

Lecture proibite e parole in codice: *Storia dell'Ala Occidentale*, un'opera drammaturgica nel romanzo cinese *Il Sogno della Camera Rossa*

ABSTRACT: *The 18th-century novel The Dream of the Red Chamber (Honglou meng) is one of the most important narrative masterpieces of Chinese literature. Despite the numerous studies on this work – that is an encyclopedic summa of an entire culture – the role of the theatre in the novel has not been sufficiently deepened. This paper explores how the young protagonists of Honglou meng use The Story of the Western Wing, a comedy that is still fundamental to the Chinese artistic heritage today. The two teenagers in the novel secretly admire the drama characters and their courageous way of living passions. These characters have the subversive and maieutic function of providing essential words for a dialogue that allows the adolescents to emotionally overcome the conditioning of an environment characterized by a rigid and oppressive Neo-Confucian education. Some issues about the consideration suffered by sentimental dramaturgy – in an imperial context where the theatre was the centre of debates on which themes and behaviours should be censored as corrupting costumes – emerge in the background of this analysis.*

INTRODUZIONE

Il presente articolo si focalizza sul ruolo trasformativo ricoperto dal teatro – considerato nella sua dimensione letteraria – nel romanzo *Il Sogno della Camera Rossa* (*Honglou meng* 红楼梦)¹, scritto a metà del XVIII secolo sotto la dinastia Qing (1644-1911).

I protagonisti, di nome Baoyu e Daiyu, non riescono a parlare direttamente del reciproco sentimento e comunicano invece tramite allusioni, utilizzando la commedia di epoca Yuan (1279-1368) *Storia dell'Ala Occidentale* (*Xixiang Ji* 西厢记). L'identificazione con i personaggi di quest'opera consente loro di liberare emozioni compresse e imbrigliate dalle strutture re-

¹ Per i caratteri cinesi, l'autrice si è riferita all'edizione digitale del romanzo in lingua originale: <http://ctext.org/hongloumeng>, ultima consultazione 23 marzo 2021.

pressive del conformismo, ed è un combattuto tentativo di auto-espressione, che spinge il pensiero ad oltrepassare i vincoli della morale tradizionale confuciana. Il teatro, utilizzabile come strumento sia per consolidare il potere costituito, sia – come in questo caso – per diffondere idee di ribellione, ricopre da sempre una funzione implicitamente politica (cf. Pilone 1966, 23).

La trama, che i ragazzi del romanzo leggono di nascosto dai genitori, ha una cospicua estensione, ma un intreccio di per sé molto semplice e leggero: Yingying, figlia di un primo ministro defunto, è in viaggio con la madre e alloggia nel padiglione di un tempio buddhista. Junrui, uno studioso diretto verso la capitale per sostenere gli esami pubblici per accedere alle cariche statali, si ferma a sua volta a cercare riparo in quel luogo, dove incontra Yingying. I due si innamorano in segreto nella camera a Ponente. Tuttavia, la madre di lei non acconsente al loro fidanzamento, avendo fra l'altro precedentemente promesso la figlia ad un giovane più abbiente; quando però un bandito vuole rapire la fanciulla, illude Junrui affinché la liberi. Senonché, una volta uscita dallo stato di emergenza e considerando troppo povero il letterato salvatore, la madre cerca di venire meno all'ultima parola data. Alla fine, comunque, deve arrendersi e benedire con un matrimonio la relazione che scopre scandalosamente già consumata.

Una breve contestualizzazione storico-sociale permetterà di comprendere l'impatto della commedia in questione sull'epoca – di quattro secoli successiva – nella quale il romanzo *Honglou meng* è stato composto. I Qing, provenienti dal nord, riescono ad imporre il loro dominio su tutta la Cina, attraverso un regime autoritario. Sotto la loro egida, ancor più che nei governi precedenti, al teatro sono imposti pesanti controlli e limitazioni (cf. Mackerras 1983, 111). La dinastia mancese adotta l'ortodossia confuciana (cf. Lanciotti 2007, 175) e, cercando di mantenerne saldamente il sistema di valori, incoraggia e promuove solo le opere teatrali che incarnano virtù ritenute appropriate quali la pietà filiale (cf. Mackerras 1983, 5), proibendone altre con pene estremamente severe.

La censura a quel tempo è infatti forte (Benedetti – Suriano – Villani 2020, 175-192): anche se spiccano imperatori sotto qualche aspetto illuminati, il governo considera politicamente pericolosi alcuni testi letterari, definendoli licenziosi e afrodisiaci, cagionanti la corruzione dei costumi e l'avvelenamento delle menti. Nel 1713 minaccia con un provvedimento punizioni per tipografi, librai e lettori di questa produzione incriminata, ai quali nel 1725 ordina siano inflitti un esilio di tre anni e cento frustate. Nel 1736 sale al trono Qianlong², regnante fino al 1796. Egli protegge e favorisce determinati letterati e artisti, ma emana un decreto che ordina ai funzionari provinciali di monitorare le stampe, perquisire, sequestrare e far bruciare scritti osceni venduti dai disobbedienti. Nel 1753, Qianlong proibisce di tradurre in lingua mancese la letteratura licenziosa cinese (cf. Lanciotti 2007, 200), riferendosi non solo

² Al suo nome è legata la nascita dell'Opera di Pechino.

alle opere erotiche, ma anche a quelle che screditano – seppure in modo velato – la classe dirigente. Lo stesso *Honglou meng* viene condannato. Tuttavia, volumi di narrativa e drammaturgia continuano a circolare e ad essere letti, clandestinamente e con false informazioni sugli editori.

La data di inizio della composizione dello *Honglou meng* da parte di Cao Xueqin (1715 ca. - 1764) è fatta risalire al 1752³. A quel tempo, buona parte della drammaturgia è considerata un danno per le giovani nobili, in quanto rappresenta la tentazione di affacciarsi al mondo delle passioni, una sottile rivolta verso il senso del pudore inculcato dall'educazione convenzionale. Nonostante nel primo capitolo del romanzo (cf. Ts'ao 2008, 20) Cao Xueqin critichi la moda della letteratura sentimentalistica in cui sono protagonisti studiosi candidati agli esami e belle fanciulle (*caizi jiaren* 才子佳人), si concede alcune eccezioni nel corso della narrazione, riconoscendo tacitamente il suo debito verso *Storia dell'Ala Occidentale*, dramma più volte citato come simbolo del potere invincibile dell'amore, e posto in relazione all'attaccamento affettivo fra Baoyu e Daiyu. Nondimeno, come si cercherà di chiarire nelle prossime pagine, lo scrittore utilizza un bonario scetticismo nei confronti dell'illusione sentimentale, distanziandosi dall'opera teatrale, che si conclude con il lieto fine e con la soluzione convenzionale del legittimato contenimento matrimoniale.

Il romanzo narra comunque dell'amore all'interno di un Giardino, popolato da padiglioni, rocce, ruscelli, e sede di edifici abitati dalle fanciulle aristocratiche della famiglia Jia con le loro cameriere. È un luogo sottratto il più possibile ad ingerenze esterne, nel tentativo di evitare le insidie del mondo adulto (cf. Masi 2009, 361).

Baoyu è un sentimentale (*youqingren* 有情人), definito dalla dea Jinghuan (la Fata del Disincanto incontrata in sogno)⁴ «lussurioso spirituale» (*yiyin* 意淫): legato ad amori inesauti e perduto appassionate, diversi dalla promiscua, volgare e superficiale ricerca di un piacere meramente fisico (cf. Ts'ao 2008, 96, cap. V). Caro alle donne, ma percepito come bizzarro e fuori dalla realtà, è dedito alle fanciulle, compagne con cui prolungare il più possibile il momento dell'adolescenza nella propria vita di evasione.

La cugina Daiyu, che dal Sud approda alla dimora dei Jia (cf. Ts'ao 2008, 48, cap. III),

³ Per una trattazione più approfondita che introduca il romanzo e l'autore si rimanda a BORELLI (2019, 1-30).

⁴ La prima forma di spettacolo che si incontra nel romanzo è nel Paese Illusorio del Grande Vuoto, durante un sogno nel quale la dea esorta Baoyu con canti e danze a non cercare vane pene nel mondo della polvere. Il giovane, in quel luogo fatato senza genitori e maestri che lo possano controllare e in cui vorrebbe rimanere per sempre, la ascolta cantare la caducità della vita e le speranze primaverili che si disfano come nuvole e scorrono via come fiori nella corrente. La dea regola gli inestinguibili debiti passionali di fanciulle sofferenti e di giovani persi nella malinconia per aver ecceduto nel folle sentimento. Vuole che Baoyu sia messo in guardia contro le stolte seduzioni dei sensi: l'amore finirà in nulla, è una vana attesa, fatta di inquietudini, lacrime e nostalgia distruttiva.

dotata di sublimi capacità intellettuali, musicali e poetiche, è accolta con compassione e affetto, ma è poi tradita dai famigliari che favoriscono il matrimonio dell'ignaro Baoyu con un'altra cugina, più equilibrata e diplomatica, di nome Baochai. Nonostante una corazza difensiva di distacco sprezzante, Daiyu crolla spesso emotivamente, in preda ad insicurezze affettive: orfana, cagionevole di salute, fragile, solitaria e gelosa, non beneficia di una vera protezione, e il suo orgoglio soffre nel vedersi dipendente dagli altri. Si scontra ripetutamente con il timore che Baoyu non sappia comportarsi con serietà e costanza. L'amore non si concretizza, è vissuto in una dimensione potenziale, senza storia reale e, dopo aver sopportato una lunga malattia, Daiyu si lascerà morire, proprio nel momento in cui con l'inganno Baoyu viene unito in matrimonio a Baochai.

Le giovani donne di cui il ragazzo si circonda sono in fondo le figure più importanti del romanzo, considerate pure come l'acqua e spiritualmente superiori agli uomini, ritenuti invece torbido fango (cf. Ts'ao 2008, 289). Lo *Honglou meng* idealizza la femminilità connessa al sentimento (*qing* 情), la rivalutazione del quale è un modo per articolare un nuovo senso del sé individuale, alternativo alle prescrizioni patriarcali dell'ordine dominante, che le subordina alla famiglia e allo Stato. Questa battaglia valoriale è stata prima portata avanti dal teatro, poi assunta dal romanzo, il cui aspetto sovversivo non è l'arida e corrotta licenziosità dei quartieri maschili dei Jia – mero rovescio trasgressivo di uno stantio conservatorismo –, bensì il mondo del Giardino, ambientazione nella quale impera un desiderio percepito come culmine del sentimento.

Baoyu e Daiyu inventano un loro modo di dialogare attraverso un linguaggio poetico e suggestivo; a volte litigano, perché lui cita passi dell'opera teatrale dai toni che finiscono per imbarazzarla e offenderla, fallendo nel proprio intento di avvicinarla. Tuttavia, privatamente lei si identifica davvero con Cui Yingying 崔莺莺, eroina di *Xixiang Ji*, e vede Baoyu in Zhang Junrui, protagonista maschile del dramma. Il testo drammaturgico fa slittare la relazione fra Baoyu e Daiyu da un'intimità infantile a un agognato amore dagli aspetti erotici. Ma Daiyu non riesce ad esternare quel sentimento, ricco di sfumature di desiderio, che l'opera drammaturgica invece incoraggia, fornendole almeno le parole per comprenderlo e viverlo interiormente, nella vana speranza in un lieto fine.

Cao Xueqin segue quindi a proprio modo il solco del dramma *Xixiang Ji*, che rappresenta l'afflato sensuale della protagonista letteraria e che nella realtà storica un editto dell'imperatore Qianlong (cf. Wu 2017, 132) proibisce come libro osceno (*yinshu* 淫书). Allo stesso modo, tempo dopo, anche *Honglou meng* è bandito dal governo (cf. Zhou 2001, 267) come «oscenità che sa di sporco» (*yinhui wuchou* 淫秽 污臭), a causa del suo enfatizzare una simile dimensione emozionale.

L'EPOCA YUAN: PERMANENZE DRAMMATURGICHE NEI SECOLI SUCCESSIVI

Storia dell'Ala Occidentale (Xixiang Ji) è il capolavoro di Wang Shifu 王实甫, scritto sotto la dinastia Yuan fra il 1279 e il 1307. Il grande drammaturgo – vissuto nella capitale Dadu (Pechino) – è autore di quattordici *zaju*⁵, incentrati soprattutto sulla lotta delle donne contro i matrimoni combinati e a favore dell'amore come libera scelta, idee profondamente condivise dal romanzo di Cao Xueqin. Infatti, proprio per il suo linguaggio appassionato e i dettagli di esplicita seduzione non sempre visti come rispettabili nella Cina dell'epoca, è in assoluto la commedia maggiormente utilizzata nello *Honglou meng*, rappresentata da attrici bambine (cf. Cao 1995c, 36, cap. LIV) e citata a più riprese dai protagonisti Baoyu e Daiyu (cf. Cao 1995a, 462, cap. XXIII; *ibid.* 516, cap. XXVI).

Cao Xueqin privilegia i riferimenti a brani teatrali di pura finzione, rispetto alle *pièce* più accettate dai confuciani, quali quelle che riportano accadimenti storici, o promulgano precetti educativi. Romanticherie e passioni sono al centro delle trame di quasi tutti i drammi da lui scelti per il proprio romanzo, considerati perniciosi da quell'ambiente imperiale di cui critica molti aspetti. I personaggi di tali opere agiscono in nome di desideri e idee individuali, nonostante siano membri di classi sociali trascinate dal flusso storico in cui sono immerse (cf. Pilone 1966, 110), che li rendono padroni o subalterni, ma dalle quali esondano in quanto soggetti trasformativi.

Il teatro, nella sua fresca vitalità che alterna ad istanti umoristici e virtuosistici momenti di denuncia delle ingiustizie e delle prevaricazioni nei confronti di donne e classi marginali, era considerato «un'arte plebea» (Savarese 2003, 46), schietta e tagliente, per la sua licenza di ridicolizzare lasciando trapelare una sorta di potere della subalternità. Le figure comiche, per

⁵ Sotto la dinastia mongola si afferma lo stile teatrale del Nord (*beiju* 北剧) e si perfeziona e codifica, come vero e proprio dramma, lo *zaju* 杂剧, che significa «giochi diversi, misti». Ogni *zaju* ha quattro atti, preceduti spesso da un prologo che spiega gli antefatti e l'azione imminente. Ogni atto ha parti recitate e parti cantate, con parole adattate su arie musicali famose: canzoni soprattutto della dinastia precedente Song (960-1276). *Xixiang Ji* può essere considerato un unico *zaju*, sebbene si distingua dagli altri dell'epoca in quanto composto da cinque parti di quattro atti ognuna – non solo da quattro atti in tutto come di consueto – ed è quindi esattamente una sorta di ciclo di cinque drammi *zaju*, con in tutto venti atti. Risulta inoltre innovativo anche perché cantato almeno da tre personaggi, anziché dal solo protagonista come tipico del genere. Nel primo dei cinque *zaju* canta Zhang (il protagonista maschile), nel secondo cantano Yingying (la protagonista femminile), Huiming (monaco bellicoso che offre il proprio aiuto), la cameriera Hongniang e poi di nuovo Yingying; nel terzo canta Hongniang; nel quarto cantano Zhang, Hongniang, Yingying e poi di nuovo Zhang; nel quinto Yingying, Zhang, Hongniang, Zhang. Non si utilizzano cori. L'intera narrazione recitata, dialogata in prosa, e cantata, presenta molte più arie che azioni. Nei drammi cinesi non c'è unità di tempo e luogo, ma ognuno dei cinque *zaju* (rappresentabile in cinque giorni consecutivi) ha una sorta di interna unità di azione: infatuazione, attesa, dissimulazione, rapporto consumato, sospetto (cf. WANG 1995, 45-49).

esempio, tramite l'esemplificazione del proprio personaggio, deridono con fresca sagacia la corruzione del potere (famigliare, religioso, militare e politico).

I testi hanno nei secoli subito una notevole discriminazione, essendo l'arte drammaturgica giudicata di scarso valore culturale e indegna di essere reputata letteratura (cf. Savarese 2003, 70). Vigeva una sorta di discredito da parte dell'ortodossia confuciana, la quale definiva i drammi narrazioni non vere, che incoraggiavano a sottrarsi ai doveri sociali e quindi risultavano dannose per lo spirito (cf. Lanciotti 2007, 116), e inficanti il monopolio del *wenyan* 文言 – la lingua letteraria dei privilegiati funzionari – con i loro dialoghi scritti in lingua vernacolare (*baibua* 白话), anche se intervallati da passaggi cantati e in versi in lingua colta.

I letterati cinesi, in quanto funzionari governativi o studiosi, hanno assunto il teatro come professione prevalentemente nei momenti di estrema difficoltà politica, considerandolo altrimenti come un passatempo al quale non associare in pubblico la propria reputazione (cf. Hsu 1985, 86). Tuttavia, nelle loro opere, molti drammaturghi parteggiano per gli oppressi (*beiyapozhe* 被压迫者) e trattano temi relativi ai conflitti sociali. Il repertorio drammaturgico in Cina è un campo condiviso per generazioni, anche se riscritto dai letterati in modo di volta in volta più attuale, in un continuo adattamento a nuovi stili musicali e tecniche coreografiche. Le trame risultano nei secoli un patrimonio culturale molto conosciuto dal pubblico, ed è importante sottolineare che nell'epoca di stesura del romanzo *Hognlou meng* il teatro rappresenta l'unico vero mezzo di comunicazione di massa.

I drammi trasformano leggende nel tempo con il loro stile di intrattenimento popolare. Illustrano ed abbelliscono racconti di eroi prodotti, più che da menti individuali, da un'immaginazione collettiva e ripetutamente rivisitati. I testi hanno una lunghezza considerevole, all'interno della quale anche le ripetizioni interne risultano piacevoli, per un effetto rassicurante che non inficia il valore anticonformistico e sovversivo di alcuni contenuti, bensì lo evidenzia per contrasto. Per questa estrema estensione drammaturgica, durante la dinastia Qing (1644-1911), si diffonde la moda di spettacoli che propongono in forma antologica uno o due episodi significativi da opere diverse, come traspare dalle pagine del romanzo di Cao Xueqin. *Xixiang Ji*, per esempio, ha così tanti atti da non essere completamente rappresentabile sulla scena⁶; solo con la lettura individuale del testo drammaturgico la commedia è assaporabile nella sua interezza, dalla quale si può evincere una carica eticamente antistituzionale.

Le prime grandi forme teatrali cinesi complete e autoriali sono tardive e risalgono all'epoca di stesura di *Storia dell'Ala Occidentale*: sotto la dinastia Yuan, i letterati trasfondono la propria cultura drammaturgicamente, «nel mondo ancora informe dello spettacolo» (Masi 2009, 259). Con i mongoli, commerci e pace forzata garantiscono una certa agiatezza cittadina, che favorisce l'epoca d'oro del teatro cinese, rendendolo un genere letterario, con drammi

⁶ Il dramma viene ancora oggi spesso rappresentato a teatro in vari riadattamenti, rientrando nel repertorio dell'Opera di Pechino e di altre Opere locali.

veri e propri, che amalgamano in un corpo unico alcuni intrecci e componenti spettacolari originatisi nei secoli precedenti, nei quali erano apparsi vari intrattenimenti senza una fusione organica dotata di una matura «coscienza drammatica» (Pisu – Tomiyama 1982, 12).

La dittatura militare mongola sovverte il sistema politico-sociale e per più di settant'anni, dal 1238 al 1314, abolisce gli esami imperiali che tradizionalmente avevano reclutato letterati cinesi per la carica di funzionariato governativo. Questi ultimi vengono estromessi dal proprio ruolo di classe dirigente e si trovano disoccupati, relegati ad «uno dei gradini più bassi della scala sociale» (Savarese 2003, 60) e costretti a cercare un sostentamento rivolgendo il loro talento al teatro, considerato dall'altezzosa morale confuciana sotto-cultura (cf. Pilone 1966, 32), passatempo popolare di bassa levatura e non rispettabile (cf. Hsu 1985, 304). Anche se in quest'epoca vengono rifiniti ed estesi trame e dialoghi, il discredito continua, benché con qualche fama e introito derivato dalla produzione di testi. Con l'arrivo della dinastia straniera repressiva, che relega i cinesi alle classi inferiori escludendoli dai ruoli politici, si delinea quindi chiaramente una complessa forma di teatro. La novità è il coinvolgimento nella carriera alternativa drammaturgica degli ora discriminati letterati (cf. Yu 1995, 26.), i quali, in protesta col nuovo regime, indirizzano l'energia intellettuale, poetica e musicale verso un'arte popolare che giunge a piena fioritura. I mongoli, del resto, favoriscono il genere teatrale, proprio perché più immediato e fruibile (cf. Lanciotti 2007, 144). Sotto di loro la morale confuciana diventa meno preponderante e diminuiscono i tabù nei confronti di quello che è considerato il mondo promiscuo di quest'arte. Sfogando il senso di perdita di identità e il malcontento nei confronti della corruzione della nuova classe dominante composta dagli invasori, molti drammaturghi si pronunciano artisticamente in modo critico verso la società feudale del tempo e a favore della rivolta delle donne che cercano libertà. Il teatro è utilizzato dunque anche ideologicamente dai letterati, privati dei loro diritti, con l'esposizione di situazioni che rimandano a problemi sociali contemporanei, seppur celati dietro a vesti leggendarie e di ambientazione più antica (cf. Mackerras 1983). I temi delle trame derivano da intrattenimenti popolari, storie già conosciute dal pubblico, tratte dai libretti dei cantastorie, in vendita da tempo come poco più che canovacci, senza una concezione rigida di proprietà intellettuale (cf. Yu 1995, 57).

Xixiang Ji è un esempio famoso e a lieto fine di dramma che ripete lo stesso tema, con variazioni nel corso dei secoli. È infatti ispirato ad un racconto del IX secolo di epoca Tang (618-907): *Storia di Yingying (Yingying zhuan)*, chiamato anche *Vera storia di una perfetta unione*, dello scrittore Yuan Zhen, in cui uno studente si innamora e seduce una ragazza, per poi abbandonarla. In epoca Song (960-1276) i nuclei di proto-teatro erano ancora brevi e semplici, influenzati dall'arte dei cantastorie (cf. Hsu 1985, 227), con i loro canovacci (*huaben* 话本) in versi alternati a prosa. Questi ultimi, molto popolari fra ascoltatori non istruiti, hanno

propagato leggende e fornito materiale per i futuri romanzi e drammi⁷. Con gli *huaben* prosegue quindi la storia di Yingying e del suo amore contrastato (cf. Savarese 2003, 52). Successivamente, gli autori cercano il lieto fine, culminante nel dramma Yuan di Wang Shifu.

Oggi spesso i drammi si trovano riformulati da autori del Novecento (cf. Hsu 1985, 69), i quali seguono manoscritti diversi⁸, che risentono di modifiche dovute a passate censure ideologiche o semplicemente al fatto che per secoli gli attori hanno adattato opere antiche per renderle più consone alle loro particolari necessità rappresentative.

CUI YINGYING, RIBELLE FIGLIA DI UN FUNZIONARIO, E LA SUA CAMERIERA HONGNIANG

Xixiang Ji, ambientata in epoca Tang nell'anno 801, è la storia dell'amore – resistente ad ogni ostacolo – fra la bella fanciulla Cui Yingying e lo studente Zhang Junrui. Dramma di incontri, intrighi, scoperte, separazioni e fedeltà, valorizza il sentimento come scelta, contro chi lo considera illecito. L'approfondimento dell'intreccio del testo, non ancora tradotto in lingua italiana, metterà in luce sia gli aspetti con i quali *Daiyu*, in balia di un'ambivalenza lacerante, teme e contemporaneamente desidera identificarsi, sia la particolare e specifica dialettica servopadrone che conferisce al romanzo e al dramma un valore culturalmente sovversivo. È un'opera importante per quanto riguarda la morale non ufficiale, portata avanti come bandiera da buona parte del teatro. È inoltre significativa anche perché valorizza un personaggio socialmente subordinato: l'ancella Hongniang, il cui ruolo è fondamentale per il successo dell'amore e per lo svolgimento della trama. In quanto subalterna, questa figura altruista molto amata dal pubblico è più svincolata dall'ideologia feudale, ed incoraggia la libera unione dei due giovani (cf. Yu 1995, 28).

Nella prima parte, la diciannovenne Cui Yingying (interpretata da un ruolo di giovane donna vivace: *huadan*)⁹, a fine primavera sosta in un monastero con la madre, signora Zheng

⁷ L'arte dei cantastorie ha lasciato anche un marchio tecnico sugli attori cinesi, i quali tendono a raccontare e a commentare, oltre che ad impersonare. I personaggi delle opere teatrali introducono gli antefatti della storia agli spettatori nei passaggi di apertura: non è prevista *suspense*, se il pubblico non conoscesse in precedenza trama e convenzioni, il godimento dell'opera ne sarebbe inficiato.

⁸ Per quanto riguarda la commedia *Xixiang Ji*, la rinomata traduzione inglese di Hsiung (cf. HSIUNG 1968) è basata sugli emendamenti moralistici del neoconfuciano Jin Shengtian, il quale ha epurato i passaggi volgari. Si preferisce nel presente articolo citare l'edizione Hongzhi, che risale ad un periodo precedente: l'epoca Ming (del 1498) e che non mostra reticenze relative alle tematiche erotiche. La traduzione inglese di quest'ultima è basata su studi più recenti ed è curata da Idema e West, con l'approvazione dell'eminente studioso Cyril Birch (cf. WANG 1995, 14, 90, 105).

⁹ Gli attori cinesi sono suddivisi in quattro macrocategorie di ruoli fissi: *sheng* (maschili), *dan* (femminili), *jing*

(donna anziana: *laodan*), durante un viaggio per riportare al paese natale la salma del defunto padre, primo ministro. Soggiornano al padiglione a Levante, aspettando il promesso sposo di Yingying, Zheng Heng (rappresentato da un ruolo comico, *chou*), cugino della madre. Ma la ragazza incontra un giovane diplomatico di primo grado (*xiuca* 秀才), il ventitreenne Zhang Junrui (interpretato da un ruolo maschile *sheng*), che arriva in quel luogo appartato mentre si dirige verso la capitale Chang'an¹⁰, dove vuole sostenere gli esami. Si innamorano a prima vista. Lui, sedotto dallo sguardo e dai piccoli piedi di loto, si fa sistemare al padiglione a Ponente, in una stanza vicino a lei, grazie ai monaci piuttosto solidali con il sentimento, ma soprattutto facilmente corruttibili (l'abate Fa Ben e il suo discepolo *chou* Fa Zong). In una notte di luna piena (III atto), la cameriera Hongniang accompagna Yingying in giardino per bruciare incenso a Buddha; il giovane si affaccia e canta a Yingying parole d'amore, lei gli risponde con altri versi, ma i due non dialogano esplicitamente, proprio come i protagonisti del romanzo *Honglou meng* – Baoyu e Daiyu –, anch'essi trovatisi per destino a convivere negli stessi spazi. Questa prima parte si intitola *Zhang Junrui nel monastero non trova pace* e si conclude con l'incontro ravvicinato fra i due ragazzi durante la cerimonia funebre in onore del padre di lei (IV atto), durante la quale anche gli officianti sono comicamente scossi dall'ammaliante bellezza. Zhang soffre, trepidante di desiderio amoroso.

Nella seconda arriva il bandito Sun Tigre Volante (Sun Feihu), anch'egli personaggio ridicolizzato (*chou*). Quest'ultimo minaccia di uccidere tutti gli abitanti del monastero, se non gli verrà consegnata Yingying, di cui è noto il fascino¹¹. Junrui si impegna a cacciarlo, chiedendo aiuto ad un amico capo delle truppe imperiali (Du Que: Generale del Cavallo Bianco), tramite una lettera, consegnata da un'altra figura comica (*chou*), Huiming: uno spavaldo giovane monaco bevitore. Così come Baoyu – personaggio principale del romanzo – anche il protagonista della commedia *Storia dell'Ala Occidentale* non è un valoroso uomo d'azione e si rivolge ad altri per risolvere le questioni pratiche¹². In cambio della salvezza della figlia, la madre di lei gliela promette in sposa, nonostante il patto pregresso con il cugino. Nel farlo, sottolinea che, a causa della povertà dello studente, non si tratta di un adeguato scambio per quanto riguarda lo status sociale, ma è comunque un compromesso migliore rispetto al contaminare la reputazione familiare cedendo la figlia ad un bandito traditore. A pericolo scampato, la signora ritratta (IV atto), sostenendo che i due giovani, anche se ormai illusi, si devono considerare come fratelli (cf. Wang 1995, 177), per persistere nel proposito originario di dare

(volti dipinti), *chou* (clown). Ognuna ha uno specifico trucco e propri modi di cantare e muoversi sul palcoscenico.

¹⁰ L'attuale Xi'an nello Shaanxi.

¹¹ L'assedio del monastero causato dalla beltà di Yingying è metafora buddhista della tentazione dei sensi (cf. WANG 1995, 47).

¹² Zhang Junrui è spesso vittima di parodia (cf. WANG 1995, 74).

la figlia al precedente promesso sposo, in quanto miglior partito¹³. Non mantiene quindi la propria parola, mostra opportunismo e cerca addirittura di ammansire il giovane innamorato, offrendogli denaro. Il titolo di questa parte è *Yingying di notte ascolta il qin*¹⁴: ella torna nel giardino e Junrui vi si riaffaccia, ormai la ragazza critica la madre che li ha ingannati, ma alla quale deve obbedienza, condivide soffrendo l'amore per lui, che la conquista definitivamente suonando lo strumento musicale.

Nella terza sezione, *Zhang Junrui si ammala per il dispiacere*, il giovane chiuso nello studio, alterna disperazione e speranza in preda alle passioni. La cameriera della ragazza, Hongniang, fa da tramite, parlando per conto della sua giovane padrona e consegnando reciproche lettere. Nel II atto recapita un messaggio di Zhang a Yingying, la quale però si adira combattuta, e per pudore finge di sottrarsi. Questa è la parte in cui la cameriera più si esprime in canti, e riesce a scalzare dalle sue pose convenzionali la protagonista (cf. Wang 1995, 89-90): con affetto la accusa di mettersi un costume per un ruolo (*daban* 打扮), di applicarsi un trucco (*zhuang* 装). Critica i falsi sentimenti (*jiayi* 假意), il fatto che menta a se stessa per essere filiale e responsabile e per proteggere onore e nome a dispetto del reale desiderio. Hongniang, con la propria verità, spoglia dalle momentanee maschere Yingying, la quale vive infatti un conflitto interno, perché quello che prova è più forte della pietà filiale, ma alla fine decide di sfidare ipocrisia e convenienze, in nome della purezza del sentimento che la rende felice e promette in una lettera definitiva (IV atto) l'arrivo di «nuvole e pioggia» (*yunyu* 云雨), metafora per la consumazione del rapporto amoroso (cf. Wang 1995, 221).

Nella quarta parte, la cameriera Hongniang, figura-chiave dell'opera, sprona e accompagna la ragazza di notte nello studio di Junrui, al quale ricorda di trattare Yingying con tenerezza. Poi la aspetta di guardia fuori dalla porta nel giardino, mentre i due giovani vivono il loro incontro d'amore, descritto al pubblico in maniera diretta nel I atto dai canti appassionati di Zhang¹⁵, che sveste Yingying e le affida con gratitudine corpo e anima.

L'anticonvenzionale Hongniang è fondamentale (tanto da essere inusualmente il terzo personaggio cantante): confidente della fanciulla, la chiama sorella, non accetta di ricevere mance come le tipiche mezzane (sono i monaci a sostituire questi ruoli); è contraddistinta da una lucida e audace indipendenza di giudizio, media la comunicazione fra madre e figlia e fra innamorati, esplicita le emozioni nascoste e mette in movimento le azioni, consentendone la realizzazione. È corretta e maieutica nei confronti della sua giovane padrona, le permette di elaborare la verità del proprio sentimento e di capire che deve liberarsi dalla vergogna. Ne rispetta i tempi e le inclinazioni, accompagnandola nello sviluppo dell'autocoscienza verso la

¹³ La critica letteraria comunista demonizza la madre con i suoi pregiudizi di classe (cf. WANG 1995, 12).

¹⁴ Strumento a corda, simile alla cetra. Anche Daiyu del romanzo *Honglou meng* ama suonare il *qin* 琴.

¹⁵ Il protagonista pronuncia frasi che rimandano ad immagini audaci ed evocative, quali: «And lightly splits the flower's heart: dew drips; the peony opens» (cf. WANG 1995, 228).

propria emancipazione. È una subalterna non servile, che sa ammonire e consigliare con spirito paritario.

I servi in epoca imperiale sono ritenuti responsabili delle malefatte dei padroni, come traspare sia dal dramma, sia dal romanzo. Dopo un mese, la madre di Yingying interroga Hongniang (II atto), perché si accorge di comportamenti diversi nella figlia e viene a sapere quel che è accaduto (anche tramite il figlio minore di nome Felicità, che funge da spia). Intima alla cameriera di inginocchiarsi, trattandola come una delinquente, ma la serva afferma di non considerarsi per nulla colpevole. Nell'importante dialogo con la padrona, da imputata si trasforma in accusatrice e le impartisce una dura lezione, rimandando al mittente la colpevolizzazione in modo esplicito, per non aver rispettato la parola data, che del resto è un precetto della morale confuciana nella quale la signora si vuole riconoscere. Fa leva in modo acuto sul di lei essere succube delle convenienze e delle apparenze, per suggerirle che ora l'unico rimedio dopo l'incontro d'amore fra i due ragazzi è proprio il matrimonio. La sottoposta quindi ha il meglio sulla anziana padrona, utilizzando azione, intelligenza ed eloquio schietto.

Il dramma è dunque un esempio di vivace armonia fra giovane padrona e serva e di rapporto dialettico fra signora e la stessa subalterna. Questa caratteristica è profondamente in linea con il romanzo: sia *Storia dell'Ala Occidentale*, sia *Honglou meng*¹⁶ hanno per protagonisti personaggi le cui situazioni esistenziali sono rivoluzionate da importanti figure di subordinati. La cameriera del dramma¹⁷ ha un ruolo trasformativo e si innalza sopra i signori, allo stesso modo dei servi nel romanzo, per esempio Zijuan, che aiuta ripetutamente la padrona Daiyu e fa da mediatrice nel rapporto con Baoyu.

La madre di Yingying accetta così la necessità del matrimonio fra i due ragazzi, a patto che prima lui superi gli esami. Junrui, mentre si dirige alla capitale, dorme in una locanda (IV atto) e si sveglia angosciato da un incubo in cui l'amata, dopo averlo di nascosto seguito per nostalgia, viene portata via da un soldato. Questa sezione si chiama infatti *Sogna Yingying nella Locanda del Ponticello* (cf. Masi 2009, 272).

Nella quinta parte, dopo sei mesi, Yingying – ansiosa e timorosa di essere stata dimenticata – riceve una lettera tramite il servo dell'amato, di nome Liuto (interpretato da un attore-bambino), che comunica l'imminente ritorno del ragazzo grazie al brillante superamento degli

¹⁶ Per un approfondimento di questo tema si rimanda all'articolo di BORELLI (2019, 1-30).

¹⁷ Lo status di subalterna di Hongniang le permette quindi una franchezza e una libertà di azione che alle donne di alta società sono precluse. *Hong* (primo carattere che compone il suo nome) significa rosso, ed è colore di vitalità, amore, matrimonio, ma anche sessualità e «polvere rossa»: desiderio terreno nel linguaggio buddhista. Hongniang, criticando le ipocrisie, porta a conclusione positiva la commedia. Riesce a rovesciare gli inganni della padrona, prova affetto per entrambi gli innamorati. Tratta con derisione e simpatia Zhang, apprezzandone la rara e costante sincerità. Spera di ottenere uno scritto di libertà (*congliang* 从良) per uscire dal suo status servile a contratto, diventando magari concubina accanto alla moglie principale che sarà Yingying (WANG 1995, 80-88).

esami. Lei gli manda alcuni oggetti simbolo del loro amore e ribadisce il proprio sentimento. A questo punto, però, il precedente promesso sposo – Zheng Heng – arriva a reclamare il rispetto dell’impegno preso (III atto) ed inventa che Junrui per ambizione abbia sposato intanto la figlia di un ministro e voglia relegare Yingying al triste e subordinato ruolo di seconda moglie. La madre della fanciulla, offesa all’idea che della sua nobile figlia si voglia fare un’umile concubina, ritorna di nuovo sui propri passi. Tuttavia, quando si stanno per celebrare le nozze con il cugino, arriva Junrui (IV atto), che riesce a dimostrare l’imbroglio, ancora una volta con l’aiuto del generale suo amico, e ad ottenere l’agognata riunificazione. Il protagonista si rivela il vero e puro gentiluomo (*junzi* 君子: secondo i confuciani, colui che agisce mosso dal senso di giustizia), mentre Zheng Heng palesa il suo essere un uomo piccolo (*xiaoren* 小人: che agisce solo per il proprio tornaconto) e si uccide per il disonore. In quest’ultima sezione, chiamata *Zhang Junrui celebra la perfetta felicità*, i due innamorati si sposano e coronano una totale armonia.

Dietro ad un tale finale di universale riconciliazione, Yingying sfida la morale convenzionale incarnata dalla madre, personaggio amaramente comico, che per numerose volte non mantiene la parola data e riesce a mancare al suo impegno con ognuno. Il dramma, insieme polemico e allegro, celebra il trionfo della vitale gioventù sulle convenzioni: la libera condotta sovvertitrice della fanciulla è favorita dall’assenza di un’autorità paterna e dalla benevola condiscendenza dei personaggi estranei ai vertici della gerarchia.

DAIYU E I PERSONAGGI DI *STORIA DELL’ALA OCCIDENTALE*¹⁸

Il XXIII capitolo dello *Honglou meng*, nel quale come esplicita il titolo «*incantevoli versi della Storia della Camera Occidentale provocano un battibecco*» (Ts’ao 2008, 322), è ambientato nel periodo in cui la sorella maggiore di Baoyu – diventata concubina imperiale (*guifei* 贵妃) – chiede che le giovani parenti e l’amato fratello, anche se ormai tredicenne (e quindi secondo l’etichetta obbligato ad abitare per ragioni di decoro con i membri maschili della famiglia), vadano a vivere nel meraviglioso Giardino costruito per lei, perché non rimanga inutilizzato, ora che è tornata alla residenza dell’imperatore. Baoyu non sa frenare la propria gioia di stare sempre accanto a cameriere e signorine, con le quali gioca, raccoglie erbe e fiori, scrive, legge, suona, dipinge e compone poesie, nell’ingenua spontaneità di un mondo ozioso in cui trascurare i propri doveri di duca, che sarebbe chiamato ad impegnarsi nello studio per superare gli esami in vista di una carriera futura. Ad un certo punto, trovandosi perduto in momenti di

¹⁸ Le citazioni drammaturgiche non sono segnalate con riferimenti precisi all’interno del romanzo *Honglou meng*, vengono ricostruite dall’autrice dell’articolo tramite l’analisi filologica comparata dei testi letterari presi in esame, per rintracciarle nella commedia *Xixiang Ji*.

noia malinconica, il ragazzo viene ravvivato dal servo Mingyan 茗烟, il quale, per allietarlo, va a comprare di nascosto una pila di romanzi e libri di teatro romantici e li regala al suo giovane padrone, che ancora non li conosce (cf. Cao 1995a, 462, cap. XXIII) e li accoglie come un tesoro. Fra essi, *Storia dell'Ala Occidentale* gli appare particolarmente allettante e ne è catturato, nonostante faccia parte di quelle illusioni da cui la Fata del Disincanto ha provato a metterlo oniricamente in guardia nel quinto capitolo. Il paggio lo prega di non introdurla nel Giardino delle fanciulle e di non parlarne con nessuno, poiché teme punizioni, essendo la lettura dei romanzi e della drammaturgia in epoca Qing «ritenuta sconveniente» (Ts'ao 2008, 331). Ma Baoyu, pur tentando di nascondersi, non riesce a rispettare questo divieto e li porta con sé.

Un giorno, siede su una roccia sotto un pesco, per leggere assorto e in gran segreto *Storia dell'Ala Occidentale*. È interrotto da un soffio di vento che porta una pioggia di petali di pesco, proprio mentre legge: «Cadevano fiori rossi»¹⁹. L'immagine di desiderio penetra direttamente in lui, che li raccoglie e cerca di liberarsene con solenne rispetto, cominciando a lasciarli nel fiume per farli scorrere e circolare nella natura; ma vede arrivare Daiyu con zappa, scopa e un contenitore di seta colmo di fiori caduti, la quale gli suggerisce di seppellirli per farli tornare alla terra nella loro purezza, poiché teme che gettandoli nella corrente finiscano nelle mani di estranei che possano sciuparli. Simbolicamente è un preservare l'integrità della caduca giovinezza. I fiori-desiderio²⁰ vengono inesorabilmente collegati all'idea di morte e al deprimente pensiero che possano essere calpestati o sporcati.

All'improvviso Daiyu si accorge che Baoyu sta nascondendo un libro e lo spinge a confessare, promettendo di non raccontarlo a nessuno. Lui cerca di spiegarle quanto sia meravigliosa questa letteratura, che fa scordare perfino di nutrirsi. Daiyu prende il volume e ne divora subito vari atti. Totalmente assorta, sente il potere delle parole e la loro fragranza profumata e persistente, in una sorta di *trance* sorride e cerca di trattenere nella memoria le frasi dell'opera che le risuonano nella mente. Da questo punto in poi i versi del dramma sono un importante filo conduttore nella comunicazione fra i due ragazzi.

Dalla fine del Settecento, Daiyu è di grande ispirazione per l'immaginario popolare; è raffigurata per esempio in numerose illustrazioni, che ricordano il suo corpo pieno di dolorosa malattia per l'amore proibito e sono accompagnate da versi di *Storia dell'Ala Occidentale* (Wu

¹⁹ «The red flowers in their host are falling» (CAO 1995a, 463).

²⁰ Il giardino è il luogo ideale per l'amore (sia per il dramma, sia per il romanzo), soprattutto a primavera, con la sua brezza e lo sbocciare dei fiori, i quali sono simbolo della bellezza femminile e della giovinezza che scorre via con il vento; Yingying si è più volte lamentata di questo vento primaverile dell'Est. Nonostante sia di buona famiglia, la protagonista della commedia è provocatoriamente spesso rappresentata da una *huadan* (*dan* floreale: ruolo teatrale di giovane dai costumi vivaci, tradizionalmente associata alle donne di piacere). Il fiore che identifica Yingying è anche simbolo dei genitali femminili (WANG 1995, 91).

2016, 189-209). Molti attori la riportano in vita, di solito prediligendo scene come il seppellimento dei fiori e il suo leggere con Baoyu il dramma teatrale²¹.

Il celebre attore Mei Lanfang (1894 Jiangsu - 1961 Pechino), esperto in ruoli femminili (*dan*), crea sul palco la propria versione di *Daiyu seppellisce i fiori caduti* (*Daiyu zang hua* 黛玉葬花) nel 1916 (cf. Yu 1995, 127), ottenendo reazioni di pubblico sensazionali nella capitale e a Shanghai. L'artista, proveniente da una famiglia d'arte e innovatore del teatro tradizionale, partecipa al movimento per l'emancipazione delle donne, rende importante il ruolo *dan*, prima trascurato nell'Opera di Pechino (*Jingju* 京剧), e insegna alle attrici, per un certo periodo escluse dalle scene. *Daiyu seppellisce i fiori caduti* (cf. Tian 2010, 79-84) è la riproposizione di una delle *guzhuang xinxi* 古装新戏, «nuove opere in costume antico» per riformare creativamente l'Opera di Pechino sulla base di storie del passato, con la collaborazione dell'intellettuale drammaturgo Qi Rushan (1876-1962), incontrato nel 1914 e suo collaboratore per più di vent'anni. Questa interpretazione di Mei Lanfang, tratta dall'episodio dello *Honglou meng*, mostra quanto il romanzo di Cao Xueqin sia in stretta connessione con il teatro: mette in scena la ragazza in un giorno d'estate, mentre vede petali cadere e riflette sulla propria triste sorte e sulla repressione dei sentimenti causata dal severo ordine feudale che, nonostante sia una nobile fanciulla, la costringe e la subordina, in quanto orfana e ospite nella casa di Baoyu. Cantando strofe di rimpianto, Daiyu seppellisce i fiori per proteggerli, come simbolo della propria giovinezza a cui rinunciare, disillusa di poter mai realizzare la felicità (Cao 1995a, 464-467, cap. XXIII). Mei Lanfang si concentra sull'adattamento del costume, creandone uno in stile antico, ispirato al romanzo, più vicino a quello dipinto nelle vecchie illustrazioni che all'abito convenzionalmente utilizzato per l'Opera di Pechino. Le fotografie di Mei Lanfang che recita quest'opera sono molto pubblicizzate e diffuse negli anni Venti, vendute in Cina negli studi fotografici, distribuite al termine di spettacoli e stampate sul retro di specchi e altri oggetti di uso quotidiano acquistabili nei mercati (cf. Wu 2016, 205). Sono scattate in un giardino prima appartenuto a un principe mancese, per emulare quello del romanzo.

²¹ Dal 1949 soprattutto, con la Repubblica Popolare, *Honglou meng* è canonizzato, gli vengono dedicati telefilm, musei, cassette musicali e giornali, onore non riservato a nessun altro romanzo (cf. EDWARDS 1994, 145).



Fig. 1 e 2 Mei Lanfang interpreta Lin Daiyu: <https://kknews.cc/culture/b969a6.html>; <https://images.the-conversation.com/files/215339/original/file-20180418-163971-1kao7ly.png>;
ultima consultazione 23 marzo 2021.

Mei Lanfang e Qi Rushan hanno portato inoltre alla ribalta un episodio di *Storia dell'Ala Occidentale: Interrogando Hongniang (Kao Hong 考红)*, nel quale la fedele serva viene messa alle strette dalla madre di Yingying ed esplicita l'amore della sua giovane padrona per lo studente Zhang Junrui²².

²² Anche le immagini di *Xixiang ji* erano molto in auge e riprodotte su oggetti quotidiani, quali per esempio le porcellane (cf. WANG 1995, 11).



Fig. 3 Mei Lanfang, al centro, recita la parte della cameriera Hongniang (ruolo *huadan*). A sinistra un interprete di Yingying; a destra un attore *sheng* (ruolo maschile): rappresenta Zhang, il giovane letterato candidato agli esami imperiali, che tiene un ventaglio. I due personaggi laterali, in quanto aristocratici, indossano lunghe maniche, dette «maniche d'acqua» (*shuixiu* 水袖): <https://www.bilibili.com/read/cv1510285/>, ultima consultazione 23 marzo 2021.

Per Cao Xueqin, l'autore dello *Honglou meng*, passioni e desideri, se riflessi nello specchio della narrativa, sono doppiamente illusori, ma rappresentano anche rifugi per interpretare la vita emotiva. Lin Daiyu, amante della letteratura, scopre di apprezzare particolarmente *Storia dell'Ala Occidentale*, uno dei migliori esempi del genere incentrato su belle fanciulle e studenti talentuosi che superano ostacoli e ottengono un tipico lieto fine. Il modo in cui recepisce l'opera drammaturgica rivela molto di lei e del suo mondo di fantasia (cf. Waltner 1989, 61), la porta a vedere le proprie speranze incarnate nella protagonista Yingying, i cui comportamenti la attraggono, ma provocano in lei contemporaneamente repulsione, poiché sono avvertiti come non emulabili da una corretta giovane donna dell'alta società. Daiyu vive in un ambiente settecentesco in cui l'amore reciproco della coppia non è l'auspicabile preludio al matrimonio, che riguarda invece utili transazioni famigliari. La reclusione femminile fa sì che le donne aristocratiche non vedano lo sposo fino alla notte delle nozze, perché la castità è celebrata come principale virtù, da preservare anche a costo del suicidio. Eppure, in Daiyu le

identificazioni si spingono oltre l'immaginazione, trovando risonanze effettive nel percepire l'innocente aura di incipiente sessualità che avvolge gli abitanti del Giardino. L'intimità con Baoyu ha inizio già da piccoli, con le notti nello stesso giaciglio e le confidenze reciproche. Lui crede di poterla sposare, mentre lei spesso dispera sul proprio futuro, si percepisce come una subordinata, consapevole sia della debolezza di un'orfana nel negoziare le nozze, sia dell'esistenza di una profezia matrimoniale che unisce per destino il talismano di giada di Baoyu e quello d'oro di Baochai: cugina più fortunata e meno tormentata, emblema della morale confuciana. Sposare un altro sembra a Daiyu inimmaginabile, e un'attrazione fuori da un progetto ufficiale sarebbe uno scandalo. Capisce i pericoli del terreno in cui stanno entrando lei e Baoyu e lo ammonirà di limitarsi nella vicinanza, non essendo più bambini (cf. Ts'ao 2008, 393, cap. XXX).

La giovane protagonista di *Storia dell'Ala Occidentale* – Yingying – istruita e appartenente alla classe privilegiata, è invece parte attiva e consapevole nella seduzione e non viene punita, motivi per i quali l'opera è proibita nelle case delle buone famiglie e considerata un insegnamento di dissolutezza e pervertimento dei costumi. In epoca Qing, ai tempi dello *Honglou meng*, esiste sia nella versione di Wang Shifu, sia in emendamenti del neoconfuciano Jin Shengtan, che incoraggiano modifiche²³ per sottolineare la virtù della ragazza e diminuirne il potenziale passionale, attribuendole un'aria più rispettabile e casta (cf. Church 1999, 5-77), ma senza riuscire a cancellare la seduzione – seppur controllata ed ambigua – e il lieto fine che premia gli amanti. I rossologi (esperti studiosi del romanzo), interrogandosi su quale delle due versioni utilizzi Cao Xueqin, propendono per una commistione di entrambe (cf. Waltner 1989, 69).

Sempre nel XXIII capitolo dello *Honglou meng* (cf. Ts'ao 2008, 332), osservando Daiyu completare la lettura di *Xixiang Ji*, Baoyu, con un complimento scherzoso in cui cita il dramma, si riferisce a loro due come ai suoi principali personaggi: Zhang Junrui «colui che è assai malinconico» e Cui Yingying «colei al cui aspetto crollano regni e città»²⁴.

Nel dramma questa frase è pronunciata da Zhang Junrui nel IV atto della prima parte (Wang 1995, 145)²⁵, ed è un'allusione a una bellezza femminile dagli aspetti erotici e pericolosi

²³ Cf. nota 43, p. 8 dell'articolo. Di seguito alcuni esempi di immagini contenute nell'opera drammaturgica ed espunte da Jin Shengtan nel loro significato sconveniente: *yunyu* (nuvole e pioggia), *fengyue* (vento e luna) e *sinou* (zappare) indicano rapporti sessuali (cf. WANG 1995, 57); «soffrire per il grande yang» è non avere controllo del proprio membro in preda al desiderio; «suonare il qin con le mani» è un metodo di seduzione, rappresenta i preliminari; *chuxiao* (suonare il flauto) indica la *fellatio*; *yujing* (stelo di giada) è metafora per il pene; *mudan* (peonia) allude alla vagina; *qinxuan* (corde della cetra) e *huaxin* (cuore del fiore) sono simboli del clitoride (*ibid.* 93-96).

²⁴ «How can I, full of sickness and of woe, withstand that face which kingdoms could o'erthrow?» (CAO 1995a, 464).

²⁵ Ma Zhang parla di Yingying in tali termini già nel I atto di questa stessa prima parte (WANG 1995, 121); e

come quelli della concubina Yang Guifei della dinastia Tang. Davanti a una tale dichiarazione, Daiyu arrossisce e si adira, accusandolo di frasi indecenti e licenziose (*yin* 淫). Gli risponde che meriterebbe di morire (*gaisi* 该死) per i suoi discorsi insensati (*hushuo* 胡说). Sente di dovere mettere una distanza, per mantenere il proprio decoro, mostrandosi indignata per i versi troppo audaci, ma più esattamente è assai scossa fin alla radice dell'emotività. Davanti alle scuse di lui, riacquista presto il buon umore e lo paragona a un germoglio che non porta frutti e a una spada contraffatta. Si tratta della citazione di un episodio del II atto della quarta parte della commedia²⁶, ed è pronunciata dalla cameriera Hongniang, la quale rimprovera Zhang di essere un codardo nell'affrontare la signora che ha cambiato idea sul matrimonio dei due ragazzi. Rievocando questa frase del dramma, è come se Daiyu presentisse gli ostacoli che gli adulti porranno anche fra lei e Baoyu.

Rappacificati, i protagonisti del romanzo raccolgono e seppelliscono i fiori, gesto che annuncia la transitorietà del mondo puro del sentimento (*qing* 情), poiché esso si rivela illusorio (cf. Bech 2002, 109) e contenente in sé una parte distruttiva di lussuria (*yin* 淫). Congedandosi dal ragazzo, frammenti di malinconia colpiscono Daiyu e le tornano alla memoria versi pronunciati da Yingying nel I atto della prima parte di *Storia dell'Ala Occidentale*²⁷: «I fiori cadono, l'acqua diventa rossa, migliaia di fantasie tristi come malattie affollano la mente»²⁸.

Prova affanno fino allo spasimo e le cadono lacrime. Il completamento della frase drammaturgica sarebbe: «Senza parole mi risento del vento dell'est»; Yingying è afflitta per non avere un uomo da amare e con il quale condividere bellezza e nutre rancore verso ciò che soffia via i fiori. Quelli rossi del romanzo rafforzano in Daiyu la paura di analogie con l'eroina teatrale: sono il simbolo di una dimensione non ammessa. In un gioco di società leggerà su una carta: «Non risentirti per il vento dell'est, l'errore è tuo» (Cao 1995c, 228, cap. LXIII). Nel I atto della seconda parte del dramma (Wang 1995, 150), davanti alla fine della primavera Yingying canta: «ancora provo risentimento nei confronti del vento dell'est», che ha causato il precipitare dei petali.

La relazione fra Baoyu e Daiyu acquista qualche tinta sensuale nel XXVI capitolo, attraverso una nuova citazione di versi da *Storia dell'Ala Occidentale*: il ragazzo, passeggiando nel boschetto di bambù, arriva al padiglione sul fiume e ode sussurrare la frase pronunciata da Yingying, turbata dal desiderio dopo aver visto Zhang ed essere stata sedotta dalle sue composizioni poetiche: «Ogni giorno sentimenti e pensieri d'amore, come sogni ad occhi aperti»²⁹

riperterà il riferimento nella quarta parte, I atto (*ibid.* 226). Anche il bandito che la vuole rapire definisce così la sua bellezza nella seconda parte, I atto (*ibid.* 149).

²⁶ «A sprout that wouldn't bud», «a pewter spear that looks like silver» (WANG 1995, 237).

²⁷ «Blossoms fall, the water flows red, my sorrows are a thousandfold», corrispondono a WANG 1995, 116.

²⁸ «As flowers fall and the flowing stream runs red, a thousand sickly fancies crowd the mind» (CAO 1995a, 467).

²⁹ «Each day in a drowsy waking dream of love» (CAO 1995a, 516).

(sono versi della seconda parte del dramma, I atto)³⁰.

Spiando dietro una tenda, sente un tuffo al cuore nel vedere che ad averla appena pronunciata è Daiyu (cf. Ts'ao 2008, 359). Lei lo scopre e nasconde il viso rosso di imbarazzo nelle maniche e contro il muro, dal letto su cui è stesa, poi finge di svegliarsi, spinta ad intrattenerlo.

Baoyu, ispirato dalla citazione, quando arriva Zijuan, la cameriera di Daiyu, la prega di preparare loro il tè e le dice: «Se io dividessi la cortina nuziale con la tua giovane padrona, chiamerei te, dolce cameriera, a ricomporci il giaciglio»³¹, ripetendo con alcune variazioni e spudorata innocenza altri versi di un monologo letti in *Storia dell'Ala Occidentale*, pronunciati da Zhang mentre guarda la cameriera Hongniang³².

Ma in un istante Daiyu smarrisce il sorriso ed esplode in un pianto offeso: «È l'ultima volta che ti diverti e devo sentire terribili espressioni tratte da libri crudi e disgustosi». Lo accusa di prendersi gioco di lei con volgarità di cattivo gusto e sconvenienti; lui la prega di perdonarlo, allarmato dalla reazione al suo scherzo, si scusa sgomento e cerca di confortarla.

Eppure, una volta ritrovatasi da sola, la ragazza cerca un paragone fra se stessa e l'eroina teatrale. Un giorno, guardando il muschio e le ombre del bambù, ricorda due versi letti nel III atto della seconda parte di *Xixiang Ji* (Wang 1995, 168): «Un luogo solitario e remoto dove passi umani raramente giungono e la rugiada brilla sull'erba non calpestata» (Ts'ao 2008, 441, cap. XXXV)³³. Sospira commossa, pensando che Yingying è meno sfortunata di lei, perché almeno ha una madre, sebbene traditrice. Poco dopo (versi della seconda parte, IV atto), nel dramma Yingying si lamenta del cambiamento di decisione della madre, la quale ha annullato il suo matrimonio con Junrui, e la cameriera Hongniang aggiunge una riflessione sulle belle donne (*jiaren* 佳人) dal destino sfortunato (Wang 1995, 179), unito alla debolezza degli uomini di talento (*caizi* 才子). Daiyu si collega alla parziale solitudine di Yingying, sottolineando la maggior gravità della propria situazione: «Non ho nessuno, una bella fanciulla ha un triste destino, si dice fra gli antichi. Ma io non sono neanche bella, allora perché sono più sfortunata di Yingying?». Non solo è senza parenti stretti, ma anche senza amore, mentre l'altra ha il coraggio di convocare il suo amato. Il pappagallo di Daiyu la distrae imitandola, dicendo con dolore: «Io seppellirò i fiori, la gente ride di me stupida, chi seppellirà me?». Lei prende a stuzzicarlo e gli insegna i versi preferiti (cf. Cao 1995b, 174), con la complicità della cameriera Zijuan.

³⁰ «Each day I slumber in passion's hazy confusion» (WANG 1995, 152).

³¹ «If with your amorous mistress I should wed, tis you, sweet maid, must make our bridal bed» (CAO 1995a, 517).

³² «Se potessi dividere le cortine nuziali con la sua appassionata giovane padrona, le lascerei solo ammucchiare le trapunte e rifare il letto? Supplicherei la sua padrona e la signora, e se loro non volessero liberarla, le scriverei io stesso un contratto di libertà» (*congliang*), per prenderla come concubina (cf. WANG 1995, 129).

³³ «A place remote, where footsteps seldom pass, and dew still glistens on the untrodden grass» (CAO 1995b, 174).

I subalterni come Zijuan hanno un ruolo centrale nel romanzo, ispirati verosimilmente alla commedia, svolgono per esempio la funzione demistificatoria del portare alla luce la falsità delle regole e dell'armonia della famiglia Jia e di rendere grottesco il comportamento non degno di alcuni signori. Sebbene «per lo più il grado di coscienza dei servi» (Masi 2002, 98) sia ancora embrionale, vi sono alcuni caratteri spiccatamente liberi, e rappresentano una sorta di mediazione dialettica fra due persone che non raggiungono un legame carnalmente palpabile, ma restano l'uno per l'altra proiezione continua di sogni e speranze non realizzabili.

CONVERSAZIONI AMBIVALENTI SUL TEATRO

L'autore dello *Honglou meng* rivendica il diritto al matrimonio per amore, disatteso dalla cruda realtà del romanzo stesso e ridicolizzato dalla nonna Jia (cf. Ts'ao 2008, 635, cap. LIV), che critica i libri di teatro in cui ragazze di buona famiglia si sposano per sentimento. Giudica immorali, false, assurde e stereotipate le storie di giovanotti che appaiono nella vita di fanciulle ben istruite, le quali – dimentiche dei doveri verso i genitori – prendono a comportarsi in modo inappropriato e scandaloso con la complicità di una serva. Afferma di non permettere che questi cattivi esempi immaginari circolino nella mente della sua famiglia quando le ragazze sono nei paraggi. È infastidita dalle trame che definisce tutte uguali – di cui *Storia dell'Ala Occidentale* è modello drammaturgico famoso – di studenti d'ingegno e belle e accondiscendenti signorine figlie di letterati, amate come tesori, colte e rispettose dei riti, fino a che non incontrano il primo che capita loro a tiro, iniziano a sognare l'oblio degli insegnamenti impartiti dai classici e si precipitano a progettare in autonomia il loro futuro, comportandosi improvvisamente in modo tutt'altro che consono, sostenendo per di più di non essere in contrasto con la virtù. Nonostante le cameriere di ogni signorina siano numerose, in queste storie secondo la matrona Jia inverosimili, solo una è presente e al corrente di ciò che la sua padrona ha intenzione di fare, unica confidente, come se le altre scomparissero nell'ignavia. Per la nonna del romanzo gli autori di questi libri scrivono con l'intento di traviare (cf. Ts'ao 2008, 636), invidiano i benestanti, avendo fallito il tentativo di ottenere il loro patronato, e corrompono in partenza gli scrittori futuri con il cattivo esempio; credono valga la pena vivere solo per trovare una bella fanciulla, ignorano cosa accada davvero nelle famiglie di letterati, aristocratiche ed istruite. Il discorso della signora preannuncia quel che succederà per quanto riguarda Baoyu e Daiyu: è volto ad impedire le unioni mosse da autonomia e non regolate dalle decisioni parentali. Pretende di testimoniare che nella rispettabile famiglia dei Jia mai si verificano comportamenti del genere. La nonna non permette che queste menzogne torbide e terribili siano raccontate, nemmeno davanti alla servitù. Certo ammette di ascoltarne ogni tanto

per distendersi, ma quando le nipoti sono al sicuro nel giardino: abituata a fermare il cantastorie appena arrivano, perché è norma delle case morali che non possano sentirle (cf. Lam 2005, 357-415).

Nondimeno, subito dopo ordina che una scena di *Storia dell'Ala Occidentale – Hongniang consegna la lettera* – venga recitata da Kuiguan, un'attrice bambina residente a corte, specializzata nei ruoli di volto dipinto. Richiede infatti uno spettacolo nel giardino con le dodici teatranti della *troupe* interna e riceve un libretto con le opere da scegliere. L'istruttore principale di canto accompagna donne che trasportano involti e fagotti. Non hanno avuto il tempo di portare le casse del guardaroba, così hanno dovuto raccogliere i costumi adatti, cercando di indovinare quali tre o quattro brani la nonna Jia preferirà sentire per dare agli ospiti un'idea delle abilità artistiche della compagnia.

Xixiang Ji è dunque, nonostante le critiche di alcuni personaggi tradizionalisti e bigotti del romanzo, parte del repertorio abituale a casa dei Jia. La nonna è favorevole alla censura di molti drammi, ma – pur non approvandoli – confessa di apprezzarli furtivamente (cf. Cao 1995c, 31, cap. LIV). La generazione adulta del romanzo, quindi, percepisce nella drammaturgia un pericolo.

La commedia è oggetto dei dialoghi più spontanei e disparati. Per esempio, nel LVIII capitolo, un'altra attrice della *troupe*, di nome Fangguan, appena picchiata dalla perfida madre adottiva, viene benevolmente derisa dalle cameriere per non sembrare più Cui Yingying, ma piuttosto la subalterna Hongniang dopo le percosse, ora senza necessità di trucco per entrare nella parte.

Anche fra le fanciulle si riscontra una certa permeabilità ai timori riguardanti il teatro. Nel XL capitolo, Daiyu è assorta con le altre signorine in un gioco di rime sulle quali ognuna deve comporre a turno qualche verso. In preda al ritmo serrato della competizione, le capitano alla mente allusioni a *Storia dell'Ala Occidentale* relative a sentimenti di disperazione e di agognata attesa della messaggera Hongniang³⁴. Baochai riconosce la citazione e si volta fissandola, ma Daiyu non se ne accorge, troppo intenta nel gioco. Il giorno dopo, Baochai la chiama da parte, decisa a farla vergognare: «Ti devo interrogare, signorina ben educata e innocente, che razza di cose terribili ti ho sentito dire ieri durante il banchetto?? Di' la verità. Ancora reciti la parte dell'innocentina? Mentre stavamo giocando, da dove hai preso quei versi? Suonavano interessanti» (Cao 1995b, 332, cap. XLII). Daiyu sa di non essersi controllata pronunciando parole di un dramma erotico³⁵, si fa rossa e la abbraccia, promettendo di non ripetere l'errore

³⁴ «Bright air and brilliant morn feed my despair», «no Reddie at the window seen» (Cao 1995b, 301).

³⁵ Non è un caso che la commedia *Xixiang Ji* sia spesso evocata in un audace romanzo cinese ancora oggi censurato: il *Jin ping mei*. Per esempio: «Sono come Junrui che possiede Yingying» (*Jin ping mei* 2017, I 149); «Citiamo parole o titoli da canzoni della *Storia del Padiglione Occidentale*» (*ibid.* 259); «Loto cavò dalla manica il fazzoletto di mussola bianca, con il ricamo della fanciulla Yingying che brucia incenso» (*ibid.* 332); «Il letto di mattoni era decorato da figurine colorate di scene d'opera ritagliate con le forbici; per

e implorandola di non riferirlo a nessuno. Baochai si intenerisce e confessa che anche lei da piccola è stata terribile e a otto anni fra bambini della sua famiglia di studiosi si leggevano drammi con nascosta adorazione, mentre non si amavano i classici confuciani. Quando gli adulti se ne sono accorti, li hanno sgridati e percossi, per poi sequestrare e bruciare i volumi incriminati. Baochai pensa sarebbe meglio non saper leggere e scrivere, piuttosto che farlo senza criterio: giudica non si addica ad una signorina. Per quanto riguarda gli uomini, ritiene debbano dedicarsi a queste attività solo se in grado di comprendere come aiutare a governare il Paese e il popolo; in caso contrario ne sarebbero danneggiati e farebbero meglio a coltivare o a commerciare. Loro stesse, in quanto donne, dovrebbero occuparsi di ricamo e tessitura, ma sanno ormai leggere, così devono cercare di limitarsi ai classici, che migliorano la persona ed insegnano a tenersi il più possibile lontane dai torbidi e perniciosi lavori di finzione, che minano il carattere (cf. Ts'ao 2008, 512). Daiyu annuisce, ammutolita e abbattuta. Davanti alle opere di teatro scritte, Xue Baochai 薛宝钗 sceglie di autocensurarsi nel conservatorismo, congelando sentimenti ed emozioni (del resto il suo cognome Xue significa neve), mentre Lin Daiyu 林黛玉 percepisce immediata consonanza verso la letteratura drammaturgica, che sente come deliziosa benché al contempo pericolosa, e ne incorpora i versi, identificandovisi. Nella parola Dai 黛 che compone il suo nome, c'è un senso di oscurità, un estremo femminile *yin* 阴, di cui è simbolo l'acqua, elemento essenziale per il taoismo filosofico. Fra l'altro originariamente Daiyu è la Pianta-Perla Vermiglia, con un debito di lacrime verso la Pietra-Baoyu che l'ha annaffiata. Il suo cognome Lin 林 indica boschi alberati, generati dall'acqua.

Il consiglio di evitare influenze negative convince Daiyu che l'altra abbia a cuore il suo bene, facendo leva sul proprio dubbio relativo all'effetto nefasto e tentatore di certe opere, lontane dal mondo che loro devono occupare, tanto che molte citazioni nel corso del romanzo servono a marcare la distanza, pur essendo esso stesso erede della tradizione delle bellezze e degli studiosi, benché manipolata rompendone i confini: come i drammi richiamano alla mente del lettore aspettative che poi lo *Honglou meng* vuole disattendere, così Yingying serve a dimostrare a Daiyu anche ciò che potrebbe realizzarsi ma non accade, e *Storia dell'Ala Occidentale* illustra in trasparenza ciò che il romanzo non è. Nel primo capitolo, appunto, il narratore si pone amaramente e cinicamente l'obiettivo di trascendere il genere letterario d'amore.

Ammirando la storia della ribelle Cui Yingying, che si emancipa vivendo il desiderio insieme all'uomo che ha scelto ed è premiata con un lieto fine, Baoyu e Daiyu dimostrano l'appartenenza a un immaginario di libertà, ma sono legati dalle catene del sistema familiare feudale e anche dalla struttura allegorica nella quale essi appaiono: la passione nel romanzo non

esempio la bella Yingying che si offre allo studente Zhang, nella *Storia del Padiglione Occidentale*» (*ibid.* 453); «Chiederemo agli attori... di mettere in scena *Storia del Padiglione Occidentale*» (*ibid.* 494); «Tu sei per me Yingying tornata sulla terra» (*Jin ping mei* 2017, II 778); «Le cantanti ingaggiate per tenerci allegri sono quattro, e ci canteranno la *Storia del Padiglione Occidentale*» (*ibid.* 899).

è meramente un problema sociale, ma è prodotto dell'illusione. Infatti, amori felici non possono esistere, come la Fata cerca di far capire a Baoyu nel quinto capitolo. Yingying è una figura dalla sorte positiva e invidiabile che affascina, ma rappresenta contemporaneamente un pericolo. Riesce a sfidare le convenzioni e questo sottolinea invece i limiti della situazione di Daiyu, che sogna la realizzazione delle deliziose situazioni lette, eppure nello stesso tempo talvolta si riferisce al dramma come a qualcosa di disgustoso e crudo. Le sue fantasie sono formate da quell'opera teatrale, tuttavia non può permettersi di confondere finzione e realtà, temendo che il lieto fine non sia riservato a lei. La facile conclusione del dramma serve a sottolineare per contrasto la complessità sottile del romanzo. Daiyu pensa che diventare l'eroina di una storia scandalosa come Yingying avrebbe conseguenze terribili (cf. Waltner 1989, 780), ma l'identificazione la rende in grado di dare un nome a paure e ad emozioni che altrimenti rimarrebbero informi. Esprime a Baochai la propria gratitudine (cf. Ts'ao 2008, 547, cap. XLV), confessandole che, dal giorno in cui l'ha rimproverata, ha fugato la passata diffidenza di cui l'altra non si è vendicata. Daiyu, da quando è morta sua madre e si è trasferita dai Jia, ha un bisogno atavico di accudimento, attenzioni e insegnamenti. Confida a Baochai di non sentirsi un'autentica padrona: è una ragazza di ormai quindici anni, priva di appoggi e possedimenti. Baoyu si stupisce con lieta meraviglia dei buoni rapporti fra Daiyu e Baochai, le chiede spiegazioni, proprio utilizzando i personaggi di *Storia dell'Ala Occidentale* (cf. Cao 1995b, 477, cap. XLIX), e chiede da quando il ragazzo Zhang (riferendosi a Daiyu) accetti la tazza di Yingying (intendendo Baochai). Baoyu rievoca così la situazione in cui la cameriera Hongniang scopre che Yingying è in buoni rapporti con Zhang, conformemente a ciò che, pur desiderandolo, ormai non si attendeva (nella sezione chiamata *La risposta di Yingying*). Daiyu capisce e risponde divertita che Baochai è davvero buona, mentre prima lei aveva creduto che le giocasse contro. Gli racconta di quando le ha parlato in modo materno, dandole consigli relativi alle scandalose citazioni durante il gioco di rime. Appare qui un paradosso: per attuare la propria esposizione ad emozioni che possono darle sofferenza ed incertezza, la ribelle Daiyu soccombe in questo specifico caso al *dictat* della morale convenzionale confuciana, che giudica il teatro come letteratura di infimo livello. Del resto, l'ha spesso offesa la risonanza con Yingying, pur avendo imparato dal dramma a familiarizzare con se stessa. Gli avvertimenti di Baochai sui pericoli della narrativa in fondo scoraggiano le illusioni di Daiyu, le cui paure distruggono la sua salute già compromessa. Questa fragilità è proprio una delle ragioni che spingeranno la nobile famiglia a decidere che Baoyu sposi l'altra.

Tornando salda nella propria individualità, nel LI capitolo Daiyu difende il valore dell'arte anche se basata su eventi di finzione, durante una discussione fra fanciulle in cui Baochai sostiene l'importanza del fondare la cultura su fatti realmente accaduti. La giovane vedova Li Wan, virtuosa e morigerata, concorda con Daiyu: anche se le vicende non hanno un sostrato storico, si tramandano fin dai tempi antichi e vi sono posti reali ad esse associati, siti famosi per personaggi mai esistiti, le cui avventure si possono ascoltare attraverso i cantastorie e vedere

sui palcoscenici. Né uomini, né donne, né infanti istruiti ignorano l'Opera. Non si tratta di evitare di assistere al canto dei versi di *Storia dell'Ala Occidentale*, ma di leggerne isolatamente i libri, i cui contenuti sono considerati potenzialmente rischiosi a livello morale. Ad ogni modo, mettendo a tacere Baochai, Li Wan dice di non credere che simili drammi siano l'equivalente di dannosa e torbida pornografia (cf. Cao 1995b, 514), tracciando un'importante distinzione. Da questo vitale e molteplice dibattito su teatro ed etica, si evince come molti drammi siano associati all'idea di un nefasto e turpe deragliamento dalla morale comune confuciana, se staccati dalla totalità fuggevole dell'esibizione, la quale permette di concentrarsi su forma, canto e movimento: una maestria che ne fa dimenticare il contenuto degenerare.

CONCLUSIONI

Il Sogno della Camera Rossa racconta un'adolescenza in conflitto con il corrotto ed ambizioso mondo degli adulti che compongono una ricca famiglia aristocratica in declino. È un chiaro esempio, situato fra immaginazione e realtà, che smaschera un meccanismo trasversale nella storia: quando il potere istituzionale – statale o familiare – non riesce ad utilizzare l'arte teatrale per i propri fini, tende a reprimerla con censure punitive. Un'opera come *Storia dell'Ala Occidentale* è infatti in grado di avere un valore politico, pur senza menzionare esplicitamente eventi di attualità.

Romanzo e dramma esprimono il rifiuto di osservare l'etichetta imposta dai classici confuciani, il cui ordine, dietro la propria parvenza di indiscutibile vertice e verità, palesa un'essenza di nulla. L'amore è un rifugio, anche se si rivela impossibile e sconfitto. Contro il peso delle norme che rovinano le fanciulle con il matrimonio combinato spingendole a forza in ruoli snaturanti, il romanzo e il dramma esaltano l'importanza della dimensione dello *yin* 阴: nello *Honglou meng*, la scelta del femminile e della non azione intesa in senso taoista (*wuwei* 无为) è il distanziarsi da una società che si scopre sempre più artificiale e spietata. *Storia dell'Ala Occidentale* descrive un tale mondo *yin*³⁶ attraverso le immagini dell'acqua, del monastero e della luna, con la quale Yingying è identificata nelle poesie. La maggior parte dell'azione si svolge nelle notti al chiaro di luna del secondo mese³⁷.

Il dramma è per i protagonisti del romanzo un sogno per il quale resistere, fino a quando, nello scontro con il reale, essi preferiscono a un adattamento compromissorio il totale superamento: Daiyu si lascia perire e Baoyu abbandona il mondo terreno.

³⁶ Nel periodo *yin*, Zhang è ancora povero e sconosciuto. Mentre il periodo *yang* dello studente si svolge in autunno, sotto la luce, per indicare la vita pubblica, la carriera maschile, (cf. WANG 1995, 52; *ibid.* 90).

³⁷ Circa marzo/aprile secondo il calendario lunare.

Beatrice Borelli
Alma Mater Studiorum
Dipartimento delle Arti
Via Barberia, 4
40123, Bologna
beatrice.borelli2@unibo.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDREINI – SCARPARI 2007

A. Andreini – M. Scarpari, *Il daoismo*, Bologna.

ANDREINI 2018

A. Andreini, *Laozi. Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, Torino.

AZZARONI – CASARI 2011

G. Azzaroni – M. Casari, *Asia il teatro che danza. Storie, forme, temi*, Firenze.

BECH 2002

L. Bech, *Flowers in the Mirror, Moonlight on the Water: Images of a Deluded Mind*, in «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)» XXIV 99-128.

BENEDETTI – SURIANO – VILLANI 2020

L. Benedetti – A. R. Suriano – P. Villani, *Stigma, censure e oscenità. L'indicibile nelle culture del Mediterraneo e dell'Asia Orientale*, Roma.

BORELLI 2019

B. Borelli, *Teatro, attori e subaltermità ne Il sogno della camera rossa*, «Antropologia e Teatro» X 1-30, <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/9526/9549>, ultima consultazione 05/06/2021.

CAO 1995a

X. Cao, *The Story of the Stone*, vol. I, *The Golden Days*, trad. e cura di D. Hawkes, London.

CAO 1995b

X. Cao, *The Story of the Stone*, vol. II, *The Crab-Flower Club*, trad. e cura di D. Hawkes, London.

CAO 1995c

X. Cao, *The Story of the Stone*, vol. III, *The Warning Voice*, trad. e cura di D. Hawkes, London.

CAO 1995d

X. Cao, *The Story of the Stone*, vol. IV, *The Debt of Tears*, trad. e cura di J. Minford, London.

CAO 1995c

X. Cao, *The Story of the Stone*, vol. V, *The Dreamer Wakes*, trad. e cura di J. Minford, London.

CASARI 2003

M. Casari, *Teatro, vita di Mei Lanfang. Con la traduzione integrale di Addio mia concubina*, Bologna.

CELLI 2015

N. Celli, *Religiosità in Cina*, in A. Tartuferi – F. D'Arelli (a cura di), *L'arte di Francesco*, Firenze, 456.

CHENG 2000

A. Cheng, *Storia del pensiero cinese*, vol. I, Torino.

CHURCH 1999

S. Church, *Beyond the Words: Jin Shengtan's Perception of Hidden Meanings in Xixiang ji*, «Harvard Journal of Asiatic Studies» LIX/1 5-77.

CONFUCIO 2006

Confucio, *Dialoghi*, Torino.

EDWARDS 1990

L. Edwards, *Gender imperatives in Honglou meng: Baoyu's bisexuality*, «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)» XII 69-81.

EDWARDS 1993

L. Edwards, *Representations of Women and Social Power in Eighteenth Century China: The Case of Wang Xifeng*, «Late Imperial China» XIV/1 34-59.

EDWARDS 1994

L. Edwards, *Men & Women in Qing China: Gender in The Red Chamber Dream*, Danvers (Massachusetts).

EPSTEIN 1999

M. Epstein, *Reflections of Desire: The Poetics of Gender in Dream of the Red Chamber*, «Nan Nü» I/1 64-106.

GAGLIARDI MANGILLI – GIANINAZZI 2014

E. Gagliardi Mangilli – B. Gianinazzi, *Jingju. Il teatro cinese nella collezione Pilone*, Cinisello Balsamo.

HEGEL 1985

R. E. Hegel, *An exploration of the Chinese Literary Self*, in R. E. Hegel – R. C. Hessney (a cura di), *Expressions of Self in Chinese Literature*, New York, 3-30.

HSIUNG 1968

I Hsiung, *The Romance of the Western Chamber*, London.

HSU 1985

T. Hsu, *The Chinese Conception of the Theatre*, Seattle and London.

IDEMA – HAFT 2011

W. Idema – L. Haft, *Letteratura cinese*, Venezia.

Jin ping mei 2017

Jin ping mei, 2 voll., trad. e cura di S. Balduzzi, Milano.

KAMINSKI 2017

J. Kaminski, *Toward a Maoist Dream of the Red Chamber: Or, How Baoyu and Daiyu Became Rebels Against Feudalism*, «Journal of Chinese Humanities» III/2 177-202.

LAM 2005

L. Lam, *The Matriarch's Private Ears: Performance, Reading, Censorship, and the Fabrication of Interiority in The Story of the Stone*, «Harvard Journal of Asiatic Studies», LXV/2 357-415.

LANCIOTTI 2007

L. Lanciotti, *Letteratura cinese*, Roma.

MACKERRAS 1972

C. Mackerras, *The rise of the Peking Opera: 1770-1870. Social aspects of the theatre in Manchu China*, Oxford.

MACKERRAS 1983

C. Mackerras, *Chinese Theater. From its Origins to the Present Day*, Honolulu.

MASI 2002

E. Masi, *Storie del bosco letterario*, Milano.

MASI 2009

E. Masi, *Cento capolavori della letteratura cinese*, Macerata.

PILONE 1966

R. Pilone, *Teatro in Cina*, Bologna.

PILONE – RAGAINI – YU 1995

R. Pilone – S. Ragaini – W. Yu, *Teatro cinese. Architetture, costumi, scenografie*, Milano.

PISU – TOMIYAMA 1982

R. Pisu – H. Tomiyama, *L'Opera di Pechino*, Milano.

SABATTINI – SANTANGELO 2010

M. Sabattini – P. Santangelo, *Storia della Cina*, Bari.

SANTANGELO 1998

P. Santangelo, *Il sogno in Cina. L'immaginario collettivo attraverso la narrativa Ming e Qing*, Milano.

SANTANGELO 2001

P. Santangelo, *I desideri nella letteratura cinese. Un esame di alcuni testi Ming e Qing*, Venezia.

SAVARESE 2003

N. Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma.

THORPE 2007

A. Thorpe, *The Role of the Chou in traditional Chinese drama: comedy, criticism, and cosmology on the Chinese stage*, New York.

TIAN 2010

M. Tian, *China's Greatest Operatic Male Actor of Female Roles: Documenting the Life and Art of Mei Lanfang, 1894-1961*, Lewiston (NY).

TS'AO 2008

H. Ts'ao, *Il sogno della camera rossa*, trad. e cura di E. Masi, Milano.

WAGNER 1985

M. L. Wagner, *Maids and Servants in Dream of the Red Chamber: Individuality and the Social Order*, in R.E. Hegel e R.C. Hessney (a cura di), *Expressions of Self in Chinese Literature*, New York, 251-281.

WALTNER 1989

A. Waltner, *On not becoming a heroine: Lin Dai-yu and Cui Ying-ying*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society» XV/1 61-78.

WANG 1995

S. Wang, *The Story of the Western Wing*, Berkeley.

WANG 1960

S. Wang, 王实甫, *Xixiang Ji 西厢记*, Xianggang 香港.

WU 2016

I.-H. Wu, *Picturing Lin Daiyu: Honglou Meng across Media*, «Ming Qing Studies 2016», 189-209.

WU 2017

I.-H. Wu, *Lust as Prerequisite: Eroticism in The Story of the Stone*, «Journal of Chinese Literature and Culture» IV/1 129-159.

YANG 1996

M. Yang, *Naming in Honglou meng*, «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)» XVIII 69-100.

YU 1995

W. Yu, *Tradizione e realtà del teatro cinese. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano.

ZHOU 2001

Z. Zhou, *Chaos and the gourd in The Dream of the Red Chamber*, «T'oung Pao» LXXXVII/4
251-288.

Zhuang-zi 2013

Zhuang-zi, trad. di C. Laurenti – C. Leverd, Milano.