

Li Kaixian e la *Meditazione silenziosa* [Li Kaixian and Mute Meditation]

Antonio Leggieri

Dipartimento di Studi Umanistici.
Università del Salento e Università di Vienna
E-mail: antonio.leggieri@studenti.unisalento.it

Original article

Ricevuto il 10 Ottobre 2019; accettato il 10 Dicembre 2019

ABSTRACT

IT Questo elaborato presenta una introduzione alla breve scena teatrale *Da Yachan (Meditazione Zen silenziosa)*, scritta dal letterato cinese Li Kaixian nel secolo XVI e facente originariamente parte della raccolta *Yi xiao san (Si dissipa con una risata)*. Il genere di riferimento di quest'opera è lo *yuanben*, un genere riconosciuto come minore all'interno della tradizione teatrale cinese, e di cui poche fonti sopravvivono. Dopo aver brevemente presentato l'autore e introdotto l'opera, il testo propone una traduzione in lingua italiana dei punti salienti della scena, in modo da agevolare l'intelligibilità del testo e favorirne la discussione. Il successivo commento all'opera mostra in maniera sintetica la storia della sua ricezione e tenta un'interpretazione dettata dai criteri di meta-teatralità, assenza di fisicità e scomposizione del dialogo umoristico.

Parole chiave: Li Kaixian, Da Yachan, *Yixiaosan*, farsa, teatro cinese

EN This paper deals with the short scene *Da Yachan (Mute Zen Meditation)*, written by the 16th century Chinese man of letters Li Kaixian, and originally included in the six-piece work *Yixiaosan (Dispelled with a laugh)*. Its author has identified its genre as *yuanben*, a minor genre within the Chinese theatrical tradition, of which only a few primary sources survive now. After briefly introducing Li Kaixian and this specific work of his, this paper proposes an Italian translation of the salient dialogues in this scene, in order to facilitate their reading and favour discussion on them. The following comment briefly shows how this text has been received, and attempts an interpretation according to the criteria of meta-theatre, absence of physical humour, and deconstruction of humorous dialogue.

Key words: Li Kaixian, Da Yachan, *Yi xiao san*, farce, Chinese theatre

1. Introduzione: Li Kaixian e *Yi xiao san*

Un moine et un boucher se bagarrent à l'intérieur de chaque désir
Emil Cioran (*Syllogismes de l'amertume*).

Li Kaixian 李開先 (1502-1568), bibliofilo e letterato cinese vissuto nella seconda metà della dinastia Ming 明 (1368-1644), è noto al mondo accademico principalmente a causa del suo fervente interesse per le opere teatrali del periodo Yuan 元 (1279-1368). I guadagni accumulati ricoprendo una posizione ufficiale fino al 1541 gli permisero di coltivare appieno questo suo interesse, arrivando a redigere e pubblicare la raccolta *Gaiding Yuanxian Chuanqi* 改定元賢傳奇 (*Opere riviste di maestri Yuan*, 1560 ca.)¹. Ha inoltre lasciato alcune opere originali, anch'esse perlopiù legate al mondo del teatro: fra esse si segnalano due lavori classificabili come *chuanqi* 傳奇 (*Trasmissione di eventi straordinari*), un formato teatrale in voga nella Cina del Sud, e uno scritto nel genere *yuanben* 院本 (che per convenienza traduciamo con *farsa*), chiamato *Yi xiao san* 一笑散 (*Si dissipa con una risata*, dal nome di un rimedio tradizionale cinese contro il prurito della pelle, in seguito *YXS*). *YXS* conteneva in origine sei scene, di cui soltanto due sono giunte a noi (Li Kaixian stesso, nella prefazione a *YXS* scrive di aver scritto sei scene e di averle in seguito distribuite fra i suoi amici, perdendone quattro); si tratta di due testi di durata medio-breve (gli *yuanben* avevano tradizionalmente la funzione di preludi o di intervalli a rappresentazioni teatrali più lunghe e dal tono più serio), chiamati rispettivamente *Yuanlin wumeng* 園林午夢 (*Sogno pomeridiano nel giardino*) e *Da Yachan* 打啞禪 (*Meditazione Zen silenziosa*). Nonostante il genere di appartenenza sia a tutt'oggi oggetto di discussione², si tratta di due testi che nella loro brevità offrono alcuni spunti di riflessione, e rivelano una modalità di esposizione umoristica allo stesso tempo peculiare e universale.

Yuanlin Wumeng è una farsa tutto sommato immediatamente individuabile come tale, basata sul riconoscimento di alcuni personaggi familiari in un diverso contesto. La vicenda si svolge infatti nel sogno di un pescatore amante della lettura, all'interno del quale entrano in conflitto i personaggi femminili di Cui Yingying 崔鶯鶯, e Li Yaxian 李亞仙 (conosciuta anche come Li Wa 李娃), entrambe protagoniste di due famosi racconti di epoca Tang 唐 (618-907) loro omonimi, oltre che di numerose riscritture e rappresentazioni degli stessi. I due personaggi si scontrano verbalmente per decidere chi sia colei che, nella rispettiva storia originale, si sia comportata peggio, portando alla rovina il proprio amante. In questa scena Li Kaixian non ha bisogno di presentare oltremodo i partecipanti alla scena, dato che, così come i continui rimandi alla storia originale, sono perlopiù elementi noti all'ipotetico fruitore³.

Da Yachan è invece una breve scena giocata sui malintesi, che già si lasciano intravedere dando un'occhiata ai personaggi: il vecchio monaco buddhista Zhenru 真如 (*realtà assoluta*), custode del *Xiangguosi* 相國寺 (*Tempio Imperiale*), il suo discepolo Piekong 撇空 ([*colui che*] *abbandona la vacuità*), che si sottintende consumi vino e frequenti i quartieri a luci rosse, e il macellaio Jia Buren 賈不仁 (*Il senza-compassione*), per natura incompatibile con gli altri due ruoli, specialmente con il più anziano.

¹ Per una scheda biografica completa su Li Kaixian, vedere Bryant (1986). Per un'analisi del *Gaiding Yuanxian Chuanqi*, vedere Idema (2005).

² Infatti, sia per l'autore stesso che per il suo allievo Cui Yuanji 崔元吉, *YXS* è inteso come una raccolta di sei *yuanben*, mentre alcuni studiosi di epoche più recenti hanno preferito ascrivere l'opera al genere teatrale *zaju* 雜劇 (lett. *Opera mista*, un genere teatrale che ha avuto anch'esso origine nella dinastia Yuan, come un'evoluzione dello *yuanben*).

³ Fra le riscritture delle due novelle più vicine alla schiera d'interesse di Li Kaixian, segnaliamo le opere teatrali *Xixiang Ji* 西廂記 (*La Storia dell'Ala Occidentale*) di Wang Shifu 王實甫 (ca. 1250-1300), in cui viene narrato l'amore fra Cui Yingying e Zhang Sheng 張生, e *Zheng Yuanhe Fengxue Da Wagan* 鄭元和風雪打瓦罐 (*Zheng Yuanhe si ritrova a mendicare nel vento e nella neve*) di Gao Wenxiu 高文秀 (?-?) in cui viene narrata la storia di Zheng Yuanhe e Li Yaxian.

Jia Buren viene incuriosito da un premio messo in palio dal vecchio monaco: chi risponde correttamente (a gesti) a una sessione di meditazione silenziosa riceverà dieci *liang* 兩 (*tael*, un *liang* equivale a circa 30/50 grammi) d'oro. Jia Buren vince il premio, e spetta poi al discepolo Piekong rivelare (ai fruitori dell'opera, ma non ai personaggi) il disguido venutosi a creare.

2. Traduzione di un estratto dalla scena *Da Yachan*

La nostra analisi parte, ovviamente, dalla lettura ravvicinata del punto saliente della farsa, giocato sulla comunicazione non-verbale e sul malinteso. Una volta che il macellaio ha ritirato il suo premio, l'allievo Piekong chiede al maestro, non senza evidente sorpresa, di spiegare ciò che è appena avvenuto: [Discepolo]⁴ Cosa significa l'estensione di un dito? [Maestro] Significa che per prima cosa Buddha è venuto al mondo! [Discepolo] E perché mai il macellaio ne ha estese due? [Maestro] Perché per seconda cosa Buddha ha raggiunto il Nirvana. [Discepolo] Cosa significano le tue tre dita estese? [Maestro] Simboleggiano la trinità: il Buddha, il Dharma e la comunità di monaci. [Discepolo] Ma il macellaio ne ha estese cinque! [Maestro] A indicare i cinque patriarchi occidentali della dottrina, quando questa non era ancora giunta in Cina. [Discepolo] A quel punto, hai annuito! [Maestro] Ho annuito per fargli capire di averlo capito. [Discepolo] Lui ha poi puntato un dito su di te e uno su se stesso. [Maestro] Riprendeva la massima “Gli altri non esistono né esisto io!” [Discepolo] Hai strabuzzato gli occhi. [Maestro] Per indicare che Maitreya è visibile in tutti gli esseri! [Discepolo] A quel punto il macellaio si è toccato la barba. [Maestro] Perché dopo che Maitreya entra in trance, non sente più alcun contatto fisico, e tutto gli è chiaro. [Discepolo] Tu hai esteso dieci dita, chiudendo la mano a pugno tre volte. [Maestro] Perché sono solo tre su dieci i compagni della vita! [Discepolo] Il macellaio ti ha imitato. [Maestro] Perché anche i compagni della morte sono tre su dieci!⁵ [Discepolo] Poi hai battuto per terra due volte con entrambe le mani. [Maestro] Il sacro fuoco della dottrina non si può afferrare. [Discepolo] Perché lui ha indicato due volte il cielo? [Maestro] “L' immateriale è materiale, il visibile è vacuo”. [Discepolo] Ti sei toccato sui due fianchi. [Maestro] Per indicare la rinuncia all'ingordigia e all'uccisione di altri esseri. [Discepolo] E il macellaio si è abbracciato più volte. [Maestro] Perché coloro che non uccidono altri esseri sono la reincarnazione dei diciotto venerabili Arhat che ritornano più e più volte. [Discepolo] Hai esteso tre dita e hai richiuso la mano in un pugno, e lui ha esteso la mano indicandoti col dito. [Maestro] “Le tre dottrine sono in realtà una sola, e la porta che conduce al Buddhismo è la più ampia”. [Discepolo] Poi hai indicato le mura della città e ti sei seduto per terra, e lui ha fatto lo stesso: questo non lo capisco proprio. [Maestro] Buddha pratica l'ascetismo nelle città nel cuor della notte, per poi sedersi in meditazione fra gli alberi. [Il Maestro esce] [Il Discepolo si infuria] Non voglio più fare il tuo discepolo! Seguirò lui adesso!⁶

Segue l'interpretazione della stessa scena da parte del macellaio: [Discepolo] Allora ti chiedo, cosa significava quando il maestro ha esteso un dito e tu ne hai estese due? [Macellaio] Il dito esteso del maestro stava a indicare che nel monastero c'era un maiale da vendere, io ho pensato che nel tempio non ci fosse tanto foraggio, che i monaci fossero scansafatiche, e che il maiale non fosse né grande né grasso, per cui ho esteso due dita per indicare che varrebbe circa duecento monete, non tantissimo. [Discepolo] Poi lui ha esteso tre dita e tu cinque. [Macellaio] Tutti e tre i maiali della zona sono da vendere, a duecento monete l'uno, seicento in totale; vendendoli tutti insieme si tratta un po' sul

⁴ Per consuetudine, i testi teatrali del periodo riportano, oltre ai nomi dei personaggi, i nomi dei ruoli, in questo caso Piekong è interpretato da un *chou* 丑 (ruolo clownesco), il Maestro Zhenru da un *mo* 末 (ruolo maschile principale), e il macellaio da un *jing* 淨 (ruolo maschile con la faccia dipinta). Per una breve presentazione dei vari ruoli utilizzati nel teatro tradizionale, si veda Scott (1983).

⁵ Citazione del cinquantesimo capitolo del *Daodejing* 道德經. “生之徒十有三，死之徒十有三” (Tre su dieci sono compagni della vita, tre su dieci sono compagni della morte.)

⁶ Per il testo originale di *Da Yachan*, vedere le pagine 862-867 della raccolta *Li Kaixian Ji* 李開先集 (*Raccolta delle opere di Li Kaixian*).

prezzo, per cui gliene avrei date cinquecento. [Discepolo] Il mio maestro ha annuito e tu hai indicato prima lui e poi te stesso. [Macellaio] Significava “Se va bene per te, va bene per me!” [Discepolo] Poi ha strabuzzato gli occhi e tu ti sei toccato la barba. [Macellaio] Lui voleva dire “Non va bene per un monaco trattare di soldi; però voglio concludere qui, sotto i miei occhi!” e mi sono toccato la barba per dire “In seguito!”⁷ [Discepolo] Il maestro ha poi aperto la mano con tutte e dieci le dita, chiudendola a pugno tre volte, questo come lo spieghi? [Macellaio] Oggi è il 12; vuole i soldi per i maiali già il 13, e anche io ho fatto lo stesso gesto per dire “Va bene! Il 13 te li do!” [Discepolo] Il maestro poi ha dato due colpi per terra e tu hai indicato il vuoto. [Macellaio] Il maestro diceva che gli animali sono cresciuti all’interno del tempio, se vanno venduti a dei comuni villani come cibo, non siano uccisi a martellate! Per cui ho giurato al cielo che non sarei più degno di esser chiamato uomo se avessi dato anche una sola martellata ai maiali. [Discepolo] Il maestro si è toccato sui due fianchi, e tu ti sei avvolto più volte con le mani. [Macellaio] Voleva dire che due reni vanno regalati ai monaci, e io mi sono abbracciato per dire “Non solo i reni, ti lascio anche le interiora!” [Discepolo] Il maestro ha esteso tre dita chiudendo il pugno una volta e tu lo hai indicato col dito, puoi dirmi cosa significa? [Macellaio] Il tuo maestro conosce tre donne sposate, ma gliene piace solo una! [Discepolo] Il maestro ha indicato le mura della città, per poi sedersi in meditazione, fammi il favore di spiegarmi cosa significa anche questo! [Macellaio] Se a lui, ben vestito e sazio delle interiora e dei reni del maiale, verrà una voglia, chiamerà quella signora sposata dalla città, si metteranno per terra e faranno quello che devono fare [...].

3. Commento

“*Da Yachan*, un adattamento di una vecchia barzelletta conosciuta anche nel resto del mondo, è una lieve satira sull’ignoranza del clero buddhista [...]. Si sarebbe potuta tradurre in un’esibizione efficace grazie al continuo contrasto fra mistero sacro e sconcezza, ma a causa delle lunghe spiegazioni la sua lettura risulta noiosa per quanto breve”⁸. Idema (1984: 64), più interessato a una panoramica sul genere che a una lettura ravvicinata del testo in questione, liquida in queste poche righe l’opera. Il commento di Idema si inserisce nel lungo filone di critiche che hanno segnato la lettura del nostro testo prettamente sotto una luce negativa: basti citare Shen Defu 沈德府 (1578-1642) per cui l’opera era “troppo superficiale, buona solo per farsi una risata”⁹. In realtà è stato notato¹⁰ come Shen e altri critici premoderni¹¹ abbiano espresso opinioni negative sull’opera secondo dei criteri non corrispondenti al genere di riferimento, ma piuttosto al *zaju*¹². Le autorevoli opinioni dei letterati premoderni hanno indubbiamente scoraggiato in epoca moderna e contemporanea un discorso critico su *YXS*, e solo in tempi recenti alcuni studiosi hanno riscoperto e apprezzato questo lavoro minore di Li Kaixian¹³.

Meritevole di attenzione è il fatto che lo *yuaben*, per convenzione messo in scena come atto di apertura oppure all’interno di altre opere ben più lunghe, sia definibile come genere meta-teatrale; alcuni *yuaben*, come *I Dottori Rivali*¹⁴ o *Gli Immortali*¹⁵ si trovano esattamente all’interno di altre opere,

⁷ Il termine *ranhou* 然後 (*in seguito*) possiede il carattere *ran* 然, omofono del carattere *ran* 鬚 (*barba*).

⁸ Mia traduzione.

⁹ “太淺薄, 僅可供笑諺”, citato in Jiang Lihua (2014: 54).

¹⁰ Jiang Lihua (2014: 55).

¹¹ Fra cui Qi Biaojia 祁彪佳 (1602-1645), Zhou Liangong 周亮工 (1612-1672), Shen Fucan 沈復案 (1779-1850) e Yao Xie 姚燮 (1805-1864), vedere Jiang Lihua (2014: 54-55).

¹² Non ha giovato al discorso critico il fatto che a un certo punto della dinastia Ming, *yuaben* e *zaju* fossero utilizzati in maniera intercambiabile, come possibile riscontrare nell’introduzione al *Xixiang Ji* a opera del letterato Ling Mengchu 凌濛初 (1580-1644). Vedere Lü Jingbo (2001: 140).

¹³ In questo senso, la bibliografia del presente articolo mostra il rinnovato interesse del mondo accademico, specialmente quello cinese, nei confronti dell’opera. Si segnala anche una versione inglese della scena *Yuanlin Wumeng* in appendice al volume *The story of the western wing* (1995: 299-304), traduzione inglese del *Xixiang Ji* ad opera di Idema e West.

¹⁴ Dolby (1978: 21-29).

¹⁵ Dolby (1976: 21-25), ma anche Idema (1984: 58-59).

costituendovi una sorta di teatro nel teatro. Con questo si intende che i personaggi dell'opera principale recitano un'altra vicenda nella quale interpretano altri ruoli. Nel nostro caso, la meta-teatralità della scena è costituita da una lunga azione (che precede quella tradotta nel paragrafo precedente) in cui il vecchio monaco e il macellaio rimangono l'uno di fronte all'altro a dialogare silenziosamente, rispondendosi a vicenda con una serie di gesti: è in questo passaggio che assistiamo a una breve rappresentazione all'interno della scena principale, dove, almeno in teoria, i due personaggi dialogano in una situazione di parità: in realtà, ognuno dei due personaggi interpreta i gesti dell'altro secondo la propria identità.

I testi precedenti presentavano inoltre una spiccata fisicità¹⁶, ed era in certi casi previsto anche un bastone di legno chiamato *kegua* 磕瓜 con cui il *fumo* 副末 (spalla) avrebbe picchiato il *fujing* 副淨 (ruolo comico principale) in seguito a battute particolarmente audaci o sconce.¹⁷ Questa fisicità è del tutto assente nel nostro episodio, e le risate strappate facilmente per via delle bastonate o degli schiaffi lasciano il posto a un senso dell'umorismo più sofisticato che, facendo leva sul non detto, si colloca a metà fra comunicazione verbale e non-verbale. Come visto, il testo è stato interpretato come una satira dell'ignoranza e della rigidità dei monaci buddhisti; tuttavia qui suggeriamo un'interpretazione, a essa collegata ma lievemente diversa, del testo come parodia ed estremizzazione della massima *renzhe jian ren, zhibe jian zhi* 仁者見仁, 智者見智 ([Quando si interpretano le scritture] una persona benevola ci vede un testo benevolo, mentre una persona saggia ci vede un testo saggio), usata sin dal IV secolo a.C. come precetto all'interpretazione dell'*Yijing* 易經 (*Il Libro dei Mutamenti*).¹⁸ Pertanto, nell'interpretazione dei gesti, un monaco vede la dottrina del Buddha, mentre un macellaio non può vedere altro che maiali, interiora e attrezzi da lavoro. Il battibecco, previsto dagli *yuanben*, fra il ruolo principale e la spalla, non possiede alcun tratto fisico, ma il confronto avviene in maniera indiretta, dato che a seguito della discussione silenziosa fra i due ruoli principali è Piekong, interpretato da un *chou* 丑 (anch'esso un ruolo clownesco), a fungere da rispettiva spalla ai due personaggi.

La lettura può risultare noiosa perché Li Kaixian ha dapprima silenziato e in seguito scomposto il momento cruciale dell'opera (lo scambio di battute), su cui si fonda l'intero genere. Non concentrandoci oltremodo sull'aspetto della effettiva ridicolaggine della scena, possiamo tuttavia osservare come Li Kaixian avesse previsto una struttura che ricalca la “palla di neve” di bergsoniana memoria. Il piccolo malinteso iniziale è il dito puntato a indicare la venuta al mondo del Buddha, che viene fraintesa per il singolo maiale da vendere, e da quel punto in poi, mentre una parte si prodiga in una serie di riferimenti sempre più astrusi, la controparte provvede a interpretarli in maniera sempre più concreta, creando un contrasto via via maggiore fra le due interpretazioni. Non è inoltre da trascurare, allo scopo di una migliore comprensione dell'umorismo qui presente, la violazione da parte del macellaio di alcuni tabù della vita monastica: in rapida successione vengono menzionati l'uccisione e il consumo di carne, il trattare di denaro, e l'attività sessuale. Ovviamente tutti questi momenti risentono della struttura “smontata” del testo, per cui ci troviamo prima a osservare un'oscura pratica settaria (la meditazione silenziosa), poi una serie di riferimenti alla dottrina, e infine la “chiave di volta” per interpretare tutto ciò che è avvenuto: è possibile immaginare le diciotto azioni della meditazione silenziosa come diciotto barzellette sul modello “domanda-risposta”, in cui domande e risposte vengono separate, e sebbene questo incida sulla vivacità della vicenda, mette ancora più in risalto la varietà di umorismo presentata, fondata sulla percezione di una situazione o di un evento in due contesti incompatibili l'uno con l'altro¹⁹.

¹⁶ Fisicità che sarebbe sopravvissuta anche in forma minore nello *yuanben Zhongshan lang* 中山狼 (*Il Lupo di Zhongshan*), attribuito a Wang Jiushi 王九思 (1468-1551), amico di Li Kaixian. Vedere l'articolo di Tan (2007) citato in bibliografia.

¹⁷ Dolby (1976: 26).

¹⁸ Gu (2005: 1-12).

¹⁹ Definizione di Keith-Spiegel (1972: 9), che a sua volta cita Koestler (1964).

Alcuni studi sulle modalità narrative dei testi umoristici (Attardo, 2001; Ermida, 2008) possono aiutarci ad analizzare in maniera più precisa la natura del testo; è tuttavia nella ormai canonica teoria degli script di Raskin (1985, citato in Ermida, 2008: 84-90) che il testo in questione trova delle risonanze intriganti. La sessione di meditazione silenziosa è considerabile come un prototipico “testo” umoristico, e i due partecipanti rappresentano i due script contrastanti che vengono in contatto e si sovrappongono. Prendendo lo script come un insieme di informazioni che circonda o è evocato da una determinata parola per libera associazione, vediamo come i due personaggi principali rappresentino proprio questo insieme di idee che derivano da e si collegano alle loro figure e ai loro ruoli. La scena silenziosa soddisfa entrambi i prerequisiti per essere interpretata come una barzelletta, essendo compatibile appieno con due script sovrapposti e, almeno dal punto di vista situazionale, opponibili.

L’ipotesi avanzata da Jiang (2014: 157-160) è che la farsa in questione sia una tipologia non convenzionale di *dutuo ju* 度脫劇 (opera redentiva), in cui invece di avere un redentore e un redento come personaggi all’interno del testo, è il fruitore della scena a essere redento e “illuminato” dalla stessa. Volendo assecondare questa ipotesi incentrata maggiormente sull’ipotetico lettore/spettatore, è possibile presentare *Da Yachan* come un’esposizione (ovviamente estremizzata e dilungata) del funzionamento delle barzellette e dei testi umoristici a esse affini, in cui è il fruitore dell’opera a poter osservare da vicino l’opposizione degli script diversi. È in maniera non convenzionale che una narrativa silenziosa viene analizzata da due punti di vista, causando più interruzioni, che risultano divertenti per via dell’aperto contrasto fra due macro-script²⁰. Tuttavia, è necessario sottolineare anche il movimento figurato “verso il basso”, presente nella narrativa, e funzionale all’opposizione degli script²¹: la scena avrebbe perso buona parte della sua efficacia se fosse stato il macellaio il primo personaggio a dare la sua interpretazione della meditazione silenziosa.

4. Conclusione

Lo *yuanben* è considerato un genere minore all’interno della storia del teatro cinese, e la scarsità di fonti, specialmente riguardanti le origini del genere, rende uno studio sistematico un’impresa oltremodo ardua; la stessa YXS è giunta a noi in una forma incompleta. Ciononostante, è possibile vedere come Li Kaixian, proponendo la sua versione, si sia esposto comunque a un confronto con le opere dello stesso genere che lo hanno preceduto. Gli accademici affermano che, non essendo giunti fino a noi gli *yuanben* antecedenti al periodo Yuan, è praticamente impossibile ricostruire le fattezze esatte del genere nella sua forma originaria, e conoscere quanto l’autore e i suoi contemporanei si siano allontanati dalla norma²². Ciononostante, la singola scena che abbiamo analizzato in questo breve articolo offre perlomeno uno spaccato del livello di sofisticazione che questo tipo di testo aveva raggiunto durante la dinastia Ming, oltre a mostrare alcune tematiche e pratiche importanti condivise da altre opere. La lettura ravvicinata di una singola scena di poche migliaia di caratteri ha portato alla luce diversi spunti per una discussione più completa, per cui si spera che questo contributo farà aumentare l’interesse verso questa forma teatrale.

²⁰ In questo passaggio si usa “Interruzione” come traduzione di “disruption”. Il concetto di *humorous disruption*, in cui la stessa struttura narrativa viene messa in discussione, è presentato brevemente in Attardo (2001: 98).

²¹ Per una discussione sul concetto, vedere Bakhtin (1986: 21).

²² Già nel controverso studio del 1915 *Song-Yuan xiqu shi* 宋元戲曲史 (*Storia del teatro delle epoche Song e Yuan*), Wang Guowei 王國維 (1877-1927) afferma che “元人院本, 今無存者, 故其體例如何, 全部可靠” (Nessuno degli *yuanben* di epoca Yuan è sopravvissuto a oggi, per cui ci è assolutamente impossibile stabilirne le fattezze originarie). Vedere Wang Guowei ([1915]1994: 130), e la voce *Yüan-pen* di West (1986: 958-959).

Bibliografia

- Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: A semantic and pragmatic analysis*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Bakhtin, M.M. (1986). *Rabelais and his World* (translated by Helene Iswolsky). Bloomington: Indiana University Press.
- Bryant, D. (1986). Li Kai-hsien. In W.H. Nienhauser (ed.), *The Indiana Companion to Chinese Literature* (540-541). Taipei: Southern Material Center.
- Dolby, W. (1978). *Eight Chinese Plays from the Thirteenth Century to the Present*. New York: Columbia University Press.
- Dolby, W. (1976). *A History of Chinese Drama*. London: Paul Elek.
- Ermida, I. (2008). *The Language of Comic Narratives: Humor Construction in Short Stories*. Berlin: Mouton De Gruyter.
- Gu, M.D. (2005). *Chinese Theories of Reading and Writing*. New York: SUNY Press.
- Idema, W.L. (1984). Yüan-pen as a Minor Form of Dramatic Literature in the Fifteenth and Sixteenth Century. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 6(1/2), 53-75.
- Idema, W.L. (2005). Li Kaixian's Revised Plays by Yuan Masters (Gaiding Yuanxian Chuanqi) and the Textual Transmission of Yuan Zaju as Seen in Two Plays by Ma Zhiyuan. *CHINOPERL*, 26(1), 47-65.
- Jiang Lihua 姜麗華 (2014). Li Kaixian de "Dutuo" zaju jiqi zongyuan qingxiang 李開先的“度脫”雜劇及其宗元傾向 (Le opere zaju "salvifiche" di Li Kaixian e le sue tendenze modellate sulle opere Yuan). *Wenyi Pinglun*, 2014(4), 157-160.
- Jiang Lihua 姜麗華 (2014). Yi Yuan wei shang: "Yi Xiao San" wenben jiqi Zongyuanqu guan 以元為尚：《一笑散》文本及其宗元曲觀 (Nel rispetto degli Yuan: il testo di YXS e la sua visione sulla presa a modello delle opere Yuan). *Beifang Luncong*, 2014(1), 53-57.
- Keith-Spiegel, P. (1972). Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues. In J.H. Goldstein & P.E. McGhee (eds.) *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues* (4-39). New York and London: Academic Press.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. London: Hutchinson.
- Li Kaixian 李開先, & Lu Gong 路工 (1959). *Li Kaixian Ji 李開先集* (Opere di Li Kaixian). Beijing: Zhonghua Shuju.
- Lü Jingbo 呂靖波 (2001). "Yuanlin Wumeng", "Da Yachan" Tizhi Bianzheng 《園林無夢》、《打啞禪》體制辯證 (Indagine sullo stile di "Yuanlin Wumeng" e "Da Yachan"). *Wenxue Yichang*, 2001(3), 139-140.
- Scott, A.C. (1983). The Performance of Classical Theater. In C. Mackerras (ed.), *Chinese Theater: From Its Origin to the Present Day* (118-144). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Tan, T.Y. (2007) The Wolf of Zhongshan and Ingrates: Problematic Literary Contexts in Sixteenth-Century China. *Asia Major*, 20(1), 105-131.
- Wang Guowei 王國維 ([1915]1994). *Song Yuan xiqu shi 宋元戲曲史* (Storia del teatro delle epoche Song e Yuan). Taipei: Taiwan Shangwu Yinshuguan.
- West, S. (1986) Yüan-pen. In W.H. Nienhauser (ed.), *The Indiana Companion to Chinese Literature* (958-959). Taipei: Southern Material Center.

Biografia

Antonio Leggieri

Antonio Leggieri (Grottaglie, 1987) è al secondo anno del suo secondo dottorato presso l'Università del Salento e l'Università di Vienna, e si occupa di letteratura cinese premoderna. Ha studiato traduzione e interpretariato, attività che svolge parallelamente alla ricerca, presso l'Università del Salento (2009) e l'Università Ca'Foscari (2012); ha conseguito il primo dottorato presso l'Università di Lingua e Cultura di Pechino (2016). Ha pubblicato due volumi di traduzioni dal cinese, e alcuni articoli su prestigiose riviste.