



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Interpretariato e
Traduzione Editoriale, Settoriale

Tesi di Laurea

**Traduzione del libretto del *Rigoletto* in
cinese e riflessioni sulla traduzione
dell'opera lirica italiana**

Relatore
Ch. Prof. Livio Zanini
Correlatore
Ch. Prof. Paolo Magagnin

Laureanda
Cien Liang
Matricola 984114

Anno Accademico
2019 / 2020

*A Riccardo,
senza cui molto di ciò che è stato fatto
in questi anni non sarebbe stato possibile...*

ABSTRACT

In recent years, Opera as a form of art has gained a much broader audience in China. While during the performance, in order to fully immerse the audience into the opera's exquisite beauty, the theatre should focus on the audience's comprehension of the lyrics. However, as far as the current situation of the sector in China is concerned, there doesn't exist a canonical Chinese translation of the opera librettos, not even for those repertoires with high exposure and popularity. At the same time, there are various versions of translations with different level of translation qualities in the market. However, considering the professionalism of opera libretto translation and its difficulty when it comes to practice, this kind of deficiency is understandable, but it is truly a pity. Yet this status in quo also gives me the opportunity and inspiration to write this thesis.

This thesis is divided into three chapters. In the first chapter, there is a brief introduction to the characteristics of Italian opera in the 19th century, followed by an overview on Giuseppe Verdi's life and the background story behind the creation of *Rigoletto*. This chapter will also discuss the role of the librettist taking Francesco Maira Piave as an example. In the last part of this research the author will discuss the spread of Western opera, especially Italian opera, in China, together with the current situation of libretto translation as well as the different opinions towards it and some theoretical guidance used in the process, including the singability of the texts, the theory of the translation and the so-called virtue of the translator.

The second chapter is my version of the complete translation of Verdi's *Rigoletto*, translated under the guidance proposed in the first chapter. This version is based on the *Rigoletto* published by Casa Ricordi Press. In addition to the characters' stage lines, this translation also includes scene descriptions and detailed descriptions of the scenography and stage props.

The third chapter of this thesis consists of my translation comments. It focuses on the analysis of the libretto and summarizing its linguistic features. The translation theory guidance used translation process, such as micro and macro translation skills as well as the comparison with some other translators' version are also included in this chapter.

At the end of this thesis, there is an appendix and a glossary in both Chinese and Italian about the technical terms related to *Rigoletto* and opera in general, as well as a bibliography and webography.

摘要

近年来，歌剧艺术在中国的受众越来越广，一方面是因为随着人们平均收入水平的提高，对古典音乐和歌剧艺术等高水准文化的消费需求也相应提升；另一方面则是得益于国际交流的不断增进，在中国国内，以国家大剧院为首的多个歌剧院每年演出季都固定会与国际知名艺术家合作，将制作精美的歌剧节目搬上舞台。而在听歌剧的过程中，要使观众们全方位地欣赏到其精美之处，则应着重于加强观众对歌词的理解。但在就目前的行业情况来看，包括传唱度极高的保留节目在内，歌剧剧本的中文翻译并没有统一的标准，同时现有各类译本水平也是鱼龙混杂、参差不齐。但考虑到歌剧翻译的专业性及实际翻译难度，笔者对于这样的现状只能说十分惭愧。但也正是这样的现状，也给了笔者写这篇论文的契机与灵感。

在本论文的第一章，笔者将首先简短地介绍十九世纪意大利歌剧的特点，《弄臣》作者威尔第的生平以及《弄臣》的创作背景。同时笔者也会以皮亚韦为例对歌剧剧本家这一幕后角色进行相应的扩充介绍。除此之外，笔者还将简单介绍西方歌剧尤其是意大利歌剧在中国的发展，着重讲述歌剧剧本翻译的现状以及翻译界前辈们对歌剧翻译的可唱性、译理及译德等方面进行的相关讨论。

在本论文的第二章是在第一章所提出的歌剧翻译理论的支持下，笔者的《弄臣》拙译。该中文译本是根据意大利米兰里科迪出版社所出版的《弄臣》剧本译出。笔者的译本中除了有剧中角色唱词之外，还包括该剧舞美场景描述及细节描写。

本论文的第三章则是笔者个人对笔者本人的剧本翻译所做出的翻译评论，侧重于意大利文原文分析，总结归纳歌剧剧本的语言用词特色以及笔者在翻译过程中所使用的翻译理论指导与一些宏观及微观的翻译技巧，同时也会将笔者的译文与中国国内存在的其他译本进行横向比较。

在本论文的最后，笔者将附上一份附录与《弄臣》及歌剧相关的中意专业词汇表，以及该论文写作过程中所参考的书目及网站。

INDICE

ABSTRACT	3
摘要.....	5
INDICE	6
PREFAZIONE	8
CAPITOLO I	10
INTRODUZIONE	10
1.1 L'OPERA LIRICA ITALIANA NELL'OTTOCENTO.....	11
1.1.1 Il risorgere dell'opera lirica: il contesto storico	11
1.1.2 Un nuovo inizio: Rossini	12
1.1.3 Romanticismo e Belcanto	13
1.1.4 Giuseppe Verdi: un genio per la sua epoca.....	15
1.1.4.1 La vita in Busseto.....	15
1.1.4.2 L'Inizio della carriera nell'opera lirica.....	16
1.1.4.3 Le opere verdiane nella seconda metà dell'Ottocento.....	17
1.1.5 Rigoletto	18
1.1.5.1 Il background dell'opera	18
1.1.5.2 La trama di Rigoletto e le caratteristiche musicali	19
1.2 IL RUOLO DI LIBRETTISTA	21
1.3 OPERA LIRICA ITALIANA IN CINA	22
1.3.1.1 Il mitico debutto in Cina.....	22
1.3.1.2 Opera italiana in Cina.....	23
1.4 LA TRADUZIONE DEI LIBRETTI OPERISTICI ITALIANI IN CINA.....	24
CAPITOLO II.....	26
TRADUZIONE.....	26
2.1 INTRODUZIONE E PERSONAGGI.....	27
2.2 ATTO I 第一幕.....	28
2.2.1 Scena I 第一场	28
2.2.2 Scena II 第二场.....	29
2.2.3 Scena III 第三场.....	29
2.2.4 Scena III 第四场.....	30
2.2.5 Scena IV 第五场	30
2.2.6 Scena VI 第六场	32
2.2.7 Scena VII 第七场	33
2.2.8 Scena VIII 第八场.....	34
2.2.9 Scena IX 第九场	35
2.2.10 Scena X 第十场.....	37
2.2.11 Scena XI 第十一场	37
2.2.12 Scena XII 第十二场.....	38
2.2.13 Scena XIII 第十三场.....	39
2.2.14 Scena XIV 第十四场.....	40
2.2.15 Scena XV 第十五场.....	40
2.3 ATTO II 第二幕	42
2.3.1 Scena I 第一场	42
2.3.2 Scena II 第二场.....	42
2.3.3 Scena III 第三场.....	43
2.3.4 Scena IV 第四场	44

2.3.5	Scena V 第五场	45
2.3.6	Scena VI 第六场	45
2.3.7	Scena VII 第七场	46
2.3.8	Scena VIII 第八场	46
2.4	ATTO III 第三幕	47
2.4.1	Scena I 第一场	47
2.4.2	Scena II 第二场	47
2.4.3	Scena III 第三场	48
2.4.4	Scena IV 第四场	50
2.4.5	Scena V 第五场	50
2.4.6	Scena VI 第六场	51
2.4.7	Scena VII 第七场	54
2.4.8	Scena VIII 第八场	54
2.4.9	Scena IX 第九场	54
2.4.10	Scena Ultima 最终场	55
CAPITOLO III		56
COMMENTO TRADUTTOLOGICO		56
3.1	L'INTRODUZIONE AL COMMENTO	57
3.2	TIPOLOGIA TESTUALE	59
3.3	LA DOMINANTE	62
3.4	IL LETTORE MODELLO	63
3.4.1	Il lettore modello del prototesto	65
3.4.2	Il lettore modello del metatesto	66
3.5	MACROSTRATEGIA TRADUTTIVA	67
3.6	REGISTRO LINGUISTICO	69
3.7	MICROSTRATEGIA	71
3.7.1	Fattori linguistici a livello della parola	73
3.7.1.1	Fattori fonologici	73
3.7.1.2	Fattori lessicali	82
3.7.1.3	Realia	86
3.7.1.4	Resa delle espressioni religiose	89
3.7.1.5	Le particolarità del libretto: fonetica e morfosintassi	90
3.7.2	Fattori linguistici a livello della frase e del testo	94
3.7.2.1	Organizzazione sintattica	94
3.7.2.2	Figure sintattiche	99
3.8	LA CORRETTEZZA DELLA TRADUZIONE: CONFRONTO DEI BRANI PRINCIPALI	102
3.8.1	Questa o quella per me pari sono	103
3.8.2	Caro nome	106
3.8.3	Cortigiani, vil razza dannata	107
3.8.4	La donna è mobile	109
CONCLUSIONE		111
GLOSSARIO		113
APPENDICE		119
BIBLIOGRAFIA		120
SITOGRAFIA		123

PREFAZIONE

Da alcuni anni ormai il pubblico dell'opera lirica in Cina sta diventando sempre più ampio. Questo fenomeno può essere ricondotto a due principali cause: da un lato, l'aumento della domanda di arte e cultura di alto livello, come musica classica ed opera lirica, dovuto ad un maggiore reddito pro capite, ha fatto sì che le visite a teatro diventassero sempre più frequenti; dall'altro invece i sempre maggiori scambi internazionali, da cui derivano importanti collaborazioni tra famosi artisti internazionali e tanti teatri cinesi, seguendo l'esempio del Centro Nazionale per le Arti dello Spettacolo di Pechino (NCPA), per la messa in scena di un repertorio lirico estremamente raffinato. L'opera è dunque sempre più un passatempo culturale fruibile da un pubblico sempre più vasto. Ma apprezzarla appieno significa poter apprezzare realmente la performance dei suoi interpreti sul palco. Bisogna quindi fare in modo che il pubblico sia messo nella condizione di poter comprendere l'opera in ogni suo aspetto, insistendo in particolar modo sulla comprensione del significato delle singole battute che compongono un libretto. L'opera infatti è sintesi artistica tra composizione musicale e lirica, che non possono pertanto essere considerate singolarmente.

Dando uno sguardo però al panorama traduttologico attuale di questo settore, non si può fare a meno di notare come non esista uno standard unitario nelle traduzioni, compreso nel caso delle opere più famose di questo genere artistico: alcuni teatri impiegano traduzioni diverse nella stesura dei sottotitoli, e perfino certi conservatori fanno altrettanto a fini didattici; ne risulta quindi un insieme di traduzioni estremamente eterogeneo e dalla qualità spesso altalenante. Del resto, al fine di produrre una traduzione di qualità, è richiesta al traduttore una elevata padronanza linguistica e culturale, insieme ad un'approfondita conoscenza dei soggetti trattati. A ciò va inoltre aggiunto che molto raramente in Cina chi studia italiano sceglie di lavorare in questo particolare ambito di traduzione, con il risultato che la maggior parte delle traduzioni si basa su versioni in inglese, francese o tedesco. Tali versioni, pertanto, essendo mediate da una terza lingua, sono spesso lacunose. Proprio da questo contesto deriva l'opportunità e la volontà da parte dell'autrice di trattare questi argomenti.

Questa ricerca è suddivisa in tre capitoli. Nel primo, l'autrice descrive prima

brevemente le caratteristiche dell'opera lirica dell'Ottocento, per poi procedere con un riassunto della vita di Giuseppe Verdi e la storia della creazione del *Rigoletto*. Allo stesso tempo, l'autrice presenta con particolare attenzione il ruolo del librettista prendendo Francesco Maria Piave come esempio. A questo si aggiunge una descrizione dello sviluppo dell'opera occidentale in Cina, analizzando in particolar modo il repertorio italiano e la sua *target audience*. Nell'ultima parte del primo capitolo, l'autrice inoltre si prefigge il compito di descrivere il contesto della traduzione dei libretti ed i relativi studi effettuati dai traduttori delle generazioni precedenti in merito alla cantabilità, alla teoria di traduzione ed alle virtù del traduttore. Allo stesso tempo sono state aggiunte le personali opinioni dell'autrice sulla traduzione dell'opera lirica, insieme alle teorie di traduzione impiegate.

Sulla base delle nozioni teoriche nel capitolo precedente, all'interno del secondo capitolo l'autrice propone la sua traduzione del *Rigoletto*. Tale traduzione è basata sul libretto pubblicato dalla casa editrice Ricordi di Milano, e comprende, oltre alla partitura dei diversi personaggi, anche la traduzione delle note scenografiche.

Nel terzo capitolo si colloca il commento traduttologico dell'autrice, suddiviso in: tipologia testuale, funzione dominante, lettore modello, registro linguistico, macro e microstrategie traduttologiche impiegate. In quest'ultima delle sei parti, verranno motivate le particolari scelte di traduzione effettuate nei capitoli precedenti attraverso l'analisi di esempi tratti direttamente dal testo tradotto, e saranno inoltre spiegati in dettaglio i principi teorici impiegati durante il lavoro, con il fine ultimo di riassumere ed analizzare le specificità lessicali dell'opera lirica, paragonando le scelte dell'autrice con quelle di altre traduzioni in cinese.

Infine, la ricerca è corredata in appendice da un glossario cinese-italiano relativo all'opera del *Rigoletto* ed al teatro in generale, insieme a bibliografia e sitografia.

CAPITOLO I

INTRODUZIONE

1.1 L'opera lirica italiana nell'Ottocento

1.1.1 Il risorgere dell'opera lirica: il contesto storico

L'Italia è la culla dell'opera lirica, una forma d'arte che gode una storia lunga ormai quasi cinquecento anni. Verso fine del XVI secolo, grazie al terreno fertile della Firenze tardo-rinascimentale e agli esperimenti teatrali portati avanti dai membri della Camerata de' Bardi, nacque il melodramma, dalle menti di Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini, che misero in scena il famoso *Dafne* probabilmente nel 1598. Dal quel momento sino ad oggi, l'opera lirica è sempre stata un elemento fondamentale nella vita mondana europea e di tutto il mondo. Nei suoi 200 anni di sviluppo, l'opera italiana è riuscita a sviluppare continuamente e migliorare il contenuto e la forma e man mano ad ottenere una platea sempre più ampia, occupando una posizione indispensabile sia nella vita culturale dell'aristocrazia che del ceto borghese.

Tuttavia, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, l'opera lirica sembrò essersi arrestata ed aver perso vitalità. La ragione va ricondotta senza dubbio periodo storico, nel quale, da una parte l'Italia post Congresso di Vienna appariva politicamente divisa in una decina di stati, guidati ancora dall'antica aristocrazia feudale; dall'altra, l'assoggettamento a potenze straniere ne aveva in parte fiaccato la popolazione, che risultava quindi doppiamente oppressa, dal ceto dirigente e dagli invasori stranieri. L'opera seria era andata dunque sempre più alla deriva, mentre l'opera buffa era ormai diventata una mascherata con il puro obiettivo di intrattenere la folla, a causa del rigoroso controllo e censura del governo.

I lunghi anni di oppressione portarono, però, ad un forte senso nazionale tra il popolo e una ferma volontà di riunione. Personalità di spicco come Giuseppe Garibaldi, Giuseppe Mazzini e Camillo Benso conte di Cavour portarono avanti gli ideali del Risorgimento che culminarono, dopo la seconda guerra d'indipendenza contro l'Austria (1859), nella proclamazione del Regno d'Italia, il 17 marzo 1861, fu proclamato il Regno d'Italia. Nel decennio successivo la fondazione, ci furono la terza guerra

d'indipendenza (1866), che portò all'annessione del Veneto, e la presa di Roma (1870), che completò l'unificazione della penisola, con l'annessione dello Stato Pontificio.

Si può affermare che la riunificazione dell'Italia fu la più lunga ed ardua tra tutti i paesi europei. Proprio in questo contesto storico, un nuovo movimento artistico, letterario, culturale e musicale, il Romanticismo, si diffuse nell'Europa ottocentesca, fungendo da una nuova forza motrice per la rivitalizzazione dell'opera lirica italiana e presentandola al mondo con un aspetto completamente nuovo.

1.1.2 Un nuovo inizio: Rossini

Il primo a riportare l'opera lirica ai fasti di un tempo fu Gioachino Rossini. Nato a Pesaro nel 1792, Rossini compose in totale 38 opere nell'arco della sua vita, alcune delle quali fanno ancora oggi parte del repertorio dei teatri lirici di tutto il mondo.

Rossini fu un vero e proprio maestro dell'opera buffa e le sue due opere più note furono *L'italiana in Algeri* e *Il barbiere di Siviglia*. La storia delle sue opere buffe riflette non solo la vita delle persone comuni, ma ironizza e fa satira sulla vita dell'aristocrazia. I personaggi delle opere di Rossini possiedono sempre caratteri molto distinti e la trama è leggera e divertente, in perfetto coordinamento con la musica. Nel suo libro, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Vittorio Coletti ha affermato:

Rossini rilancia l'opera buffa svuotando il soggetto delle valenze psicologiche appena acquisite e trasformandolo in motore di storie, dandogli in dinamismo quello che gli toglie in profondità sentimentale.¹

Non solo opera buffa, Rossini fu anche compositore di opera seria, come ad esempio *Tancredi* e *Guglielmo Tell*, nel quale l'autore esprime la sua simpatia per il patriottismo del popolo svizzero, unito nella lotta contro la tirannia austriaca. Rossini scelse sempre trame che dimostrassero un profondo spirito nazionale, in perfetta

¹ Vittorio COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2017, p.133.

conformità con la volontà coeva del popolo italiano. Scene e tematiche tratte dalla vita di tutti i giorni iniziarono a plasmare un nuovo percorso per l'opera italiana.

Rossini fu non solo un grandioso compositore del secolo, ma anche un riformatore, un *codifier* come Roger Parker ha affermato nel suo libro, *The Oxford Illustrated History of Opera*:

Più un codificatore della pratica che un inventore di forme, Rossini aiutò a stabilire le convenzioni strutturali; e poi li applicò con tanta chiarezza (e sottile varietà) in modo tale da dominare la sintassi dell'opera italiana fino alla metà del secolo e oltre.

More a codifier of practice than an inventor of forms, Rossini helped establish structural conventions; and he then used them with such clarity (and subtle variety) so that they would dominate the syntax of Italian opera through the middle of the century and beyond.²

Come per esempio, nella parte iniziale delle sue opere Rossini aveva la tendenza di utilizzare una scena da solista con un'aria ben elaborata a tempo lento, seguita da un passaggio di transizione che portò a un cambiamento dello stato d'animo e si concluse con una cabaletta di solito in tempo più veloce. Allo stesso tempo, Rossini scelse di accompagnare alcune delle parti recitate delle sue opere da melodie orchestrali, sfruttando il trasporto delle note per dare maggiore drammaticità alle scene.

Ritrovando nuovo slancio nello spirito nazionale che andava sempre più diffondendosi, e grazie all'impegno di interpreti come Rossini, l'opera lirica italiana riprese dunque gradualmente a risvegliarsi dal torpore in cui era caduta e a riacquisire nuovo vigore.

1.1.3 Romanticismo e Belcanto

Nella prima metà dell'Ottocento, in seguito alla diffusione del Romanticismo, si percepisce il tentativo dell'opera italiana di ritornare al tempo della Camerata, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, quando la voce umana era considerata lo strumento musicale più nobile ed ideale, perfettamente in grado di esprimere tutte le

² Roger PARKER, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p.173.

emozioni, passioni, aspirazioni e desideri dell'essere umano. Tale ideale trovò piena espressione nel cosiddetto «belcanto», materializzazione della centralità della voce umana all'interno dell'opera.³

Il termine «belcanto» si diffuse tra il 1820 ed il 1830, periodo che oggi definiamo appunto «belcantistico». Tuttavia, il belcanto non fu un'invenzione ottocentesca in quanto nel periodo barocco il melodramma possedeva già le caratteristiche di un'opera belcantistica, a causa della volontà dei compositori e dei librettisti di preservare il carattere astratto e favoloso delle trame, dei personaggi e del linguaggio. Diversamente da quanto accadeva prima però, nell'Ottocento romantico il belcanto non era più impiegato per esprimere emozioni intense e assolute di personaggi legati al mondo del mito, ma al contrario funse da tramite per mettere in nudo, attraverso una rappresentazione sempre più realistica, i sentimenti umani.⁴ In profonda antitesi con gli stili belcantistici dei secoli precedenti, il belcanto ottocentesco aveva profonde esigenze, come nel caso di timbri vocali che rispecchiassero il sesso e l'età del personaggio, lasciando pochissimo spazio ai cantanti per improvvisare.

I grandi maestri del belcanto dell'Ottocento fu, in primis, Gioachino Rossini, seguito da Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti, che insieme lasciarono al mondo un'eredità di circa 150 opere liriche, tra cui figurano famosissimi lavori, come *Lucia di Lammermoor*, *La sonnambula*, *L'elisir d'amore* e tante altre. Il belcanto non comprende solo un tipo di vocalità affascinante, ma costituisce anche un genere classico che non si accontenta di rimanere tale, ma anzi si evolve e ringiovanisce in continuazione.

³ Burton D. FISHER, *A History of Opera: Milestones and Metamorphosis*, Boca Raton, Opera Journeys Publishing, 2005, p.128.

⁴ Andrea MONCADA-PATERNÒ, *Per una corretta interpretazione del termine "Belcanto"* <https://digilander.libero.it/semper_idem/arte/musica/belcanto.htm> (consultato il 20/06/2020).

1.1.4 Giuseppe Verdi: un genio per la sua epoca

1.1.4.1 La vita in Busseto

Giuseppe Verdi fu il compositore italiano d'opera lirica più rappresentativo della seconda metà dell'Ottocento. Verdi nacque nel 1813 a Roncole di Busseto in una famiglia di umili origini, dimostrando però fin da giovanissimo uno spiccato interesse verso la musica.

A partire dall'età di quattro anni, Verdi iniziò a ricevere lezioni private di latino e italiano da Pietro Baistrocchi, precettore ed organista del suo paese. Non sappiamo con certezza se fu quest'ultimo a notare il suo talento musicale, ma ciò non toglie che fu proprio Baistrocchi ad iniziarlo verso la musica, impartendogli le prime lezioni di organo all'età di soli sei anni. Questa sua particolare propensione verso la musica venne notata da suo padre Carlo, che prestò successivamente una grande attenzione all'istruzione musicale del figlio. Il talento del giovane Giuseppe venne notato da Antonio Baretta, amico del padre e direttore della società filarmonica locale, che diventerà successivamente il suo benefattore. All'età di 10 anni, Verdi iniziò gli studi presso la scuola superiore Ginnasio di Busseto, tornando regolarmente alla sua città natale per seguire lezioni di musica con i tanti insegnanti locali, e fu proprio in questo periodo che imparò i principi fondamentali di composizione musicale e della pratica strumentale. Dopo di essersi diplomato dal Ginnasio nel 1827, Giuseppe decise di dedicarsi esclusivamente alla carriera musicale con Ferdinando Provesi, il maestro della cappella di Busseto, diventando inoltre membro dell'Orchestra Filarmonica. Nel 1829, Verdi completò i suoi studi con Provesi e si trasferì presso Baretti, dove insegnò pianoforte alla figlia di quest'ultimo.

Due anni dopo, nel 1831, con l'assistenza di Antonio Baretti, Verdi venne ammesso all'esame preliminare del conservatorio, che pur concludendosi con un fallimento gli consentì di fare un'ottima impressione sul violinista Alessandro Rolla, che successivamente gli presentò Vincenzo Lavigna, allora maestro di cembalo alla Scala. Verdi iniziò dunque lezioni private con quest'ultimo, a Milano, dove ebbe l'opportunità di entrare in contatto con i capolavori di Rossini e Bellini, imparando allo stesso tempo e con molto impegno le composizioni dei maestri del passato come Scarlatti, Haydn e Mozart.

1.1.4.2 L'Inizio della carriera nell'opera lirica

L'avventura operistica di Verdi iniziò all'età di 38 anni. Il debutto nel mondo operistico avvenne con la stesura de *Oberto, Conte di San Bonifacio*, con testi di Antonio Piazza, la cui premier alla Scala il 17 novembre 1839 riscosse grande successo tra il pubblico. Fu un debutto estremamente positivo in quanto la casa editrice di Giovanni Ricordi decise di comprare il copyright della partitura e La Scala commissionò a Verdi la composizione di altre tre opere per il teatro.⁵

La seconda opera di Verdi fu un melodramma giocoso, *Un giorno di regno* (1840), ma sfortunatamente fu un fallimento clamoroso. Solo con la terza opera, il *Nabucco* (1842), Verdi riuscì a gettarsi alle spalle il fallimento precedente e a superare la morte della moglie, dando concretamente inizio alla sua carriera operistica. In questa prima fase di produzione artistica, Verdi si ispirò molto al Risorgimento italiano tanto da scegliere per le proprie opere trame che avessero uno stile storico ed eroico, come il *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* (1843) e *La battaglia di Legnano* (1849), facendo grande presa su di un pubblico già acceso dal nazionalismo dilagante a metà Ottocento.

Nei primi dieci anni della sua carriera, Verdi compose quasi metà delle sue opere totali, alcune delle quali svolsero una funzione quasi propedeutica per la sua formazione di compositore, visto che si era ancora ben lontani dalla piena maturità. Il costante lavoro consentì a Verdi di rendere man mano più stabile il proprio stile, come si può vedere dal *Macbeth* (1847), ma nello stesso tempo non arrestò la ricerca di nuova ispirazione creativa verso la seconda metà dell'Ottocento. All'interno del libro *A History of Opera*, Fisher afferma che:

Le sue opere precedenti erano praticamente allegorie i cui temi sottostanti riflettevano il suo sogno ardente verso l'indipendenza e l'unificazione d'Italia, Verdi ora sentì il compimento del Risorgimento e dell'indipendenza nazionale italiana e decise di abbandonare il pathos eroico e i temi nazionalistici delle sue prime opere.

His earlier operas were all essentially allegories whose underlying themes reflected his passionate dream for Italian independence and unification. Verdi now sensed the fulfillment of the Risorgimento and Italian national independence, and decided to abandon the heroic pathos and nationalistic themes

⁵ Christopher HEADINGTON, Roy WESTBROOK e Terry BARFOOT, *The Opera: A History*, London, The Bodley Head Ltd., 1987, p.194.

*of his early operas.*⁶

La sua opera *Luisa Miller* (1849) fu un tentativo da parte del compositore di cambiare quel temperamento romantico che permeava le storie delle sue opere iniziali per concentrarsi sul cosiddetto *realismo*, in cui personaggi ed episodi della vita quotidiana diventarono i nuovi protagonisti.

1.1.4.3 Le opere verdiane nella seconda metà dell'Ottocento

A partire dal 1850 Verdi entrò nel cosiddetto «periodo medio» o «di maturità» della sua carriera, durante il quale iniziò a cercare soggetti operistici più profondi e cercò di ritrarre i conflitti umani più audaci, appassionati ed estremi, rivolgendosi dunque verso temi riguardanti la morale sociale e la tragedia dell'amore. Come Fisher ha descritto nel suo libro *A History of Opera*:

soggetti con maggiore profondità drammatica e psicologica che misero l'accento sui valori spirituali, sull'umanità intima e sulle emozioni tenere. Non cesserebbe mai a realizzare suo obiettivo di creare un'espressività e una delineazione acuta dell'anima umana che non era mai stata realizzata sul palcoscenico dell'opera.

*subjects with greater dramatic and psychological depth that accented spiritual values, intimate humanity, and tender emotions. He would be ceaseless in his goal to create an expressiveness and acute delineation of the human soul that had never before been realized on the opera stage.*⁷

Durante questo periodo, Verdi superò definitivamente sé stesso e le sue opere liriche raggiunsero un'altezza mai vista prima: sia dal punto di vista della descrizione dell'umanità e della caratterizzazione dei personaggi, che dell'eccezionale lirismo della musica. Attribuì dunque anche grande importanza alla selezione dei libretti e alla coerenza della trama, trasformando l'opera in una perfetta armonia tra musica e libretto.

Le opere composte durante questi vent'anni dimostrarono l'aspetto più sincero e più profondo dell'emozione umana e dell'umanità stessa, e divennero anche le opere più amate e più recitate al mondo ancora in giorni nostri. Tra queste si contano: *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *La Traviata* (1853), *I Vespri Siciliani* (1855), *Simon Boccanegra* (1857), *Un Ballo in Maschera* (1859), *La Forza del Destino* (1862), *Don Carlos* (1867) ed *Aida* (1871).

⁶ Burton D. FISHER, *A History of Opera: Milestones and Metamorphosis*, op.cit., p.242.

⁷ *Ibid.*

L'ultima opera compiuta durante il periodo di maturità della carriera di Verdi fu l'*Aida*, nel 1871, che fu in ogni suo aspetto un successo clamoroso. Dopo questa l'ultima opera, Verdi non compose più nulla per quasi vent'anni, tranne il *Requiem* (1874) in memoria della morte del suo caro amico Alessandro Manzoni. Con il concetto di *Musikdrama* di Wagner sempre più accettata in tutta l'Europa ed il verismo operistico italiano venuto da poco alla luce, Verdi si sentì sempre più isolato dal mondo operistico e venne addirittura criticato dalla avanguardia del settore. Secondo lui, l'opera lirica italiana stava venendo sommersa in questa marea di nuove idee e stava perdendo la sua identità. Nonostante l'abbattimento e la malinconia, Verdi decise di riprendere la sua carriera, e 16 anni dopo l'*Aida*, scioccò di nuovo tutto il mondo con l'*Otello* (1887), provando a tutti di essere ancora moderno e indicano una strada per il futuro dell'opera italiana. Dopo l'*Otello*, Verdi compose l'ultima opera della sua vita, la commedia lirica *Falstaff* (1893), all'età di 80 anni, e 8 anni dopo aver effettivamente smesso di comporre, morì a Milano nel 1901.

1.1.5 Rigoletto

1.1.5.1 Il background dell'opera

Rigoletto è un'opera in tre atti di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave la cui trama è tratta dal dramma storico di Victor Hugo, *Il Re Si Diverte* (*Le Roi s'amuse*). *Rigoletto* è anche la prima opera della cosiddetta «trilogia popolare» verdiana: le altre due sono *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853).

Nell'opera originale di Victor Hugo, l'autore descrive il re di Francia, Francesco I, come a un donnaiolo libertino, mentre allo stesso tempo utilizza l'ironia per riflettere sul fenomeno della disuguaglianza nella società sua contemporanea. Si può ipotizzare che questo dramma venne eseguito solo una volta a Parigi nel 1832, per poi subire una lunga serie di censure da parte del governo francese, rendendone quasi impossibile il ritorno sul palco per quasi vent'anni, fino al 1850, quando Verdi decise di portarlo in scena per la stagione di Quaresima del 1851 del Teatro La Fenice di Venezia. Al momento della scelta, Verdi prese in considerazione non solo *Le Roi s'amuse* di Hugo, ma anche altri drammi famosi come *King Lear* e *Hamlet* di Shakespeare e *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez. Alla fine, Verdi fu attratto profondamente dal destino dei

personaggi nel dramma di Hugo e dal forte effetto drammatico che il dramma esprime al pubblico e decise di scrivere un'opera basata su *Le Roi s'amuse*.

Allo stesso tempo però, Verdi ed il suo librettista, Piave, erano ben consapevoli del trattamento ricevuto del dramma di Hugo da parte del governo francese, ma pur essendo entrambi molto preparati a rispondere alle eventuali implicazioni politiche dell'opera durante il processo di produzione, le effettive difficoltà nella messa in scena del *Rigoletto* si rivelarono a dir poco ardue da superare. A quel tempo, Venezia era ancora sotto il controllo del governo austriaco, mentre il Risorgimento e la resistenza del popolo italiano a metà dell'Ottocento giunsero al loro culmine. La reazione delle autorità austriache verso quest'opera fu indubbiamente di aperta contestazione verso i temi trattati, non accettando che il personaggio simbolo del potere governativo, il Duca di Mantova, avesse un comportamento così licenzioso. Ma Verdi e Piave non vollero cambiare la storia e tornarono insieme al paese natale del compositore, cercando l'aiuto di celebrità influenti come supporto. Dopo tanti negoziati falliti, finalmente i due decisero di ammettere alcune concessioni: modificarono il nome dell'opera da *Maledizione* a *Rigoletto*, il nome italianizzato del protagonista originale di Hugo, Triboulet (Triboletto); cambiarono l'identità di Francesco I dal re di Francia al Duca di Mantova e ambientarono la storia non più nel Palazzo del Louvre ma nel palazzo ducale di Mantova, alla fine del Seicento. Con questi accorgimenti, il *Rigoletto* ottenne l'accesso al palco veneziano per la prima, l'11 marzo 1851, ottenendo un enorme successo.

1.1.5.2 La trama di *Rigoletto* e le caratteristiche musicali

Anche se Verdi e Piave non riuscirono a mantenere il nome *Maledizione*, questa rimase il perno centrale della trama del *Rigoletto*.

Il protagonista, Rigoletto, buffone di professione, è sempre pronto a farsi beffa di cortigiani e mariti delle dame sedotte dal proprio datore di lavoro, il Duca di Mantova, un vero e proprio libertino con il solo intento di fare la corte a tutte le donne che gli stanno intorno. A causa del suo comportamento, il protagonista non è per nulla amato dagli altri «abitanti» della corte, ma sarà per l'ennesima beffa, in questo caso perpetrata ai danni del Conte di Monterone, a fruttargli una maledizione da cui non riuscirà a fuggire. Rigoletto aveva una figlia, Gilda, che, conoscendo le mire del signore di

Mantova e la licenziosità dei suoi intrattenitori, si vide bene dal far uscire di casa per proteggerne la purezza. Ma i cortigiani in cerca di vendetta la rapirono, portandola dal Duca. Scoperto il fatto, Rigoletto, furioso, si recò al Palazzo Ducale per riprendersela, giungendo però troppo tardi per impedire che il Duca possedesse la figlia. Con la volontà di vendicarne l'onore, Rigoletto decise di assoldare un sicario, Sparafucile, per uccidere il Duca, facendo assistere la figlia, che ancora nutriva affezione per quest'ultimo, ai comportamenti dissoluti del suo corteggiatore. Quest'ultimo atto, sancirà però il completamento della maledizione, poiché Gilda, anziché andare a Verona come dettò dal padre, spinta dall'amore che ancora aveva nei confronti del Duca, decise di morire al posto suo.

Per quanto riguarda la struttura musicale, Rigoletto fu senza dubbio un'opera innovativa, come affermato nel libro *The Opera: A History* scritto da Christopher Headington, Roy Westbrook e Terry Barfoot:

Tuttavia, è una partitura innovativa: il coro non è di un grande numero, non c'è un gran finale, le strutture aeree convenzionali sono poche e c'è una sorprendente galleria di personaggi.

*Yet it is an innovatory score: there are no big choral numbers, no grand finales, few conventional aria structures and an astonishing gallery of characters.*⁸

Un elemento assolutamente particolare ed unico di quest'opera fu la varietà di voci presenti. In *Rigoletto* infatti fanno la loro comparsa ben undici personaggi principali, i cui timbri canori non si limitano ai più comuni tenore e soprano, ma coinvolgono anche le altre voci (contralto, mezzosoprano, baritono e basso). Ognuna di queste voci aveva le proprie caratteristiche e Verdi fu in grado di metterle insieme con armonia. Un'altra particolarità risiedette nel fatto che i recitativi in *Rigoletto* non vennero accompagnati con il solito pianoforte ma con l'orchestra e, nello stesso tempo, Verdi li mise insieme con le arie per portare avanti la storia. Questa tecnica riuscì a rendere i passaggi tra le scene più naturali e diede maggiore integrità all'intera opera. In *Rigoletto*, ogni personaggio possedeva personalità e il proprio sviluppo della trama in musica, mentre la completezza della trama e la compatibilità con la musica rese meritamente quest'opera una delle più rappresentative del periodo di maturità di Verdi.

⁸ Christopher HEADINGTON, Roy WESTBROOK e Terry BARFOOT, *The Opera: A History*, London, *op.cit.*, p.198.

1.2 Il ruolo di librettista

Oggi quando parliamo di *Rigoletto*, diciamo che *Rigoletto* è un'opera di Giuseppe Verdi, ma in realtà sarebbe più completo includere anche la figura di Francesco Maria Piave, che curò la stesura del libretto dell'opera, essendo quest'ultima, in fin dei conti, connubio perfetto tra recitazione e musica.

Il librettista di *Rigoletto*, Francesco Maria Piave, nacque a Murano nel 1810. Da giovane compì studi ecclesiastici presso il Seminario Patriarcale di Venezia secondo la volontà del padre, ma decise di abbandonare questa strada nel 1827, trasferendosi a Roma per proseguire gli studi letterari. Dal 1842 Piave divenne direttore degli spettacoli per il Teatro La Fenice di Venezia, per il quale ricoprì poi la carica di poeta ufficiale dal 1848 al 1859, per assumere successivamente lo stesso ruolo per La Scala dal 1859 al 1867. Piave collaborò con tanti compositori famosi ai suoi tempi ma il più famoso tra questi fu Giuseppe Verdi, per il quale scrisse ben 10 libretti: *Ernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), *Il corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851), *La traviata* (1853), *Simon Boccanegra* (1857) e *La forza del destino* (1862).

I librettisti sono di soliti poeti, scrittori o letterati, e prima dell'Ottocento, assunsero anche l'incarico di registi, ovvero realizzatore della messa in scena dell'opera. Sono i librettisti a dare senso e corpo ai diversi personaggi dell'opera e a metterli nelle condizioni di esprimere le proprie emozioni, che grazie all'accompagnamento della musica diventano il nucleo del melodramma. Svolgono un ruolo molto importante durante la creazione dell'opera, ma tuttavia, non riuscirono comunque a togliersi l'identità di supporto al compositore, in quanto il libretto, essendo costituito da un testo finalizzato alla sua messa in musica, è destinato a un'identità di servizio. I librettisti nel corso dei secoli lamentarono più volte questo problema, ma tornare al tempo di Rinuccini, quando il ruolo del librettista era di rilievo e permetteva a quest'ultimo di prendere decisioni importanti per l'opera, fu quasi impossibile. Il Settecento, comunque, fu il periodo in cui i librettisti ebbero più libertà e spazio per dimostrare il proprio talento, come nel caso di Metastasio. Come Vittorio Coletti afferma nel suo libro, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*:

il cui nome identificava i testi anche una volta musicati da celebri compositori.⁹

Raramente esistono casi in cui compositore e librettista sono la stessa persona, come nel caso di Wagner, o altre rare eccezioni, come Gaetano Donizetti nel Settecento e Gian Francesco Malipiero nell'Ottocento. Si tratta insomma di un lavoro che richiese una professionalità specifica e i librettisti più famosi si dedicarono quasi solo a questa unica attività per tutta la loro vita.

1.3 Opera lirica italiana in Cina

1.3.1.1 Il mitico debutto in Cina

C'è una leggenda che parla proprio del debutto dell'opera lirica italiana in Cina: tra il 1761 e il 1773, un melodramma, nello specifico un'opera buffa in tre atti, musicato da Niccolò Piccinni su libretto di Polisseno Fegejo (lo pseudonimo di Carlo Goldoni), *La Cecchina, ossia La buona figliuola*, venne eseguita da giovani musicisti e cantanti cinesi davanti all'imperatore Qianlong della dinastia Qing grazie ai gesuiti residenti allora a Pechino.¹⁰

Questa leggenda è stata documentata in due libri molto importanti per quanto riguarda la storia della musica in Cina: *Gli studi su libro di musica della bozza della storia di dinastia Qing* (《清史稿·乐志》研究) di Chen Wannai e *Storia degli scambi di musica tra Cina e l'Estero* (中外音乐交流史) di Feng Wenci come la prima opera introdotta in Cina.¹¹ Eppure, sia il professore Jiang Yimin del Centro di Studio dell'Opere Lirica dell'Università di Pechino che il famoso sinologo Giuliano Bertuccioli hanno messo in dubbio l'affidabilità di questo avvenimento.

Da un lato, *La Cecchina* non sembra il tipo di spettacolo che i gesuiti normalmente mettevano in scena (non includevano in primis personaggi femminili, ad esempio) e non è decisamente a norma con lo standard delle regole etiche dell'opera tradizionale cinese in vigore nel palazzo reale della dinastia Qing. In più, proprio in quel periodo, l'imperatore Qianlong aveva ordinato la distruzione e la proibizione di tante opere

⁹ Vittorio COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana, op.cit.*, p.25.

¹⁰ Giuliano BERTUCCIOLI, *Italia e Cina*, Roma, L'Asino d'Oro Edizioni s.r.l., 2014, p.167

¹¹ JIANG Yimin 蒋一民, "Xiyanggeju de Qianlong chuanqi: zhengwei yu jiedu" 西洋歌剧的“乾隆传奇”——证伪与解读 (La leggenda di Qianlong delle opere occidentali: provare la falsificazione e le spiegazioni), *Geju*, 2015, p.42.

tradizionali cinesi.¹² Da un altro lato, parlando dal punto di vista della musica e delle tecniche operistiche, la Cina in quell'epoca non possedeva né condizioni interne né esterne per mettere in scena un'opera buffa settecentesca italiana, che richiedeva eccellente virtuosismo da parte dei cantanti ed una perfetta collaborazione tra questi ultimi e l'orchestra.

Tuttavia, per verificare ulteriormente l'autenticità della leggenda, servirebbero prove storiografiche più concrete che ancora oggi non abbiamo.

1.3.1.2 Opera italiana in Cina

Mettendo da parte di discorso de *La Cecchina*, le prime opere liriche italiane che il pubblico cinese sentì per la prima volta furono quelle eseguite dai gruppi dell'opera lirica italiani in visita in Cina tra il 1925 ed il 1929. Questi misero in scena a Shanghai undici famose opere liriche italiane, tra cui *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Lucrezia Borgia* di Donizetti, *Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Aida* e *Otello* di Verdi, *Madama Butterfly*, *La bohème* e *Tosca* di Puccini e *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Ma a quel tempo, poiché i biglietti degli spettacoli avevano un costo non indifferente, la gente comune non poteva permettersi di assistervi, e in ogni caso non avrebbe avuto la possibilità di comprenderne la trama, non tradotta in cinese; di conseguenza, l'opera lirica italiana non faceva parte del passatempo del popolo comune.

Tuttavia, con le riforme economiche, il popolo cinese ha ottenuto maggiori conoscenze sul mondo occidentale per quanto riguarda la scienza, la filosofia, la cultura e l'arte. In Cina, specialmente in alcune città economicamente più sviluppate (come Pechino, Shanghai, Guangzhou e simili), il pubblico cinese dell'opera lirica si sta gradualmente espandendo, in particolare, dopo il completamento della costruzione del Centro Nazionale per le Arti dello Spettacolo (NCPA) nel 2001. Grazie al forte sostegno da parte del governo, unitamente alle risorse ed alla volontà di NCPA di promuovere la cooperazione e gli scambi internazionali, negli ultimi anni l'NCPA ha presentato al pubblico numerose produzioni delle opere liriche di notevole qualità, e sotto l'influenza di quest'ultima, i teatri in tutta la Cina hanno iniziato a collaborare con i famosi teatri internazionali per la messa in scena delle note opere liriche. Andare a teatro per ascoltare l'opera lirica non costa più una cifra astronomica, ma al contrario è ormai

¹² *Ivi.*, p.47.

diventato un passatempo alla portata di tutti.

La Cina non si accontenta di portare sul palco le opere liriche italiane, ma nello stesso tempo sta anche cercando di sviluppare l'opera lirica cinese imparando dalle opere liriche occidentali. La tournée di successo in Italia nel 2015 dell'opera lirica originale cinese *Il ragazzo del riscio* (*luòtuóxiángzi* 骆驼祥子) segna la prima pietra miliare della Cina nello sviluppo della propria opera lirica.

1.4 La traduzione dei libretti operistici italiani in Cina

L'opera lirica sta diventando gradualmente un passatempo molto comune per il popolo cinese, di conseguenza, al fine di aiutare gli spettatori a comprendere e apprezzare meglio l'opera lirica, la traduzione del libretto è dunque diventata un elemento sempre più importante.

Esistono due tipi di traduzioni per il libretto dell'opera: la traduzione letteraria del libretto ovvero trattando il libretto come un testo letterario e la traduzione doppiata. La traduzione letteraria del libretto si riferisce alla traduzione del libretto stesso insieme alle indicazioni di scene, l'azioni e le emozioni dei personaggi presenti nel testo originale ed è un lavoro che può essere completato solo dal traduttore stesso. Lo scopo principale del testo tradotto è facilitare la comprensione della trama ai lettori. La traduzione doppiata è un processo più complicato, il traduttore deve fare una traduzione letteraria del libretto e coordinare le parole in base alla melodia del brano allo scopo di creare un testo perfettamente abbinato alla musica dell'opera. Per questo tipo di lavoro serve la cooperazione interdisciplinare tra l'ambito della musicologia e l'ambito traduttologico, portando traduttore e musicista a collaborare per avere una traduzione perfetta che corrisponda sia al significato originale del testo che alla cantabilità.

Al momento, i traduttori cinesi specializzati nella traduzione del libretto sono molto pochi: i principali studi traduttologici sulle opere occidentali sono concentrati sugli studi delle opere francesi e tedesche, mentre per le opere italiane si trova pochissimo. La maggior parte delle traduzioni del libretto di opere liriche italiane sono tradotte dall'inglese, dal francese o dal tedesco, raramente direttamente dall'italiano, il che ha causato molti errori di traduzione: ci sono quelli piccoli che non disturbano la lettura e la comprensione della trama ma ci sono anche quelli grandi, che sono completamente in contrasto con i personaggi e dunque ostacolano la coerenza del testo.

Tuttavia, il settore musicale della Cina non ha ancora collaborato con il settore della traduzione per realizzare insieme le traduzioni canoniche delle opere liriche occidentali. Sia che si tratti di traduzione letteraria del libretto che della traduzione doppiata, i testi che vengono utilizzati nei conservatori di musica in Cina sono ancora le versioni del secolo scorso, prodotte verso la metà o verso la fine degli anni Novanta. Come per esempio la traduzione del libretto di *Rigoletto*, la più diffusa e maggiormente conosciuta tradotta da Zhou Feng e pubblicata nel 1983, da allora non è più stata pubblicata alcuna versione.

Sun Huishuang ha menzionato nel suo libro *Le Traduzioni e Gli Studi sulle Opere Liriche* che la prima cosa da prestare attenzione riguarda la traduzione del libretto d'opera è tradurre fedelmente il significato del testo originale, e poi vanno considerate rima e cantabilità.¹³ Ma nel processo attuale della traduzione, la maggior parte delle traduzioni perseguono la concisione del testo e la rima del testo tradotto, omettendo diversi significati rispetto al testo originale; una metodologia con cui l'autrice si trova molto in disaccordo.

Il prossimo capitolo riporta la traduzione realizzata dall'autrice dell'intero libretto del *Rigoletto* di Verdi e Piave. L'autrice utilizza principalmente i metodi di traduzione semantica e fedele, apportando solo qualche modifica letteraria e ritmica necessaria alla traduzione.

¹³ SUN Huishuang 孙慧双, *Geju fanyi yu yanjiu* 歌剧翻译与研究 (Le traduzioni e gli studi sulle opere liriche), Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 1998, p. 246.

CAPITOLO II

TRADUZIONE

2.1 Introduzione e Personaggi

《弄臣》

三幕歌剧

弗朗西斯科·玛丽亚·皮亚韦 著
朱塞佩·威尔第 作曲

1851年3月11日首演于威尼斯凤凰大剧院

出场角色

曼托瓦公爵	男高音
里戈莱托，宫廷弄臣	男中音
吉尔达，里戈莱托的女儿	女高音
斯帕拉富奇莱，杀手	男低音
玛达莱娜，斯帕拉富奇莱的妹妹	女低音
乔瓦娜，吉尔达的看护人	女中音
蒙泰罗内伯爵	男中音
马鲁洛，骑士	男中音
马泰奥·波尔萨，朝臣	男高音
切普拉诺伯爵	男低音
切普拉诺伯爵夫人	女中音
宫廷门房	男高音
公爵夫人的侍童	女中音

还有骑士、贵妇人、侍从及戟兵若干

本歌剧舞台背景以虚构方式设置在16世纪的曼托瓦城及其周围地区。

2.2 Atto I 第一幕

2.2.1 Scena I 第一场

景：曼托瓦城公爵府奢华的大厅内。大厅最后方的门可以通往各个房间；整个大厅灯火明亮，大厅后方有许多衣着豪华的骑士和贵夫人们；侍从们来来往往，宴会正步入高潮。远处传来音乐声，时不时还伴有大笑声。

幕启：（公爵和波尔萨一边说话一边从后方的一道门内入场。）

公爵：
我的下个目标就是
那位未知名的平民姑娘。

波尔萨：
您在教堂见到的那个年轻姑娘吗？

公爵：
三个月来，每个礼拜天我都能见到她。

波尔萨：
她住在哪里？

公爵：
在一条偏僻小巷里，
有个神秘男人每晚都会进去。

波尔萨：
这姑娘知道她的倾慕者是谁吗？

公爵：
她不知道。

（一群贵妇人和她们的骑士穿过了大厅。）

波尔萨：
您看她们，多么美丽动人！……

公爵：
切普拉诺伯爵的夫人才是艳压群芳。

波尔萨：（轻声）
可别让伯爵听到您的话……

公爵：
我才不管。

波尔萨：
他可能会告诉其他女人……

公爵：
那对我来说不算糟心事。
我身边的每位女士，
对我来说都一样，
我不会偏心哪一位，
当然也不会动真心。
这美貌是命运的馈赠，
让她们的生活充满芬芳。
今天这位美人让我心乱神迷，
明天或许又会是另一个占我心房。
坚贞是统治心灵的暴君，
就像瘟疫一样令人憎恶。
只有那些想要坚守的人才会忠诚，
对我来说没有自由，爱就不复存在。
我嘲笑那些丈夫们的妒火，
我嘲笑那些情人们的焦躁。
如果是位美人怂恿我，
我甚至可以向百眼巨人提出决斗。

2.2.2 Scena II 第二场

（上述众人，切普拉诺伯爵远远地跟着他的夫人，一位骑士正在向切普拉诺伯爵夫人献殷勤。贵妇人和贵族们从大厅各处入场。）

公爵：（殷勤地走向前问候切普拉诺伯爵夫人）
您这就要走了？……真是无情！

拉普洛伯爵夫人：
我得跟着我的丈夫。

公爵：
您是如烈日般明亮的星辰，
您那万丈光芒应当照亮整个宫殿。
这里的每一个人都应为您的美丽心动。
那爱情的火焰已经吞噬了我，
让我沉醉，我的心已经被征服、被毁灭。

（公爵加强语气，亲吻伯爵夫人的手）

拉普洛伯爵夫人：
请您矜持……

公爵：
不。

（公爵把手臂给伯爵夫人，和她一起离场）

2.2.3 Scena III 第三场

（上述众人。里戈莱托撞见了切普拉诺伯爵，后遇见了朝臣们。）

里戈莱托：（对切普拉诺伯爵）
您是不是有什么心事，切普拉诺伯爵？

（切普拉诺伯爵做了一个不耐烦的手势，然后跟着公爵离场）

里戈莱托：（对朝臣）
他头顶在冒烟！你们看见了吗？

波尔萨、合唱：
好一个宴会！

里戈莱托：
是真的……

波尔萨、合唱：
公爵也在这寻欢作乐！……

里戈莱托：
他难道不一直都是这样吗？别大惊小怪！
游戏美酒，盛宴舞蹈，
舞刀弄枪，他样样在行。
现在他要去俘获伯爵夫人芳心，
哪管那伯爵已火冒三丈。

（里戈莱托退场）

2.2.4 Scena III 第四场

(上述众人。马鲁洛激动地入场。)

马鲁洛：
大新闻！大新闻！

波尔萨、合唱：
发生了什么？快说！

马鲁洛：
会吓你们一大跳……

波尔萨、合唱：
快说，快说……

马鲁洛：(笑着)
哈！哈！是里戈莱托……

波尔萨、合唱：
他怎么了？

马鲁洛：
天大的新闻！……

波尔萨、合唱：
他不驼背了？身体不畸形了？……

马鲁洛：
比那些都还要离奇！……
这个疯子有……

波尔萨、合唱：
有什么？

马鲁洛：
一个情人。

波尔萨、合唱：
他有情人！谁会信啊？

马鲁洛：
那个驼子居然成了爱神丘比特。

波尔萨、合唱：
那个怪物成了丘比特……
那可真是个快乐的丘比特！……

2.2.5 Scena IV 第五场

上述众人。公爵入场，里戈莱托紧随其后，后面还跟着切普拉诺伯爵。

公爵：(对里戈莱托)
没有人比切普拉诺还要令人扫兴！……
但他那夫人可真是貌若天仙！

里戈莱托：
把她抢走。

公爵：
说着容易，怎么抢？

里戈莱托：
就今晚。

公爵：
你忘了还有她丈夫在吗？

里戈莱托：
不是有监狱吗？

公爵：
不行。

里戈莱托：
那……把他流放了……

公爵：
也不行。

里戈莱托：
那就打他脑袋的主意……

(用手比划着，示意砍头)

切普拉诺伯爵：(自言自语)
(狼心狗肺！)

公爵：（用手拍着伯爵的肩）
你说的是这个头？……

里戈莱托：
就这个。
他留着这个头有什么用？……
这个头能值点什么？

切普拉诺伯爵：（愤怒地挥舞他的佩剑）
卑鄙小人！

公爵：（对切普拉诺）
您请住手……

里戈莱托：
他真让我想笑。

波尔萨、马鲁洛及合唱：（互相讨论）
他的怒火马上就要爆发！

公爵：（对里戈莱托）
里戈莱托，来我这边。
你的玩笑每次都开得太过火。
再触犯众怒，那一切都会反扑到你身上。

里戈莱托：
你们能拿我怎样？
我一点都不怕。
有公爵的保护你们谁都动不了我。

切普拉诺伯爵：（在一旁对朝臣们）
向那个小丑复仇……

合唱：
你们其中有谁是
听了他那些让人不悦的话还不恨他的？

切普拉诺伯爵：
我们要复仇！

合唱：
我们该怎么做？

切普拉诺伯爵：
有胆子的就拿起武器，明天到我家集合。

所有人：
好！

波尔萨及合唱：
晚上行动！

所有人：
没问题。

（在舞台后方的舞者们来到舞台前方）

载歌载舞，到处都是欢声笑语，
快来寻欢作乐！
看吧，没有什么比这个更令人喜悦了！

2.2.6 Scena VI 第六场

上述众人。蒙泰罗内伯爵入场。

蒙泰罗内伯爵：（声音从幕后传来）
让我见他！

公爵：
不见。

蒙泰罗内伯爵：（入场）
我要跟他说话！

所有人：
蒙泰罗内！

蒙泰罗内伯爵：（带着贵族的骄傲紧盯着公爵）
没错，就是我蒙特罗内……
我的声音就如同那天上的霹雳，
让你们胆战心惊，无处遁逃……

里戈莱托：（模仿蒙特罗内的语调对公爵）
让我跟他说！

（他走上前用讥讽地语气营造夸张的严肃气氛）

曾密谋造反的是您，伯爵先生，
而我们则不计前嫌，宽恕了您……
您为何总是如此疯癫，
一天到晚嚷嚷着要为您女儿找回声誉？

蒙泰罗内伯爵：（怒不可遏地瞪着里戈莱托）
血口喷人，又强加于我一个新侮辱！……
没错！
（对公爵）
我就是要打扰你们这道德败坏的宴会……
我要高声大喊，
直到你们对我家族的那些侮辱
得到正义的伸张！
就算你把我送去刽子手的刀下，
我的怨灵也不会善罢甘休，
他会提着我的头向你们复仇，
呼天抢地，让神明为我报仇。

公爵：
够了！给我抓住他！

里戈莱托：
他疯了！

波尔萨、马鲁洛及合唱：
多么耸人听闻的话！

蒙泰罗内伯爵：（对公爵和里戈莱托）
你们这两个该死的人！
我这是虎落平阳被犬欺，
公爵，你的手段竟是如此低劣……
（对里戈莱托）
而你，蛇蝎心肠的人，
竟然敢嘲笑一位父亲的痛楚，
我诅咒你！

里戈莱托：（受到惊吓地自言自语）
（什么！真令人害怕！）

所有人：
你竟敢打扰我们的欢宴，
定是地狱之人将你带来此地。
再说什么都无济于事，赶快离开，
逃吧，老家伙，颤抖吧……
你已经激起了无比的愤怒，你已毫无希望，
这致命的瞬间就是你的审判。

（两个戟兵架着蒙泰罗内伯爵离开；其他所有人跟着公爵去了另一个房间）

2.2.7 Scena VII 第七场

景：在一条黑漆漆的小道的尽头，路左边有一个四面用高墙围起的带着小庭院的小房子。房子的庭院里有着一颗高大的树，树旁有一个大理石凳子；墙上有一道向街开的门；墙上方有一个拱门支撑着的可以站人的露台。一楼的门通向露台。在路的右边有一个更高的围墙，墙内有花园和切普拉诺宫殿的一侧。现在是晚上。

（里戈莱托穿着一件棕色的大斗篷，同样也穿着斗篷的斯帕拉富奇莱在远处跟着他，他的长斗篷下带着一把刀。）

里戈莱托：
（那个老家伙给我下了咒！）

斯帕拉富奇莱：（靠近里戈莱托）
先生？……

里戈莱托：
走开，我没钱给你。

斯帕拉富奇莱：
我不是乞丐……
我靠刀剑吃饭。

里戈莱托：
你是个强盗？

斯帕拉富奇莱：
只需要一点钱，
我就能帮您除掉敌人，
（神秘地）我知道您有一个……

里戈莱托：
什么？

斯帕拉富奇莱：
在那里有您心爱的女人。

里戈莱托：
（什么！）
杀掉一个贵族要花多少钱？

斯帕拉富奇莱：
那肯定是最高价……

里戈莱托：
怎么付钱？

斯帕拉富奇莱：
先付一半，
事成之后再付尾款……

里戈莱托：
（真是老练！）
你怎么能保证万无一失？

斯帕拉富奇莱：
我的习惯是在城里或在我家屋顶杀人。
我等那人独自走夜路，
一剑就送他归西。

里戈莱托：
怎么在你家办这事？

斯帕拉富奇莱：
这简单……
我有妹妹帮忙……
我那漂亮妹妹会在路上跳舞，
勾引他……然后……

里戈莱托：
我明白了。

斯帕拉富奇莱：
手起刀落，悄无声息……
这就是我吃饭的家伙。

（斯帕拉富奇莱向里戈莱托展示他的剑）

您可用得着我？

里戈莱托：
不……现在不需要。

斯帕拉富奇莱：
越拖越糟……

里戈莱托：
谁知道呢？……

斯帕拉富奇莱：
我叫斯帕拉富奇莱……

里戈莱托：
外乡人？

斯帕拉富奇莱：（准备动身离开）
我从勃艮第来……

里戈莱托：
我该到哪里找你？……

斯帕拉富奇莱：
晚上的时候我一直在这里。

里戈莱托：
走吧！

（斯帕拉富奇莱离场）

2.2.8 Scena VIII 第八场

里戈莱托看着斯帕拉富奇莱远去的背影。

里戈莱托：
我跟他如此相像！……
我用唇舌，他用刀剑。
我让人捧腹大笑，他让人身首异处。
那个老家伙诅咒了我！……
是他们！是这个世界！……
这一切让我变得邪恶扭曲！……
这一切都让我如此愤怒！……
变得如此驼背又畸形！……
变成了哗众取宠的小丑！
我每天都必须强颜欢笑……！
人们已经剥夺了……我哭泣的权利……

我那英俊年轻的主人，腰缠万贯、手握大权，
甚至在他的睡梦中都在命令我：
“小丑，快给我讲个笑话听听！……”

我没办法只能强迫自己按他说的做……

啊，全部下地狱吧！
我恨你们，嘲笑我的朝臣们！
我恨不得咬死你们！
是你们让我变得如此邪恶卑鄙。
但在这里我将变成另一个人……

那个老家伙诅咒了我！……
为何这诅咒总是在我脑海中挥之不去？
莫非我要遭殃了？……不，这太荒唐……

（里戈莱托拿出钥匙开门，进入庭院。）

2.2.9 Scena IX 第九场

（里戈莱托与吉尔达。吉尔达从房子里出来，投进父亲的怀抱里。）

里戈莱托：
女儿！……

吉尔达：
父亲！

里戈莱托：
只有在你身边
才能让我满心欢喜。

吉尔达：
父亲您是如此深情！

里戈莱托：
你是我的生命！
没有你，这个世界还有什么意义？
（叹气）

吉尔达：
您在叹气！……何事让您如此烦恼？
请告诉您的女儿……
您的难言之隐……同样蚕食着女儿的心……
请让您的女儿更加了解她的家人。

里戈莱托：
你没有家人……

吉尔达：
那可否请您告诉我您的名字？

里戈莱托：
何必多问？

吉尔达：
您从不愿意想我敞开胸怀……

里戈莱托：
（里戈莱托打断吉尔达的话）
不要出这家门一步。

吉尔达：
除了教堂我哪儿都不去。

里戈莱托：
非常好。

吉尔达：
如果父亲不愿意说自己的事情，
那至少告诉我，我的母亲是谁。

里戈莱托：
噢，请不要向你可怜的父亲
提起这件悲伤事……
你的母亲是一位能怜悯我悲痛的天使。
她同情我，爱着我这个贫穷而又畸形的孤家寡人
如今她已离开了这人世……
而今她已经沉眠地下，
只留下了你陪伴着我……
啊，主啊，我感谢您！……

吉尔达：（跪下）
您这么痛苦！
是什么让您悲伤到泪流不止？
父亲，请不要再下去，
请不要再流泪……
看着您受苦也折磨着我的心灵。
请您告诉我您的名字，
请您告诉我您的痛楚。

里戈莱托：
我的名字没什么好说的！你无需再问！……
我是你的父亲，你知道这个就够了……
这个世界上或许有人惧怕我，
有人憎恨我，
更有人在诅咒我……

吉尔达：
您难道没有家乡、亲人或是朋友吗？

里戈莱托：
家乡！……亲人！……你说？

（里戈莱托对吉尔达倾诉着）

信仰，家庭，国家，
你就是我的全部！

吉尔达：
啊，如果我能让您感到高兴，
我也会喜悦无比！
我们来这里已经三个月了，
我还没有参观过城里。
如果您允许，我真想出去看看……

里戈莱托：
不！……不可以！……你已经出去过了吗？

吉尔达：
没有。

里戈莱托：
你留点神！

吉尔达：
（啊！我对父亲说了什么！）

里戈莱托：
你千万要小心！
（他们会跟着她，然后羞辱她！
败坏她的名誉来取笑我这个小丑……
多么可怕啊！）喂？

（里戈莱托向房子走去）

2.2.10 Scena X 第十场

（上述两人。乔瓦娜从房子里出来。）

乔瓦娜：
先生？

里戈莱托：
我来的时候，可有人看见了我？
告诉我实话……

乔瓦娜：
不！没人看见。

里戈莱托：
那就好……
通往城墙的那个门是不是一直关着？

乔瓦娜：
一直关着。

里戈莱托：（对乔瓦娜）
啊！看啊！我把这朵纯洁的鲜花交给你保管。
请万分小心地照看她，
千万别让她的天真被他人指染。
狂风暴雨已摧残了其他无数的花朵，
请您一定要把我的女儿完整无暇地
交还给她的老父亲。

吉尔达：
如此深情！……如此关怀！
您到底在害怕什么，我的父亲？
天上的主，和他身旁的那位天使都在守护着我。
离我们而去的母亲，她时刻为我祈祷，
她保护着您的花朵，不让她受到任何伤害。

2.2.11 Scena XI 第十一场

（上述众人。公爵穿着便衣走在街道上。）

里戈莱托：
有人在外面……

（里戈莱托走去打开庭院的门，探身向门外的街道张望。公爵鬼鬼祟祟地进入庭院，给了乔瓦娜一袋金币，示意她别说话。）

吉尔达：
天啊！您总是这么疑神疑鬼……

里戈莱托：（回来时向乔瓦娜说）
在教堂的时候有人跟踪你们吗？

乔瓦娜：
从来没有。

公爵：
（是里戈莱托！）

里戈莱托：
如果有人敲门，
看清楚是谁再开门……

乔瓦娜：
公爵来也不开吗？

里戈莱托：
尤其要提防他……
我的女儿，晚安！

公爵：
（他的女儿！）

吉尔达：
晚安，我的父亲。

（两人拥抱，里戈莱托关门离开）

2.2.12 Scena XII 第十二场

（吉尔达，乔瓦娜，公爵进入庭院。随后是切普拉诺伯爵和波尔萨走在路上。）

吉尔达：
乔瓦娜，我愧疚难当……

乔瓦娜：
为何愧疚？

吉尔达：
我向父亲隐瞒了在教堂跟着我的那个年轻人。

乔瓦娜：
为什么要告诉他？
您难道讨厌那个年轻人吗？

吉尔达：
不，他那么英俊，
激起我心中的爱……

乔瓦娜：
他看起来像是一位慷慨的贵族子弟。

吉尔达：
我不想要他是贵族，也不想要他是王子。
他越是贫困，我对他的爱越深。
不管是在做梦还是醒着，我都呼唤着他，
我欣喜若狂，总想要告诉他：我爱……

（公爵突然出现，示意乔瓦娜退下。说完吉尔达想说的话）

公爵：
我爱你！
我再重复一遍：我爱你！
这美丽的声音，把我带入了极乐之地！

吉尔达：（惊讶而害怕）
乔瓦娜？……
啊，天啊！没有人回答我！……
天啊！……没有人！

公爵：
我在这，我的灵魂回答你……
啊，相爱的两个人就是整个世界！……

吉尔达：
谁把您带到我这里来的？

公爵：
是天使或是恶魔？都没关系。
我爱你……

吉尔达：
请您出去！

公爵：
走？……你让我现在走？
我的内心在此刻已燃烧起了熊熊火焰！……
纯洁的少女啊！
是主让爱情把我俩相连。
你的命运将会是我的！
生命的意义就是爱情，是灵魂的太阳，
它的声音就是我俩的心脏的跳动声……
名誉与荣耀，权力与皇位，
这些人间俗事都脆弱无比。
只有爱是如此唯一的神圣，
连天使们都无法到达！
让我们彼此相爱，我天使般的少女，
让别的人嫉妒吧，我将完全属于你！

吉尔达：
（这是我梦中出现的声音！
是啊，让我如此喜悦！）

公爵：
再说一遍，说你爱我！

吉尔达：
您已经听过了。

公爵：
啊，你让我如此幸福！

吉尔达：
您的名字……
可否请您告诉我？

（此刻切普拉诺伯爵和波尔萨出现在小道上）

切普拉诺伯爵：（对波尔萨）
（就是这儿。）

公爵：（思考着）
我的名字是……

波尔萨：（对切普拉诺伯爵）
（好……）

（切普拉诺伯爵和波尔萨继续走）

公爵：
加尔蒂耶·马尔代……
我是一个穷学生……

乔瓦娜：（惊恐地跑回来）
外面有脚步声……

吉尔达：
可能是我的父亲……

公爵：
（我要抓住这些叛徒，看是谁敢打扰我！）

吉尔达：（对乔瓦娜）
让他那个通往城墙的那道门出去……
现在快走……

公爵：
说，你爱我吗？

吉尔达：
您呢？

公爵：
用我整个生命爱你……还有……

吉尔达：
别再说了……您快走吧。

吉尔达与公爵：
再见了……我的希望和灵魂
你是我的唯一。
再见了……我将一辈子只忠诚于你，
你有我的爱。

（乔瓦娜带着公爵离开，吉尔达看着他们离开的门。）

2.2.13 Scena XIII 第十三场

（吉尔达。）

吉尔达：
加尔蒂耶·马尔代！……他的名字是如此可爱，
刻在我那充满爱意的我心里，难以忘怀！

多么可爱的名字，
让我的心第一次如此悸动
那爱情带来的喜悦，
我将永远铭记！
在我的思绪中，
我的渴望不停将飞向你身旁，
我生命最后的那一丝气息
呼唤着的也将会是你的名字。

（吉尔达拿着一个灯笼上了阳台）

2.2.14 Scena XIV 第十四场

马鲁洛，切普拉诺伯爵，波尔萨以及带着武器，蒙着面具的朝臣们进入小道。吉尔达很快进到屋子里。

波尔萨：（向合唱指着吉尔达）
在那里……

切普拉诺伯爵：
看她。

合唱：
这么漂亮！

马鲁洛：
和天仙一样。

合唱：
她是里戈莱托的情人？

2.2.15 Scena XV 第十五场

上述众人及里戈莱托。

里戈莱托：（全神贯注）
（我又回来了……为什么？）

波尔萨：
安静……准备开始……听我指挥。

里戈莱托：
（啊，我那个老家伙给我下了咒！）
（大声对波尔萨）谁在那里？

波尔萨：（对同伴）
安静……里戈莱托回来了。

切普拉诺伯爵：
我们来个双重胜利！……
抢他的情人，再杀了里戈莱托。

波尔萨：
别，等明天我们会笑得更开心……

马鲁洛：
我来搞定他……

里戈莱托：
谁在说话？

马鲁洛：
嘿，里戈莱托！……你在说什么？

里戈莱托：（凶狠地）
谁在说话？

马鲁洛：
嘿，别这么气势汹汹！……
我是……

里戈莱托：
谁？

马鲁洛：
我是马鲁洛。

里戈莱托：
这黑漆漆一片我什么都看不见。

马鲁洛：
我们是来这边找乐子的……
我们要绑走切普拉诺伯爵夫人……

里戈莱托：
（啊！还好还好！……）
（对马鲁洛）你们准备怎么进去？

马鲁洛：（对切普拉诺伯爵）
您的钥匙呢？
（对里戈莱托）
别担心，一切尽在掌握中……

（马鲁洛把切普拉诺伯爵给他的钥匙给里戈莱托）

钥匙在这……

里戈莱托（摸着钥匙）：
我摸到了上面的家徽。
（看来我的担心是多余的！）

（长吁一口气）

他的宫殿就在那里……我跟你们一起去。

马鲁洛：
我们都带着面具……

里戈莱托：
我也需要一个面具！
给我一个恶鬼的。

马鲁洛：
没问题，已经给你准备好了。

（马鲁洛给里戈莱托带上面具，然后用一个手绢罩住他的眼睛。他们让里戈莱托拿着梯子，顺着梯子可以直接上阳台）

你负责扶梯子……

里戈莱托：
我眼前一片漆黑。

马鲁洛：（对同伴）
这个布条让他变得耳聋眼瞎。

所有人：
悄悄地、静静地，我们向复仇靠近，
我们要出其不意。
这个过去常常戏弄别人的小丑，
现在要自讨苦吃！……
悄悄地、静静地，偷走他的情人，
整个宫廷明天都要看好戏。

（与此同时，一些朝臣爬上阳台，撞开了一楼的门，然后下来把临街的正门打开。一些人进来庭院，另一些人进来房子里。他们拖着吉尔达出来，吉尔达的嘴巴上绑着布条，在这过程中，吉尔达的围巾掉在了地上。）

吉尔达：（声音从远处传来）
救救我，父亲！

合唱：（声音从远处传来）
我们胜利了！

吉尔达：（声音从更远处传来）
救命！

里戈莱托：
你们还没搞定吗？……真好笑……

（里戈莱托摸了摸眼睛）

我被蒙上了眼！……

（里戈莱托立马扯掉了布条，揭下面具，他捡起朝臣们丢下的一个灯笼，看到了掉在地上的吉尔达的围巾。他看见家门大开，急忙跑进去，抓住惊恐无比的乔瓦娜，恶狠狠地盯着她。里戈莱托狠狠地抓着自己头发，却不能大喊出声……最后，他实在忍不住大叫：）

啊！是那个诅咒的报应！

（里戈莱托昏了过去。）

——幕落：第一幕 完

2.3 Atto II 第二幕

2.3.1 Scena I 第一场

景：公爵府的客厅里。客厅两侧各有一扇门，正中央远处有一扇更大的门，左侧挂着的是公爵的肖像画，右侧则挂着公爵夫人的肖像画。带着天鹅绒桌布的桌子旁有一张高背椅子及其他家具。

幕启：（公爵焦急地从中间大门入场。）

公爵：
有人把她抢走了！
天啊……是什么时候的事？
就在那短短的一瞬，
在我心中不祥的预感推着我的步伐
让我再回到她家之前！
大门开着一道缝！房子里空无一人！
我亲爱的天使，她现在在哪里？
她是第一个点燃我心中
那无限爱意的天使！……
她是如此纯洁，眼神是如此谦逊，
几乎唤醒了我内心深处的良知！
有人把她从我这里抢走了！
是谁如此大胆？……我要复仇！……
让那些使我爱人流泪的人付出代价！

我仿佛看见了，
在那突如其来的危险时刻，
在痛苦与焦急中，
她眼中涌出的泪水，
她想着我们之间的爱情，
呼唤着她的加尔蒂耶
但他没能及时赶到，
亲爱的姑娘，
若能让获得你幸福，
他情愿付出一切。
只要你在她身边，
他毫不羡慕天堂。

2.3.2 Scena II 第二场

（马鲁洛，切普拉诺伯爵，波尔萨以及其他朝臣。）

（朝臣们急匆匆进场）

波尔萨、马鲁洛、切普拉诺伯爵及合唱：
公爵大人，公爵大人！

公爵：
什么事？

所有人：
我们把里戈莱托的情人给您抢来了。

公爵：
真的！哪儿抓住的？

波尔萨、马鲁洛、切普拉诺伯爵及合唱：
从他的屋顶。

公爵：
哈！哈！说，怎么抓住的？
（公爵坐下）

所有人：
夜幕降临后，
我们穿过那偏僻遥远的小路，
就像之前预计的那样，
我们找到了那个天仙般的姑娘。
她就是里戈莱托的情人，
我们就看了那么一眼，
她马上就消失不见。
我们已经有了掳走她的计划，
但那小丑这时突然出现。
我们就骗他说要抢伯爵夫人，
那个呆子立马上当。

所以我们一架好梯子，
就给他蒙上布条，让他扶着梯子。
我们马上顺着梯子翻过围墙，
抢走了他家里那朵青春娇艳的花。

公爵：
（天啊！……他们抓的是我的宝贝！……
谢天谢地，没人把她掳走。）

（对合唱）：
那个可怜的姑娘现在在哪？

所有人：
我们把她带到这儿了。

公爵：（高兴地站起来）
（爱神呼唤着我，
我将飞去她身边，
我把我那花冠献给她，
以安抚她那受伤的心。
啊！她马上就会知道谁是她的爱人，
会知道我的身份，会知道：
就算是头戴皇冠，也会成为爱神的奴隶。）

（公爵从中间匆忙地离场）

所有人：
啊，看公爵他的焦急和忧虑，
突然就变成了欣喜！

2.3.3 Scena III 第三场

（马鲁洛，切普拉诺伯爵，波尔萨及其他朝臣，里戈莱托从右边哼着带着痛苦调子的曲子上场。）

马鲁洛：
可怜的小丑！

合唱：
他来了！……别说话！

所有人：
早上好啊，里戈莱托！

里戈莱托：
（一群恶人！）

切普拉诺伯爵：
你有没有什么新闻啊，小丑？

里戈莱托：（模仿切普拉诺伯爵的语调）
有没有新闻啊，小丑？
新闻就是你比以前还要令人无聊！

波尔萨，马鲁洛，切普拉诺伯爵及合唱：
（笑着）
哈！哈！哈！

里戈莱托：（焦虑地四处打量）
（他们把她藏到哪儿了？……）

所有人：
（看他那着急的样子！）

里戈莱托：（对马鲁洛）
看到你们没有人
被昨晚的凉风吹病，
我真的甚是欣慰！……

马鲁洛：
昨晚！……

里戈莱托：
没错……你们干的那些勾当！……

马鲁洛：
我可是一直在睡觉！

里戈莱托：
啊，你在睡觉！……
那我是在梦中跟你说话的！……

（里戈莱托稍微走远，看到了桌上的手帕，一把抓住）

波尔萨，马鲁洛，切普拉诺伯爵及合唱：
（看啊，看他在打量着一切！）

里戈莱托：（丢掉手帕）
（不是她的。）
公爵一直在睡觉吗？

波尔萨，马鲁洛，切普拉诺伯爵及合唱：
对，他还在睡！

2.3.4 Scena IV 第四场

(上述众人 and 公爵夫人的男侍童。)

男侍童：
公爵夫人有请公爵。

马鲁洛：
公爵在睡觉。

男侍童：
他不是刚刚还和你们在一起吗？

波尔萨：
他去打猎了。

男侍童：
没看到他带走了侍从！……也没带武器！……

所有人：
你不知道公爵现在谁都不想见吗？

(里戈莱托在一旁仔细听着全部对话，突然跳了起来)

里戈莱托：
啊！原来她在这里！……
她跟公爵在一起！……

所有人：
谁？

里戈莱托：
你们从我的房子里掳走的年轻姑娘，
但我会把她带回家的……
她就在这里……

所有人：
你要是丢了情人，就去别的地方找。

里戈莱托：
我要找我的女儿！……

所有人：
他的女儿！

里戈莱托：
是，我的女儿……你们现在得逞了……
怎么？……为什么不笑？……
她在这里……我要我的女儿……把她还给我。

(里戈莱托向门走去，但是朝臣们拦住了他)

朝臣们，这些该死的无耻之徒，
卖掉我的女儿，能从公爵那拿到多少赏钱？

你们为了钱什么都干得出，
但我的女儿是我的无价之宝。
把她还给我……我虽手无寸铁，
但也会跟你们拼个你死我活。
这个世界上没有什么吓退
一个守护孩子荣誉的父亲。
把那个门打开！杀人犯们！

(里戈莱托再一次冲向那个门，又被朝臣们拦住，双方反复了几次，里戈莱托筋疲力尽)

啊！你们以多欺少……

(里戈莱托哭着)

唉，我留下了眼泪。马鲁洛……先生，
您心地是如此善良，
告诉我你们把她藏在哪儿？
在那里……是不是？……
您不说话！……为何不说话？……
先生们……求求你们原谅我……
把女儿还给我这个老头子吧……
这对你们也毫无损失，
要知道，我的女儿就是我整个生命。

2.3.5 Scena V 第五场

(上述众人。吉尔达从左边的房间出来，投入父亲的怀抱。)

吉尔达：
父亲！

里戈莱托：
天啊！我的吉尔达！
先生们，她就是我的全部的家人……
别害怕，我的天使……
这是个玩笑，是不是？……
(对朝臣)
你们看我哭了，我又笑了……
女儿你为何哭泣？……

吉尔达：
他强占了我，父亲！

里戈莱托：
天啊！你说什么？

吉尔达：
我愧疚无比，我只想和您单独在一起……

里戈莱托：
这里的所有人都给我滚开……
如果公爵要过来，跟他说，
我在这里，他休想进来。

(里戈莱托坐在椅子上)

波尔萨、马鲁洛、切普拉诺伯爵及合唱：
(对待傻子和小孩打交道，
最好的就是伪装，我们先离开，
但是也要留意他到底要干什么！)

(所有人从中间离开并把门关上)

2.3.6 Scena VI 第六场

里戈莱托与吉尔达。

里戈莱托：
说吧……现在只有我们俩。

吉尔达：
(天啊，请给我勇气！)
每个瞻礼日我都去教堂祈祷，
在那里我遇见了那个
英俊而充满魅力的青年，
他站在那里注视着我……
就算我们的双唇紧闭，
我俩的眼神早已互相倾诉万千。
昨日夜色将近时，
他独自一人偷偷来找我……
“我是一个穷学生”，
他激动地对我说，
然后他又满怀深情地，
向我展示了他炽热的爱意。
他走后不久……
我的心还沉浸在欣喜与希冀之时，
一群人突然闯进来，把我掳走，
用蛮力把近乎绝望的我带到这里

里戈莱托：
(啊！主啊……我希望耻辱只降临到我身上，
我堕落的深渊有多深……
我的女儿就能飞向多高的天堂。
啊，断头台旁定有祭坛，
但如今一切消散了，
那祭坛已被颠覆！)
哭吧，我的女儿，
让你的泪水流淌在我的胸膛！

吉尔达：
父亲，你的话就像是天使的话，
抚慰了我的心。

里戈莱托：
我还有未完成任务，
完成后我们就可以离开这个是非之地。

吉尔达：
好的。

里戈莱托：（自言自语）
（只需要一天，所有都会改变！）

2.3.7 Scena VII 第七场

（上述众人，一个宫廷门房和蒙泰罗内伯爵。两个戟兵架着蒙泰罗内伯爵大厅后方右侧穿过舞台）

宫廷门房：（对待卫）
开门……把蒙特罗内押回他的牢房。

蒙泰罗内伯爵：（停在公爵的肖像画前）
看来我的诅咒没有应验！
你没遭天打雷劈，
也没被一剑毙命。
还是那样四处作乐，
公爵，你还会活下去
（和侍卫一起从中间退场）

里戈莱托：
不，你错了，老家伙……
我会帮你复仇！

2.3.8 Scena VIII 第八场

（里戈莱托和吉尔达。）

里戈莱托：（激动地看着公爵的肖像画）
没错，复仇，可怕的复仇，
是我心中唯一的目标……
你已命不久矣，
死亡的钟声为你已经敲响。
我知道神手中掷出的那道闪电
注定会击中你的胸膛。

吉尔达：
啊，父亲，
我看到了您眼中
闪烁着愤怒的喜悦！
请您原谅他吧……
我们也能听到
主宽恕众人的声音。
（他背叛了我，但是我仍旧爱他，
神啊！我求求您原谅那个薄情的负心人！）

（两人从中间退场）

——幕落：第二幕 完

2.4 Atto III 第三幕

2.4.1 Scena I 第一场

景：明乔河的荒无人烟的右岸。左边有着一栋两层的房子，一半房子已成废墟，房子正面朝向观众。从大门前拱门外可以看见底层是乡村式旅馆的建筑，以及一个通往建筑二层谷仓的粗石楼梯，从一个阳台走进谷仓，可以看到一个小破床，房间里没有门板。楼下面向街道的那面墙上有一个道向内打开的门；墙壁上满是裂痕，所有人都能通过墙上的裂痕和小洞看见屋内发生的一切。剩下的舞台场景是在差不多已经毁坏的栏杆后面流淌着的近乎干涸的明乔河。河的上游是曼托瓦城。时间已是深夜。

（里戈莱托和吉尔达和里戈莱托正焦急的走在路上；斯帕拉富奇莱坐在旅馆内的桌子上清理着他的皮带，不管旅馆外发生了何事。）

里戈莱托：
你还爱他吗？

吉尔达：
一直都爱。

里戈莱托：
我已经给你时间忘记他了。

吉尔达：
我还是爱他。

里戈莱托：
可怜女人心！啊，那个无耻小人！……
啊，吉尔达，我会给你报仇……

吉尔达：
原谅他吧，父亲……

里戈莱托：
那如果我让你亲眼看到他的背叛，
你还会爱他吗？

吉尔达：
我不知道……但他是爱我的。

里戈莱托：
他？……

吉尔达：
是的。

里戈莱托：
好吧，那你好好看着吧。

（里戈莱托把吉尔达带到墙边，让她透过墙上的小孔看着房间里）

吉尔达：
我看到了一个男人。

里戈莱托：
继续仔细看。

2.4.2 Scena II 第二场

上述两人。公爵穿着简单的骑士装，从左边的门进入旅馆底层。

吉尔达：（惊讶地）
父亲！

公爵：（对斯帕拉富奇莱）
马上给我办好两件事……

斯帕拉富奇莱：
哪两件事？

公爵：
备好房，备好酒……

里戈莱托：
（这就是他真正的德性！）

斯帕拉富奇莱：
（真是花花公子！）

（斯帕拉富奇莱进去房间里）

公爵：
女人心多善变，
像那风中羽毛，
说的话没啥深意，
头脑也如此简单。
看上去多惹人怜爱，
总是对你笑脸相迎，
一会儿哭一会儿笑，
全是她们骗人把戏。
信赖她的人，
绝对会倒大霉。
跟她讲秘密，
那可真是不小心！
但要是没感受过那温柔乡，
没人敢说自己真正了解快乐！

斯帕拉富奇莱：

（斯帕拉富奇莱重新进场，他把手中拿着的一个酒瓶和两个酒杯放在桌子上，他用佩剑的圆敲了两下天花板。听到信号后，一个穿着吉普赛女郎服装的年轻少女跑下来。公爵开心地跑向她想要拥抱她，但是少女躲开了。与此同时，斯帕拉富奇莱离开房间，走向房外和里戈莱托说话。）

屋里那个就是您要的人……
要活的还是死的？

里戈莱托：
晚点我会再回来告诉你怎么做。

（斯帕拉富奇莱向房子后面的河走去）

2.4.3 Scena III 第三场

（里戈莱托与吉尔达在门外的街上，公爵和玛达莱娜在小屋一楼。）

公爵：
如果我没记错，美丽的姑娘，
我是不是哪天见过你……

我问你，你说你住在这里。
现在让我告诉你，
从今以后你是我的唯一。

玛达莱娜：
哈！……哈！……你是不是忘了
还有另外二十来个姑娘？
年轻的少爷啊，
你可真是个放荡子……

公爵：
没错……我就是个怪物……

（准备抱她）

吉尔达：
啊，我的父亲！……

玛达莱娜：
放开我！你这个冒失鬼。

公爵：
哟，反应这么强烈！

玛达莱娜：
请您保持理智。

公爵：
别瞎胡闹，
乖乖地别让我费心。
在欢欣和爱意中，
任何理智都不存在。

（公爵拿起玛达莱娜的手）

这么美丽纯洁的手！

玛达莱娜：
您在开玩笑，先生。

公爵：
不，不。

玛达莱娜：
我长得并不漂亮！

公爵：
来抱我！

玛达莱娜：
您喝醉了！……

公爵：（笑着）
是爱情的火焰。

玛达莱娜：
如此玩世不恭，
先生你可真是喜欢开玩笑？

公爵：
不，我要跟你结婚……

玛达莱娜：
那我可要你正式求婚……

公爵：（讥讽地）
真是可爱的美人啊！

里戈莱托：（对看到了一切的吉尔达）
你还没看够吗？……

吉尔达：
无耻的骗子！

公爵：
爱神美丽的女儿啊，
我是拜倒在你裙下的奴隶。
你只要说一句话，
就能消除我所有的苦痛！
快过来拥抱我，
听听我那激动的心跳。

玛达莱娜：
哈！哈！真让人笑掉大牙，
您的情话可真是不值钱啊。
我可知道您那爱情的把戏
到底几斤几两。
我的好先生，类似的情话，
我耳朵都听出茧了！

吉尔达：
啊，居然这样讨论爱情，
我也听过他如此无耻的言语！
被背叛的心啊，
请不要因为悲痛而破碎，
易受骗的心啊，
你为何让我爱会上他？

里戈莱托：（对吉尔达）
别哭了，这泪流得不值，
如今谎言已是败露无疑……
别说话，剩下就交给我，
我那复仇之箭早已在弦，
必定会命中他胸膛。

听我的！现在马上回家……
带上钱，备好马，
穿上我给你准备好的男装，
出发去维罗纳……
我明天会跟你汇合……

吉尔达：
请您现在跟我一起走……

里戈莱托：
不行！

吉尔达：
我很害怕！

里戈莱托：
快走！

（吉尔达离场。）

（公爵和玛达莱娜仍在继续喝酒谈笑。吉尔达离场，里戈莱托走到屋子后面，和斯帕拉富奇莱交谈，数着金币。）

2.4.4 Scena IV 第四场

(斯帕拉富奇莱、里戈莱托、公爵及玛达莱娜。)

里戈莱托：
你要二十金币是不是？……先给你十个。
事成之后我再给你剩下的。
他还在屋子里？

斯帕拉富奇莱：
还在。

里戈莱托：
我午夜时分会再回来。

斯帕拉富奇莱：
不必……我一个人就能把他丢到河里。

里戈莱托：
不，我亲自来丢。

斯帕拉富奇莱：
也行。……他的名字叫什么？

里戈莱托：
你肯定也想知道我的名字把？
他的名字是“罪恶”，
我的名字是“惩罚”。

(里戈莱托离场，天上乌云密布，雷声大作。)

2.4.5 Scena V 第五场

(除里戈莱托外上述所有人。)

斯帕拉富奇莱：
暴风雨要来了！……
夜色会更加深沉！

公爵：(想要抓住玛达莱娜)
玛达莱娜？

玛达莱娜：(想要逃跑)
等等……我的哥哥要回来了……

公爵：
那又怎样？

(响起一声雷)

玛达莱娜：
打雷了！

斯帕拉富奇莱：(进屋)
马上就要下雨了！

公爵：
那更好！我就留在这儿了……
你就去马厩睡觉吧……
去地狱也行……哪儿都行……

斯帕拉富奇莱：
啊！真谢谢您！

玛达莱娜：(悄悄地对公爵)
(不！……您快走吧。)

公爵：(对玛达莱娜)
(这种天气怎么走？)

斯帕拉富奇莱：(悄悄地对玛达莱娜)
(这一票值二十金币。)

(对公爵)
我十分荣幸把我的房间给您。
如果您愿意，我马上带您去！
(斯帕拉富奇莱拿着灯往楼梯走)

公爵：
行，我跟你走……
快点儿，我们看看这个房！

(公爵对玛达莱娜耳语几句，然后跟着斯帕拉富奇莱走了。)

玛达莱娜：
(可怜的年轻人！……这么英俊潇洒！
天啊！……今晚注定不太平！)

公爵：
(公爵在谷仓里，看见了没有护窗板的阳台)

看来今晚要露天睡觉了？
行吧……祝你晚安。

斯帕拉富奇莱：
愿主保佑您，先生！

公爵：
我太累了……很快就能睡着！

（公爵把帽子和佩剑放在桌子上，躺在床上。玛达莱娜坐在桌子上，斯帕拉富奇莱喝着公爵酒瓶里的酒，两人都沉默了一会儿，脑子里都思绪万千。）

玛达莱娜：
他真的是个令人着迷的英俊小伙。

斯帕拉富奇莱：
那是……值二十金币呢……

玛达莱娜：
才二十！……太少了！……
他值更多钱！

斯帕拉富奇莱：
他睡着了，快去，把他的剑拿下来！

（玛达莱娜走上谷仓，看着熟睡的公爵，她关上阳台上能关上的窗，拿着公爵的剑下了楼。）

2.4.6 Scena VI 第六场

（上述众人。吉尔达。）

（穿着男装的吉尔达出现在路上，穿着带马刺的靴子，慢慢地靠近小旅馆。斯帕拉富奇莱继续喝着酒。）

吉尔达：
我的情感战胜了理智！……
爱情让我回到这里……
父亲，请您原谅我……

（一道闪电划过）

这个夜晚如此恐怖！
天啊，谁知道会发生什么？

玛达莱娜：（走下楼，把公爵的剑放在桌子上）
哥哥！

吉尔达：
谁在说话？……
（看着墙上的裂缝）

斯帕拉富奇莱：（在柜子里翻找着）
他的死期到了。

玛达莱娜：
那个年轻人真像太阳神……我爱他……
而他也爱我……饶了他吧……别杀他了……

吉尔达：
天啊！……
（听着屋里的对话）

斯帕拉富奇莱：（扔给玛达莱娜一个袋子）
缝好那个袋子！

玛达莱娜：
为什么？

斯帕拉富奇莱：
用它来装你的阿波罗，
杀了他之后我要把他丢进河里……

吉尔达：
这简直就是地狱！

玛达莱娜：
你饶他一命，还能照样拿到钱。

斯帕拉富奇莱：
不可能。

玛达莱娜：
听我说……我的提议很简单。
那个驼子已经给了你十个斯库多？
等会儿他会过来再给你剩下的十个……
杀了那个驼子，就有二十个，
这样我们就有所有的钱……

斯帕拉富奇莱：
杀了那个驼子？……你在说什么疯话！
你觉得我是个贼吗？还是说我是个强盗？
我出卖过哪位客人？
谁付我钱……我就对谁忠诚到底。

吉尔达：
什么！……他们在说我的父亲！……

玛达莱娜：
饶他一命吧！

斯帕拉富奇莱：
他必须死！……

玛达莱娜：
我现在就去让他逃跑。
(准备上楼)

吉尔达：
真是个好心肠的姑娘！

斯帕拉富奇莱：(拦住玛达莱娜)
那我们就拿不到钱。

玛达莱娜：
是的！……

斯帕拉富奇莱：
别挡道……

玛达莱娜：
我们要救他。

斯帕拉富奇莱：
如果午夜前有人来这里投宿的话，
那个人可以替他死。

(一道闪电划过)

玛达莱娜：
夜色这么黑，雷声还没停，
怎么会有人经过这里。

吉尔达：
啊，我有一个想法！……
我想替那个负心汉去死？
死亡！……父亲！……
主啊，可怜我们吧！

(一道霹雳划过夜空，时钟敲响十一点半)

斯帕拉富奇莱：
还有半个小时。

玛达莱娜：(哭着)
等等，哥哥……

吉尔达：
那个女人都在为他哭泣！……
我却帮不了他！……
就算他背叛了我的爱，
我要用我的生命拯救他……

(吉尔达敲门)

玛达莱娜：
有人在敲门！

斯帕拉富奇莱：
是风吹的……

（吉尔达再次敲门）

玛达莱娜：
有人在敲门，你听！

斯帕拉富奇莱：
真奇怪！……

玛达莱娜：
谁？

吉尔达：
求求你们可怜我这个乞丐吧，
让我今晚在这里避避雨。

玛达莱娜：
夜还长着呢！

斯帕拉富奇莱：
你们等等。
（去柜子里找东西。）

吉尔达：（自言自语）
啊，死亡临近了，我还这么年轻！
天啊，希望您能宽恕这些罪人。
父亲，原谅您不幸的女儿吧！
希望我要拯救的男人能幸福一生。

玛达莱娜：
快，快去完成你的任务。
杀了那个乞丐这样我们好救另一个。

斯帕拉富奇莱：
行吧……我准备好了，把门打开，
我要救的只有我的钱！

（斯帕拉富奇莱拿着匕首站在门后；玛达莱娜开了门，然后跑去关拱门下更大的门。吉尔达进门的时候，斯帕拉富奇莱关上了吉尔达身后的门，一切都沉浸在无声的黑暗中。）

2.4.7 Scena VII 第七场

（穿着斗篷的里戈莱托一人从后方进场。天已经渐渐平静下来，听不见雷声也看不见闪电。）

里戈莱托：
终于我的复仇在这一刻完成了！
我等了三十天，
在我那小丑的面具后流着血与泪……
这个门……

（里戈莱托看着房子）

还是关着的！……还没到时候！……
我再等等！
真是个神秘的夜晚！
天上是风雨交加！……
地上是密谋凶杀！
啊，我感觉到自己是如此伟大！……

（钟声敲响十二点）

午夜已到……

2.4.8 Scena VIII 第八场

里戈莱托与屋里的斯帕拉富奇莱。

斯帕拉富奇莱：
谁在那？

里戈莱托：（准备进门）
是我。

斯帕拉富奇莱：
您等等！

（斯帕拉富奇莱进门拖出一个袋子）

你要的人在这儿，已经没气了……

里戈莱托：
真让人高兴！……给我盏灯！

斯帕拉富奇莱：
什么灯？……快给钱！

（里戈莱托给斯帕拉富奇莱他的钱包）

我们马上把他丢进河里吧……

里戈莱托：
不，我一个人就行。

斯帕拉富奇莱：
您想怎么样就怎么样……
这里不是个好地方。
往前走河流更急。
快走，别让人撞见您。
祝您晚安！

（斯帕拉富奇莱回房子内。）

2.4.9 Scena IX 第九场

（里戈莱托，随后公爵慢慢出场。）

里戈莱托：
那个男人在这里！……他已经死了！……
啊，太棒了！……我要看看他！……
算了，有必要吗？……肯定是他！……
他的马刺就在这！
现在全部都看向我吧……
这里有一个无能的小丑，
和一个位高权重的公爵！……
现在公爵在我脚边！……他在这里！我真快乐！
现在我的复仇完成了，我的悲伤！……
让这湍流成为他的坟墓吧，
这麻袋就是他的裹尸布……
进河里去吧！

（里戈莱托准备把尸体推进河里，公爵的声音从舞台后的远处传来。）

里戈莱托：
那个声音！……这是夜里的幻觉！
（弄臣惊恐万分）
不！……他在这里！……在这里！……

（对着斯帕拉富奇莱的房子）
该死的！喂！……你个该死的强盗！……

(里戈莱托剪开袋子)

那躺在这里面的是谁?

(一道闪电划过)

真吓人……是个尸体! ……

2.4.10 Scena Ultima 最终场

(里戈莱托及吉尔达。)

里戈莱托:

我的女儿! ……天啊! ……

是我的女儿! ……

不……这不可能! ……她在去维罗纳的路上!

(里戈莱托跪下来)

我看到她了! ……真的是她! ……

我的吉尔达! 我的女儿, 回答我! ……

告诉我是谁杀了你……

喂! 有人吗! ……

(里戈莱托绝望地敲着门)

没有人! ……我的女儿? ……吉尔达……

吉尔达:

谁在呼唤我?

里戈莱托:

她在说话! ……她在动! ……

她还活着! ……啊, 天啊!

这世间我唯一的宝贝……

看着我……你还记得我吗……

吉尔达:

啊……父亲!

里戈莱托:

怎么回事! ……怎么会这样? ……

你为何会受伤? ……

吉尔达:

一把剑刺进了这里……

(指着自己的心)

里戈莱托:

是谁下的毒手?

吉尔达:

我骗了您……是我的错……

我太爱他……现在我为他而死……

里戈莱托:

(天啊! ……

我的女儿居然成了我正义复仇的牺牲品! ……)

我的天使……看着我, 听我说……

说话吧……跟我说话, 我的女儿。

吉尔达:

不要让我再说了!

原谅我吧……也原谅他! ……

祝福你的女儿吧, 啊, 我的父亲……

我会在天上, 和母亲一起……

永远为你祈祷。

里戈莱托:

不要死……我的宝贝……可怜我吧……

我的女儿……别离开我……

你走了……留我孑然一身……

你死了……我也会同你一起死!

吉尔达:

请您别说了……原谅……他吧……

我的父亲……永……别了! ……

(吉尔达不再出声)

里戈莱托:

吉尔达! 我的吉尔达! 她死了! ……

都是那老家伙的诅咒啊!

(里戈莱托愤怒地扯着头发, 跌倒在女儿的尸体上。)

——幕落

(全剧终)

CAPITOLO III

COMMENTO TRADUTTOLOGICO

3.1 L'introduzione al commento

La professione del traduttore esiste fin dall'antichità. Nella società antica occidentale, ci furono personaggi come Cicerone che non solo «fu tra i primi a occuparsi specificamente di traduzione»¹⁴, ma fu anche il primo a tradurre i termini propri della filosofia greca in latino; nell'estremo oriente invece, alla corte della dinastia Zhou (c. 1045-256 a.C.), grazie a soggetti chiamati *xiàngjìyìdī* 象寄译鞮 (i funzionari dotati della capacità dell'interpretazione) era possibile comprendere i pensieri ed i desideri dei popoli che abitavano le cinque regioni (*wūfāngzhīmín* 五方之民). Questa professione tradizionale si è mantenuta fino ad oggi e noi, studenti di traduzione, siamo tanto coinvolti in essa quanto lo furono i nostri precursori. Tuttavia, le condizioni di questo mestiere sono assai diverse rispetto al passato. Cosa significa *traduzione* nella società di oggi? E i traduttori?

Come disse Cicerone:

esprimere parola per parola; hanno espresso non le parole ma la forza dei poeti greci; né però esprimere parola per parola sarà necessario, come sono soliti gli interpreti eloquenti.

uerbum de uerbo esprimere; non uerba sed uim Graecorum expresserunt poetarum; nec tamen exprimi uerbum e uerbo necesse erit, ut interpretes indiserti solent.¹⁵

Infatti, la traduzione è un processo di espressione, di ricostruzione, non un lavoro meccanico di traduzione parola per parola. Tuttavia, questa rimane sempre la sfida dei traduttori, come riuscire ad *esprimere* concretamente il messaggio originale in traduzione, nel modo più aderente possibile. Nel contesto moderno, c'è qualcosa di nuovo da dire quando parliamo dell'identità e della missione del traduttore? La risposta è sì, come afferma Steiner:

il traduttore è un agente di mediazione bilingue tra partecipanti alla comunicazione monolingue in due diverse comunità linguistiche.

¹⁴ Bruno OSIMO, *Manuale del Traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p.1.

¹⁵ *Ivi.*, p.2.

*the translator is a bilingual mediating agent between monolingual communication participants in two different language communities.*¹⁶

Con queste parole Steiner spiega il nuovo ruolo del traduttore, quello di *mediatore culturale*. All'interno del libro *Translating Cultures*, Katan cita le parole di Taft per rimarcare ulteriormente questo particolare ruolo:

un mediatore culturale è una persona che facilita la comunicazione, la comprensione e l'azione tra persone o gruppi che differiscono per lingua e cultura.

*the translator is a bilingual mediating agent between monolingual communication participants in two different language communities.*¹⁷

Per svolgere a pieno la funzione di *mediatore culturale*, un traduttore deve possedere due qualità: una prospettiva culturale bilingue (*bi-cultural vision*) e l'identità di lettore critico (*critical reader*). Il primo consente ai traduttori di osservare sensibilmente le differenze tra due culture diverse, e cercare di eliminare le disparità nei segni e nei valori di queste ultime; in più, durante il processo di traduzione, il traduttore diventa naturalmente il primo lettore del testo e per poter poi procedere con la traduzione, il traduttore tendenzialmente leggerà il testo completo in modo più dettagliato. Tutto questo consente al traduttore di mostrare in modo più integrato al lettore ciò che il testo vuole esprimere. Personalmente, penso che queste due qualità debbano far parte del bagaglio di competenze professionali di un traduttore professionista, e debbano quindi essere presenti in egual misura all'interno di ogni traduzione.

In questa tesi, è stato scelto il libretto d'opera lirica *Rigoletto* di Giuseppe Verdi come prototesto. La motivazione principale dietro a questa decisione è il grande successo che questa forma d'arte ha riscosso nel tempo, dal XVI fino ad oggi, riuscendo negli ultimi anni a conquistare un pubblico sempre maggiore in Cina. Tradurre in cinese un'arte così profondamente radicata nella cultura italiana e renderla facilmente

¹⁶ David KATAN, *Translating Cultures*, Manchester, St Jerome Publishing, 1998, p.12.

¹⁷ *Ibid.*

comprensibile al pubblico cinese è senza dubbio la sfida che questo lavoro si propone di vincere. In più, data la natura del metatesto, tale traduzione dovrebbe essere ulteriormente adattata secondo le caratteristiche tecniche del display impiegato a teatro per la fruizione dei sottotitoli. Tutti questi aspetti devono essere presi in considerazione dal traduttore durante il proprio lavoro.

Il contenuto di questo capitolo ruota attorno alla traduzione del capitolo precedente. L'autrice commenterà la propria traduzione nell'ottica traduttologica, analizzando il metatesto attraverso sei diverse dimensioni: tipologia testuale, il lettore modello, la dominante, registro linguistico, macrostrategia e microstrategia traduttiva. Verranno inoltre presentate una serie di preparazioni e riflessioni avvenute sia prima che durante l'effettivo processo di traduzione. La parte principale di questo capitolo riguarderà le microstrategie traduttive utilizzate durante la traduzione e per ognuna delle strategie applicate, verrà riportata una serie di esempi significativi. In più, in questa sezione viene effettuato anche un confronto orizzontale con le versioni esistenti in cinese e qualche riflessione su come si affrontano le ambiguità presenti nel testo originale.

3.2 Tipologia Testuale

Peter Newmark nel suo libro *A Textbook of Translation* ha menzionato la preparazione necessaria all'inizio del processo traduttivo:

Si inizia il lavoro leggendo l'originale per due obiettivi: in primo luogo, per capire di cosa si tratta; in secondo luogo, per analizzarlo da un punto di vista del *traduttore*, che non è lo stesso di un linguista o di un critico letterario. È necessario definire la intenzione dell'originale e il modo in cui è scritto per poi scegliere un metodo di traduzione adatto e individuare i problemi particolari e ricorrenti.

*You begin the job by reading the original for two purposes: first, to understand what it is about; second, to analyse it from a 'translator's' point of view, which is not the same as a linguist's or a literary critic's. You have to determine its intention and the way it is written for the purpose of selecting a suitable translation method and identifying particular and recurrent problems.*¹⁸

¹⁸ Peter NEWMARK, *A Textbook of Translation*, Pearson Education, 1998, p.11.

Qui Newmark parla dell'*originale*, che grazie alla innovazione teorica e terminologica di Anton Popovič, è possibile esprimere con il termine prototesto:

Secondo la terminologia di Anton Popovič, all'interno di un processo traduttivo, l'originale è detto «prototesto».¹⁹

insieme al prototesto (*source text*) ovvero il testo di partenza, Popovič ha menzionato anche il concetto di metatesto (*target text*) cioè il testo d'arrivo. Questa sezione tratta proprio dell'analisi della tipologia testuale del prototesto.

All'interno di questo lavoro di ricerca, il prototesto scelto dall'autrice è il libretto dell'opera lirica, *Rigoletto*, realizzato dal librettista veneziano Maria Francesco Piave per Giuseppe Verdi. La struttura del libretto è molto facile da riconoscere poiché si tratta di un testo che narra una storia attraverso le battute dei personaggi e i nomi dei personaggi che parlano sono esposti prima di ogni battuta, come ad esempio:

马鲁诺: 大新闻! 大新闻!	Marullo Gran nuova! gran nuova!
包尔沙、合唱: 发生了什么? 快说!	Borsa e Coro Che avvenne? parlate!

Si tratta senz'altro di un testo teatrale i cui metodi traduttivi, secondo Anderman, sono molto diversi rispetto alla traduzione di un romanzo o una poesia. Come affrontare il testo diventa quindi un interrogativo cruciale, a cui si deve necessariamente dare risposta prima ancora di immergersi nel processo traduttivo.

Diversamente dalla traduzione di un romanzo, o di una poesia, la dualità insita nell'arte del teatro richiede che il linguaggio si combini con lo spettacolo, che si manifesta attraverso immagini visive e acustiche. Il traduttore si trova quindi di fronte alla scelta di affrontare il testo teatrale come letteratura o come parte integrante di una produzione teatrale.

Unlike the translation of a novel, or a poem, the duality inherent in the art of the theatre requires

¹⁹ Bruno OSIMO, *Manuale del Traduttore*, op.cit., p.55.

*language to combine with spectacle, manifested through visual as well as acoustic images. The translator is therefore faced with the choice of either viewing drama as literature or as an integral part of a theatrical production.*²⁰

Anche Osimo, nel suo libro *Manuale del Traduttore*, ha parlato della particolare situazione che un traduttore deve affrontare quando si occupa di traduzione teatrale. Osimo ha riportato due proprietà del testo teatrale: il «testo drammaturgico» e il «testo scenico», quando un traduttore lavora sul un testo finalizzato alla pubblicazione per un editore, si occupa del testo drammaturgico; mentre quando lavora per un teatro sul un testo finalizzato alla recitabilità, si tratta dunque del testo scenico.

Oltre alla natura teatrale del libretto, quest'ultimo presenta alcune peculiarità: il testo è senza dubbio un testo verbale scritto in linguaggio poetico, e nello specifico si tratta di un componimento drammatico scritto appositamente per offrire il testo al compositore di un'opera musicale (Treccani). Infatti, la parola *libretto* storicamente portava il significato di «libro di piccolo formato contenente il testo del melodramma»²¹ e diventa poi dopo «testo poetico del melodramma»²². Tuttavia, le proprietà del libretto a stampa sono cambiate significativamente negli anni: all'inizio il libretto era solo un certo tipo di *referente* per aiutare l'ascolto, poi nel corso dei secoli «la sua autonomia di testo letterario o paraletterario si è costituita sempre di più»²³, ad esempio durante Seicento e Settecento, quest'ultimo era considerato un testo letterario che si leggevano indipendentemente e senza musica. A giorno d'oggi, il libretto è diventato invece un testo da analizzare e da studiare.

Questa tesi tratta della traduzione dall'italiano in cinese di *Rigoletto*, un libretto dell'opera lirica italiana. Considerando il fatto che in Cina le opere liriche italiane vengono recitate integralmente in lingua originale, l'autrice ha ritenuto opportuno analizzare il prototesto come testo letterario ovvero drammaturgico. In altre parole, durante il processo di traduzione, l'autrice ha dato rilevanza alle proprietà letterarie del libretto e ne ha analizzato il testo attraverso la propria funzione espressiva.

²⁰ Gunilla ANDERMAN, *Drama translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 2009, p. 92.

²¹ Ilaria BONOMI e Edoardo BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017, p.21.

²² *Ibid.*

²³ *Ivi.*, p.22.

3.3 La Dominante

Dopo aver determinato la tipologia testuale del prototesto, il passo successivo è quello di determinare la dominante e le eventuali sottodominanti, poiché il processo traduttivo può continuare solo quando la dominante del prototesto è sufficientemente chiara. Di che cosa tratta dunque la dominante? Romàn Jakobsòn ha dato una risposta nel libro *Twentieth-Century Literary Theory*:

La dominante può essere definita come la componente su cui si focalizza l'opera d'arte: essa governa, determina e trasforma le varie componenti rimanenti. È la dominante che garantisce l'integrità della struttura.

*The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.*²⁴

Non esiste un testo che sia un semplice accumulo di parole, ma al suo interno deve sempre essere presente un valore cardine, la dominante appunto. In altre parole, la dominante specifica il testo, come afferma Jakobsòn prendendo ad esempio il testo poetico:

Il verso in sé è un sistema di valori; come con qualsiasi sistema di valori, possiede una propria gerarchia di valori superiori e inferiori e un valore dirigente, ovvero la dominante, senza il quale [...] il verso non può essere concepito e valutato come verso

*Verse itself is a system of values; as with any value system, it possesses its own hierarchy of superior and inferior values and one leading value, the dominant, without which [...] verse cannot be conceived and evaluated as verse*²⁵

Oltre ad avere la dominante, un testo potrebbe possedere altre potenziali sottodominanti. Prendiamo la poesia come esempio, la funzione poetica è la dominante per una poesia, ma nello stesso tempo potrebbe avere anche delle eventuali sottodominanti come la funzione vocativa e la funzione espressiva. Come abbiamo già

²⁴ Romàn JAKOBSÒN, "The Dominant", in NEWTON K. M. (eds.), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, New York, St. Martin's Press, 1997, p.6.

²⁵ *Ibid.*

affrontato nella sezione precedente, per quanto riguarda la traduzione di un testo teatrale, il traduttore deve prima identificare la proprietà del testo: si tratta di un testo drammaturgico o un testo scenico. Come si può immaginare, la dominante del testo drammaturgico è assai diversa da quella del testo scenico, un testo verbale finalizzato alla performance e alla musica. Sostanzialmente, il libretto è un insieme delle battute degli attori che recitano all'interno dell'opera lirica, quindi la sua dominante è senza dubbio la recitabilità.

Tuttavia, per questa tesi, l'autrice ha scelto di affrontarlo in termini di testo drammaturgico, quindi, la sua dominante non è più la recitabilità come per il testo scenico. In realtà, un libretto a stampa può essere considerato come un testo narrativo unicamente composto da dialoghi (o battute), di conseguenza, analizzandolo con un'ottica letteraria, la sua dominante risiede in «la cura filologica per l'originale e il trasporto degli aspetti culturali contestuali alla genesi dell'originale»²⁶ e nella funzione espressiva.

Ma vale la pena notare che affrontare un libretto come un testo drammaturgico non significa necessariamente ignorare il fatto che si tratti di un testo da recitare. Anche se la performance non verrà mai eseguita nella lingua tradotta, in cinese in questo caso, il traduttore deve sempre tener presente dentro di sé che l'intero testo serve agli attori che cantando e recitano sul palcoscenico. Di conseguenza, l'autrice ha ritenuto opportuno dare una sottodominante al metatesto ovvero la recitabilità, pensando proprio al fatto che libretto, luce, scenografia, costumi e musica sono un complesso tutt'uno.

3.4 Il Lettore Modello

Una volta identificata dominante e sottodominante, si deve procedere con l'identificazione del lettore modello e quindi, in questa sezione, l'autrice tratterà dell'ultima componente della triade *autore-testo-lettore*, ovvero il lettore. Umberto Eco ha spiegato nel suo libro *Lector in Fabula* il rapporto tra il testo e il lettore:

²⁶ Bruno OSIMO, *Manuale del Traduttore*, op.cit., p.193.

Un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario.²⁷

Identificare il modello del lettore è l'ultimo passo del processo traduttivo prima di discutere le macro e microstrategie impiegate nella traduzione ed è anche il passo più critico. Il traduttore deve avere una ottima conoscenza del lettore modello del prototesto, e nello stesso tempo, una chiara opinione per quanto riguarda la scelta del lettore modello per il metatesto. Solo così il traduttore può impiegare le strategie giuste durante il processo traduttivo tenendo sotto controllo l'intero procedimento.

L'autore deve dunque prevedere un modello del lettore possibile (da qui in poi Lettore Modello) che suppone sia in grado di affrontare interpretativamente le espressioni nello stesso modo in cui l'autore le affronta generativamente.²⁸

Prima d'iniziare ad analizzare il lettore modello del prototesto e del metatesto, l'autrice ha ritenuto necessario chiarire due punti: in primo luogo, il traduttore deve sempre prendere in considerazione il fatto che il lettore modello non deve necessariamente riflettere ogni reazione specifica che un lettore empirico dimostra durante il processo di lettura. Come ad esempio il libretto discusso in questa tesi, si tratta senz'altro di un testo aperto ovvero ogni lettore empirico ha la propria interpretazione del testo; in secondo luogo, come ha affermata Osimo nel suo libro:

il lettore modello del metatesto non necessariamente coincide con il lettore modello postulato dall'autore nella cultura emittente.²⁹

Anche se ci sono somiglianze nell'interesse, negli obiettivi di lettura o nell'età nel lettore modello del prototesto e del metatesto, è improbabile che i due tipi di lettore coincidano al 100%.

²⁷ Umberto ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2011, p.74.

²⁸ Bruno OSIMO, *Manuale del Traduttore*, op.cit., p.117.

²⁹ *Ibid.*

3.4.1 Il lettore modello del prototesto

L'autore del prototesto fu il famoso librettista veneziano Maria Francesco Piave e il libretto del *Rigoletto* fu completato nel 1851. La produzione teatrale fu premiata al Teatro La Fenice di Venezia l'11 marzo 1851.

Come l'autrice ha discusso nelle sezioni precedenti, il libretto è nato come un testo verbale, e quindi nel contesto del prototesto, la sua funzione primaria è la recitabilità. Storicamente, si potrebbe anche dire che il primo lettore del libretto del *Rigoletto* fu Giuseppe Verdi stesso, e Verdi, in qualità di compositore, potrebbe anche aver influenzato le revisioni del libretto. Diversamente da altre tipologie testuali, il libretto è decisamente «instabile»:

Il libretto è un testo instabile, soggetto ai cambiamenti voluti non solo dal librettista, ma anche dal compositore, prima e dopo la prima rappresentazione.³⁰

Altri lettori del libretto includono anche altri artisti coinvolti nella produzione, come lo scenografo e il costumista, così come i cantanti che recitano nell'opera e, naturalmente, i musicisti dell'orchestra. Da qui si può capire che quando si affronta il libretto come un testo verbale finalizzato alla recita, il suo lettore modello è relativamente fisso, il cui genere o età sono molto ampi, ma cui il fattore comune è il coinvolgimento nella produzione dell'opera lirica.

Tuttavia, nel caso in cui si trattasse il libretto come un testo letterario finalizzato alla pubblicazione, come ad esempio un referente per gli spettatori ad aiutare l'ascolto e capire meglio la trama, il lettore modello sarebbe decisamente diverso. Aniché essere uno dei produttori dell'opera, questa volta il lettore modello è il pubblico della performance. Si tratta di un gruppo di soggetti di fascia d'età e genere molto varia, ma tutti amanti dell'opera lirica italiana e assidui frequentatori dell'ambiente teatrale. Allo stesso tempo, i lettori potrebbero anche essere gli studiosi o gli appassionati di letteratura particolarmente interessati all'opera lirica italiana, che leggono e studiano il

³⁰ Ilaria BONOMI e Edoardo BURONI, *La lingua dell'opera lirica, op.cit.*, p.23.

libretto in modo indipendente, senza musica, e dal punto di vista letterario. Infine, si deve considerare un caso speciale, ovvero gli studenti del conservatorio, i futuri cantanti lirici, anche loro coinvolti nello studio del libretto da un punto di vista letterario ma che allo stesso tempo imparano a cantarlo e recitarlo.

3.4.2 Il lettore modello del metatesto

In Cina, attualmente non vi è la tendenza a localizzare le opere liriche italiane. Queste ultime infatti vengono recitate in lingua originale anche nel caso di cantanti di nazionalità cinese. Di conseguenza, il lettore modello del metatesto rispetto a quello del prototesto è in un certo senso più unificato. In primo luogo, il lettore del metatesto può essere formato dai cantanti di nazionalità cinese che fanno parte della messa in scena di *Rigoletto* e hanno bisogno della versione tradotta in cinese del libretto per continuare a comprendere meglio la trama e prepararsi emotivamente per la recita. In secondo luogo, anche gli studenti cinesi che frequentano i conservatori in Cina e che devono imparare a cantare e recitare i brani più famosi dell'opera hanno bisogno della traduzione per capire il significato del libretto. Di conseguenza, la prima categoria del lettore modello del metatesto è costituita da tutti coloro che fanno parte del mondo teatrale.

A questi si aggiungono anche tutti gli spettatori cinesi che non hanno alcuna conoscenza della lingua italiana. Questi ultimi possono accedere al metatesto in tre metodi: 1. attraverso i sottotitoli sul palcoscenico del teatro; 2. in un libro pubblicato con la traduzione del libretto, come per esempio il libretto con traduzione venduto direttamente dal teatro di produzione; 3. in un'opera film dove vi sono presenti i sottotitoli tradotti in cinese. Questo gruppo di soggetti sono di una fascia d'età e genere molto diversa, ma ciò che hanno in comune è un forte interesse per la musica classica, e soprattutto l'opera lirica italiana. Questi condividono la volontà di andare al teatro per assistere all'opera o acquistano prodotti multimedia d'opera lirica come DVD e Blu-ray di un'opera film o di una registrazione. Tuttavia, non ha effettiva importanza a quale

dei due gruppi si faccia riferimento, poiché in entrambi i casi il lettore modello del metatesto affronta quest'ultimo come testo letterario anziché verbale.

3.5 Macrostrategia traduttiva

Prima di iniziare questa sezione, vorrei parlare del problema centrale della traduzione (*the central problem of translation*) che Newmark ha sollevato nel suo libro *A Textbook Of Translation*. Newmark ritiene che il problema centrale della traduzione sia la questione di «tradurre il testo letteralmente (*translate literally*)» o «tradurre il testo liberalmente (*translate freely*)». Tale problematica può essere fatta risalire addirittura al primo secolo a.C.³¹ Nello stesso libro, Newmark ha descritto ulteriormente le preferenze dei traduttori nel diciannovesimo secolo:

Molti scrittori preferivano una sorta di traduzione «libera»: enfatizzavano lo spirito non la lettera; il senso non le parole; il messaggio piuttosto che il modulo; la questione non la maniera.

*Many writers favoured some kind of 'free' translation: the spirit, not the letter; the sense not the words; the message rather than the form; the matter not the manner.*³²

Newmark divide i metodi di traduzione in otto tipi (vedi *Fig.1*) in base all'enfasi sulla lingua di partenza (*source language* - SL) o sulla lingua di destinazione (*target language* - TL). Ci sono quattro metodi di traduzione che enfatizzano la *source language*: Traduzione parola per parola (*Word-for-word translation*), Traduzione letteraria (*Literal translation*), Traduzione fedele (*Faithful translation*) e Traduzione semantica (*Semantic translation*); ci sono ugualmente quattro metodi di traduzione che enfatizzano la *target language*: Adattamento (*Adaptation*), Traduzione libera (*Free translation*), Traduzione idiomatica (*Idiomatic translation*) e Traduzione comunicativa (*Communicative translation*).

³¹ Peter NEWMARK, *A Textbook of Translation*, op.cit., p.45.

³² *Ibid.*

SL emphasis	TL emphasis
Word-for-word translation	Adaptation
Literal translation	Freetranslation
Faithful translation	Idiomatic translation
Semantic translation	Communicativetranslation

Fig. 1

Il libretto d'opera lirica come un tipo di testo molto particolare è una combinazione tra lingua verbale, musica e scena, e l'autrice crede che, affinché il pubblico cinese senza alcuna conoscenza di lingua italiana sia messo nella condizione di comprendere a pieno la trama dell'opera di volta in volta rappresentata sul palcoscenico, allora le traduzioni devono essere perfettamente attinenti al testo. Sun Huishuang ha inoltre parlato di questo punto nel suo libro *Le traduzioni e gli studi sulle opere liriche (Geju fanyi yu yanjiu)*:

Pertanto, sottolineo che in primo luogo, le traduzioni in cinese delle opere liriche non devono essere errate, e poi ci si può pensare a renderle cantabili. Altrimenti, [...] il tutto risulterebbe frutto di assoluta invenzione da parte del traduttore.

因此我强调，歌剧汉译首先是内容不能错，要忠于原著，其次才是配歌。否则，[...]也只能是胡编乱造。³³

Sebbene in questa tesi l'autrice abbia scelto di affrontare il libretto come testo letterario, ciò non significa che il suo contenuto debba essere tradotto liberamente. Proprio come la dominante e la sottodominante sopra menzionate, qui si deve ancora una volta considerare il fatto che la traduzione di un libretto è sempre accompagnata dalla musica e dalle scene. Di conseguenza, in termini di macrostrategia traduttiva, l'autrice ha scelto di essere il più fedele possibile al testo originale e di porre il focus della traduzione sulla *source language* e nello stesso tempo di curare anche i dettagli letterari con creatività, allo scopo di creare un metatesto che risuoni con gli spettatori. In altre parole, l'autrice nel corso del lavoro traduttivo ha principalmente impiegato uno degli otto metodi di traduzione di Newmark, ovvero il metodo di *traduzione semantica*.

³³ SUN Huishuang 孙慧双, *Geju fanyi yu yanjiu* 歌剧翻译与研究 (Le traduzioni e gli studi sulle opere liriche), Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 1998, p. 246.

Qui vale la pena di evidenziare le differenze tra la *traduzione semantica* e la *traduzione fedele*. La *traduzione fedele*, come facilmente comprensibile dall'aggettivo, significa essere fedele al testo originale, ovvero provare a tradurre il significato dell'originale nel contesto giusto, prestando attenzione alle strutture grammaticali; mentre per la *traduzione semantica*, si tratta di un metodo di traduzione più flessibile rispetto alla *traduzione fedele*, che considera maggiormente il valore estetico della traduzione. Newmark ha spiegato i due metodi di traduzione come segue:

La distinzione tra la traduzione «fedele» e quella «semantica» è che la prima è intransigente e dogmatica, mentre la seconda è più flessibile ed ammette l'eccezione creativa alla fedeltà al 100% e consente empatia intuitiva del traduttore con l'originale.

*The distinction between 'faithful' and 'semantic' translation is that the first is uncompromising and dogmatic, while the second is more flexible, admits the creative exception to 100% fidelity and allows for the translator's intuitive empathy with the original.*³⁴

Infine, essendo un libretto il prototesto, all'interno della sceneggiatura devono essere presenti i personaggi, ognuno con il suo ruolo specifico e ben distinto dagli altri. Le differenze nelle caratteristiche delle loro arie e del linguaggio che utilizzano i tre protagonisti, Rigoletto, il Duca di Mantova e Gilda, sono chiaramente visibili. In più, ci si presentano anche alcuni attori secondari con le loro personalità uniche e particolari. L'autrice ha dunque ritenuto opportuno rispettare le diverse caratteristiche dello stile linguistico dei diversi personaggi determinate dallo sfondo della classe sociale e rispecchiare queste differenze nella traduzione finale durante il processo traduttivo.

3.6 Registro linguistico

Rigoletto (Venezia, 1851) è il primo melodramma delle serie «trilogia popolare» di Giuseppe Verdi, le altre due sono *Il Trovatore* (Roma, 1853) e *La Traviata* (Venezia, 1853). La trama è tratta dal dramma storico di Victor Hugo *Il Re Si Diverte* (*Le Roi*

³⁴ Peter NEWMARK, *A Textbook of Translation*, op.cit., p.46.

s'amuse). Nella stesura del libretto, il librettista Francesco Maria Piave utilizzò un linguaggio tipico dell'inizio-metà dell'Ottocento:

uno stile antirealistico, iperletterario, vago ed enfatico, propenso a scegliere l'opzione lessicale o morfologia più ricercata, prodigo di inversioni, finendo quindi talvolta per sconfinare nel difficile, nell'incomprensibile, se non addirittura nel grottesco.³⁵

Ci si presentano, indubbiamente, le distintive differenze per quanto riguarda il profilo linguistico tra i diversi ruoli. Quindi, ogni sfumatura di questo particolare registro esplicitata nelle battute dei personaggi deve essere conseguentemente resa in traduzione. Come nel caso di Rigoletto, essendo il buffone del corte ma allo stesso tempo un padre amoroso, il personaggio mostra caratteristiche diverse nel corso del melodramma. Lui utilizza, nel primo atto, diverse esagerazioni nei dialoghi ed un tono prettamente ironico. Ma quando torna a casa, il suo tono acquista le note amorevoli di un padre molto legato alla sua unica figlia. Successivamente, dopo aver scoperto che quest'ultima era stata sedotta dal duca, il suo tono diventa furioso e vendicativo. Ogni cambiamento o conversione di stile del linguaggio deve quindi essere giustamente interpretato e tradotto nel metatesto.

Va inoltre notato che i personaggi hanno i loro modi particolari di rivolgersi a chi sta loro intorno. Ad esempio, Rigoletto utilizza sempre «voi» quando parla con il Duca, i cortigiani e anche con il Conte Monterone vista la sua occupazione a corte; mentre con la governante Giovanna e l'assassino Sparafucile, Rigoletto usa il «tu», in quanto *datore di lavoro* di entrambi, e similmente quando si rivolge alla figlia Gilda.

Rigoletto a Monterone:

黎哥莱托：
曾密谋造反的是您，伯爵先生，
而我们则一直都对您心存宽恕……

Rigoletto
Voi congiuraste contro noi,
Signore, e noi, clementi invero,
perdonammo...

³⁵ Ilaria BONOMI e Edoardo BURONI, *La lingua dell'opera lirica, op.cit.*, p.242.

Rigoletto a Gilda:

黎哥莱托：
只有在你身边
才能让我满心欢喜。

Rigoletto

A te dappresso trova sol gioia il core
oppresso.

Il Duca usa il «tu» quando parla con gli altri tranne quando fa la corte alle dame, come la Contessa di Ceprano ad esempio.

Duca alla Contessa di Ceprano:

公爵：
您这就要走了？……真是无情！

Duca

Partite?... Crudele!

Duca a Gilda:

公爵：
是天使或是恶魔？都没关系。
我爱你……

Duca

Se angelo o demone che importa a
te? Io t'amo...

Gilda usa «voi» per rivolgersi a tutti, anche quando il Duca finge di essere un «povero studente». Gilda è molto attenta alle parole che usa ed è molto devota e rispettosa verso Dio.

Gilda a Duca:

吉尔达：
别再说了……您快走吧！

Gilda

Non più... non più... partite!

3.7 Microstrategia

Visto che il libretto dell'opera lirica è un testo abbastanza mutabile e il contenuto dipende molto dalla volontà del regista, l'autrice in questa tesi ha deciso di utilizzare il libretto di Rigoletto pubblicato nel 1967 da Ricordi come prototesto. Prima di procedere all'analisi delle microstrategie traduttologiche, l'autrice ha ritenuto essere necessario spiegare la punteggiatura utilizzata nella traduzione.

Tramite l'utilizzo del grassetto l'autrice fa riferimento alla descrizione della scenografia e, per esplicitarne ancora di più il significato, si è ritenuto opportuno

aggiungere, all'inizio del periodo, il carattere *jǐng* 景 che significa scena, qui di seguito un esempio (Scena I Atto I):

Sala magnifica nel palazzo ducale con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate; folla di Cavalieri e Dame in gran costume nel fondo delle sale; paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scroscii di risa di tratto in tratto.

景：曼托瓦城公爵府奢华的大厅内，大厅最后方的门可以通往各个房间；整个大厅灯火明亮，大厅后方有许多衣着豪华的骑士和贵夫人们；侍从们来来往往，宴会正步入高潮。远处传来音乐声，时不时还伴有大笑声。

Il testo in grassetto e tra parentesi, all'inizio di ogni scena, indica tutti gli attori/personaggi coinvolti nell'azione ed i loro movimenti per preparare la scena, qui sotto si trova un esempio (Scena II Atto I):

Detti, il Conte di Ceprano che segue da lungi la sua sposa servita da altro Cavaliere. Dame e Signori entrano da varie parti.

(上述众人，切普拉诺伯爵远远地跟着他的夫人，一位骑士正在向切普拉诺伯爵夫人献殷勤。贵妇人和贵族们从大厅各处入场。)

Il testo in grassetto e tra parentesi all'interno dei dialoghi indica i movimenti dei singoli personaggi durante la recitazione, nonché il tono o lo stato d'animo di questi ultimi durante il canto, qui sotto si trova un esempio (Scena VII Atto I):

斯帕拉富奇莱：(靠近里戈莱托) Sparafucile (gli si avvicina)
先生? Signor?

斯帕拉富奇莱： Sparafucile
只需要一点钱， Un uom che libera
我就能帮您除掉敌人， per poco da un rivale,
(神秘地) 我知道您有一个…… (con mistero) e voi ne avete...

Il testo sottolineato e tra parentesi indica per l'interlocutore del cantante, includendo anche il caso in cui il personaggio si rivolge direttamente a se stesso. Nel caso di soliloquio, il testo viene messo in parentesi. Qui si trova un esempio (Scena V Atto I):

Duca (a Ceprano) Fermate...	公爵：（对切普拉诺） 您请住手……
Ceprano (da sé) (Oh l'anima nera!)	切普拉诺伯爵：（自言自语） （狼心狗肺！）

In più, l'autrice ha aggiunto una serie di indicazioni non sono presenti nel testo originale in italiano ma che sono molto comuni in un copione teatrale scritto o tradotto in cinese: all'inizio di ogni atto è stata aggiunta la parola *mùqǐ* 幕启, che significa alzare il sipario; mentre la parola *mùluò* 幕落, che significa calare o chiudere il sipario, marca la fine dell'atto.

3.7.1 Fattori linguistici a livello della parola

3.7.1.1 Fattori fonologici

3.7.1.1.1 Le interiezioni

L'interiezione è la categoria più speciale tra le parti del discorso ed è probabilmente la categoria più antica, o ancora meglio, come ha affermato Liu Danqing nel suo articolo sulla rivista *Chinese Teaching In The World*, la categoria con il più basso livello di linguistizzazione.³⁶ Nel libretto di *Rigoletto*, sono presenti diverse interiezioni: Ah, Oh (O), Deh e Eh, Ehi, Ih e Olà. L'autrice ha utilizzato principalmente tre metodi per rendere le particelle modali delle lingue straniere in lingua cinese: 1. traslitterazione diretta corrispondente ad un'interiezione cinese; 2. traduzione con l'interiezione cinese

³⁶ LIU Danqing 刘丹青, "Tanci de benzhi daijuci" 叹词的本质——代句词 (La natura dell'interiezione: la parola che sostituisce una frase), *Shijie hanyu jiaoxue*, vol. 25, n.2, 2019, p. 147.

più adatta; 3. omissione per l'omogeneità del tono.

Ah è una interiezione molto comune nell'opera lirica, infatti, compare più volte rispetto alle altre. Nella lingua italiana, secondo il tono col quale viene pronunciata, *Ah* può esprimere sentimenti e stati d'animo diversi come meraviglia, gioia, sollievo, dolore, minaccia, soddisfazione ed ira. La traslitterazione dell'interiezione *Ah* è à 啊 che ha quattro toni: ā, á, ǎ e à. In base al contesto e all'intonazione della voce, à 啊 può esprimere apprezzamento, stupore, assenso e dubbio. Qui sotto l'autrice ha riportato tre casi della traduzione dell'intonazione *Ah*:

Gilda	吉尔达:
<u>Ah</u> , se può lieto rendervi, gioia è la vita a me!	<u>啊</u> , 如果我能让您感到高兴, 我也会喜悦无比!

In questo primo caso (Scena IX Atto I), con l'interiezione *Ah* Gilda esprime la sua soddisfazione, e usando la traslitterazione à 啊 è possibile esprimere proprio lo stesso stato d'animo. Qui sotto, però, l'autrice ha ritenuto opportuno sostituirla con altra interiezione piuttosto che ricorrere alla traslitterazione (Scena IV Atto I):

Marullo (ridendo)	马鲁洛 (笑着说):
Ah! ah! Rigoletto...	哈! 哈! 是里戈莱托.....

anziché usare il carattere à 啊, l'autrice ha deciso di utilizzare l'onomatopea hā 哈 che descrive il suono della risata. Perché dal testo originale si può capire che, in questa scena, Marullo sta ridendo mentre chiama Rigoletto, quindi da qui l'autrice ha deciso di utilizzare un'onomatopea allo scopo di creare una traduzione più adatta alla trama. In fine, sono presenti anche casi dove l'omissione è risultata necessaria per realizzare un tono più omogeneo, come ad esempio (Scena X Atto I):

Giovanna	乔瓦娜:
<u>Ah no!</u> nessuno.	<u>不!</u> 没人看见。

L'autrice ha deciso di eliminare l'interiezione *Ah* poiché in questo caso traducendo sia «Ah» che «No» in cinese cambierebbe il tono della negazione della frase originale in italiano.

In italiano, l'interiezione *Oh* (*O*), in base a contesto ed intonazione della voce,

potrebbe esprimere compassione, desiderio, dolore, dubbio, meraviglia, noia, piacere, sdegno e timore, la traslitterazione in cinese sarebbe 哦, che può indicare far ricordare, promessa, dubbi e sorprese. Ma questa interiezione ha una seconda pronuncia ovvero è, in questo caso può esprimere sorpresa e gioia ed è equivalente all'inglese *Wow*. Tuttavia, in questo libretto, l'interiezione *Oh* viene usata principalmente nel caso di esprimere il dolore e la paura dei personaggi, salvo solo pochi esempi che esprimono sorpresa. L'autrice ha dunque deciso di usare l'interiezione cinese più adatta ovvero 啊 in tutte le rese dell'interiezione *Oh (O)*, come ad esempio (Scena VIII Atto I):

Rigoletto	里戈莱托:
Forzar mi deggio, e farlo...	我没办法只能强迫自己按他说的
<u>Oh</u> , dannazione!	做……
	<u>啊</u> , 全部下地狱吧!

come nel caso dell'interiezione *Ah*, ci sono anche casi dove l'autrice ha ritenuto opportuno non tradurre l'interiezione (Scena VI Atto I):

Tutti	所有人:
O tu che la festa audace hai turbato,	你竟敢打扰我们的欢宴,
da un genio d'inferno qui fosti	定是地狱之人将你带来此地。
guidato;	

L'interiezione *Deh*, che si utilizza quasi esclusivamente nel linguaggio letterario, può essere utilizzata per esprimere desiderio, aspirazione, esortazione, preghiera, meraviglia, lode, rimprovero e sdegno. In tutto il libretto di *Rigoletto*, questa interiezione compare solo due volte, quando Rigoletto esprime la sua preghiera alla figlia (Scena IX, Atto I) e il Duca esprimere il suo desiderio (Scena XII, Atto I). Questa interiezione non ha una traslitterazione in cinese che corrisponde ad un'interiezione già esistente. Di conseguenza, nel metatesto, l'autrice ha deciso di utilizzare 噢 che è un'interiezione usata per esprimere dolore e stupore secondo il *Dizionario Italiano-Cinese e Cinese-Italiano* pubblicato da *Waiyanshe (Foreign Language Teaching and Research Press)*.

Rigoletto	里戈莱托:
<u>Deh</u> non parlare al misero del suo	噢, 请不要向你可怜的父亲
perduto bene...	提起这件悲伤事……

Duca
Che m'ami, deh, ripetimi!

公爵：
噢，再说一遍，说你爱我！

Seguono inoltre le due interiezioni *Eh* e *Ehi*. Visto che entrambe compaiono solo una volta in tutto il libretto (Scena XV, Atto I), l'autrice ha deciso di analizzarle insieme in questo paragrafo. *Ehi* si usa principalmente per richiamare l'attenzione di qualcuno o come risposta al saluto di una persona familiare; nel libretto Marullo ha usato *Ehi* per attirare l'attenzione di Rigoletto. La traslitterazione di *Ehi* potrebbe essere *èi* 诶 ma visto che questa interiezione cinese si può usare solo come risposta al saluto, di conseguenza, non è adatta nel caso di Marullo. L'autrice ha ritenuto appropriato usare un'interiezione più adatta alla situazione, ovvero *wèi* 喂, che in cinese si usa proprio per richiamare l'attenzione di qualcuno. Invece l'interiezione *Eh*, in base al tono con cui viene pronunciata, può esprimere rimprovero, meraviglia, stupore, disapprovazione e rassegnazione. Nel contesto di questa scena, rispondendo alla voce terribile di Rigoletto, il tono di Marullo si colloca tra rimprovero e stupore. Qui l'autrice ha utilizzato l'interiezione cinese *āi* 哎 come possibile resa fonetica di *Eh*, che viene usata di solito per esprimere stupore o avvertire qualcuno.

Marullo
Ehi, Rigoletto?... Di'?

马鲁洛：
喂，里戈莱托？
……你在说什么？

Rigoletto (con voce terribile)
Chi va là?

里戈莱托：（凶狠地）
谁在那儿？

Marullo
Eh, non mangiarci!... Son...

马鲁洛：
哎，别这么气势汹汹！
……我是……

L'interiezione *Ih*, diversamente dalle precedenti può invece esprimere ribrezzo, insofferenza, stupore, canzonatura scherzosa e disprezzo ironico. In tutto il libretto, questa interiezione compare solo una volta (Scena III Atto III), quando il Duca si lascia sfuggire una risata dalle note ironiche, che ne tradisce una reale avversione per l'interlocutrice.

Maddalena
Lasciatemi, stordito.

玛达莱娜：
放开我！你这个冒失鬼。

Duca
Ih, che fracasso!

公爵：
哟，反应这么强烈！

Visto che questa interiezione non ha una traduzione fonetica in cinese, l'autrice ha deciso di utilizzare l'interiezione *yōu* 哟, che esprime una leggera sorpresa con senso scherzoso, per renderla in traduzione.

Chiude il cerchio l'interiezione *Olà*, voce di richiamo pronunciata di solito con tono autoritario o di minaccia (talora soltanto scherzoso). Il suo significato di rimbrottare qualcuno presenta molte affinità con *Ehi* e, di conseguenza, l'autrice ha ritenuto opportuno usare la stessa interiezione cinese *wèi* 喂 per tradurla:

Rigoletto
(verso la casa)
Maledizione! Olà!...
Dimon bandito? ...

里戈莱托：
(对着斯帕拉富奇莱的房子)
该死的！喂！……
你个该死的强盗？……

3.7.1.1.2 Le particelle modali

La particella modale è un fenomeno linguistico molto importante della lingua cinese ed è anche l'approccio principale per esprimere le emozioni, dimostrare il temperamento e collegare i contenuti dei testi. Come Abbiati ha affermato nel suo libro *Grammatica di cinese moderno*:

Un ruolo essenziale è giocato in cinese dalle particelle modali, forme atone che ricorrono alla fine della frase per completare e articolare l'indicazione modale.³⁷

Le particelle modali compaiono spesso alla fine delle frasi assertive, interrogative, iussive e esclamative.

L'autore ritiene che quando un traduttore deve affrontare i testi letterari, utilizzare correttamente le diverse particelle modali possa aiutare a riprodurre accuratamente il

³⁷ Magda ABBIATI, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998, p. 58.

temperamento e le emozioni dei personaggi e anche gli stili originali del prototesto, il che può anche rendere la traduzione più coerente al testo originale e più leggibile per il lettore.

Secondo il libro *Grammatica di cinese moderno*, le più comuni e ricorrenti particelle modali in cinese sono sei: *a* 啊, *ba* 吧, *de* 的, *le* 了, *ma* 吗 e *ne* 呢.³⁸ In questa sezione, l'autrice analizzerà tutte le particelle modali che ha utilizzato nella realizzazione del metatesto ovvero *a* 啊, *ba* 吧, *de* 的, *le* 了 e *ne* 呢.

La particella modale *a* 啊 si può essere utilizzata alla fine di tre tipi di frasi: le frasi interrogative, iussive ed esclamative. Quando si trova alla fine di una frase interrogativa, può esprimere sia una richiesta di conferma che una domanda addolcita; mentre quando si trova alla fine di una frase iussiva, può significare un incoraggiamento o un avvertimento; invece quando si trova alla fine di una frase esclamativa, può enfatizzare il tono esclamativo o esprimere sorpresa e disappunto. In più, una particolarità di questa particella che vale la pena ricordare è che la sua pronuncia cambia a seconda della rima sillabica o della coda sillabica (vedi *Tab. 1*).

La Rima o La Coda Sillabica del Carattere Precedente	La Pronuncia e La Scrittura di 啊
a, e, i, o, u	a→ia 呀
u, ao, ou	a→ua 哇
-n	a→na 哪
-ng	a→nga

Tab. 1

Tuttavia, l'autrice ha utilizzato nella traduzione la particella modale *a* 啊 in tutte e tre tipologie di frasi. Qui sotto riporta tre esempi:

Ceprano

Ch'hai di nuovo, buffon?

切普拉诺伯爵:

你有没有什么新闻啊 (na), 小丑?

Il primo esempio è una frase interrogativa e nella scena (Scena III Atto II) da cui l'autrice ha preso l'esempio, il Conte di Ceprano insieme con i cortigiani, che non

³⁸ *Ivi*, p.76.

pensavano la giovane ragazza nella residenza di Rigoletto fosse sua amante, hanno rapito Gilda, e l'hanno portata al Palazzo Ducale per vendicarsi delle burle del buffone. Di conseguenza, la domanda che Ceprano rivolge a Rigoletto è piena di sarcasmo; da qui il motivo per cui l'autrice ha deciso di usare una particella modale per esprimere questa emozione e dare un tocco di sarcasmo alla traduzione. La particella *a* 啊 in questa frase interrogativa sta per una richiesta di conferma, Ceprano vuole sapere se il buffone della corte ha qualcosa da riferire, sapendo perfettamente che si tratti della scomparsa di Gilda.

L'autrice ha preso il secondo esempio dalla scena (Scena XII Atto I), dove Rigoletto raccomanda Giovanna di prendersi buona cura della sua figlia pura e innocente, utilizzando la metafora del fiore casto. La particella modale in questa frase iussiva viene impiegata per esprimere un avvertimento:

Rigoletto (a Giovanna)	里戈莱托：（对乔瓦娜）
Veglia, o donna, questo fiore	看啊 (<i>na</i>)! 我把这朵纯洁的鲜花交
che a te puro confidai;	给你保管。

Nella scena (Scena VI Atto II) da cui l'autrice ha preso l'ultimo esempio, Rigoletto viene a sapere della relazione tra sua figlia e il Duca, ed alla violenza perpetrata da quest'ultimo. Essendo un padre, lui si sente veramente angosciato per la vicenda e cerca di consolare la figlia. Nel libretto originale, «o Dio» non è una frase esclamativa e si trova a fine frase. Prendendo in considerazione la forte emozione di un padre tormentato e esasperato, l'autrice ha ritenuto opportuno spostare «o Dio» all'inizio della frase e aggiungere il tono esclamativo. Vale la pena notare che la prima *a* 啊 è solo un'interiezione mentre la seconda è una particella modale che serve per enfatizzare il tono:

Rigoletto	里戈莱托：
(Solo per me l'infamia	（啊！主啊 (<i>ua</i>)! 我希望耻辱只降
A te chiedeva, o Dio...)	临到我身上……）

La particella modale *ba* 吧 può essere utilizzata alla fine delle frasi assertive, interrogative e iussive. Nel caso delle frasi assertive, la particella modale esprime un consenso accordato; nel caso delle frasi interrogative, esprime invece la supposizione o una richiesta di consenso; mentre alla fine nel caso delle frasi iussive, esprime

esortazione. Qui sotto sono riportati due esempi relativi rispettivamente alle frasi assertive e iussive:

Gilda	吉尔达:
Non più... non più... partite!	别再说了……您快走 <u>吧</u> !

In questa scena (Scena XII Atto I), Gilda sta sollecitando il Duca ad andarsene per paura che fosse tornato suo padre. Si tratta di una frase iussiva e aggiungendo questa particella modale, il tono di Gilda ne risulta, rendendo la frase nel complesso più adatta al suo carattere.

Nel secondo esempio, l'autrice ha riportato una frase assertiva nella quinta scena del terzo atto, dove il Duca, realizzato che il balcone della stanza al secondo piano non ha le imposte, si accontenta di dormire «all'aria aperta», non avendo altro posto in cui andare. Qui la particella *ba* 吧 dopo *xíng* 行 (bene/può andare) esprime dunque un consenso accordato, a cui il Duca giunge non potendo fare altrimenti.

Duca	公爵:
Si dorme all'aria aperta? bene, bene... Buona notte!	看来今晚要露天睡觉了? <u>行吧</u> ……祝你晚安。

La particella modale *de* 的 può essere utilizzata solo alla fine delle frasi assertive e significa avere certezza su qualcosa. Ad esempio, nella terza scena del secondo atto, Rigoletto getta via il fazzoletto dopo aver affermato che non è appartiene a sua figlia:

Rigoletto (gettandolo) (Non è il suo.) Dorme il Duca tuttor?	里戈莱托: (丢掉手帕) (不是她的。) 公爵一直在睡觉吗?
--	--------------------------------------

La particella modale *le* 了, come *de* 的, può essere utilizzata solo alla fine delle frasi assertive, e va a marcare una situazione nuova, un'azione realizzata o un'azione imminente. Qui l'autrice ha riportato tre esempi:

Maddalena	玛达莱娜:
Tuona!	打雷了!

Nel primo esempio (Scena IV Atto III), l'autrice ha usato la particella modale *le* 了 per esprimere un cambiamento nel tempo, il tuono è una situazione nuova per i personaggi in scena.

Invece nel secondo esempio, l'autrice ha scelto di riportare una frase assertiva con azione imminente. In questa scena (Scena II Atto I), la Contessa di Ceprano sta per partire e il Duca l'ha fermata:

Duca	公爵:
Partite?... Crudele!	您这就要走了? ……真是无情!

Ultimo esempio è una frase assertiva con azione realizzata, in questa scena (Scena IV Atto II), Borsa mente al Paggio della Duchessa dicendo che il Duca è a caccia e dunque non è più nel Palazzo Ducale.

Borsa	波尔萨:
È a caccia.	他去打猎了。

Ultima particella modale che l'autrice vuole analizzare in questa sezione è *ne* 呢 che si può utilizzare in due tipi di frasi: assertive e interrogative. Alla fine delle frasi assertive, la particella modale può esprimere lo stato in progresso, l'azione in atto e la reazione al discorso; mentre alla fine delle frasi interrogative, può esprimere ipotesi, enunciato interrotto e domanda addolcita. Qui l'autrice ha riportato tre esempi:

I primi due esempi sono frasi assertive. Il primo esempio è preso dalla scena (Scena V Atto I), dove Sparafucile risponde a sua sorella confermando il grande valore del Duca, venti scudi appunto.

Sparafucile	斯帕拉富奇莱:
Oh sì...	那是……值二十金币呢。
venti scudi ne dà il prodotto.	

Il secondo esempio fa riferimento ad uno stato in progresso, in questa scena (Scena VI Atto I), Maddalena commenta che la notte è ancora lunga e c'è tutto il tempo per poter entrare un mendicante e per assassinarlo al posto del Duca.

Maddalena	玛达莱娜:
------------------	-------

Fia lunga tal notte!

夜还长着呢!

Il terzo esempio, invece, è una frase interrogativa. In questa scena (Scena XII Atto I), Gilda risponde alla domanda del Duca con un'altra domanda, ed è una tipica situazione di enunciato interrotto.

Duca

Di', m'amerai tu?...

公爵:

说, 你爱我吗?

Gilda

E voi?

吉尔达:

您呢?

3.7.1.2 Fattori lessicali

3.7.1.2.1 Nomi dei personaggi

Nella maggior parte dei casi, quando si tratta di tradurre nomi stranieri in cinese, viene utilizzato quasi sempre il metodo traslitterazione.

I nomi propri non cinesi vengono in genere trascritti col ricorso a caratteri la cui pronuncia offra una approssimazione fonetica del suono originario.³⁹

L'Ufficio di Traduzione dei Nomi di Persone dell'Agenzia Nuova Cina (*xīnhuáshè yìmíngshì* 新华社译名室) ha rieditato e pubblicato nel 2007 il *Names of the World's Peoples: A Comprehensive Dictionary of Names in Roman-Chinese* (*shìjiè rénmíng fānyì dàcídiǎn* 世界人名翻译大词典), un dizionario dedicato integralmente alla traslitterazione dei nomi stranieri in cinese. Questo dizionario ormai è diventato lo standard per la resa fonetica di nomi stranieri in cinese mandarino nella Cina continentale (Hong Kong e Taiwan utilizzano un metodo differente), fornendo importanti materiali di riferimento ai traduttori.

Per quanto riguarda le traduzioni fonetiche presenti in questa tesi, l'autrice ha

³⁹ Magda ABBIATI, *Grammatica di cinese moderno*, op.cit, p. 22.

consultato la tabella della lingua italiana⁴⁰ presenta nel dizionario menzionato. Salvo però due casi, Giovanna e Gualtier Maldè. Secondo la tabella il nome Giovanna dovrebbe essere tradotto come *jiāowànnà* 焦万娜 ma nella traduzione l'autrice ha deciso di utilizzare *qiáowǎnǎ* 乔瓦娜 in quanto quest'ultima è una traduzione attualmente più diffusa in Cina ed è più moderna. Per quanto riguarda Gualtier Maldè (*jiǎěrtíyē mǎěrdài* 加尔蒂耶·马尔代), visto che questo è un nome d'origine francese, quindi la tabella della lingua italiana non è più applicabile per la resa di questo nome, invece è stata consultata la tabella francese. Una cosa da notare dal nome Gualtier Maldè (*jiǎěrtíyē mǎěrdài* 加尔蒂耶·马尔代) è che se sia il nome che e il cognome sono espressi, il nome e il cognome in cinese sono separati da un punto.

I nomi dei personaggi nel *Rigoletto* possono essere divisi approssimativamente in tre categorie in base al metodo di denominazione:

In primo luogo, ci sono due nomi che sono stati attribuiti in base al lavoro svolto dai rispettivi personaggi: Rigoletto e Sparafucile.

Rigoletto	里戈莱托
Sparafucile	斯帕拉富奇莱

Il nome Rigoletto possiamo considerarlo in due parti: «rigo» e «letto». La prima parte deriva da il verbo francese *rigoler* che porta il significato di ridere e scherzare; mentre la seconda parte fa eco al nome Triboletto (in francese *Triboulet*) che è il nome originale del protagonista del dramma storico di Victor Hugo. Infatti, Rigoletto è il buffone della corte del Duca di Mantova, la cui occupazione principale è ridere e far ridere. Ci sono due versioni in cinese per rendere il nome del bufone, uno è *nòngchén* 弄臣 mentre l'altro è *lǐgēláituō* 里戈莱托. Il primo è una traduzione interpretata, il carattere *nòng* 弄, secondo *Shuowen Jiezi*, ha il significato di giocare; mentre *chén* 臣 significa cortigiano, di conseguenza, questo nome *nòngchén* 弄臣 è proprio relativo alla professione del protagonista. Il secondo, però, è una semplice resa diretta fonetica. Durante il processo di traduzione, l'autrice ha ritenuto opportuno mantenere la traslitterazione di Rigoletto ovvero *lǐgēláituō* 里戈莱托 in cinese tenendo conto che

⁴⁰ Vedi appendice

questo è un nome vero e proprio di una persona. Per la traduzione del titolo di quest'opera, invece, anziché lasciare lo stesso *lǐgēláituō* 里戈莱托, l'autrice ha scelto di utilizzare il nome più diffuso ovvero *nòngchén* 弄臣. Oltre alla popolarità di questo nome in Cina, essendo due caratteri, *nòngchén* 弄臣 come traduzione di titolo è decisamente più attraente per il pubblico cinese.

Per quanto riguarda il nome di Sparafucile, si può interpretare come sparare il fucile che rappresenta pienamente la natura di un assassino. Come nel caso di Rigoletto, si presentano anche due resi diversi del nome Sparafucile, uno è *shāshǒu* 杀手 ovvero la traduzione diretta della sua occupazione di assassino e l'altro è la traslitterazione *sībālāfūqilè* 斯帕拉富奇莱. Nella traduzione, l'autrice ha deciso di utilizzare quest'ultima per via dello stesso ragionamento.

In secondo luogo, ci sono nomi provisti di titolo nobiliare:

Il Conte di Ceprano	切普拉诺伯爵
La Contessa di Ceprano	切普拉诺伯爵夫人
Il Conte di Monterone	蒙泰罗内伯爵

in questo caso, è stata impiegata la traslitterazione per il nome e il titolo nobiliare. Ad esempio, la Contessa di Ceprano è stata resa come *qièpǔlānuò bójuéfūrén* 切普拉诺伯爵夫人, dove *qièpǔlānuò* 切普拉诺 è la resa fonetica di Ceprano, mentre *bójuéfūrén* 伯爵夫人 è la traduzione del titolo di Contessa. Una cosa vale la pena parlare che è nella lingua cinese, diversamente da quanto accade in Europa, il titolo della persona va sempre dopo il proprio nome.

Prof. Verdi	威尔第教授
Dott. Bianchi	比安奇医生
Avv. Rossi	罗西律师

L'ultima tipologia di nomi è costituita da nomi di persona comuni:

Nomi dei personaggi maschili:	
Marullo	马鲁洛
Matteo Borsa	马泰奥·波尔萨

Gualtier Maldè 加尔蒂耶·马尔代

Nomi dei personaggi femminili:

Gilda	吉尔达
Maddalena	玛达莱娜
Giovanna	乔瓦娜

Data la natura ideogrammatica dei caratteri cinesi, che presuppone la presenza di molti caratteri omofoni, per quando riguarda le traduzioni fonetiche dei nomi stranieri, si devono usare caratteri diversi per riflettere le differenze di genere.

Per quanto riguarda le traduzioni dei nomi di sessi diversi, al fine di evidenziare la differenza di genere, una pratica comune è quella di scegliere caratteri diversi, mentre un approccio più diretto consiste nell'aggiungere radicali ai caratteri.

在翻译男性和女性姓名的时候,为了凸显其性别的不同,常用的做法就是在汉字选字的时候加以区分,更直接的做法就是从汉字的偏旁部首进行区别。⁴¹

Come ad esempio di Marullo e Maddalena:

Marullo	马鲁洛
Maddalena	玛达莱娜

la sillaba «ma» corrisponde a due caratteri cinesi, per il nome maschile è *mǎ* 马, mentre per il nome femminile è *mǎ* 玛.

In più, per i nomi femminili come Maddalena e Giovanna, la sillaba «na» corrisponde quasi sempre il carattere *nà* 娜 in cinese in quanto il radicale *nǚ* 女 indica proprio il suo genere femminile.

3.7.1.2.2 Toponimi

Nel libretto sono presenti meno toponimi rispetto ai nomi propri di persona, per un

⁴¹ YANG Xigang 杨喜刚, “Waiguo renming fanyi yongzi de xingbiezheng” 外国人名翻译用字的性别特征 (Le caratteristiche sessuali dei caratteri utilizzati nella traduzione di nomi stranieri), *Haiwai yingyu*, 2019, vol. 6, p. 54.

totale di cinque: Mantova, Venezia, Borgogna (*agg.* Borgognone), Verona e Mincio.

Allo scopo di tradurre correttamente i toponimi e di non lasciare eventuali equivoci, l'autrice ha dunque deciso di utilizzare le traduzioni nel manuale *Waiguo diming yiming shouce* 外国地名译名手册 (Manuale delle Traduzioni dei Toponimi Stranieri) pubblicato nel 1983 dalla *Shangwuyinshuguan* 商务印书馆. Il manuale è redatto dalla *Zhongguo diming weiyuanhui* 中国地名委员会 (Commissione Cinese per i Toponimi) ed è un il manuale ufficiale per quanto riguarda le traduzioni dei toponimi stranieri.

Durante di processo traduttivo, l'autrice ha ritenuto opportuno utilizzare sempre i toponimi tradotti seguendo la lingua originale. Come ad esempio la città di Mantova, nel manuale sono presenti due traduzioni, *màntúyà* 曼图亚 e *màntuōwǎ* 曼托瓦. L'autrice ha scelto di utilizzare la seconda versione perché la sua pronuncia in questo caso è più simile alla pronuncia originale italiana. La traduzione *màntúyà* 曼图亚, invece, è la traduzione fonetica di Mantua, ovvero la versione inglese di Mantova. Un altro esempio è Borgogna, visto che si tratta una regione francese l'autrice ha ritenuto opportuno utilizzare la traduzione cinese del nome originale in francese ovvero Bourgogne. Qui sotto viene riportata una tabella (vedi *Tab.2*) con tutti i toponimi presenti nel libretto:

Toponimi	Traduzioni in cinese	Pagina
Venezia	威尼斯 <i>wēinísī</i>	p. 785
Mantova	曼托瓦 <i>màntuōwǎ</i>	p. 442
Bourgogne /Borgogna	勃艮第 <i>bógěndì</i>	p. 106
Verona	维罗纳 <i>wéilúónà</i>	p. 787
Mincio (Fiume)	明乔河 <i>míngqiáohé</i>	p. 467

Tab. 2

3.7.1.3 Realia

La parola «realia» viene dal latino medievale e porta il significato di aggettivo sostantivato le cose reali ovvero le cose concrete. Nel libro di Osimo, *Manuale del*

Traduttore, però, l'autore spiega il suo significato nella scienza della traduzione:

realia significa non oggetti ma parole, ossia le parole che denotano cose materiali culturospecifiche.⁴²

Sempre nel libro di Osimo, lui ha citato la definizione di «realia» nella scienza della traduzione proposta dai ricercatori bulgari Vlahov e Florin:

[...] parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storicosociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù [...] ⁴³

Ci sono in totale tre tipi di realia: i realia geografici, i realia etnografici ed i realia politico-sociali. Nel metatesto, i realia presenti appartengono tutti alla categoria etnografica. Qui sotto l'autrice ha riportato in tabella (vedi *Tab.3*) tutti i cinque realia etnografici:

Tipologia	I realia	Traduzioni in cinese
<i>lavoro</i>	bravo	杀手 <i>shāshǒu</i>
<i>vita quotidiana</i>	luna	月 <i>yuè</i>
<i>vita quotidiana</i>	osteria	旅馆 <i>lǚguǎn</i>
<i>denaro</i>	scudo (scudi)	金币 <i>jīnbì</i>
<i>oggetti etnici</i>	zingara	吉普赛女郎 <i>jípǔsài nǚláng</i>

Tab. 3

All'inizio del libretto, nella sezione dell'introduzione dei personaggi, dopo il nome di Sparafucile, è riportata la sua occupazione ovvero il *bravo*. Diversamente dal significato più comune, qui il bravo non è più un aggettivo ma è un nome maschile. Secondo il dizionario *Lo Zingarelli* (2010), la figura del bravo nell'Italia seicentesca era un bandito che si rifugiava presso un signorotto a cui offriva i suoi servizi ricevendone impunità e sostentamento. Non esiste in cinese un nome che corrisponde

⁴² Bruno OSIMO, *Manuale del Traduttore*, op.cit., p.111.

⁴³ *Ivi.*, p.112.

completamente al significato di bravo, l'autrice ha dunque deciso di sostituirlo con un nome con omologo significato in cinese ovvero *shāshǒu* 杀手 (assassino), prendendo in considerazione la natura del lavoro di Sparafucile nella trama.

Il secondo realia è la luna (*pl.* lune), si può capire dalle parole di Gilda (Scena IX Atto I: *Già da tre lune son qui venuta...*) che il suo significato non è più il solito oggetto celeste *yuèliang* 月亮 (luna) ma è il ciclo delle quattro fasi della luna ovvero una lunazione, un mese lunare o un mese in genere (*Treccani*). Per questo motivo, l'autrice ha deciso di usare *yuè* 月 (mese) nel metatesto.

Il terzo realia è la parola osteria il cui significato moderno sta per locale pubblico dove si servono vino e altre bevande, talvolta con servizio di trattoria, che in passato offriva anche alloggio. Infatti, dalla trama dell'opera, il Duca decide di passare la notte all'interno dell'osteria di Sparafucile. Di conseguenza, l'autrice ha ritenuto opportuno tradurlo come *lǚdiàn* 旅店 che in cinese significa proprio un locale che offre vitto e alloggio.

Poi il quarto realia è lo scudo (*pl.* scudi). Dai dialoghi tra Sparafucile e Rigoletto nel libretto (Scena V Atto III: *Son venti scudi d'oro!*), si può capire facilmente che lo scudo qui non significa più un'arma da difesa ma un tipo di moneta. Secondo il dizionario Lo Zingarelli (2010), lo scudo è una moneta d'oro o d'argento di vario valore con lo scudo del principe o dello Stato emittente raffigurato su una delle facce. Di conseguenza, qui l'autrice ha reso il termine come *jīnbì* 金币 che significa letteralmente moneta d'oro in cinese.

Alla fine, il quinto realia è la parola zingara che indica una donna appartenente al gruppo etnico degli Zingari. La parola zingaro è un adattamento italiano di *Tsigan*, a sua volta adattato dall'aggettivo greco «intoccabile». Nel metatesto l'autrice ha tradotto il termine in cinese come *jí pǔ sà nǚ láng* 吉普赛女郎 dove *jí pǔ sà* 吉普赛 sta per Zingaro e *nǚ láng* 女郎 sta per donna.

3.7.1.4 Resa delle espressioni religiose

Sebbene il tema principale di quest'opera non sia la religione, molti personaggi usano espressioni religiose nei loro dialoghi. Qui sotto l'autrice ha riportato una tabella con tutte le espressioni religiose presenti nel libretto:

Espressioni religiose	Traduzioni in cinese
altare	祭坛 <i>jìtán</i>
alma, anima	灵魂 <i>línghún</i>
angelo, angiol	天使 <i>tiānshǐ</i>
chiesa, tempio	教堂 <i>jiàotáng</i>
demone, demonio, dimon	恶魔 <i>è mó</i>
Dio	主 <i>zhǔ</i>
divino	神圣的 <i>shénshèngde</i>
festa	瞻礼日 <i>zhānlǐrì</i>
inferno	地狱 <i>dìyù</i>
maledizione	诅咒 <i>zǔzhòu</i>

La maggior parte delle espressioni ha solo una traduzione corrispondente e fissa, e di conseguenza non c'è bisogno di modificarle durante il processo traduttivo. Salvo solo un'eccezione: *Dio*. A seconda del contesto e del proprio significato, *Dio* può essere tradotto in tanti modi diversi. Qui in questa sezione, l'autrice parla solo delle differenze in traduzione tra cristianesimo e protestantesimo. Nel contesto del cristianesimo, Dio viene tradotto come *tiānzhǔ* 天主 o semplicemente *zhǔ* 主; mentre nel protestantesimo, Dio viene tradotto come *shén* 神 o *shàngdì* 上帝. In realtà, questa suddivisione è relativamente nuova: nel *Genuina nozione del Signore del Cielo* (天主实义) di Matteo Ricci, esistevano sia *tiānzhǔ* 天主 che *shàngdì* 上帝 ed erano la stessa cosa secondo Ricci in quanto lui ha affermato «Il mio Signore, è il Shangdi nei libri classici»⁴⁴. Solo che nel contesto attuale, c'è una differenza ben chiara tra l'uso di *tiānzhǔ* 天主 e di *shàngdì* 上帝. Di conseguenza, dato il contesto storico e il luogo dove il Rigoletto è stato ambientato, l'autrice ha ritenuto tradurlo come *zhǔ* 主 perché i personaggi nel libretto si riferiscono tutti al Dio del cristianesimo.

⁴⁴ 吾天主,乃古经书所称上帝也。

Tuttavia, esistono anche i casi dove Dio è solo un'espressione esclamativa, come ad esempio: «Dio! mia Gilda!» dove l'autrice ha ritenuto tradurre «Dio» come *tiāna* 天啊 che porta il significato di cielo.

3.7.1.5 Le particolarità del libretto: fonetica e morfosintassi

Come l'autrice ha affermato nella sezione precedente del registro linguistico, il linguaggio usato nel libretto d'opera è un italiano molto lontano sia dall'uso corrente che dall'uso comune, la cui ragione è spiegata nel libro di Fabio Rossi, *Opera italiana: lingua e linguaggio*:

grazie alla preferenza per forme fonetiche e morfologiche arcaiche, alla selezione di un lessico aulico (a volte molto ricercato, altre volte di una vaghezza poetica), all'ordine delle parole caratterizzato da spezzature e inversioni (iperbati), allo scarso peso dato all'agentività del soggetto, alla manipolazione della transitività verbale, all'ellissi e, viceversa, alla ridondanza di forme pronominali.⁴⁵

Queste scelte lessicali hanno portato anche ad una serie di fenomeni molto particolari che riguardano la lingua librettistica. Un fenomeno che si può notare subito è l'apocope (o troncamento) ovvero la perdita di una o più lettere o suoni alla fine di una parola. In alcuni casi specifici l'apocope è segnalata con un apostrofo al termine delle parole ma nella maggior parte dei casi avviene senza. Normalmente, l'apocope è dovuta a quattro motivazioni principali: storiche, eufoniche, stilistiche o metriche. Nel caso di Rigoletto, si tratta di una scelta sia metrica che stilistica da parte di Piave. Qui sotto l'autrice ha riportato una tabella (vedi *Tab.4 e 5*) con tutte le parole apocopate:

<i>Forma apocopata</i>	Forma originale	Traduzione in cinese
<i>acciar</i>	acciaio	剑 <i>jiàn</i>
<i>allor</i>	allora	到那时 <i>dàonàshí</i>
<i>amar</i>	amare	爱 <i>ài</i>
<i>amor</i>	amore	爱情 <i>àiqíng</i>
<i>ancor</i>	ancora	还 <i>hái</i>

⁴⁵ Fabio ROSSI, *Opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci editore, 2018, p.127.

<i>apprezzar</i>	apprezzare	欣赏 <i>xīnshǎng</i>
<i>asil</i>	asilo	庇护所 <i>bìhùsuǒ</i>
<i>asportar</i>	asportare	拿走 <i>náizǒu</i>
<i>attirar</i>	attirare	吸引 <i>xīyǐn</i>
<i>bel</i>	bello	好的 <i>hǎode</i>
<i>ben</i>	bene	好 <i>hǎo</i>
<i>buffon</i>	buffone	弄臣 <i>nòngchén</i>
<i>cagion</i>	cagione	原因 <i>yuányīn</i>
<i>candor</i>	candore	纯洁 <i>chúnjié</i>
<i>canzonar</i>	canzonare	开玩笑 <i>kāiwánxiào</i>
<i>ciel</i>	cielo	天 <i>tiān</i>
<i>consolator</i>	consolatore	安慰者 <i>ānwèizhě</i>
<i>co'</i>	coi (con i)	和 <i>hé</i>
<i>cor</i>	core	心 <i>xīn</i>
<i>ebben</i>	ebbene	那好吧 <i>nàhǎoba</i>
<i>desir</i>	desire	心愿 <i>xīnyuàn</i>
<i>di'</i>	dici/die	(你)说 <i>(nǐ) shuō</i> 日子 <i>rìzi</i>
<i>dimon</i>	dimonio	恶魔 <i>è mó</i>
<i>dolor</i>	dolore	痛苦 <i>tòngkǔ</i>
<i>duol</i>	duolo	忧伤 <i>yōushāng</i>
<i>fa'</i>	fai	(你)做 <i>(nǐ) zuò</i>
<i>fior</i>	fiore	花朵 <i>huāduǒ</i>
<i>fulmin</i>	fulmine	雷电 <i>léidiàn</i>
<i>genitor</i>	genitore	父亲 <i>fùqīn</i>
<i>gettar</i>	gettare	扔 <i>réng</i>
<i>gran</i>	grande	大 <i>dà</i>
<i>giovin</i>	giovino	年轻人 <i>niánqīngrén</i>
<i>goder</i>	godere	享受 <i>xiǎngshòu</i>
<i>imprecar</i>	imprecare	诅咒 <i>zǔzhòu</i>
<i>maggior</i>	maggiore	最大的 <i>zuìdàde</i>
<i>morir</i>	morire	死亡 <i>sǐwáng</i>
<i>novel</i>	novello	新的 <i>xīnde</i>

Tab. 4

<i>Forma apocopata</i>	Forma originale	Traduzione in cinese
<i>ognor</i>	ognóra	永远 <i>yǒngyuǎn</i>
<i>onor</i>	onore	光荣 <i>guāngróng</i>
<i>osservar</i>	osservare	观察 <i>guānchá</i>
<i>oprar</i>	oprare	进行 <i>jìnxíng</i>
<i>or</i>	ora	现在 <i>xiànzài</i>
<i>orror</i>	orrore	恐怖 <i>kǒngbù</i>

<i>palpitar</i>	palpitare	跳动 <i>tiàodòng</i>
<i>partiam</i>	partiamo	(我们) 出发 <i>(wǒmén) chūfā</i>
<i>pur</i>	pure	也 <i>yě</i>
<i>qual</i>	quale	多么的 <i>duōmòde</i>
<i>rammentar</i>	rammentare	记得 <i>jìde</i>
<i>rapir</i>	rapire	绑架 <i>bǎngjià</i>
<i>reclamar</i>	reclamare	抗议 <i>kàngyì</i>
<i>ridevol</i>	ridevole	可笑的 <i>kěxiàode</i>
<i>rumor</i>	rumore	响声 <i>xiǎngshēng</i>
<i>salvar</i>	salvare	拯救 <i>zhěngjiù</i>
<i>scherzar</i>	scherzare	开玩笑 <i>kāiwánxiào</i>
<i>scoppiar</i>	scoppiare	爆炸 <i>bàozhà</i>
<i>signor</i>	signore	先生 <i>xiānsheng</i>
<i>sol</i>	solo	仅有 <i>jǐnyǒu</i>
<i>son</i>	sono	(我) 是 <i>(wǒ) shì</i>
<i>sospir</i>	sospiro	叹息 <i>tànxī</i>
<i>tal</i>	tale	这样的 <i>zhèyàngde</i>
<i>talor</i>	talora	有时 <i>yǒushí</i>
<i>traditor</i>	traditore	背叛者 <i>bèipànzhě</i>
<i>terror</i>	terrore	恐惧 <i>kǒngjù</i>
<i>tuttur'</i>	tuttora	至今 <i>zhìjīn</i>
<i>uom</i>	uomo	男人 <i>nánrén</i>
<i>umor</i>	umore	心情 <i>xīnqíng</i>
<i>vèr</i>	verso	朝 <i>cháo</i>
<i>vil</i>	vile	可耻的 <i>kěchǐde</i>
<i>viril</i>	virile	男人的 <i>nánrénde</i>
<i>vison</i>	visione	视觉 <i>shìjué</i>
<i>vo'</i>	voglio	(我) 要 <i>(wǒ) yào</i>
<i>vuol</i>	vuole	(他) 要 <i>(tā) yào</i>

Tab. 5

Esistono anche dei casi dell'apocope sottoposta a elisione ovvero caduta nella pronuncia della vocale finale di una parola davanti a vocale iniziale, alcuni casi più rappresentativi nel libretto sono: v'entra (vi entra), s'esilia (si esilia), ch'io (che io), m'han (mi hanno) e ell'è (elle è). Nel frattempo, sono presenti anche forme non apocopate latineggianti: puote (può), beltade (beltà) e cittade (città).

Oltre all'apocope e all'elisione, si assiste anche ad un altro fenomeno molto comune nel linguaggio librettistico, l'allotropia, ovvero la coesistenza di due diversi

esiti di uno stesso significante. Di solito, le differenze risiedono sempre nella forma monotongata o dittongata come nel caso di cuore e core (Scena II Atto III: *chi le confida mal cauto il core*). In più, parlando dell'allotropia morfologica, nel libretto sono presenti esempi come angiolo e angelo, guardo e sguardo, istupore e stupore, giovine e giovane, aita e aiuta, dimonio e demonio e desio/desire e desiderio. Nel caso dei verbi compaiono anche deggio (devo/debbo) e cangio (cambio). Per gli altri fenomeni a livello morfologico relativi ad altri verbi utilizzati, l'autrice ha ritenuto opportuno presentare una tabella (vedi *Tab.6*):

Fenomeni	Esempi
le desinenze in -a dell'imperfetto	<p>aveva → avea Già di rapirla s'<u>avea</u> il progetto (Scena II Atto II) 我们已经有了掳走她的计划</p> <p>poteva → potea Colei che prima <u>potea</u> in questo... (Scena I Atto II) 她是第一个点燃我心中……</p>
la presenza di forme verbali particolari	<p>sarò, sarai, sarà → fia Fia lunga tal notte (Scena VI Atto III) 夜还长着呢</p> <p>sarebbe → fora Questa man per voi fora cruenta (Scena IV Atto II) 但我也会跟你们拼个你死我活</p>
le desinenze del tipo -ia per il condizionale	<p>potrebbe → potria Dirlo ad altra ei potria (Scena I Atto I) 他可能会告诉其他女人</p> <p>sarebbe → saria Né sventura per me certo saria (Scena I Atto I) 那对我来说不算糟心事</p>

Tab. 6

3.7.2 Fattori linguistici a livello della frase e del testo

3.7.2.1 Organizzazione sintattica

3.7.2.1.1 Punteggiatura

I segni di punteggiatura più comuni presenti nel libretto sono: virgola (*dòuhào* 逗号), punto (*jùhào* 句号), punto interrogativo (*wèn hào* 问号), punto esclamativo (*gǎntànhào* 感叹号), due punti (*màohào* 冒号), punto e virgola (*fēnhào* 分号) e puntini di sospensione (*shěngluèhào* 省略号).

La maggior parte dei segni di punteggiatura in italiano sono esattamente gli stessi che vengono impiegati in cinese e, di conseguenza, possono essere sostituiti direttamente in traduzione: virgola, punto, punto interrogativo, punto esclamativo, virgolette e due punti. Come per esempio:

Rigoletto	里戈莱托:
Mia vita sei!	你是我的生命!
Senza te in terra qual bene avrei?	没有你, 这个世界还有什么意义?

Gilda	吉尔达:
Se non di voi, almen chi sia fate	如果父亲不愿意说自己的事情,
ch'io sappia la madre mia.	那至少告诉我, 我的母亲是谁。

Salvo due eccezioni, il punto e virgola e i puntini di sospensione. In italiano, il punto e virgola alla fine della frase può significare una pausa di valore intermedio tra quella più lunga del punto fermo e quella breve della virgola e il suo uso è molto legato alla scelta personale dell'autore. Secondo il libro *Grammatica italiana per tutti* di Elisabetta Perini, questo segno di interpunzione può essere utilizzato principalmente in due situazioni:

Per dividere due o tre frasi collegate fra loro, ma troppo lunghe per essere separate da una semplice

virgola; nel caso di enumerazioni complesse.⁴⁶

Secondo *Regole Generali per la Punteggiatura* (*biāodiǎnfúhào yòngfǎ* 标点符号用法) pubblicato dal Ministero d'Istruzione della Cina il 2011, la forma del punto e virgola in cinese è «; » e il suo uso è praticamente uguale al punto e virgola in italiano, marcando una pausa intermedia tra le proposizioni secondarie all'interno di una proposizione principale o una enumerazione. Tuttavia, data la natura del libretto, i versi non sono lunghi e le relazioni tra di loro non sono complesse. Per un effetto stilistico della traduzione, l'autrice ha dunque deciso di sostituire il punto e virgola con la virgola nei dialoghi. Qui sotto l'autrice ha riportato due esempi:

Sparafucile

L'uomo di sera aspetto;
una stoccata e muor.

斯帕拉富奇莱:
我等那人独自走夜路,
一剑就送他归西。

Tutti

Zitti, zitti, moviamo a vendetta;
ne sia colto or che meno l'aspetta.

所有人:
悄悄地、静静地,
我们向复仇靠近,
我们要出其不意。

Nelle spiegazioni della scenografia all'inizio di ogni atto, però, l'autrice ha ritenuto opportuno mantenere il punto e virgola per si tratta di un discorso di spiegazione relativamente lungo.

I puntini di sospensione possono essere sostituiti direttamente, ma questo richiede una piccola modifica: i puntini di sospensione in italiano sono a gruppi di tre «...» (a caratteri ridotti e posizione inferiore); mentre i puntini di sospensione in cinese hanno sei punti «……» (a caratteri interi e posizione centrata). Come ad esempio:

Sparafucile

Né il chiesi... a voi presente
un uom di spada sta,

斯帕拉富奇莱:
我不是乞丐.....
我靠刀剑吃饭。

⁴⁶ Elisabetta PERINI, *Grammatica italiana per tutti*, Milano, Giunti Editore, 2009, p.43.

Alla fine, a seconda dell'abitudine della lingua cinese, l'autrice ha ritenuto opportuno aggiungere le virgolette alte doppie (*shuāngyǐnhào* 双引号) dopo i due punti quando il personaggio riporta un discorso diretto, come ad esempio:

Rigoletto

sonnacchiando mi dice:
Fa ch'io rida, buffone! ...

里戈莱托:

甚至在他的睡梦中都在命令我:
“小丑, 快给我讲个笑话听听!”

Gilda

Sono studente, povero,
commosso, mi diceva,

吉尔达:

“我是一个穷学生”,
他激动地对我说,

3.7.2.1.2 Trattamento dei tempi verbali

Il verbo è l'elemento più cruciale di una frase ed è il nucleo attorno al quale si organizzano tutti gli altri elementi. C'è molto da dire per quanto riguarda i verbi in italiano, come ad esempio: verbi transitivi e intransitivi, verbi di forma attiva, passiva e riflessiva, i modi e i tempi verbali, la persona e il numero dei verbi e la coniugazione eccetera. Per questa sezione, l'autrice discuterà solo le microstrategie impiegate durante il processo traduttivo che riguardano i tempi verbali. Perini nel suo libro *Grammatica italiana per tutti* ha spiegato di che cosa tratta il tempo verbale:

Il tempo esprime, sotto il profilo cronologico, la relazione esistente in cui si parla e quello nel quale ha luogo l'azione o l'evento indicati dal verbo.⁴⁷

I tempi verbali della lingua italiana sono tre: il presente, il passato e il futuro, entro cui si collocano diversi aspetti verbali come imperfetto, passato remoto, futuro anteriore ed eccetera. Questi tempi verbali sono espressi attraverso la coniugazione del verbo, ma diversamente dalla lingua italiana, nella lingua cinese, i verbi mantengono sempre la forma infinita perché non hanno le coniugazioni e, di conseguenza, non hanno né modi né tempi verbali. Tuttavia, in cinese si esprimono i tempi aggiungendo dopo i

⁴⁷ Elisabetta PERINI, *Grammatica italiana per tutti*, op.cit., pp.103-104.

verbi particelle aspettative e modali o gli avverbi davanti agli stessi. Qui sotto l'autrice ha fatto un esempio con il verbo *kàn* 看 (guardare) per esprimere tre tempi verbali cinesi (Vedi *Tab. 7*):

看 (guardare)	Tempi in cinesi	Traduzione
他看了	完成态 (Perfettivo)	Lui ha guardato.
他看着	进行态 (Durativo)	Lui sta guardando.
他看过	经验态 (Compiuto)	Lui l'ha guardato.

Tab. 7

A parte di questi tre esempi di passato e presente, per indicare il futuro in cinese, si mette di solito la particella *jiāng* 将 o *yào* 要 davanti il verbo. Vale la pena far notare che il futuro come tempo verbale è molto comune nel libretto ottocentesco; la sua funzione è di distaccare il soggetto dal presente dell'azione e svincolarla da un tempo determinato. Qui sotto l'autrice ha riportato due esempi dove sia *jiāng* 将 che *yào* 要 è stato utilizzato per indicare il futuro semplice:

Duca	公爵:
Adunque amiamoci, donna celeste; d'invidia agli uomini sarò per te.	让我们彼此相爱, 我天使般的少女, 让别的人嫉妒吧, 我将完全属于你!

Tutti	所有人:
Cheti, cheti, rubiamgli l'amante e la Corte doman riderà.	悄悄地、静静地, 偷走他的情人, 整个宫廷明天都要看好戏。

Dato lo stile linguistico del libretto ottocentesco dove l'indebolimento dell'soggetto è ampiamente rappresentato, il passato remoto «acronico» come metodo spersonalizzante è un tempo verbale molto comune nel libretto di *Rigoletto*, sostituendo il presente e il passato prossimo che «indicherebbero un maggior coinvolgimento del soggetto nell'azione»⁴⁸. Di conseguenza, il passato remoto nel libretto viene utilizzato anche per un'azione compiuta poco prima, come ad esempio:

⁴⁸ Fabio ROSSI, *Opera italiana: lingua e linguaggio, op.cit.*, p.167.

Duca

Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel...
ne' brevi istanti,

公爵:

有人把她抢走了!
天啊, 是什么时候的事.....
就在那短短的一瞬,

Il rapimento di Gilda è avvenuto poco prima che il Duca tornasse al Palazzo Ducale, a causa dell'indebolimento del soggetto che l'autrice ha citato prima, qui Piave ha usato «fu rapito», la forma passiva del passato remoto del verbo rapire. Nella traduzione in cinese, però, l'autrice ha deciso di utilizzare il tempo perfettivo (il passato prossimo) aggiungendo una particella *le* 了 dopo il verbo *qiǎngzǒu* 抢走 (rapire). Questo è anche perché in cinese non c'è un concetto definitivo di passato remoto e non c'è una particella aggiuntiva che possa esprimere questo tempo verbale. Di conseguenza, l'autrice ha deciso di adattare la resa del passato remoto a seconda del contesto dei dialoghi:

Rigoletto

Voi congiuraste contro noi,
signore, e noi, clementi invero,
perdonammo.

里戈莱托:

曾密谋造反的是您, 伯爵先生,
而我们则不计前嫌, 宽恕了您.....

Nell'esempio soprariportato vi sono due verbi al passato remoto: congiurare (voi congiurare) e perdonare (noi perdonammo). Per il secondo verbo, l'autrice ha aggiunto la particella *le* 了 come ha fatto nel esempio precedente. Per il primo verbo congiurare, però, per enfatizzare l'azione del congiurare, l'autrice nella traduzione ha utilizzato l'inversione; e per rendere la traduzione più letteraria, anziché tradurlo come 密谋造反了的是您 mantenendo la struttura della particella *le* 了 dopo il verbo, l'autrice ha ritenuto opportuno usare un avverbio *céng* 曾 (una volta) per rendere al passato l'azione e nello stesso tempo dare un senso di ordine temporale tra congiurare e perdonare in quanto l'azione di congiurare avviene prima di perdonare.

In più, si presentano anche casi dove l'autrice ha ritenuto opportuno cambiare il tempo verbale nella traduzione, come ad esempio:

Duca dell'amor nostro memore il suo Gualtier chiamò.	公爵： 她想着我们之间的爱情， 呼唤着她的加尔蒂耶。
---	----------------------------------

Qui il Duca afferma che gli pare di aver visto il viso piangente di Gilda al momento del rapimento. Si tratta di una riproposizione immaginata della scena del rapimento nella mente di Duca, che l'autrice ha deciso di rendere in traduzione attraverso l'aspetto durativo del verbo chiamare ovvero *hūhuànzhe* 呼唤着 (sta chiamando) per rendere il pensiero del Duca più autentico al pubblico ed enfatizzare l'amore tra quest'ultimo e Gilda.

3.7.2.2 Figure sintattiche

3.7.2.2.1 Iperbato

Secondo Lo Zingarelli (2010), l'iperbato è una figura retorica che consiste nella separazione di due parole normalmente in stretto legame sintattico, interponendo tra di esse altri elementi della frase. Come l'autrice ha menzionato nella sezione precedente, una delle caratteristiche più note dello stile librettistico è proprio l'impiego di questa figura retorica, anche detta «inversione». Rossi ha affermato nel suo libro *L'opera italiana: lingua e linguaggio*:

Il marchio sintattico di maggiore riconoscibilità dei libretti d'opera, a partire dal secondo Settecento e almeno fino a Verdi incluso, è l'iperbato, vale a dire l'inversione sintattica.⁴⁹

Di solito, l'iperbato nei libretti d'opera crea una distanza o meglio uno stacco tra gli elementi che sono normalmente adiacenti in una frase a ordine regolare e questi elementi possano essere molteplici, come soggetto, oggetto, verbo, l'ausiliare del verbo eccetera. Quando affronta l'iperbato, l'autrice analizza prima gli elementi invertiti, e

⁴⁹ Fabio ROSSI, *Opera italiana: lingua e linguaggio*, op.cit., p.164.

cerca di riprodurre la propria interpretazione come base di traduzione mantenendo la struttura originale. Qui sotto l'autrice ha riportato un esempio d'iperbato nel libretto di *Rigoletto*:

Duca	公爵:
La costoro avvenenza è qual dono/ di che il fato ne infiora la vita;	这美貌是命运的馈赠, 让她们的生活充满芬芳。

In questo esempio sono presenti due iperbati, il primo è il «costoro» della prima frase, che in ordine normale dovrebbe essere «l'avvenenza di costoro», qui «di» è stato omesso; mentre il secondo è «ne» nella seconda frase, che sta per «di loro», mettendola nella frase di ordine normale sarebbe «il fato infiora la vita di loro».

L'autrice ha dunque interpretato queste frasi come la loro avvenenza è il dono che il fato ha dato loro per infiorare la vita. Di conseguenza, nella traduzione in cinese, l'autrice ha diviso in due la sua interpretazione, mantenendo comunque la struttura dell'originale: la prima è «la loro grazia è qual dono del fato (她们的美貌是命运的馈赠)» e la seconda è «(che) rende la loro vita piena di fragranza (让她们的生活充满芬芳)». Per evitare la ripetizione di *tāménde* 她们的, l'autrice ha ritenuto opportuno sostituire la prima *tāménde* 她们的 con il pronome dimostrativo *zhè* 这 (questa). Per la seconda frase, invece di tradurre direttamente «infiorare la loro vita» in cinese che sarebbe 用花装饰她们的生活, l'autrice ha utilizzato un'altra figura retorica ovvero di «rendere la loro vita piena di fragranza» che, secondo l'autrice, è una traduzione più letteraria e più raffinata in cinese.

Un'altra figura retorica impiegata nel libretto, che rientra sempre nell'ambito dell'iperbato, è l'epifrasi, che consiste nell'aggiungere a un enunciato di senso compiuto parole che ne amplificano, correggono o specificano il significato. Come ad esempio:

Duca	公爵:
Studente sono... e povero...	我是一个穷学生.....

Qui l'ordine regolare della frase sarebbe «Sono uno povero studente», ma, utilizzando l'epifrasi, la frase enfatizza sia l'identità (studente) che lo stato finanziario (povero) del locutore. Nella traduzione in cinese, però, l'autrice ha deciso di non mantenere la struttura dell'epifrasi originale e di tradurla seguendo l'ordine regolare.

3.8 La correttezza della traduzione: confronto dei brani principali

Questa sezione è dedicata al confronto tra la traduzione dell'autrice (Capitolo II) e quella proposta da Zhou Feng, per quanto riguarda correttezza ed aderenza dei contenuti al libretto originale. La traduzione di Zhou Feng (周枫) è inclusa nel libro *Rigoletto: Analisi musicali, il libretto e i brani principali*⁵⁰ pubblicato dalla People's Music Publishing House (*rénmín yīnyuè chūbǎnshè* 人民音乐出版社) il 1983 ed è l'unica traduzione in cinese del intero libretto pubblicata fin ora.

Vale la pena ricordare che per quanto riguarda la traduzione letteraria, non esiste mai una traduzione completamente giusta o corretta, di conseguenza ovviamente il compito di questa sezione non sarà discutere quale versione sia la più canonica, ma si concentra, invece, sulle traduzioni stesse e la loro coerenza con il testo originale. L'autrice discuterà dunque in questa sezione alcuni possibili omissioni o fraintendimenti delle rispettive traduzioni.

I confronti vengono fatti principalmente attraverso le quattro arie più famose di Rigoletto: la ballata del Duca nel primo atto: *Questa o quella per me pari sono*; l'aria di Gilda nel primo atto: *Caro nome*; l'invettiva di Rigoletto nel secondo atto: *Cortigiani, vil razza dannata*; ed infine la canzone del Duca nel terzo atto: *La donna è mobile*.

⁵⁰ ZHOU feng e LU yansheng, *Nongchen: yinyue fengxi, jiaoben, xuanqu* 弄臣: 音乐分析、脚本、选曲 (*Rigoletto: analisi musicali, il libretto e i brani principali*), Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1983.

3.8.1 Questa o quella per me pari sono

Testo originale	
<p><i>Questa o quella per me pari sono a quant'altre d'intorno mi vedo; del mio core l'impero non cedo meglio ad una che ad altra beltà. La costoro avvenenza è qual dono di che il fato ne infiora la vita; s'oggi questa mi torna gradita, forse un'altra doman lo sarà.</i></p>	<p><i>La costanza, tiranna del core, detestiamo qual morbo crudele, sol chi vuole si serbi fedele; non v'ha amor, se non v'è libertà. De' mariti il geloso furore, degli amanti le smanie derido; anco d'Argo i cent'occhi disfido se mi punge una qualche beltà.</i></p>

Qui sopra è riportato il testo originale della ballata del Duca, durante il primo atto. Gli spettatori possano capire subito il carattere del Duca, un donnaiolo che crede tutte le donne siano uguali e che al massimo ognuna mostri una sua particolare caratteristica avvenente. Con questa ballata, il Duca esprime ciò che si aspetta dalla vita, ovvero continuare a corteggiare «questa o quell'altra». Da questi versi deriva dunque il tono della traduzione.

Traduzione dell'autrice	
<p>我身边的每个女士， 对我来说都是一样的， 我不会偏心哪一位 当然也不会动真心。 她们的美貌是命运的馈赠， 让这生活充满芬芳。 今天这位美人让我心乱神迷， 明天或许又会是另一个占我心房。</p>	<p>坚贞是统治心灵的暴君， 就像瘟疫一样令人憎恶。 只有那些想要坚守的人才会忠诚； 对我来说没有自由，爱就不复存在。 我嘲笑那些丈夫们的妒火， 我嘲笑那些情人们的焦躁； 如果是那些位美人怂恿我， 我甚至可以向百眼巨人提出决斗。</p>

Traduzione di Zhou Feng	
<p>这位小姐或那一位年轻太太 在我看来，都一样地可爱， 对于她们，我从不偏爱， 但也不会以真心相待。 上帝将这么多美人恩赐于我， 使我生活里开满了花朵； 如果今天我爱上了这个 也许明天我却喜欢那个</p>	<p>所谓忠诚，不过爱情的暴君， 像疾病真教我痛恨。 让傻瓜去保持那忠贞； 没有自由，那就没有爱情。 不顾丈夫们嫉妒的怒火， 不管情人们怎样受折磨， 我可没法抵挡爱情的诱惑， 假如美人向我送秋波。</p>

Qui sopra appaiono le due versioni in cinese messe confronto, la prima tradotta dall'autrice e la seconda da Zhou Feng. Ciò che si nota subito è che dal punto di vista della rima, la versione tradotta da Zhou è molto orecchiabile ed è più corta rispetto la versione dell'autrice. Ma si può vedere concretamente che il traduttore ha scelto di dare maggiore importanza alla cantabilità rispetto al contenuto. Qui sotto vengono riportati tre passaggi che distinguono la traduzione dell'autrice da quella di Zhou:

*Questa o quella per me pari sono
a quant'altre d'intorno mi vedo;*

这位小姐或那一位年轻太太
在我看来，都一样地可爱
versione di Zhou

我身边的每个女士，
对我来说都是一样的，
versione dell'autrice

Zhou ha deciso di utilizzare «questa signorina o quella giovane signora (这位小姐或那一位年轻太太)» come la traduzione di «questa o quella», e nel frattempo ha aggiunto l'aggettivo *kě'ài* 可爱 (carino) nella sua traduzione, che non è però presente nel testo originale. Nella traduzione dell'autrice, invece, viene utilizzata *měigè nǚshì* 每个女士 (ogni signora) come possibile traduzione di «questa o quella», per evitare di usare *zhège* 这个 (questo) e *nàge* 那个 (quello), che secondo l'autrice sono troppo generici e quindi si allontanano molto da una traduzione più letteraria.

Il secondo esempio è il seguente:

*La costoro avvenenza è qual dono
di che il fato ne infiora la vita;*

上帝将这么多美人恩赐于我，
使我生活里开满花朵；
versione di Zhou

这美貌是命运的馈赠，
让她们的生活充满芬芳。
versione dell'autrice

Per l'analisi completa della traduzione dell'autrice, si veda la sezione precedente sull'iperbato, mentre in questo paragrafo ci si concentrerà principalmente sulla versione di Zhou. Nella sua traduzione, *shàngdì* 上帝 (Dio) ha preso il posto del soggetto

originale, «la costoro avvenenza», che è a sua volta divenuto l'oggetto diretto nella frase, reso come *méirén* 美人, ovvero la bella donna (o le belle donne). La traduzione di Zhou assume quindi il seguente significato: tutte queste beltà sono un dono che Dio mi ha fatto (Duca) e che mi hanno infiorato la vita. In realtà, come l'autrice ha analizzato nella sezione precedente, Piave non ha parlato né di Dio né di dono al Duca nel testo originale, ma ha parlato, invece, del fato, ovvero *mìngyùn* 命运 in cinese, e «la avvenenza» è semplicemente un dono regalato dal destino alle donne per «infiorarne la vita». Zhou dunque ha optato per una traduzione libera, che l'autrice ha ritenuto inappropriata per un testo letterario di questo tipo.

Il terzo esempio è:

*anco d'Argo i cent'occhi disfido
se mi punge una qualche beltà.*

我可没法抵挡爱情的诱惑，
假如美人向我送秋波。
versione di Zhou

如果是位美人怂恿我，
我甚至可以向百眼巨人提出决斗。
versione dell'autrice

In questo caso si nota come Zhou opti per una traduzione comunicativa, ovvero riproduce solo il senso dei versi originali, modificandone però la maggior parte del testo per renderlo più facilmente comprensibile ad un lettore cinese. Ciò porta ad esempio ad omettere totalmente la figura di Argo, un mostro dai cento occhi della mitologia greca, che Piave aveva inserito nell'originale. Davanti allo sguardo di una bella donna, il Duca non può resistere alla tentazione dell'amore; traduzione che secondo l'autrice perde totalmente la carica emotiva che vuole trasmettere l'originale. L'autrice ha invece preferito una traduzione più fedele: «Argo i cent'occhi» è stato tradotto come *bǎiyǎn jùrén* 百眼巨人 (gigante con cent'occhi) che è ormai la traduzione canonica in cinese di questo essere mitologico. L'autrice ha però interpretato il verbo «punge» come stimolare, e di conseguenza ha utilizzato il verbo *sǒngyǒng* 怂恿.

3.8.2 Caro nome

Testo originale	
<i>Caro nome che il mio cor festi primo palpar, le delizie dell'amor mi dèi sempre rammentar!</i>	<i>Col pensier il mio desir a te sempre volerà, e fin l'ultimo sospir; caro nome, tuo sarà.</i>

Questa è l'aria di Gilda del primo atto, in cui esprime per la prima volta un nuovo tipo di emozione, indipendente dall'amore rispettoso che prova verso Dio e verso suo padre, dimostrando sia la sua tenerezza che la sua semplicità.

Traduzione dell'autrice	
多么可爱的名字， 让我的心第一次如此悸动 那爱情带来的喜悦， 我将永远铭记！	我的思绪与渴望， 不断向你所在的地方飞翔， 我生命最后的一丝气息， 呼唤的也将会是你的名字。

Traduzione di Zhou Feng	
多可爱的名字啊， 你使我的心激动， 爱的幸福和欢乐， 永远牢记在心中！	我一切思想愿望， 总是跟随你飞翔， 我对你至死不忘， 你铭刻在我心上。

Confrontando queste due traduzioni, si può notare che l'autrice preferisce una traduzione semantica, rispettando il contenuto dell'originale; mentre la traduzione di Zhou, come nel caso precedente, è una traduzione libera, in quanto il traduttore ha messo più l'accento sulla rima finale del testo tradotto che la corrispondenza al testo originale. Come si può vedere dall'esempio seguente:

*e fin l'ultimo sospir,
caro nome, tuo sarà.*

我对你至死不忘，
你铭刻在我心上。
versione di Zhou

我生命最后的一丝气息，
呼唤的也将会是你的名字。
versione dell'autrice

Nella traduzione dell'autrice, è stato utilizzato il verbo *hūhuàn* 呼唤 (chiamare) per rendere la relazione più intelligibile tra «sospir» e «tuo caro nome» nella frase originale, ovvero: Gilda userà il suo ultimo respiro vitale per chiamare il caro nome di Duca. Il traduttore Zhou, però, ha deciso di affrontare questa frase in un modo più libero, traducendola come «non dimenticherò mai il tuo nome che è stato inciso nel mio cuore».

3.8.3 Cortigiani, vil razza dannata

Testo originale	
<p><i>Cortigiani, vil razza dannata, Per qual prezzo vendeste il mio bene? A voi nulla per l'oro sconviene, Ma mia figlia è impagabil tesoro: La rendete... o, se pur disarmata, Questa man per voi fora cruenta; Nulla in terra più l'uomo paventa, Se dei figli difende l'onore. Quella porta, assassini, m'aprite!</i></p>	<p><i>Ah! Voi tutti a me contro venite! Ebben, piango. Marullo ... Signore, Tu ch'hai l'anima gentil come il core, Dimmi tu ove l'hanno nascosta? È là? ... È vero? ... tu taci! ... perché?... Miei signori... perdono, pietate... Al vegliardo la figlia ridate ... Ridonarla a voi nulla ora costa, Tutto al mondo tal figlia è per me.</i></p>

Quest'aria è l'invettiva di Rigoletto, un padre in cerca della figlia rapita la notte prima dai cortigiani. Furioso e addolorato, Rigoletto in questa scena ha abbandonato il ruolo del buffone, mettendo da parte il sarcasmo e la derisione del suo solito modo di parlare. Quest'aria è piena d'ira e con essa egli esprime tutto il suo disprezzo direttamente davanti ai cortigiani.

Traduzione dell'autrice	
<p>朝臣们，你们这些该死的无耻之徒， 卖掉我的女儿，能公爵那拿到多少赏 钱？ 你们为了钱可以不折手段， 但我的女儿是我的无价之宝。 把她还给我……我虽手无寸铁， 但也会跟你们拼个你死我活。 这个世界上没有什么吓退 一个守护孩子荣誉的父亲。 把那个门打开！杀人犯们！</p>	<p>啊！你们以多欺少…… 唉，我留下了眼泪。马鲁洛……先生， 您心地是如此善良， 告诉我你们把她藏在哪儿？ 在那里……是不是？…… 您不说话！……为何不说话？…… 先生们……求求你们原谅我…… 把女儿还给我这个老头子吧…… 这对你们也毫无损失， 要知道，我的女儿就是我整个生命。</p>

Traduzione di Zhou Feng	
<p>侍臣们啊，你们这些狗强盗， 将我女儿卖掉？你们认为这金钱最重 要， 要知道，女儿是我的无价宝。 如果你们不把她交还给我， 我定要跟你们拼个死活 为了保护我女儿的名誉， 强暴面前我决不示弱。 让我进去，刽子手们，快开门！</p>	<p>啊，看你们，都反对我，损害我 都在侮辱我！ 马鲁诺老爷，你心地善良 告诉我，你们把她藏在什么地方 是在这儿吗？你为什么不说话？ 请原谅我，老爷们，发发善心， 把女儿还给我这可怜的父亲 这对你们毫无损害， 对我却意味着有了整个世界。</p>

Entrambe le traduzioni di quest'aria rispettano il contenuto dell'originale. La differenza principale tra esse però si riflette nelle espressioni scelte per trasmettere questi significati. Come ad esempio:

*Cortigiani, vil razza dannata,
Per qual prezzo vendeste il mio bene?*

侍臣们啊，你们这些狗强盗，
将我女儿卖掉？
你们认为这金钱最重要，

versione di Zhou

朝臣们，
你们这些该死的卑鄙小人，
卖掉我的女儿，
能公爵那拿到多少赏钱？

versione dell'autrice

In queste frasi, il traduttore Zhou ha utilizzato *gǒuqiángdào* 狗强盗 (maledetti rapinatori) per tradurre «vil razza dannata». Qui il traduttore ha utilizzato il linguaggio gergale dove il carattere *gǒu* 狗 non è più un nome (cane) ma è un aggettivo (maledetto). La sua traduzione è una traduzione di adattamento molto adeguata all'ira di Rigoletto in questa scena specifica. Tuttavia, dato che il significato di «vil razza dannata» è persona vile e dannata, l'autrice ha deciso di tradurre questa espressione come *gāisǐde bēibìxiǎorén* 该死的卑鄙小人, dove *gāisǐde* 该死的 significa «dannato» e *bēibìxiǎorén* 卑鄙小人 significa «uomo vile e da poco».

Qui sotto l'autrice ha riportato altre due differenze nelle scelte lessicali delle due versioni:

testo originale	traduzione di Zhou Feng	traduzione dell'autrice
assassino	刽子手 <i>guìzishǒu</i>	杀人犯 <i>shārénfàn</i>
signore	老爷 <i>lǎoyé</i>	先生 <i>xiānsheng</i>

L'espressione *guìzishǒu* 刽子手 ha il significato di carnefice mentre *shārénfàn* 杀人犯 è la traduzione più adeguata per il termine «assassino». Visto che nel testo originale assassino è solo una metafora, dato che nessuno dei cortigiani ha effettivamente ucciso qualcuno, qui il testo originale lascia effettivamente spazio ai traduttori. Per la parola «signore», l'autrice ha scelto di utilizzare la parola *xiānsheng* 先生, traduzione più adatta alla parola «signore» che si usa ancora a giorno d'oggi come titolo di cortesia e per esprimere rispetto nei confronti di un uomo adulto; mentre il traduttore Zhou ha fatto un adattamento della parole e ha usato *lǎoyé* 老爷, un titolo di cortesia antico usato nei confronti dei funzionari o dei padroni di casa, che si trova raramente nel testo d'oggi.

3.8.4 La donna è mobile

Testo originale	
<i>La donna è mobile qual piuma al vento, muta d'accento e di pensier. Sempre un amabile leggiadro viso, in pianto o in riso è menzognero.</i>	<i>È sempre misero chi a lei s'affida, chi le confida mal cauto il core! Pur mai non sentesi felice appieno chi su quel seno non liba amore!</i>

Quest'aria del Duca nel terzo atto è probabilmente il brano più popolare e più conosciuto al pubblico dell'opera Rigoletto. Con il vino in mano e la donna tra le braccia, il Duca in quest'aria rivela completamente la sua natura di donnaiole: nel suo cuore, la donna è semplice e inaffidabile ed è solo la sua conquista da mostrare agli altri.

Traduzione dell'autrice	
女人心多善变， 像那风中羽毛， 说的话没啥深意， 头脑也如此简单。 看上去多惹人怜爱， 总是对你笑脸相迎， 一会儿哭一会儿笑， 全是她们骗人把戏。	信赖她的人， 定会倒大霉。 跟她讲秘密， 那真是不小心！ 但要是没感受过那温柔乡， 没人敢说自己真正了解快乐！

Traduzione di Zhou Feng	
女人哪爱变卦， 像风中羽毛， 不断变主意， 不断变腔调。 看上去很可爱， 功夫有一套， 一会儿用眼泪， 一会儿用微笑。	你要是相信她， 你就是傻瓜， 和她在一起， 不能说真话 可是这爱情， 又那么醉人， 若不爱她们， 辜负了青春。

Entrambe le traduzioni rivelano il carattere galante del Duca, la traduzione di Zhou è in generale più breve e cantabile della traduzione proposta dall'autrice, ma quest'ultima è leggermente più lunga per quanto riguarda ogni riga.

Per la maggior parte le due traduzioni sono coerenti con il testo originale, ma differiscono profondamente in relazione al famoso verso «muta d'accento»:

*La donna è mobile qual piuma al vento,
muta d'accento e di pensier.*

女人哪爱变卦，
像风中羽毛，
不断变主意，

女人心多善变，
像那风中羽毛，
说的话没啥深意，

不断变腔调。
versione di Zhou

头脑也如此简单。
versione dell'autrice

La ragione principale di questa divergenza è la diversa comprensione della natura del «muta (d'accento e di pensir)»: un verbo o un aggettivo. Quasi tutte le versioni tradotte in cinese utilizzano l'interpretazione del traduttore Zhou che propone il verbo mutare nella sua accezione di cambiare. La stessa interpretazione compare anche in alcune traduzioni in inglese, come per esempio nel libro curato da Burton D. Fisher, *Rigoletto: Complete Libretto with Music Highlight examples*:

All women are capricious, like a plume in the wind, changing their thoughts.⁵¹

Tuttavia, l'autrice ritiene che il «muta (muta d'accento e di pensir)» sia un aggettivo. Secondo questa interpretazione, «muta d'accento e di pensir» porterebbe il significato: la donna è muta di accento e di pensiero, ovvero non sa parlare ed è priva di intelligenza. Dale McAdoo, nella traduzione fatta da nel 1956, ha deciso di rendere il «muta» come aggettivo:

Oh, women are fickle, as feathers in the wind, simple in speech and simple in mind...⁵²

Anche Eduardo Rescigno, nel suo libro *Dizionario verdiano*, ha affermato che il «muta (d'accento e di pensiero)» del Duca di Mantova è un aggettivo e non verbo.⁵³

Tuttavia, si tratta senza dubbio di un'ambiguità del testo che impedisce di dare un'unica interpretazione alla traduzione e consente quindi ad ogni traduttore di renderla secondo la propria sensibilità.

⁵¹ Burton D. FISHER, *Rigoletto: Complete Libretto with Music Highlight examples*, Boca Raton, Opera Journeys Publishing, 2020, p.46.

⁵² Libretto tradotto da Dale McAdoo nel 1956 (revisionata nel 1989)

http://www.murashev.com/opera/Rigoletto_libretto_Italian_English

⁵³ http://forum.accademiadellacrusca.it/forum_8/interventi/3149.shtml.html

CONCLUSIONE

In questa tesi, l'autrice ha prima introdotto il contesto storico e le caratteristiche dell'opera lirica italiana nell'Ottocento, con il particolare focus sul compositore Giuseppe Verdi, per poi proseguire con una introduzione generale dell'opera *Rigoletto*, passando per una descrizione del ruolo del librettista e della diffusione dell'opera lirica italiana in Cina. Il secondo capitolo si compone della traduzione del libretto di *Rigoletto* scritta dall'autrice stessa, mentre il terzo capitolo contiene un commento traduttologico riguardo proprio alla traduzione che include analisi del testo e le macro e microstrategie impiegate nel processo traduttivo. Alla fine di questa tesi, l'autrice vorrebbe esprimere alcuni delle sue riflessioni sulla traduzione del libretto dell'opera lirica italiana.

Prima di tutto, l'autrice pensa che i traduttori più adatti a questo lavoro siano gli apprendenti della lingua italiana: il metodo di tradurre i libretti delle opere italiane in cinese dall'inglese, dal francese o dal tedesco si è storicamente dimostrato come una cosa fattibile, ma ben lungi dall'essere scevro di difetti visti i comuni errori di traduzione e, più grave ancora, la perdita di molti significati contenuti nel testo originale a causa della conversione continua tra lingue diverse da quella originale.

L'opera lirica come passatempo culturale quotidiano sta ricevendo un benvenuto sempre più caloroso da parte del popolo cinese. Tuttavia, gli spettatori cinesi hanno sviluppato le proprie preferenze estetiche riguardano opere liriche occidentali: preferiscono per esempio le opere liriche in stile narrativo, con una melodia orecchiabile, una scenografia magnifica e che non presentano un finale tragico. Ma questi elementi non fanno parte del gruppo di fattori che, in occidente, costituiscono il metro di valutazione standard di un'opera lirica. Esistono dunque delle divergenze nel modo in cui il pubblico cinese approccia questo tipo di intrattenimento, in primis l'ostacolo linguistico, a cui fa eco poi il diverso background culturale su cui questi due mondi si basano, nonché il diverso modo di concepire lo *storytelling*. La buona comprensione della vera bellezza estetica e artistica delle opere liriche italiana da parte del mondo cinese richiede sicuramente un lavoro di divulgazione più oculato e basato sul lungo periodo.

La difficoltà più grande percepita dal pubblico cinese rimane quella della lingua,

che però costituisce senza dubbio una delle barriere più semplici da abbattere, grazie alla traduzione del libretto d'opera. Una traduzione d'opera di alta qualità consente agli spettatori di avvicinarsi a questa arte d'origine straniera, di capirne la storia e le emozioni codificate al suo interno dagli autori attraverso i personaggi, e in ultimo di godere di una più completa esperienza artistica. Affinché si verifichi tutto questo è però necessaria una traduzione fedele al testo originale, come del resto è stato più volte ribattuto lungo il corso di questa tesi: durante il processo di traduzione, salvo alcuni rari casi particolari, l'adattamento e la traduzione libera non sono metodi di traduzione che vale la pena praticare, né tanto meno incentivare.

In più, per quanto riguarda la traduzione letteraria del libretto d'opera con gli spettatori come lettore modello, l'autrice ritiene che non sia necessario prendere in considerazione la cantabilità e la coerenza con la melodia originale prevista normalmente nella traduzione doppiata; dopotutto, nei teatri moderni cinesi, la traduzione del libretto appare di solito in forma di sottotitoli sugli schermi su entrambi i lati del palcoscenico e di conseguenza, l'attuale traduzione del libretto d'opera assume anche connotazioni tipiche del sottotitolaggio oltre che della traduzione letteraria.

Come adattarsi a schermi di diverse dimensioni in teatri diversi, come risolvere i problemi di visualizzazione, come affrontare il problema del tempo di esposizione dei testi e della ripetizione dei versi sono tutti nuovi fattori da considerare. Sicuramente, trasformare in modo coerente la traduzione del libretto d'opera in sottotitoli sarà la nuova sfida per la traduzione de libretto d'opera moderna.

GLOSSARIO

ESPRESSIONI DEL <i>RIGOLETTO</i>		
<i>pinyin</i>	Cinese	Italiano
<i>bàojūn</i>	暴君	tiranno
<i>bèicháonòngde</i>	被嘲弄的	scornato
<i>bēibǐde</i>	卑鄙的	iniquo
<i>bèngfāchū</i>	迸发出	prorompere
<i>bìhùsuǒ</i>	庇护所	asil: asilo
<i>bǐshǒu</i>	匕首	pugnale
<i>bìxū</i>	必需	uopo
<i>bógěndì rén</i>	勃艮第人	Borgognone
<i>bójué</i>	伯爵	conte
<i>bójué fūrén</i>	伯爵夫人	contessa
<i>bùxiángde</i>	不详的	funesto
<i>chàndǒu</i>	颤抖	fremere
<i>chǎnghé</i>	场合	occasione
<i>cháoxiào</i>	嘲笑	derisione
<i>chéng</i>	城	cittade
<i>chìrède</i>	炽热的	ardente
<i>cōngmángde</i>	匆忙的	frettoloso
<i>cóngláibù</i>	从来不	unqua: mai
<i>cóngnǎlǐ</i>	从哪里	donde
<i>dà chúguì</i>	大橱柜	credenzone
<i>dàdǎnde</i>	大胆的	audace
<i>dàilǐng</i>	带领	addurre
<i>dǎrǎo</i>	打扰	sturbare
<i>dēng</i>	灯	lume
<i>dìfāng</i>	地方	loco
<i>duàntóutái</i>	断头台	patibolo
<i>èguǐ</i>	恶鬼	larva
<i>èmó</i>	恶魔	Demonio
<i>gǎibiàn</i>	(我) 改变	cangiare (io cangio)
<i>gējù</i>	歌剧	melodramma
<i>gōngjué</i>	公爵	duca
<i>gōngjué fūrén</i>	公爵夫人	duchessa
<i>gōngtíng</i>	宫廷	corte
<i>guì fūrén</i>	贵妇人	dame
<i>hàndòng</i>	撼动	scuotere
<i>héliú</i>	河流	gorgo

<i>hēiàn</i>	黑暗	tenebra
<i>hōngtáng dàxiào</i>	哄堂大笑	scroscio di risa
<i>huāguān</i>	花冠	serto
<i>huāngtáng</i>	荒唐	follia
<i>jiàn</i>	剑	acciar: acciaio
<i>jiànzhùwù zhēngmiàn</i>	建筑物正面	facciata
<i>jiàotáng</i>	教堂	tempio
<i>jìde</i>	记得	rammentare
<i>jiébáide</i>	洁白的	candido
<i>jìmóu</i>	计谋	stratagemma
<i>jīngè</i>	惊愕	istupore
<i>jìnxíng</i>	进行	oprare: operare
<i>jípǔsài nǚláng</i>	吉普赛女郎	zingara
<i>jǐshì</i>	戟士	alabardiere
<i>jīxíngde</i>	畸形的	difforme
<i>jùběn</i>	(歌剧) 剧本	libretto
<i>kānhù</i>	看护	veglia
<i>kānshǒurén</i>	看守人	custode
<i>kěwàng</i>	渴望	anelare (io anelo)
<i>kěchǐde</i>	可耻的	vil: vile
<i>kěwàng</i>	渴望	desiare (io desio)
<i>kěxiào</i>	可笑	ridevol: ridevole
<i>kěyǐ</i>	可以	potere (lui puote)
<i>kěyǐ</i>	可以	potere (lui potea)
<i>kěyǐ</i>	可以	potere (lui potria)
<i>kuānhóngdàliàngde</i>	宽宏大量的	magnanimo
<i>kuānróngde</i>	宽容的	clemente
<i>línghún</i>	灵魂	alma: anima
<i>língrǔ</i>	凌辱	onta
<i>liū</i>	溜	guizza (guizzare)
<i>liúfàng</i>	流放	esiliare
<i>lǔmǎngzhě</i>	鲁莽者	stordito
<i>mǎjiù</i>	马厩	scuderia
<i>màoxiǎn</i>	冒险 (名词)	avventura
<i>màoxiǎn</i>	冒险 (动词)	ardire
<i>ménfáng</i>	门房	usciera
<i>mì móu</i>	密谋	congiurare
<i>míngjiào</i>	名叫	nomarsi
<i>mù</i>	幕	atto
<i>nándīyīn</i>	男低音	basso
<i>nángāoyīn</i>	男高音	tenore
<i>nánxìngde</i>	男性的	virile
<i>nánzhōngyīn</i>	男中音	baritono

<i>nítǔkuài</i>	泥土块	zolla
<i>nòngchén</i>	里戈莱托	Rigoletto
<i>nǚgāoyīn</i>	女高音	soprano
<i>nǚzhōngyīn</i>	女中音	mezzo soprano
<i>pànnìde</i>	叛逆的	rubello: ribelle
<i>pīfēng</i>	披风	mantello
<i>qǐgài</i>	乞丐	mendico
<i>qīngshù</i>	倾述	effusione
<i>qǐqiú</i>	乞求	chieggio (chiedere)
<i>qíshì</i>	骑士	cavaliere
<i>qù</i>	去	ire (andare)
<i>rènchū</i>	认出	scorgere
<i>shàngshù zhòngrén</i>	上述众人	detti
<i>shàngshù mǒurén</i>	上述某人	detto
<i>shǎnshuò</i>	闪烁	balenare
<i>shàonián shìcóng</i>	少年侍从	paggio
<i>shēnggāo</i>	升高	montare
<i>shì</i>	是	essere (io/lui saria)
<i>shì</i>	是	essere (io/lui fora)
<i>shìhéde</i>	适合的	atto
<i>shuō</i>	说	dì (dire)
<i>sīkùduō</i>	斯库多 (古钱币)	scudo
<i>tā</i>	他	ei
<i>tā</i>	她	colei
<i>tāmen</i>	她们	costoro
<i>tiānshǐ</i>	天使	angiol: angelo
<i>tīng</i>	听	udire (lui oda)
<i>tòngkǔ</i>	痛苦	angoscia
<i>tǔfēi</i>	土匪	bandito
<i>tuóbèide</i>	驼背的	gobbo
<i>wēixiǎn</i>	危险	periglio: pericolo
<i>wèizhīde</i>	未知的	incognito
<i>wénzhāng</i>	纹章	stemma
<i>wújīzhītan</i>	无稽之谈	baia
<i>xiànzài</i>	现在	or: ora
<i>xiāoshī</i>	消失	dileguare (lui dileguò)
<i>xiǎoxiàng</i>	小巷	calle
<i>xūjiǎde</i>	虚假的	menzognero
<i>xíguàn</i>	(我)习惯	solere (io soglio)
<i>xīnxǐruòkuáng</i>	欣喜若狂	estasi
<i>xuānnàode</i>	喧闹地	impetuosamente
<i>xūyào</i>	需要	dovere (lui dee)
<i>xūyào</i>	需要	dovere (io deggio)

<i>yǒushí</i>	有时	talor: qualche volta
<i>yuè</i>	月	luna: mese
<i>zài...zhīqián</i>	在.....之前	pria
<i>zhānlǐrì</i>	瞻礼日	festa
<i>zhěnglǐ</i>	整理	aggiustare
<i>zhíde</i>	值得	valere (lui valga)
<i>zhòumà</i>	咒骂	imprecare
<i>zhuàng</i>	撞	urtare
<i>zhùzhái</i>	住宅	dìmora
<i>zǒngshì</i>	总是	ognor: ognóra
<i>zuò</i>	(我)做	fo (fare)
<i>zǔzhòu</i>	诅咒	maledire

ESPRESSIONI TEATRALI		
<i>pinyin</i>	Cinese	Italiano
<i>bànshēng</i>	半声	mezza voce
<i>bāsōngguǎn</i>	巴松管	fagotto
<i>chángdí</i>	长笛	flauto
<i>chánghào</i>	长号	trombone
<i>dàhào</i>	大号	tuba
<i>dānhuánguǎn</i>	单簧管	clarinetto
<i>dàtíqín</i>	大提琴	violoncello
<i>dìngyīngǔ</i>	定音鼓	timpani
<i>dīyīntíqín</i>	低音提琴	contrabasso
<i>èrchóngchàng</i>	二重唱	duetto
<i>fánghuǒmù</i>	防火幕	tagliafuoco
<i>gāngqínjiā</i>	钢琴家	pianista
<i>gāngqín</i>	钢琴	pianoforte
<i>gēqǔ</i>	歌曲	canzone
<i>guǎngbǎn</i>	广板	largo
<i>guǎnxiányuèduì</i>	管弦乐队	orchestra
<i>héchàng</i>	合唱	coro
<i>hěnrùo</i>	很弱	pianissimo (pp.)
<i>huǎnmànbǎn</i>	缓慢板	grave
<i>hòutái</i>	后台	retroscena
<i>jiànqiáng</i>	渐强	crescendo (cresc.)
<i>jiànruò</i>	渐弱	decrescendo (decresc.)
<i>jiànruò</i>	渐弱	diminuendo (dim.)
<i>jiǎshēng</i>	假声	falsetto
<i>jiāoxiǎngyuède</i>	交响乐的	sinfonico
<i>jiāoxiǎngyuè</i>	交响乐	sinfonia
<i>jībǎn</i>	急板	presto
<i>jiézòu</i>	节奏	tempo
<i>jísùjiànqiáng</i>	急速渐强	rinforzando (rf.)
<i>jùyuànzhèngtīng</i>	剧院正厅	platea
<i>kuàibǎn</i>	快板	allegro
<i>mànbǎn</i>	慢板	lento
<i>měishēngchàngfǎ</i>	美声唱法	bel canto
<i>nánbālěiwǔyǎnyuán</i>	男芭蕾舞演员	ballerino
<i>nǚbālěiwǔyǎnyuán</i>	女芭蕾舞演员	ballerina
<i>qiáng</i>	强	forte (f.)
<i>qiánghòujíruò</i>	强后即弱	forte-piano (fp.)
<i>qīngchàngjù</i>	清唱剧	oratorio
<i>qúnzhòngyǎnyuán</i>	群众演员	comparsa
<i>róubǎn</i>	柔板	adagio

<i>ruò</i>	弱	piano (p.)
<i>sàkèguǎn</i>	萨克管	saxofono
<i>sānchóngchàng</i>	三重唱	terzetto
<i>sānjiǎotiě</i>	三角铁	triangolo
<i>shāoqiáng</i>	稍强	mezzo-forte (mf.)
<i>shāoruò</i>	稍弱	mezzo-piano (mp.)
<i>shuānghuánguǎn</i>	双簧管	oboe
<i>shùqín</i>	竖琴	arpa
<i>sìchóngchàng</i>	四重唱	quartetto
<i>tèqiáng</i>	特强	sforzando (sf.)
<i>tèqiánghòuruò</i>	特强后弱	sforzando piano (sfp.)
<i>wǔtái</i>	舞台	palcoscenico
<i>wǔtáicèmù</i>	舞台侧幕	quinta
<i>wǔtáidàojù</i>	舞台道具	attrezzaria
<i>wǔtáiqiánbù</i>	舞台前部	boccascena
<i>(wǔtáishàngfāng)guòdào</i>	(舞台上) 过道	ballatoio
<i>xiǎoguǎngbǎn</i>	小广板	larghetto
<i>xiǎohào</i>	小号	tromba
<i>xiǎokuàibǎn</i>	小快板	allegretto
<i>xiǎotíqín</i>	小提琴	violino
<i>xiézhòuqǔ</i>	协奏曲	concerto
<i>xíngbǎn</i>	行板	andante
<i>xuānxùdiào</i>	宣叙调	recitativo
<i>xùqǔ</i>	序曲	preludio
<i>yǒngtànàodiào</i>	咏叹调	aria
<i>yǒngxùdiào</i>	咏叙调	arioso
<i>yuánhào</i>	圆号	corno
<i>zhìjǐngōng</i>	置景工	macchinista
<i>zhǐhuī</i>	指挥	direttore
<i>zhōngbǎn</i>	中板	moderato
<i>zhōngtíqín</i>	中提琴	viola
<i>zhòngyīnqiáng</i>	重音强	forzando (fz.)
<i>zuìjībǎn</i>	最急板	prestissimo

APPENDICE

辅音	b	c	ch	ci	d	f	g	gh	gi	gl	gn	gu	l	m	n	p	qu	r	s	sc	sch	t	v	y	z	k		
元音	布	克	克	奇	德	夫(弗)	格	格	吉		尼	古	尔	姆	恩	普	库	尔	斯(经)	斯克	斯克	特	夫(弗)	伊	兹	克		
a	阿	巴	卡	卡	恰	达	法	加		贾	格拉	尼亚	瓜	拉	马(玛)	纳(娜)	帕	夸	拉	萨(莎)	斯卡		塔	瓦(娃)	亚(娅)	扎	卡	
e	埃	贝	切	凯	切	代(德)	费	杰	盖	杰	格莱	涅	圭	莱	梅	内	佩	奎	雷(雷)	塞	谢	斯凯	书	耶	泽	凯		
i y j	伊	比	奇	基		迪	菲	吉	吉		利(莉)	尼(妮)		利(莉)	米	尼(妮)	皮	奎	里(丽)	西	希	斯基	维	伊	齐	基		
o/uo	奥/沃	博	科		乔	多	福	戈		焦	格洛	尼奥	果	洛	莫	诺	波	阔	罗(萝)	索	斯科		托	沃	约	佐	科/阔	
u ou	乌	布	库		丘	杜	富	古		朱	格卢	纽	卢	穆	努	普		鲁	苏	斯克		图	武	尤	祖	库		
ea	亚	贝	恰	凯	切	代	费	贾	盖		格莱	涅	圭	莱	梅	内	佩	奎	雷	塞	谢	斯凯	泰	韦	耶	泽	凯	
an	安	班	坎		钱	丹	凡	甘		詹	格兰	年	关	兰	曼	南	潘	宽	兰	桑	斯卡	斯卡	坦	万	扬	赞	坎	
au ao	奥	包	考		乔	道	福	高		焦	格劳	尼奥		劳	毛	瑞		劳	绍	绍	斯科		陶	沃	尧	宗	考	
en	恩	本	琴	肯	琴	登	芬	真	根		格伦	年	古	恩	伦	门	嫩	彭	昆	伦	森	申		滕	文	延	曾	肯
ia	亚	比	恰	基	亚	迪	菲	贾	吉		利亚	尼亚	圭	利亚	米	亚	尼亚	皮	奎	里	夏	夏		蒂	维	耶	基	亚
ic	耶	别	切	基	耶	迪	耶	菲	杰	吉	耶		列	涅	圭	耶	列	米	耶	涅	皮	耶	奈	耶	谢	耶	基	耶
in	因	宾	钦	金		丁	芬	金	金		林(琳)	宁	古	因	林(琳)	明	宁	平	昆	林(琳)	辛	欣	斯金	廷	温	因	津	金
io	约	比	奥	基	奥	迪	菲	焦	吉	奥		廖	尼	奥		廖	苗	尼	奥	皮	奥		肖	肖	蒂	奥	基	奥
iu	尤	比	丘	基	乌	迪	菲	朱	吉	乌		柳	纽		柳	组	皮	乌		留	休	休		蒂	乌	基	乌	
on	翁	邦	孔		琼	东	丰	贡		琼	格隆	尼翁	古翁	隆	蒙	农	蓬		龙	松	斯孔		通	翁	永	宗	孔	
un	温	本	昆		春	敦	丰	贡		准	格伦	尼温		伦	蒙	农	蓬		伦	孙	斯昆		通	文	云	尊	昆	

La Tabella dei Nomi in Lingua Italiana 《世界人名翻译大词典》意大利语译音表

辅音	b	p	d	t	g	(ge)	gh	gu	ck	k	qu	c	v	f	z	s	j	ch	m	n	gn	ll	r	y	x											
元音	布	普	德	特	格	热	格	居	克	克	夫(弗)	夫(弗)	兹	斯	日	什	姆	恩	尼	尔	尔	伊	克斯													
a ä	阿	巴	帕	达	塔	加	雅	加	卡	卡	瓦(娃)	法	扎	萨	雅	沙(莎)	马(玛)	纳(娜)	尼亚	拉	拉	亚	克萨													
é è ei ey e(闭音节)	埃	贝	佩	代(德)	泰	热		盖	盖	凯	塞	韦	费	泽	塞	热	谢	梅	内	涅	莱	雷(雷)	耶	克塞												
e(开音节)	厄	伯	珀	德	特	热		格	格	克	塞	弗	弗	泽	塞	热	舍	默	纳(纳)	尼	尼	勒	勒	耶	克塞											
eu/oeu -ooux(词尾)	厄	伯	珀	德	特	热/格		格	格	克	瑟/弗	弗	沃	弗	泽	瑟	热	舍	默	纳	尼	尼	勒	勒	耶	克瑟										
i i y	伊	比	皮	迪	蒂	吉		吉	吉	基	西	维	菲	齐	西	日	希	米	尼(妮)	尼	利(莉)	里(丽)	伊	克西												
ao au ou -aux/eau -eaux	奥	博	波	多	托	戈/若	若	戈	戈	科	科	沃	福	佐	索	若	绍	莫	诺	尼	奥	洛	罗(萝)	约	克索											
o	奥	博	波	多	托	戈/若	若	戈	戈	科	科	沃	福	佐	索	若	绍	莫	诺	尼	奥	洛	罗(萝)	约	克索											
u ü ui uy	于	比	皮	迪	蒂	居		居	屈	屈	维	菲	聚	叙	瑞	许	米	尼	尼	吕	吕	于	克塞													
ai ai ay	艾	拜	佩	代	泰	盖	热	盖		凯	凯	韦	费	泽	塞	热	谢	迈	奈	涅	莱	赖	耶	克叙												
ain aim un um/eim in yn	安	班	潘	丹	坦	甘/然	然	甘	甘	坎	坎/桑	万	凡	赞	桑	然	尚	曼	南	年	兰	兰	延	克桑												
an am aen aon/en em ean	昂	邦	庞	当	唐	冈/让	让	冈		康	康/桑	旺	方	藏	桑	让	尚	芒	南	尼昂	朗	朗	扬	克桑												
on om	翁	邦	蓬	东	通	贡	容	贡		孔	孔	翁	丰	宗	松	容	雄	蒙	农	尼翁	隆	龙	永	克松												
ou où ou -oux	乌	布	普	杜	图	古	笛	古		库	库	武	富	祖	亦	笛	舒	穆	努	纽	卢	鲁	尤	克苏												
ien yen	延	比	安	皮	安	蒂	安	然		吉安	吉安	基安	西安	维安	菲安	齐安	西安	然	希安	米安	尼安	尼安	里安	延	克西安											
ion yon iom yom	永	比	翁	皮	翁	蒂	翁	容		吉翁	吉翁	基翁	雄	维翁	菲翁	齐翁	雄	容	米翁	尼翁	尼翁	利翁	里翁	永	克雄											
ie ie ille	耶	比	耶	皮	耶	蒂	耶	吉耶		吉耶	吉耶	基耶	谢	维耶	菲耶	齐耶	谢	日耶	谢	米耶	涅	涅	利耶	里耶	耶	克谢										
ieu ieux	约	比	耶	皮	耶	蒂	耶	吉耶		吉耶	吉耶	基耶	西耶	维耶	菲耶	齐耶	西耶	日耶	希耶	米耶	尼耶	尼耶	利耶	里耶	耶	克西耶										
oi oie ou ey	瓦	布	瓦	普	瓦	杜	瓦	图	瓦	瓜	笛	瓦	夸	夸	瓦	富	瓦	祖	瓦	苏	瓦	兹	瓦	舒	瓦	穆	瓦	努	瓦	尼	瓦	卢	瓦	鲁	瓦	克苏瓦
oin oim	万	班	潘	端	图	万	关	兹	万	关		宽	宽	万	富	万	祖	万	苏	万	兹	万	舒	万	穆	万	努	万	尼	万	卢	万	鲁	万	克苏万	
ière ières(词尾)	比	埃	皮	埃	迪	埃	蒂	埃		吉埃	吉埃	基埃	西埃	维埃	菲埃	齐埃	西埃	日埃	希埃	米埃	尼埃	尼埃	利埃	里埃	埃	克西埃										

La Tabella dei Nomi in Lingua Francese 《世界人名翻译大词典》法语译音表

BIBLIOGRAFIA

- ABBIATI, Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998.
- ANDERMAN, Gunilla, *Drama translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 2009.
- BERTUCCIOLI, Giuliano, *Italia e Cina*, Roma, L'Asino d'oro edizioni s.r.l., 1998.
- BONOMI, Ilaria e BURONI, Edoardo, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- COLETTI, Vittorio, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2017.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2011.
- FISHER, Burton D., *A History of Opera: Milestones and Metamorphosis*, Boca Raton, Opera Journeys Publishing, 2005.
- FISHER, Burton D., *Rigoletto: Complete Libretto with Music Highlight Examples*, Boca Raton, Opera Journeys Publishing, 2020.
- HEADINGTON, Christopher, WESTBROOK, Roy e BARFOOT, Terry, *The Opera: A History*, London, The Bodley Head Ltd., 1987.
- JIANG Yimin 蒋一民, “Xiyanggeju de Qianlong chuanqi: zhengwei yu jiedu” 西洋歌剧的“乾隆传奇”——证伪与解读 (La leggenda di Qianlong delle opere occidentali: provare la falsificazione e le spiegazioni), *Geju*, 2015, pp. 40-50.

- KATAN, David, *Translating Cultures*, Manchester, St Jerome Publishing, 1998.
- LIU Danqing 刘丹青, “Tanci de benzhi daijuci” 叹词的本质——代句词 (La natura dell’interiezione: la parola che sostituisce una frase), *Shijie hanyu jiaoxue*, 2019, vol. 25, n.2, pp. 147-158.
- NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, London, Pearson Education, 1998.
- NEWTON, K. M. (eds.), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, New York, St. Martin's Press, 1997.
- OSIMO, Bruno, *Il manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.
- PARKER, Roger, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- PEDROTTI, Roberta, *Storia dell'opera lirica. Un immenso orizzonte. Dalle origini ai giorni nostri*, Città di Castello (PG), Casa editrice Odoya S.r.l., 2019.
- PERINI, Elisabetta, *Grammatica italiana per tutti*, Milano, Giunti Editore, 2009.
- ROSSI, Fabio, *Opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci editore, 2018.
- SUN Huishuang 孙慧双, *Geju fanyi yu yanjiu* 歌剧翻译与研究 (Le traduzioni e gli studi sulle opere liriche), Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 1998.
- YANG Xigang 杨喜刚, “Waiguo renming fanyi yongzi de xingbietezheng” 外国人名翻译用字的性别特征 (Le caratteristiche sessuali dei caratteri utilizzati nella traduzione di nomi stranieri), *Haiwai yingyu*, 2019, vol. 6, pp. 54-56.
- ZHOU Feng 周枫 e LU Yansheng 鲁燕生, *Nongchen: yinyue fengxi, jiaoben, xuanqu* 弄臣: 音乐分析、脚本、选曲 (Rigoletto: analisi musicali, il libretto e i brani principali), Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1983.

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

SITOGRAFIA

<http://www.treccani.it/>

<https://ctext.org/ens>

<https://www.cnki.net/>

http://www.logos.it/index_en.php

<http://www.librettodopera.it/id/7511>

https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale

http://www.murashev.com/opera/Rigoletto_libretto_Italian_English

<https://www.guidatraduzioni.it/>

<https://rivistatradurre.it/>

https://digilander.libero.it/semper_idem/arte/musica/belcanto.htm

http://forum.accademiadellacrusca.it/forum_8/interventi/3149.shtml.html