

UNA REVISIONE DELLA TRADUZIONE DE “LA TRAVIATA” DI VERDI IN CINESE Questioni linguistiche e metodologiche

SABRINA ARDIZZONI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Abstract – This paper deals with the methodological and linguistic aspects of the translation into Chinese of the original 1853 *libretto* of Verdi's *La Traviata* by Francesco Maria Piave. The translation is performance-oriented, so it is part of a field of study that is still little investigated today, and requires careful consideration and accurate guidelines (Desblache 2007; Golomb 2005; Mateo 2013). Starting from a reflection on the tradition of translating opera *librettos* in China, the author highlights the historical and social significance of Verdi's opera. *La Traviata*, key access-point of Italian melodrama onto the Chinese cultural scene, becomes here the field in which specific trans-cultural elements of an artistic language are expressed, a language that, despite having defined rules, remains open to numerous semantic variations. After a historical excursus on the translation of the work, the present study focuses on the linguistic analysis of the criticalities in the Chinese translation of the text, aimed at rendering it on stage. The aim is to update a translation dating back to the last century, already reviewed by Chinese conductor Zheng Xiaoying, while paying more attention to the transcoding of sociolinguistic and cultural elements in a diachronic and diamesic key.

Keywords: opera in China; translating opera for the stage; Chinese translation strategies; *La Traviata*; Verdi's opera.

1. Introduzione

Il presente contributo tratta gli aspetti metodologici e linguistici del lavoro di traduzione del libretto d'opera de *La Traviata*, dall'originale del 1853 di Francesco Maria Piave al cinese, e si colloca pertanto in un ambito di studi che a oggi necessita attente riflessioni e accurate linee guida (Desblache 2007; Golomb 2005; Mateo 2013). Se, infatti, gli studi sulla traduzione audiovisiva dall'italiano al cinese hanno visto notevoli sviluppi dagli anni Novanta a oggi (Jin, Gambier 2018, p. 36) e numerose sono le ricerche, di ambito sia storico sia metodologico, dedicate alla traduzione di film (Jin 2013; Xiao 2016), il micro-settore della traduzione in cinese di libretti d'opera italiani resta a tutt'oggi poco, se non per niente, esplorato.

L'aspetto che si deve tenere in considerazione è che tra i tre elementi

che connotano il genere multimediale del melodramma – libretto, musica, performance – la compilazione del libretto dell’opera viene eseguita o prima o in seguito o parallelamente alla musica, ma con un rapporto di integrazione molto forte. (Marschal 2004; Mateo 2012; Huang 2013). Questi tre elementi, secondo Rossi (2018, p. 41), non sono gerarchizzabili, bensì equipollenti.

Tra le opere melodrammatiche, *La Traviata* è stata la prima a essere rappresentata in traduzione cinese, nel 1907, in Giappone. Il libretto tradotto fu poi messo in scena in Cina nel 1956¹ e, dopo una lunga interruzione, nuovamente nel 1978. Da allora viene rappresentato frequentemente, più spesso in italiano che in traduzione.

L’analisi che qui si propone risponde a una richiesta contingente legata al progetto della Direttrice di orchestra Zheng Xiaoying 郑小瑛 e si inserisce su un terreno di riflessione più ampio, legato alla modalità di rappresentazione del melodramma nella Cina contemporanea: i teatri delle grandi metropoli globali, come Pechino, Shanghai, Canton attirano un pubblico affezionato al genere melodrammatico occidentale, pertanto tendono a rappresentare le opere in lingua originale, con sottotitoli o soprattitoli in cinese, invitando cantanti occidentali, oppure cinesi che hanno studiato in paesi occidentali. In altre città invece, dove operano musicisti di grande caratura, come la stessa Zheng Xiaoying, ma in contesti dove si respira meno aria internazionale, si sente l’esigenza di coinvolgere il pubblico locale con opere tradotte e favorire il coinvolgimento di cantanti che non hanno studiato le lingue originali delle opere.

Il lavoro di revisione della traduzione prevede due fasi: la fase di analisi della traduzione in uso, con l’individuazione dei significanti, le parti omesse, o modificate nel corso delle traduzioni precedenti e la fase di ricostruzione delle parti individuate, in una nuova versione. La prima fase ha visto il coinvolgimento di chi scrive, come traduttrice, e della direttrice, che ha annotato i punti critici. La seconda fase si tiene in collaborazione tra la direttrice, i cantanti e il regista e deve prendere in considerazione l’armonizzazione con le parti musicali.

La direttrice Zheng Xiaoying interviene sulla traduzione non solo per veicolare meglio lo sviluppo della trama narrativa, ma soprattutto per lavorare sulle suggestioni, sulla trasmissione delle “sfumature” che ancorano le figure dei personaggi, il loro mondo interiore, la loro psicologia, alla musica.

¹ Seguendo le indicazioni del Ministro della cultura Mao Dun 茅盾 (1896-1981), negli anni Cinquanta del ventesimo secolo vennero tradotte alcune opere letterarie italiane, tra cui *Il Decamerone* e *La Divina Commedia*, ma da lingue intermedie (inglese o russo). Wen 2008, pp. 215-216 cita la traduzione dei libretti di *Madama Butterfly* (1958) e de *La Traviata* (1959) dall’inglese, da parte di Zhu Weiji, autore, nel 1962 anche delle traduzioni de *La Divina Commedia* e del *Decameron*. I libretti da lui tradotti, però, non furono utilizzati per la rappresentazione scenica.

2. La questione traduttiva sul piano della storia

All’inizio di questo lavoro, è necessario analizzare la questione da un punto di vista diacronico e interrogarci su come è nata la tradizione della traduzione di opere letterarie occidentali in Cina e sulle implicazioni linguistiche e interlinguistiche tra i diversi codici.

In Cina i progetti di traduzione a cavallo tra l’Ottocento e il Novecento si svilupparono sotto l’influenza del paradigma politico della corrente di intellettuali, di cui facevano parte anche Yan Fu 严复 (1854-1921) e Lin Shu 林纾 (1852-1924),² il cui motto era “I saperi cinesi come fondamento, i saperi occidentali come strumento”.³ Nel 1898, Yan Fu formulò i tre principi della traduttologia cinese, ancora oggi importanti punti di riferimento di ogni traduttore: fedeltà (*xin* 信), espressività (*da* 达), eleganza (*ya* 雅).⁴

Vi fu dunque un profondo interesse e una diffusa curiosità nei confronti della produzione culturale occidentale, che pareva fornire importanti stimoli alla crisi intellettuale e politica cinese dell’ultimo periodo dell’impero mancese. Molti giovani cinesi che si erano trasferiti a studiare in Giappone, in Germania e in Francia divennero traduttori di opere che ritenevano interessanti da introdurre nel dinamico panorama culturale cinese. Le traduzioni erano perlopiù mediate da alcune lingue ponte, tra le quali il giapponese giocò un ruolo di primaria importanza. Nei primi anni del XX secolo, il dibattito intorno alla lingua letteraria vedeva da una parte il modello traduttivo legato a Yan Fu e Lin Shu, che rimaneva legata alla lingua classica *wenyan* come lingua di arrivo; dall’altra parte, i giovani traduttori che, dal 1915 diedero vita al cosiddetto Movimento di Nuova Cultura, e che erano orientati a sperimentare una produzione letteraria in *baihua*, la lingua vernacolare, e ad inventare nuovi stilemi letterari epurati della rigidità dei dogmi classici.⁵ Tra questi, Lu Xun (1881-1936), di una generazione più giovane dei primi due, è considerato il padre della letteratura cinese moderna,

2 Yan Fu e Lin Shu sono considerati i fondatori della traduttologia nella Cina moderna.

3 *Zhongxue weiti, xixue weiyong* 中学为体, 西学为用.

4 Yan Fu introdusse questi principi, che restano i cardini della traduttologia cinese, nella sua prefazione alla traduzione di Huxley, *Ethics and Evolution* del 1898. Vd. Elizabet Sinn, 1995 “Yan Fu” in Chan, Pollard 2001 (1995) *An Encyclopaedia of Translation*, pp. 429-447. Anche Brezzi (a cura di) 2008.

5 Il movimento per l’adozione del *baihua* diventò un baluardo del Movimento di Nuova Cultura, ma era iniziato già nella seconda metà dell’Ottocento. Questa variante di lingua vernacolare scritta deriva dai libretti di opere teatrali di epoca Tang (618-907) e venne utilizzata anche nei romanzi Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911).

proprio per la sua produzione originale e per le sue traduzioni in lingua vernacolare.

Durante gli anni di studio in Giappone, mosso da un interesse intellettuale verso la scienza, egli iniziò traducendo dal giapponese in cinese i romanzi di Jules Verne. Per le sue traduzioni, scelse lo stile del romanzo, in cinese *xiaoshuo* – “piccoli discorsi”, “parole futili” – il cui stile narrativo si trova nella tradizione letteraria in lingua vernacolare come *Il Sogno della camera rossa* o *Viaggio a Occidente*, di epoca Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911). In questi romanzi ogni capitolo era introdotto da un paragrafo che riassumeva la narrazione dei capitoli precedenti e si chiudeva con una formula che anticipava il contenuto dei capitoli successivi. Lu Xun, nella sua traduzione di Verne, utilizzò questa formula, inserendo una parte inesistente nell’originale, secondo la struttura dei romanzi Ming e Qing. Intervenne poi direttamente nel testo, tagliando alcune parti – anche interi capitoli – perché considerate poco rilevanti, troppo complesse da fruire da parte del lettore cinese, o troppo difficili da tradurre, mentre altre vennero aggiunte per agevolare la lettura. Nelle sue prime traduzioni, ad esempio quella di *Dalla Terra alla Luna*, del 1903, Lu Xun si ispirò alla modalità di Lin Shu,⁶ il quale, nella traduzione dei romanzi, tra cui *La signora delle camelie* di Dumas, alternava al *wenyan* delle parti narrative, il *baihua* dei dialoghi. Nella prefazione alla traduzione – che il traduttore ridusse da 28 a 14 capitoli – dichiarò che lo scopo della sua traduzione era quello di far conoscere a più lettori possibile questo genere letterario, in quanto veicolo del linguaggio scientifico, assente fino a quel momento nel panorama culturale cinese. Per Lu Xun e gli altri traduttori dei primi venti anni del XX secolo era necessario trovare un codice linguistico atto a rendere il testo fruibile e accattivante, che stimolasse l’interesse nel lettore cinese (Lundberg 1989; Pesaro, Pirazzoli 2019).⁷ Anche la traduzione di *Through the Looking Glass* di Lewis Carroll da parte di Zhao Yuanren, nel 1922 venne eseguita in cinese vernacolare, con attenzione al trasferimento del contenuto, ma anche al suono e agli aspetti extralinguistici (ad esempio le parole non-esistenti) (Chao 1976, pp. 166-168).

Quello era lo spirito dell’epoca. I lettori a cui i traduttori si rivolgevano erano i letterati, uomini colti e molto attenti all’eleganza testuale, ma

6 Sull’influenza delle traduzioni di Yan Fu e Lin Shu nella formazione del giovane Lu Xun si veda, ad esempio, Lee in Goldman 1977, p. 170 e sgg.

7 Di ritorno dal Giappone, dove si era recato a studiare dal 1902 al 1909, Lu Xun si dedicò principalmente alla produzione letteraria finalizzata alla salvezza spirituale del popolo cinese. Mantenne e sviluppò uno stile narrativo personale e un linguaggio letterario chiaro e vicino alla lingua parlata, influenzando tutto l’impianto culturale del Novecento cinese.

numericamente molto limitati: il livello di alfabetizzazione era molto basso e solo il 10% della popolazione aveva accesso ai testi scritti.⁸

L’opera lirica, proprio in virtù della sua natura multimediale, si prestava bene alla funzione di veicolare significati nuovi e coinvolgenti. Nell’analisi della traduzione cinese del libretto d’opera, dobbiamo quindi tenere conto di questi tre fattori che hanno caratterizzato l’ingresso del melodramma in Cina:

1. Il rinnovamento linguistico: passaggio da *wenyan* a *baihua* (vernacolo) in una modalità fluida, ossia che per molto tempo prevede la compresenza nello stesso testo delle due forme;
2. Il rinnovamento delle forme artistiche: le forme fino ad allora considerate “alte” vengono sostituite da forme provenienti dalla cultura popolare a cui fino ad allora non veniva assegnata piena dignità culturale. All’interno di questo processo, si creano delle commistioni stilistiche, incastri tra forme dialogiche, narrative, poetiche, e musicali;
3. Il rinnovamento delle idee: si intende coinvolgere un gruppo più ampio di persone, si accolgono con entusiasmo gli stimoli che vengono da un mondo occidentale fino ad allora poco conosciuto, ma nei confronti del quale si riconosce una rappresentazione appassionata e ottimista; la cultura occidentale, legata alla rivoluzione francese e ai suoi ideali di libertà, uguaglianza, fraternità, e intrisa di principi romantici, di un romanticismo nazional-popolare viene vista, da una parte degli intellettuali dell’epoca, come una finestra su un mondo nuovo, giovane, portatore di ideali positivi per una nazione che sta nascendo.

Nel prossimo paragrafo vedremo come la traduzione dell’opera oggetto del nostro studio, *La Traviata* sia rappresentativa di un’epoca e quanto sia significativo il suo contributo nella cultura del melodramma in Cina.

3. *La Traviata*: chiave di ingresso del melodramma in Cina

L’origine della forma teatrale dell’opera melodrammatica si colloca nel XIX secolo in Italia, da cui si diffuse in Europa.⁹ Caratteristica principale del genere melodrammatico è la sua diffusione in ambiente popolare: nato in un

⁸ Si trattava per la maggior parte di uomini, anche se le donne in quel periodo stavano entrando come protagoniste nella costruzione di una nuova cultura. Le traduzioni di testi stranieri e le nuove forme testuali influenzarono anche lo sviluppo di una produzione letteraria da parte di autrici, tra le quali possiamo menzionare qui Ding Ling, Bing Xing, Huang Luyin. (Goldman 1977; Biasco 1983; Hu 2000).

⁹ Non prendiamo qui in considerazione la produzione melodrammatica precedente, che aveva stili e funzioni sociali differenti.

momento di fioritura della cultura borghese, rappresenta spesso il contrasto tra la vita di corte e la vita popolare, accendendo gli animi degli spettatori di sentimenti che animavano la cultura del romanticismo e dei nazionalismi nascenti. Il genere del melodramma operistico si consolidò in Italia e da qui si diffuse in altri paesi europei, che iniziarono a tradurre i libretti italiani ma anche a produrne nelle diverse lingue.

Secondo Minors (2012), la circolazione dei libretti d'opera all'inizio del XX secolo era strettamente collegata allo sviluppo in divenire delle identità nazionali. Afferma infatti che:

In the late nineteenth century, and the early twentieth century, foreign elements of operas were essential either way: as exotic features of art allowing distancing from everyday customs and tradition, linguistically and culturally; and/or as ways of providing an international platform for visibility to national cultures in the making. (Minors 2012, p. 14)

In Cina arrivò più tardi, come vedremo, nella prima metà del XX secolo, ma le conoscenze intorno ai temi e agli stilemi del melodramma italiano ottocentesco borghese entrarono già all'inizio del secolo scorso, un periodo, per la Cina, di grande fermento intellettuale e rinnovamento culturale. *La Traviata* fu la prima opera occidentale rappresentata in Cina in lingua cinese. Qual è stato il percorso che ha accompagnato il libretto di Piave su un palcoscenico cinese?

Nella Cina del XIX secolo la cultura italiana era pressoché assente: l'interesse verso l'Occidente era rivolto alla Gran Bretagna e agli Stati Uniti, ma tra il 1895 e il 1910, tramite il Giappone arrivò in Cina un'eco della produzione culturale italiana. Gli intellettuali cinesi che risiedevano in Giappone si appassionarono all'Italia e contribuirono a diffondere un'immagine positiva della cultura italiana (Masini in Brizzi 2008, p. 198). Nel 1899 Lin Shu tradusse il romanzo di Alexandre Dumas *La Dame aux camélias* (1848) col titolo cinese di *Bali chahua nü yishi* 巴黎茶花女遺事 [Le avventure parigine della signora delle camelie]. La sua traduzione seguiva di qualche decennio la composizione verdiana dell'opera *La Traviata*, del 1853, tratta da quel romanzo su libretto di Piave. Il libretto venne tradotto in cinese, con forti adattamenti, e messo in scena proprio in Giappone, nel 1907 da Li Shutong 李叔同 alias Hong Yi 弘一 (1880-1942), artista appassionato di musica occidentale, fondatore, a Tokyo, della Chunliu Opera Society (春柳社) (Lee in Goldman 1977, p. 29). Nel 1956, con la collaborazione di musicisti sovietici, il teatro sperimentale Tianqiao (天桥) di Pechino ne mise in scena una traduzione dal russo e inglese di Miao Lin 苗林 e Liu Shirong 刘诗嵘, che molto risentiva della traduzione di Hong Yi. Era la

prima rappresentazione di un’opera in stile occidentale in lingua cinese (Chen, Shao 2011, pp. 1-8). Si trattava di una traduzione indiretta, animata dallo spirito rivoluzionario e progressista che caratterizzava il panorama delle traduzioni cinesi di opere straniere negli anni Cinquanta (Wen 2008, pp. 215-216). Dopo la prima rappresentazione, nei dieci anni seguenti *La Traviata* comparve sulle scene in Cina molte volte, ma nel periodo 1966-1978 non più venne rappresentata. La direttrice Zheng Xiaoying ricorda che in quegli anni i musicisti e i cantanti d’opera non ebbero più occasione di mettere in pratica le loro capacità artistiche legate all’opera occidentale. Grazie alla collaborazione con una direttrice d’orchestra americana, l’opera venne nuovamente messa in scena nel 1978 – per la prima volta dopo 28 anni – nell’auditorium di una fabbrica alla periferia di Pechino, davanti a un pubblico di operai. Abituati a partecipare alle rappresentazioni di teatro popolare, da gustare mangiando e chiacchierando, di fronte alla pomposità di questa tragica storia d’amore, gli spettatori rimasero affascinati e in sala calò subito il silenzio: questa la testimonianza del tenore che impersonava il personaggio maschile principale, Alfredo, in quella rappresentazione del 1978. Superato l’esame degli operai, *La Traviata* diventò la prima opera lirica oggetto di analisi per la messa in scena secondo lo stile operistico occidentale nella Cina contemporanea. La direttrice Zheng Xiaoying, a cui era stata affidata la direzione del Teatro d’Opera Nazionale di Pechino, la portò in scena dopo un meticoloso studio dei personaggi, delle musiche e di una prima revisione della traduzione. La stessa direttrice, poi, operò altre revisioni al libretto, fino al 2011, quando a Xiamen mise in scena l’ultima redazione linguistica in cinese, una versione in cui lei stessa era intervenuta per adattare meglio le parole alla musica, al ritmo, e renderla più fruibile da un pubblico cinese, ossia, più “comprensibile” e accattivante.

Nel 2018, Zheng Xiaoying ha sentito l’esigenza di coinvolgere un esperto bilingue per controllare la versione e correggere gli errori di traduzione che avevano portato a dei fraintendimenti, sia sul piano testuale che co-testuale. In questo modo è nata questa ri-traduzione, che ha quindi assunto il carattere di una ricerca, interrogandosi sui seguenti quesiti:

1. Quali problematiche di ordine traduttologico sono oggetto di negoziazione da parte degli esperti coinvolti nella ri-traduzione (traduttore, direttore di orchestra)?
2. Quali sono i componenti del messaggio linguistico che devono essere inderogabilmente proposti nel nuovo testo cinese, e quali “libertà” il traduttore può concedere al musicologo?

4. Il trasferimento linguistico e l’*intentio operis*

La traduzione conteneva degli errori, su vari piani. Il più evidente si mostrava già dal Primo Atto, quando Gastone presenta Alfredo a Violetta e le dice: *Egra foste, e ogni dì con affanno qui volò, di voi chiese*. Questa frase lascia intendere che Violetta, malata, trascorre la sua malattia dentro la sua stessa casa, e Alfredo, all'insaputa di lei, le fa visita per avere sue notizie. Ma la versione cinese, attraversando diverse traduzioni, era diventata:

你在医院里看病的时候他每天送来花

Ni zai yiyuanli kanbing deshihou ta meitian songlai hua

Mentre tu eri in ospedale per le visite, lui veniva ogni giorno a portare fiori.

In questo caso si tratta di un errore semantico, sicuramente da correggere. Ma da cosa era dato questo errore? In altri termini, cosa porta questo “errore”? A nostro avviso questo errore porta il carico di una visione entusiastica e ottimistica, un ideale positivo che il traduttore dell'epoca esprimeva nei confronti della società occidentale:¹⁰ la persona malata della società di cui faceva parte Violetta si curava in ospedale, non in casa. Si tratta di un errore di trasferimento linguistico, che lascia palesare l'*intentio operis*,¹¹ il senso dell'importazione del genere melodrammatico in Cina.

Osserviamo qui un adattamento scenico dal duetto della Scena quinta del Secondo Atto, che ci permette di analizzare il rapporto quantitativo tra la lingua cinese e la lingua italiana, insieme ad un aspetto che nella resa traduttiva generale potrebbe risultare stridente: l'inserimento di espressioni *ex novo* e lo spostamento di informazioni all'interno dei brani. Si vedrà come in realtà questi inserimenti siano resi necessari proprio dalla natura multimediale del testo.

Violetta e il padre di Alfredo, Germont, hanno deciso, di nascosto da Alfredo, che lei lo lascerà, con una scusa, in modo da riparare l'immagine della sorella di lui, ormai intaccata dall'onta della relazione del fratello con una donna di basso livello sociale e di scarsa virtù morale. Nel rapporto tra la parte verbale – libretto – e musicale – spartito – l'intervento di Zheng, nella revisione del 2011, era stato quello di operare sulle musiche, lavorando sulla corrispondenza di “una nota-una sillaba-una parola”, ma anche sull'espressione dei mondi contrastanti dei due personaggi: Violetta esprime la tragicità e la pena di questo momento, in cui capisce che non rivedrà più l'amato; Germont esce trionfo e vincitore, consapevole di portare a casa una vittoria, prima di tutto morale, per il bene di lui, della sua famiglia, ma anche personale, mostrando la superiorità dell'uomo (che in scena sta in piedi e

¹⁰ Si condivide questa osservazione con altre analisi di traduzioni degli anni Cinquanta, tra cui Wen in Brezzi 2008.

¹¹ Ci si riferisce qui a Eco 2003.

sovrasta la protagonista femminile, che invece rimane seduta), e della classe sociale (lui nobile, lei, donna di bassa estrazione sociale).

| ORIGINALE ITALIANO | TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|---|---|---|
| <p>Violetta: Dite alla giovine sì bella e pura ch'avvi una vittima della sventura cui resta un unico raggio di bene. che a lei i sacrifici e che morrà (ripete 2 v.)</p> | <p>薇: 1. 我请你告诉她, 那纯洁的姑娘, 一颗孤独的心布满着创伤, 为了她的幸福, 我牺牲了仅有的希望, 生命已值不得我再留恋, 前途就是死亡! 2. 我求你告诉她, 那纯洁的姑娘, 一颗孤独的心布满者创伤, 为了她的幸福, 我牺牲了仅有的希望, 生命已值不得我再留恋, 前途就是死亡. (aggiunge) 死亡能为我解脱痛苦! (ripete 2 v.) 前途绝望, 前途绝望, 离开人间才能得到安详!</p> | <p>1. Per favore dillo, a quella giovane pura, (che c'è) un cuore solo e infranto. Per la sua felicità ho sacrificato l'unica speranza, la vita non mi porterà mai più amore, nel mio futuro non c'è che morte. 2. Ti prego dillo, a quella giovane pura, (che c'è) un cuore solo e piene di ferite. Per la sua felicità ho sacrificato ogni speranza, la vita non mi porterà mai più amore, nel mio futuro non c'è che morte. La morte mi libererà dal dolore (2v)! Il mio futuro è senza speranza, senza speranza, solo lasciando questo mondo troverò conforto.</p> |

Tabella 1
 Atto Secondo, Scena Quinta.

Il primo aspetto che si rende qui evidente è il numero maggiore di parole cinesi per rendere lo stesso passo musicale: 28 parole nell'italiano, 54 nel cinese. L'effetto melodico dell'originale italiano viene creato dalla ricchezza delle vocali, da parole lunghe a volte frutto di composti “creativi”, e da più parti declinabili.

Nella lingua cinese le parole sono monofonematiche e monomorfematiche, con un'unica vocale. Il brano tradotto, quindi, necessita di un numero maggiore di parole dell'italiano, in cui le parole sono più lunghe, contengono più vocali e hanno estensioni prosodiche più ampie di quelle cinesi. Inoltre, essendo la sillaba l'unità minima di significato, non scomponibile e non modificabile, non è possibile presentare le singole parole in forme diverse da quelle standard, ma si può lavorare sulle coloriture di significato di sinonimi e su costruzioni poliremiche di uso non comune. In traduzione, la possibilità di creare suoni nuovi di espressioni auliche *ad hoc*,

che rendono il testo “esotico” ossia, lontano dall’uso comune, come si trova sovente nel linguaggio operatico italiano, è pertanto più che remota, praticamente assente. Un esempio evidente in questo brano è la creazione dell’espressione “ch’avvi”, coniata dall’autore appositamente per questo testo, e che facilmente non trova altra applicazione in altro contesto comunicativo.

| ORIGINALE ITALIANO | TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|---|---|--|
| <p>GERMONT Piangi, piangi, piangi o misera,... supremo il veggo il sacrificio ch’or io ti chieggo... Sento nell’anima, già le tue pene... coraggio e il nobile ... cor vincerà.</p> | <p>父： 1. 哭吧，哭吧， 哭吧，可怜的人，哭吧， 眼泪能给你安慰。眼泪能 治疗痛苦和伤悲。(2v) 离别的痛苦， 我都能体会， 这样的牺牲是多么可贵， 是多么可贵。 2. 眼泪给你安慰。(2v) 眼泪能治好痛苦和伤悲， 离别的痛苦啊，我都能体 会， 这样的牺牲是多么可贵。 哭吧，哭吧，哭吧， 可怜的人， 这样的牺牲是多么可贵！ 哭吧，哭吧，哭吧， 可怜的人， 痛苦将随着时间消亡， 请相信我的话，那一切痛 苦将随着时间消亡。</p> | <p>1. Piangi, piangi, piangi, misera, piangi, le lacrime possano guarire la pena e gli affanni. Le lacrime possono guarire il dolore e la pena. (2v). Nel dolore della separazione, posso sentire la nobiltà di questo sacrificio (2v). 2. Le lacrime ti consolino. (2v). le lacrime guariscono il dolore e la pena, Nel dolore della separazione, posso sentire la nobiltà di questo sacrificio. Piangi, piangi, piangi misera, il dolore col tempo svanirà, ti prego, credi alle mie parole, tutti i dolori col tempo spariranno.</p> |

Tabella 2
 Atto Secondo, Scena Prima.

Questo aspetto morfologico della lingua cinese giustifica, nella traduzione, la presenza di maggiori ripetizioni, che, dispreferite nell’italiano, non lo sono nel

cinese; e di aggiunte che potremmo definire, seguendo Jakobson, fatiche, finalizzate a mantenere l’ascoltatore in linea con la musica, o, in altri termini, a far combaciare il testo con la melodia.

Anche se sul piano semantico la corrispondenza non è totale, tuttavia, la centralità della corrispondenza con la musica e le caratteristiche intrinseche della lingua cinese ci permettono di considerare questa una traduzione efficace sul piano della multimedialità.

Nella sezione successiva ci concentriamo su altri punti critici, da un punto di vista linguistico, ma efficaci da un punto di vista testuale. Nel brano che segue vediamo come la traduzione sia efficace nella resa musicale dell’opera, e evidenziamo le strategie traduttive utilizzate per il trasferimento dell’*intentio operis*.

Si evidenziano degli inserimenti, delle aggiunte di frasi che nulla aggiungono e nulla tolgono al senso della narrazione, ma che hanno la funzione di adattare il testo cantato alla musica.

| | |
|-----------------------------------|--|
| 眼泪能给你安慰 | le lacrime ti consolino |
| <i>yanlei neng gei ni anwei</i> | |
| 眼泪能治疗痛苦和伤悲 | le lacrime possano alleviare il tuo dolore |
| <i>yanlei neng zhiliao tongku</i> | |
| <i>he shangbei</i> | |

Si tratta qui di un’aggiunta particolarmente efficace ai fini della resa musicale, in quanto i due versi, in rima tra di loro, seguono l’andamento della musica, del ritmo, e anche le aperture delle vocali accompagnano il cantante nella fonazione.

Altrettanto dicasi per gli spostamenti dei nuclei informativi all’interno della frase: *kegui* 可贵, l’espressione che indica la nobiltà del “cor” di Violetta, viene attribuita al “sacrificio”, e viene spostata in fondo alla frase. Vi sono inoltre delle parti che vengono “sacrificate” in nome dell’adattamento musicale. In questo caso abbiamo evidenziato “ch’io chieggo”, che nella versione italiana fa ricadere la responsabilità del sacrificio addosso al padre di Alfredo, Germont, mentre nella versione cinese questa non viene esplicitata. Nella seconda ripetizione, però, il protagonista chiede a Violetta di credere alle sue parole:

| | |
|----------------------|-------------------------------------|
| 请相信我的话 | Ti prego di credere alle mie parole |
| <i>qing xiangxin</i> | |
| <i>wode hua</i> | |

Questo non trova corrispondenza nella versione originale, ma bene si adatta alla musicalità del duetto. Anche se il testo originale e il testo nella lingua

target non combaciano, si tratta di una strategia che favorisce la performance sul palcoscenico (*stage performing effect*).¹²

A livello di registro, la lingua utilizzata per la traduzione cinese è una lingua colloquiale, più comprensibile della lingua di Piave, che invece presenta le caratteristiche del libretto italiano del XIX secolo. Il linguaggio del libretto d'opera italiano, secondo la definizione di Fabio Rossi, 2018:

Ha una sua immediata riconoscibilità, per l'elevato tasso di forme desuete, antirealistiche e le *oscuire contorsioni sintattiche*. (Rossi 2018, p. 67)

La lingua del libretto – continua Rossi – è tanto più efficace quanto più si allontana dall'uso comune. Presenta una

preferenza per forme fonetiche e morfologiche arcaiche, alla selezione di un lessico aulico, all'ordine delle parole caratterizzato da spezzatura e inversioni (iperbati), scarso peso dato all'agentività del soggetto, alla manipolazione della transitività verbale, all'ellissi, o viceversa, alla ridondanza di forme pronominali. (Rossi 2018, p. 67)

Quella della traduzione cinese, invece, è una lingua piana, vernacolare, con molte ripetizioni, pochi sinonimi e scarso uso di linguaggio figurato. Il *raggio di bene* di Piave non viene resa in cinese. L'autore del libretto italiano è continuamente alla ricerca di espressioni sinonimiche equivalenti, attinge a registri aulici, veri o inventati, fa largo utilizzo di strutture fonetiche e morfologiche contratte (elisione o cambio di consonanti, o di vocali, come in *cor*, *sacrifizio*), desinenze vocaliche che seguono l'andamento del canto, (*io avea*), contratture semantiche, forme verbali allotropiche (*veggo*, *chiedgo*) e invenzioni che attingono all'aulico, ma che concentrano significati che possono essere derivati solo in quel contesto.

Ciò si rileva anche nel brano che segue, tratto dalla quinta scena del primo atto, in cui, nella resa cinese, la condensazione semantica e l'invenzione linguistica contenuta nell'espressione *le egre soglie* non viene trasmessa. In questo caso, non si fa cenno alla malattia di Violetta, mentre ciò che resta è una coloritura di calore e vitalità.

| ORIGINALE ITALIANO | TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|---|-----------------------------------|--|
| Lui che modesto e vigile all'egre soglie ascese, e nuova febbre accese destandomi all'amor | 我记得你明亮的眼光, 你说话热情奔放, 使我的心情欢畅 | Ricordo il tuo sguardo splendente, la tua parlata gentile e senza freni, che fecero sobbalzare di gioia il mio animo. |

12. Wang 2013 in <http://translationjournal.net/journal/65hamlet.htm>

Tabella 3
Atto Primo, Scena Quinta.

In questo brano, *febbre* e *destandomi* sono resi con *reqing* 热情 (gentile, passionale), *benfang* 奔放 (sfrenato), *huanchang* 欢畅 (giubilante, eccitato). Il senso complessivo della frase viene dunque “reinterpretato” con una maggiore attenzione alle categorie di *da* e *ya* (espressività ed eleganza), a discapito di *xin* (fedeltà), per riprendere le categorie di Yan Fu. In altri termini, sembra qui lecito scorgere in questa scelta traduttiva orientata alla funzionalità (*skopos theory*) (Reiß, Vermeer 2014 [1984]), ciò che Chao definiva “fedeltà funzionale” prima ancora che semantica (Chao 1976, p. 149): la scelta di mantenere alcuni segnali testuali identificativi, trasferendoli in nuclei semantici, o su un piano diverso del paratesto, contribuisce alla buona riuscita della rappresentazione scenica. L’utilizzo di un registro piano, inoltre, come abbiamo già visto, risponde al contesto culturale del momento storico in cui l’opera è stata introdotta in Cina.

5. L’aspetto sociolinguistico

La trasposizione dei rapporti gerarchici tra i personaggi riflette la concezione sociale dell’epoca del traduttore. Nel libretto originale italiano, i personaggi in scena non presentano scambi diadici sociolinguisticamente simmetrici; al contrario, le relazioni tra i parlanti sono marcate da espressioni che rendono evidenti in maniera netta le gerarchie sociali: tra gli amici si danno del “voi”, come era uso all’epoca, e i domestici si rivolgono ai loro signori con formule di rispetto. Ma nel cinese, l’uso dei referenti pronominali lascia trasparire la visione ottimista dei rapporti sociali nel salotto francese del XIX secolo: un ideale di parità tra i personaggi, che vengono visti come individui in una società di uguali. Le differenziazioni sociolinguistiche, infatti, nella traduzione cinese sembrano annullarsi. Nella tradizione letteraria cinese, i rapporti interpersonali sono linguisticamente marcati da dei referenti pronominali funzionali alla rappresentazione di una società dalle gerarchie ben definite. I personaggi tra di loro non si chiamano per nome, ma usano pronomi che rispecchiano sempre il rapporto sociale tra gli interlocutori. Nella traduzione del libretto, invece, si fa un uso estensivo di *ni* 你, mentre *nin* 您 non viene mai usato. Ecco alcuni brani del secondo e del terzo atto:

| ORIGINALE ITALIANO | TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|--|--|---|
| Alfredo: Donde vieni? Annina: Da Parigi Alfredo: Chi te'l commise? Annina: Fu la mia signora. | 阿: 阿尼娜, 你从哪里来? 仆: 从巴黎来 阿: 谁叫你来的 仆: 我的小姐叫我 | Alfredo: Annina, da dove vieni? Domestica: Da Parigi Alfredo: Chi ti ha chiamato qui? Domestica: La mia signorina. |

Tabella 4
Atto Secondo, Scena Seconda

| ORIGINALE ITALIANO | TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|---|---|---|
| Alfredo: Or vanne... andrò a Parigi...Questo colloquio ignori la signora... Il tutto valgo a riparare ancora... | 阿: 我现在立刻去巴黎, 但是你不要将这事告诉小姐, 让我来帮她度过当前的困难 | Alfredo Me ne vado subito a Parigi, ma tu non devi dirlo alla signorina (Miss), lascia che l'aiuti a superare queste difficoltà. |

Tabella 5
Atto Secondo, Scena Seconda

| | | |
|---|---------------------------------|--|
| Annina: Mi richiedeste? Violetta: Sì, reca tu stessa questo foglio | 仆: 是你叫我吗? 薇: 是, 把这封信给男爵送去 | Domestica: Mi hai chiamata? Violetta: Sì, porta questa lettera al barone. |
|---|---------------------------------|--|

Tabella 6
Atto Secondo, Scena Sesta.

E ancora:

| ORIGINALE ITALIANO | TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|---|------------------------|--|
| Violetta: Annina?... | 薇: 阿尼纳! | Violetta: Annina! |
| Annina: Comandate? | 仆: (醒来) 我在这里 | Domestica: (si sveglia) Sono qua! |
| Violetta: Dormivi, poveretta? | 薇: 亲爱的, 你太累. | Violetta: Cara, sei troppo stanca! |
| Annina: Sì, perdonate... | 仆: 不, 请你原谅. | Domestica: No, perdonami. |
| Violetta: Dammi d’acqua un sorso. (Annina eseguisce). | 薇: 请你倒杯水来. (仆为薇倒水). | Violetta: Portami un bicchiere d’acqua, per favore. (la domestica versa l’acqua a Violetta). |

Tabella 7
 Atto Terzo, Scena Prima

In italiano, gli scambi tra Violetta e Annina, la domestica, sono interazioni asimmetriche, mostrano disparità sociale: Violetta si rivolge con il “tu” ad Annina, mentre Annina si rivolge con il “voi” a Violetta e agli altri personaggi; Violetta dimostra compassione per Annina (Dormivi, poveretta?). Nelle interazioni in cinese, tutti si danno del tu, non usano forme di cortesia; Violetta utilizza espressioni di affetto nei confronti della domestica (qui la chiama *qin’aide* 亲爱的, “cara”, termine che lascia trapelare un’intimità che nell’originale non viene espresso. In questi scambi, l’appellativo cinese attribuito ad Annina è “domestica” *pu* 仆, ma tutti si riferiscono a lei come “Annina” *A ni na* 阿尼纳; in italiano, Annina parla di Violetta come “la mia signora” ma in cinese diventa *wode xiaojie* 我的小姐. Anche Alfredo, parlando di Violetta alla domestica, la chiama “la signora” in italiano, e *xiaojie* 小姐 in cinese.

È necessario qui notare che *xiaojie* è un appellativo che in epoca classica – e, nella Cina continentale, anche oggi – veniva utilizzato per indicare le prostitute, o ballerine, o lavoratrici nelle locande. Letteralmente si riferisce alle giovani donne non sposate; usato per la traduzione dell’inglese “Miss”, come l’appellativo inglese deve sempre essere accompagnato dal nome proprio. Quando non lo è, lo si rivolge a giovani cameriere o commesse dei negozi. L’uso che se ne fa qui, da parte della domestica nei confronti della “signora”, è quindi improprio, manifesta un appiattimento sociale che il testo originale non presenta. Questa scelta traduttologica lascia trapelare lo spirito dell’epoca in cui venne eseguita la traduzione, una scelta diffusa nelle traduzioni coeve di testi stranieri (Wen 2008): negli anni Cinquanta del XX secolo, dopo la fondazione della Repubblica Popolare, si promulgava un ideale di uguaglianza, di genere e di classe, e linguisticamente l’uso degli

appellativi pronominali venne appiattito verso forme di referenti socio-linguisticamente più simmetrici che in passato. È di questo periodo la diffusione, nell'uso della produzione letteraria "alta" dei pronomi personali diretti "wo", "ni" "ta", introdotta negli anni Venti. Negli anni Cinquanta si standardizza il pronome di terza persona femminile *ta* 她, che si pronuncia come quello maschile *ta* 他, con il genere marcato nella grafia, dove all'elemento radicale del carattere che corrisponde a *ren* 人, persona, viene sostituito da quello di *nü* 女, donna. Analogo processo è in corso oggi, con la diffusione anche in Cina continentale¹³ di un pronome di seconda persona in uso soprattutto nelle aree in cui si utilizza il sistema di scrittura non semplificata *fantizi* 繁体字. In questo carattere, il genere è marcato allo stesso modo: 你, la cui pronuncia resta invariata, viene trascritto, 妳 ossia, alla componente (radicale) generica si sostituisce il radicale che indica il genere femminile *nü* 女. Nella revisione in corso, sono state operate delle modifiche che riflettono una maggiore attenzione all'aspetto sociolinguistico della traduzione, nel rispetto della variante diacronica. Quindi, *xiaojie* è stato cambiato con *furen* 夫人, "signora", termine di rispetto che evidenzia la disparità sociale tra Annina e Violetta; inoltre, negli scambi è stato necessario introdurre l'espressione di cortesia *nin* 您, oggi nuovamente utilizzata nel cinese formale.

6. L'evento della festa nella Francia della prima metà del XIX secolo

Il primo atto si apre con l'inizio di una festa in cui gli invitati arrivano, in ritardo, dopo essersi attardati a casa di Flora. Tutti si incoraggiano a vicenda a divertirsi e a godere della festa. L'atmosfera è calda e la gioia è annaffiata da quantità di vino a volontà. Nella gioia si insinua il fantasma della malattia di Violetta, che però intende godere del momento e non pensare alle sofferenze. In questo contesto, Violetta e Alfredo vengono presentati per la prima volta.

Vediamo ora le espressioni utilizzate dall'autore italiano e dal traduttore cinese, e individuiamo le differenti modalità di costruzione dell'evento festoso nel testo di partenza e in quello di arrivo:

¹³Soprattutto nei testi delle canzoni e nelle scritture gergali delle nuove generazioni.

| ORIGINALE ITALIANO | TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|--|---|---|
| <p>Violetta: Flora, amici, la notte che resta d'altre gioie qui fate brillar... fra le tazze è più viva la festa...</p> <p>Flora e Marchese: E goder voi potrete?</p> <p>Violetta: Lo voglio; al piacere m'affido, ed io soglio col tal farmaco i mali sopir.</p> <p>Tutti: Sì, la vita s'addoppia al gioir.</p> | <p>薇： 弗洛拉，朋友们，欢迎你们来到。我们大家尽情欢乐，快把欢乐的酒杯斟满了。</p> <p>弗，侯：不妨碍你的健康？</p> <p>薇：不要紧。 只有欢乐使我精神好，只有欢乐使我身体健康。</p> <p>众：对， 欢乐使我们更愉快。</p> | <p>Violetta: Flora, amici, benvenuti! Gioiamo tutti a piacimento, presto, mesceate nelle vostre tazze il vino della gioia!</p> <p>Flora e Marchese: Non vi sarà d'intralcio alla vostra salute?</p> <p>Violetta: Non vi preoccupate. La gioia mi fa star bene, la gioia fa bene alla mia salute.</p> <p>Tutti: sì, la gioia ci rende più felici.</p> |

Tabella 8
 Atto Primo, Scena Prima.

La traduzione di questo brano si presenta disallineata dalle espressioni utilizzate nell'italiano: primo fra tutti si evidenzia un uso eccessivo del termine “piacere/gioia” – 欢乐 *huanle*, che viene ripetuto ben quattro volte. In italiano, per Violetta il piacere/gioia è un farmaco che l'aiuta a superare il dolore, ma questa similitudine nel cinese viene perduta.

Qui, in italiano l'autore fa ricorso a otto espressioni per descrivere l'evento, per costruire un'atmosfera festosa, e non utilizza mai ripetizioni: *gioia, viva, festa, goder, piacere, i mali sopir, vita, gioir*. Si tratta di un aggettivo, due verbi, quattro sostantivi e un'espressione idiomatica (*i mali sopir*). In traduzione sono state usate tredici espressioni, ma una parola è stata ripetuta sei volte: *huanying* 欢迎 (una volta), *huanle* 欢乐 (sei volte), *jiankang* 健康 (tre volte), *jingshen hao* 精神好 (una volta), *jinjing* 尽情 (una volta). Si tratta di un sostantivo (*huanle* 欢乐), un verbo (*huanying* 欢迎), un aggettivo (*jiankang* 健康), un avverbio (*jinjing* 尽情), un sintagma aggettivale (*jingshen hao* 精神好).

L'originale di Piave presenta dei chiaro-scuro, un'alternanza di elementi di gioia e di dolore che nella traduzione cinese non vengono resi. Si tratta quindi di cercare una formulazione più allineata, più efficace nella trasmissione di queste *nuances* semantiche. Questa operazione, però, che deve anche tenere in considerazione l'andamento musicale, molto veloce in questa parte, si svolge tra la direttrice d'orchestra e i cantanti, e viene considerata necessaria alla resa del senso complessivo della traduzione.

7. La traduzione come veicolo di conoscenze (non) condivise.

Tra il testo di partenza e il testo di arrivo, sovente si incorre in un disallineamento tra enciclopedie traduttive (Mazzoleni, Menin 2011, p. 3). Nel nostro libretto, questo si evidenzia quando, nei dialoghi tra i personaggi, si fanno cenni a conoscenze derivanti dalla cultura mitologica, popolare e geografica condivise nell'ambiente culturale europeo del XIX secolo e poco conosciute nella Cina al tempo delle prime traduzioni. Nel primo atto, Violetta, versando vino agli invitati, si presenta paragonandosi ad una divinità del pantheon greco: *Sarò l'Ebe che versa*. Questo in cinese viene così tradotto:

现在让我来斟酒 Lascia che io ora versi il vino.
Xianzai rang wo lai zhen jiu

Si tratta di una traduzione addomesticante, secondo la categorizzazione di Venuti (1995). Una strategia elusiva, data dal fatto che molto probabilmente il traduttore e, ancor più probabilmente, il fruitore, non aveva familiarità con la figura di Ebe, figlia di Zeus ed Era, che nell'Olimpo aveva la funzione di versare nettare e ambrosia nelle coppe degli dei.

Il secondo atto offre molti spunti per questa analisi. Lì, una parte importante è ricoperta dalla scena del ballo delle zingare.

*Noi siamo zingarelle venute da lontano,
d'ognuno sulla mano leggiamo l'avvenir.*

In cinese viene tradotto come:

| TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|---|--|
| 有谁想知道命运, <i>youshui xiang zhidaomingyun</i> 快来找茨风姑娘 | Chi vuole conoscere il proprio destino, venga presto qui da noi, le giovani <i>cifeng</i> . |

| | |
|--|---|
| <i>kuai lai zhao cifeng guniang</i> 让我们看看手心， <i>rang women kankan shouxiang</i> 就给你说端详 <i>jiu geini shuo duanxiang</i> | facci leggere la tua mano, ti racconteremo tutto per filo e per segno. |
|--|---|

Tabella 9
Atto Secondo, Scena Decima.

Cifeng 茨风 è il termine cinese, oggi in disuso, che corrisponde a “gitani”, e viene dalla trascrizione fonetica del termine russo Цыганы (Cygany)¹⁴. Oggi il termine diffuso è un calco fonetico dell’inglese “Gypsy:” *Jipusai* 吉普赛—trascritto anche come *Jibusai* 吉卜赛.

Oltre ad adattarsi bene all’andamento musicale, il mantenimento dell’espressione *cifeng* è una scelta interessante, “estranante”, “foreignizing”, secondo la categoria di Venuti, che concilia diverse esigenze traduttive:

1. Ha un’origine storica che coincide con l’epoca in cui l’opera venne introdotta in Cina;
2. Esprime lo spirito che animava l’*intentio operis* della traduzione: quella di far salire gli esclusi della società sul palcoscenico dell’arte;
3. Essendo oggi in disuso, rappresenta un termine “esotico”, che riflette il carattere del linguaggio del melodramma italiano.
4. Bene si presta all’esigenza musicale di “cantabilità” del testo.

Tra gli elementi che fanno parte di un *corpus* di conoscenze (non) condivise è la figura dei *matadores* (*mattadori*, nella versione italiana), e delle conoscenze geografiche relative alla Spagna. Nel coro tra Gastone e i *mattadori* si fa riferimento alla festa del bue grasso, che nel cinese non viene tradotta:

*Di Madride noi siam mattadori,
siamo i prodi del circo de' tori,
testé giunti a godere del chiasso
che a Parigi si fa pe'l bue grasso.*

14 È il termine utilizzato nella traduzione del racconto in versi di Pushkin “Gli zingari”, del 1824. Quest’opera incontrò l’interesse di Qu Qiubai (1899-1935), uno dei fondatori del Partito Comunista, che aveva studiato all’Istituto di Lingue Straniere di Mosca. Ne pubblicò una parte in traduzione sulla rivista di poesia *Wuyue* nel 1937, e poi in un libretto, pubblicato a Shanghai nel 1939. Nel 1959 uscì una versione completa per la Casa editrice per la letteratura del popolo (*Renminwenxue chubanshe*) di Pechino.

In cinese diventa:

| | |
|---|--|
| 斗牛的勇士从马德里来到, <i>Douniude yongshi cong Madeli laidao,</i> 战胜公牛不知有多少条。 <i>zhansheng gongniu buzhi you duoshao tiao</i> 斗牛的英雄我们天下扬名, <i>douniude yingxiong women tianxia yangming</i> 我们知道一件奇怪事情, <i>women zhidao yijian qiguai shiqing</i> 喂小姐, 你们如要想听, <i>wei xiaojie, nimen ru yao xiang ting</i> 我们就给你听听。 <i>women jiu keyi gei ni tingting</i> | Sono arrivati i mattadori da Madrid Chissà quanti tori hanno vinto nella lotta. La fama di eroi della corrida è nota in tutto il mondo Noi conosciamo una strana vicenda Ehi ragazze! se volete sentirla Ve la potremo raccontare |
|---|--|

Tabella 10

Atto Secondo, Scena Undicesima.

Mentre il termine *matadores/mattadori* viene reso con un un calco semantico (斗牛的勇士 letteralmente significa “i prodi che lottano coi tori”), tutta la frase in cui si fa riferimento al “bue grasso” (*giunti a godere del chiasso che a Parigi si fa pe 'l bue grasso*), ossia al Carnevale, viene eliminata e sostituita con un’esortazione all’ascolto, una formula di anticipazione che fa parte dello stile del romanzo e del teatro classico (“noi conosciamo una strana vicenda; ehi ragazze! se volete sentirla, ve la raccontiamo”).

In questo caso, quindi, non si sente l’esigenza di revisionare la traduzione, ma si vuole fornire questo come esempio di traduzione virtuosa in quanto efficace nell’aspetto performativo, nonostante la “perdita” della figura del bue grasso: un “sacrificio necessario”!

Nel caso che segue, invece, si sente la necessità di una revisione della traduzione, data dall’obsolescenza della traduzione addomesticante: la strategia elusiva, che all’epoca della prima traduzione aveva senso, si rende oggi obsoleta. Nella stessa scena, poco più avanti, il coro tra Gastone e i *mattadori*:

*È Piquillo un bel gagliardo biscaglino mattador:
forte il braccio, fiero il guardo, delle giostre egli è signor.
D'andalusa giovinetta follemente innamorò;*

Nel cinese, il nome di Piquillo viene tradotto con *Bi kai luo* 比开罗, ossia, ne viene data una resa fonetica che si armonizza bene con la musica, ma i referenti geografici vengono perduti: *un bel gagliardo biscaglino e andalusa giovinetta*. La collocazione di Biscaglia e Andalusia non era conoscenza diffusa al momento della prima traduzione del libretto, mentre oggi

l’Andalusia (*An da lu xi ya* 安达鲁西亚) è una delle mete amate dai turisti cinesi quando si recano in Europa, e il Golfo di Biscaglia (*bi si kai wan* 比斯开湾) è entrato nelle conoscenze geografiche di molti possibili fruitori dell’opera.

In questo caso, quindi, l’elisione dei due referenti geografici risulta una forma di traduzione addomesticamente obsoleta, e causa la perdita di elementi di coloritura rilevanti nel testo originale.

Anche il caso che segue, tratto anch’esso dal secondo atto, può essere considerato un esempio di traduzione addomesticante. Qui, Flora, una delle protagoniste femminili, nel suo corteggiamento con il Marchese, dice:

*La volpe lascia il pelo,
non abbandona il vizio.
Marchese mio, giudizio,
o vi farò pentir.*

La traduzione cinese è:

| TRADUZIONE CINESE | RETROVERSIONE |
|--|---|
| 凡事都有个限度, <i>Fanshi dou youge xiandu</i> 我的忍耐也有尽头, <i>wode rennai yeyou jintou</i> 侯爵啊你要当心, <i>houjue a ni yao dangxin</i> 当心我报复你! <i>dangxin wo baofu ni!</i> | Tutto ha un limite, anche la mia pazienza giunge alla fine, oh Marchese, stai tranquillo, stai tranquillo che ti renderò pariglia. |

Tabella 11
Atto Secondo, Scena Decima.

In questo caso, alla locuzione italiana “*la volpe lascia il pelo, non abbandona il vizio*”, adattamento del detto “*il lupo perde il pelo ma non il vizio*”, non corrisponde una ricerca di espressione equivalente, tramite un’analoga locuzione –*chengyu* (frase fatta) o *yanyu* (proverbio) –in cinese (Lei in Brezzi 2008); la traduzione intende veicolare il contrasto tra i due protagonisti, ma il significato viene modificato: nell’italiano lei si riferisce al “vizio” di tradimento che lui mantiene, per il quale lei non intende abbassare la guardia; nel cinese lei sopporta il tradimento, ma solo fino a un certo punto.

8. Conclusione

La conclusione del lavoro di revisione della traduzione per la messa in scena è ancora lungi a venire: la direttrice Zheng, i cantanti, dopo aver preso atto dell'analisi, frutto di questa prima fase di lavoro, stanno progettando la nuova messa in scena e stanno operando le modifiche suggerite. L'adattamento musicale è un processo lungo e complesso, che si consolida tramite la collaborazione tra la direzione d'orchestra, il regista, i cantanti insieme ai traduttori o esperti linguistici.

Molteplici sono i punti di attenzione che entrano in gioco nella traduzione linguistica di un testo multimediale come il libretto d'opera. Gli aspetti linguistici, musicali e performativi, indissolubilmente interlacciati, ci obbligano a selezionare le informazioni linguistiche ed extralinguistiche che vengono trasferite nella lingua target.

1. Elementi di senso che inficiano il passaggio delle informazioni;
2. Disallineamento nella trasmissione delle *nuances* semantiche;
3. Disallineamento dei registri linguistici delle due lingue;
4. Riferimenti socio-linguistici e di conoscenze dichiarative e loro storicizzazione.

Lu Jia, allievo di Zheng Xiaoying – già direttore artistico di teatri d'opera italiani come l'Arena di Verona, e oggi direttore del teatro d'opera di Pechino, carica che già fu della sua maestra Zheng Xiaoying – in numerose interviste ha affermato di preferire la rappresentazione di opere in lingua originale, in quanto, secondo lui, la complessità linguistica dell'italiano dei libretti non è riproducibile in cinese. Ma allora dovremmo davvero esimerci dalla traduzione del libretto d'opera?

La direttrice Zheng, al contrario, non è d'accordo. Come abbiamo visto, la traduzione può veicolare delle informazioni che contribuiscono a creare una *performance on stage* di grande efficacia per un pubblico che vuole conoscere e gustare elementi culturali dell'opera. La familiarità della lingua in cui si recita sul palco permette ai cantanti di migliorare la resa recitativa, sia per quanto riguarda l'espressività teatrale, sia per quanto riguarda la pronuncia di suoni familiari.

Il melodramma italiano, proprio per la sua specificità e la definitezza degli stilemi risulta di difficile trasposizione sul palcoscenico cinese, ma ugualmente risponde a una sfida che il traduttore e i musicisti, in collaborazione, possono vincere con soddisfazione.

Bionota: Sabrina Ardizzoni è interprete e traduttrice cinese-italiano. Dopo aver trascorso due anni accademici in Cina, a Pechino e all’Università Normale dell’Anhui (1992-1994), si è laureata all’Università di Bologna (1995) e da allora ha lavorato come interprete di comunità in ambito commerciale, sanitario, scolastico e artistico. Insegna Lingua e cultura cinese come docente a contratto presso l’Università di Bologna dal 2003. Ha collaborato con Bononia University Press, con la quale ha pubblicato un *Dizionario per lo studio della lingua cinese contemporanea* e diverse traduzioni di libri per giovani adulti. Nel 2018 ha trascorso un anno di ricerca nel Fujian e a Xiamen ha collaborato con la direttrice d’orchestra Zheng Xiaoying per la revisione delle traduzioni di libretti d’opera italiani in cinese.

Recapito autore: sabrina.ardizzoni@unibo.it

Riferimenti bibliografici

- Agorni M. 2005, *La traduzione: Teorie e metodologie a confronto*, LED, Milano.
- Biasco M. (a cura di) 1983, *Ding Ling, Huang Luyin, Bing Xin: Tre donne cinesi*, Guida editori, Napoli.
- Brezzi A. (a cura di) 2008, *La letteratura italiana in Cina*, Tiellemmedia Editore, Roma.
- Chan P. (a cura di) 2001 (1995), *An Encyclopaedia of Translation*, The Chinese University Press, Hong Kong.
- Chao Y. 1976, *Aspects of Chinese Socio-linguistics—Essays by Chao Yuan Ren Introduced and Selected by Anwar S. Dil*, Stanford University Press, Stanford, California.
- Chen X., Shao Y. 2011, *La Traviata. Libretto d'opera tradotto in cinese con revisione di Zheng Xiaoying*, Centro studi d'Opera Zheng Xiaoying, Xiamen Institute of Technology.
- Desblache L. 2007, *Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences*, in Remael A. & Neves J. (eds) *A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles*, Special Issue of “Linguistica Antverpiensia” [6], pp.155–170.
- Eco U. 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, Milano.
- Goldman M. 1977, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England.
- Golomb H. 2005, *Music-linked translation (MLT) and Mozart's operas: theoretical, textual and practical approaches*, in Dinda L. Gorlée (ed.), *Songs and significance: Virtues and Vices of vocal translation*, Rodopi, Amsterdam/New York, pp. 121–161.
- Hu Y. 2000, *Tales of Translation, composing the new Woman in China, 1899-1918*, Stanford University Press, Stanford.
- Huang G. 2013, *Interpreting Hamlet – Chinese Translation with Detailed Annotation*, Tsinghua University Press, Beijing.
- Jin H. (2013), *Zhongguo wusheng dianying fanyi yanjiu (1905-1949)* [Towards a history of translating Chinese films (1905-1949)], Beijing, Peking University Press.
- Jin H., Gambier Y. 2018, *Audiovisual Translation in China: A Dialogue between Yves Gambier and Jin Haina*, in “Journal of Audiovisual Translation”, 1[1], pp. 26-39.
- Lee T. 2015, *Experimental Chinese Literature: Translation, Technology, Poetics*, Brill, Amsterdam.
- Lei J. 2008, *La traduzione e la comparazione culturale di proverbi e frasi fatte italiane e cinesi*, in Brezzi A. (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*, Tiellemmedia Editore, Roma, pp. 85-298.
- Marschall G. (ed.) 2004, *La traduction des livrets: Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Mateo M. 2012, *Music and Translation*, in Gambier Y., Doorslaer L. van (eds.) *Handbook of Translation Studies - Volume 3*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- Mazzoleni M., Menin R. 2011, “Traduzione e conoscenze (non) condivise”, in MediAzioni, 11, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-11-anno-2011/76-articoliarticles-no-11-2011/184-traduzione-e-conoscenze-non-condivise.html>.
- Minors H. J. 2012, *Music, Text and Translation*, Bloomsbury Academic, London/NY.
- Pesaro N., Pirazzoli, M. 2019, *La narrativa cinese del Novecento*, Carocci Editore, Roma.
- Reiß K., Vermeer H. 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen.
- Rossi F. 2018, *L'opera italiana. Lingue e linguaggi*, Carrocci Editore, Roma.

- Vermeer Hans J. 2000, "*Skopos and commission in translational action*" (A. Chesterman trans.), in L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, pp. 221-233.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London/New York.
- Wang X. 2013, *Two New Chinese Translations of Hamlet Introduced and Compared*, in "Translation Journal", 17 [3], <http://translationjournal.net/journal/65hamlet.htm>.
- Wen Z. 2008, *L'introduzione della letteratura italiana in Cina*, in Brezzi (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*, Tiellemmedia Editore, Roma, pp. 207-216.
- Xiao W. 2016. *Yinghan yingshi fanyi shiyong jiaocheng* [A practice guide to English Chinese audiovisual translation]. East China University of Science and Technology Press, Shanghai.