve e nessuno le diede l'elisir dell'immortalità.

Guardò di nuovo Chunlai che, truccata, era più bella anche di una fata. Ora era lei Chang'e.

Non esisteva allora una sola Chang'e in questo mondo, chiunque venisse truccata in quel modo lo poteva diventare.

I gong e i tamburi iniziarono a suonare. Xiao Yanqiu seguì con lo sguardo Chunlai mentre entrava in scena. Quando il sipario si alzò scorse il proprietario della fabbrica seduto al centro della terza fila. Come un grand'uomo sorrideva amabilmente, come un grand'uomo applaudiva lentamente. Guardandolo, provò inaspettatamente un senso di calma. Sapeva che la sua Chang'e in quel momento era morta. Chang'e, in quella nevososa notte del quarantesimo anno di Xiao Yanqiu, estinse il suo rimorso. Causa della morte sconosciuta, età quarantottomila anni.

Xiao Yanqiu tornò nel camerino e si sedette in silenzio davanti al suo specchio. Nel teatro si levò un applauso che rese il camerino ancora più silenzioso. Si guardò riflessa, i suoi occhi ricordavano il vago e incerto riflesso della luna sull'acqua nelle notti autunnali.

Non aveva idea di cosa stesse facendo.

Prese la *shuiyi* e se la gettò addosso.

I suoi movimenti erano del tutto privi di vitalità.

Poi prese il fondotinta color carne, lo spremette sul palmo della mano sinistra e, pian piano, iniziò ad applicarlo uniformemente sul volto, sul collo e sul dorso delle mani. Una volta completato il trucco, chiese alla truccatrice di sollevarle le sopracciglia, avvolgerle i nastri sulla testa, applicarle la frangia e metterle la parrucca. Infine Yanqiu prese il suo flauto di bambù.

Durante tutto questo tempo era stata perfettamente calma e composta, insolitamente tranquilla. Ma questa sua tranquillità aveva messo i brividi alla truccatrice facendole rizzare i peli sulla schiena. Osservava terrorizzata Xiao Yanqiu che stava senza fare o dire nulla, fino a quando non aprì la porta e uscì.

Con soltanto un sottile costume indosso, Xiao Yanqiu uscì sulla neve e, giunta all'ingresso del teatro, si fermò sotto ad un lampione. Guardò la strada coperta di neve. Iniziò a darsi il ritmo e ad ondeggiare il flauto che teneva tra le mani e poi a cantare, la stessa aria dell'*erhuang* in cui il ritmo dall'adagio aumenta e si intensifica progressivamente in un crescendo.

Mentre i fiocchi di neve fluttuavano nell'aria, alcune persone iniziarono a raccogliersi attorno all'ingresso del teatro, facendo fermare il traffico. La folla aumentò, le automobili anche, ma non si udiva un suono. Sembravano essere stati portati lì dal vento, come i fiocchi di neve che cadevano silenziosi. Ma per Xiao Yanqiu era come se non esistessero. Dal teatro ci fu un altro scroscio di applausi. Xiao Yanqiu cantava e danzava. Allora qualcuno notò qualcosa di strano gocciare dalle sue gambe. Nere gocce sotto la luce cadevano sulla strada innevata, formando dei buchi neri.

GLOSSARIO

<i>Dan</i>	Categoria dei ruoli femminili nell'Opera di Pechino
<i>Daomadan</i>	Tipo di <i>dan</i> . È l'attrice guerriera che pratica arti marziali e si cimenta in esibizioni acrobatiche
<i>Erhuang</i>	Uno degli stili vocali dell'Opera di Pechino
<i>Hualian</i>	Attore giovane, coraggioso e dotato di notabili qualità morali oltre che di grande forza fisica
<i>Laosheng</i>	Attore anziano, tipicamente caratterizzato dal modo composto e pacato con cui affronta le avversità all'interno dell'opera
<i>Qingyi</i>	Principale ruolo femminile, incarna il decoro e il rispetto delle norme sociali
<i>Shuisha</i>	Fasce in seta nera che vengono bagnate e avvolte sul capo e in cima alla fronte per coprire l'attaccatura della frangia artificiale
<i>Shuixiu</i>	Lunghe maniche di seta, generalmente bianche
<i>Shuiyi</i>	Spessa camicia di cotone indossata sotto ai costumi scenici per assorbire il sudore
<i>Tongchui</i>	Principale ruolo maschile
<i>Xipi</i>	Altro stile vocale dell'Opera di Pechino
<i>Xusheng</i>	Altro nome per <i>laosheng</i>
<i>Zhengdan</i>	Altro nome per <i>qingyi</i>

PARTE TERZA

Commento alla traduzione

Si inizierà il seguente commento traduttologico con un breve paragrafo dedicato ad inquadrare la posizione del traduttore rispetto alla traduzione letteraria la quale, grazie alla molteplicità di significati a cui fa riferimento e di cui si fa ispiratrice, non può essere definita e regolata in termini univoci. Seguiranno poi le considerazioni su come si è svolto il processo traduttivo, partendo dall'individuazione dei fattori che caratterizzano il testo letterario, del lettore modello e della macrostrategia traduttiva. Infine si procederà all'illustrazione dettagliata, attraverso un corpus di esempi, dei singoli problemi riscontrati in sede di traduzione, iniziando con l'analisi dei fattori lessicali e allargando poi lo sguardo su quelli sintattici e infine testuali.

3.1 La posizione del traduttore

Quando si entra in contatto con la traduzione letteraria, ci si accorge dell'impossibilità di fornire un'interpretazione univoca di un testo letterario. Questo è ancor più vero se si considera il fatto che non esiste una definizione universale della disciplina traduttiva.

Benché tradurre sia da sempre un'attività dell'uomo, benché esista una tradizione millenaria della teoria del tradurre, benché inoltre le scienze del ventesimo secolo abbiano affrontato questo problema intensamente come non mai, non si può comunque proporre una definizione di traduzione che sia accettata su un piano generale e che tenga conto di tutti i fattori interessati al processo traduttivo. Tutto ciò sta nella complessità del problema stesso, complessità della quale finora nessun singolo approccio scientifico è riuscito ad aver ragione nella sua totalità.⁷⁵

Questo genere di “indeterminatezza” intrinseca nel concetto di traduzione risulta essere, a parere del traduttore, il motivo su cui si fonda l'importanza del valore

⁷⁵ Friedmar Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati (Milano: Guerini e Associati, 1993), 19.

interpretativo di un testo letterario, per cui non è possibile identificare una “corretta” interpretazione o una corretta “traduzione”.

Tuttavia, il traduttore non intende né ignorare né sminuire l’approccio scientifico all’attività traduttiva, che sarà di fatto seguito in questa sede nelle sue tappe fondamentali, ma vuole piuttosto porre l’accento sulla molteplicità di interpretazioni possibili. Il traduttore si trova ad affrontare un mondo che non gli appartiene, un mondo costituito dalla cultura dell’autore, dalla sua lingua, dalla sua relazione con il contesto temporale e spaziale in cui scrive, dai suoi sentimenti, dalla sua intima visione della realtà e dal modo in cui esplica questa visione attraverso le parole. Il traduttore ha quindi il compito da tradurre qualcosa che è già stato tradotto dall’autore e per far ciò è necessario che tenti di guardare il mondo con i suoi stessi occhi e di creare con lui un legame di profonda “empatia” che vada aldilà della distanza spazio-temporale. Si vuole concludere questa breve premessa utilizzando le parole di Umberto Eco:

La conclamata “fedeltà” delle traduzioni non è un criterio che porta all’unica traduzione accettabile [...]. La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l’impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c’è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà, onestà; rispetto; pietà*.⁷⁶

⁷⁶ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* (Milano: Bompiani, 2012), 392.

3.2 La tipologia testuale

Di primaria importanza nell'analisi del testo di partenza, che sarà d'ora in poi chiamato "prototesto" secondo la definizione di Anton Popovič,⁷⁷ è l'individuazione della tipologia testuale che permette di comprendere anche quale funzione comunicativa prevale nel prototesto.

L'opera della luna è un romanzo breve, fattore che lo colloca all'interno del genere letterario, in particolare del genere narrativo, il cui tratto distintivo è l'esposizione di una sequenza dinamica di eventi.⁷⁸

Tenendo conto del fatto che difficilmente un testo letterario presenta esclusivamente una sola delle funzioni jakobsoniane,⁷⁹ si può comunque asserire che la funzione *emotiva* (o *espressiva*) sia quella predominante.⁸⁰ La funzione *emotiva* è "quella che riguarda il parlante [o lo scrittore], si realizza quando il parlante [o lo scrittore] esprime stati d'animo, quando il parlare (o lo scrivere) è più inteso ad «esprimere» che a comunicare qualcosa a terzi".⁸¹

Come accade poi spesso in un testo letterario, la funzione emotiva si accompagna alla funzione *poetica* (o *estetica*) la quale, secondo Jakobson, si realizza quando il messaggio da trasmettere è costruito in modo tale da costringere chi lo riceve a ritornare sul messaggio stesso per capire come è fatto.⁸² Come si vedrà nel corso del commento traduttologico, il prototesto preso in esame presenta un elevato numero fattori linguistici incaricati di assolvere alla funzione poetica. Questo significa che non solo il contenuto, ma anche la forma in cui il messaggio viene espresso gioca un ruolo importante nella comprensione del messaggio stesso, infatti "la funzione estetica o poetica ha il suo centro di interesse nell'effetto sonoro del linguaggio, che comprende metro, ripetizione, eufonia".⁸³

⁷⁷ Anton Popovič, *La scienza della traduzione: Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva* (Milano: Hoepli, 2006), 27.

⁷⁸ Peter Newmark, *A Textbook of Translation* (New York: Prentice Hall, 1988), 13.

⁷⁹ Giorgio Graffi e Sergio Scalise, *Le lingue e il linguaggio: Introduzione alla linguistica* (Bologna: Il Mulino, 2002), 44.

⁸⁰ Newmark, *A Textbook of Translation*, 39.

⁸¹ Graffi, *Le lingue e il linguaggio*, 44 – 45.

⁸² Ibid.

⁸³ Peter Newmark, *La traduzione: Problemi e metodi*, a cura di Flavia Frangini (Milano: Garzanti, 1988), 244.

Si può ancora individuare poi la funzione *referenziale*, o *informativa*, che si occupa invece dell'oggetto della narrazione, dei fatti e della realtà extralinguistica.⁸⁴ L'alternarsi e il coesistere delle diverse funzioni comunicative si riflette nel registro del prototesto e, di conseguenza, in quello del metatesto. Si può dunque riscontrare un registro neutrale per quanto riguarda ad esempio la funzione referenziale, ossia la narrazione degli eventi nel romanzo, ma si troverà anche un registro emotivo di intensità variabile a seconda delle situazioni narrate, e ancora potrà comparire un registro colloquiale nell'esposizione del discorso diretto. Il processo traduttologico non può dunque non tenere in considerazione la variazione di questi fattori, che esprime, di volta in volta, le intenzioni dell'autore del prototesto.

Inoltre, per completare l'identificazione della tipologia testuale, si ritiene necessario fare riferimento al concetto, suggerito da Umberto Eco,⁸⁵ di *testo aperto* in contrapposizione al *testo chiuso*. Un testo chiuso è in generale un testo “non artistico”⁸⁶ ed è destinato ad un'interpretazione univoca. Di contro il testo aperto, come quello letterario, è caratterizzato da un elevato numero di interpretazioni possibili che saranno di volta in volta diverse a seconda del lettore. Secondo le parole di Osimo, infatti, “in un testo aperto [...] il lettore non è un fruitore passivo, ma avviene un continuo lancio d'ipotesi interpretative e di loro verifiche, sulla base della competenza del lettore e delle sue capacità inferenziali”.⁸⁷

3.3 La dominante e il lettore modello

[...] per capire un testo – e a maggior ragione per tradurlo – bisogna fare una ipotesi sul *mondo possibile* che esso rappresenta. Questo significa che [...] una traduzione deve appoggiarsi su congetture, e solo dopo avere elaborato una congettura che appaia plausibile il traduttore può procedere a volgere il testo da una lingua all'altra.⁸⁸

⁸⁴ Newmark, *A Textbook of Translation*, 40.

⁸⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano: Bompiani, 2011), 57.

⁸⁶ Bruno Osimo, *Manuale del traduttore: Guida pratica con glossario* (Milano: Hoepli, 2011), 46.

⁸⁷ *Ibid.*, 47.

⁸⁸ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, 42.

La prima “congettura” che il traduttore deve elaborare riguarda la dominante che, secondo le parole di Jakobson, è “la componente sulla quale si focalizza l’opera d’arte: governa, determina e trasforma le varie componenti. È la dominante a garantire l’integrità della struttura”.⁸⁹ L’individuazione, o meglio, supposizione, della dominante va effettuata in primo luogo nel prototesto, e solo poi nel metatesto. Di conseguenza, nel processo traduttivo, sarà la dominante scelta dal traduttore a guidare le scelte su ciò che egli vuole preservare del prototesto. Trattandosi in questo caso di un testo letterario, il traduttore individua come principale dominante del prototesto la funzione *emotiva*, attraverso cui l’autore esprime se stesso e i suoi personaggi e che coinciderà con la dominante del metatesto.

È necessario però individuare anche delle sottodominanti, che contribuiscono ad influenzare la strategia traduttiva. Innanzitutto bisogna considerare il carattere fortemente culturale del romanzo, fattore che non può non essere preso in considerazione nell’operare delle strategie traduttive. L’Opera di Pechino è tra gli elementi fondanti della narrazione e il traduttore sceglie di preservarne l’importanza contestuale all’interno del metatesto, cercando di coglierne e trasmetterne, allo stesso tempo e in termini accessibili, gli aspetti caratteristici. A questo punto inizia a definirsi anche il fruitore a cui sarà destinato il metatesto. Il fruitore, d’ora in poi denominato *lettore modello*, non necessariamente coincide con quello del prototesto. Potrebbe infatti capitare, e spesso è così, che il lettore modello pensato dall’autore del prototesto non rispecchiasse il lettore modello cui il traduttore vuole indirizzare la propria traduzione:

Nel postulare il proprio lettore modello [...] il traduttore opera una scelta di fondo. Dato che in qualsiasi forma di comunicazione vi è un residuo non comunicato, in qualsiasi forma di traduzione vi è un residuo non tradotto. Individuare la dominante di un testo – e decidere di conseguenza quale sia questo residuo – è legato anche alla prefigurazione del lettore modello.⁹⁰

Tenendo poi presente che il lettore modello non è quasi mai precisamente definibile e partendo dal presupposto che “un testo è un prodotto la cui sorte

⁸⁹ Roman Jakobson, “The Dominant” in *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ed. K. M. Newton (London: MacMillan, 1997), 6.

⁹⁰ Osimo, *Manuale del traduttore*, 102.

interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo”⁹¹ e che “generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d’altra parte in ogni strategia”⁹², il traduttore suppone che il lettore modello del prototesto provenga dalla società cinese moderna e abbia un livello di cultura sufficiente per interpretare correttamente i riferimenti storici e culturali del prototesto. Poiché il traduttore realizza, attraverso il processo traduttivo, un nuovo testo, poi, è necessario che anche lui individui un lettore modello: in questo caso si pensa al lettore modello come qualcuno che nutre un interesse per la cultura cinese, ma che non necessariamente sia in grado di contestualizzare la vicenda narrata nel romanzo, per la mancanza di una formazione specifica sulla storia contemporanea cinese. Allo stesso tempo dovrà essere quindi qualcuno capace di mettersi in gioco nel confronto con una cultura *altra* e animato da un dinamico spirito di ricerca. Sarà pertanto “un Lettore Modello capace di operare all’attualizzazione testuale come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli stesso si è mosso generativamente”.⁹³ L’impegno del traduttore consisterà quindi in un costante sforzo di costruire un buon equilibrio tra i fattori di specificità culturale e il piano propriamente linguistico.

3.4 La macrostrategia traduttiva

Una volta individuata la dominante del metatesto e il lettore modello, il traduttore procede all’individuazione della macrostrategia traduttiva, che prevede la definizione dell’approccio traduttivo e, di conseguenza, la scelta di quali saranno i fattori da preservare e quale il residuo traduttivo. La macrostrategia “guiderà il traduttore nelle scelte locali ai diversi livelli del testo che dovrà di volta in volta fare nella sua riformulazione del testo di partenza”.⁹⁴

Vista l’appartenenza del romanzo alla tipologia letteraria, la predominanza delle funzioni *emotiva* ed *estetica*, che caratterizzano in gran parte la produzione dell’autore del prototesto, e la specificità culturale in cui questo si colloca, il traduttore

⁹¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, 52.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid., 53.

⁹⁴ Federica Scarpa, *La traduzione specializzata: un approccio didattico professionale* (Milano: Hoepli, 2008), 84.

ritiene opportuno adottare una strategia incentrata sulla “fedeltà”, intesa non come traduzione “letterale”, ma come interpretazione personale del traduttore e impegno nel comprendere il senso profondo del prototesto, le sue sfaccettature linguistiche e culturali e il processo creativo che ha guidato l’autore. Questo significa che il traduttore sceglie, deliberatamente e coerentemente con l’individuazione della dominante e del lettore modello, di “privilegiare” il prototesto in termini di contenuto e stile da un lato, e di espressività ed esteticità dall’altra.

Lo scopo principale del traduttore è dunque di pensare il metatesto in modo che questo risulti accessibile al lettore modello e non cada in un effetto straniante. L’utilizzo, come si vedrà nel corso del commento, della trascrizione in *pinyin* di alcuni termini settoriali viene ritenuto necessario al fine di trasmettere la specificità culturale del testo emittente, che il traduttore non si sente in alcun modo di sacrificare, ma sarà bilanciato da strategie che ne permettano la contestualizzazione da parte del lettore modello in modo che questo non si trovi a chiedersi di cosa sta parlando il testo. Per perseguire questo scopo inoltre, il traduttore “si ingegna” nel ridurre quanto più possibile il residuo traduttivo attraverso la costruzione di un apparato metatestuale che recuperi le informazioni che nel vero e proprio metatesto non si riesce a comunicare. A questo motivo è quindi dovuta la scelta di inserire un glossario finale in cui siano spiegati e definiti tutti i termini del prototesto che non trovano, a parere del traduttore, un’efficace traduzione nel metatesto.

Volendosi poi attenere alla dicotomia utilizzata da Newmark, la strategia adottata è quella di una traduzione *semantica*, il cui scopo è quello di “rendere l’esatto significato contestuale dell’originale, con tutta la fedeltà consentita dalle strutture semantiche e sintattiche dell’originale”.⁹⁵ Questo tipo di strategia è inoltre la più comune nella traduzione del genere letterario, in quanto pone l’accento sulla cultura originale e sull’autore, piuttosto che sulla cultura ricevente e il lettore.

La traduzione semantica tende ad essere più complessa, meno elegante, più precisa, densa e maggiormente attenta ai processi mentali che all’intenzione dell’autore. Tende a ipertradurre, ad essere più specifica dell’originale, a tener presenti più significati nella ricerca di una particolare sfumatura di significato.⁹⁶

⁹⁵ Peter Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, 79.

⁹⁶ *Ibid.*, 80.

Tuttavia, una scelta di questo tipo non può essere del tutto categorica, poiché le singole situazioni o sfide che si presentano al traduttore durante il processo traduttivo possono o meno richiedere un ammorbidimento della strategia. Sebbene sia importante fare riferimento alla teoria della traduzione, è altrettanto importante essere in grado di adattare le proprie scelte davanti alla molteplicità di fattori che si presenta. Come è stato infatti spiegato nel paragrafo 3.1, il traduttore tenterà di valorizzare anche il valore dell'interpretazione personale, cercando in qualche modo di svincolarsi, pur non negandole, dalle "norme" della traduzione.

3.5 Fattori linguistici e descrizione delle microstrategie adottate in sede di traduzione

A seguito dell'individuazione della macrostrategia traduttiva, il traduttore si trova a dover affrontare il vero e proprio processo traduttivo, che consiste nell'affrontare le singole problematiche riscontrate nel prototesto, adottando di volta in volta microstrategie che siano da un lato efficaci per la loro risoluzione e dall'altro in linea con la macrostrategia definita in partenza. L'analisi di queste problematiche sarà condotta su tre livelli: saranno presi in considerazione innanzitutto i fattori lessicali, quindi delle parole, poi i fattori grammaticali, ossia quelli che regolano combinazione delle parole all'interno della frase, e infine i fattori testuali, ovvero quelli che regolano l'integrità di un testo in quanto tale. Ogni sezione sarà inoltre corredata da esempi che dimostrino le strategie traduttive adottate in ogni situazione. Prima di procedere al primo livello di analisi, il traduttore ritiene però opportuno soffermarsi sul titolo del romanzo preso in considerazione e sulle scelte che ne hanno guidato la traduzione.

3.5.1 Il titolo

Nell'ambito del genere letterario e, in particolar modo, della narrativa, un'attenzione speciale merita la traduzione del titolo che è di solito il primo aspetto

che, al momento dell'acquisto, richiama l'attenzione del lettore. Il titolo di un romanzo deve infatti essere attraente, allusivo e suggestivo⁹⁷ e deve quindi avere in sé la capacità di attirare l'attenzione di un lettore proveniente da una cultura diversa da quella per cui il romanzo è stato pensato.

Per prima cosa è necessario capire cosa significa il termine *qingyi* 青衣. La *qingyi* è uno dei quattro principali ruoli femminili⁹⁸ della *Jingju* 京剧, l'Opera di Pechino. Consultando il dizionario, si vedrà che il primo significato del termine, nonché quello letterale, è “abito nero”,⁹⁹ che si riferisce ad un tipo di veste, la *nüzhezi* 女褶子, di colore nero e bordi rifiniti con bande di stoffa blu, spesso indossato dalle *qingyi* quando il loro personaggio cade in disgrazia.¹⁰⁰ Appare subito evidente che una traduzione letterale del termine sia inadeguata al titolo di un romanzo, in primo luogo perché il colore nero, nella tradizione della cultura italiana, per cui la traduzione è pensata, rimanda al concetto del lutto, e in secondo luogo perché non risulta assumere nessuna connotazione particolarmente emotiva o estetica. D'altro canto una resa con la trascrizione *pinyin* risulta allo stesso modo inefficace in quanto il termine *qingyi* non ha alcun rimando semantico nella lingua del metatesto: un titolo incomprensibile costituirebbe già in principio un ostacolo per il lettore. Infatti il termine *qingyi* denota da subito il carattere fortemente culturale del romanzo che il traduttore, come si è spiegato nel paragrafo dedicato alla scelta del lettore modello, vuole sì preservare, ma allo stesso tempo riportare nella cultura ricevente in maniera quanto più comprensibile, senza però stravolgere il prototesto. Utilizzare il termine *qingyi* all'interno del metatesto è certamente molto più semplice e meno rischioso che adottarlo come titolo in quanto, nel primo caso, risulta più facile per il traduttore intervenire con una spiegazione attraverso un apparato metatestuale, che in questa sede viene costruito attraverso il glossario finale.

Questa è la prima motivazione per cui si è ricorsi al titolo “L'opera della luna”. La seconda, ma non in termini di importanza, riguarda una scelta più puramente pratica,

⁹⁷ Newmark, *A Textbook of Translation*, 56.

⁹⁸ I ruoli femminili rientrano nella macrocategoria della *dan* e si dividono in quattro tipi: *laodan*, *qingyi*, *huadan* e *wudan*.

⁹⁹ Giorgio Casacchia e Yukun Bai, *Dizionario cinese – italiano* (Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2015), 1218.

¹⁰⁰ Alexandra B. Bonds, *Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture* (Honolulu: University Press of Hawaii, 2008), 5 – 6.

ossia quella di conformarsi alle traduzioni del romanzo già esistenti in lingue europee (inglese “The Moon Opera”, francese “L’Opéra de la Lune”, tedesco “Die Mondgöttin” e spagnolo “Qingyi, opera de la Luna”), con l’obiettivo di creare, attraverso la traduzione italiana, una certa continuità editoriale. È necessario specificare che all’interno del prototesto non si trova l’esatto traduttore di “opera della luna”, ma c’è invece l’espressione *Ben yue* 奔月, letteralmente “Volo sulla Luna”. Traducendo *ben yue* con “L’Opera della Luna” si opera certamente un intervento consistente nel prototesto, ma si evita anche qualsiasi ambiguità su quale sia l’oggetto del romanzo.

3.5.2 Fattori fonologici: onomatopee e aspetti ritmici

Come si è già spiegato nel paragrafo sull’individuazione della tipologia testuale, un testo letterario è in buona parte portatore di una funzione estetica, che si esplica principalmente attraverso gli effetti sonori che questo riesce a ricreare.

All’interno del prototesto si sono individuati non molti casi di ricorso alle onomatopee, mentre si è notato come l’autore abbia cercato di ricreare un ritmo attraverso l’uso della rima qualche volta e di strutture parallele composte dallo stesso numero di caratteri. Un caso di onomatopea si riscontra ad esempio nella seguente frase:

筱燕秋顺手接过剧务手上的搪瓷杯，“呼”地一下浇在了李雪芬的脸上。¹⁰¹

L’istinto prese il sopravvento su Xiao Yanqiu, che gli strappò la tazza smaltata dalle mani e **d’un soffio** la vuotò sul volto di Li Xuefen. (p. 37)

La posizione avverbiale dell’onomatopea non è certo una condizione che facilita l’intervento del traduttore. Fortunatamente però l’espressione italiana “d’un soffio” sembra essere *ad hoc* per il caso preso in esame, poiché riesce sia a collegarsi semanticamente al termine *hu* 呼, onomatopeico per il fischio del vento, sia a dare l’idea della repentinità del gesto effettuato dalla protagonista.

¹⁰¹ Bi, *Qingyi*, 6.

脚步声轰隆轰隆的，从后台移向了过道，从过道移向了远处，最后变成了远处汽车的马达声。¹⁰²

Il calpestio **rimbombò** nel backstage, poi attraversò il corridoio e, una volta fuori dal teatro, si trasformò nel rombo del motore di un'auto. (p. 37)

Nell'esempio sopra riportato si nota nuovamente l'uso di un'espressione onomatopeica, *honglong* 轰隆 (che in questo caso è anche raddoppiata), che letteralmente indica un boato o un rombo e perciò il traduttore riesce facilmente a rendere con il verbo “rimbombare”. Si noti anche come si è deciso di approfittare dell'occorrenza del carattere *sheng* 声, “suono”, per introdurre nel metatesto altre due onomatopee: *jiaobu sheng* 脚步声 è stato reso con “calpestio [di passi]” e *mada sheng* 马达声 come “rombo del motore di un'auto”.

Un esempio molto particolare si ritrova nel seguente passo:

汤、糖、躺、烫是体重的四大忌，也就是说，吃和睡是减肥的两大法门。¹⁰³

Acqua calda, zucchero, riposo e cibi caldi sono le quattro cose da cui rifuggire, il che significa che mangiare e dormire sono le prime due abitudini su cui intervenire per perdere peso. (p. 40)

Il traduttore azzarda ipotizzare che i verbi sottolineati creino una paronomasia, ossia quella figura che accosta due o più parole con suono molto simile. I quattro termini infatti sono tutti pronunciati *tang*, ma ognuno con uno dei tratti tonali della lingua cinese (nell'ordine: *tāng*, *táng*, *tǎng* e *tàng*). Inutile dire che la riproduzione di questo effetto nella lingua italiana è a dir poco impossibile, perciò in questo caso si perde del tutto la figura retorica.

人啊，人啊，你在哪里？你在远方，你在地上，你在低头沉思之间，你在回头一瞥之间，你在悔恨交加之间。¹⁰⁴

¹⁰² Ibid., 7.

¹⁰³ Ibid., 32.

¹⁰⁴ Ibid., 57.

Ah uomini, uomini, dove siete? Siete lontani, siete sulla terra, persi nei vostri pensieri, tra un attimo di **ripensamento** e uno di **pentimento**. (p. 45)

Nell'esempio sopra riportato l'autore del prototesto organizza le diverse parti della frase secondo strutture contenenti ognuna lo stesso numero di caratteri e in aggiunta terminanti con caratteri che rimano tra loro. In questo caso risulta evidente come la differenza tra il sistema fonetico cinese e quello italiano permettano pochissimi, o forse nessun intervento per ricreare l'effetto del prototesto. Il traduttore non può far altro che prenderne atto e cercare di recuperare almeno una piccola parte del residuo traduttivo, attraverso la rima tra "ripensamento" e "pentimento".

3.5.3 Fattori lessicali

Il livello lessicale "propone in continuazione una serie ininterrotta di problemi di difficile sistematizzazione, in quanto le soluzioni che si propongono nella dimensione lessicale sono in linea di massima ancora più numerose di quelle che si offrono a livello sintattico".¹⁰⁵ Mentre infatti è più semplice intervenire sulle costruzioni sintattiche per adattare, dove necessario, alla lingua ricevente, questo non si può dire per gli aspetti lessicali, in quanto un'unità lessicale riflette una scelta consapevole da parte dell'autore del prototesto che sceglie di veicolare un significato piuttosto che un altro.

Uno dei principali problemi affrontati in sede di traduzione riguarda il ricorso ad un lessico, quello della *Jingju*, che può essere considerato a tutti gli effetti settoriale e su cui non è stato possibile operare una strategia traduttiva coerente dall'inizio alla fine, ma è stato necessario adottare di volta in volta strategie variabili.

3.5.3.1 Il lessico dell'Opera di Pechino

Nel prototesto, visto il contesto in cui questo si sviluppa, l'autore fa di frequente utilizzo alla terminologia settoriale dell'Opera di Pechino. Si tratta di termini che riguardano principalmente l'aspetto musicale-vocale della *Jingju*, l'abbigliamento

¹⁰⁵ Rega, *La traduzione letteraria: Aspetti e problemi* (Torino: UTET Libreria, 2001), 153.

e in parte il settore cosmetico. L'analisi di questa cospicua sezione del lessico ha ovviamente richiesto che il traduttore si documentasse in maniera approfondita sul significato di ogni termine, cosa che comunque non è stata sufficiente, in alcuni casi, a trovare una soluzione che ne permettesse una resa al tempo stesso fedele a livello semantico e culturalmente connotata. Di conseguenza, in accordo con la macrostrategia traduttiva e con l'intenzione di mantenere quanto più possibile la specificità culturale del prototesto, il traduttore ha scelto di utilizzare in certi casi la trascrizione in *pinyin* dei termini in questione ed ha poi deciso di ridurre il residuo traduttivo attraverso la stesura del glossario finale a cui il lettore, nel caso legittimo in cui non abbia esperienza di questo argomento, possa far riferimento.

3.5.3.1.1 I ruoli dell'Opera di Pechino

È interessante notare che, al di là delle definizioni esplicitate dal traduttore nel glossario, a volte è lo stesso autore del prototesto che, forse consapevole lui stesso della forte connotazione culturale dell'argomento, fornisce, nel corso della narrazione, indicazioni su quali sono le caratteristiche che distinguono i ruoli nella *Jingju*. Nel caso del ruolo della *qingyi*, il traduttore individua, ad esempio, questi passi:

[...] 正是剧团上下一致看好的新秀 [...] 一个古典的怨妇，她的运眼、行腔、吐字、归音和甩动的水袖弥漫着一股先天的悲剧性，对着上下五千年怨天尤人，除了青山隐隐，就是此恨悠悠。¹⁰⁶

[...] chiunque riconosceva il suo talento e la sua innata indole per il ruolo della **donna risentita** [...]. Il suo sguardo, la sua interpretazione, la sua pronuncia, il modo in cui faceva ondeggiare avanti e indietro le *shuixiu* permeavano l'atmosfera di una **tragicità che le nasceva dentro**, raccontando al mondo i suoi **lamenti**, la sua **malinconia** e un **risentimento** trascinato ormai da troppo tempo. (p. 32 – 33)

L'autore del prototesto sfrutta qui il flusso narrativo per indicare e descrivere alcuni aspetti che caratterizzano il ruolo della *qingyi*. È questo un passo che ad esempio si rivela molto utile non solo per il lettore del metatesto, ma anche per il traduttore,

¹⁰⁶ Bi, *Qingyi*, 2 – 3.

che grazie a questi elementi è in grado di comprendere meglio il tema della narrazione. Si veda anche, a tal proposito, l'esempio successivo:

"青衣又不是刀马旦"¹⁰⁷

«La *qingyi* non è una *daomadan*»

In questo caso l'autore del prototesto sta evidenziando una differenza tra i due ruoli che potrebbe non essere immediata nemmeno per il lettore della cultura emittente. Sarebbe forse troppo pretenzioso supporre che qualcuno che non ha mai visto l'Opera di Pechino, benché cinese, sappia che la *daomadan* è "l'attrice con sciabola e cavallo", "l'amazzone guerriera";¹⁰⁸ a maggior ragione il concetto risulta non immediato nella cultura del metatesto ma di fatto, secondo le previsioni del traduttore, costituisce un dubbio facilmente risolvibile attraverso una successiva o immediata consultazione del glossario finale. Quel che è interessante sottolineare è che l'autore del prototesto, in situazioni come quelle appena citate, sta in un certo senso aiutando il traduttore a procedere con la corretta interpretazione del contenuto.

Se nei due esempi sopra citati le informazioni referenziali vengono fornite dall'autore del prototesto, in altri casi è il traduttore ad adottare una strategia di espansione per dare un valore connotativo alle trascrizioni in *pinyin*:

《奔月》阴气过重，即使上，也得配一个铜锤花脸压一压，这样才守得住。后羿怎么说也应当是花脸戏，须生怎么行?¹⁰⁹

L'opera della luna era oltremodo femminile [...], la compagnia avrebbe dovuto contenerne l'eccessiva femminilità ingaggiando un **giovane** attore nel ruolo del ***hualian*** dal volto dipinto, a costo di doverne reclutare uno da un'altra compagnia. Sarebbe stato poi il *hualian*, invece che l'**anziano *laosheng***, a vestire i panni del mitico arciere Houyi. (p.34)

Nell'esempio sopra riportato, il traduttore sceglie di inserire nel metatesto gli aggettivi "giovane" e "anziano", non presenti nel prototesto, con l'obiettivo di rendere esplicita una differenza tra i ruoli che in caso contrario rimarrebbe implicita per un

¹⁰⁷ Ibid., 4.

¹⁰⁸ Casacchia, *Dizionario cinese – italiano*, 317.

¹⁰⁹ Bi, *Qingyi*, 4

lettore non esperto dell'argomento. Nello stesso passo, inoltre, si noti che il prototesto utilizza il termine *xusheng* 须生 che Casacchia identifica come sinonimo di *laosheng* 老生, ossia colui che interpreta l'uomo d'età matura e dalla personalità integerrima.¹¹⁰ Il traduttore ha quindi scelto di rendere *xusheng* con *laosheng*, con l'obiettivo di ricreare continuità rispetto alle altre parti del prototesto in cui il termine viene usato:

[...]大伙儿才知道"乔团长"原来就是剧团里著名的老生乔炳璋[...]¹¹¹

A quel punto fu chiaro a tutti che il "Direttore Qiao" era Qiao Bingzhang, il celebre *laosheng* dell'Opera di Pechino [...] (p. 31)

3.5.3.1.2 Il lessico musicale

一部戏总是从说唱腔戏开始。¹¹²

L'elemento fondante di un'opera è il canto. (p. 38)

Sono queste le parole con cui si apre il Capitolo 5 del romanzo. L'importanza della musica vocale e orchestrale è un elemento costitutivo della *Jingju* in quanto partecipa ed accompagna le parti recitate, nonché quelle danzate. Si distinguono al suo interno due principali stili musicali: *xipi* 西皮 ed *erhuang* 二黄, entrambi citati all'interno del prototesto:

"想听什么?是西皮《飞天》还是二黄《广寒宫》?"¹¹³

Cosa vuoi sentire? "Il volo in cielo" in **stile *xipi*** o "Il Palazzo del Grande Freddo" in ***erhuang***?"

L'esatta comprensione del significato dei due termini richiederebbe delle conoscenze musicali specifiche sulla *Jingju* che il traduttore non possiede, ma la consultazione di diverse fonti sull'argomento ha permesso di intuire una delle principali differenze tra i due stili, che è anche quella che ha più valore per la comprensione del prototesto da parte del traduttore e del metatesto da parte del lettore:

¹¹⁰ Casacchia, *Dizionario cinese – italiano*, 909.

¹¹¹ Bi, *Qingyi*, 1.

¹¹² *Ibid.*, 30.

¹¹³ *Ibid.*, 10.

lo *xipi* è usato prevalentemente nella narrazione di storie allegre, mentre l'*erhuang* nelle storie liriche.¹¹⁴ Le situazioni narrative del prototesto concentrano l'attenzione sulla realizzazione da parte della *qingyi* di arie in stile *erhuang*, evidenziando non solo il tratto emotivo e sentimentale di quest'ultimo, ma anche la sua realizzazione tecnica. Prendiamo in considerazione il seguente passo:

[...] 筱燕秋已登台就演唱了《广寒宫》，这是嫦娥奔月之后幽闭于广寒宫中的一段唱腔，即整部《奔月》最大段、最华彩的一段唱，二黄慢板转原板转流水转高腔 [...] ¹¹⁵

Quando sali sul palco, intonò l'aria "Il Palazzo del Grande Freddo", cantata da Chang'e quando, ormai sulla luna, si trova confinata nel Palazzo del Grande Freddo. Era l'aria più lunga e splendida dell'intera *Opera della luna*, in cui il ritmo dell'*erhuang* dall'**adagio aumenta e si intensifica** progressivamente in un **crescendo**. (p. 45)

Termini quali *manban* 慢板, *yuaban* 原板, *liushui* 流水 e *gaoqiang* 高腔 sono estremamente tecnici e settoriali. In questo caso il traduttore si trova in difficoltà nel trasporre un lessico così specifico senza inficiare sulla chiarezza del metatesto, perché tradurre singolarmente i termini prevedrebbe l'utilizzo di una terminologia parallela, dove e se esistente, nella lingua del metatesto, presupponendo ma non garantendo la comprensione da parte del lettore modello. Mentre *manban*, letteralmente "ritmo lento", non comporta particolari problemi per il traduttore e viene reso con "adagio", termine che nella cultura ricevente può essere facilmente contestualizzato, i termini successivi hanno una resa più specifica. Ad esempio, *yuaban* è letteralmente il "ritmo originale", *liushui* è il "ritmo dello scorrere dell'acqua" e *gaoqiang* è il "tono alto". Chiaro è che una resa di tutti questi elementi all'interno di una singola frase non è questione semplice, perciò si è optato per una strategia che, in questo caso, si allontana dal prototesto e dalle sue specificità a favore di una maggiore chiarezza nel metatesto:

二黄慢板 转原板转流水转高腔¹¹⁶

¹¹⁴ Jinpei Huang, "Xipi and Erhuang of Beijing and Guangdong Operas", *Asian Music* 20, no. 2 (1989): 155.

¹¹⁵ Bi, *Qingyi*, 57.

¹¹⁶ Ibid.

in cui il ritmo dell'*erhuang* dall'**adagio** **aumenta e si intensifica** **progressivamente** in un **crescendo** (p. 45)

In questo modo *ban* 板 viene subito connotato con il significato di “ritmo”, sottolineando così che le trasformazioni nell’esecuzione dell’aria sono legate proprio al ritmo, *zhuan yuanban* 转原版 e *zhuan liushui* 转流水 vengono resi rispettivamente con i verbi “aumentare” e “intensificarsi”, e *gaoqiang* 高腔 viene tradotto con il termine musicale “crescendo”. A questo punto, nonostante il residuo traduttivo sia considerevole in termini di specificità, il traduttore ritiene di aver colto e trasmesso il significato del prototesto.

Un altro importante fattore lessicale in questo ambito riguarda gli strumenti orchestrali dell’Opera di Pechino. Si osservi il seguente passo:

演员的唱腔、造型还得与乐队、锣鼓家伙形成默契，没有吹、拉、弹、奏、打，那还叫什么戏？¹¹⁷

[...] bisogna poi sincronizzare e armonizzare il canto con l’orchestra, i gong e i tamburi. Infatti come potrebbe chiamarsi “opera” se non ci fossero **legni, archi, liuti e percussioni?** (p. 38)

Al contrario del passo precedentemente citato, il traduttore ritiene che qui la comprensibilità del metatesto non venga particolarmente ostacolata dall’utilizzo di termini paralleli nella lingua italiana: il verbo *chui* 吹 significa “suonare”¹¹⁸ e si riferisce agli strumenti a fiato, i quali nella tradizionale classificazione degli strumenti della cultura ricevente si distinguono in legni, ossia flauti, oboi, clarinetti e fagotti, e in ottoni, ovvero trombe, corni e tromboni.¹¹⁹ Vista l’assenza di ottoni all’interno della *Jingju*, gli strumenti a fiato all’interno di essa sono composti solamente da legni. Il verbo *la* 拉 denota il “suonare” solo un certo tipo di strumenti, tra cui ad esempio il violino, perciò in senso esteso assume il significato di “archi”, mentre il verbo *tan* 弹 significa “pizzicare”, “suonare [uno strumento musicale a corde]”,¹²⁰ indicando quindi

¹¹⁷ Ibid., 31.

¹¹⁸ Casacchia, *Dizionario cinese – italiano*, 246.

¹¹⁹ “Orchestra” in *Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/orchestra/>, consultato il 2 settembre.

¹²⁰ Casacchia, *Dizionario cinese – italiano*, 310.

la famiglia dei liuti. *Da* 打 in ambito musicale ha il significato di “suonare [strumenti a percussione]”¹²¹, riferendosi in questo contesto a gong e tamburi, e perciò assume il significato di “percussioni”. Il primo significato del verbo *zou* 奏, invece, è “suonare [uno strumento musicale]” o “eseguire [un brano musicale]”,¹²² e non si riferisce ad alcuno strumento particolare delle tradizionali famiglie strumentali. Per questo motivo, il traduttore ha scelto di ometterlo nel metatesto.

Un altro aspetto affrontato dal traduttore riguarda il verbo *cihua* 刺花:

她在给春来示范一段唱腔的时候居然“刺花儿”了, “刺花儿”俗称“唱破”了 [...] ¹²³

Stava eseguendo un motivo per istruire Chunlai quando inaspettatamente **gracchiò**. (p. 40)

Anche in questo caso, l'autore, forse consapevole della difficoltà del termine, dà la definizione del verbo *cihua* spiegandolo subito dopo con *changpo* 唱破. Non avendo trovato nei classici dizionari cartacei il significato del primo termine, il traduttore ha fatto ricorso alla rete, arrivando a scoprire che *cihua* è sinonimo di *cizi* 刺字¹²⁴ ed il suo significato è “tatuare”. Contestualizzare questo termine all'interno della frase non è semplice, a maggior ragione perché lo stesso prototesto lo inserisce tra virgolette, e questo significa che l'autore lo sta utilizzando in termini allusivi o metaforici. Per risolvere la questione il traduttore ha dovuto ragionare in maniera creativa e cercare di capire a cosa precisamente stesse alludendo l'autore del prototesto. È solo per deduzione che si giunge a cogliere un collegamento tra *cihua* e il verbo italiano “stonare”, ma questo non ne risolve comunque il problema, perché il traduttore ritiene opportuno trovare un termine che ne racchiuda il significato nella lingua del metatesto. L'opzione “tatuare” non soddisfa il traduttore perché questo non ha alcun legame con la sfera semantica del canto o della musica, quindi potrebbe costituire un “fattore di disturbo” nella lingua del metatesto. La creatività del traduttore è stata dunque nel cercare un termine che rimandasse ad un suono talmente acuto da

¹²¹ Ibid., 275.

¹²² Ibid., 1925.

¹²³ Bi, *Qingyi*, 33.

¹²⁴ Casacchia, *Dizionario cinese – italiano*, 253.

“perforare”, come un ago da tatuaggio, le orecchie di un ascoltatore. La scelta è quindi ricaduta sul verbo “gracchiare” che ha inglobato sia *cihua* che *changpo*, con una conseguente semplificazione della struttura sintattica, come si può notare dall’esempio sopra.

3.5.3.1.3 I costumi

Nella *Jingju* un ruolo fondamentale è rivestito dai costumi e dal trucco scenico. Questi elementi compaiono diverse volte nel prototesto e la loro traduzione non è sempre scontata, in quanto il traduttore deve tener conto sì del lettore modello e della macrostrategia che è stata supposta, ma anche dell’effetto che questi termini possono suscitare.

Uno dei problemi più importanti e più ostici è rappresentato dall’utilizzo, in diversi punti del prototesto, del termine *shuixiu* 水袖, letteralmente “maniche d’acqua”. Essendo anche questa una specificità culturale, la scelta del traduttore è stata ponderata da due punti di vista: 1) riportare il termine solamente con la sua trascrizione in *pinyin* (e poi darne una spiegazione nel glossario) e rischiare che al lettore non venisse trasmesso nulla, perdendo del tutto quindi il valore artistico che questo riveste all’interno del prototesto; 2) operare un’espansione accanto al termine in *pinyin*, solamente nella prima volta in cui questo compare, presupponendo che nei successivi riferimenti il lettore si sia già fatto un’idea del suo significato. In accordo con la macrostrategia traduttiva, la scelta è ricaduta sulla seconda opzione. Nei passi seguenti viene quindi mostrata la microstrategia adottata per risolvere di volta in volta il problema della resa di *shuixiu*:

19 岁的燕秋天生就是一个古典的怨妇，她的运眼、行腔、吐字、归因和甩动的水袖弥漫着一股先天的悲剧性 [...] ¹²⁵

Il suo sguardo, la sua interpretazione, la sua pronuncia, il modo in cui faceva ondeggiare avanti e indietro **le *shuixiu*, lunghe maniche di seta**, permeavano l’atmosfera di una tragicità che le nasceva dentro [...] (p. 32 – 33)

¹²⁵ Bi, *Qingyi*, 2.

Nel metatesto, dunque, la prima volta che compare il termine in questione, il traduttore opera un'espansione, riducendo allo stesso tempo sia l'effetto straniante sia il residuo traduttivo. Alla successiva comparsa del termine però, nemmeno la trascrizione in *pinyin* risulta totalmente efficace:

“这个孩子，黄连投进了苦胆胎，命中就有两根青衣的水袖。”¹²⁶

«Quella ragazza, con il suo destino amaro, è nata per indossare le **maniche** di una *qingyi*» (p. 33)

Se si prova a pensare all'effetto che genererebbe l'affiancamento di due trascrizioni in *pinyin* in questo caso, si noterebbe un qualcosa di strano. Per questo motivo il traduttore opta per la parola in lingua italiana “maniche”, che rimane comunque fortemente connotato grazie alla contestuale presenza dell'espressione “*qingyi*”. Compare poi una terza situazione in cui il traduttore adotta puramente la strategia della trascrizione in *pinyin*, che sarà poi apportata uniformemente in tutti gli altri casi:

[...] 一个亮相、一个水袖、一句话 [...] ¹²⁷

[...] una posa, un'oscillazione delle *shuixiu* o una frase [...] (p. 38)

Un problema simile a quello appena trattato si presenta con un altro capo indossato dalla *qingyi* durante i preparativi precedenti l'esibizione: è la *shuiyi* 水衣, letteralmente “abito d'acqua”, il cui significato, vista la presenza del carattere *shui* 水, è chiaramente legato a *shuixiu*. La *shuiyi* o *shuiyizi* 水衣子 è una spessa camicia di cotone indossata sotto ai costumi scenici con lo scopo di assorbire il sudore.¹²⁸ Come nel caso della prima apparizione di *shuixiu*, il traduttore sceglie qui di definire nel metatesto l'ambito semantico della *shuiyi*, attraverso l'aggiunta del sostantivo “veste” in posizione anticipata, ottenendo il seguente risultato:

¹²⁶ Ibid., 3.

¹²⁷ Ibid., 31.

¹²⁸ Bonds, *Beijing Opera Costumes*, 332.

她披上了水衣。扎好 [...] ¹²⁹

Indossò una veste *shuiyi* e la legò in vita. (p. 48)

Pur se non un costume, anche il termine *shuisha* 水纱 rientra nella stessa categoria semantica dei primi due, perché composto di *shui*.

上好齐眉穗，盖好水纱，戴上头套，假发，一个活灵活现的青衣立时就出现在镜框里了。 ¹³⁰

Quando infine aggiunse la frangia fissandola con **fasce di seta nera**, le coprì il capo con la retina e le mise la parrucca, finalmente la vivida immagine di una *qingyi* apparve allo specchio. (p. 48)

Le *shuisha* sono fasce di seta nera bagnate che vengono avvolte sul capo e in cima alla fronte per coprire l'attaccatura della frangia artificiale (*qimeisui* 齐眉穗). ¹³¹ La strategia adottata dal traduttore ha previsto, in questo caso, la traduzione nella lingua del metatesto attraverso l'espansione con i termini più significativi nella descrizione dell'oggetto, ossia "fasce di seta nera".

3.5.3.1.4 Il trucco scenico

Altra componente essenziale nella *Jingju* è il colorato trucco indossato dagli attori durante le esibizioni.

The makeup, more than any other aspect of the stage image, converts the actors from mere mortals into the theatrical ideal. With their stylized movement and altered voices, these breathtaking beings transcend the worldly image of humans, becoming icons on the stage. ¹³²

¹²⁹ Bi, *Qingyi*, 60.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Bonds, *Beijing Opera Costumes*, 332.

¹³² Ibid., 203.

I tipi di trucco sono diversi non solo nei colori e nelle linee attraverso cui sono realizzati, ma anche e soprattutto per il significato cui rimandano,¹³³ in quanto ogni tipo di trucco denota uno specifico ruolo interpretativo.

Il prototesto, nel suo ottavo capitolo, dedica un consistente paragrafo alla descrizione dettagliata del trucco della *qingyi* e della sua realizzazione, paragrafo che sarà qui in parte riportato ai fini di una maggiore chiarezza:

她取过了底彩。他把肉色的底彩挤在了左手的掌心上，均匀地抹在脸上，脖子上，手背上。抹匀了，筱燕秋开始搽凡士林。化妆师递上了面红，筱燕秋用中指一点一点地把自己的眼眶、鼻梁画红了，左右研究了一回，满意了，拍定妆粉。筱燕秋开始上胭脂了。¹³⁴

[...] prese un **fondotinta** color carne, lo spremette sul palmo della mano sinistra e lo **applicò** uniformemente sul viso, sul collo e sul dorso delle mani. Lo spalmò in modo omogeneo. Poi iniziò ad **applicare** la **vaselina**. La truccatrice le passò un **fard in crema** che lei stese, usando il dito medio, intorno agli occhi e sul naso. Studiò un momento l'effetto: era soddisfatta. Fissò il tutto con della **cipria**. Prese poi un **fard in polvere** [...]. (p. 48)

Oltre ad una narrazione marcatamente paratattica, che sarà analizzata più avanti in questa sede, è evidente da subito l'elevata concentrazione di termini settoriali all'interno del paragrafo. Quelli che hanno causato maggiori problemi al traduttore sono *mianhong* 面红 e *yanzhi* 胭脂, in quanto entrambi possono essere indistintamente tradotti con “fard” o “blush” nella lingua del metatesto. In realtà il *mianhong* 面红, anche detto *dahong* 大红, è un prodotto in crema color cremisi o rosso fragola che si applica per l'appunto con il dito medio.¹³⁵ Lo *yanzhi* 胭脂, al contrario, è un prodotto in polvere, di un colore rosso acceso, che viene applicato sopra al primo per ravvivarne la luminosità.¹³⁶ Oltre che nella consistenza quindi, la differenza tra i due prodotti sta anche nei tempi di applicazione. Per distinguerli all'interno del metatesto il traduttore ha fatto ricorso ai sintagmi “fard in crema” e “fard in polvere”, escludendo però l'indicazione del colore.

¹³³ Xu, *Peking Opera*, 5.

¹³⁴ Bi, *Qingyi*, 60.

¹³⁵ Bonds, *Beijing Opera Costumes*, 205.

¹³⁶ Ibid.

3.5.3.1.5 Lessico teatrale

Nel prototesto, oltre a comparire una terminologia specifica per tutti gli ambiti trattati sopra, l'autore fa anche uso di un lessico che può essere considerato più generalmente teatrale, dalla composizione di una troupe agli elementi scenici.

这时候对面的胖大个子冲着乔炳璋说话了，说：“你们剧团有个叫筱燕秋的吧？”¹³⁷

A quel punto l'omone seduto di fronte a lui gli domandò: «Non c'è una donna di nome Xiao Yanqiu nella vostra **compagnia**?» (p. 31)

Il termine *jutuan* 剧团, che compare spesso nel prototesto, indica la “compagnia [teatrale]”.¹³⁸ Il traduttore ha però adottato anche il sinonimo “troupe”, decisamente accettato all'interno della cultura ricevente, in modo da non rendere troppo ripetitivo il metatesto, utilizzando quindi indistintamente i due termini a seconda di come influenzano la scorrevolezza del metatesto:

《奔月》是剧团身上的一块疤。¹³⁹

L'opera della luna era una cicatrice dolorosa per la **troupe**. (p. 32)

Si osservino anche i seguenti esempi:

后来有人问“乔团长”，这些年还上不上台了？¹⁴⁰

Uno degli invitati domandò al “Direttore Qiao” se negli ultimi anni fosse salito sul palco. (p. 31)

这句话吧剧团领导的眼睛都说绿了，浑身竖起了鸡皮疙瘩。¹⁴¹

¹³⁷ Bi, *Qingyi*, 1.

¹³⁸ Casacchia, *Dizionario cinese – italiano*, 820.

¹³⁹ Bi, *Qingyi*, 2.

¹⁴⁰ Ibid., 1.

¹⁴¹ Ibid., 2.

Bastò questa frase a terrorizzare il direttore della troupe, facendogli venire la pelle d'oca. (p. 32)

I due termini *tuanzhang* 团长 e *jutuan lingdao* 剧团领导 significano letteralmente “capo della compagnia” ed esprimono quindi lo stesso concetto. Vengono perciò tradotti entrambi con “direttore” e, dove necessario, viene aggiunto anche “della troupe”. Lo stesso autore del prototesto sembra utilizzarli senza distinzione di significato. Il motivo per cui nel primo esempio il termine *tuanzhang* viene reso solamente con “direttore” è che in un discorso diretto difficilmente qualcuno si rivolgerebbe ad un direttore teatrale chiamandolo “Direttore della compagnia”, ma userebbe solo l'appellativo, eventualmente seguito dal nome proprio. Nelle sezioni narrative invece è più semplice utilizzare il sintagma “direttore della compagnia” o “direttore della troupe”:

老团长是坐过科班的旧艺人，他的话一言九鼎。¹⁴²

Il vecchio **direttore** era stato un attore formatosi in una scuola dell'opera tradizionale, perciò le sue erano parole a cui si dava un certo peso. (p. 33)

可是谁也没法说，领导一找她，她漂亮的小脸就成了猪肝。¹⁴³

Nessuno poteva farci nulla e quando il **direttore** aveva cercato di parlarle, il suo delicato visino era diventato paonazzo dalla rabbia [...] (p. 34 – 35)

Compaiono poi termini che indicano anche la disposizione degli spazi all'interno del teatro. Il più significativo di questi è costituito dal termine *houtai* 后台 che significa “backstage”, “dietro le quinte”. Tenendo conto del fatto che “backstage” è una parola di origine anglosassone, il traduttore cerca di evitare, per quanto possibile, il ricorso ad essa, considerandolo un termine non troppo adeguato al contesto in cui si sviluppa il prototesto e preferendo invece “dietro le quinte” che può essere adottato anche in funzione di sostantivo. Purtroppo però questo non è stato sempre possibile, perché si è dovuto tener conto anche della scorrevolezza e leggibilità del metatesto. A seconda dei singoli casi si è quindi fatto ricorso all'uno o all'altro traduce:

¹⁴² Ibid., 3.

¹⁴³ Ibid., 4.

五次谢幕之后，李雪芬来到了后台 [...] ¹⁴⁴

Dopo cinque **chiamate alla ribalta**, Li Xuefen si spostò **nel dietro le quinte** [...] (p. 35)

后台立即变成了捅开的马蜂窝。 ¹⁴⁵

In un attimo il **backstage** si trasformò in un vespaio. (p. 37)

Si noti anche, nel primo dei due esempi citati, l'utilizzo del verbo *xiemu* 谢幕, letteralmente “ringraziare il pubblico [alla fine di un'esibizione]” il quale trova in italiano un esatto traduce semanticamente in “chiamata alla ribalta”. Tuttavia anche in questo in caso, non è risultato possibile adottare regolarmente la stessa traduzione:

好在筱燕秋并不慌张，她坐在毡毯上，笑着说：“绊了一下，没事的。”筱燕秋没有谢幕，直接到卫生间去了。 ¹⁴⁶

Lei invece non si mostrò affatto turbata e, ancora a terra, disse ridendo: “Sono inciampata, non è nulla”. Senza effettuare nemmeno l'**inchino finale**, si diresse direttamente in bagno. (p. 46)

In questo caso, ad esempio, utilizzare il sintagma “chiamata alla ribalta” non si sarebbe rivelata una scelta adeguata in termini sintattici, perciò il traduttore ha fatto ricorso ad un'espressione di significato simile, “inchino finale”, che si adatta meglio al contesto fraseologico.

3.5.3.2 Nomi propri

All'interno del prototesto si sono individuate principalmente due categorie di nomi propri: i nomi di persona e i titoli delle opere modello della Rivoluzione Culturale citate dall'autore. Per ognuna di queste due categorie, il traduttore ha adottato una strategia differente legata alla funzione che questi ricoprono nel prototesto.

¹⁴⁴ Ibid., 5.

¹⁴⁵ Ibid., 6.

¹⁴⁶ Ibid., 58.

I nomi propri di persona non hanno una particolare funzione connotativa, ossia non sono incaricati in questo caso di trasmettere un significato.¹⁴⁷

[...] ammesso che il nome di un oggetto o di una persona singola non abbia già una traduzione accettata e non sia usato come metafora, esso non dovrebbe essere tradotto ma conservato.¹⁴⁸

Al contrario, i titoli delle opere, per quanto queste possano essere sconosciute, hanno all'interno del prototesto un forte valore storico e culturale. Di conseguenza, i nomi propri di persona sono stati riportati nel metatesto attraverso la loro trascrizione in *pinyin* privata dei toni, i quali risultano non ricoprire alcun valore nella lingua del metatesto. Per quanto riguarda invece i titoli delle opere modello, il traduttore ha optato per una strategia differente: partendo dal presupposto che, in ogni caso, il lettore modello individuato potrebbe non conoscerne né il contenuto né tantomeno la contestualizzazione, il traduttore ha scelto di tradurre i titoli delle opere con le rispettive denominazioni in lingua italiana.

说起来 15 岁那年筱燕秋还在《红灯记》中客串过一次李铁梅的，
[...]¹⁴⁹

All'età di quindici anni aveva interpretato l'eroina Li Tiemei nell'opera modello *Lanterna rossa* (p. 33)

李雪芬在几年前的《杜鹃山》中成功地扮演过女英雄柯湘，称得上红极一时。¹⁵⁰

Li Xuefen, la stessa che qualche anno prima aveva goduto di grande popolarità per aver vestito, in maniera eccelsa, i panni dell'eroina Ke Xiang nell'opera *Il monte delle azalee*. (p. 33)

3.5.3.3 Realia

¹⁴⁷ Newmarx, *A Textbook of Translation*, 214.

¹⁴⁸ Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, 129.

¹⁴⁹ Bi, Qingyi, 3.

¹⁵⁰ Ibid.

I *realia* sono parole che denotano cose materiali o concetti culturospecifici e comprendono “denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura ecc. di un popolo, paese, luogo che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi”.¹⁵¹ Nel prototesto se ne individua un esempio tratto dalla sfera dell’abbigliamento, che viene riportato nel passo seguente:

李雪芬在这个晚上征服了坦克师的所有兵官，他们从嫦娥的身上看到了当年柯湘的影子，当年的柯湘头戴八角帽，一双草鞋，一把手枪，威风凛凛的。¹⁵²

Quella sera Li Xuefen conquistò gli ufficiali e i soldati della Divisione Corazzata, che ritrovarono nella sua rappresentazione di Chang’e un’eco dell’impavida Ke Xiang, quella Ke Xiang che, con il **berretto ottagonale** sul capo, i sandali di paglia e la sua pistola, incuteva timore e rispetto. (p. 35)

Il *bajiaomao* 八角帽 può essere considerato un elemento di *realia* in quanto concepito ed utilizzato per esprimere un oggetto relativo alla cultura cinese. In sede di traduzione, si è ritenuto opportuno utilizzare il traduttore “berretto ottagonale”, scelta motivata dal fatto che il traduttore non lo ha considerato importante a tal punto da dover essere segnalato in *pinyin* e riportato poi nel glossario finale. In ogni caso le altre soluzioni pensate dal traduttore avrebbero comportato, in termini di comprensione da parte del lettore, lo stesso effetto ottenuto con “berretto ottagonale”: il lettore non avrebbe colto il riferimento storico-culturale sia che venisse adottata la resa “con il berretto *bajiaomao* sul capo” né “con il *bajiaomao* sul capo”. Pertanto il traduttore ha optato per una sua traduzione integrale nella lingua ricevente.

Si ritiene opportuno aggiungere che *realia* sono considerati anche i termini *shuixiu*, *shuiyi* e *shuisha*, le cui strategie traduttive sono state indicate nel paragrafo sui costumi della *Jingju*.

3.5.3.4 Materiale lessicale straniero

¹⁵¹ Osimo, *Manuale del traduttore*, 111.

¹⁵² Bi, *Qingyi*, 4 – 5.

Nel prototesto compare un solo elemento lessicale straniero:

抹匀了，筱燕秋开始搽凡士林。¹⁵³

Poi iniziò ad applicare la **vaselina**. (p. 48)

Fanshilin 凡士林 è un adattamento fonetico del nome inglese “Vaseline”, noto marchio che ha poi assunto il valore di nome comune per indicare la vaselina. Proprio per questa generica accezione assunta dal termine, il prestito trova un esatto traduce in “vaselina” all’interno della lingua ricevente.

3.5.3.5 Espressioni idiomatiche

La lingua cinese, sia scritta che orale, fa frequentemente ricorso a espressioni idiomatiche, le quali costituiscono una delle più complesse sfide che il traduttore si trova ad affrontare nella ricreazione del metatesto. Secondo la definizione di Baker, quelle idiomatiche sono espressioni “congelate” della lingua che permettono poche o addirittura nessuna variazione nella loro forma e veicolano spesso significati non deducibili dai loro singoli componenti.¹⁵⁴ Nel caso del cinese, queste forme “congelate” sono costituite spesso e volentieri dai *chengyu* 成语, definiti come

costrutti idiomatici o di derivazione letteraria per lo più composti da quattro caratteri. Analoghi per certi versi, ai nostri proverbi o alle massime latine da noi a volte utilizzate, costituiscono unità lessicalizzate impiegate, con il significato consolidatosi nel tempo, in varie possibili funzioni grammaticali.¹⁵⁵

Questo significa che i *chengyu* possono ricorrere come determinanti di sostantivi, e quindi in funzione aggettivale, come predicati verbali o ancora in posizione avverbiale.

¹⁵³ Ibid., 60.

¹⁵⁴ Mona Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation* (Oxon: Routledge, 1992), 63.

¹⁵⁵ Magda Abbiati, *Grammatica di cinese moderno* (Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2014), 110.

Il prototesto presenta numerosi esempi di *chengyu* e non sempre il traduttore è riuscito a trovare delle espressioni idiomatiche in italiano che fungessero da traduenti. Dove quindi non si è trovata un'espressione idiomatica parallela nella lingua del metatesto, si è ricorso al concetto di traduzione idiomatica espresso da Newmark, secondo cui è possibile riprodurre il “messaggio” con un'alterazione nelle sfumature del significato, che avviene attraverso colloquialismi ed espressioni idiomatiche non presenti nella lingua del prototesto.¹⁵⁶

Si inizierà esponendo alcuni esempi in cui il traduttore è riuscito a trovare espressioni parallele nella lingua del metatesto.

老团长是坐过科班的旧艺人，他的话一言九鼎。¹⁵⁷

Il vecchio direttore era stato un attore formatosi in una scuola dell'opera tradizionale, perciò le sue erano **parole a cui si dava un certo peso**. (p. 33)

In questo caso l'espressione *yi yan jiu ding* 一言九鼎 significa “parole che hanno un peso enorme” ed è in funzione di predicato verbale. Traducendola nel metatesto con il sintagma verbale “dare un certo peso”, non solo viene rispettata la sua funzione all'interno della frase, ma si raggiunge anche un'equivalenza semantica. Lo stesso avviene nel seguente caso, in cui l'espressione *yan lei wang wang* 眼泪汪汪 trova un perfetto traduttore in lingua italiana con l'espressione “gli occhi pieni di lacrime”:

筱燕秋眼泪汪汪地和同志们一起鼓了掌。¹⁵⁸

Xiao Yanqiu, **gli occhi pieni di lacrime**, si unì all'applauso del resto della troupe. (p. 33)

Un altro esempio di pressoché esatta corrispondenza tra forme idiomatiche si trova nella seguente frase:

¹⁵⁶ Newmark, *A Textbook of Translation*, 41.

¹⁵⁷ Bi, *Qingyi*, 3.

¹⁵⁸ Ibid.

[...] 无论你怎样努力，它都会把覆水难收的残败局面呈现给你。¹⁵⁹

Non importa quanto tu ti sforzi per fermarlo, ti metterò sempre davanti alla dura realtà che è **inutile piangere sul latte versato**. (p. 39)

Il *chengyu fu shui nan shou* 覆水难收 significa letteralmente “è difficile raccogliere l’acqua versata” ed esprime esattamente lo stesso concetto, attraverso la stessa immagine, dell’espressione italiana “è inutile piangere sul latte versato”. In questo caso però la struttura sintattica della lingua cinese, realizzata attraverso l’anticipazione dell’oggetto, ossia il *chengyu*, con la preposizione *ba* 把, risulta diversa da quella ricostruita nel metatesto che pone l’espressione idiomatica dopo il predicato e la introduce attraverso la congiunzione relativa subordinante “che”.

Compaiono poi casi in cui, come si diceva all’inizio del paragrafo, non è stato possibile rintracciare dei traduttori equivalenti per i *chengyu*, ed in questi casi si è adottata la strategia della traduzione idiomatica:

众人的心照不宣有时候更像一次密谋，齐残忍的程度不亚于千夫所指。¹⁶⁰

Sembrava che avessero **stipulato tra loro un tacito accordo**, cosa che però Xiao Yanqiu interpretava più come una cospirazione, la cui crudeltà non era inferiore a quella di una **messa alla gogna**. (p. 41)

All’interno di questa frase compaiono due *chengyu*, *xin zhao bu xuan* 心照不宣 e *qian fu suo zhi* 千夫所指. Mentre nel primo caso il traduttore trova ancora un’espressione idiomatica corrispondente nella lingua ricevente (“stipulare un tacito accordo”), nel secondo caso è stato necessario utilizzare una forma colloquiale che potesse sostituire il *chengyu*. Una traduzione letterale sarebbe stata efficace dal punto di vista semantico, ma non per quanto riguarda il valore sottolineato dall’espressione idiomatica. Pertanto si è ricorso all’espressione colloquiale italiana “mettere alla gogna”.

¹⁵⁹ Ibid., 31.

¹⁶⁰ Ibid., 34.

3.5.3.6 Figure lessicali

Si è già parlato nel paragrafo 3.1 di come all'interno di un testo letterario la funzione poetica e gli aspetti stilistici che ne seguono rivestano un ruolo di fondamentale importanza, in quanto creano una forma che è in sé un elemento portatore di senso.¹⁶¹ La funzione poetica, riprendendo le parole di Osimo,

è quella parte della comunicazione che si ripiega su sé stessa, che si rivolge a sé stessa, che in ogni sua manifestazione ricorda a sé stessa e a chi riceve il messaggio di far parte del mondo della letteratura.¹⁶²

Questa funzione si esplica attraverso il ricorso a figure retoriche di espressione e di contenuto. Per quanto riguarda quelle di contenuto, l'autore del prototesto fa ricorso in maniera preponderante a figure quali la metafora e la similitudine. Si inizierà col prendere in analisi alcuni esempi di metafore, che Newmark considera “il collegamento tra la funzione espressiva e la funzione poetica”,¹⁶³ e con l'illustrazione delle strategie adottate di volta in volta:

可是谁也没法说，领导一找她，她漂亮的小脸就成了猪肝。¹⁶⁴

Nessuno poteva farci nulla e quando il direttore aveva cercato di parlarle, il suo delicato visino era diventato paonazzo dalla rabbia. (p. 34 – 35)

L'espressione *zhugan* 猪肝 letteralmente significa “fegato di maiale” e l'autore del prototesto la utilizza per costruire una metafora che nella cultura emittente risulta essere generalmente accettata. La sua funzione è quella di richiamare il colore del fegato del maiale, di un rosso scuro e violaceo, per riferirsi ad un sentimento di rabbia furiosa. Anche nella cultura ricevente spesso si associa questo colore alla rabbia, ma non si è trovata una metafora equivalente in termini semantici. Se si fosse optato per una traduzione letterale, si sarebbe ottenuto un effetto per cui il lettore non avrebbe riconosciuto né la metafora né sarebbe stato in grado di contestualizzarne il valore

¹⁶¹ Osimo, *Manuale del traduttore*, 43.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Newmark, *A Textbook of Translation*, 43.

¹⁶⁴ Bi, *Qingyi*, 4.

semantico, oppure avrebbe intuito che si trattava di un'espressione culturospecifico ma non ne avrebbe apprezzato il risultato in termini di stile. Il traduttore ha quindi scelto di far ricorso all'aggettivo "paonazzo", che descrive un colore viola scuro simile a quello richiamato dal termine *zhugan*, ma non è stato in grado di utilizzarlo nella ricostruzione di una metafora, collocandolo invece in funzione predicativa del verbo "diventare".

Nell'esempio successivo, invece, si è adottata una strategia differente che ha permesso di preservare la metafora originale del prototesto:

筱燕秋似乎被什么东西击中了，鼻孔里吹的是北风，眼睛里飘的却是雪花。¹⁶⁵

Li Xuefen aveva centrato il bersaglio. **Dalle narici di Yanqiu soffiava il vento del nord e i suoi occhi erano cristalli di ghiaccio.** (p. 37)

Anche in questo caso l'autore del prototesto utilizza la metafora per descrivere nuovamente il sentimento dell'ira, ma attraverso un campo semantico diverso, se non contrario a quello precedente. Le espressioni *beifeng* 北风 e *xuehua* 雪花, letteralmente "vento del nord" e "fiocco di neve", non costituiscono, a parere del traduttore, un problema di difficile risoluzione all'interno del metatesto: si è perciò scelto di preservarli nel ricreare la metafora, con la sola sostituzione di "cristalli di ghiaccio" a "fiocchi di neve", intervento che si è ritenuto necessario in quanto il "fiocco di neve" rimanda, nella cultura ricevente, all'idea della sofficietà, mentre l'intenzione del prototesto è differente. Oltre ad essere mantenuta con affinità semantica, quindi, la metafora conferisce anche una *nuance* esotica alla frase: in questo modo il lettore è portato a collocarla senza difficoltà non solo all'interno della cultura ricevente, ma anche in quella emittente.

Compare poi un altro caso che risulta interessante per l'esatta equivalenza che si crea tra la lingua cinese e quella italiana.

后台立即变成了捅开的马蜂窝。¹⁶⁶

¹⁶⁵ Ibid., 6.

¹⁶⁶ Ibid.

In un attimo il backstage si trasformò in un **vespaio**. (p. 37)

La parola *mafengwo* 马蜂窝 significa “vespaio”¹⁶⁷ e presenta due accezioni, di cui la seconda, “situazione spiacevole e intricata”, è quella cui fa riferimento il prototesto. Parallelamente, la parola italiana “vespaio” presenta un’accezione esattamente equivalente,¹⁶⁸ perciò in questo caso risulta non esserci differenza nell’effetto ottenuto nel metatesto.

Ci sono poi situazioni in cui, e specialmente nei passi in cui sono descritti i risvolti psicologici della protagonista, l’autore del prototesto, nella costruzione della metafora, non ricorre a referenti del mondo naturale, bensì a termini o oggetti appartenenti all’ambito militare:

减肥的日子里头筱燕秋不仅仅是一架轰炸机，还是一个出色的狙击手。¹⁶⁹

In quei giorni Xiao Yanqiu non agiva solo da **bombardiere**, ma anche da straordinario **cecchino**. (p. 39)

Una metafora di questo tipo è interessante sul piano linguistico perché caratterizzata da un lessico settoriale, quello appunto militaresco. Termini come *hongzhaji* 轰炸机 e *jujishou* 狙击手 sembrerebbero, ad un’analisi superficiale, non veicolare alcuna funzione poetica; se contestualizzati all’interno della narrazione, invece, risultano avere una forte carica espressiva, in quanto l’autore vi sta facendo ricorso per aiutare il lettore a penetrare più a fondo, emotivamente o fisicamente, un personaggio o una situazione.¹⁷⁰ In questo caso è dunque necessario che il traduttore, per rispettare la volontà dell’autore del prototesto, si attenga all’esatto significato della metafora, come è stato fatto qui.

Passiamo ora a considerare alcune similitudini rintracciate nel prototesto, anche queste cariche di un forte significato emotivo, e alle strategie adottate per la loro ricreazione nel metatesto:

¹⁶⁷ Casacchia, *Dizionario cinese – italiano*, 995.

¹⁶⁸ “Vespaio” in Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/vespaio/>, consultato il 6 settembre.

¹⁶⁹ Bi, *Qingyi*, 32.

¹⁷⁰ Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, 152.

[...] 她的那种卖命就和年轻人的莽撞有所不同，仿佛东流的一江春水，在入海口的的前沿拼命地迂回、盘旋，巨大的漩涡显示出无力回天的笨拙、凝重。¹⁷¹

Il suo estenuante impegno, sebbene diverso in qualche modo dal suo impeto giovanile, **sembrava un fiume in primavera che, scorrendo verso est, si avviluppa tortuoso per non unirsi al mare, rivelando la sua maldestra e dignitosa debolezza.** (p. 39)

La frase presa in esame, come poche altre, presenta una costruzione sintattica più complicata rispetto al resto del prototesto. La similitudine risulta molto articolata e dettagliata, cosa che ha costituito in sede di traduzione una vera sfida per il traduttore, il quale ha dovuto scegliere, tra tutti gli elementi presenti, quali far passare in secondo piano perché ritenuti più “sacrificabili” rispetto ad altri. La similitudine, costruita su un linguaggio marcatamente poetico, contiene una citazione di una poesia classica: il sintagma *dong liu de yi jiang chunshui* 东流的一江春水, reso con “un fiume di primavera che, scorrendo verso est”, è ricalcato sul verso “qiasi yi jiang chunshui xiang dong liu” “恰似一江春水向东流” del poeta Li Yu 李煜, terzo reggente della Dinastia Tang (618 – 907), cosa che costituisce un fattore di intertestualità.¹⁷² Non si è ritenuto opportuno tradurre letteralmente *zai ru haikou de qianyan* 在入海口的前沿, che è stato invece reso con “per non unirsi al mare”. In questa soluzione il traduttore ha trovato una resa abbastanza poetica che riesca anche a trasmettere correttamente il significato della frase, ed è stata una necessità dovuta alla complessità e ricchezza di riferimenti, per cui il traduttore non ha potuto fare a meno di sacrificarne almeno uno. Il significato dei verbi *yuhui* 迂回 (“aggirare”) e *panxuan* 盘旋 (“girare in tondo”) viene racchiuso nell’unico verbo “avvilupparsi” e unito all’aggettivo “tortuoso” che è stato scelto in sostituzione di *juda de xuanwo* 巨大的漩涡. In questo modo si è operata un’alterazione nelle funzioni grammaticali dei termini del prototesto in quanto *xuanwo* da soggetto sintattico della frase successiva è diventato complemento predicativo per il verbo “avvilupparsi”. *Wuli huitian* 无力回天 costituisce il determinante di *benzhuo*

¹⁷¹ Bi, *Qingyi*, 31.

¹⁷² “Frammento di testo che rimanda a un testo diverso”. Osimo, *Manuale del traduttore*, 286.

笨拙 (“maldestro”) e *ningzhong* 凝重 (“dignitoso”), i quali sono però aggettivi. Nel metatesto si è quindi scelto di riportare i due termini alla loro funzione grammaticale originaria di determinanti, rendendo invece *wuli* 无力 con “debolezza”, quindi determinato. *Huitian* 回天 è stato infine omissso perché non ritenuto essenziale ai fini della comprensione del passo nel metatesto.

Un'altra importante similitudine che esplica la funzione poetica è:

眨眼的工夫后台就空荡荡的了，而过道更空荡，像通往月亮的路。
173

In un batter d'occhio il dietro le quinte rimase completamente deserto ed il corridoio così vuoto e silenzioso **da sembrare la strada per la luna**. (p. 37)

Questa similitudine risulta interessante per il suo valore semantico più che per il livello di difficoltà traduttiva, e soprattutto per il riferimento che la ricollega al titolo del romanzo e all'opera teatrale di cui esso narra. L'Opera della Luna richiama infatti la vicenda della fata Chang'e che, dopo aver bevuto l'elisir dell'immortalità, è costretta ad abbandonare la terra e a rifugiarsi per l'eternità sulla luna. Visto che la vicenda di Chang'e e quella della protagonista sembrano intrecciarsi inscindibilmente all'interno del romanzo, il ricorso ad una similitudine di questo tipo non è affatto casuale. All'interno della stessa frase inoltre è possibile notare anche l'espressione *zhayan de gongfu* 眨眼的工夫 che significa letteralmente “il tempo di battere gli occhi” e che trova esatta corrispondenza nella locuzione avverbiale italiana “in un batter d'occhio”. Nel prototesto compaiono poi anche similitudini tratte da situazioni moderne e contemporanee, come il mercato di borsa:

减肥的前期是立竿见影的，她的体重如同股票的熊市一样，一路狂跌。¹⁷⁴

In un primo momento la sua dieta raggiunse risultati immediati e il suo peso precipitò **come le azioni in un mercato in ribasso**. (p. 40)

¹⁷³ Bi, *Qingyi*, 7.

¹⁷⁴ Ibid., 32.

Gupiao 股票 sono le “azioni” del mercato di borsa, mentre *xiongshi* 熊市 indica il “mercato azionario in ribasso”. La parte più interessante della similitudine riguarda l’espressione *yilu kuangdie* 一路狂跌 che si inserisce nello stesso ambito dei primi due e indica generalmente il “precipitare di colpo [dei prezzi]”. In questo caso il traduttore ha scelto di conferire a questa espressione la funzione di verbo reggente dell’intera frase, traducendola con l’espressione tipica della terminologia azionistica in italiano “precipitare” e riuscendo così a trovare una forma soddisfacente ed esaustiva.

Nel prototesto si è riscontrato anche un esempio di personificazione, che prevede l’attribuzione di caratteri umani a cose, valori o idee astratte:

太阳落去了，梧桐树的巨大阴影落在窗户的玻璃上，抚摸着玻璃，
絮絮叨叨的，苦口婆心的。¹⁷⁵

I raggi del sole al tramonto proiettavano sulla finestra l’ombra di un grande platano che **accarezzava** il vetro con movimenti loquaci e fare materno.

Si noti come in questa frase il linguaggio del prototesto raggiunga un alto livello di poeticità e come il traduttore abbia cercato di trasporlo nel metatesto attraverso la resa del termine *xudao* 絮叨 raddoppiato e del *chengyu ku kou po xin* 苦口婆心: *xu dao* significa letteralmente “prolisso” ed è stato reso con “loquace”, mentre la forma raddoppiata è stata interpretata come indice della ripetitività e della dinamica dell’immagine e perciò resa con il termine “movimenti”. L’espressione idiomatica *ku kou po xin* 苦口婆心 significa letteralmente “consigli difficili da seguire ma ispirati dalle migliori intenzioni” ed è stato semplificato attraverso l’uso del sintagma “fare materno”.

3.5.5 Fattori grammaticali

Prima di iniziare l’analisi dei fattori grammaticali, è opportuno ricordare che la lingua cinese e quella italiana appartengono a due tipologie morfologiche differenti,

¹⁷⁵ Ibid., 36.

ossia costruiscono il significato e la sintassi attraverso modalità diverse. Per questo motivo è stato a volte necessario che il traduttore intervenisse sul metatesto al fine di adattarlo al livello di naturalezza della lingua italiana. Si inizierà ora a trattare le strategie operate nella gestione della diversa organizzazione sintattica tra la lingua emittente e quella ricevente, per poi dedicare una sezione all'analisi delle figure retoriche sintattiche che compaiono nel prototesto.

3.5.4.1 Organizzazione sintattica

L'organizzazione sintattica, vale a dire il modo in cui vengono costruite le frasi, della lingua cinese è differente da quella italiana e questo è evidente ad esempio nell'uso che il cinese fa dei connettivi, della punteggiatura e delle ripetizioni. Lo scopo del traduttore quindi è di garantire in primo luogo che il metatesto abbia senso e in secondo luogo che risulti naturale nella lettura.¹⁷⁶ Raggiungere questo livello di naturalezza significa, per il traduttore, intervenire sull'organizzazione sintattica adeguandola alle strutture tipiche dell'italiano, e quindi rivedere dove necessario l'uso che la lingua del prototesto fa dei connettivi e anche della punteggiatura.

Per quanto riguarda l'uso dei connettivi, l'intervento del traduttore consiste in particolare nell'utilizzo delle congiunzioni, che non sempre ha una specifica corrispondenza tra il cinese e l'italiano. Poiché il modo in cui vengono tradotte le congiunzioni potrebbe avere profonde implicazioni a livello della corretta interpretazione del metatesto da parte del lettore, il traduttore deve tener conto del fatto che esse indicano il modo in cui l'autore del prototesto vuole che il lettore colleghi ciò che viene espresso.¹⁷⁷ Spetta quindi al traduttore fare delle scelte ponderate e coerenti con il messaggio che l'autore vuole trasmettere, cercando allo stesso tempo di avvicinarsi all'organizzazione sintattica che sta alla base della lingua italiana.

几个月之前剧团是一副什么样子，现在说上戏就上戏了。¹⁷⁸

Fino a qualche mese prima la sua troupe sembrava non avere un futuro, ora **invece** inscenava uno spettacolo. (p. 45)

¹⁷⁶ Newmark, *A Textbook of Translation*, 24.

¹⁷⁷ Baker, *In Other Words*, 190.

¹⁷⁸ Bi, *Qingyi*, 57.

In questo caso, ad esempio, il traduttore sceglie di introdurre nel metatesto la congiunzione avversativa “invece” per marcare il contrasto tra le due frasi, che in cinese è invece implicito. Un altro caso in cui il traduttore ha ritenuto necessario rendere esplicita la relazione logica attraverso una congiunzione è il seguente:

梦醒之后的筱燕秋无限地羞愧与凄惶，她弄不清自己刚才到底做了些什么。¹⁷⁹

Si sentiva piena di vergogna e preoccupazione, **anche se** non riusciva a ricordare esattamente cosa avesse appena fatto. (p. 44)

Il prototesto separa le due frasi attraverso l'uso della virgola, ma utilizzare la stessa strategia in italiano, senza inserire un connettivo, comporterebbe la frammentazione di due frasi che sono invece collegate da un nesso logico. Per questo motivo il traduttore sceglie di esplicitare la congiunzione concessiva “anche se” all'inizio della seconda proposizione.

In altri casi è invece necessario omettere una congiunzione che in italiano risulterebbe superflua e appesantirebbe il metatesto:

虽说春来的表演还有许多地方需要打磨，然而，从整体上说，这孩子超过自己也就是眼前的事了。¹⁸⁰

Sebbene l'interpretazione di Chunlai avesse ancora degli aspetti da migliorare, nel complesso era evidente che la ragazza superava la sua maestra. (p. 43)

In questo caso il prototesto presenta la correlazione *suishuo... ran'er* 虽说... 然而 (“sebbene... tuttavia”), ma il traduttore ha preferito non tradurre *ran'er*, perché nella lingua italiana è sufficiente la congiunzione concessiva “sebbene” ad esprimere la relazione tra le due frasi.

¹⁷⁹ Ibid., 37.

¹⁸⁰ Ibid., 35.

Infine compaiono anche situazioni in cui il traduttore opta per un'alterazione dell'organizzazione sintattica, collegando attraverso congiunzioni coordinative frasi che invece sarebbero separate da un punto fermo:

炳璋为剧团高兴，为春来高兴，为筱燕秋高兴，然而，他还是为自己高兴。炳璋有理由相信自己成了最大赢家。¹⁸¹

Bingzhang era contento per la troupe, per Chunlai, per Xiao Yanqiu, ma era soprattutto contento per se stesso, **poiché** credeva di essere lui il vero vincitore. (p. 45)

L'introduzione della congiunzione causale “poiché” risulta in questo caso logica perché introduce la spiegazione del motivo per cui Bingzhang era contento per se stesso. Situazione simile è ancora rintracciabile in questo caso:

事实上，李雪芬的要求不过分。她毕竟是嫦娥的 B 档。¹⁸²

In effetti la sua richiesta non era sconsigliata **visto che**, dopotutto, lei era la sostituta nel ruolo di Chang'e. (p. 34)

Anche qui il traduttore ritiene opportuno unire le due frasi attraverso la congiunzione causale “visto che”.

3.5.4.1.1 Tempi verbali

La narrazione del romanzo si svolge quasi internamente al passato remoto, come si può evincere dall'uso preponderante della particella aspettuale *le* 了, che contrassegna l'aspetto perfettivo del verbo, rappresentando cioè l'azione come evento realizzato, e della particella aspettuale *guo* 过 che contrassegna l'aspetto compiuto del verbo, rappresentando cioè l'azione come esperienza fatta almeno una volta nel passato.¹⁸³ Ovviamente nel metatesto non è possibile svolgere la narrazione costruendola soltanto su questi due aspetti del verbo, perché il sistema verbale italiano

¹⁸¹ Ibid., 57.

¹⁸² Ibid., 4.

¹⁸³ Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, 83 – 84.

prevede l'utilizzo di modi e tempi verbali che sono regolati da una *consecutio temporum* specifica e quindi di un'alternanza temporale che varia dal passato remoto, all'imperfetto e al trapassato prossimo del modo indicativo nel caso di proposizioni principali e che coordina poi il resto dei modi e dei tempi delle proposizioni subordinate. Si noti, per citarne uno, questo esempio in cui all'interno della stessa proposizione il metatesto prevede l'utilizzo di un congiuntivo trapassato, un indicativo imperfetto e un indicativo trapassato prossimo laddove in cinese, invece, non compare alcuna marca temporale:

筱燕秋的戏虽说没有丢，但毕竟是40岁的人了，毕竟是20年不登台了 [...] ¹⁸⁴

Sebbene non **avesse perso** le sue doti canore, Yanqiu **era** una donna di quarant'anni e ne erano passati venti dall'ultima volta che **era salita** sul palcoscenico. (p. 39)

In questo caso si verifica un esempio di analessi, ossia un riferimento a fatti precedenti al tempo della narrazione, che il traduttore rende utilizzando il trapassato prossimo.

Tuttavia, in alcuni punti della narrazione, il traduttore ha ritenuto di dover utilizzare il tempo presente. Si tratta in particolare dei passi in cui l'autore del prototesto esprime il proprio pensiero in forma di narratore onnisciente e di quelli in cui viene descritto il contenuto de *L'opera della luna* o le fasi di preparazione di uno spettacolo. Di seguito sono riportati alcuni esempi:

下班的路上筱燕秋就觉得这一天太古怪了，大街是古怪的，路灯的颜色是古怪的，行人走路的样子也是古怪的。筱燕秋一直想哭，但是，实在又不知道要哭什么。不知道要哭什么就不那么容易哭得出来。 ¹⁸⁵

Sulla strada verso casa, ripensava a quanto fosse stata strana quella giornata, a quanto fossero strane le strade, a quanto fossero strani i colori delle luci sulle strade e a quanto fossero strani anche i passanti. Voleva

¹⁸⁴ Bi, *Qingyi*, 31.

¹⁸⁵ Ibid., 37.

piangere, ma non sapeva per quale motivo. E non è **facile** piangere se non ne trovi il motivo. (p. 44)

时光的流逝真的像水往低处流，无论你怎样努力，他都会把覆水难收的残败局面呈现给你。¹⁸⁶

Lo scorrere del tempo **rassomiglia** davvero all'acqua che **fluisce** verso il basso. Non **importa** quanto tu ti **sforzi** per fermarlo, ti **metterà** sempre davanti alla dura realtà che è **inutile** piangere sul latte versato. (p. 39)

In entrambi gli esempi si riscontra nel metatesto l'uso del tempo presente e, nel secondo, anche del futuro, segnalato dall'ausiliare *hui* 会. L'utilizzo del presente viene naturale nel momento in cui l'autore del prototesto interviene all'interno della narrazione ad esprimere un giudizio o valore universale sempre valido e perciò enunciabile al presente.

首先是连排。一个人成不了一台戏，“戏”首先是人与人的关系。那么多的演员挤在一个戏台上，演员与演员之间就必须沟通、配合、交流、照应，这样的完善过程也就是连排。连排完了还不行。演员的唱腔、造型还得与乐队、锣鼓家伙形成默契，没有吹、拉、弹、奏、打，那还叫什么戏？¹⁸⁷

Si inizia con le prove d'insieme, perché un'opera non è formata da una sola persona, ma è innanzitutto il complesso delle relazioni interpersonali. Gli attori sul palco sono molti perciò è necessario che imparino a relazionarsi tra loro, a coordinarsi, a comunicare e ad aiutarsi. Questo processo rientra nelle prove d'insieme. Ma non basta: bisogna poi sincronizzare e armonizzare il canto con l'orchestra, i gong e i tamburi. Infatti come potrebbe chiamarsi “opera” se non ci fossero legni, archi, liuti e percussioni? (p.38)

In questo passo l'autore del prototesto non sta narrando una serie di eventi svoltisi in sequenza temporale e conclusi, sta invece informando il lettore di come si costruisce un'opera della *Jingju*. I fatti da lui elencati sono validi nel momento in cui scrive come lo sono nel momento in cui li legge il lettore.

¹⁸⁶ Ibid., 31.

¹⁸⁷ Ibid.

后来筱燕秋上台了，筱燕秋一登台就演唱了《广寒宫》，着是嫦娥奔月之后幽闭于广寒宫中的一段唱腔，即整部《奔月》最大段、最华彩的一段唱，二黄慢板转原板转流水转高腔，历史 15 分钟之久。嫦娥置身于仙境，长河即落，晓星将沉，嫦娥遥望着人间，寂寞在嫦娥的脑中无声地翻涌，碧海青天放大了她的寂寞，天风浩荡，被放大的寂寞滚动起无从追悔的怨恨。¹⁸⁸

Quando sali sul palco, intonò l'aria "Il Palazzo del Grande Freddo", cantata da Chang'e quando, ormai sulla luna, si trova confinata nel Palazzo del Grande Freddo. Era l'aria più lunga e splendida dell'intera *Opera della luna*, in cui il ritmo dell'*erhuang* dall'adagio aumenta e si intensifica progressivamente in un crescendo, impiegando quindici minuti. Chang'e ora è nel regno celeste, la Via Lattea scompare, la stella dell'aurora sta per tramontare. Da lontano guarda la terra, è pervasa silenziosamente dalla solitudine, che il mare smeraldo e il cielo azzurro rendono ancora più dolorosa. Nella sconfinata benevolenza del cielo, dalla sua infinita solitudine sgorga un amaro rimorso. (p. 45)

Nel primo periodo di questo paragrafo si può notare un rapido passaggio dal passato remoto al presente. Anche in questo caso, l'utilizzo del presente è legato al fatto che il mito di Chang'e non è soggetto al variare del tempo, la storia di Chang'e letta oggi non è diversa da quella scritta dall'autore nel *suo* presente. Oltre a ciò, è anche possibile notare come questo brusco passaggio da passato a presente contribuisca a creare un effetto per cui la realtà sembra mescolarsi alla fantasia del mito, ricreando un'atmosfera di sogno che si ripete ogni qualvolta la protagonista si trova ad interpretare il suo ruolo.

3.5.4.1.2 Discorso riportato

Come si è visto, l'autore del prototesto interviene direttamente nel corso della narrazione con le sue riflessioni, attuando una sorta di dialogo con il suo lettore, che il traduttore riporta nel metatesto al tempo presente.

Per quanto riguarda l'analisi del discorso diretto legato è invece necessario operare una distinzione tra le citazioni (anche allusive) che compaiono nel prototesto, indicate con le virgolette alte ("") e il discorso diretto legato vero e proprio che viene

¹⁸⁸ Ibid., 57.

invece contrassegnato dalle virgolette basse («»).¹⁸⁹ Infatti i due casi prevedono differenti strategie di resa del tempo verbale: nel primo caso il traduttore ha optato, a seconda del contesto frastico, per i tempi presente e passato, mentre nel secondo si è sempre adottato il tempo presente. Di seguito sono riportati alcuni esempi:

可是李雪芬这一次的理由很充分，李雪芬说，她演《杜鹃山》的时候就经常下部队，今天上午还有很多战士冲着她喊“柯湘”呢，她在部队有观众基础，她不上台，“战士们不答应”。¹⁹⁰

Ma questa volta Li Xuefen aveva un'ottima ragione per pretendere di andare in scena: sostenne che le sue esibizioni nell'opera *Il monte delle azalee* spesso si erano svolte nelle caserme; tra l'altro, quel pomeriggio, in molti l'avevano salutata chiamandola «Ke Xiang!». La sua popolarità era nata in seno alle truppe e, se quel giorno lei non fosse apparsa sulla scena, **“i soldati ne sarebbero rimasti delusi”**. (p. 35)

Prendendo in esame questo passo si nota come la citazione riportata tra virgolette alte sia stata resa con il condizionale passato in quanto fa parte del periodo ipotetico e ne è la conclusione, quindi serve a completare il significato della frase precedente e per farlo deve rispettare le norme della *consecutio temporum* dell'italiano.

Nel passo successivo, invece, si può notare che la citazione riportata nel prototesto viene tradotta invece con il tempo presente, poiché così è scritta in *Lanterna rossa*, l'opera da cui è tratta:

说起来 15 岁那年筱燕秋还在《红灯记》中客串过一次李铁梅的，她高举着红灯站立在李奶奶的身边，没有一点铮铮铁骨，没有一点“打不尽豺狼决不下战场”的霹雳杀气 [...] ¹⁹¹

All'età di quindici anni aveva interpretato l'eroina Li Tiemei nell'opera modello *Lanterna rossa*. In piedi al fianco di Nonna Li, tenendo alta la lanterna, non aveva trasmesso alcuna traccia di incorruttibilità, né tantomeno la tonante ferocia dello spirito che imponeva di **“non abbandonare il campo di battaglia finché lupi e sciacalli non sono tutti sconfitti”**; (p. 33)

¹⁸⁹ Luca Serianni, *Italiani scritti* (Bologna: Il Mulino, 2003), 54 – 55.

¹⁹⁰ Bi, *Qingyi*, 4.

¹⁹¹ Ibid., 3.

Si noti anche come la lingua cinese faccia un uso diverso delle virgolette, utilizzando le virgolette alte per contrassegnare sia le citazioni che il discorso diretto legato, mentre quest'ultimo in italiano prevede l'utilizzo delle virgolette basse.

Inoltre è stato necessario, in sede di traduzione, adottare delle strategie mirate a limare l'uso massiccio che il cinese fa dei *verba dicendi* nell'introduzione del discorso diretto legato, e in particolare del verbo *shuo* 说. Infatti la lingua cinese e italiana differiscono anche per il loro diverso grado di tolleranza nei confronti delle ripetizioni lessicali: il cinese dimostra la tendenza a

reiterare lo stesso termine o la stessa espressione – anche a breve distanza in un testo – per motivi di univocità referenziale e chiarezza espositiva, a fronte di una tendenza dell'italiano a privilegiare la variazione lessicale e a evitare le ripetizioni retoricamente non marcate per ragioni di ordine stilistico.¹⁹²

Per evitare dunque di rendere il metatesto pesante e ripetitivo, il traduttore ha dovuto spesso far ricorso ad altri verbi che introducessero il discorso o, talvolta, omettere il verbo *shuo*:

坐在一边的炳璋端来了一杯水，递到筱燕秋的面前，故意轻松地对大伙儿说：“歇会儿，歇会儿了哈。”筱燕秋没有接炳璋的杯子，接杯子这个动作筱燕秋无论如何是不肯做的。筱燕秋看着演后羿的男演员，说：“我们再来一遍。”¹⁹³

Bingzhang, che era seduto da una parte, prese un bicchiere d'acqua e glielo porse, poi con tono forzatamente rilassato **disse** ai presenti: «Facciamo una pausa, facciamo una pausa».

Xiao Yanqiu rifiutò il bicchiere, accettarlo infatti non sarebbe proprio stato da lei, e **si voltò** invece verso l'attore con il ruolo dell'arciere Houyi, «Ancora».

In questo caso, ad esempio, il verbo *shuo* compare due volte a distanza ravvicinata, perciò il traduttore ha scelto di tradurlo la prima volta con “disse”, mentre la seconda volta lo ha omissso, sottintendendolo al verbo “voltarsi”.

¹⁹² Scarpa, *La traduzione specializzata*, 156.

¹⁹³ Bi, *Qingyi*, 34.

筱燕秋说：“春来，你把刚才我唱的那一端重来一遍。”春来咽了一口，她在这样的時候怎么敢做那样的事。春来说：“老师。”¹⁹⁴

«Chunlai, riprendi tu il brano che ho cantato poco fa», le ordinò Xiao Yanqiu.

Chunlai deglutì, come avrebbe potuto fare una cosa del genere in quella situazione?

«Maestra», provò ad obiettare. (p. 42)

Come si può notare, in questo passo il traduttore sceglie di utilizzare in entrambi i casi verbi diversi da *shuo* che riescano a rendere implicito nel metatesto l'atteggiamento dei parlanti: nel primo caso quindi si usa “ordinare” poiché dal contesto si evince che non c'è possibilità di obiezione, mentre nel secondo caso si utilizza “obiettare” per descrivere un lieve tentativo di astensione dall'ordine emanato. Esempi di questo tipo sono molto frequenti nel prototesto e tra le alternative che il traduttore ha adottato compagno “domandare”, “chiedere”, “rispondere”, “ripetere”, “interrompere” ecc. Inoltre, facendo ancora riferimento all'esempio sopra citato, si noti come il traduttore scelga, in questo ed in altri casi, di riportare il verbo dopo il discorso diretto, distanziandosi dalla struttura fissa della lingua cinese che prevede il verbo *shuo* in apertura.

3.5.4.2 Figure sintattiche

All'interno del prototesto il traduttore ha individuato alcune figure retoriche sintattiche, le quali riguardano l'ordine delle parole all'interno delle frasi. L'approccio del traduttore rispetto a queste figure, che al pari di quelle lessicali rivestono enorme importanza all'interno del genere letterario, ne ha previsto il mantenimento nel metatesto fin dove possibile. Sono riportati di seguito alcuni esempi:

筱燕秋不是不累，而是有劲无处使。¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid., 62.

Xiao Yanqiu **era stremata**, ma allo stesso tempo piena di un'energia che non sapeva come impiegare. (p. 50)

In questo caso si è individuato un esempio di litote, che prevede l'affermazione di un concetto attraverso il suo contrario. Il traduttore non è stato in grado di riportarla all'interno del metatesto perché una struttura di questo tipo (*bu shi bu* 不是不 + verbo attributivo) è inusuale nella lingua italiana. Ha quindi deciso di riportare il predicato in forma affermativa ma accentuando il significato di *lei* 累 (“stanco”) attraverso l'aggettivo “stremato”, riuscendo in questo modo a porre l'accento sul grado aggettivale che crea il contrasto nelle due frasi del prototesto.

Si sono poi individuati diversi casi di parallelismo:

精力越来越不济了。头晕、乏力、心慌、恶心，总是犯困，贪睡，而说话的气息也越来越细。¹⁹⁶

Aveva **sempre meno** forze e soffriva di giramenti di testa, affaticamento, agitazione, nausea, continua sonnolenza e pigrizia. Anche la sua voce si faceva **sempre più** sottile. (p. 40)

她决定惩罚。她用指甲拼命地掐自己的大腿。越用力越忍，越忍越用力。¹⁹⁷

Decise di punirsi conficcandosi le unghie nelle cosce. **Più** forza usava **più** cercava di sopportare, **più** sopportava **più** forza usava. (p. 43)

Il primo dei due passi citati mostra la costruzione di un parallelismo attraverso la struttura *yue lai yue* 越来越, utilizzata per indicare incrementi progressivi.¹⁹⁸ È convenzionalmente tradotta con “sempre più”. Come prima cosa il traduttore ha scelto di unificare il soggetto sintattico delle due frasi e ha poi accentuato il contrasto tra di esse attraverso la resa in forma negativa di *yue lai yue buji* 越来越不济 e affermativa di *yue lai yue xi* 越来越细.

¹⁹⁶ Ibid., 33.

¹⁹⁷ Ibid., 35.

¹⁹⁸ Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, 240.

Nel secondo passo è presente invece per due volte la struttura *yue... yue* 越... 越, utilizzata per segnalare incrementi paralleli e convenzionalmente resa attraverso la struttura “più... più”,¹⁹⁹ che è stata utilizzata anche in questa sede.

Si sono poi individuati diversi casi di enumerazione per asindeto, ossia quella figura che prevede l’elencazione di termini senza l’uso di congiunzioni e con l’ausilio di segni di interpunzione debole.

说唱腔俗称说戏，你先得把预设中一部戏打烂了，变成无数的局部、细节，把一部戏中戏剧人物的一恨、一怒、一喜、一悲、一伤、一哀、一枯、一荣，变成一字、一音、一腔、一调、一颦、一笑、一个回眸、一个亮相、一个水袖、一句话，变成一个又一个说、唱、念、打，然后，再把它组装起来，磨合起来，还原成一段念白，一段唱腔。说戏过后，排练阶段才算真正开始。²⁰⁰

Comunemente cantare le arie significa narrare l’opera. Prima di tutto l’esecutore deve scomporre la narrazione in innumerevoli frammenti e dettagli, poi deve comprendere singolarmente ogni emozione del personaggio, **odio, rabbia, felicità, tristezza, dolore, sofferenza, indifferenza o orgoglio**, e saperla racchiudere in **una parola, un suono, un tono, una nota, un’espressione, un sorriso, uno sguardo, una posa, un’oscillazione delle *shuixiu* o una frase**, per poi rimetterli di nuovo insieme in **un monologo, un’aria, una recitazione o un gesto**. Solo dopo aver assemblato ed adattato tutte le parti, alternando sezioni parlate a sezioni cantate, può iniziare la vera e propria fase delle prove. (p. 38)

Come si può notare dall’esempio sopra, l’autore fa un uso esasperato dell’enumerazione per asindeto allo scopo di sviscerare ogni minima componente tecnica ed emozionale dell’opera. Tenendo dunque conto dell’intenzione dell’autore del prototesto, il traduttore sceglie di riportare l’enumerazione senza apportarvi modifiche.

Un caso simile compare nel passo:

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Bi, *Qingyi*, 30 – 31.

筱燕秋的身体连同她的心窍，一起全部打开了，舒张了，延展了，润滑了，柔软了，自在了，饱满了，接近于透明，接近于自缢，处在了亢奋的临界点。²⁰¹

Il suo corpo e la sua mente **si aprirono, si dilatarono, si espansero, si sciolsero, si ammorbidirono, si liberarono, si riempirono**, fin quasi a diventare trasparenti, fin quasi a traboccare, toccando il massimo livello di eccitazione. (p. 49)

L'intera frase è costruita su un'enumerazione per asindeto, ma in questo caso, rispetto a quello precedente, i termini enumerati sono disposti secondo un climax ascendente, per cui ogni verbo risulta essere più intenso ed espressivo di quello precedente.

Si riscontrano, infine, alcuni casi di interrogazione retorica, che il traduttore interpreta come interventi del narratore onnisciente che hanno lo scopo di richiamare l'attenzione del lettore:

谁能料得到“燕秋小同志”会毁前程呢。²⁰²

Chi poteva prevedere che proprio la “giovane compagna Yanqiu” avrebbe posto fine alla sua stessa carriera? (p. 34)

Si noti come in questo caso, nonostante non compaia il punto di domanda, la frase del prototesto assuma un'intonazione interrogativa grazie al pronome interrogativo *shui* 谁 in apertura e alla particella modale *ne* 呢 in chiusura della frase. Per questo motivo il traduttore ha ritenuto opportuno adattare la punteggiatura del prototesto e rendere la frase come una domanda diretta.

筱燕秋那么疲惫，发着那么高的烧，输液室的窗户上又挂着窗帘，人在灯光下面哪能知道时光飞得有多快？²⁰³

Era davvero esausta, aveva la febbre altissima e le finestre erano coperte da tende, come avrebbe potuto accorgersi, con una luce artificiale, che il tempo stesse volando così in fretta? (p. 51 – 52)

²⁰¹ Ibid., 61.

²⁰² Ibid., 4.

²⁰³ Ibid., 64.

In questo caso l'interrogazione è esplicitata nello stesso prototesto, quindi non è stato necessario un intervento del traduttore in termini di punteggiatura. Si noti come l'obiettivo dell'interrogazione retorica attivi immediatamente un effetto per cui il lettore è portato a rispondere alla domanda, contribuendo a creare un dialogo tra lettore e autore.

3.5.5 Fattori testuali: struttura tematica, flusso informativo e coesione

A livello testuale, è necessario analizzare i fattori che regolano nel loro complesso la creazione e lo sviluppo del testo preso in considerazione. Questi fattori si fondano sulle norme grammaticali e sintattiche finora considerate e, nel loro complesso, servono a garantire l'integrità del testo. È quindi opportuna una riflessione sulla struttura tematica che sottostà alla lingua del prototesto e al modo in cui è veicolato il flusso delle informazioni al suo interno, fattori fondamentali nella determinazione della coesione testuale.

Come abbiamo visto finora, la lingua cinese e quella italiana differiscono per tutta una serie di fattori grammaticali e sintattici e questo aspetto ha ovviamente ripercussioni, in sede di traduzione, sulla ricostruzione del metatesto, che non potrà mai risultare del tutto rispettoso delle norme del testo originale. Questo vale in particolar modo per la traduzione dal cinese all'italiano, in quanto le due lingue presentano tipologie sintattiche diverse e, quindi, un diverso ordine nella distribuzione delle informazioni e nella loro connessione. In aggiunta, la lingua cinese è caratterizzata da quella che è chiamata struttura *topic – prominent*,²⁰⁴ vale a dire che il “topic”, ossia il tema, si trova in posizione iniziale all'interno della frase ed ha il compito di enunciare ciò di cui questa parla. È alla luce del tema che la frase diventa significativa nel contesto del discorso, in quanto è il tema l'elemento di raccordo tra la singola frase e il contesto più ampio.²⁰⁵

²⁰⁴ Charles N. Li e Sandra A. Thompson, *Mandarin Chinese: A Functional Grammar* (Berkeley: University of California Press, 1989), 15.

²⁰⁵ Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, 115.

All'interno del prototesto si possono notare diversi esempi di come la collocazione del tema in posizione iniziale sia diffusa nella lingua cinese, e di come il traduttore si sforzi, per quanto possibile, di mantenerla nel metatesto:

李雪芬掀掉肩膀上的军大衣，说：“燕秋，我正想和你商量呢，你看看这样，这样，这句唱腔我们这样处理是不是更深刻的一些，哎，这样。”²⁰⁶

Li Xuefen, lasciando cadere il cappotto militare che aveva sulle spalle, disse: «Yanqiu, vorrei proporti una cosa, che ne pensi se qui, **questo pezzo**, lo cantiamo in questo modo? Non ti sembra più toccante così? Ecco, così» (p. 36)

Il prototesto enfatizza il sintagma nominale *zhe ju changqiang* 这句唱腔 mettendolo in posizione di tema rispetto alla frase *women zheyang chuli shibushi geng shenke de yi xie* 我们这样处理是不是更深刻的一些.

Un altro passo che può essere citato in questa sede è:

筱燕秋微笑着望着李雪芬，看着热气腾腾的李雪芬一点一点地凉下去。李雪芬突然大声说：“你呢？你演的嫦娥算什么？丧门星，狐狸精，整个一花痴！关在月亮里头卖不出去的货！”李雪芬的脚尖一踮一踮的，再一次热气腾腾了。这一回一点一点凉下去的却是筱燕秋。²⁰⁷

Guardava Li Xuefen sorridendo, guardava l'entusiasta Li Xuefen **pian piano irrigidirsi**.

«E tu?», urlò all'improvviso Li Xuefen. «Com'è la tua Chang'e? Sembra un uccello del malaugurio, una seduttrice, una cacciatrice di uomini! Bloccata sulla luna, una merce che nessuno comprerebbe!» Li Xuefen si era alzata in punta di piedi e aveva riacquistato il suo fervore. **Ad irrigidirsi** questa volta fu Xiao Yanqiu. (p. 37)

Si può notare in questo caso come l'espressione *yidian yidian de liangxiaqu* 一点一点地凉下去 sia ripetuta due volte: nel primo caso costituisce l'oggetto diretto del

²⁰⁶ Bi, *Qingyi*, 5.

²⁰⁷ Ibid., 6.

verbo *kan* 看, mentre nel secondo svolge la funzione di tema. Anche qui il traduttore ha ritenuto opportuno mantenere l'organizzazione tematica del prototesto.

La differenza tra cinese e italiano per quanto riguarda il flusso informativo si può ancora riscontrare nell'utilizzo dei pronomi personali (e dei nomi propri di persona) cui la lingua cinese fa abbondantemente ricorso nella costruzione della frase, al contrario di quella italiana in cui non è sempre necessaria l'esplicitazione del pronome perché si può contare sulla flessione verbale per contestualizzare il soggetto sintattico. Con lo scopo quindi di rendere il metatesto il più naturale possibile, evitando inutili ripetizioni, il traduttore è intervenuto in primo luogo a modulare l'eccessivo utilizzo dei nomi propri di persona, sottintendendoli quando opportuno, e in secondo luogo a ridurre la frammentazione del prototesto, unendo le frasi brevi attraverso connettivi di coordinazione o subordinazione a seconda del loro legame logico.

乔炳璋对小姐招招手，让她给自己换上白酒。炳璋捏着酒杯站起身，说：“老板可是开玩笑？”²⁰⁸

Bingzhang agitò la mano e chiamò una cameriera perché gli versasse dell'*baijiu*. Prese il bicchiere e si alzò dalla tavola, «Non si sta prendendo gioco di me, vero?». (p. 32)

Come si può notare in questo caso, l'autore del prototesto costruisce tre frasi brevi i cui soggetti sintattici sono “Qiao Bingzhang” (per le prime due) e “Bingzhang” (per la terza). Per evitare la ridondanza il traduttore ha scelto di ripetere una sola volta il soggetto sintattico e ha collegato le prime due frasi attraverso la congiunzione coordinante “e”. In questo modo la sequenza narrativa assume maggiore continuità nella lingua del metatesto.

但是，在 A 档和 B 档这个问题上，李雪芬表现出了一位成功演员的得体与大度。李雪芬在大会上说：“为了剧团的明天，我愿意做好传帮带，我愿意把我的舞台经验无私地传授给筱燕秋同志，做一个合格的接力棒。”²⁰⁹

²⁰⁸ Ibid., 2.

²⁰⁹ Ibid., 3.

Nella delicata relazione tra prima attrice e sostituta, Li Xuefen aveva adottato l'atteggiamento consono e magnanimo di chi ha già goduto del successo, **tant'è che** davanti ai membri della troupe aveva dichiarato: «Per il futuro di questa compagnia, desidero passare il testimone alla compagnia Xiao Yanqiu insegnandole tutto ciò che so e mettendo la mia esperienza al suo servizio». (p. 33)

Anche in questo passo l'autore adotta la stessa strategia, rendendo la seconda proposizione esplicativa della prima attraverso la locuzione “tant'è che”, la quale ha in italiano lo stesso valore di una congiunzione dichiarativa. Si è pertanto evitata anche in questo caso la ripetizione del soggetto “Li Xuefen”, che risulta essere già logicamente il soggetto della seconda frase.

筱燕秋端着她的狙击步枪，全神贯注，密切注视着自己的身体。身体现在成了她的终极标靶。²¹⁰

Totalmente assorta con il suo fucile puntato, osservava accuratamente il proprio **corpo che** era diventato ora il suo bersaglio ultimo: alla prima avvisaglia di pericolo, non avrebbe esitato a premere il grilletto. (p. 39)

In quest'ultimo caso il traduttore, sempre al fine di preservare naturalezza e coesione testuale, sceglie di sostituire il secondo *shenti* 身体 con un pronome relativo che ne preservi la funzione di soggetto nella seconda frase.

²¹⁰ Ibid., 32.

Bibliografia

Abbiati, Magda. *Grammatica di cinese moderno*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2014.

Apel, Friedmar. *Il manuale del traduttore letterario*. A cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati. Milano: Guerini e Associati, 1993.

Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Oxon: Routledge, 1992.

Bi, Feiyu, *I maestri di Tuina*. Traduzione di Maria Gottardo e Monica Morzenti. Palermo: Sellerio editore, 2012.

Bi, Feiyu, *Le tre sorelle*. Traduzione di Maria Gottardo e Monica Morzenti. Palermo: Sellerio editore, 2014.

Bi, Feiyu 毕, 飞宇. *Qingyi 青衣* [L'Opera della Luna]. Wuhan, Chang Jiang wenyi chubanshe: 2001.

Bi, Feiyu 毕, 飞宇. “Zixu” 自序 [Prefazione]. In *Bi Feiyu wenji: Zhe yi ban 毕飞宇文集——这一半* [Raccolta di opere di Bi Feiyu: La metà], Bi Feiyu. Nanjing: Jiangsu wenyi chubanshe, 2004.

Bonds, Alexandra B. *Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2008.

Carletti, Sandra M. “La narrativa cinese degli ultimi venti anni”. In *La letteratura cinese contemporanea: Invito alla lettura, Atti del convegno del 22-23 ottobre 1999*, 35 – 52. Roma: Associazione Italia-Cina, 2000.

Casacchia, Giorgio, e Yukun Bai. *Dizionario cinese-italiano*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2015.

Chen, Xiaoming 陈, 晓明. *Zhongguo dangdai wenxue zhuchao* 中国当代文学主潮 [Principali correnti della letteratura cinese contemporanea]. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2013.

Chen, Xinyao 陈, 新瑶. “Shengcun de kunjing: cong Bi Feiyu de ‘Qingyi’ kan Jingju yishu de shidai beiju” 生存的困境：从毕飞宇的《青衣》看京剧的时代悲剧 [Le difficoltà della sopravvivenza: La tragedia contemporanea dell’Opera di Pechino attraverso il romanzo ‘Qingyi’ di Bi Feiyu]. *Nei Menggu dian daxue kan* 内蒙古电大学刊 no. 2 (2006): 37 – 38.

Denton, Kirk A (a cura di). *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 2016.

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2012.

Eco, Umberto. *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

Favaloro, Beba F. *Fil rouge: narratori e narrazioni dalla Cina contemporanea*. Roma: Robin Edizioni, 2006.

Graffi, Giorgio, e Sergio Scalise. *Le lingue e il linguaggio: Introduzione alla linguistica*. Bologna: Il Mulino, 2002.

Guan, Yuqing 关, 雨晴. “Ziwo shengming de cunzai, jianshou yu mishi: Bi Feiyu ‘Qingyi’ shi jiedu” 自我生命的存在、坚守于迷失——毕飞宇《青衣》试解读 [Smarrimento, ostinazione ed esistenza: un’interpretazione del romanzo ‘Qingyi’ di Bi Feiyu] *Mingzuo xinshang* 名作欣赏 no. 32 (2017): 124 – 125.

Hong, Zicheng. *A History of Contemporary Chinese Literature*. Traduzione di Michael M. Day. Leiden: Brill, 2007.

Huang, Jinpei. “Xipi and Erhuang of Beijing and Guangdong operas”. *Asian Music*, vol. 20, no. 2 (1989): 152 – 195.

Idema, Wilt e Lloyd Haft. *Letteratura cinese*. Traduzione di Monica Morzenti. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2000.

Jakobson, Roman. “The Dominant”. In *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. A cura di K. M. Newton, 6 – 10. London: MacMillan, 1997.

Leung, Laifong. *Contemporary Chinese Fiction Writers: Biography, Bibliography and Critical Assessment*, New York: Routledge, 2017.

Li, N. Charles, e Sandra A. Thompson. *Mandarin Chinese: A Functional Grammar*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Liu, Xu 刘, 旭. “Guanzhu xianshi shenghuo zhong de ‘shengcun tengtong’: shi xi Bi Feiyu xiaoshuo de yishu tedian” 关注现实生活中的“生存疼痛”——试析毕飞宇小说的艺术特点 [Sul ‘dolore esistenziale’ della vita reale: analisi delle caratteristiche dei romanzi di Bi Feiyu], *Yindu xuekan* 殷都学刊 no. 4 (2009): 83 – 87.

Mackerras, Colin. “Music and Performing Arts: Tradition, Reform and Political and Social Relevance”. In *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*, a cura di Kam Louie, 253 – 271. New York: Cambridge University Press, 2008.

Mair, Victor H. (a cura di). *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 2010.

Min, Tian. *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1988.
- Newmark, Peter. *La traduzione: problemi e metodi*. Traduzione di Flavia Frangini. Milano: Garzanti, 1988.
- Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli, 2011.
- Osimo, Bruno. *Propedeutica della traduzione: Corso introduttivo con tavole sinottiche*. Milano: Hoepli, 2001.
- Pedone, Valentina. *Letteratura cinese contemporanea: correnti, autori e testi dal 1949 a oggi*. Milano: Hoepli, 2015.
- Pesaro, Nicoletta. “Letteratura cinese moderna e contemporanea”. In *La Cina*, vol. III (*Verso la modernità*), a cura di Guido Samarani e Maurizio Scarpari, 693 – 745. Torino: Einaudi, 2009.
- Popovič, Anton. *La scienza della traduzione: Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*. Milano: Hoepli, 2006.
- Qi, Bangyuan e Dewei Wang (a cura di). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Qi, Chunfeng 祁, 春风. “Wenge jiyi yu hou xiandai xushi: Bi Feiyu lun” 文革记忆与后现代叙事 — 毕飞宇论 [Memoria della Rivoluzione Culturale e narrativa Post-modernista: Saggio su Bi Feiyu]. *Jiangsu jiaoyu xueyuan xuebao* 江苏教育学院学报, vol. 22, no. 2 (2006): 94 – 96.
- Rega, Lorenza. *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*. Torino: UTET Libreria, 2001.

Rong, Cai. *The Subject Crisis in Contemporary Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.

Scarpa, Federica. *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*. Milano: Hoepli, 2008.

Serianni, Luca. *Italiani scritti*. Bologna: Il Mulino, 2003.

Sun, Hongxia 孙,红侠. “Yijing xiju zhi mei: liang kan ‘Qingyi’” 意境戏剧之美——两看《青衣》 [La bellezza del teatro: due sguardi a ‘Qingyi’]. *Renwen tianxia* 人文天下 no. 16 (2017): 18 – 19.

Sun, Huijun 孙, 会军, e Zheng Qingzhu 郑庆珠. “Cong ‘Qingyi’ dao The Moon Opera: Bi Feiyu xiaoshuo Yingyi ben de yiyu zhi lü” 从《青衣》到 The Moon Opera — 毕飞宇小说英译本的异域之旅 [Da ‘Qingyi’ a ‘The Moon Opera’: Sull’edizione inglese del romanzo di Bi Feiyu]. *Waiguo yuwen* 外国语文 vol. 27, no. 4 (2011): 86 – 92.

Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge, 2008.

Wang, Li 王莉. “Tuina” rensheng: Bi Feiyu chuanguo yanjiu “推拿” —— 毕飞宇创作研究 [“Manipolare” la vita: Studio sulla produzione di Bi Feiyu]. Beijing: Xinhua Chubanshe, 2015.

Xu, Chengbei. *Peking Opera*. Traduzione di Gengtao Chen. Beijing: China Intercontinental Press, 2003.

Ying, Lihua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Lanham: Scarecrow Press, 2010.

Ying Lihui e Deming An. *Handbook of Chinese Mythology*. A cura di Jessica A. Turner. New York: Oxford University Press, 2008.

Sitografia

Basu Chitralkha e Wenwei Song. "From Absurdity to Reality". *China Daily*. Ultima modifica: 12 gennaio 2012. http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2012-01/12/content_14426116.htm.

Holz, Ludovica. "Bi Feiyu: Il sorriso di Calvino". *Doppiozero*. Ultima modifica: 17 maggio 2013. <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/bi-feiyu-il-sorriso-di-calvino>.

Pesaro, Nicoletta. "La narrativa cinese degli ultimi trent'anni". *Griselda online*. Ultima modifica: 20 aprile 2014. <http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/>.