



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Interpretariato e Traduzione Editoriale, Settoriale

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Cambiamenti storici e caratteristiche epocali dell'estetica cinese

Relatore

Ch. Prof. Attilio Andreini

Laureando

Emilia Sabatini

Matricola 834273

Anno Accademico

2014 / 2015

摘要

在中国美术史中，美学和哲学思想占有十分重要的地位。在西方，术语 *Aesthetica*，来自希腊文 (*aisthesis*)，被视为“知觉理论或感觉的理论”，即透过感觉可以获得知识。此理论从十八世纪中才由德国哲学家亚历山大·鲍姆加滕 (*Alexander Baumgarten*) 开始。在中国思想中，美学总是跟大自然、心思和心灵达到平衡的联系，与西方不同，最初西方思想认为美学与心灵知识彼此相辅相成。

祁志祥的“中国美学的历史演变及其时代特征”讲述中国文学和中国哲学分不开的关系。中国古代美学是一个由以“味”为美、以“心”为美、以“道”为美、以“文”为美构成的复合互补系统。先秦两汉是中国美学的成立期，他们展现中国美学的坚实基础。魏晋南北朝是中国美学的冲破期。情感美学和形式美学发达很多，诗文美学获得了独立。隋唐宋元是中国美学的发展期，儒家道德美学重新收复失地、形成主潮，形式美学、表意美学也同时诞生。明清是中国美学的综合期。“中国美学的历史演变及其时代特征”讲述文学，哲学，一般的艺术跟美丽的联系。自古以来美丽获得了中国人基本的地位。为了了解美丽的意思应该认识美学的感觉美感。中国美学别看重认知方面，否则看重感性的表示，节奏的表达。内在含义跟确切表示更重要。儒家觉得艺术就是道德教育的工具，否则道家对于大自然的爱启发所有年龄层的伟大的中国艺术家。“中国美学的历史演变及其时代特征”表示从先秦两汉到现代当代的美学变化，然后列举每个历史时期的文学和哲学特点，文学运动及文学风格，过去的艺术家和作家为了让读者了解“美”和人的关系。这样一来我们可以知道没有哲学就没有文学，以及解释人类和艺术对哲学和美学的影响。

文章结构:

1) 先秦两汉: 中国美学的奠基期

1.1) 儒家美学

1.2) 道家美学

2) 魏晋南北朝: 中国美学的突破期

3) 隋唐宋金元: 中国美学的发展期

4) 明清: 中国美学的综合期

4.1) 诗文美学

4.2) 小说美学

4.3) 词论美学

4.4) 戏曲美学

5) 近代: 中国诗文美学的借鉴期

6) 现当代: 中国诗文美学的转型期

Abstract

L'essenza dell'estetica antica cinese è principalmente un sistema complementare complesso per la sua composizione che considera "lo stile" come bello, il "sentimento" come bello, la "moralità" come bellezza, la "scrittura" come bellezza. Andando a studiare il percorso di cambiamento della storia dell'estetica cinese e i suoi tratti epocali peculiari, si può scoprire che le dinastie pre-Qin ed Han sono state la fase di fondazione dell'estetica cinese. La teoria del bello che considera "lo stile" come bello, il "sentimento" come bello, la "moralità" come bellezza, la "scrittura" come bellezza, ha posto le solide fondamenta dell'estetica cinese; le varie scuole di estetica hanno completato la costruzione iniziale. L'epoca Wei-Jin e quella delle Dinastie del Nord e del Sud segnarono un momento di svolta nell'estetica cinese. L'estetica del sentimento e delle forme raggiunsero un enorme sviluppo, l'estetica in poesia ed in prosa rifiutò la sottomissione e si rivolse all'autonomia. L'epoca dei Sui, dei Tang, dei Song e degli Yuan è il periodo di sviluppo dell'estetica cinese, l'estetica delle virtù confuciane riconquista popolarità, si conforma alla corrente principale, allo stesso tempo si diramarono l'estetica delle forme e quella dell'ideografia, rendendo l'estetica cinese perfezionata. Con i Ming e i Qing si assistette ad un approfondimento dell'estetica cinese, emersero numerosi trattati di estetica di carattere riassuntivo. L'epoca moderna dell'estetica cinese è un periodo di riferimento, l'estetica fugge da una forma originaria di dipendenza, andando verso un percorso accademico indipendente. Il periodo che va dall'epoca moderna all'epoca contemporanea, si può allora considerare come quello della trasformazione dell'estetica cinese in estetica scientifica moderna.

Parole chiave: Estetica cinese; Fase di fondazione; Momento di svolta; Periodo di sviluppo; Epoche d'approfondimento; Periodo di riferimento; Periodo di trasformazione.

*Note al testo: In fase di traduzione sono state mantenute le note rilevate nel testo originale di Qi Zhixiang, ma si è sentita la necessità di riportarne qui la relativa numerazione per distinguerle dalle altre aggiunte in una seconda fase, in quanto differenti per struttura e contenuti. Le note già presenti nel TP sono dunque le seguenti: 23; 47; 59; 62; 85; 93; 115; 118; 122; 123.

***Daodejing*: Le traduzioni riguardanti passi del *Daodejing* sono state fatte consultando: Attilio Andreini (2004), *Laozi: genesi del Daodejing*, saggio introduttivo a cura di Maurizio Scarpari, Torino, Einaudi.

***Note sull'autore: Qi Zhixiang, professore presso il Dipartimento di Letteratura cinese e Giornalismo dell'Istituto di Scienze Politiche e Giurisprudenza di Shanghai.

Indice

1) Introduzione.....	pag 7
2) Traduzione.....	pag 31
2.1) Epoche pre-Qin e Han 先秦两汉 (206 a.C.-220 d.C.): fase di fondazione dell'estetica cinese.....	pag 31
2.1.1) L'estetica dei confuciani.....	pag 34
2.1.2) L'estetica daoista.....	pag 38
2.2) Periodo Wei-Jin e Dinastie del Nord e del Sud 魏晋南北朝 (220-589 d.C./420-589 d.C.): epoca di svolta dell'estetica cinese.....	pag 40
2.3) Dinastie Sui, Tang, Jin e Yuan 隋唐宋金元 (arco di tempo che va dal 581 al 1368 d.C.): periodo di sviluppo dell'estetica cinese.....	pag 44
2.4) Epoche Qing e Ming 明清 (1368-1644/1644-1912): periodo di sintesi dell'estetica cinese.....	pag 49
2.4.1) Estetica della prosa poetica.....	pag 51
2.4.2) L'estetica del <i>xiaoshuo</i>	pag 55
2.4.3) Critica dello <i>ci</i>	pag 59
2.4.4) Estetica dell'opera tradizionale.....	pag 62
2.5) Epoca moderna: periodo di riferimento dell'estetica della prosa poetica cinese.	pag 65
2.6) Epoca contemporanea: periodo di trasformazione dell'estetica della prosa poetica cinese.....	pag 68
3) Commento traduttologico.....	pag 71
3.1) Tipologia testuale.....	pag 71
3.1.1) La tipologia funzionale: punto di vista dell'autore.....	pag72
3.1.2) La tipologia interpretativa: punto di vista del destinatario.....	pag 73

3.2) Il lettore modello.....	pag 74
3.3) Dominante e Macrostrategia.....	pag 75
3.4) Elementi lessicali.....	pag 77
3.4.1) Nomi propri.....	pag 77
3.4.2) Nomi propri di persona.....	pag 79
3.4.3) Toponimi.....	pag 80
3.4.4) I Realia.....	pag 81
3.5) Materiale linguistico autoctono.....	pag 88
3.5.1) I <i>Chengyu</i>	pag 88
3.6) Figure lessicali.....	pag 91
3.6.1) Figure lessicali di contenuto: la metafora.....	pag 91
3.7) Lessico tecnico.....	pag 92
3.8) Fattori grammaticali ed organizzazione sintattica.....	pag 99
3.8.1) Frasi interrogative.....	pag 99
3.8.2) Nominalizzazione.....	pag 101
3.8.3) Lunghezza del periodo ed eventuale riformulazione della frase.....	pag 102
3.9) Stile e registro.....	pag 105
3.10) Fattori testuali.....	pag 106
3.10.1) Note e citazioni.....	pag 106
3.10.2) Correzioni, aggiunte ed omissioni.....	pag 107
4) Conclusioni.....	pag 109
5) Riferimenti bibliografici.....	pag 113
6) Appendice.....	pag 117

1) Introduzione

La nascita dell'estetica (dal greco *aisthesis*) come teoria della percezione o del sentire, secondo dunque un'ottica moderna, ovvero come conoscenza che può essere ottenuta anche mediante i sensi, viene fatta risalire al 1750. Fu proprio allora che Alexander Gottlieb Baumgarten pubblicò *Aesthetica*, saggio in latino, dove si sottolineava la centralità della sensibilità e dell'intuizione per il raggiungimento di una verità estetica, quella verità che, affiancando la matematica e la filosofia, rappresentava la storia, la poetica e la retorica. L'estetica tratta tutto ciò che ha a che fare con la bellezza, con ciò che cattura l'attenzione e l'occhio, producendo emozioni e reazioni diversificate. La verità estetica secondo Baumgarten si conosce dunque mediante i sensi, per questo, essendo un'esperienza sensibile ed individuale, legata alle percezioni personali e al gusto, l'oggettività del "bello" va perdendosi a favore di un'ottica del tutto nuova che cancella i tratti di universalità della bellezza e distrugge preconcetti e norme estetiche prestabilite. Mentre in Occidente la conoscenza estetica era qualcosa di opposto e complementare ad una conoscenza ottenuta tramite la mente, nella filosofia cinese l'estetica è sempre stata una disciplina in cui natura, mente e spirito vivevano un equilibrio pacifico. Non si può però parlare di "estetica cinese" in maniera semplicistica poiché solo di recente, in seguito ai vari processi di globalizzazione e dagli influssi derivanti dall'Occidente, sono nati in Cina dei lavori sull'estetica che hanno cercato di contribuire al suo studio e al suo sviluppo. In realtà, fino a tempi piuttosto recenti, in Cina non esisteva l'estetica come ramo della filosofia, non è mai esistita un'estetica intesa come "teoria del bello". Se infatti l'Occidente è sempre stato contrassegnato da una netta distinzione tra pratica e teoria, in Cina non si è mai radicata una differenziazione così netta (la concezione cinese di teoria e pratica è che nell'idea infatti stia già l'azione e nell'azione ci sia già lo spirito). Risulta strano dunque che possa esistere un oggetto da definire "bello" e un soggetto esterno che si limiti a guardare. L'empirismo cinese non può concepire la bellezza come qualcosa di metafisico ma come qualcosa di sperimentabile. Di conseguenza non si è mai sentita la necessità di immettere le esperienze in qualche teoria, tanto più sembrava impossibile creare una teoria estetica assoluta. L'assenza di una teoria del bello non significa incapacità di crearne una, ma indica la possibilità di avere maggiore libertà di giudizio e di espressione, al contrario elaborare delle teorie avrebbe limitato l'esperienza e ne avrebbe ridotto l'intensità. La diffidenza nei confronti del teorizzare indica invece una propensione per l'esperienza, per un rapporto diretto con la realtà, senza mediazioni intellettuali. Non bisogna però negare che nel corso di tre millenni di continuità artistica anche in Cina si sono creati dei corpus teorici nei campi della pittura, del-

la poesia e della calligrafia: è proprio nella teoria poetica e pittorica, forti però di un'esperienza anche pratica, che il pensiero cinese ha dato vita a dei concetti e a delle nozioni teoriche. Per quanto riguarda "il bello" si può inoltre affermare che nell'arte ad esempio, la bellezza risiede nella natura, nasce dall'incontro tra l'umano e l'universo e il suo obiettivo non è un piacere estetico fine a se stesso ma è quello di proporre ed offrire una possibilità di vita differente. L'estetica cinese dunque pone in risalto non tanto l'aspetto cognitivo della realtà quanto si propone di esprimere l'interiorità, le emozioni. Il significato intrinseco delle cose è più importante dell'esteriorità. Ciò che sembra unire le due ottiche estetiche (Occidentale e cinese), è però il fatto che si trovino di fronte ad un universo che non è tenuto ad essere bello, eppure lo è. Ovvero esiste quel qualcosa che, per motivi enigmatici, colpisce i soggetti. La bellezza è qualcosa di virtualmente presente, capace di portare all'interazione, al consenso e ha potere trasfigurante, inoltre è evidente che la tensione dell'uomo verso il bello ha un valore universale. In Cina da sempre poeti e scrittori vivono un rapporto di complicità e reciproca rivelazione con la natura. La bellezza del mondo fa un appello e loro rispondono, così come rispondono alla realtà sociale, economica e politica che hanno attorno. Come si dimostrerà sia nei prossimi passi dell'introduzione, sia nella traduzione vera e propria, l'arte e la filosofia e dunque l'estetica, lo studio della bellezza, si sono sviluppati e sono fioriti soprattutto in periodi di sofferenza umana e difficoltà generali. La letteratura, così come la pittura, hanno dato i loro frutti migliori in momenti storici meno favorevoli (dimostrando di essere molto più libere dalla ricchezza materiale come invece non lo sono altre arti come l'architettura o la tecnologia). Se è vero che ogni forma artistica, espressione più alta della psicologia e del cuore umano, non può non prescindere dalla bellezza, è anche vero che la bellezza dipende dall'atteggiamento e dallo slancio che l'uomo ha nei confronti della realtà. E questa affermazione ha le sue prove a livello storico poiché, guardando ai cambiamenti socio-culturali, politici ed economici che si sono susseguiti negli anni, sia che si parli di Occidente che di Cina, è facile notare come anche i canoni di bellezza, nel nostro caso in letteratura, si siano trasformati, abbiano assunto volti nuovi a seconda del gusto e dello stato d'animo di ogni epoca. L'exkursus sui cambiamenti dei canoni estetici portato avanti in questo lavoro di tesi comincia con l'epoca pre-Qin affrontando l'importanza che hanno avuto Confucianesimo e Daoismo in ogni livello sociale, anche letterario. Fu proprio a quell'epoca che si sentì la necessità di creare dei primi lavori, anche minuscoli, di descrizione e catalogazione degli svariati tipi di bellezza nati in poesia, prosa, pittura ecc.. Nel campo artistico c'era il problema di determinare dei criteri di giudizio che fossero universali di fronte alle opere: è vero che ognuno ha i propri gusti, ma esiste una "bellezza formale"? Si poteva contemplare una lette-

ratura dal contenuto ridicolo ma dall'elevato valore formale e visivo? La forma poteva imporsi sul contenuto? Era forse necessario creare dei criteri di valore che permettessero di giudicare in maniera abbastanza oggettiva un'opera. Ecco che nacquero i primi trattati che affrontavano questo problema: la bellezza.

Al fine di comprendere e immergersi nel testo di Qi Zhixiang, si è ritenuto necessario raccontare brevemente come la filosofia, la storia e la letteratura si siano intrecciate nel corso del tempo e come esse siano una dipendente dall'altra ed abbiano cooperato nello sviluppo e trasformazione dei canoni estetici in Cina.

- Epoca pre-Qin

L'epoca delle Primavere e degli Autunni e degli Stati Combattenti (770-221 a.C.), anche chiamata periodo "pre-Qin" è stata la culla delle fondamenta dell'ideologia culturale cinese, ovvero del Confucianesimo. Non si può parlare della storia, della filosofia, arte ecc.. senza riferirsi a Confucio (551-479 a.C.), proprio per il ruolo centrale che egli ha ricoperto nei secoli. Ciò che ha caratterizzato tale epoca sono stati grandi cambiamenti e trasformazioni soprattutto a livello ideologico, con la nascita e lo sviluppo di molteplici scuole di pensiero (*Zhuzi Baijia* 诸子百家, le Cento scuole di pensiero) e maestri di ogni sorta che proponevano la loro dottrina e il loro modo di guardare al mondo e alla vita. Questa eterogeneità ideologica aveva reso l'ambiente culturale molto conflittuale poiché ogni gruppo o corrente di pensiero desiderava imporre la sua idea di verità. Ciò che più ha prevalso però è stato un certo razionalismo, sostituitosi alle superstizioni del passato e ai rituali magici antichi, un razionalismo che ha caratterizzato non solo gli ideali confuciani, ma anche le dottrine del Daoismo, i cui rappresentanti furono Laozi (vissuto al tempo di Confucio) e Zhuangzi (369-286 a.C. circa) che hanno rappresentato ideali diversi e complementari a quelli confuciani. Confucio aveva dato una nuova interpretazione all'arte, alla cultura, ai riti e alla musica: non si trattava più di elementi prettamente irrazionali, ma di realtà tangibili che dovevano essere incanalate nella vita quotidiana, nelle relazioni umane, nella politica, in poche parole dovevano diventare qualcosa di pratico e di utile. Tutto ciò che appariva mero ritualismo o astrazione doveva essere sostituito in qualcosa di eticamente plausibile e verificabile: i riti infatti non si rivolgevano più alle divinità, ma erano fatti in funzione degli esseri umani. Ciò che si dimostrava alieno o soprannaturale venne rimpiazzato da legami tangibili, relazioni vere con uomini presenti, ovvero: le emozioni, i riti dovevano avere a che fare con le persone. Importante fu l'amalgamarsi di in-

telletto ed emozioni. La ragione non doveva bloccare i sentimenti e i desideri sensuali, né i sentimenti dovevano offuscare l'intelletto. Confucio combinava anche scetticismo ed ateismo a positività ed energia verso la vita. Tutto si emancipa dalla magia, sia i riti, che con Confucio diventano quasi sinonimo di "benevolenza" e con Mencio sembrano voler dire "compassione", sia la musica, che diventa un qualcosa di pratico e razionale. Anche la musica infatti, come l'arte in generale, deve richiamare i sensi e avere una connotazione collettiva, deve avere a che fare con l'etica sociale e con la politica, deve essere qualcosa di pratico.

La musica nasce dal cuore. Allorché scaturiscono le emozioni, queste si traducono in suono, e il suono affinato e perfezionato è detto musica. Dunque la musica nelle epoche di pace e di prosperità è calma, ed esprime soddisfazione per il buon governo; nelle epoche di turbamento è risentita, e rivela lo scontento per il malgoverno; la musica di un paese conquistato è dolente, e si sofferma sulle sofferenze del popolo. Si può quindi asserire che la via della musica e del suono si identifica con il corso della politica.¹

L'estetica classica e la filosofia cinese mettevano al primo posto la comunicazione delle emozioni, piuttosto che l'aspetto cognitivo. Preferivano focalizzarsi sull'armonia piuttosto che sul conflitto, cercavano di amalgamare emozioni e ragione, convinti che questo connubio avrebbe portato all'armonia; si rinnegavano invece irrazionalità e miti soprannaturali. Piuttosto che esaltare il dramma o la tragedia si preferiva la bellezza emozionante e la grandezza. Le idee di Confucio e Laozi o Zhuangzi, potrebbero sembrare completamente diverse (il confucianesimo vuole un impegno nel mondo mentre il Daoismo propone il "non-agire"), ma per quanto riguarda la ricerca di un perfezionamento personale, la ricerca di compassione e magnanimità, hanno concetti comuni e vicini. Ciò in cui differiscono è il loro punto di vista sull'arte: Confucio riteneva che l'arte dovesse essere creata dall'uomo e ne esaltava l'utilità pratica. Zhuangzi credeva nell'autonomia dell'arte e della bellezza della natura. I confuciani proponevano una semplice espressione dei sensi e che l'arte venisse messa al servizio della società e della politica, in modo da avere utilità pratica. I daoisti invece rifuggivano l'utilità e cercavano la spontaneità. Amavano la bellezza interiore e si concentravano su ciò che non è razionale dell'arte. In questa vivacità intellettuale dell'epoca degli Stati Combattenti sorse anche la dottrina legista (*Fajia* 法家, Scuola della legge), rappresentata nel libro *Hanfeizi* (Libro del mae-

¹ *Yueji* (Sulla musica) in *Liji* cit., 37, 299b.

stro Hanfei) dallo stesso Han Feizi e Li Si che ritenevano la natura umana irrimediabilmente egoista. L'unica via per arrivare ad un ordine sociale era l'imposizione severa e rigida di norme e regole dall'alto. Essi proponevano un sistema governativo autocratico e un sistema legislativo chiaro e pubblico affinché i sudditi lo rispettassero in tutte le sue sfaccettature.

- La cultura Chu e gli Han: il romanticismo

La cultura di Chu, il più grande dei Sette Stati Combattenti, ovvero la cultura dominante nel Sud della Cina, era estremamente differente dal razionalismo proposto da Confucio negli stati del Nord. Questa cultura infatti era permeata da intensa passionalità e immaginazione, non aveva razionalizzato ogni elemento del passato (antiche tradizioni, rituali magici ecc..), tanto meno aveva trasformato il mondo degli dei in una realtà umana il cui ordine si basava su rapporti di potere tra sudditi e sovrani, padri e figli, come lo era stato con il Confucianesimo. La cultura di Chu, che venne valorizzata e resa nota grazie al primo importante poeta cinese, Qu Yuan, porta su di sé i chiari segni di un legame ancora stretto col passato, con antiche credenze in prodigi ed elementi sovrumani. Le opere artistiche di questo periodo utilizzano fantasia e sentimento per raccontare mondi splendidi (come nelle opere di Qu Yuan, dove però l'artista rinnega ogni contatto con la sua epoca in quanto cercatore di verità straziato dal dolore e dallo sgomento) e il passaggio dalla mitologia alla storia proprio perché la razionalità confuciana cominciava a farsi strada anche al Sud. I componimenti dell'epoca, conosciuti come *Chuci* (Canti di Chu) dunque, dimostrano un forte romanticismo ed erano canti che potevano essere accompagnati dalla musica e dalla danza. I versi degli *Chuci* andavano dai 2 agli 11 caratteri e spesso terminavano con la particella *xi* che forse faceva da cesura all'interno di un unico verso. Si dice che dal *Chuci* derivi il *fu* di epoca Han, anche perché gli Han e il paese di Chu erano estremamente legati a livello artistico e letterario. Il romanticismo Chu dunque, segnò anche gli Han Occidentali e quelli Orientali, la cui cultura era caratterizzata da mitologia e leggende, allegorie, simbolismi legati al mondo della magia. Nei componimenti Han si parla spesso di mondi in cui gli uomini e le divinità si incontrano, si scambiano, si mescolano, e si trovano facilmente bestie ed animali misteriosi. Ecco dunque che compare ancora una volta il carattere romantico che lega gli Han al regno di Chu: questi mondi fantastici, magici, allegorici portano avanti la tradizione antica.

Dopo il periodo degli Stati Combattenti, noto per la sua vivacità intellettuale e la libertà culturale che si respirava, attraversata la fase Qin, in cui fu imposta un'uniformazione dei modelli da seguire, seguì un momento di pausa che risale all'epoca degli Han (206 a.C.- 220 d.C.).

Tutte le novità, tutto quello che fino ad allora era stato acquisito, avevano infatti bisogno di essere digeriti, assimilati perché diventassero parte della tradizione². C'era bisogno di una sintesi, di creare un insieme coerente e chiaro di tutto ciò che c'era stato in precedenza; a causa di questa molteplicità di elementi anche il Confucianesimo di epoca Han propose un aspetto particolare, mai visto prima, sembrava infatti più una dottrina sincretista che tentava di unificare le varie correnti di pensiero fino allora in circolo. Dato il grande cambiamento a livello filosofico, anche a livello politico ci furono elementi di innovazione. Si ricorda ad esempio l'introduzione di un grande requisito per affrontare gli esami di Stato e per percorrere la carriera amministrativa: conoscere i Classici confuciani. Tale regola fu ideata da Dong Zhongshu (179-104 a.C. ca.)³. Quando l'imperatore Wudi (156-87 a.C) impose come religione del regno il Confucianesimo però, il razionalismo piano piano cominciò a pervadere l'arte e la letteratura del Sud, anche se essa non perse mai i suoi caratteri peculiari di romanticismo e fantasia. Inoltre nelle opere si raccontava di realtà liete, della ricerca della felicità e dell'immortalità, scopo ultimo dell'uomo che, appassionato alla vita, desiderava prolungarla il più possibile. Ormai le divinità immortali non avevano più alcun potere sui mortali, al contrario erano gli esseri umani che potevano aspirare ad elevarsi. I loro mondi erano in contatto diretto. L'uomo riusciva a conquistare gli dei, così che gli immortali finivano per desiderare il mondo reale. Nonostante il razionalismo confuciano comunque, rimasero elementi come una forte drammaticità. Il *fu*, noto per la mancanza di regole stilistiche codificate, ha caratterizzato l'epoca Han; i suoi tratti salienti erano la presenza di una forte immaginazione, iperboli e orpelli letterari che creavano versi lunghi ma mutevoli, non mancavano figure retoriche, parti in prosa ed elementi discorsivi⁴. Non a caso c'è chi lo definisce come genere di poesia-prosa, anche se quello che colpisce in particolare è che, data la sua musicalità, era stato pensato non per essere cantato, solo per essere letto ad alta voce: non aveva bisogno di accompagnamento strumentale perché suonava bene già di per sé. Il *fu* è stato un mezzo utilizzato dai letterati per descrivere, in epoca Han posteriori, la vita quotidiana dell'imperatore nonché per celebrarne

² [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_\(Storia-della-Scienza\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_(Storia-della-Scienza)/) (consultato il 20/09/2015).

³ [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_\(Storia-della-Scienza\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_(Storia-della-Scienza)/) (consultato il 20/09/2015).

⁴ <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/il-fu-lo-yuefu-lo-shi-e-la-traduzione-geyi-ii-sec-a-c-iv-d-c/> (consultato il 20/09/2015).

l'operato⁵. Il primo autore che parlò di *fu* e lo utilizzò per esprimere le sue teorie filosofiche è stato Xunzi, anche se si deve aspettare fino all'epoca Han per vederne una vera codifica a genere stilistico. Anche Sima Xiangru (179-117 a.C), con le sue opere, ha fatto sì che il *fu* venisse ampiamente apprezzato⁶. Il *fu*, che quindi aveva caratterizzato l'epoca Han, aveva eliminato ogni legame con la danza e si preoccupava esclusivamente della recitazione. I componimenti *fu* avevano come scopo la descrizione e la narrazione delle cose reali, aspetti della vita, ambientazioni, ma anche cose immaginarie. La loro carica descrittiva era potentissima, erano componimenti ricchissimi, a volte pure eccessivi, ma che demarcano un mondo vitale, prospero, e un atteggiamento positivo verso la vita: l'amore per il mondo si manifesta appunto in queste idilliche descrizioni.

- Il periodo Wei e Jin

Il periodo dei Tre Regni (220-280 d.C.) fu caratterizzato da aspri scontri tra Wei, Wu e Shu, tre stati che combatterono tra loro fino al 280, allorché, con i Jin Occidentali, la Cina vide la riunificazione, sebbene poco duratura e continuamente afflitta e devastata da lotte intestine, invasioni barbare, mercenari turchi. Al nord nacquero 16 regni, i barbari (mongoli e tibetani) lottavano per ottenere quattro territori⁷. Le due dinastie Wei e Jin hanno visto grandi cambiamenti ideologici legati ad una profonda trasformazione della struttura sociale: da un'epoca mercantile caratterizzata da una ricchezza e una prosperità riversata nelle città, si era passati ad una realtà feudale, incentrata in relazioni stratificate tra padri e figli, classi ereditarie e clan aristocratici avevano preso il sopravvento. Ovviamente, proprio per questo cambiamento sociale, anche il sistema ideologico era mutato, non si potevano più seguire le norme, le dottrine confuciane ormai perpetuate per troppo tempo, c'era aria di rinnovamento, nuove ottiche che erano espressione della classe dei proprietari terrieri. Fino a quel momento, dopo l'emendamento di Wudi degli Han, il confucianesimo era stato imposto come dottrina impe-

⁵ <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/il-fu-lo-yuefu-lo-shi-e-la-traduzione-geyi-ii-sec-a-c-iv-d-c/> (consultato il 20/09/2015).

⁶ <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/il-fu-lo-yuefu-lo-shi-e-la-traduzione-geyi-ii-sec-a-c-iv-d-c/> (consultato il 20/09/2015).

⁷ <http://www.corsilinguacinese.it/storia-della-cina/i-tre-regni-e-le-sei-dinastie.html> (consultato il 20/09/2015).

riale, impedendo lo sviluppo aperto e libero di altre correnti di pensiero. In epoca Jin fu il *qingtan* 清談, pura conversazione, ad essere il genere letterario più noto. Il *qingtan* si rifaceva al *Xuanxue* 玄學⁸ o Neodaoismo (dottrina sorta dopo la fine degli Han), ed era per lo più praticato dagli intellettuali di un certo rango⁹. I membri della scuola del mistero, *xuanxue*, si affrancarono dall'ortodossia ufficiale e dalla tradizione filosofica delle epoche precedenti, proponendo un atteggiamento nei confronti della vita completamente diverso: si chiedeva l'abbandono dell'impegno politico proposto invece dal Confucianesimo, per ottenere uno stile di vita più "puro" e "libero". A partire dalla rivolta contadina dei Turbanti Gialli (184 circa) avvenuta negli ultimi anni degli Han Orientali e portata avanti da centinaia di migliaia di contadini che si ribellarono al potere centrale ormai decadente e corrotto, auspicando l'arrivo di una nuova epoca in cui lo stampo sociale era di tipo egualitario, la società finì in uno stato di forte subbuglio e disorientamento. Tutte le famiglie, anche quelle più abbienti soffrirono grandi perdite e calamità. Di fronte a guerre e devastazioni si sentì la necessità di giudicare di nuovo l'atteggiamento umano di fronte alla vita che si mostrava limitata, breve e dolorosa. Nacque il problema del "come vivere?". Ecco che grazie all'assenza di un'autorità in grado di bloccare sviluppi ideologici, si assistette a dei capovolgimenti culturali molto importanti. Legisti, daoisti, logici di epoca pre-Qin avevano di nuovo la possibilità di aprire dibattiti, formulare nuove teorie. Contrariamente a quanto dettato dal Confucianesimo, che incentrava la dottrina sull'utilità pratica e che celebrava i meriti feudali, nacquero una filosofia pura, una letteratura lirica e un'arte basata sulle emozioni. Ciò che contava era esprimere in maniera profonda le emozioni dello scrittore. Le opere che nacquero furono considerate molto raffinate e dal linguaggio estremamente bello, capaci di commuovere proprio per le tematiche drammatiche affrontate: l'incertezza della vita e la certezza della morte erano al centro della tematica del periodo Wei-Jin. Questo sentimento di immensa tristezza per la brevità della vita, l'incapacità di prolungarla, le poche gioie e il troppo dolore riempivano i componimenti del tempo. Eppure ciò che colpisce è che, nonostante tutto, nonostante sembrassero privilegiare

⁸ Il nome deriva da *xuan* 玄 "scuro, misterioso, arcano," citato nel primo capitolo di Laozi, e *Xue* 學 "studio, insegnamento", quindi letteralmente "insegnamento dell'arcano". I neodaoisti si rifacevano a Laozi e Zhuangzi, ma erano comunque influenzati dal Confucianesimo. Essi ponevano l'attenzione sul non-essere e sulla non-azione, non accettavano gli intellettualismi che erano considerati ostacoli alla spontaneità, ma la struttura sociale immaginata era prettamente gerarchica, come voluto da Confucio. https://it.wikipedia.org/wiki/Storia_del_daoismo (consultato il 20/09/2015).

⁹ https://it.wikipedia.org/wiki/Dinastia_J%C3%ACn (consultato il 20/09/2015).

un atteggiamento che indulgeva ai vizi, alla dissolutezza e ai desideri, gli scrittori e gli artisti in generale vollero in qualche modo celebrare il loro attaccamento alla vita e l'amore per essa, distaccandosi da quel modo di guardare alle cose fatalista, superstizioso e confuciano. Come vivere dunque? Innanzi tutto eliminando quei triti valori ormai logorati dal tempo e valorizzando il bisogno di innovazione e spontaneità. Il moralismo non venne più accettato, si preferiva una vita più simile ai "sette saggi del bosco di bambù" (sette letterati famosissimi al tempo Wei-Jin) che proponevano uno stile di vita individualista, edonista ed anticonformista. Gli uomini non dovevano più essere giudicati per la loro esteriorità, per la loro conoscenza, per ciò che avevano realizzato, ma per il loro carattere, il talento, l'atteggiamento interiore, lo spirito. Il talento, l'abilità erano fondamentali specialmente se non convenzionali. Si celebravano saggezza interiore, spirito elevato, stile raffinato. Si temeva la morte, si cercava di prolungare la vita con farmaci e medicine dell'immortalità, si indulgevano i piaceri e ci si ritirava compiaciuti dal mondo in speculazioni filosofiche, convinti che non contasse più il soffermarsi sulla molteplicità degli elementi e la complessità dei fenomeni, quanto il fatto che tutto avesse una fine per cui fosse intrinsecamente legato al concetto del nulla come radice di tutto. Poiché le cose esteriori, esterne, erano caratterizzate dalla finitezza, solo ciò che era interiore ed indifferenziato aveva un valore. Per questo motivo a livello estetico, il periodo Wei-Jin proponeva nell'arte figurativa l'espressione dello spirito del soggetto tramite le figure. Nel contempo in letteratura si tenta, utilizzando le parole, di esprimere l'inesprimibile, cioè mediante parole limitate esprimere ciò che appartiene esclusivamente ai saggi ed è illimitato, ovvero uno spirito divino che trascende l'esperienza comune. Lu Xun (1881-1936), celebre scrittore che Mao Zedong definì "tre volte grande": grande letterato, grande pensatore, grande rivoluzionario, definisce questo periodo come l'epoca di consapevolezza letteraria, ovvero l'epoca dell'arte per l'arte, libera da ogni legame con l'utilità pratica e morale confuciana¹⁰. Con Cao Pi (187-226), primo imperatore del regno Wei durante il periodo dei Tre Regni, comincia la tendenza ad usare un linguaggio elegante e bello, poiché mentre il corpo, la vita hanno una fine, la letteratura è imperitura e può far raggiungere l'immortalità al suo compositore. Così, mentre in epoca Han, la letteratura era solo un passatempo della corte imperiale, i componimenti *fu* erano solo un modo per divertire l'imperatore, la consapevolezza della letteratura come forma d'arte comincia con l'epoca Wei e Jin. Fu considerata fondamentale la ricerca

¹⁰ <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/09/10/lu-xun-lattualita-del-padre-della-letteratura-cinese/706621/> (consultato il 20/09/2015).

della bellezza nelle parole e nella forma, si distinsero vari stili ecc.. Si parlava ancora della natura e dei paesaggi ma in maniera differente, non si usava più la natura per descrivere le realizzazioni dell'uomo ma per esprimere le loro idee o semplicemente il gusto di guardarla.

- L'epoca Tang e Song

A seguito della caduta della dinastia Han nel 220 d.C. e del disintegrarsi della visione del mondo da essa sostenuta, lo spazio politico cinese conobbe una disorganizzazione e una frammentazione che favorirono in gran parte la diffusione del Buddhismo giunto dall'India. Solo con l'ascesa al potere dei Sui, nel 581, la Cina tornò a dominare il Settentrione, dopo tre lunghi secoli. La Cina ha conosciuto tre periodi di sviluppo del Buddhismo: il periodo iniziale (III-IV secolo); il secondo periodo (V-VI secolo) in cui si introducono i caratteri tipici indiani, e il terzo periodo che copre l'epoca della dinastia Tang (618-907), dove il Buddhismo prende una forma più vicina alla tradizione cinese. Durante il primo periodo la Cina fu divisa tra due dinastie: quelle del Nord e quelle del Sud, tanto che anche il Buddhismo conobbe una diramazione netta¹¹. Al sud si formò un Buddhismo intellettuale, solo per la classe dei letterati¹² che volevano fondere Buddhismo e tradizione cinese. Il Buddhismo del nord, regno ormai da anni di popoli stranieri, invece, era ben differente: guardava alla meditazione, alla devozione, alla religiosità. In epoca Tang il Buddhismo raggiunse la sua fioritura massima. Ormai erano passati sei secoli dal suo primo ingresso in Cina, molte opere erano già state tradotte, i testi buddhisti circolavano in grande quantità, così come cospicua fu la costruzione di scuole buddhiste. La situazione era di perfetta pace ed equilibrio tra tradizione cinese e Buddhismo, tanto che questo faceva ormai parte della società ed anche le strutture si erano integrate bene con l'atmosfera autoctona¹³. Oltre al Buddhismo in epoca Tang si introdussero nuove dottrine, ad esempio l'Islam o il Manicheismo, che resero l'atmosfera religiosa molto ricca. Il Buddhismo

¹¹ [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_\(Storia-della-Scienza\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_(Storia-della-Scienza)/) (consultato il 20/09/2015).

¹² [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_\(Storia-della-Scienza\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_(Storia-della-Scienza)/) (consultato il 20/09/2015).

¹³ [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_\(Storia-della-Scienza\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_(Storia-della-Scienza)/) (consultato il 20/09/2015).

però non ricevette le attenzioni desiderate da parte degli imperatori della dinastia Tang che sentivano invece di appartenere alla corrente daoista, poiché portavano lo stesso cognome del clan di Laozi (Li). Sebbene questa ritrosia, fu solo in virtù dell'aiuto finanziario da parte di alcuni imperatori che molte scuole buddhiste poterono sorgere anche in Cina (erano scuole prettamente cinesi che avevano rivisto il messaggio di Buddha e lo avevano adattato alla propria cultura). Si cominciò dunque ad affrontare tematiche relative alla salvezza in chiave cinese ma con un atteggiamento buddhista, si proponevano mezzi e passi da seguire per camminare sulla giusta via per l'ottenimento dell'illuminazione. Secondo alcuni storici, critici letterari, scrittori, fu grazie all'introduzione nel quotidiano della filosofia buddhista che in Cina si assistette ad una vera e propria rivoluzione letteraria in epoca Tang, mentre a livello economico, politico, sociale ed artistico, si può notare una grande prosperità e notevoli cambiamenti. Grazie alla fine di numerose e terribili lotte intestine, guerre civili e scontri, l'economia poté svilupparsi e il sistema quasi servile del periodo delle Dinastie del Nord e del Sud divenne meno vincolante. Anche i costumi stavano cambiando. Non bastava più far parte della famiglia imperiale per accedere all'amministrazione, ovvero: i legami di sangue non erano più il prerequisito per poter accedere alle varie cariche pubbliche. Incarichi ufficiali, titoli, nomine ecc.. si ottenevano mediante delle selezioni dirette: la capacità e la funzionalità erano diventate caratteristiche fondamentali per poter lavorare all'interno della burocrazia. Solo ai funzionari che dimostravano di saper svolgere bene le proprie mansioni si poteva far occupare posti rilevanti a livello imperiale. L'imperatore Gaozong (il cui regno durò dal 650 al 684) decise ad esempio di imporre delle "selezioni meridionali"¹⁴, venne inoltre ordinato un sistema di esami che gli intellettuali e gli aspiranti funzionari dovevano svolgere per poter accedere nell'amministrazione. In questo modo, solo chi veramente aveva del talento e mostrava delle capacità poteva far strada, i legami di parentela non erano più contemplati nel nuovo ordine sociale. L'epoca dei Tang fu particolarmente importante a livello militare, la politica estera di espansione si esprime anche nell'arte, non solo nella politica: dai letterati più famosi, agli artigiani, dalle alte cariche dell'impero ai più umili funzionari, tutti avevano il desiderio di portare benefici all'impero impegnandosi in battaglia, brandendo le armi, ottenendo così la gloria. Anche i letterati studiavano le arti marziali e le praticavano, oppure partecipavano in prima persona alle battaglie (lo stesso Li Bai, 701-62 d.C., il grande poeta dell'epoca Tang, rac-

¹⁴ Dopo aver riscontrato che nell'impero molti funzionari erano incompetenti, Gaozong decise di mandare direttamente sul luogo dei commissari che ne valutassero il lavoro svolto al fine di portare avanti una selezione per decidere chi potesse entrare a far parte dell'amministrazione e chi no.

conta delle sue esperienze di guerra). Con l'espansionismo, la formazione della Via della Seta, il commercio sempre più prospero e aperto verso l'estero, nuove influenze arrivarono in Cina. L'esotico entrò nel quotidiano orientale, non si aveva paura del contatto con il nuovo, anzi, piaceva assorbire e innovare. La poesia (*shi* 诗) è il genere che più rappresenta l'epoca Tang: si sono infatti distinti autori di estrema bravura, opere di grande magnificenza hanno deliziato il pubblico del tempo e continuano ad essere apprezzate dai contemporanei. Sono stati distinti approssimativamente quattro periodi poetici che sono segnati anche da importanti cambiamenti storici: la fase iniziale (618- inizio VIII secolo), l'apogeo (dall'inizio del potere di Xuanzong alla rivolta di An Shi¹⁵ del 755), la media epoca Tang (dalla rivolta di An Shi al primo quarto del IX secolo) ed infine la tarda epoca Tang che termina nel 907 con l'ascesa dei Liang. All'interno dell'apogeo Tang inoltre sono stati riconosciute due fasi differenti, una caratterizzata da un attacco al vecchio ordine sociale, estetico, culturale ecc.. rappresentata da Li Bai e Zhang Xu. L'altro periodo poetico fu rappresentato da Du Fu (712-70) e da Yan Zhenqing (709-85) che invece si concentrarono sulla creazione di una forma poetica, cioè sul proporre delle norme teoriche che potessero poi essere imitate e riconosciute. L'arte Tang degli inizi e dell'apogeo è caratterizzata da letterati audaci ed impudenti che si ribellavano alle tradizioni. Sembra inoltre essere una fusione tra il carattere celebrativo degli Han Occidentali (che raccontavano le gesta degli uomini e la loro preponderanza sulla natura) e quello speculativo-introspeetivo dell'arte Wei-Jin (che invece era espressione dell'aristocrazia e delle famiglie più abbienti ed importanti). Quello che spicca è una celebrazione della giovinezza, sia per il senso di libertà, forza, gioia tipiche dell'età più spensierata, sia quella malinconia e quel dolore che si apprestano a macchiare la purezza della letizia infantile quando ci si rende lievemente conto del tempo che passa, della brevità e fuggevolezza della vita, un processo che costringe a maturare e prendere coscienza di sé. Gli scrittori, i poeti, gli artisti in generale, dimostrano il loro attaccamento alla vita e il desiderio di consumarla con ardore e passione. Il

¹⁵ Rivolta di An Shi o An Lushan, dal duplice cognome del fautore della rivolta. Durante il periodo del dominio dell'imperatore Xuan Zong, salito al trono nel 712, era in atto una lotta spietata tra letterati confuciani e famiglie aristocratiche del nordest per ottenere le varie cariche imperiali. An Lushan, governatore militare nel nordest cinese che aveva da sempre avuto il favore del Gran Consigliere Li Linfu, alla morte di quest'ultimo, per paura che il successore Yang Guozhong lo deponesse, giocò in anticipo e dichiarò che l'esercito imperiale aveva ricevuto l'ordine di attaccare il nuovo Gran Consigliere (che aveva chiamato "il bandito Yang"). Nel 755 così marciò sulla capitale con 150.000 uomini. https://it.wikipedia.org/wiki/Ribellione_di_An_Lushan (consultato il 20/09/2015).

giovane deve avere il coraggio di compiere grandi cose. In poesia, ad esempio, quegli autori che trattavano la poesia di frontiera raccontavano ciò che era considerato eroico. Allo stesso tempo esisteva una tipologia di poesia che raccontava l'amore per la vita e la natura, i poeti che trattavano questi temi crearono versi estremamente emozionanti ed intensi. Nella poesia si passa in questo modo a parlare della vita comune, non più della vita di corte. Li Bai fu il più importante poeta di epoca Tang, il quale introdusse anche altre tematiche come un tono derisorio nei confronti dei potenti ma anche un certo disprezzo per i più umili, dimostrando una sicura assuefazione al vizio del bere.

A partire dalla media epoca Tang però si denota un forte cambiamento rispetto alla precedente età feudale, in particolare per quanto riguarda l'ottenimento delle più alte cariche da parte dei letterati. Si è accennato che con i Tang venne eliminata l'assunzione nelle cariche pubbliche solo se si faceva parte della famiglia imperiale. In realtà questo processo ha veramente inizio solo a partire dalla repressione della rivolta An Shi, nella tarda epoca Tang. I primi ministri della dinastia Tang ancora appartenevano alle grandi famiglie della nobiltà, ancora esibivano il loro status, avevano importanti legami di sangue. Fu con i Song che tutto questo cessò anche grazie al miglioramento delle condizioni economiche e sociali dei letterati che già a partire da Li Bai, cominciano a diventare dei veri e propri protagonisti nella scena politica e culturale dell'epoca, ambivano a raggiungere alte cariche e ad essere glorificati per la loro bravura. Amavano la ricchezza e la fama, indulgevano al piacere, erano arroganti e ambiziosi. La rivolta An Shi, sebbene disastrosa, aiutò la produzione e l'economia dell'impero, anche alcune riforme finanziarie vincenti accrebbero le entrate del paese. A livello giuridico ebbe un ruolo fondamentale il sistema della doppia imposta, ovvero il pagamento delle tasse effettuato due volte all'anno sulla base della terra e della proprietà. Le famiglie aristocratiche e i grandi proprietari terrieri vennero spodestati da una nuova classe di proprietari terrieri che non aveva nulla a che fare con i legami di parentela né con l'eredità. L'imperatore rappresentava l'intera classe e i suoi interessi. Così le classi medie e alte, non avendo risentito delle devastazioni della rivolta An Shi e delle sue conseguenze a livello economico, si trovarono in un lusso e in un agio sfrenato e pian piano, quegli intellettuali che stavano entrando a far parte di quello strato sociale più importante, passarono da una letteratura e poesia di frontiera, quindi da un atteggiamento guerriero e impavido dell'epoca iniziale Tang, a desiderare una vita di simposi e banchetti. Proprio durante la media e tarda epoca Tang però si verifica la vera fioritura dell'arte e della letteratura, anche grazie al fatto che l'individualità giocò un ruolo dominante. La media e tarda epoca Tang furono un periodo relativamente libero (come l'epoca Wei-Jin, in cui regnavano le grandi famiglie feudali ed i nobili e come la tarda epoca Ming da cui co-

minciò un'ideologia borghese) che permise lo sviluppo e la fioritura di un nuovo genere di poesia che, da alcuni ritrovamenti di testi nella grotta di Dunhuang sappiamo essere sorto in epoche precedenti. Lo *ci* (词 = testo, lirica), termine nato da *quzici* (曲子词), cioè testo di una canzone, era un genere poetico cantato¹⁶. Lo *ci* aveva origini straniere, arrivava infatti da popoli barbari, gente nomade probabilmente arrivata dalle steppe asiatiche: si può dunque affermare che le musiche *ci* nacquero grazie alle nuove influenze musicali arrivate da lontano¹⁷. In epoca Song queste musiche vengono adottate per distinguere il genere poetico dell'epoca precedente da quella attuale: quindi se in epoca Tang si può parlare di *shi* per indicare la poesia, in epoca Song si parla di *ci*.

Già dalla prima età feudale, inizio dell'epoca Tang, gli intellettuali si rifiutavano di seguire modelli e ideologie vicine a quanto espresso nell'arte delle nobili famiglie di epoca Wei, Jin e Sei Dinastie, al contrario, legandosi a concetti confuciani, volevano un'arte al servizio della politica e della morale. Il Neoconfucianesimo è stato una riaffermazione in chiave moderna dell'ortodossia confuciana, ha significato riproporre il Confucianesimo ad una società che era stata pervasa da altri modelli, come il Buddhismo. Questa dottrina, sebbene abbia cominciato a farsi notare verso la fine dell'epoca Tang, fiorì con i Song settentrionali¹⁸. Il messaggio di Confucio e di Mencio si trova quindi a essere applicato in modo più diretto alla vita personale e ai problemi del tempo. Il Neoconfucianesimo, conosciuto in un primo tempo con il nome cinese di "studio della Via" (*daoxue*), nasce da una nuova esigenza educativa, generata dallo sviluppo delle tecniche di stampa, come pure dalla necessità di riaffermare i valori morali confuciani in una società votata all'egualitarismo del Daoismo e del Buddhismo. Ma già si cominciava a vedere una sorta di contrapposizione tra ciò che i letterati proponevano in teoria e come effettivamente si relazionavano con la realtà: in genere essi finivano per allontanarsi dalla realtà appunto, evitavano lotte e scontri, anche perché autori come Bai Juyi, rispetto a coloro che facevano parte delle nobili famiglie della prima età feudale Tang, potevano abbandonare la scena politica quando volevano. Così la maggior parte delle opere presenta un carattere ambivalente: aspetti combattivi e arditi si mescolano con toni molto più pacati e freddi.

¹⁶ <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/letteratura-in-epoca-song/> (consultato il 20/09/05).

¹⁷ <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/letteratura-in-epoca-song/> (consultato il 20/09/2015).

¹⁸ [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_\(Storia-della-Scienza\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_(Storia-della-Scienza)/) (consultato il 20/09/2015).

Sono gli opposti che rendono affascinanti questi componimenti di media e tarda epoca Tang. Spesso infatti questi autori, come anche Han Yu (768-824 d.C.), si dichiaravano confuciani e sottolineavano l'importanza della giustizia, della moralità, della benevolenza, ma in realtà bramavano la fama ed i riconoscimenti. Non si usava più una poesia di frontiera, al contrario il gusto estetico cercava toni più delicati ed emotivi. L'esterno è sostituito dall'interiorità, dal cuore, dal vivere più appartati e non in un continuo slancio. Ecco perché sono proprio una pittura paesaggistica, lo *ci*, la lirica d'amore a prevalere. Lo *ci*, descrive minuziosamente il quotidiano, è la diretta conseguenza del passaggio da un atteggiamento guerresco e aiutante, tipico dell'epoca dell'apogeo Tang, allo spirito più appartato della media epoca Tang, al gusto per le frivolezze della tarda epoca Tang. Ogni realtà, anche quelle che una volta erano state evocate in maniera grandiosa utilizzando una poetica elevata, vengono rese in maniera commovente e sentimentale tramite lo *ci*. Nella totalità di un'unica composizione lo *ci* poteva contenere un solo significato. Per questo lo *ci* è molto descrittivo, pieno di minuziosità e dettagli. Quello che è rappresentato mette in luce, grazie a questi elementi, una forte soggettività. Questi toni più intimi e emozionali rappresentano un'epoca e una classe sociale (i proprietari terrieri) che è conscia di essere prossima al declino, poiché ha appena toccato il culmine, ecco perché si ricercano i piaceri fugaci e si sente un che di triste e malinconico.

Il periodo Tang vide anche lo sviluppo di un tipo di racconto in lingua classica, il *Chuanqi* (tradizioni legate a faccende strane). Questo tipo di racconto presentava aneddoti, scherzi, elementi soprannaturali ecc.. eppure gli autori del *Chuanqi* erano riluttanti a farli considerare opere frutto della loro fantasia perché sapevano che solo se i loro testi fossero stati valutati autentici, storicamente attestabili, avrebbero avuto una certa autorità. Il lettore, pensando che si trattasse di una storia vera avrebbe creduto e capito meglio il messaggio che il *Chuanqi* voleva dare. Per questo gli scrittori citavano nomi di personaggi realmente esistiti o fatti storici datati e conosciuti mescolandoli con l'elemento di finzione delle loro storie per renderli più veritieri. Che sia nato un nuovo interesse per la narrazione è testimoniato dal fatto che nei *Chuanqi* comparivano descrizioni dettagliate dell'ambiente, dei personaggi e del loro comportamento. Spesso i *Chuanqi* trattavano ambiti limitati (amore, miracoli), altre volte invece avevano trame più complesse e congegnate. Lo stile era semplice e spoglio, simile alla prosa storica, tanto che potevano ricordare la struttura delle biografie appartenenti alle opere delle storie dinastiche del passato. All'interno del *Chuanqi* si potevano trovare altre forme letterarie come la lettera, che si dicevano scritte proprio dalle mani dei personaggi descritti. Spesso infatti la storia del *Chuanqi* non è niente di più se non una interconnessione tra queste lettere e poemi che affrontano temi come eventi fantastici, demoni, fantasmi, personaggi immortali

ecc.. ma che sotto nascondevano una diversa finalità, quella di parlare di problematiche reali, denunciare fatti e parlare dei valori della vita.

Col Movimento del 4 Maggio del 1919 cominciò uno studio sistematico sulla letteratura nel quale si tentava di dare una classificazione ai vari generi nati nel corso della storia in Cina. Tra questi generi, il cosiddetto *xiaoshuo* (racconti del soprannaturale, chiacchiere di strada), termine che attualmente viene fatto coincidere con “fiction” o “romanzo”, ma che in origine aveva tutt’altra accezione, secondo alcuni critici, sembra riscattarsi come genere indipendente proprio in epoca Tang. I *xiaoshuo* (da *xiao*, cosa da poco e *shuo*, parlare, discorso) erano in origine chiacchiere triviali di strada riportate per iscritto a cui, nella bibliografia tradizionale cinese, vi si riferiva per indicare quei testi frammentari, brevi e di scarso valore, che non potevano essere classificati all’interno delle altre categorie, ma che valeva la pena leggere. Sebbene considerati come “arti minori” si riteneva che al loro interno ci fossero degli elementi interessanti da conoscere. Victor Mair, sinologo americano e professore di cinese all’università di Pennsylvania, è convinto che in epoca pre-Tang dunque, i *xiaoshuo* non fossero altro che narrativa storica, poiché i loro compilatori credevano relamente in quello che raccontavano. Dall’epoca delle Sei Dinastie, con il declino del Confucianesimo ed una maggiore libertà artistica, cominciano a diffondersi sempre più i *zhiguai* e *zhiren*, che dall’epoca Tang vengono considerati parte dei *xiaoshuo* per la loro affinità (si parla infatti di *zhiren xiaoshuo*, *zhiguai xiaoshuo*): questi testi affrontavano infatti temi disparati, soprattutto parlavano di anomalie e fatti strani, ma generalmente erano l’espressione di incomprensioni vere e proprie, di trasmissioni sbagliate e di avvenimenti non ben decifrati che però erano ritenuti veri a causa di una dilagante superstizione e la credenza in fantasmi e spiriti del passato, sintomo di una cultura sciamanica che non è arrivata fino a noi. Per cui alcuni autori (come anche Victor Mair), prima dell’epoca Tang il *xiaoshuo* in generale non era il prodotto cosciente di qualcosa di inventato, semplicemente si riportava per iscritto ciò che si sentiva per strada e lo si considerava vero, un fatto storico. Oltretutto proprio per i dettami di Confucio che spingeva per il cosiddetto “trasmettere senza inventare”, la narrativa era considerata un genere fuorviante, che distoglieva dall’unica funzione che doveva essere svolta dalla letteratura, quella educativa. La fantasia e l’immaginazione dovevano essere allontanate perché portavano alla corruzione morale. Era ammesso raccontare di miti, leggende, aneddoti solo quando era possibile presentarli come avvenimenti storici, realmente accaduti, tanti *xiaoshuo* infatti vennero condannati all’oblio perché non abbastanza veritieri, altri si salvarono perché apparivano meno immaginari. Ban Gu (32-92 d.C.) fu il primo saggio cinese a dare una descrizione del termine *xiaoshuo*. Nel libro della dinastia Han, lo *Hanshu*, egli introduce gli scritti *xiaoshuo* nella cate-

ria dei testi filosofici e li pone ultimi nella lista dopo quelli confuciani, daoisti, moisti, legisti ecc.. ma per il fatto che il materiale ascoltato per strada veniva poi rielaborato dagli scrittori a seconda del loro gusto e dell'insegnamento che volevano veicolare, si capisce già che i *xiaoshuo* erano più vicini alla fiction che non alla storiografia, proprio per il fatto che venivano scritti usando la creatività immaginativa, elemento utilizzato anche dai moderni storici per realizzare i nessi logici e una maggiore scorrevolezza nel riportare eventi realmente accaduti e renderli maggiormente accessibili al pubblico. Lu Xun, teorizza che probabilmente è proprio con i *Chuanqi* che si passò dall'aver intenzione di scrivere *xiaoshuo* ad avere intenzione di scrivere "fiction", ovvero si romanzzava coscientemente, con l'intento di intrattenere e con la volontà di mettere in gioco la propria fantasia. Per cui i romanzi in prosa Tang, i *Chuanqi*, derivano dai racconti meravigliosi (*zhiguai* e *zhiren*) dell'epoca Sei Dinastie, ma costituiscono una forma letteraria a sé, con stile più elevato, intrecci più complessi e una diversa consapevolezza. Altri critici come Kenneth Dewoskin invece, sono convinti che non esista uno spartiacque tra prima e dopo i Tang, innumerevoli erano infatti i testi *xiaoshuo*, *zhiguai* e *zhiren* scritti fino a quell'epoca, l'immaginazione dunque era ben sviluppata anche senza l'introduzione dell'elemento dell'illusione derivante dall'India e senza l'influenza generale del Buddhismo. Inoltre se i testi storici utilizzano da sempre l' "immaginazione costruttiva" per facilitare la comprensione della storia, si può dire che anche all'interno del *Zhuangzi*, dell'*Hanfeizi* e del *Mengzi*, i grandi classici della letteratura cinese, si trovano molti caratteri immaginari, che avevano l'intento di rendere il testo più facile e comprensibile da tutti. Se, per quanto riguarda il *xiaoshuo*, non esiste una certezza che possa descriverlo come genere preciso e datarne la nascita (anche se il primo riferimento al termine si trova già in un passo del *Zhuangzi*) tantomeno si può parlare di *xiaoshuo* come fiction con libertà, è sicuro però che è proprio con i *Chuanqi* che comincia una forma autocosciente di narrativa immaginaria e fantasiosa, fatta con lo scopo di intrattenere.

A partire dall'epoca Song, per quanto riguarda l'arte della canzone cinese, lo *ci* si consolida come genere scritto ma declina come musica cantata e quindi lascia lo spazio ad un nuovo genere, il *qu*. Il *qu* era un componimento da 1, 2 strofe, dove veniva usato in maniera disinvolta il parlato, specialmente il dialetto del nord, il polisillabismo tipico del dialetto e l'accompagnamento del liuto. Le sequenze di *qu* combinavano melodie diverse ma veniva impiegata la stessa rima, anche se il *qu* era lunghissimo. Una caratteristica del *qu* era l'uso dei *chenzi*, ovvero parole pronunciate a ritmo accelerato. Sequenze di *qu* potevano formare poesie (*sanqu*) ed erano usate anche nel teatro: la commedia settentrionale *Zaju* ad esempio era composta da quattro lunghe sequenze di *qu*.

La poesia Song è ancora legata alla poesia *shi* Tang, poiché non se ne era sviluppata nessuna forma nuova, ma la poesia *shi* Song si discosta da quella Tang per una serie di motivi: la poesia Song descriveva tutti gli aspetti della vita e a differenza di quella Tang, che era caratterizzata da note di lamento e dolore, aveva un carattere più sereno, di accettazione¹⁹.

La narrativa di epoca Song è caratterizzata dalla popolarizzazione degli *huaben* ovvero i racconti recitati in origine dai cantastorie che si servivano appunto di canovacci per raccontare le loro storie. I temi spaziavano dal fantastico allo storico tanto che per un periodo vennero contrapposti al *xiaoshuo*. Ciò che caratterizzava le novelle *huaben* era, oltre al non presentare una suddivisione in capitoli, anche il fatto che rappresentassero la vita quotidiana delle città (come Suzhou ed Hanzhou), che utilizzassero la lingua vernacolare facendo molta meno attenzione alla forma estetica. Negli *huaben* era possibile trovare la rappresentazione di ogni ceto sociale e il tema amoroso, che già era stato affrontato in epoca Tang ma in maniera più pudica.

Sotto i Song la letteratura *biji* ebbe il suo massimo sviluppo, si trattava di raccolte di brevi annotazioni che riguardavano vari argomenti, a seconda dell'interesse dell'autore. I temi dunque potevano spaziare dalla filosofia alla storia, riguardare aneddoti politici o critiche letterarie, ma anche il soprannaturale. In prosa inoltre si trovano molti testi detti *pinghua* (storie semplici) che, utilizzando un linguaggio molto spiccio e generalmente la lingua parlata, raccontavano leggende famose, storie importanti, anticipando il successivo romanzo cinese, tanto che alcuni soggetti dei *pinghua* vennero ripresi più tardi. Si dice che i *pinghua* fossero stati usati come canovacci dei cantastorie, o addirittura fossero delle rivisitazioni di tali canovacci. Quello che è certo è che essi erano destinati ad un pubblico di bassa cultura.

- Epoca Ming e Qing: la letteratura vernacolare

L'epoca che tocca le due dinastie Ming e Qing è caratterizzata per lo sviluppo del teatro e della narrativa, l'arte in generale e la letteratura nello specifico si concentrano su aspetti più comuni. Non si celebra la natura né la gloria delle armi, si preferisce raccontare la vita quotidiana della gente di città, gli usi e i costumi sociali del tempo. All'epoca le città erano prospere e le vie di comunicazione ben funzionanti e fiorenti gli scambi commerciali, nonostante i danni subiti dopo il periodo dell'invasione mongola nel periodo Yuan. Al contrario arte, filosofia, politica, letteratura si svilupparono e nacquero altre scuole di pensiero e sette. Per quanto ri-

¹⁹ <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/letteratura-in-epoca-song/> (consultato il 20/09/15).

guarda la poesia, caratteristica di questo periodo è quella popolare, ma in generale continuano comunque a perdurare i generi già presenti tranne il *qu* (di epoca Yuan). Anche lo *ci* dopo un lungo periodo di dimenticanza venne in parte ripreso verso gli ultimi decenni Ming. Viene inoltre riapprezzato lo *shi* (Tang). In particolare i poeti si rifacevano a Dufu (poeta di epoca Tang) perché dal punto di vista contenutistico si parlava di società, di vita quotidiana e quindi c'era una forte attenzione per la realtà circostante. I poeti del XIV secolo quindi si soffermano su modelli diversi (più che altro di tarda epoca Tang, in particolare guardano a Li Shangyin che rappresentava il distacco del letterato dagli impegni e dalla preferenza della dimensione interiore rispetto a quella sociale, dimensione che è molto pacata e riflessiva²⁰). In prosa i generi classici sono la storiografia e i saggi filosofici. Nei primi secoli Ming il *guwen* (modello di prosa antica dei filosofi e dello *Shiji*) fu il genere più importante in prosa, una prosa che presentava due linguaggi altamente differenti nel loro utilizzo e nella loro struttura:

- il *wenyan* 文言 “lingua classica” (usato nella prosa classica Han) era un linguaggio esclusivo che creava legami grammaticali standard e molto complessi tra le parole (che in genere erano limitate) e che si discostava dalla lingua colloquiale²¹.
- Il *bai hua* 白话 “lingua parlata” altro non era che la sintesi e l'unione di plurimi dialetti cinesi, dunque rappresentava un linguaggio utilizzato da tutti, un linguaggio colloquiale che era parlato da mercanti, artigiani, ma anche dai latifondisti e dagli intellettuali. Questi ultimi però preferivano il *wenyan* al *bai hua* nella pubblicazione delle proprie opere²².

Oltre agli *huaben* si sviluppò anche lo *xiqu*, dramma tradizionale cinese e il *Chuanqi* continuò ad essere apprezzato. In narrativa però, durante l'epoca Ming si assistette ad un cambiamento per quanto riguarda i temi affrontati e il modo di raccontare: si parlava infatti anche di sessualità (e in modo più esplicito) e dell'uomo comune (non solo di letterati e cortigiane). Esiste-

²⁰ <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/letteratura-in-epoca-ming-parte-1-poesia-e-novella/> (consultato il 20/09/2015).

²¹ <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/letteratura-in-epoca-ming-parte-1-poesia-e-novella/> (consultato il 20/09/2015).

²² <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/letteratura-in-epoca-ming-parte-1-poesia-e-novella/> (consultato il 20/09/2015).

vano comunque ancora le allusioni accanto al linguaggio esplicito, allusioni che però potevano essere più esplicite.

L'epoca Ming è caratterizzata dal realismo e dal fatto che molte delle tradizioni antiche, delle norme comportamentali, della morale del passato sembrano passare in secondo piano, allentare la corda per porre invece l'individuo al centro dello studio filosofico. Anche Li Zhi, noto filosofo del tempo credeva nella valorizzazione dell'individuo, era profondamente certo che la vera conoscenza, la vera saggezza fosse da ricercare all'interno delle persone, nella loro conoscenza innata, al contrario di quanto era stato creduto fino a quel momento (cioè che la verità fosse qualcosa di acquisibile solo mediante lo studio di una dottrina). La conoscenza innata era invece qualcosa di più naturale e intuitivo rispetto a qualcosa di "costruito" all'esterno, come poteva essere il Confucianesimo. Ecco perché per molti autori, come per Li Zhi, fondamentale fu la valorizzazione della letteratura vernacolare che aveva caratteristiche di maggiore spontaneità e verità, non si sentiva infatti la necessità di risalire al parere di filosofi o intellettuali per conoscere il vero, poiché ognuno dentro di sé custodiva la chiave della conoscenza, ottenibile mediante la propria esperienza personale. Proprio di questo dovevano trattare l'arte e la letteratura in quel periodo, dimostrare che nessun preconetto poteva sostituire l'esperienza, l'individuo.

Sembra che i primi romanzi cinesi, ovvero storie lunghe, romanzesche, che usavano il dialetto contemporaneo ed erano suddivisi in capitoli, furono il *Sanguo zhi yanyi* 三国演义 (Il Romanzo dei Tre Regni) scritto da Luo Guanzhong (罗贯中) e lo *Shuihu zhuan* 水浒传 (I Briganti), attribuito a Shi Nai'an, che sembrano essere stati scritti nella seconda metà del XIV secolo. Sebbene si utilizzi tradizionalmente la parola "romanzo" per il genere cinese del *xiaoshuo*, bisogna rimarcare che esistono notevoli differenze tra la concezione di romanzo occidentale e quello orientale. Il romanzo cinese presenta dei modelli di opposizione, di contrasto molto differenti da quelli europei ad esempio, inoltre i suoi tratti variano a seconda del periodo storico che si affronta. Prima del 1550 ad esempio i romanzi erano caratterizzati dal tema del "conflitto assoluto": i due soggetti di cui si parla si trovano in una posizione di contrasto insuperabile tanto che questo conflitto finisce solo quando uno dei due soccombe. Spesso si parla di uomini che, pur di adempire ai loro obblighi sociali e morali, soffocano i propri desideri, oppure si abbandonano al suicidio per non tradire una promessa. Altre storie parlano al contrario di personaggi che sfidano le convenzioni e provano ad esaudire i loro sogni più intimi. I personaggi in genere hanno dei tratti comuni e riconoscibili, sono delle tipologie note. Intorno alla metà del XVI secolo, si scrivevano soprattutto romanzi storici, ovvero narrazioni

di fatti realmente accaduti che venivano raccontati in maniera più semplice e accattivante. Erano opere principalmente scritte in *wenyan*. Nell'ultimo secolo della dinastia Ming, l'attività di stampa cresce a dismisura, i romanzi cominciano ad essere stampati a ripetizione e ne vengono pubblicati dei nuovi. La nuova prosa mette in mostra un nuovo desiderio di libertà individuale. La comparsa di questo genere lirico romantico descrive la fine della letteratura classica ortodossa ma l'inizio di un'emancipazione per quanto riguarda i temi. Tra le opere più famose si ricorda il celebre romanzo di Wu Cheng'en (1500-82), lo *Xiyou ji* (Viaggio ad Occidente), opera romantica che racconta la storia del mitico Scimmiotto, il re delle scimmie che con arguzia, sagacia e destrezza porta scompiglio in cielo e in terra. Proprio l'arguzia, il temperamento dello Scimmiotto, le scene umoristiche in cui si muove, rendono l'opera gustosa ed apprezzata. Il romanzo di questo periodo è caratterizzato dall'elemento del rovescio, ovvero, ogni realtà pian piano si trasforma nel proprio opposto; la retribuzione buddhista per cui ad ogni azione corrisponde una ricompensa od una punizione futura, sembra dominare la vita dei personaggi. Il *Mudanting* (Il padiglione delle peonie) di Tang Xianzu, presenta una trama che rifiuta la razionalità e valorizza i sentimenti. Ma la storia non si limita a parlare di amore, piuttosto volente o nolente lo scrittore ha messo in mostra l'aspirazione del popolo nei confronti di una nuova era (simboleggiata dal ritorno alla vita di un'anima dalla tomba). La letteratura vernacolare e il romanticismo sono arrivati dunque al punto di massima fioritura nell'ultima fase Ming. Con l'arrivo degli imperatori manciù durante il periodo Qing, si tornò ad un'aria di conservatorismo politico, economico e culturale, infatti gli antichi valori confuciani vennero rimposti, come anche un'economia contadina di tipo feudale e una politica chiusa su se stessa. Quell'idea di emancipazione e individualismo tra i letterati dell'epoca appena precedente sembrò svanire in un attimo. La letteratura vernacolare cedette il posto a quella puramente sentimentale. Molte opere sono drammi che raccontano di amori pieni di sofferenza ma anche di dolore per la perdita della patria (legata al problema dell'invasione straniera reale). Non mancano opere permeate di consapevolezza che la vita è dolore, infuse di domande sull'esistenza che appare così effimera e caduca. I racconti sono ormai diversi da quelli vernacolari di epoca Ming che raccontavano del quotidiano, qui il ruolo centrale era il sentimento invece. Questo sentimentalismo rispecchia tutto lo stato d'animo di un'epoca che, preso atto che la realtà è desolante, si rifugia nell'immaginario. I letterati pian piano finiscono per utilizzare i loro lavori al fine di esprimere la loro insoddisfazione per quello che li circonda, facendo satira sulla società, politica ecc.. portando la letteratura verso il realismo critico, tipico dell'epoca post Ming e Qing. La "bipolarità complementare" svolge ancora un ruolo importante, il tema più trattato è quello del contrasto tra verità e apparenza, tra sogno e realtà.

Il romanzo in questo periodo si caratterizza per due principali correnti, quella dei romanzi colti (scritti da letterati per altri letterati che avessero familiarità con la cultura cinese, avevano trame originali dove l'elemento del contrasto o "bipolarità complementare", era fondamentale), e i romanzi brevi (tra cui quelli "talento e bellezza" ed i "riduttivisti"). Da non dimenticare poi sono quei romanzi scritti per un pubblico meno colto che erano scritti in semplice *wenyan* e con elementi del parlato (romanzi militari). Questi romanzi di scarsa originalità, erano però accattivanti, parlavano di battaglie, di condottieri e generali. Un ruolo importante era giocato ad esempio dalla donna spadaccina, una donna barbara che una volta vinta nello scontro, diventava la moglie del comandante cinese. I romanzi militari sono visti come i precursori del romanzo dei cavalieri erranti *wuxia xiaoshuo* dell'epoca successiva (1875-1895). Fu proprio in quell'epoca così contraddittoria che venne scritto il romanzo più apprezzato nella storia della letteratura cinese ovvero lo *Honglou meng* (Il sogno della camera rossa) di Cao Xueqin, che altro non era se non un'allegoria delle condizioni sociali della Cina nel periodo in cui il feudalesimo era volto al termine e un intero sistema stava decadendo: i nobili proprietari terrieri erano consapevoli di questo, le loro speranze, i loro obiettivi e ambizioni ormai erano annullate: dolore e angoscia emersero, si fecero spazio, ed è proprio l'incredibile descrizione del sentimento del tempo e della critica sottile alla società che rende lo *Honglou meng* un romanzo senza precedenti. L'arte e la letteratura descrivevano dunque una realtà feudale decaduta, vuota come un guscio, sterile, mentre nuovi orizzonti si profilavano in lontananza, ideali di libertà e individualismo avrebbero dovuto dominare antiche dottrine agonizzanti.

- epoca moderna

La Guerra dell'Oppio (1839-1842) e l'apertura della Cina verso l'estero, fecero sì che molte delle nuove tecnologie occidentali e varie scoperte scientifiche raggiungessero l'estremo oriente e apportassero notevoli cambiamenti, in particolare, nel nostro caso, va ricordata l'introduzione delle tecniche di stampa quali la litografia e quella a macchina, che facilitarono la diffusione delle opere e ingigantirono il mercato di libri, incrementando il lavoro degli editori e degli scrittori. Oltre alla nuova figura dei giornalisti, in Cina si costituirono molti scrittori, uno fra questi Liang Qichao, i quali ritenevano il romanzo uno strumento di critica sociale che poteva spingere, mediante il suo veicolare ideali, al cambiamento. Durante la fine della dinastia Qing dunque, si vide la pubblicazione di molte opere che attaccavano i mali sociali. Tra i generi nuovi in circolazione si ricordano i *wuxia xiaoshuo* (romanzi di cavalieri erranti)

che narravano di gesta eroiche di combattenti esperti nell'uso della spada, grondavano di azioni violente. I personaggi erano presentati con schemi rigidi e l'eroe vinceva sempre.

Il 1919 sembra segnare invece l'inizio dell'epoca moderna in Cina, dunque ci si riferisce a quel periodo anche per indicare l'inizio di una letteratura moderna. Il 1919 ha segnato la nascita del Movimento del 4 Maggio, movimento di protesta contro le decisioni prese in seno al congresso fatto a Versailles dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, nel quale si dichiarava che gli ex-diritti tedeschi dovevano passare nelle mani dei giapponesi. Le decisioni prese a Versailles provocarono scioperi, manifestazioni e scontri in tutte le maggiori città della Cina. La gente, in particolar modo gli studenti, si ribellavano anche ai propri governanti che facilmente cedevano agli appetiti degli stranieri. C'era desiderio di un cambiamento radicale a livello politico, culturale, sociale ed economico. Nello stesso periodo si sviluppò il Movimento di Nuova Cultura che spingeva per un rinnovamento letterario, riforme a livello scolastico, nel sistema linguistico nazionale. Furono anni quelli, caratterizzati da numerose sperimentazioni letterarie, un uso nuovo del parlato, della lingua volgare *baihua* e di forme occidentali, sostituendo per la maggior parte con romanzi e racconti brevi quella letteratura classica ancora scritta in *wenyan*, il cinese classico. Il processo di passaggio da una letteratura classica a quella moderna però non è così semplice e veloce come appare, ma è frutto di un lungo percorso che risale al tardo periodo Qing e culmina nel XX secolo. Lo scambio reciproco tra letteratura alta in lingua classica *wenyan* e lingua volgare *bai hua* hanno reso possibile la formazione della letteratura moderna. Quali sono le caratteristiche della letteratura tardo Qing? In quel periodo la Cina stava attraversando una fase di grandi cambiamenti: le città erano sempre più grandi e sviluppate (Shanghai e Canton erano ormai delle metropoli) e proprio in queste città nacque la cultura urbana che contribuì ad un incremento dell'industria editoriale (maggiore informazione letteraria e politica), alla diffusione di giornali e riviste nuovi. L'editoria, la vendita progressiva di libri e saggi permise agli scrittori di diventare dei professionisti che potevano vivere di quello che scrivevano. Le città avevano un carattere cosmopolita grazie agli influssi di stranieri che si erano stabiliti lì per lavoro e affari e grazie al rientro in patria di studenti che avevano fatto le loro prime esperienze all'estero. La nascita di una classe urbana media diffuse in città anche un pubblico letterario che apprezzava letteratura d'intrattenimento, una narrativa popolare. I romanzi raccontavano la vita della fine del 1800 e inizi 1900 ed era la prima volta che gli scrittori ambientavano le proprie storie nell'età a loro contemporanea. L'ambientazione era molto varia, si parlava di una realtà nel suo processo di modernizzazione per cui i personaggi erano mobili, si spostavano da una regione all'altra, non erano fissi come nel passato, ma anzi visitavano anche posti stranieri. Gli autori per la prima

volta intrecciano gli eventi cercando di dare un filo logico, consequenziale, di evoluzione alla storia che ne giustifichi l'esistenza, rinnegando quella bipolarità-complementare del passato che vedeva la vita come un'incessante alternarsi di prosperità e declino, senza una logica. L'eroe del romanzo tardo Qing è spesso condannato al fallimento, a una condizione tragica di insuccesso, caratteristica che anticipa la letteratura moderna, così come la brevità dei testi. Non si veicolano più i dettami confuciani, per ogni romanzo compaiono invece punti di vista differenti, e questo era possibile anche grazie all'utilizzo di una narrazione in prima persona, un narratore non distaccato ma vicino a quello che racconta. Nonostante le novità apportate da alcuni autori, fu comunque molto difficile staccarsi dalle tradizioni, bisogna attendere fino agli anni 20' del 900 per vedere dei cambiamenti radicali, specialmente nell'utilizzo della lingua vernacolare anche nei testi letterari. Il *wenyan* infatti continuava ad essere considerato la lingua ufficiale che dava autorità, importanza e credibilità all'opera, mentre il *bai hua* si trovava in quelle opere disprezzate dalla classe colta. Anche nelle traduzioni di testi stranieri, che ormai circolavano con maggiore libertà in Cina, si preferiva ancora usare il *wenyan* al *bai hua*, credendo di legittimare così il prodotto.

2) Traduzione

Comparando qualsiasi volume di storia dell'estetica già pubblicato, si può vedere che la suddivisione delle epoche della storia dell'estetica cinese sono state oggetto di ambiguità e opinioni contrastanti. Inoltre vi è un problema fondamentale, ovvero l'asse che gravita attorno alla storia dell'estetica cinese. L'essenza dell'estetica cinese difetta di una chiara conoscenza e di una certezza precisa, di conseguenza la suddivisione epocale della storia dell'estetica cinese manca di una base persuasiva come era sempre stato nel passato. Lo scrittore crede che l'essenza dell'estetica cinese antica sia principalmente un sistema complementare complesso per la sua composizione che considera "lo stile" come bello, il "sentimento" come bello, la "moralità" come bellezza, la "scrittura" come bellezza"²³. Perciò studiando il percorso di cambiamento della storia dell'estetica cinese e i suoi tratti epocali differenti, si ottengono giudizi e conoscenze completamente diversi.

2.1) Epoche pre-Qin e Han 先秦两汉 (206 a.C.-220 d.C.): fase di fondazione dell'estetica cinese

Gli storici di estetica cinese comuni guardano alle epoche pre-Qin e Han come a due momenti storici ben distinti. Lo scrittore ritiene invece che entrambe siano da ritenere come le fasi di fondazione dell'estetica cinese. Questo sta alla base delle seguenti considerazioni: è stata l'essenza dell'estetica antica cinese, teoria di bellezza che considera "lo stile" come bello, il "sentimento" come bello, la "moralità" come bellezza, la "scrittura" come bellezza, ad aver stabilito solide basi non solo in epoca pre-Qin ma continuando fino all'epoca Han. La struttura originaria di ogni scuola di estetica (ad esempio il Confucianesimo, Daoismo, Buddismo) ha raggiunto la sua completezza solamente in epoca Han. Come gli uomini di epoca pre-Qin consideravano il "lo stile" come "bello", Xu Shen 许慎 (58 - 147 d.C.) degli Han Orientali nello

23 Qi Zhixiang (2003), "Overview of the system of ancient Chinese aesthetics", *Literature Review*, terza edizione.

*Shuowen Jiezi*²⁴ 说文解字 (Spiegazione delle figure e interpretazione dei caratteri) esplicitò l'interpretazione reciproca di “stile” e “bello”; gli uomini di epoca pre-Qin dicevano “*wu yi wu wen* 物一无文 (se tutto fosse uguale non esisterebbero neanche le cose da scrivere)”²⁵, nello *Shuowen jiezi* di Xu Shen degli Han Orientali (25-220 d.C.) si demarcava esplicitamente che *cuohua* 错画 “differenziazione tra linee e colori” è un tipo di “scrittura”. Le correnti confuciane di epoca pre-Qin sottolinearono come la virtù dell'anima manifesti bellezza, il *Chunqiu fanlu*²⁶ 春秋繁露 (Rugiada lussureggiante degli Annali) di Dong Zhongshu 董仲舒 (179–104 a.C.) degli Han, lo *Shuoyuan*²⁷ 说苑 (Giardino delle persuasioni) di Liu Xiang 刘向 (79-8 a.C.), lo *Shuowen jiezi* di Xu Shen utilizzarono il *Bide*²⁸ 比德 nel mondo naturale per esprimere bellezza. Lo *Shangshu* 尚书 (Stimati documenti)²⁹ pre-Qin propone lo *shiyang zhi*³⁰ 诗言志 (le poesie esprimono le idee), il *Maoshi xu*³¹ 毛诗序 di epoca Han ne è l'erede, il *Fayan*³² 法言 (Parole

24 Primo dizionario cinese compilato nel 121 a.C da Xu Shen.

25 Passo tratto dal *Guoyu* dove si afferma che “聲一無聽，物一無文，味一無果，物一不講”，ovvero “se tutti i suoni fossero uguali non esisterebbe qualcosa di buono da ascoltare, se tutto fosse uguale non esisterebbero neanche la cosa da scrivere, se tutto avesse lo stesso sapore non ci sarebbe qualcosa di buono da assaporare, se non ci fosse paragone non si potrebbe giudicare”.

26 Trattato politico scritto da Dong Zhongshu che utilizzò il Classico confuciano *Chunqiu* 春秋 (Annali dello stato di Lu) per sviluppare un'esegesi moderna di testi con significati politici per i governatori dell'epoca.

27 Collezione di storie ed aneddoti di epoca pre-Qin.

28 *Bide*, dove *bi* '比' significa paragonare e *de* '德' moralità, è l'ottica confuciana sulla bellezza della natura. Il Confucianesimo crede che l'uomo apprezzi il mondo naturale perché alcune delle caratteristiche della natura simboleggiano e assomigliano ad alcune virtù umane. Ciò che rende bella la natura è il fatto che possiede la moralità.

29 Lo *Shangshu* è noto anche come *Shujing* 尚书 (Classico dei documenti), una raccolta di documenti riguardanti la storia della Cina antica, nonché uno dei Cinque Classici *Wujing* 五经.

30 Affermazione predominante nell'estetica cinese che suggerisce che la poesia, *shi*, avesse tre varianti di significato: “radice”, “fermarsi”, “andare”. Ciò che si ferma con la mente è *zhi* 志 mentre ciò che continua e si sviluppa è *shi* 诗.

31 Teorie poetiche famose e tutte le sequenze fatte dalla popolazione Han sul libro dello *Shijing* 诗经 (Classico della poesia o Libro delle odi).

32 Anche chiamato *Yangzi fayan* 揚子法言 (Parole esemplari del maestro Yang) che doveva imitare il Lunyu 論語 (Dialoghi di Confucio). Parlava dell'importanza dei Classici per la conoscenza della Via, del *Dao*.

esemplari) di Yang Xiong³³揚雄 (53 a.C.–18 d.C.) si è sviluppato nei “*xin sheng* 心声 (desideri del cuore)” (*Fayan*: 5-12-13) e “*xin hua* 心画(rappresentazioni del cuore)” (*Fayan*: 5-12-13). I daoisti di epoca pre-Qin proposero “la più intensa nota è flebile”³⁴ (*Daodejing*, stanza 41), “la più grande immagine forma non ha”³⁵ (*Daodejing*, stanza 41), “il palato delizia con ciò che è insapore”³⁶ (*Daodejing*, stanza 63), “la più grande gioia è l’assenza di gioia”³⁷ (ICS *Zhuangzi*: 18/48/2), nello *Huainanzi*³⁸ 淮南子 (Libro dei maestri di Huainan) di epoca Han si spiegano invece cose come: “Nel silenzio suonano tutte le note”³⁹ (*Huainanzi*: 1-6-20), “nell’assenza di forma sta la forma”⁴⁰ (*Huainanzi*: 1-6-19), “nell’assenza di colore sta il colore”⁴¹ (*Huainanzi*: 1-6-20), “nell’assenza di sapore sta il sapore”⁴² (*Huainanzi*: 1-6-20), “se possono orientarsi all’assenza della felicità, allora saranno felici”⁴³ (*Huainanzi*:1-7-26) ecc.. Si può vedere dunque che per quanto riguarda l’orientamento e i principi essenziali dello sviluppo del pensiero estetico, le epoche pre-Qin e Han derivano dalla stessa origine, sono troppo simili per essere separate. Inoltre, comparando queste con la successiva epoca delle Sei Dinastie, le loro caratteristiche complessive sono particolarmente diverse. Queste sono: da un lato un pensiero estetico concentrato sulla bellezza reale, un’estetica di arte e

33 Fu un saggio, poeta ed autore della dinastia Han, famoso per i suoi scritti filosofici e composizioni poetiche di tipologia *fu*.

34 Chengyu: *da yin xi sheng* 大音希声.

35 Chengyu: *da xiang wuxing* 大象无形.

36 Chengyu: *zhi wei wuwei* 至味无味.

37 Chengyu: *zhi le wu le* 至乐无乐.

38 Lo *Huainanzi* è un’opera costituita da 21 capitoli e composta prima del 139 a.C. da alcuni eruditi attivi alla corte di Liu An (circa 179-122 a.C.), sovrano di Huainan e nipote del fondatore della dinastia Han. L’opera si presenta come una singolare sintesi dottrinale in cui i principi della tradizione confuciana, daoista e della *fajia* “legista” ben si accordano con la cosmologia fondata sui principi *yin-yang* e delle «cinque fasi» (*wu xing*).

39 *Wu sheng er wu yin ming yan* 无声而五音鸣焉.

40 *Wu xing er you xing sheng yan* 无形而有形生焉.

41 *Wu se er wu se cheng yan* 无色而五色成焉.

42 *Wu wei er wu wei xing yan* 无味而五味形焉.

43 *Neng zhiyu wu le zhe ze wu bu le* 能至于无乐者则无不乐.

letteratura che non ha ancora ottenuto un'indipendenza forte. Dall'altro, correnti estetiche confuciane di potente schieramento, che cooperano inseparabilmente, che affermano allo stesso tempo il diritto di soddisfare la bellezza del sentimento di gioia, dicono che con la ragione morale si possa raggiungere l'autocontrollo. Le scuole estetiche daoiste considerano “*Wu qing wu yu* 无情无欲 (senza sentimenti né desideri)” come condizione intrinseca dell'uomo, dicono che il risultato di “un carattere adeguato alla natura” è cancellare la bellezza gioiosa del desiderio, è rinnegare l'esistenza di una vita corporale. La bellezza dell'ascetismo divenne ciò che si cercava a quel tempo, per questo si distingue dalla sequela dell'estetica dello sprigionare i sentimenti della seguente epoca Sei Dinastie. Ciò di cui merita tenere nota è l'etica umana di Confucio (551 a.C.-779 a.C.) e Mencio (370 a.C.-289 a.C.) e quella della Via del Cielo di Laozi (571 a.C.-531 a.C.) e Zhuangzi (369 a.C.- 286 a.C. circa): attraverso il consolidamento di queste epoche, si sono composte le due tipologie estetiche della Cina antica e sono cominciate le due grandi tradizioni di estetica classica cinese, mettendo in piedi insieme la struttura del pensiero estetico cinese.

2.1.1) L'estetica dei confuciani

Sottolineare la bellezza della virtù è di prima importanza nell'estetica dei confuciani. Confucio disse: “Nella pratica dei riti, l'armonia ha grande valore. Nella via degli antichi sovrani essa è considerata bella” (*Lunyu* 1.12/2/6); Mencio spiega la virtù dicendo: “Colui la cui bontà è rigogliosa, è considerato bello” (*Mengzi* 14.25/76/3), “Ciò che è buono per il mio cuore è la benevolenza, ciò che è buono per mangiare sono i bestiami” (*Mengzi* 11.7-59-8). Essi costituirono la tradizione estetica della virtù dei confuciani che consideravano la “moralità” come bellezza. Xunzi (312 a.C.-230 a.C.) continua questa tradizione, ribadendo il concetto della virtù: “Ciò che non è puro completamente non è da considerarsi bello” (*Xunzi* 1/4/16), indicando che “l'uomo superiore è felice se segue la virtù, l'uomo inferiore nell'ottenere le cose che desidera” (*Liji* 20-100-9), facendo sì che questo pensiero estetico della virtù abbia raggiunto un consolidamento. Altri scritti risalenti ai confuciani di epoca pre-Qin sono simili a questi. Come ad esempio lo *Shangshu* che ammonisce gli uomini

poiché “indulgono se stessi in attività ricreative e perdono le proprie ambizioni”⁴⁴ dicendo che “dovrebbero mirare a ciò che è giusto” (*Shangshu* 33-29-15), “praticare la virtù [così che] la mente trovi pace e essere ogni giorno più ammirabili” (*Zhoushu* 48-45-14). L’essenza della felicità sta nello spirito della virtù, che non è una forma sensoriale. Il *Liji*⁴⁵ 礼记 (Memorie sui riti) afferma che perché “l’umanità sia corretta” (*Liji* 19.1-98-30) serve la bellezza “della musica e i riti” e svela che “le melodie virtuose costituiscono ciò che noi chiamiamo musica” (*Liji* 19.25-103-1) e che “le persone gentili e magnanime sono state educate dal Libro delle Odi” (*Liji* 27.1-133-29). L’*Yijing*⁴⁶ 易经 (Classico dei mutamenti) auspica che l’uomo superiore “si volti ad esaminare sé e coltivi la propria virtù” (*Yijing* 39-46-28), sottolinea che nell’uomo superiore “la virtù che sta nella sua anima, si riflette nel suo comportamento e si presenterà nella sua carriera” (*Yijing* 2-5-9) per cui è chiamata “perfezione”⁴⁷. Nell’estetica può non essere d’aiuto il fatto che “il benevolo la chiami benevolenza, il sapiente la chiami conoscenza” (*Yijing* 65-77-17) che contrassegna la stigma morale. Lo *Zuozhuan* 左传 (Commentario di Zuo)⁴⁸ sottolinea che “la musica porta ad una condotta pacifica” (*Zuozhuan* B9.11.5-250-3), nel *Guoyu* 国语 (Discorsi degli Stati)⁴⁹ l’ “armonia” è considerata bella e “ciò che è bello è riconosciuto universalmente come tale” (*Guoyu* 6.5-102-19). Qu Yuan 屈原 (340 a.C. circa – 278 a.C.) elogiava gli esseri viventi naturali come lo *xiangcao*⁵⁰ (香草) poiché essi sono il simbolo della virtù del bello. La

44 Traduzione di un passo tratto dalla sezione *Luo* del *Zhoushu* dello *Shangshu* (33-29-15).

45 Il *Liji* è uno dei Cinque Classici del canone confuciano. Descrive le forme sociali, i riti antichi e le cerimonie di corte della dinastia Zhou. Fa parte dei Tre Riti.

46 Ritenuto il primo dei testi classici cinesi sin da prima della nascita dell'impero cinese. È sopravvissuto alla distruzione delle biblioteche nel 213 a.C. operata dal "primo imperatore", Qin Shi Huang Di.

47 Deriva dal “Mutamenti – Kun – Lingua classica”, primo volume di “Interpretazione del Libro dei Mutamenti” che contiene annotazioni di Wang Bi ed altri, il libro dei “Tredici Classici” di Kong Yingda e altri libri sulla giustizia, pubblicato dalla Shanghai Ancient Books Publishing House, edizione del 1997, pagina 19 (2-5-10).

48 Una delle prime opere cinesi di storia narrativa, copre il periodo tra 722-468 a.C. Si tratta di una delle fonti più importanti per la comprensione della storia del periodo delle Primavere e degli Autunni (*Chunqiu*). Insieme al *Gongyang Zhuan* ed al *Guliang Zhuan*, il lavoro costituisce uno dei tre Commentari sopravvissuti sugli Annali delle Primavere e degli Autunni.

49 Libro classico di storia cinese che raccoglie le memorie storiche di molti stati appartenenti al periodo che va dagli Zhou occidentali al 453 a.C.

50 Vaniglia o vainiglia è un'orchidea originaria del Messico. I suoi frutti, comunemente chiamati baccelli, producono la spezia nota come vaniglia.

dinastia Han ha ricevuto una lezione dalla dolorosa distruzione della dinastia Qin dovuta alla sua tirannia, ponendo in alto la bellezza della benevolenza della virtù dei confuciani.

Nello *Shidaxu* 诗大序 (La grande prefazione al libro delle Odi)⁵¹ si richiede di “portare avanti i sentimenti ma di non andare al di là del limite dei riti” (*Shidaxu* 1-1-15), si afferma che “c’è una connessione tra il buon governo e le parole degli uomini” (*Liji* 19.1-98-24). Dong Zhongshu 董仲舒 (179–104 a.C.) afferma che la natura sia bella come la virtù. Sima Qian (145 a.C. circa – 86 a.C. circa), ribadisce che colui che segue i “riti” ha una “virtù morale eccellente”⁵², “i musicisti, sono considerati dall’uomo superiore come portatori di giustizia”⁵³. Liu Xiang ribadisce il punto di vista estetico della virtù per cui la natura è bella come i riti e “la musica, come il vento, promuove la virtù”⁵⁴, richiede che l’uomo “coltivi la virtù e la cultura” e “si opponga alle disposizioni innate”. Yang Xiong porta in alto l’idea per cui “parole e condotta adeguati sono il mezzo per abbellire la virtù” (*Yangzi Fayan* 2-4-15), disprezza invece la bellezza delle forme del linguaggio dell’ “intaglio di piccoli oggetti” (*Yangzi Fayan* 2-3-21). Ban Gu 班固 (32-92 d.C.) ricorda le proprietà estetiche delle virtù della musica e della poesia. Wang Yi 王逸 (89-158 d.C.) quando valuta lo *cifu*⁵⁵ di Qu Yuan lo elogia per la sua “qualità come la giada”. Xu Shen quando spiega la “giada” svela che “la bellezza della pietra include cinque virtù”⁵⁶. Zheng Xuan 郑玄 (127-200 d.C.) quando spiega *Fu, Bi, Xing* 赋比兴⁵⁷ avvalorata la bellezza della virtù. Wang Chong 王充 (27-100 d.C.) afferma che la “bontà” possiede la bellezza di *ke gan* (un gusto dolce moderato)⁵⁸ e così

51 Conosciuto più comunemente come *Maoshi xu* 毛诗序, è un importante documento di poesia di epoca Han.

52 Traduzione di un passo tratto dal *Lishu* dello *Shiji*.

53 Traduzione di un passo tratto dallo *YueShu* dello *Shiji*.

54 *Le zhe de zhi feng* 乐者德之风. Traduzione dal capitolo dello *Xiuwen* dello *Shuoyuan* (ICS 19.43-172-11).

55 Arie e prose poetiche.

56 Traduzione di un passo tratto dal secondo capitolo dello *Yubu* dello *Shuo Wen Jie Zi*.

57 *Fu, Bi, Xing*: sono i tre principali modi narrativi dello *Shijing*, prima raccolta di poesia cinese. *Fu*: narrazione semplice, parallelismo; *Bi*: analogia e metafora; *Xing*: descrive una cosa per poterne evidenziare un'altra.

58 poiché *gan* 甘 significa dolce, piacevole, Wang Chong afferma dunque che la bontà ha un gusto facilmente apprezzabile, che soddisfa.

via, tutti mostrano l'importanza della tradizione estetica della virtù attribuita alle correnti confuciane pre-Qin.

Facendo un riassunto dell'estetica delle correnti confuciane di epoca pre-Qin e Han emergono le seguenti caratteristiche complessive: inizialmente le correnti confuciane credevano che il sentimento estetico fosse qualcosa di lieto, perseguire il sentimento estetico della bellezza è insito nella natura dell'uomo, non si può soffocare con leggerezza o in maniera brusca; i sensi umani amano per propria natura far sì che colori gioiosi, suoni, profumi, sapori, comodità e l'anima dell'uomo apprezzino in modo innato la virtù e la moralità. Il piacere dei sensi e il piacere dello spirito, ogni altro piacere sensoriale differente che sta in mezzo sono simili ai sentimenti di gioia, non hanno differenza di essenza, in questo modo, il limite che intercorre tra le sensazioni di piacere e i sentimenti estetici scompare. Eppure le correnti confuciane credono che concedersi eccessivamente alla felicità sensoriale e alla forma degli oggetti potrebbe causare che gli uomini "*wan wu sang zhi* 玩物丧志 indulgano se stessi in attività ricreative e perdano le proprie ambizioni ", la felicità prodotta da un divertimento rende gli uomini difficilmente capaci di abbandonarlo, per questo bisogna riservarle un controllo particolare. Nei confronti del perseguimento del piacere della moralità e della gioia dello spirito eppure, non ci sono queste restrizioni. E' esattamente l'opposto, a causa del fatto che "il cuore che tende alla benevolenza e alla giustizia" spesso riceve l'influenza del desiderio del "profitto" ciò causa la perdita del piacere della benevolenza, per cui c'è particolare bisogno di rafforzare l'educazione del sentimento estetico dell'etica. Inoltre, partendo da il riconoscere il diritto basilare della felicità sensoriale dell'uomo, i confuciani ammettono ogni forma di oggetto corrispondente e prodotto dalla felicità sensoriale dell'uomo. Il diritto di esistere della bellezza delle forme come: colori belli, suoni belli, sapori belli, profumi belli ecc.. indica che questa bellezza non dipende dalla bontà della morale ma dalla "bellezza e purezza" dell'esistenza. A volte le correnti confuciane la chiamano "scrittura"; allo stesso tempo partendo dal controllo del pensiero della felicità sensoriale umana, i confuciani non hanno approvato la ricerca cieca della bellezza delle forme, sottolineando che l'uomo dovrebbe perseguire un'estetica ben più elevata. Inoltre con l'inizio di un'approvazione più ampia nei confronti della felicità dello spirito umano, le correnti confuciane continuano a sottolineare che la felicità dello spirito è la causa di virtù e benevolenza corrispondenti e generate. La bellezza della personalità considera l'arricchimento della virtù come una trasformazione, la bellezza dell'arte considera il rassomigliare alla virtù e il dare una morale come proprio criterio, la bellezza della natura

considera il *Bide* come fondamento. La virtù confuciana di fatto è un concetto razionale della mente. Per cui il simbolo della virtù è la bellezza, presenta la bellezza come espressione delle connotazioni della mente. Va ripetuto, per la conoscenza della relazione dialettica della proprietà oggettiva e soggettiva dell'estetica. Spesso a causa della proiezione delle connotazioni dello spirito soggettivo, nell'estetica si può verificare la situazione per cui “colui che pratica la giustizia la chiama giustizia, colui che pratica la saggezza la chiama saggezza” o per cui “ il cuore è apprensivo ed impaurito, la bocca anche se stringe un animale [tra i denti] non ne sente il sapore”⁵⁹. Eppure non bisogna cancellare la bellezza di “quelli che sono piaceri simili della bocca”, di “quello che è ugualmente bello per gli occhi”, di “ciò che è ugualmente piacevole da ascoltare per le orecchie”, di “quella che è la natura comune del cuore” poiché questi tipi di bellezza sono la bellezza riconosciuta comunemente di una realtà oggettiva passata attraverso il test universale dell'esperienza estetica delle masse.

2.1.2) L'estetica daoista

La scuola estetica daoista, come risultato del suo contrapporsi alla rappresentazione secolare della bellezza, per lungo tempo non è stata considerata a sufficienza. In realtà, sebbene il Daoismo negasse la bellezza e il sentimento estetico comune, però non ne rinnegava l'essenza: “orientato alla felicità”, “orientato al gusto”. Il motivo di questa opposizione sta nel fatto che quei sentimenti estetici non erano “orientati alla felicità” e quella bellezza non era “orientata al gusto”. Ci si chiede dunque cosa sia un “orientamento al gusto”. È il “gusto” dell' “assenza del gusto”, sormontare ogni “virtù” del gusto, dell'odore, del suono e del colore. Cosa è perciò un “orientamento alla felicità”? E' la “felicità” nell' “assenza della felicità” di cui non si può fare esperienza quando si gode della “virtù”. Ne risulta il sistema di pensiero estetico con caratteristiche proprie della struttura del Daoismo. Esso sta all'opposto delle correnti confuciane, e arricchisce la conoscenza circa la bellezza e il sentimento estetico dell'estetica cinese, costituendo un altro polo della tradizione estetica

⁵⁹ Dal capitolo *Zheng ming* 正名 (Sulla rettificazione dei nomi) del *Xunzi*, secondo l'edizione *Xunzi jijie* 荀子集解 curata da Wang Xianqian, *Zhonghua shuju*, 1988, pag. 431.

antica cinese. Similmente ai confuciani, anche la scuola daoista considera la “Via”⁶⁰ (*Dao*) come bella. Come disse Laozi: “L’aspetto delle virtù confuciane dipende dal *Dao*” (*Daodejing* 21A-7-12/21.1B-62-11). Zhuangzi indica che: “il soggetto che pensa intensamente al *Dao* originario, può raggiungere l’orientamento alla felicità e alla bellezza”. Eppure, il *Dao* dei daoisti e l’essenza interiore del *Dao* delle correnti confuciane sono completamente differenti. In Laozi, il *Dao* indica una miriade di cose in natura, inoltre vi si trova l’essere nullo che risiede nella miriade di cose in natura. Per quanto concerne la bellezza delle forme, si crede che “la più intensa nota è flebile”, “la più grande immagine forma non ha”, “il palato delizia con ciò che è insapore”, “le orecchie deliziano con ciò che è silenzioso”, per cui ci si oppone alla felicità sensoriale comune e alla sua concezione di bellezza delle forme. Per quanto riguarda la bellezza connotativa si crede che “*Shang de bu de* 上德不德 (la più alta virtù è la non virtù)”, che si debba perseguire la benevolenza “allontanandosene”, mirare all’essere mediante il “non essere”, andando così ad opporsi alla bellezza della virtù della giustizia e benevolenza comuni. Questa virtù è nota come “virtù nascosta” che assicura che la condotta dell’uomo sia attenta e malleabile, modesta, stupida e goffa. Zhuangzi eredita l’estetica della virtù di Laozi che fa del *Dao* il sentimento vitale della “natura”, dice: “Ciò che è orientato al giusto, è sicuramente un sentimento vitale”, dove quel “giusto” ha significato di perfezione. Tutte le cose del mondo hanno il proprio “sentimento vitale” naturale, perciò per quanto riguarda ogni corpo vivente differente, l’orientamento verso il “giusto” e la “bellezza” significa che “si ricerca il proprio piacere” (*Zhuangzi* 6/16/12); la forma dell’ “adeguatezza”⁶¹ che significa “non attaccarsi alle convenzioni”, presenta molte diversità: se per uno questo è bello per l’altro può essere brutto, corpi viventi differenti avranno anche una scala estetica differente. Il sentimento estetico di bellezza che

60 *Dao* 道, letteralmente “la Via” o “il Sentiero”. Concetto basilare del pensiero religioso e filosofico cinese, espressione di una ‘primarietà’ o ‘centralità’ assoluta nell’ambito dell’universo e della realtà. Il valore iniziale della parola è quello di “via”, che acquista subito quello di “Via” per eccellenza, cioè la “legge” secondo la quale si attua l’universo; di qui il significato di “ordine” e quindi di “principio assoluto” che il *Dao* ha in tutto il pensiero cinese, sia pure diversamente concepito nei singoli indirizzi. Nel confucianesimo il *Dao*, pur restando in posizione primaria, diventa suscettibile di avere un nome ed è direttamente all’origine di ogni evento, per cui la norma fondamentale di comportamento è quella di adeguarvisi in ogni circostanza, in quanto è l’archetipo di ogni circostanza: questa concezione si precisa in quella del *Dao* come l’insieme degli archetipi ideali (*li*) che trascendono il cosmo, a cui danno origine unendosi al *qi*, la materia primordiale. Per la sua riduzione confuciana nella nominabilità e in posizione di rapporto diretto col mondo, il *Dao* viene ad assumere la collocazione e la funzione che ha il *de*, la “potenza” del *Dao* dei daoisti, che resta nella trascendenza assoluta.

61 Trad. ita dal *Lie Xian Zhuan*.

attinge al *Dao* che obbedisce all'istinto naturale vitale, al contrario dovrebbe essere "senza felicità", ciò nonostante è "orientato alla felicità". Inoltre i "sapori, odori, colori, suoni" e "ricchezza, abilità, longevità, dignità" (*Zhuangzi*: 18/47/19) ricercati dagli uomini comuni, sebbene siano gioiosi non sono la vera felicità. Il *Lüshi Chunqiu* 吕氏春秋 (Annali di Lü Buwei) eredita dal *Zhuangzi* il principio estetico secondo cui "si trova pace nel sentimento vitale" (*Zhuangzi* 11/26/25), forma il pensiero estetico del "dare valore alla vita" (*Xunzi* 16/77/12), indagando il "sentimento vitale" e il "modo per mantenersi in buona salute" (*Lüshi Chunqiu* 2.2-8-4), opponendosi alla "vita ribelle" o alla "vita forzata" dell'istinto naturale dell'uomo che trasgredisce, poiché accetta che questi abbia reali desideri e sentimenti. Inoltre evita una vita di piacere e lussuria eccessive, in modo tale da entrare profondamente nel problema corrispondente della struttura dell'estetica umana. Lo *Huainanzi* eredita e sviluppa il pensiero di Laozi per cui "l'assenza" è bellezza, valorizzando pienamente e chiaramente il significato di questa questione estetica. L'"assenza di forma", l'"assenza di colore", l'"assenza di suono" e l'"assenza di sapore" sono migliori delle "forme", dei "colori", "suoni" e "sapori" poiché "nell'assenza di forma nasce la forma", "nell'assenza di colore nasce il colore", "nel silenzio suonano tutte le note" e "nell'assenza di sapore nasce il sapore". Per cui è detto che "ciò che non ha forma, è la grande origine delle cose", "ciò che non ha suono, è l'origine di ciò che può essere sentito", "ciò che non ha sapore, è l'origine del gusto".

Nella teoria della percezione estetica, continuando ciò che *Zhuangzi* chiama "tendere alla felicità dell'assenza della felicità" (*Zhuangzi* 18/48/2), si spiega con enfasi la profonda teoria per cui "se possono orientarsi all'assenza della felicità, allora saranno felici".

2.2) Periodo Wei-Jin e Dinastie del Nord e del Sud 魏晋南北朝 (220-589 d.C./420-589 d.C.): epoca di svolta dell'estetica cinese

Nella storia dello sviluppo dell'estetica cinese il periodo Wei-Jin e delle Dinastie del Nord e del Sud è riconosciuto come uno dei più importanti momenti di grande svolta. Da un lato, le correnti estetiche confuciane e daoiste degli inizi a quell'epoca conversero in un'unica estetica neodaoista. Dall'altro, l'estetica della prosa poetica seguendo il fiorire della calligrafia e della pittura si liberò dalla condizione di dipendenza primordiale per volgersi

all'indipendenza, dimostrandosi sfolgorante. Il confucianesimo sviluppatosi in epoca pre-Qin e Han si conciliò con la dottrina daoista nell'epoca Wei-Jin e vennero rimpiazzate dal Neodaoismo che era la fusione di Confucianesimo e Daoismo. Il Neodaoismo eredita i concetti estetici di “spirito vitale” e “libertà e assenza di restrizioni” del Daoismo, in seguito modifica il concetto della “natura umana” considerata “senza sentimenti né desideri”, riversando la “natura umana” in una sostanza reale che ha sentimenti e desideri, di conseguenza lo “spirito vitale” diventa “una natura umana che riconosce come gioia la possibilità che una persona ha di seguire i propri desideri”, c'è il trasformarsi nel concetto per cui “il codice etico deriva dalla natura”. Per cui i “sentimenti” si staccano dalle restrizioni della razionalità dello spirito, e prendono forma emancipandosi dalla dipendenza della virtù, facendo venir fuori d'improvviso la tendenza dell'estetica delle forme che considera “la scrittura” come bellezza e nel contempo un'estetica dei sentimenti che considera “i sentimenti” come bellezza, estendendosi fino alla bellezza personale e quella dell'arte, coprendo un periodo che arriva all'epoca delle Dinastie del Sud. Dal punto di vista della bellezza personale, prendono forma concetti come “tutto ciò che concerne i sentimenti, mi riguarda”⁶², uno sfidare le convenzioni, “il comportamento del periodo Wei-Jin” di non attaccarsi alle formalità. Dal punto di vista dell'estetica dell'arte, nascono la poetica paesaggistica “di ragione e sentimento” e “ornata”, la poesia stile-palazzo⁶³, la prosodia, e altre forme teoriche rilevanti. Contemporaneamente alla svolta ottenuta dall'estetica dei sentimenti e delle forme, l'estetica cinese nell'ambito dell'estetica della prosa poetica ottiene una serie di risultati importanti.

Il *Lunwen* 典论·论文 (Discussione sui Classici) di Cao Pi 曹丕 (187-226 d.C.) è il più giovane trattato di teoria letteraria indipendente della storia dell'estetica cinese. Cao Pi, venerando chi fonda uno stato, ha affermato che l'articolo è come “il compito importante di comandare uno stato [poiché] è una grande occasione di gloria eterna”; liberandosi dall'occuparsi della virtù e trascurando le capacità dei confuciani, eliminando articoli sui preconcetti del valore della tradizione dello scarso talento, elevò enormemente la posizione

⁶² Wang Rongyu *Shishuo Xinyu · Shangshi* 世说新语·伤逝 (Nuovi racconti tratti dai discorsi dell'epoca compianto), pubblicato da Xu Zhen E su *Xishuo Xinyu Xiao Jian* 世说新语校笺 (Lettere dallo *Xishuo Xinyu*), Zhonghua Book Company edizione 1984.

⁶³ La poesia stile-palazzo, *gongti*, fu una poesia cortese di cui si diletтарono anche gli imperatori, primo fra tutti Wu dei Liang e suo figlio, il principe Xiao Tong (501-531). Questa poesia raccoglieva unicamente testi scelti in ragione della loro bellezza, escludendo la letteratura canonica.

dei suoi scritti. Su queste basi, esaminò il genere letterario per cui “l’essenza della letteratura è la stessa, ciò che cambia è il dettaglio” e lo stile per cui “la letteratura considera la forza vitale *qi* come fondamentale”, giudicò l’approccio delle critiche letterarie del “disprezzare le carenze degli altri e guardare solo i propri punti di forza”, “sopravvalutare le cose antiche e sottovalutare quello che è nuovo. Perseguire solo la fama, trascurare la realtà”, fece del proprio meglio per proporre un atteggiamento estetico equo e oggettivo. Il suo *Shifu Yu Li* 诗赋欲丽 (La ricerca dell’eleganza nella poesia e nel *fu*) è la promulgazione più antica delle caratteristiche dell’estetica delle forme del genere letterario della poesia. Il *Wenfu* 文赋 (Il *Fu* della letteratura) di Lu Ji 陸機 (261-303 d.C.) di epoca Jin è il più antico articolo specifico che analizza il processo di costruzione della letteratura di ricerca del passato della Cina e le caratteristiche dell’estetica. Comparando il primo impulso, la costruzione, l’ispirazione, il metodo di produzione, le caratteristiche dello stile letterario ecc.. della produzione letteraria di Lu Ji di epoca Jin con quelle di Cao Pi, “Il *Fu* della letteratura” contiene analisi ancora più omnicomprensive, minuziose e approfondite. Egli affronta il tema del processo di costruzione letteraria strettamente connesso alle emozioni e alle immagini, andando a toccare le due caratteristiche del pensiero artistico. Egli afferma che “la poesia deriva dalle emozioni ed è raffinata nella sua forma”, stabilendo che canzoni e poesie dovessero acquisire le caratteristiche della bellezza dei contenuti e la bellezza delle forme delle Belles-Lettres. Zhi Yu 挚虞 (?-311 d.C.), famoso scrittore della dinastia Jin, afferma che “si deve dare importanza ai sentimenti, e considerare i generi come assistenti” criticando il “considerare la forma delle cose come l’elemento fondamentale, invece la giustizia e la rettitudine come gli elementi secondari”, rivelando le caratteristiche manifeste dello spirito delle Belles-Lettres cinesi. Shen Yue 沈约 (441–513) della dinastia dei Qi del Sud esplicita che i “sentimenti” sono la “sostanza” della letteratura, richiede che “si considerino i sentimenti come letteratura”, nell’ambito della struttura letteraria inventa le regole estetiche prosodiche de “le note si scambiano vicendevolmente, le fluttuazioni in altezza si congiungono l’un l’altra” e del “prima viene il tono piano *pingsheng*, poi i toni obliqui *shangsheng*, *qusheng*, *rusheng*”. Liu Xie 劉勰⁶⁴ (V secolo d.C) durante l’epoca delle dinastie dei Qi del Sud completò il

64 Autore del più importante manuale di estetica cinese: *Wenxin Dialong* 文心雕龍 (Lo spirito letterario e l’intaglio dei draghi).

Wenxin diaolong 文心雕龙⁶⁵ (Lo spirito letterario e l'intaglio dei draghi) opera monumentale di teoria estetica esaustiva e approfondita. L'intero libro è composto da 50 capitoli suddivisi tra il cardine, la stilistica, la creazione e le critiche della letteratura, che complessivamente mostrano i principi basilari della produzione scritta. La parte teorica dello scrittore tocca "il *De* 德⁶⁶(potenza)", "il *Qi* 气, (spirito)", "lo *Cai* 才(talento)", "*Xue* 学 (conoscenza)", quella della teoria genetica riguarda ciò che scatena la vita oggettiva e i soggetti che possiedono enorme sentimento, la parte della teoria della concezione artistica si lega strettamente all'interazione tra "apparenza" e "sentimento", quella sulla teoria sul metodo di creazione analizza approfonditamente il *Bi Xing* 比兴⁶⁷ (metodo del paragone), lo *Shi Yong* 用事 (allusioni letterarie), il *Kua Shi* 夸饰 (iperboli), lo *Sheng Lu* 声律 (prosodia), ecc.. La parte stilistica, in linea con i principi del concetto di analisi, della dottrina della spiegazione, dei lavori di enumerazione e di contemplazione storica, spende 21 capitoli spiegando separatamente più di 30 stili letterari; un "totale di 8 stili di base"⁶⁸ per la parte sulla teoria dello stile; la parte della teoria di cambiamento e continuità dice "la competenza renderà tutto più interessante, il cambiamento può rendere la cosa meno noiosa"; la sezione di critica costituisce la dottrina del "conoscere il suono"⁶⁹, inoltre col metodo storico de "la storia di trasformazione di uno stile" fa un commento sui lavori di stile letterario di ogni epoca. Guardando l'opera complessiva, si può penetrare nei concetti di bellezza delle forme dell' "attraverso l'intaglio prendere forma" e della bellezza dei sentimenti di "la bellezza di una lettera sta nei sentimenti che suscita". Lo *Shipin* 诗品 (Sulla poesia) di Zhong Rong 鍾嶸 (468 d.C.-518 d.C. circa) della dinastia Liang, unendosi con la situazione poetica del tempo

65 Saggio in 50 capitoli di teoria e storia della letteratura, scritto da Liu Xie intorno al 480 d.C, costituisce il primo trattato di estetica che sia apparso in Cina.

66 Il *De* di una persona è la potenzialità dell'agire in conformità con il *Dao*.

67 Tecniche di creazione poetica della Cina antica. Dai molti componimenti raccolti nello *Shijing*, le epoche successive hanno desunto i principi estetici del *fu*, *bi*, *xing*. *Fu* è una diretta enunciazione dei fatti, *bi* è paragonare un oggetto ad un altro, *xing* è menzionare qualcos'altro, allo scopo di chiarire un tema per associazione.

68 Le parole derivano dal *Wenxin Dialong·Tixing* 文心雕龙·体性 (Lo spirito letterario e l'intaglio dei draghi·stilistica): "若总其归涂，则数穷八体：一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁縟，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。". Questi otto tipi di stilistica sono: l'eleganza, la profondità, la succintezza, la chiarezza, la complicatezza, la bellezza, la novità e l'iperattività.

69 *Zhi Yin* 知音, si riferisce a quelle persone che possono giudicare correttamente e comprendere a fondo un lavoro artistico.

ha superato il vecchio metodo ed aperto una strada nuova, ribadendo il principio guida della poetica del “cantare i propri sentimenti” e ha costruito il sistema poetico che ha il “sentimento” come nucleo. I fratelli Xiao Yi 萧绎 (508-555 d.C), Xiao Tong 萧统(501-531 d.C.), Xiao Gang 萧纲(503-551 d.C), grazie al fatto di essere rispettivamente l'imperatore e i principi, compilano le Belles-Lettres antiche, creano la poesia stile-palazzo, cominciano “la seta damascata si è srotolata, le note volano nel vento, le labbra si avvicinano, le emozioni oscillano”⁷⁰, possiedono le Belles Lettres della bellezza dell'eleganza letteraria e dei sentimenti. Non è difficile vedere come l'epoca Wei-Jin e delle Dinastie del Nord e del Sud sia stata un periodo che si considerava di per sé appartenente alle Belles-Lettres, in particolar modo si tratta dell'epoca di scoppio dell'ondata della bellezza sofisticata dei sentimenti e della bellezza della prosodia dello *ci*⁷¹.

2.3) Dinastie Sui, Tang, Jin e Yuan 隋唐宋金元 (arco di tempo che va dal 581 al 1368 d.C.): periodo di sviluppo dell'estetica cinese

Dalle dinastie Sui e Tang fino ad arrivare alle epoche Jin e Yuan, l'estetica cinese è entrata in una fase di sviluppo nuova e ha preso una forma di caratteristiche epocali distintive differenti rispetto all'estetica di epoca Wei-Jin e delle Dinastie del Nord e del Sud. In epoca Sei Dinastie, il pensiero dei confuciani aveva perso la sua posizione dominante globale, sotto la spinta del pensiero libero neodaoista si è sviluppato verso l'autonomia; aspetti come

70 L'autore parlando del *Gong* e della rispettiva scala pentatonica si riferisce alla stravagante bellezza della musica, descrivendo il gesto di baciare indica l'andamento degli schemi metrici della poesia, parlando delle emozioni che oscillano rimanda invece alle sensazioni che si provano dopo aver ascoltato della musica.

71 Lo *Ci* 词 (canzone). Nata nella Dinastia Liang, questa forma di poetica si sviluppò ulteriormente durante la Dinastia Tang, e fu la più popolare nella Dinastia Song. Gli *Ci* originariamente erano scritti per essere cantati come una melodia, con un preciso ritmo, rime e tempo; il titolo poteva non avere nulla a che fare col contenuto del componimento, spesso molti *Ci* hanno lo stesso titolo. Alcuni *Ci* possono avere un sottotitolo (o un commento, lungo come un paragrafo) che ne indica il contenuto. A volte, per una maggiore chiarezza, lo *Ci* è indicato con il titolo e il primo verso. Le due principali categorie di *Ci* usate nella Dinastia Song furono lo *xiaoling* 小令 (la forma originale, nata prima della Dinastia Song) e il *manci* 慢詞. Successivamente, nelle Dinastie Ming e Qing, gli *Ci* (chiamati 词牌, *cipai*), venivano classificati per il numero di caratteri che contenevano. Si chiamava *xiaoling*, se conteneva meno di 58 caratteri (da *xiao* 小, piccolo), 中調 *zhongdiao* (da *zhong* 中, metà, intermedio) con 59-90 caratteri e *changdiao* 長調, con oltre 90 caratteri. Se lo *Ci* appare in una strofa è chiamato *dandiao* 單調 (monotono).

un'estetica delle forme che considera "la scrittura" come "bella" e un'estetica dei sentimenti che considera "il sentimento" come bello ottengono un enorme progresso. Questi ideali estetici possiedono il valore iniziatico dell'emancipazione della natura umana, ma raggiungono l'estremo, abbandonano completamente le norme di razionalismo confuciano, però inevitabilmente cadendo da una parte. Questi pensieri tramite pensatori e governanti Sui, Tang, Song, Yuan, riformulano le norme razionali della virtù confuciana fornendo basi reali. Dopo che Yang Jian 楊堅⁷² (541-604 d.C.) ebbe unificato le dinastie del Nord e del Sud, che ebbe fondato la dinastia Sui, procedette a riorganizzare la morale pubblica. Nei tre memoriali successivi rivolti a Wendi⁷³ dell'ufficiale Li E 李諤 che era il responsabile dell'ideologia, si chiede di abolire uno stile di scrittura decadente, eliminare una condotta sociale frivola. Lo scolaro confuciano in carica per l'impero, Wang Tong 王通 copiando il *Lunyu* scrisse lo *Zhong Shuo* 中说⁷⁴ (Annotazioni di Wen Zhong), in nome di seguire antichi personaggi come Zhou 周 e Kong 孔, critica i poeti delle Dinastie del Sud che avevano eliminato il concetto della "virtù", sostituendolo con la "scrittura", ebbe molti discepoli e propagò ideali confuciani. Coordinandosi a distanza, simboleggiano un cambiamento fondamentale dell'orientamento dei valori sociali. Sui Yang Di 隋炀帝 (569-618 d.C.) sospese il Confucianesimo, lo dissipò, e la conseguenza fu che la dinastia Sui venne distrutta in breve tempo. Questo significò per i governatori Tang che: il desiderio dei governatori non poteva essere sfrenato (spezzare le regole di condotta), il principio confuciano di frenare le passioni e la politica della benevolenza voluta dal popolo non potevano essere scartate. Per quanto riguarda il rinnovamento della posizione di dominanza del Confucianesimo, la dinastia Tang fece due importantissime cose. In primis Kong Yingda⁷⁵ 孔颖达 (574 – 648 d.C.), ebbe la responsabilità di raccogliere le interpretazioni autentiche dei Cinque Classici confuciani del passato, nuovamente lavorare sui commentari e sottocommentari per ottenere

72 Imperatore Wen dei Sui (*Suiwendi* 隋文帝; 21 Luglio 541 – 13 Agosto 604), nome personale Yang Jian (楊堅), fondatore e primo imperatore della dinastia cinese dei Sui (581–618 d.C.).

⁷³ Nome postumo dell'imperatore Yang Jian.

74 Detta anche *Wenzhongzi*, contiene 10 volumi. Il contenuto è basato sulla teoria della combinazione di confucianesimo, *Dao* e *Fo* ed aveva affermato che questi ultimi tre sono quasi complementari tra di loro.

75 Kong Yingda, nome cinese di cortesia Chongyuan (冲遠) e Zhongda (仲達), fu un pensatore confuciano delle dinastie Sui e Tang, ed è stato considerato uno degli intellettuali confuciani più influente nella storia cinese.

un'unificazione, in secondo luogo si scelse Wei Zheng⁷⁶ 魏征 (580-643 d.C.) come compilatore diretto, che ricompilò e riorganizzò la Storia delle dinastie del Nord e del Sud, riassunse ascese e declini, vittorie e perdite della politica, provò che una politica della benevolenza orientata al popolo è il principio di un lungo periodo di ordine e pace. Il secondo imperatore Tang ristabilì fermamente il ruolo dominante delle teorie della virtù confuciana tra i circoli di pensatori di epoca Tang. Per tutti gli intellettuali, poeti come Le Quattro Eminenze Letterarie⁷⁷ dei Primi Tang, Cheng Zi An 陈子昂 (661-702), Du Fu⁷⁸ 杜甫 (772-846 d.C.), Bai Juyi 白居易, Yuan Zhen⁷⁹ 元稹 (779-831 d.C.), Zhang Ji 张籍 (766-830 d.C.), letterati come Xiao Ying Shi 萧颖士 (707-758 d.C.), Li Hua 李华 (715-778 d.C.), Dugu Ji 独孤及 (726-777 d.C.), Liang Su 梁肃 (752-793 d.C.), Liu Mian 柳冕 (?), Quan De Yu 权德舆 (759-818 d.C.), Lu Wen 吕温 (772-811 d.C.), Han Yu⁸⁰ 韩愈 (768-824 d.C.), Liu Zongyuan⁸¹ 柳宗元 (773-819 d.C.), Li Ao 李翱(774-836 d.C) ecc.. senza eccezioni consideravano il *dao* confuciano come la prima cosa per essere uomini e per fare letteratura. Essi infatti non erano solo scrittori ma anche *Junzi*⁸² della virtù. Tra i Tang e i Song si è passati attraverso il lungo

⁷⁶ Wei Zheng, nome cinese di cortesia Xuancheng (玄成), formalmente Duca Wenzhen di Zheng (鄭文貞公), fu un politico cinese ed il capo redattore del Libro dei Sui, creato nel 636. Lavorò come cancelliere per la dinastia Tang per circa 13 anni, durante il regno dell'imperatore Taizong.

⁷⁷ Le Quattro Eminenze Letterarie dei primi Tang (*Chu-Tang Sijie* 初唐四傑) è il nome del gruppo dei quattro poeti cinesi: Wang Bo (王勃), Yang Jiong (楊炯), Lu Zhaolin (盧照鄰), and Luo Binwang (駱賓王).

⁷⁸ È conosciuto anche come Dù Shaoling (杜少陵) o Du Gongbu (杜工部). Il suo nome di cortesia era Zi Mei (子美).

⁷⁹ Yuan Zhen , nome cinese di cortesia Weizhi (微之), fu un politico nell'epoca centrale della dinastia Tang, ma è conosciuto molto più come scrittore e poeta.

⁸⁰ Nome cinese di cortesia Tui Zhi, originario dell' Henan, fu un famoso letterato della dinastia Tang. Assieme con Liu Zongyuan aveva promesso il movimento della letteratura antica cinese.

⁸¹ Conosciuto come Zihou, è stato uno scrittore cinese; è un rappresentante del movimento per la prosa antica durante la dinastia cinese Tang; fu un burocrate a corte, ma dopo alcuni rovesci politici venne mandato in esilio nel sud dello Yunan.

⁸² *Junzi* 君子 ("principe", "signore"). Termine filosofico cinese, spesso tradotto con "gentleman" o "uomo superiore" ed utilizzato sia dal Duca di Wen nell'opera *Yijing*, Libro dei Mutamenti, sia nei lavori di Confucio al fine di descrivere un'ideale di uomo di una certa nobiltà morale. Al tempo di Confucio questo termine indicava esclusivamente la nobiltà di sangue, ma egli ne trasformò il significato, rendendolo sinonimo di nobiltà d'animo. Nel Confucianesimo il saggio è l'ideale umano più alto, ma è molto difficile raggiungere una tale posizione, così Confucio aveva ideato la figura del *Junzi*, una personalità, quella dell'uomo virtuoso , che al contrario poteva essere raggiunta con una perfetta padronanza di tutte le norme di condotta che regolano la propria vita personale e sociale, imparando come comportarsi in ogni situazione, prestando il dovuto rispetto nei confronti delle

periodo di governatorato militare delle Cinque Dinastie e Dieci Regni. Questa fu un'epoca di perdita della virtù e di grave disordine ovunque. Il primo imperatore Song dopo aver unificato l'intero Paese, assimilò l'insegnamento dell'immenso governatorato militare della dinastia Tang, costituì una dispotica autocrazia ancora più accentrata del potere imperiale. In risposta a questo, nella sfera dell'ideologia fece un passo avanti il riaffermarsi della posizione predominante della dottrina confuciana. Il mite *dao* confuciano divenne un "principio" freddo. Zhou Dunyi 周敦颐 (1017-1073 d.C.), Er Cheng 二程 (1032-185 d.C./1033-1107 d.C.), Shao Yong 邵雍 (1011-1077 d.C.), Zhu Xi 朱熹 (1130-1200 d.C.), Lu Jiuyuan 陆九渊 (1139-1192 d.C.), furono i più famosi scolari devoti allo studio dei Classici con un atteggiamento filosofico. Invece personaggi come Liu Kai 柳开 (948-1001 d.C.), Wang Yu Cheng 王禹偁 (954-1001 d.C.), Shi Jie 石介 (1005-1045 d.C.), Sun Fu 孙复 (992-1057 d.C.), Ouyang Xiu⁸³ 欧阳修 (1007-1072 d.C.), Zhen De Xiu 真德秀 (1178-1235 d.C.) ecc.. erano famosi per lo studio della prosa cinese classica e ancora una volta richiedevano la morale confuciana dello "scrivere per comunicare la verità". La situazione del circolo degli intellettuali della Dinastia Yuan, proprio come è detto nel *Yuan Shi-liezhuan-ruxue*⁸⁴ 元史·列传·儒学 (Storia degli Yuan, Biografie, Confucianesimo) era la seguente: "Gli Yuan sorgono da molti anni, all'interno di questo impero sia tra i funzionari dell'impero di qualsiasi livello che tra la gente comune di qualsiasi classe, i personaggi famosi sono quelli che conoscono le poesie e sanno scrivere le opere, queste persone sono considerate migliori nella conoscenza e nell'educazione"⁸⁵. I governatori della dinastia Yuan utilizzarono il vecchio razionalismo confuciano della dinastia Song per sostenere la propria politica, anche se non hanno fatto passi avanti, inoltre, per quanto riguarda la popolarizzazione del pensiero

persone, andando dai familiari più stretti sino al sovrano in persona. Più tardi Zhu Xi definì il *Junzi* secondo solo al saggio. Dunque il processo di crescita interiore che porta allo stato di massima virtù sul piano politico e sociale è nella figura del *Junzi*. Sia Confucio che Mencio (390-305 a.C.) consideravano *ren* la virtù basilare, insieme ad *yi* "la capacità di giudizio morale, la rettitudine, il comportamento appropriato". *Ren* dimora nel cuore dell'uomo, ma non vi risiede in permanenza. Smarrire la virtù dunque, equivale a smarrire il proprio cuore.

⁸³ Nome cinese di cortesia Yongshu, conosciuto anche come Zuiweng, vecchio ubriaccone, o come Liuyi Jushi, è stato un poeta, scrittore, strico e statista cinese della Dinastia Song.

⁸⁴ Uno dei lavori storici ufficiali conosciuto come "Le Venti quattro Storie della Cina". Commissionato dalla corte della dinastia Ming, in accordo con la tradizione politica, il testo fu scritto nel 1370 dal Dipartimento Ufficiale di Storia della dinastia Ming, sotto la direzione di Song Lian (1310-1381).

⁸⁵ Tratto da "Storia degli Yuan", Zhonghua Book Company, edizione del 1976.

razionalista confuciano, esso ebbe un notevole successo. Dal Neoconfucianesimo di epoca Sui e Tang, al razionalismo confuciano Song e Yuan, le connotazioni del *dao* confuciano hanno subito dei cambiamenti, ma nell'ambito del riesumare e accrescere il razionalismo della virtù confuciana sono concordi, con la tendenza principale dell'epoca delle Sei Dinastie del ricercare il proprio piacere e della dissolutezza si è creato un contrasto distintivo, inoltre rispetto a quanto è avvenuto dopo la metà dell'epoca Ming sono nate delle ideologie iniziatiche che andavano contro il razionalismo confuciano e che presentano differenze distintive. Questo è il fondamento del pensiero per cui si considerano le epoche Sui, Tang, Song e Yuan come un periodo specifico dello sviluppo dell'estetica cinese. In questo periodo il Confucianesimo riprende di nuovo la sua posizione predominante tra i circoli intellettuali cinesi, l'estetica della virtù confuciana diventa ancora una volta la corrente principale dei circoli estetici di quell'epoca. Le coordinate dello sviluppo della sua storia sono Wang Tong⁸⁶ (584-617 d.C.) dei Sui, le scuole della letteratura classica cinese e i gruppi di scrittori di ballate folk e poesie popolari di epoca Tang, le *Lixuejia* 理学家 (scuole di razionalismo confuciano di epoca Song anche dette scuole neoconfuciane), e le scuole di letteratura cinese classica. L'estetica della virtù confuciana loda la "virtù" come "bellezza" attaccando con forza l'estetica dei sentimenti e delle forme di epoca Wei-Jin e delle dinastie del Nord e del Sud, stabilendo le caratteristiche peculiari dell'estetica del tempo. Eppure l'estetica delle forme e quella dei sentimenti non avevano intenzione di attendere la loro fine, le due grandi rivoluzioni estetiche che cambiarono la situazione in epoca Wei-Jin e delle Dinastie del Nord e del Sud, in epoca Sui e Tang da una situazione di grande inerzia si fecero strada, in epoca Tang e Song presero piede da una condizione di fissità, entrambe combatterono insieme, cooperarono, e resistettero accompagnate dall'estetica della virtù, in mezzo all'universo individuale, nelle fessure degli *ci* e *qu*⁸⁷ ricercavano la vita e uno sviluppo. Nell'ambito dell'estetica di arte e letteratura, i rappresentanti dell'estetica delle forme di questo periodo sono i poeti prosodici dei primi Tang e degli ultimi Tang, le scuole di poetica del Xikun, del

86 Il suo soprannome è Gongda. Fu un educatore privato di Shanxi. Suo fratello fu un poeta di stile rustico della dinastia Tang e il suo nipote Wang Bo fu uno dei 4 importanti intellettuali della dinastia Tang.

87 *Qu* 曲 è un genere di canzone che si affermò all'epoca della dinastia Yuan, soppiantando lo *ci* dei Song, e che consentiva maggiori variazioni rispetto a questo. Lo *qu* è formato da 1,2 strofe e si caratterizza per un uso disinvolto del parlato (dialetto Cina del Nord). Al suo interno sono presenti i *chenzi*, ovvero parole pronunciate a ritmo accelerato. Sequenze di *qu* (*taoshu*) erano composte da diverse melodie, ma le combinazioni seguivano regole ben precise: era necessario che la rima fosse sempre la stessa.

Jiangxi e anche la scuola di *gelu*⁸⁸ legata all'ambito dello *ci* e *qu* dei Song e dei Yuan, invece i rappresentanti dell'estetica dei sentimenti di questo periodo sono letterati che hanno esplorato importanti e personali caratteristiche estetiche creative dell'arte, del "qi" e delle "idee" come "Jing 境 (l'atmosfera)", "Yi Jing 意境 (concetti artistici)", "Xing Xiang 兴象 (la connotazione)", "Jing Wai Zhi Jing 境外之境 (sentimenti ulteriori)". Di conseguenza la situazione dei circoli estetici cinesi di quell'epoca non era un ritorno all'estetica della virtù confuciana di epoca pre-Qin ed Han, piuttosto aveva portato il proprio sviluppo e contributo.

2.4) Epoche Qing e Ming 明清 (1368-1644/1644-1912): periodo di sintesi dell'estetica cinese

Che l'epoca Qing sia ritenuta il periodo d'approfondimento della scienza e dell'estetica cinese, è quasi un'opinione comune, anche nei circoli letterari non ci sono dubbi. Che anche l'epoca Ming a seguire sia l'epoca d'approfondimento dell'estetica antica cinese è ciò che uno scrittore ritiene come sua linea di pensiero. Le caratteristiche d'approfondimento dell'estetica di epoca Ming tuttavia non sono così evidenti come quelle di epoca Qing, ma tra il *qi*, *cheng*, *zhuan*, *he*⁸⁹ dell'estetica classica portano con sé le caratteristiche di *zhuan* (cambiamento) e *he* (conclusione). Ciò che è chiamato "zhuan" è la transizione e il cambiamento che portano a "he". Simile all'estetica del *xiaoshuo*⁹⁰ e a quella dell'opera

88 Tipo di poesia rimata cinese. Il *jueju* 绝句 è la più semplice forma di *gelu*, esso si compone di sole 4 righe, dove le prime due sono le righe di apertura (*shoulian* 首联) le altre due sono le righe di chiusura (*weilian* 尾联). 联 *Lian* è un concetto della poesia classica cinese simile al "couplet" nella letteratura inglese, ovvero sono due righe poetiche vicine accostate specialmente se hanno stessa lunghezza e ritmo o se formano insieme una rima.

89 Riferimento ai 4 modi di fare poesia: *qi* indica il motivo, il perché si comincia, l'inizio; *cheng* indica il processo dell'avvenimento; *zhuan* indica il cambiamento del risultato di un avvenimento; *he* indica la sintesi conclusiva di tale avvenimento.

90 In cinese moderno il termine *xiaoshuo* 小说, tende a divenire l'equivalente della nozione occidentale di romanzo, racconto o novella. Ma, nella sua accezione originale il termine è molto più generico. L'espressione sembra essere apparsa più o meno all'inizio dell'era cristiana per designare gli scritti minori per dimensioni, concezione e contenuto. Questo genere senza contorni definiti ha conosciuto uno sviluppo letterario notevole. Sin dal IX secolo si rileva la qualifica di *xiaoshuo* data a dei narratori professionisti. Questi ultimi hanno perfezionato nelle grandi città la loro arte che ha largamente contribuito, grazie allo sviluppo della stampa, alla

tradizionale di epoca Ming, in completa armonia con l'estetica del *xiaoshuo* e dell'opera tradizionale di epoca Qing, inestricabilmente legate insieme, fuse insieme, è lo sviluppo conclusivo dell'estetica dell'opera tradizionale e del *xiaoshuo* cinese. Ciò che è chiamato “*he*” è tutto ciò che ha a che fare con la sintesi, un riassunto. Questi scritti non esistono solo in epoca Qing, in epoca Ming già cominciavano a comparire, ad esempio nell'ambito della poetica con le *Siming shihua* 四溟诗话 (Annotazioni sulla poesia; il libro parla principalmente della teoria della creazione della poesia e include anche alcune annotazioni sulla poetica) di Xie Zhen⁹¹ 谢榛 (1495-1575 d.C.) nelle scuole di *qu* con *Qulu* 曲律 (Le regole del qu) di Wang Ji De (?-1623: lo scrittore e il critico delle opere della dinastia Ming) ecc... In epoca Qing e Ming, non soltanto appaiono in gran numero scuole di estetica di sintesi e trattati di estetica che portano su di sé caratteristiche di sintesi, ma anche lo spirito estetico classico che considera il “sentimento” come bello, la “virtù” come bellezza, il “temperamento” come bello, gli “strumenti di retorica” come belli, fa un passo avanti nell'ottenimento di un filtraggio e della sedimentazione. Quello che è necessario indicare è che le tendenze di estetica della virtù confuciana emerse nell'estetica dell'arte rispetto alle epoche Sui, Tang, Song, Jin e Yuan sono evidentemente differenti, il periodo dei Ming e dei Qing, sebbene presenti una scuola estetica di profonda ideologia ortodossa (per esempio i tre grandi maestri dei primi Qing: Huang Zong Xi 黄宗羲 [1610-1695 d.C.], Wang Fu Zhi 王夫之 [1619-1692 d.C.], Gu Yan Wu 顾炎武 [1613-1682 d.C.]) non considera solo la ragione e scaccia il sentimento, se mai nell'unione dei due mostra la venerazione per la personalità e i sentimenti, facendo sì che il nucleo del pensiero dell'estetica dei sentimenti emetta uno splendore radioso. In epoca Qing e Ming molteplici sono le scuole di pensiero estetico, tante le ideologie, numerose e complicate le inclinazioni, inoltre spesso una riflette un'altra come fosse la sua ombra, eppure tra il chiasso delle tante voci, risuonano i tre punti cardine dell'estetica delle forme che considera “la scrittura” come bella, dell'estetica della manifestazione che considera “il pensiero” come bello e dell'estetica confuciana che vede nella “virtù” la bellezza.

nascita dei generi romanzeschi in vernacolo diffusi dal libro popolare. Possiamo distinguere tre significati particolari di *xiaoshuo*: 1) note e aneddoti in lingua scritta, 2) racconto orale di un genere particolare, 3) fantasie in lingua volgare, incluso anche il teatro nella misura in cui esso può essere lettura e non spettacolo. Tutti questi diversi aspetti sono legati dalla funzione di divertimento e dal carattere immaginario.

⁹¹Soprannome Maoqing, titolo onorifico Siming Shanren: è stato il capo nei primi periodi dell'associazione poetica di “Qizi” dei Ming. Nella sua vita non ha mai voluto lavorare per l'impero.

2.4.1) Estetica della prosa poetica

Il personaggio d'apertura della sfera della prosa poetica di questo periodo doveva annoverare Song Lian 宋濂 (1310-1381 d.C.). Song Lian era l'amministratore dell'educazione della filosofia confuciana dell'area Jiangnan ed era il maestro dei circoli letterari dei primi Ming. Quando criticava una lettura, partiva dalla bellezza di questa, opponendosi alla ricerca delle forme, credeva che una scrittura bella, elegante, risiedesse nella vita di tutti i giorni, nel mettere in pratica la virtù. I lavori letterari dovevano diventare "la propaganda della virtù", e la virtù "doveva essere nel cuore di tutti". Bastava riuscire a sviluppare il *qi*⁹² della Virtù, che "si potevano descrivere le cose oggettive seguendo il carattere naturale della loro forma" creando così una letteratura naturale, diventando delle Belles-Lettres del secolo. L'opinione dell'estetica della prosa poetica di Song Lian è un'unificazione della filosofia della bellezza di virtù e della bellezza di temperamento che sono proposte dalla letteratura antica cinese e daoista della dinastia Tang e Song. Nel periodo centrale dei Ming, Wang Shouren 王守仁 (1472-1529 d.C.) non era d'accordo con l'opinione di impegnarsi solo nella "capacità di scrittura e di uso delle parole", proponeva che "l'obiettivo dovesse essere alto" e di "sapere esprimere liberamente *Yi* 艺" definendo questo "*Yi*" come "*Yi* 义 (la giustizia)" e "adatto alla ragione"; considerava che "una vera lettura deve includere la ragione" e che "*Li* 理 (la ragione)" sta proprio nello "*Xin* 心 (cuore)", invece "se una persona non è pura di carattere, non esisterà ragione nel suo cuore". Questa corrisponde all'opinione dell'estetica della prosa poetica di Song Lian e può essere considerata come un ritorno dell'estetica di virtù confuciana, in particolare dell'opinione dell'estetica di neoconfuciani dei Song. Nei circoli letterari di epoca Ming emersero i Sette maestri precedenti e antecedenti che sostenevano che "le fioriture della letteratura sono l'epoca delle dinastie Qin e Han, invece per la poesia è dei Tang". Sebbene questi non apprezzassero l'imitazione di ciò che era antico, allo stesso tempo si deve

92 Il termine cinese *qi* 气 è il nome dato all'energia "interna" del corpo umano ricorrente in tutte le aree soggette all'influenza culturale cinese (Giappone, Corea) ma spazia da ambiti prettamente filosofici alle arti marziali o la medicina tradizionale cinese fino alla Geomanzia, Idraulica, Pittura, Calligrafia e poetica. "Per questo si afferma che, sebbene all'alba il morale delle truppe sia alto, le energie, dapprima impetuose, cominciano a languire durante il giorno finché, giunta sera, si placano. Dunque, chi eccelle nell'utilizzo delle truppe evita l'avversario se il suo morale è alto, mentre è pronto allo scontro quando le energie del nemico languono o, addirittura, si sono già placate: in ciò risiede la capacità di controllare il morale e le energie." (Sunzi, *L'arte della guerra*). è quindi la Forza Vitale che scorre in ogni organismo vivente.

prestare attenzione al fatto che in realtà personificavano l'inventario e il riordinamento del metodo dell'estetica della poesia Tang e della prosa dei Qin. Questo metodo di estetica già comprendeva coloro che appartenevano alla categoria dell'estetica delle forme, come Li Meng Yang 李梦阳 (1473-1530 d.C.) che aveva riassunto i "metodi" e le "regole", Wang Shi Zhen 王世贞(1526-1590 d.C.) e le sue "regole stilistiche", He Jing Ming 何景明 (1483-1521 d.C.) e Wang Ting Xiang 王廷相 (1474-1544 d.C.) e la loro teoria delle "immagini", anche quelli che appartenevano alla categoria dell'estetica dei sentimenti, come la teoria di "lo stile classico basato su sentimenti raffinati" di Xu Zhen Qing 徐祜卿 (1479-1511 d.C.) e la teoria delle "scene" di Xie Zhen. Essi svelano profondamente le caratteristiche e l'essenza dell'estetica della poesia Tang e della prosa Qin e Han. In particolar modo lo *Siming Shihua* di Xie Zhen analizza nel dettaglio le caratteristiche della poesia che esprime i sentimenti attraverso la descrizione del paesaggio e una serie di regole delle forme, questo può essere visto come la costruzione della struttura dell'estetica della poesia antica. Nel periodo dei Sette maestri precedenti e antecedenti, c'era una scuola di prosa che non condivideva il punto di vista dei Sette maestri secondo cui "la fioritura della letteratura è l'epoca delle dinastie Qin e Han" poiché riteneva che anche la prosa Tang e Song fosse stata di grande successo, di conseguenza richiedeva che si seguisse l'esempio della prosa Tang e Song. Questa era dunque la Fazione Tang e Song. Se si dice che il contributo più importante dei Sette maestri precedenti ed antecedenti risiede nelle poesie e nelle canzoni, la Fazione Tang e Song ha riposto il focus nella prosa Tang e Song che faceva di Han Yu e Ouyang Xiu i suoi rappresentanti, producendo una sintesi delle regole estetiche. La Fazione Tang e Song non negava assolutamente i successi della prosa Han e Qin, ma credeva che il concetto di "superamento della regola rigida è come una raffinazione della regola" della prosa Han e Qin, intendendo che non esiste una regola predefinita da seguire, ma la prosa Tang e Song ha però delle regole da seguire, facilmente apprendibili. Gli scolari potevano in primis partire dalla letteratura Song e Tang, solo dopo entrare nella sfera della letteratura Han e Qin. Gli scrittori di prosa Tang e Song sostenuti dalla Fazione Tang e Song come Han Yu, Liu Zongyuan, Ouyang Xiu, ecc.. in realtà davano molta importanza alla bellezza che comunica principi morali della letteratura. Eppure la Fazione Tang e Song non ripropose la loro pretesa di estetica della virtù, anzi ogni virtù espressa in letteratura si trasformò nel personale "spirito veritiero" e nel "vedere che l'eternità è indelebile"⁹³, nel creare un metodo sottolineavano quello del "cambia-

93 Dall'opera *Da mao lu men zhixian* 答茅鹿门知县 di Tangxunzhi 唐顺之, settimo volume del *Jing chuan*

mento della divinità”. Questo, sotto la spinta dell’ultima fase Ming che rispettava l’influenza forte derivata dalla diffusione dell’individualismo, è il riassunto e la scoperta dello charme dell’estetica della prosa Tang e Song che fece di Su Shi⁹⁴ 苏轼 (1037-1101): il suo rappresentante. Dopo l’epoca centrale dei Ming, la scuola idealistica neoconfuciana di Wang Yangming 王阳明 (1472-1529 d.C.) si diresse nella direzione opposta, si oppose alle costrizioni pesanti del macigno della virtù del Neococonfucianesimo, richiese un’ideologia iniziatica che liberasse desideri e sentimenti umani naturali e si estese ad ogni società, fluì ovunque, fino alla dinastia Qing. Di conseguenza in questo periodo nacquero nuovi movimenti estetici che consideravano “la sincerità”, “sentimenti autentici”, “la personalità”, “la conoscenza culturale” come belli. Inoltre questa tendenza estetica, non è impossibile che sia vista come conservazione (*yangqi* 扬弃)⁹⁵ e eredità dell’estetica delle Sei Dinastie anche se con tante opinioni opposte. La gente delle Sei Dinastie perseguiva la bellezza del desiderio naturale, ma gli ultimi di loro se ne dimenticarono. La gente di epoca Ming, ricercava “il temperamento personale” e si occupava anche del “carattere universale”, approvavano il valore del “sentimento” e riconoscevano che l’“estremismo del sentimento” fosse invece “volgare”. Naturalmente questo riguarda la tendenza nella sua globalità. Andando nello specifico, troviamo molte sfaccettature. Li Zhi 李贽 (1527-1602 d.C) parla di un’opposizione tra “l’innocenza” e la virtù tradizionale, marcando “coraggio ed esperienza” personali e il suo “talento” disinibito, asserì pubblicamente che “considerava la natura bella” e la sua influenza al tempo fu grande. I punti di vista di Xu Wei 徐渭 (1521-1593 d.C.), Jiao Hong 焦竑 (1540-1620 d.C.), Tu Long 屠隆 (1543-1605 d.C.), della corrente Gong An 公安派, della corrente Jing Ling 竟陵派, Yuan Mei 袁枚 (1716-1797 d.C.), Gong Zi Zhen 龚自珍 (1792-1841 d.C.) ecc..., davano importanza alle “naturali inclinazioni” e al “carattere”, non ricevettero limiti di norme vecchie né di convenzioni antiquate, tanto meno subirono restrizioni dalla ra-

xiansheng wenji 荆川先生文集 (Collezione di lavori del maestro Jing Chuan), sezione *Sibu Congkan* 四部丛刊.

94 Originario di Meishan, conosciuto anche come Su Dongpo, ma noto a corte come Zizhan, è stato un poeta cinese della Dinastia Song.

95 *Aufhebung*: Sostantivo tedesco dal verbo *aufheben*, che ha duplice significato di “togliere via, eliminare” e di “sollevare, conservare”. Con questo termine Hegel esprime il carattere peculiare del processo dialettico, il quale “nega”, “supera” un momento, una categoria, ecc., e, al tempo stesso, lo “eleva” e “conserva” in un ulteriore momento, in un’ulteriore categoria, che quindi ne è l’inveramento e il completamento. La negazione dialettica di un momento ne annulla dunque soltanto l’immediatezza, e in effetti lo riafferma e lo compie in un grado superiore di svolgimento.

zionalità della virtù. Se il punto di vista di Jiao Miao 焦竑 (1540-1620 d.C.) diceva “abbandona lo scheletro dei Chen, limitati a raccoglierne lo spirito”, quello di Tu Long diceva che “i lavori letterari non devono essere misteriosi” e che “le inclinazioni e l’intelligenza naturali non devono perire”, Yuan Hong Dao 袁宏道 (1568–1610 d.C.) dice che “solo esprimendo l’anima, non ci si incatena ad uno stesso modello” e crede che “il linguaggio del sentimento sincero è capace di commuovere l’uomo” e che “l’antico deve essere aulico, quello moderno invece volgare”, la corrente Jing Ling rispetta le inclinazioni naturali, stima i sentimenti umani; Yuan Mei indica che la poesia tramanda “le disposizioni naturali”, Gong Zi Zhen propone esplicitamente il “perdono” ed il “rispetto” ed esorta a considerare la condizione “completa” della natura umana come bella. Quelli a cui merita prestare attenzione sono scolari confuciani molto conosciuti come Huang Zong Xi e Wang Fuzhi dei primi Qing, comunque non si trovano le saccenterie scolari di epoca Han o dei filosofi di epoca Song, piuttosto si instaura un legame stretto tra la bellezza della prosa poetica e il “sentimento”. Come dice Huang Zong Xi “Se i sentimenti sono autentici, la discussione è bella”, una letteratura è considerata “una letteratura perfetta” solo quando è presente un sentimento forte. Wang Fuzhi nelle opere *Jiang Zhai Shihua* 姜斋诗话 (Annotazioni sulla poesia dallo studio di Zenzero)⁹⁶, *Gushi Pingxuan* 古诗评选 (Commentari e opere scelte delle poesie antiche)⁹⁷, *Tangshi Pingxuan* 唐诗评选 (Commentari e poesie scelte dell’epoca Tang)⁹⁸, *Mingshi Pingxuan* 明诗评选 (Commentari e poesie scelte dell’epoca Ming)⁹⁹, analizza le caratteristiche di espressione del “sentimento” in poesia, diventando così un’importante esempio della poetica cinese dopo Xie Zhen. L’ideologia storiografica di Zhang Xue Cheng 章学诚 (1738-1801 d.C.) fu molto importante, ma continuava ad approvare la posizione di predominanza del “sentimento” in letteratura, dicendo che “servono un *qi* libero e un sentimento sincero, e se il sentimento presente nella letteratura è naturale, allora questa sarà la letteratura migliore del

⁹⁶ Traduzione del testo originale a cura di Siu-Kit Wong: “Notes on the Poetry from the Ginger studio”, Hong Kong, Chinese Univ. Press, 1987.

⁹⁷ *Gushi Pingxuan* (titolo originale in inglese: Commentary and selected works of ancient poems), edito da Wang Fu-zhi. Hunan: Huan Guanshu Baoju, 1917.

⁹⁸ *Tangshi Pingxuan* (titolo originale in inglese: Commentary and selected poems of Tang era), edito da Foreign Languages Teaching and Research Press, 1 dicembre 1999.

⁹⁹ *Mingshi Pingxuan* (titolo originale in inglese: Commentary and selected poems of Ming era) pubblicato dalla Hebei Univ. Press, 2008.

mondo” e così via, a simboleggiare ogni gloria raggiunta dall'estetica dei sentimenti di epoche Qing e Ming.

2.4.2) L'estetica del *xiaoshuo*

Concentrandosi sui commentari del *Sanguo Yanyi*¹⁰⁰ 三国演义 (Romanzo dei tre re-gni) e del romanzo *Shuihu Zhuan* 水浒传 (I briganti)¹⁰¹, al tempo di Jiajing¹⁰² 嘉靖 (1507–1567) e Wanli¹⁰³ 萬曆 (1563–1620) è emersa la fase fiorente dello sviluppo dell'estetica del *xiaoshuo*. Durante la dinastia Ming compaiono i romanzi *San Yan* 三言 (Tre parole) e *Liang Pai* 二拍 (Due incredibili storie), che rappresentano il successo più grande della narrativa in lingua vernacolare dei romanzi brevi antichi cinesi, inoltre le critiche raccolte dal compilatore Feng Menglong¹⁰⁴ 冯梦龙 (1574-1645) nei confronti del romanzo *San Yan* rispecchiano il più alto livello di estetica del *xiaoshuo* dei tardi Ming. Tra la fine dei Ming e l'inizio dei Qing, Jin Shengtan¹⁰⁵ 金圣叹 (1610-7 agosto 1661), Mao Zonggang¹⁰⁶ 毛宗岗 (1632-1709 d.C.) e Zhang Zhupo¹⁰⁷ 张竹坡 (1670-1698 d.C.) credevano che i commentari fossero stati fatti durante i Ming e dovessero essere portati avanti, di conseguenza bisognava commentare dif-

100 Scritto da Luo Guanzhong (罗贯中) nel XIV secolo (1330-1400 circa), è una delle opere che fanno parte dei Quattro grandi romanzi classici della letteratura cinese.

101 Romanzo storico (XV secolo) ambientato nella fase finale della dinastia Song meridionale (circa 1100 d.C.), composto da 114 capitoli raccolti in 25 volumi ed è un costituente dei Quattro grandi romanzi classici cinesi.

102 L'imperatore Jiajing è stato Imperatore di Cina dal 1521 al 1567, fu l'undicesimo imperatore della dinastia Ming.

103 Wanli è stato un imperatore cinese della dinastia Ming.

104 Scrittore e poeta cinese della Dinastia Ming. Nacque a Changzhou, l'attuale Suzhou, nella provincia del Jiangsu.

105 È stato uno scrittore, editore e critico letterario cinese, vissuto tra la fine della dinastia Ming e l'inizio della dinastia Qing.

106 Critico ed editore letterario di epoca Qing che ha influenzato la concezione di romanzo cinese.

107 Scrittore, editore e critico letterario cinese durante la dinastia Qing, noto soprattutto per la sua edizione commemorativa al *Jin Ping Mei*.

ferenziatamente *Il Romanzo dei Tre Regni*, *I Briganti*, e il *Jin Ping Mei*¹⁰⁸ 金瓶梅 (La prugna nel vaso d'oro), a quel punto il successo dell'estetica del *xiaoshuo* avrebbe raggiunto l'apice. Nel periodo centrale dei Qing, il commentario di Zhi emerso a seguito della nascita dell'*Honglou Meng*¹⁰⁹ 红楼梦 (Il Sogno della Camera Rossa), si può infine dire che sia diventato il gioiello dei commentari dei romanzi di epoca Qing. Perciò si può vedere che se si dice che il *xiaoshuo* rappresentava il successo più grande delle epoche Qing e Ming, allora l'estetica di queste due epoche è una somma di queste teorie di successo artistico. Prima dell'epoca Ming, la produzione di romanzi in Cina passò attraverso la fase degli *zhiguai* 志怪¹¹⁰ di epoca Sei Dinastie, dello *zhiren xiaoshuo*¹¹¹ 志人小說 (annotazioni sulle personalità / memorabilia di individui eccentrici), del *chuanqi*¹¹² 传奇 di epoca Tang, degli *huaben*¹¹³ 话本 (racconti) di epoca Song. A confronto con le epoche successive, le dimensioni, le tecniche, il successo, della produzione di *xiaoshuo* non possono essere menzionate nello stesso momento, inoltre a causa del concetto tradizionale che screditava il *xiaoshuo* considerandolo "arte minore", l'estetica dei commentari di *xiaoshuo* è considerata essere ancora in una fase iniziale. *I Briganti* ed *Il Romanzo dei tre Regni*, nati in epoca Ming iniziali, possiedono entrambi lunghe storie di elevato valore artistico, se si aggiungono i circoli letterari dell'epoca centrale

108 Romanzo cinese, composto in lingua vernacolare (*baihua*) durante la fine della dinastia Ming nel XVI secolo.

109 Famoso anche come *La storia della pietra*, è un romanzo cinese scritto durante il regno dell'imperatore Qianlong da Cao Xueqin (曹雪芹) ma fu pubblicato solo nel 1792, a trent'anni dalla morte dello scrittore.

110 *Zhiguai* (志怪), prosa che narra eventi sovranaturali di 100-200 caratteri. All'inizio il "sovranaturale" riguardava solo eventi naturali estremi come tifoni, inondazioni e così via, ma col passar del tempo hanno incominciato a confluire in questa prosa anche figure animali (donne volpe, uomini col corpo di pesce...). Lo *zhiguai* appare per la prima volta nel *Zhuangzi*. Caratteristiche tipiche sono: scarsità di descrizioni dei personaggi (sia fisiche che psicologiche), vicende narrate lineari e semplici, molte di queste storie sono state prese da precedenti scritti letterari tradizionali (fra cui il *Zhuangzi*) ma soprattutto dal *Shanhai Jing* 山海经 (Classico dei monti e dei mari).

111 Tipologia di *zhiguai* che racconta di personaggi con caratteristiche sovranaturali, con poteri magici e doti particolari.

112 (Relazioni di fatti straordinari) in puro "stile antico", sfruttano temi erotici e sentimentali, forse influenzati a livello popolare dall'ambiente delle cortigiane.

113 Storie narrate da cantastorie professionisti che consistono di testi e storie in prosa e in rime e sono ricche di locuzioni retoriche (appelli al lettore, introduzioni brevi, riferimenti ad un eventuale seguito della storia). Gli *huaben* sembrano nati durante il periodo dei Song meridionali, nel corso del diciassettesimo secolo si sono evoluti a genere letterario indipendente.

dei Ming relativamente attivi e dinamici, allora l'estetica dei commentari di *xiaoshuo* di epoca Ming e Qing ha origine dai commentari de *Il Romanzo dei tre Regni* di Jiang Daqi 蒋大器 (1455 – 1530 d.C.) e Zang Shangde 张尚德. Il punto di vista principale dei due è unanime, da una parte essi approvano che *Il Romanzo dei Tre Regni* prende vantaggio dalla bellezza della virtù delle “buone maniere e buona educazione”, dall'altra affermano che il romanzo è “assistente della storia autentica” usando un linguaggio popolare, diventando il metodo di supporto efficace per propagare le biografie. Questi commenti ancora non hanno toccato le profonde norme estetiche del *xiaoshuo* storico. Più tardi, i commentari al romanzo *I Briganti* di Li Zhi e Ye Zhou 叶昼 che poi prese il suo posto, invece entrano profondamente nelle caratteristiche estetiche del “realismo estremo” e della “verosimiglianza alle cose e ai sentimenti” del *xiaoshuo* nella creazione del fantastico. Di conseguenza l'arte della dicotomia realtà-finzione è un problema reale che ha suscitato interesse, diventando l'argomento centrale dei commenti dei *xiaoshuo* di epoca Ming. Xie Zhaozhe 谢肇淛 (1567-1624 d.C.) ha indicato che lo *Xiyou Ji*¹¹⁴ 西游记 (Viaggio in Occidente), “sebbene sia assurdo e fantasioso, contiene la verità”, Yuan Yuling 袁于令 (?-1674 d.C.) commenta il romanzo dicendo “solo se le cose sono estremamente fantasiose allora sono estremamente vere”. Li Rihua 李日华 (1565-1635 d.C.) nel commentare “La storia di Guang Xie” dice “nel falso sta la verità, nella verità sta il falso”, quando Feng Menglong commenta lo *huaben xiaoshuo* (Tre Parole), dice che “le cose vere sono anche false, le cose false sono anche vere”, Ling Mengchu 凌濛初 (1580-1644 d.C.) commentando le *Due Incredibili Storie* dice che “il vero e falso di una cosa, l'autenticità e la falsificazione di un titolo sono sempre metà e metà, cioè non esiste una verità assoluta”, a simboleggiare che il problema reale artistico ha raggiunto una visione comune nell'estetica del *xiaoshuo* di epoca Ming. I critici Qing hanno ricevuto il testimone dei commentari dei *xiaoshuo* da parte dei critici Ming e sono scattati senza risparmiare forze, raggiungendo la gloria del traguardo. Il commentario al romanzo *I Briganti* di Jing Shentang 金圣叹 (1608-1661 d.C.) , quello al *Romanzo dei Tre Regni* di Mao Zonggang, quello al *Jin Ping Mei* di Zhang Zhupo, quello a *Il Sogno della Camera Rossa* di Zhi Yanzhai 脂砚斋, non solo hanno raggiunto l'apice dei commentari di questi quattro importantissimi libri ma hanno anche analizzato a fondo le norme della creazione dei *xiaoshuo*, portando a termine il

114 Un classico della letteratura, appartenente al gruppo dei Quattro grandi romanzi classici. È stato pubblicato anonimo nel 1590 circa. Lo si attribuisce tradizionalmente all'erudito Wu Cheng'en.

disegno del sistema dell'estetica del *xiaoshuo* cinese. Per quanto riguarda la creazione, Jin Shengtan parla del “sentimento d'odio nella creazione di lettura”, Zhang Zhupo parla di “dare sfogo alla propria ira” e delle “implicazioni”, Zhi Yanzhai parla di “sentimenti”. Per quanto riguarda la realtà dell'arte, Jin Shengtan dice che il *xiaoshuo* è “la letteratura che dà vita alle vicende”, “inventa dal nulla”, “non importa cosa dica, tutto è conosciuto a fondo da tempi antichi”; Mao Zonggang dice che i *xiaoshuo* che “sono costituiti dal metodo della generazione reciproca di verità e falsità” devono “andare al di là di ogni aspettativa”, ma anche “rientrare nelle aspettative delle persone”; Zhi Yanzhai sottolinea che “non importa se questa vicenda esiste veramente o meno, basta che lo diventi con la ragione”. Per quanto riguarda la descrizione dei personaggi, Jin Shengtan esprime il “mostrare interesse” e lo “studiare i fenomeni” attraverso il pensiero della vita dei personaggi; Zhang Zhupo vuole che gli scrittori nella loro opera presentino “protagonisti con diversi caratteri” e che “rendano visibile ogni tipo di persona”; Zhi Yanzhai si oppone alla semplificazione di “il cattivo deve essere sempre presentato come il cattivo, e il bello deve essere per forza perfetto”, sottolineando la varietà ricca di tipologie dei protagonisti che sono presentati nelle opere. Per quanto riguarda l'importanza delle caratteristiche dei personaggi, Jin Shengtan dice che *I Briganti* danno una “visione noiosa” e che “lui non aveva fatto altro che descrivere quella moltitudine di caratteri” e il metodo per descrivere quelle personalità necessitava di “una descrizione dei contrasti” e di una “ricerca delle differenze nei tratti comuni”; secondo Mao Zonggang il più grande successo del *Il Romanzo dei Tre Regni* è stato quello di aver ritratto “personaggi eccentrici” e “talenti rari”; Zhang Zhupo dice che la bellezza del *Jin Ping Mei* sta nel fatto che “nella ragione di una persona, possiamo trovare la virtù e la ragione umana” e che il libro “ha avuto la capacità di descrivere i vari personaggi”; Zhi Yanzhai crede che *Il Sogno della Camera Rossa* “descrive le persone per come apparivano veramente”, “il carattere di una persona è esclusivo”. Riguardo il trattamento della trama dei *xiaoshuo* dell'antichità, bisognava osare creare trame simili (violare), ma allo stesso tempo apparire differenti (evitare). Jin Shengtan dice a riguardo “ci sono regole che non possono essere violate, però vengono violate volontariamente, poi si cerca di evitare di violarle”, è quello che Mao Zonggang riferendosi al violare e all'evitare chiama “stesso albero ma diverso ramo”, “stesso ramo ma diversa foglia”, “stessa foglia ma diverso fiore”, “stesso fiore ma diverso frutto”, analizzandone le ragioni: “Chi scrive si considera capace quando sa violare ed evitare. Se non lo viola allora cerca di evitarlo, nessuno vedrà che lo ha evitato; solo se lo violi puoi evitarlo, lo vedi e lo eviti”; Zhang Zhupo sintetizza dicendo “il violare non è mai uguale”. Per quanto riguarda il *xiaoshuo* antico usando caratteristiche di sentimenti estetici di trame di successo, Jin Shengtan lo chiama “bellezza

estremamente pericolosa”, “pericolo e felicità estreme”, Mao Zonggang credeva che “la bellezza delle opere scritte sta nel fatto che non può essere indovinata” e parla della “felicità di leggere: se il testo non porta una grande sorpresa, allora non porterà una grande gioia; se non induce al sospetto, allora non sarà estremamente divertente; se non ti fa agitare, allora non si capisce la bellezza della calma grande”¹¹⁵.

2.4.3) Estetica dello *ci*

Riguardo alla condizione di sviluppo del lessico dei Ming e dei Qing, il terzo capitolo del libro *Baiyuzhai Cihua*¹¹⁶ 白雨斋词话 (Commenti ed annotazioni sulla poesia *ci* Baiyuzhai) di Chen Tingzhuo 陈廷焯 (1853-1892), si riassume così: “Lo *ci* diventa popolare con i Tang, ma fiorisce con i Song, si indebolisce con gli Yuan, muore con i Ming, ma ancora influenza il mio Paese, lo stesso Chang Juezhi e Qian Jia”. Il *Qing shiyi jia ci chao zixu* 清十一家词抄自序 (Prefazione ad undici *ci* di epoca Qing) di Wang Yu 王煜 dice che “dopo i Song, lo *ci* è andato in declino sotto gli Yuan, si è esaurito con i Ming ma la sua influenza ha raggiunto i Qing”. Dopo la produzione di *ci* che dai Song fece nascere lo sfavillio della competizione in bellezza di correnti sobrie, correnti forti e libere, correnti eleganti, tra gli Yuan ed i Ming invece si assistette ad un declino, mentre durante la Dinastia Qing si accolse la rinascita dello *ci*. I poeti *ci* di epoca Qing erano innumerevoli tanto da superare quelli di epoca Song. Tra la grande massa di scrittori di *ci*, e l’infinità di scritti *ci*, dallo *ci* di epoca Qing cominciò una fase fiorente di differenziazione di scuole come quella di Yun Jian 云间派, di Xi Ling 西泠派, Guang Ling 广陵派, Zhe Xi 浙西派, Yang Xian 阳羨派, Chang Zhou 常州派 ecc.. Inoltre in corrispondenza di questo, le teorie delle scuole di pensiero di *ci* di epoca Qing accolsero il picco massimo post-Song, facendo nascere l’orientamento di “stile rispettoso” differente dalla teoria di *ci* dei Song e delle precedenti teorie di *ci*. Ciò che è chiamato “stile rispettoso” esalta la posizione e il valore dello *ci*. L’orientamento di “stile rispettoso” della teoria *ci* di epoca Qing è all’opposto dell’idea che considerava lo *ci* come “arte minore”, “il concetto

115 Annotazioni di Mao Zonggang: commento al 42° capitolo del *Di Yi Caizi Shu* 第一才子书 *Primo libro dei Geni*, revisione a cura di Zou Wugang.

116 Racconta dello sviluppo del genere *ci*, tipo di composizione poetica risalente alla dinastia Song.

di virtù minore” delle teorie di *ci* di epoca Song e Cinque Dinastie. Ma la ragione per cui lo *ci* di questo periodo era considerato un’“arte minore” o un’“estensione della poesia” di carattere grossolano, sta nel fatto che esso dava maggiore importanza al piacere di intrattenere e all’esprimere sentimenti erranti ed erotici che non avevano alcun legame col nutrimento della virtù, e questo era esattamente ciò che la poesia disdegnava di esprimere. Il signor Fang Zhifan 方智范 (anno di nascita 1943), quando analizza le caratteristiche differenti dei due periodi di picco massimo delle critiche degli studi sullo *ci* cinese che avevano come rappresentanti le teorie di *ci* dei Song e dei Qing, dice che: “ il primo periodo che va dai Tang fino ai Ming, che comincia in stile erotico con *Huajian Jiexu* ¹¹⁷花间集序 (Collezione tra i fiori) di Ouyang Jiong 欧阳炯 (896-971), fino ad arrivare allo *Cilun* 词论 (Discussioni sullo *ci*) di Li Qingzhao 李清照 (1084-1151 d.C.) degli ultimi anni della Dinastia dei Song del Nord, che definisce la poesia e lo *ci* come due categorie diverse, simboleggia il fondamento formale della teoria della scuola di *ci* tradizionale che ha la sobrietà come fine ultimo”; nel secondo periodo di critica di studi di *ci*, che comincia dai primi Qing fino ad arrivare all’inizio della Repubblica di Cina, con la nuova fioritura della produzione di *ci*, le critiche teoriche entrano in una fase ancora più gloriosa “guardando indietro ad ogni teoria di *ci* di epoca Qing, la maggior parte di esse penetrano in un’ottica di stile rispettoso, implicito o esplicito”¹¹⁸. Tra i lavori *ci* di epoca Ming, non emerse l’ambito del piccolo *ci* di atmosfera romantica, la teoria dello *ci* considera quindi lo *ci* come “arte minore” o con “il concetto di virtù minore”. Lo *ci* di epoca Qing cambiò, gli *ci* si occuparono di virtù, avevano un’ambientazione maestosa, ogni gruppo, ogni corrente era stato avvolto nel concetto di “stile rispettoso” delle scuole *ci*. Chen Zilong 陈子龙 (1608-1647 d.C.) , poeta *ci* della corrente Yuan Jian, credeva che lo *ci* “fosse da considerare arte minore”, Shen Yinian 沈亿年 disse che “lo *ci* è un’arte minore” ma può essere reso “sostituito”, dando la prima testimonianza del cambiamento dell’ottica da “arte minore” a “sostituito” delle scuole di *ci* di epoca Qing. Ding Peng 丁澎 (1622-1686 d.C.), scrittore *ci* della corrente di Xi Ling, attraverso l’“estensione della condotta morale” demarca di nuovo la con-

117 (Traduzione originale in inglese: *Collection among flowers*. Trattasi di una collezione di canti lirici di poeti attivi nel periodo che va dalla fine dei Tang fino al 940. Le poesie di Ouyang Jiong, come altre nella collezione, sono per la maggior parte dedicate al tema dell’amore romantico. Fu uno strumento importante nella formazione dello stile del periodo Cinque Dinastie.

118 Fanzhi Fang “Trattato sulla storia dello *ci* cinese – introduzione”, editore principale Lingyun Chen di “Trattato sulla storia dello *ci* cinese”, Baihuazhou Art Press, edizione 1998.

notazione di “estensione della poesia”, Wang Shizhen 王士禛 (1634-1711 d.C.) rappresenta la corrente di Guang Ling che elogia gli *ci* di Dongpo 东坡 e Jiaxuan 稼轩 come “la migliore letteratura del mondo”. La corrente di Yang Xian procedette a pubblicizzare le varianti di sobrietà e asprezza, Chen Wei Song 陈维崧 (1625-1682 d.C.) credeva che “la poesia, lo *ci* e i classici confuciani, avessero un linguaggio comune”, Ren Sheng Kui 任绳隗 diceva che “non si deve affermare che lo *ci* è un’ arte minore rispetto alla poesia”, Shi Wei Yuan 史惟园 richiede allo *ci* di “ avere un significato profondo, anche se le parole utilizzate sono semplici” e di avere un “obiettivo” alto. La corrente di Chang Zhou considerava lo *ci* come “la figura dell’eleganza”, Zhang Hu Yen 张惠言 (1761-1802 d.C.) sosteneva che “attraverso il contenuto si riflettono informazioni ulteriori...”, Zhouji 周济 (1781-1839 d.C.) voleva che “il sentimento potesse seguire il principio dello stile rispettoso...”, Liu Xi Zain 刘熙载 (1813-1881 d.C.) sottolineò che “ lo *ci* non doveva confondersi con gli altri...”, Tan Xian 谭献 (1832-1901 d.C.) ancora credeva che per lo *ci* “la metafora è molto importante, come lo è per la poesia, in cui viene utilizzata abbastanza spesso...”, Cheng Ting Chao 陈廷焯 (1853-1892 d.C.) promuove il concetto di “profondo e forte” e lo *ci* di Xinqiji 辛弃疾 (1140-1207 d.C.), Kuang Zhouyi¹¹⁹况周颐 (1859-1926 d.C.) prendeva il concetto di “ *zhong* 重, *zhuo* 拙, *da* 大 (nel complesso di tre parole intende un livello artistico, in cui il sentimento dello *ci* è molto sincero e commovente) come il cuore dello *ci*. Tutti questi, nell’aspetto della implicazione della virtù confuciana per mano dello *ci*, si sono riversati in una connotazione ricca e generosa. Allo stesso modo, persone come Cha Li 查礼 (1716—1783 d.C.), Guo Lin 郭麐 (1767-1831 d.C.), Wang Chang 王昶 (1724-1806 d.C.) , Wu Xiqi 吴锡麒 (1746-1818 d.C.) ecc... già rinnegavano l’idea per cui lo *ci* era considerato “arte minore” e aborriscono lo studio di Su Xin 苏辛 anzi si orientarono all’“esplicitezza”. La teoria del circolo Zhe Xi riteneva che “l’eleganza dovesse essere stimata”, apprezzava Jiang Kui 姜夔 (1155-1221d.C.) e Zhang Yan 张炎 (1248-1320 d.C.) , come Li Ya 厉鹗 (1692-1752 d.C.) proclamava che lo *ci* “doveva essere elegante”, Zhu Yizun 朱彝尊 (1629-1709 d.C.) è convinto che attraverso “l’eleganza” si possa dominare “ciò che è abominevole”, Wang Sen 汪森 (1653-1726 d.C.) continua col dire che “considera lo *ci* come un’estensione della poesia, però i due non posso-

119 Burocrate alla corte degli ultimi periodi della Dinastia Qing, fu un famoso scrittore di *ci*.

no essere comparati”, mise particolare enfasi nell’aspetto popolare della virtù confuciana nel far sì che lo *ci* si slegasse dal tema erotico, così che potesse raggiungere una posizione di equità rispetto alla poesia. Grazie all’impegno del popolo Qing, lo *ci* è diventato uno stile poetico giustapposto alla poesia ed è stato accettato da un vasto pubblico.

2.4.4) Estetica dell’opera tradizionale

Fatta esperienza dell’opera tradizionale in epoca Yuan, dopo la gloria del teatro *Zaju*¹²⁰ 雜劇, l’opera tradizionale di epoca Ming e Qing accolse la fioritura del *chuanqi*¹²¹ 傳奇, allo stesso tempo, il teatro *zaju* vide delle produzioni tra le epoche Ming e Qing. La fioritura delle produzioni di opera tradizionale di epoca Ming hanno sollevato richieste inerenti nei confronti degli studi teorici a riguardo, spingendo per uno sviluppo delle teorie sull’opera. Le critiche sull’opera tradizionale di epoca Ming presentano uno scenario rigoglioso, emergono lavori monumentali sull’opera di processo di analisi, di critica come il *Qulu* di Wang Jide, che davano espressione alla tendenza globale dell’estetica dell’opera tradizionale. Le teorie sull’opera tradizionale di epoca Qing in parte continuano ad approfondirsi, inoltre vedono emergere trattati di sintesi sull’opera tradizionale come il *Xian qing ou ji* 闲情偶记 (Annotazioni giornaliere per il benessere) di Li Yu 李漁 (1610–1680 d.C.). Ma è con le annotazioni sullo *Xixiangji* 西廂记 (Storia della Camera Occidentale) di Jin Shengtan che l’estetica dell’opera tradizionale cinese tocca il suo picco massimo. Le teorie sull’opera di epoca Ming

120 Il teatro *Zaju* è un genere dell’opera cinese apparso sotto la dinastia Tang (618-907) nella Cina settentrionale, e che raggiunse il culmine della diffusione sotto la dinastia Yuan (1279-1368). Il termine si riferisce al contenuto misto di questa forma teatrale: "Za" significa varietà, mentre "ju" fa riferimento ad un tipo di spettacolo composto di musica e recitazione.

121 Il *chuanqi*, detto anche “racconto meraviglioso”, è un genere di opera diffuso nella Cina meridionale, nelle province di Zhejiang e Jiangsu, durante la dinastia Ming, come evoluzione del dramma meridionale, il *Nanxi*. I drammi *chuanqi* avevano spesso intrecci complessi e fantastici, e larga enfasi era posta sulle emozioni e sugli elementi romanzeschi. Questa caratteristica era così importante che nel periodo Ming il termine passò ad includere anche alcuni drammi dalla trama romanzesca scritti sotto la dinastia Yuan, come *Bai yue ting* 拜月亭 (Il padiglione della luna) e *Pipa ji* 琵琶記 (La storia del liuto) di Gao Ming (c. 1301-1370). Rispetto al dramma sviluppatosi nel nord, lo *zaju*, di struttura semplice, con pochi attori e pochi atti, il dramma *chuanqi* si sviluppava in un gran numero di scene. Il *chuanqi* utilizzava come base musicale melodie popolari di diverse regioni. Una successiva evoluzione locale, basata sulle melodie del Kunshan, diede origine al genere *Kunqu*. I protagonisti di questi racconti sono, talvolta, mercanti o monaci iraniani o centroasiatici, e comunque figure straniere in grado di compiere gesti magici.

non soltanto analizzano le due caratteristiche principali dell'opera tradizionale antica cinese, ma anche le differenze tra lo *zaju* del Nord e il *chuanqi* del Sud, inoltre afferrano le regole generali nella creazione dell'opera tradizionale, come per esempio discussioni aperte sui tre principi basilari di struttura della trama, melodie armoniose, caratteristiche del lessico dell'opera, sollevano richieste riguardo a problemi come “la capacità di commuovere” dell'opera tradizionale, la funzione estetica di unire educazione ed intrattenimento o la performance degli attori; perciò mostrano il carattere unico e peculiare dell'estetica dell'opera tradizionale.

Dall'epoca centrale dei Ming fino al periodo conclusivo della dinastia, nell'ambito dell'opera tradizionale si espansero una serie di dibattiti. In mezzo a questi dibattiti nacquero tre correnti di pensiero. Una era quella del prototipo, che riteneva che i lavori di opera tradizionale dovessero corrispondere alle regole estetiche dell'opera tradizionale originaria, che il lessico dell'opera dovesse accordarsi con regole tonali, essere chiaro e comprensibile. Autori come: Shen Jing 沈璟 (1553-1610 d.C.) che sosteneva che “Senza una melodia armoniosa le parole dell'opera non funzionano”, Ping Meng Long 冯梦龙 (1574-1646d.C.) che richiedeva che “si desse un ruolo principale ad un ritmo armonioso”, Li Kaixian 李开先 (1502-1568 d.C.) che sosteneva “la chiarezza e non una difficile comprensione”, He Liangjun 何良俊 (1506-1573 d.C.) che sosteneva che “il testo dell'opera dovesse usare parole semplici”, Xu Wei 徐渭 (1521-1593 d.C.) che diceva “minore apparenza e più originalità”, Xu Fuzuo 徐复祚 (1560-1630? d.C.) che sosteneva “originalità e popolarità” screditando “un mucchio di splendore”, oppure Ling Mengchu 凌濛初 (1580-1644 d.C.) che sosteneva di “dare valore a ciò che è originale e screditare lo splendore”, tutti possono essere inclusi in questa corrente di pensiero. L'altra corrente che gli si oppone diametralmente può essere chiamata “corrente del temperamento e dell' interesse”. Non solo interesse ma anche sentimento. Con l'emergere di “temperamento e interesse”, “poiché il sentimento si trasforma in sogno, poiché i sogni diventano opera” di Tang Xianzu 汤显祖 (1550-1616 d.C.), le parole dell'opera “provocano sentimenti”, gli interessi distruggono i limiti del temperamento musicale, non serve “accordarsi col ritmo”. Il *Mudanting* 牡丹亭 (Il padiglione delle peonie) di Tang Xianzu dopo la pubblicazione, a causa dell'illusorietà della trama, della ricercatezza del linguaggio, l'assenza di armonia nel temperamento musicale, incontrò le critiche della scuola Wu Jiang, alcuni lo ridicolizzarono come “libro da comodino” e non “opera da sala”. Mao Yuanyi 茅元仪 (1594—1640 d.C.) , Mao Lan 茅暎 invece con tutte le loro forze sostennero Tang Xianzu dicendo

che “le cose che non sono fantastiche non vanno bene, le parole che non sono meravigliose neppure”. Wang Siren 王思任 (1574-1646 d.C.) invece ammirava *Il Padiglione delle Peonie* non tanto per il “contenuto” quanto per “il temperamento musicale”, Zhang Qi 张琦 inoltre, rappresentante dell’emotività della fine dell’epoca Ming, con il suo *Heng Qu Zhu Tan* 衡曲麈谭 invece, espande un punto di vista elevato sulle emozioni dall’opera tradizionale sino al verso lirico. All’interno dell’ acceso dibattito tra le due correnti, ci sono alcuni che trovano un compromesso con le idee dei due gruppi, e questa potrebbe essere chiamata corrente dell’eclettico. Essi sostengono che l’opera tradizionale dal momento che “può essere rappresentata sul palco come un spettacolo, può anche essere tenuta sulla scrivania come una lettura interessante”. Wang Shizhen è convinto che l’opera tradizionale non debba essere solo “elegante” ma anche “commovente”, Tu Long crede che l’opera “si rifletta sia nell’aulico che nel popolare, sia i suoi significati sia gli accenti musicali sono belli”, Zhang Maoxun 臧懋循 (1550-1620 d.C.) propone che “l’aulico e il popolare debbano essere presentati entrambi nello stesso testo, completandosi ”, Lu Tiancheng 吕天成 (1580-1618 d.C.) afferma che “anche se non è proprio eccellente, però ci saranno aspetti brillanti da considerare; anche se non è del suo carattere originario, però la sua qualità sarà da apprezzare ”, Meng Chengshun 孟称舜 (1594-1684 d.C.) credeva che “esprimere i sentimenti è la cosa più importante, al secondo grado di importanza sta la melodia armoniosa”, e nell’ “apprezzare le regole tonali e accettare anche la ricercatezza delle parole” di Qi Biaoqia 祁彪佳 (1602–1645 d.C.) , tutti personificano questa tendenza. All’interno del corrente dell’eclettico, Wang Jide 王骥德 (?-1623 d.C.) parte dicendo che “ricercatezza e eccellenza sono conformi”, propone l’idea dell’ “armonizzare la melodia con i sentimenti” indicando che i due orientamenti “se usa solo l’originalità, è facile sentire la solitudine; se usa solo una musica ricercata, è difficile intagliare e scolpire” sono erronei, dunque è necessario tenersene alla lontana. Sulla base dell’assorbimento dei successi dei precedenti circoli, si sono suddivise 40 sezioni, hanno fatto un’analisi ed un sommario sintetici riguardanti l’origine e lo sviluppo dell’opera tradizionale e le caratteristiche dell’opera del Nord e del Sud, problemi come il temperamento musicale, il linguaggio, i dialoghi dell’opera, la struttura, i metodi di creazione ecc... Li Yu di epoca iniziale Qing su queste basi ha scritto la “sezione dello *ci* e dell’opera”, la “sezione della performance pratica”, la “sezione sulla capacità acustica” della “raccolta occasionale di interessi”; prima di tutto dà importanza alla “struttura” poi alla “retorica” e al “temperamento musicale”, simultaneamente teorizza il dialogo dell’opera, gli interludi comici, i modelli, la direzione e la recitazione, tra

queste in particolare tocca la raffigurazione delle figure dell'opera tradizionale e le caratteristiche estetiche, diventando colui che è stato il culmine delle scuole di opera antica. Jin Shengtan nei commentari alla *Storia della Camera Occidentale*, impiega il pensiero estetico dell'opera teatrale dei predecessori sebbene esprimendo la propria unicità. Egli esprimendo i “sentimenti intimi” dei giovani, afferma che *Storia della Camera Occidentale* è un “libro bellissimo” e non un “libro pornografico”; per quanto riguarda la raffigurazione dei personaggi, la struttura della trama, il metodo di costruzione della *Storia della Camera Occidentale* egli fa un'analisi estremamente approfondita e minuziosa; inoltre svela i misteri che accadono nella costruzione ovvero di quando “prende in prestito le cose degli uomini del passato per tramandarle lui stesso” e che non è la stessa cosa la *Storia della Camera Occidentale* letta al giorno d'oggi comparata con una lettura nel passato ed inoltre mostra le caratteristiche estetiche del fatto che “in origine la letteratura bella era un tesoro comunitario custodito nel cuore delle persone, non era assolutamente un fatto personale”¹²². La sua profondità e il suo orizzonte possono veramente essere considerati arrivati al culmine della critica all'opera tradizionale antica cinese.

2.5) Epoca moderna: periodo di riferimento dell'estetica della prosa poetica cinese

Dallo scoppio della Prima Guerra dell'Oppio nel 1840 fino a prima del Nuovo Movimento Culturale del Quattro Maggio, la storia può essere chiamata come “epoca moderna”. In questo periodo molte correnti di pensiero occidentali sono arrivate in Cina, attaccando i modi di pensare e gli ideali accademici tradizionali, inoltre accadeva che si combinassero insieme o si trasformassero, spingendo alla nascita di una forma accademica moderna. Fu lo stesso per l'estetica. Tutti introdussero i concetti della disciplina dell'estetica occidentale, impararono dagli ideali di estetica occidentale, e allo stesso tempo ricevettero in eredità il punto di vista estetico conformatosi in Cina da migliaia di anni. Il fenomeno dell'estetica ha incrementato discussioni per quanto riguarda l'arte e la realtà. L' “Estetica” si

¹²² Jin Shengtan: *Du di liu caizi shu xixiangji fa* 读第六才子书西厢记法 (Leggere le memorie della Storia della Camera Occidentale dei Sei libri dei Geni), tratto dal *Guan hua tang di liu caizi shu xixiangji* 贯华堂第六才子书西厢记 (Storia della Camera Occidentale dei Sei libri dei Geni di Guan Huatang), volume risalente al tredicesimo anno del potere di Shunzhi dei Qing.

diparte dalla forma dipendente delle teorie filosofiche e religiose e delle teorie dell'arte e della letteratura che esisteva in origine, dirigendosi verso un percorso accademico indipendente. Kang Youwei 康有为 (1858-1927 d.C.) è stato il leader del moto di riforma della borghesia moderna. Il suo ideale estetico principalmente si componeva di due sezioni di estetica, una della vita umana reale ed una della calligrafia e di poesie e canti. Per quanto riguarda l'aspetto dell'estetica della vita umana reale spiega l'essenza del dolore generale della vita umana reale e l'essenza della bruttura e della sofferenza ancor più grandi della vita umana reale in un periodo di autocrazia, indicando che la storia dell'attività umana è la storia dello "scappare dalla sofferenza e ricercare la felicità", in realtà di ricerca della bellezza e allontanamento dalla bruttezza. Il pensiero ultimo della società è che "le persone sono estremamente felici quando ottengono tutto", perciò utilizzare una "monarchia costituzionale" di "collaborazione monarca-popolo" avrebbe migliorato la società autocratica del tempo, entrando infine al servizio di un'ottica politica della società della "Grande Armonia" della "repubblica democratica" e in un'"epoca di pace e tranquillità". I suoi ideali estetici sulla vita e il suo spirito critico del reale hanno la stessa origine, nella poesia e nei canti lui apprezza la bellezza dei sentimenti umani naturali e la bellezza di uno stile vigoroso, nella calligrafia apprezza lo stile della stele della dinastia del nord: il "puntinismo rigido e spesso", il "tratto deciso", la "risolutezza e forza" e il "volare con la mente". Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929 d.C.) eredita l'estetica della superiorità della felicità di Kang Youwei, affermando che "l'amore per il bello fa parte della natura intrinseca dell'uomo" indicando chiaramente la superiorità dell'estetismo e la superiorità dell'"interesse": "Io credo fermamente che la bellezza sia un fattore essenziale della vita dell'uomo, addirittura forse il fattore più importante di tutti". "La letteratura" è "l'interesse più nobile dell'uomo". Lui prende spunto dalla connotazione di ciò che i principi occidentali definivano come "Bellezza" e "Belle Arti" (ovvero Arte): "La funzione della bellezza, non è altro che qualcosa che suscita una sensazione di benessere su noi stessi o sugli altri", "le belle arti sono il risultato di un'emozione", "il compito delle belle arti naturalmente è esprimere sentimenti", "l'essenza principale e la funzione più importante della letteratura è l'«interesse»", inoltre dato che "i tre talismani che sono la musica, le belle arti, la letteratura, possiedono la chiave del «mistero delle emozioni»", analizza meticolosamente ogni tipo e stile differente di bellezza in musica, pittura, calligrafia, poesia e la bellezza dei "tratti" in calligrafia, "la bellezza della luce", "la bellezza della forza", "la bellezza di esprimere la personalità" e quella del *xiaoshuo* di *xun* 熏 (sentimento discreto), *jìn* 浸 (commuoversi nel profondo), *cì* 刺

(provare un'emozione improvvisa), *ti* 提 (immedesimarsi nella lettura di un libro). Tramite i nuovi punti di vista estetici dell'arte e della letteratura ha cominciato “una rivoluzione nell'ambito dello *xiaoxuo*”, “una rivoluzione nell'ambito della poesia”, “una rivoluzione nell'ambito della letteratura”, per fare propaganda alla messa in pratica della propria riforma istituzionale. La presa di posizione politica di Wang Guowei 王国维 (1877-1927 d.C.) sebbene fosse differente da Kang e da Liang, comunque avendo preso insegnamento dall'estetica occidentale e forgiato le basi dell'estetica moderna, il differente approccio portava allo stesso risultato. Egli cita il punto di vista ultra-utilitario occidentale definendo le proprietà e il valore della bellezza: “Le qualità della bellezza, possono essere riassunte in poche parole: può essere amata ma non può essere sfruttata”¹²³. Il valore della bellezza sta nella sua “inutilità” ma “indipendenza”. Gli “interessi” inutili del mondo umano sono la manifestazione della bellezza comune. Da questo si può dire che egli abbia analizzato specialisticamente, creativamente e originalmente ogni forma di “interesse” reale, come ad esempio “fumare e bere”, “giocare a scacchi”, “possedere case, macchine e vestiti”, “andare a cavallo e ballare nel campo”, “oggetti antichi, calligrafia e pittura”, “le opere” e “la letteratura e le belle arti”, affermando in particolar modo che “la letteratura e le belle arti” sono l’ “interesse più nobile”. La “letteratura” si differenzia dall'estetismo della “scienza” e della “storiografia” essenzialmente perché possiede la capacità di “divertire confacendosi ai sentimenti”, è capace di usare “le emozioni” e l’“immaginazione” per mostrare la “conoscenza” scientifica e le “verità” della storiografia. “In letteratura ci sono due elementi: il *jing* 景 (circostanze) e il *qing* 情 (emozioni). Il primo è la <conoscenza>, il secondo sono i <sentimenti>”, “..la letteratura non è altro che un frutto derivato dalla spiegazione dei sentimenti e dalla conoscenza”, “..per creare poesie eccelse, serve una fusione tra i sentimenti della gente del Nord e la fantasia di quella del Sud”, “..la bellezza delle opere può essere riassunta così: creatività intellettuale”, “..le cose della letteratura bastano ad esprimere l'interiorità e a commuovere, e sono <creatività> ed <intelletto>... se manca uno dei due, non si può parlare di letteratura”. Egli prendendo spunto dall'ottica della “tragedia” di Schopenhauer, analizza il *Sogno della Camera Rossa* ed è convinto che il valore estetico più grande di questa opera che è “più tragica di una tragedia che può capitare”, è il fatto che raffiguri i tratti distintivi dei personaggi, inoltre possiede l'immaginario del personaggio

123 Wang Guowei: “Seguito alla raccolta di opere di Jing'an – Il ruolo dell'eleganza nell'estetica”, tratto da “Raccolta di opere di Jing'an”, Liaoning Education Press, edizione del 1997.

tipico generale, descrive “le sofferenze della vita e la via per liberarsene”, perciò fa sì che il lettore possa “raggiungere una pace temporanea”. Allo stesso tempo, a confronto con il boom della produzione di *xiaoshuo* della fine del XIX secolo e l’inizio del XX secolo, si è imparato come analizzare i tratti dell’estetica del *xiaoshuo* dagli ideali estetici occidentali, come indica Xia Zengyou 夏曾佑 (1890-?): “Ciò che è gioioso nel *xiaoshuo*, stabilisce un equilibrio tripartito con il mangiare e il bere e l’uomo e la donna”, i cinesi dicono che il *xiaoshuo* è “la propensione della letteratura verso la bellezza”, Xu Nianci 徐念慈 (1875-1908 d.C.) dà origine a concetti quali “estetica dei sentimenti”, “estetica idealista”, “estetica figurativa”, Di Baoxian 狄葆贤 (1875-1921 d.C.) di conseguenza credeva che “il *xiaoshuo* fosse il grado più alto di letteratura”; Zang Binglin 章炳麟 (1868-1936 d.C.) tramite un ripensamento nei confronti della teoria caratteristica della letteratura occidentale quale “la teoria ispira l’intelletto umano, il linguaggio incrementa le emozioni”, indica che la letteratura antica cinese “considera i caratteri come criterio ma non la retorica”, tutti questi sopracitati hanno dato un contributo per la proclamazione della nascita della materia “estetica” di Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940 d.C.).

2.6) Epoca contemporanea: periodo di trasformazione dell’estetica della prosa poetica cinese

La rivista *Xin Qingnian*¹²⁴ 新青年, pubblicata nel 1915 e considerata come punto di partenza, insieme con il Movimento di Nuova Cultura, emblema del Movimento del Quattro Maggio del 1919, simboleggiano l’inizio della storia contemporanea cinese. Cai Yuanpei qualche anno prima aveva studiato all’estero in Germania patria dell’estetica moderna, ammirandone gli studi estetici. Nel corso della sua visita per studio in Francia nel 1915, egli ha curato il libro “Sintesi filosofica”, di cui la quarta parte del volume “Teoria del valore” è chiamata “Punti di vista estetici”, è stato pubblicato nel 1916 dalla Shanghai Commercial Press. Nel 1920, egli ha scritto sette letture in successione nella provincia dello Hunan, tra

124 Anche detta “Nuova Gioventù”, fu una rivista molto influente durante gli anni 20’ e 30’ in Cina poiché ebbe un ruolo fondamentale nel dare un impulso alla nascita del Nuovo Movimento Culturale e nella diffusione dell’influenza del Movimento del Quattro Maggio.

queste l'“Evoluzione dell'estetica” presenta in modo completo il processo di nascita e sviluppo della disciplina estetica occidentale. Nello stesso anno ha compilato “Teorie estetiche”, ha scritto i due capitoli “Inclinazioni estetiche”, “Prospettive estetiche”. Durante il periodo nel quale dirigeva l'Università di Pechino, come prima cosa introdusse l'insegnamento del corso di “Estetica” e lo cominciò lui stesso. All'interno dell' “Evoluzione estetica” lui parla dell'“Estetica” nei termini di disciplina autonoma fondata sulla scuola estetica tedesca di Baumgarten¹²⁵: “..L'evoluzione dell'estetica.. fino al 18° secolo, inizio della fondazione della conoscenza scientifica” dice che la peculiarità della “Bellezza” è l'aver “carattere universale” e “eccessività”, simboleggiando la linea di demarcazione dell'ideale estetico tra la scuola estetica moderna e quella antica che considerava il “sentimento” come “bello”; inoltre nei primi anni della Repubblica di Cina dalla parola tedesca ha tradotto la categoria “educazione dell'arte” (un tipo di educazione che ha lo scopo di migliorare la capacità di scoprire la bellezza, degustare la bellezza e creare la bellezza) in modo da far promuovere l'“educazione dell'arte” dal Ministro dell'Istruzione del Governo Provvisorio della Repubblica di Cina, che in seguito ha pervaso tutto. L' “educazione dell'arte” e l'“estetica” di cui ha scritto Cai Yuanpei, simboleggiano la nascita di una disciplina estetica indipendente. Allo stesso tempo la serie di trattati riguardanti l'estetica scritti da Lu Xun 鲁迅 (1881-1936 d.C.) nel periodo del Movimento del Quattro Maggio, sottolinea l'inutilità piacevole propria della “natura delle belle arti” e fa un riassunto delle peculiarità estetiche della “commedia” e della “tragedia”; Hu Shi 胡适 (1891 – 1962 d.C.) che aveva studiato in America e Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942 d.C.) nel periodo del Movimento del Quattro Maggio cominciano il miglioramento e la rivoluzione letteraria che va dalla forma al contenuto, hanno stabilito in profondità punti di vista estetici differenti da quelli antichi, da una prospettiva differente hanno collaborato con Cai Yuanpei aprendo la strada e incentivando l'inizio dell'estetica moderna e hanno anche eliminato le barriere rimaste per una trasformazione della letteratura da letteratura tradizionale a Belles-Lettres. Nel 1923 sono stati pubblicati di seguito dalla Commercial Press “Introduzione elementare all'estetica” e “Discussione generale sull'estetica” di Lu Cheng 吕澂 (1896-1989 d.C.) , nel 1926 è stato pubblicato dalla Shanghai People's Wisdom Bookstore “Introduzione all'estetica” di Chen Wangdao 陈望道 (1891-1977 d.C.) . Poiché Cai Yuepei si era molto impegnato negli

125 Alexander Gottlieb Baumgarten (Berlino, 17 luglio 1714 – Francoforte sull'Oder, 27 maggio 1762) è stato un filosofo tedesco.

affari sociali, la costruzione del sistema di estetica scientifica contemporanea non era stata completata, fu dunque terminata dalle loro mani. Da quello momento in poi, possiamo considerarla un'epoca di trasformazione per l'estetica dell' Arte fino alla materia scientifica moderna. La situazione estetica attuale è qualcosa di noto per tutti, è inutile parlarne.

3) Commento traduttologico

In questa sezione si andranno ad analizzare le caratteristiche del testo oggetto di traduzione (da qui in poi TP, ovvero Testo di Partenza) e le varie strategie traduttive adottate per risolvere quei problemi traduttivi riscontrati nella fase di creazione del metatesto (TA, Testo di Arrivo).

Prima di presentare la disamina dei problemi traduttivi è necessario precisare che già il titolo dell'articolo (*Zhongguo meixue de lishi yanbian ji qi shidai tezheng* 中国美学的历史演变及其时代特征, Cambiamenti storici e caratteristiche epocali dell'estetica cinese) è stato oggetto di discussione quando si è trattato di tradurre il costrutto *shidai tezheng* 时代特征. La parola *tezheng* 特征 ha il significato di “caratteristica”, “peculiarità”, “tratto”, *shidai* 时代 significa invece “tempo”, “era”, “epoca”, “periodo”. In questo caso specifico *shidai* 时代 si trova a sinistra di *tezheng* 特征 e dunque lo determina, per cui la traduzione dovrebbe essere “della tale epoca”, “della tale era”, “del tale periodo”. Una buona resa del titolo potrebbe essere la seguente: Cambiamenti storici e caratteristiche delle epoche dell'estetica cinese. Per una maggiore scorrevolezza in lettura, per accorciare la lunghezza del titolo e dargli fluidità, si è preferito utilizzare la parola “epocali” che, sebbene possa sembrare portare su di sé il senso di particolarmente “memorabile”, “importante”, “significativo”, ha anche il significato di “proprio di un'epoca”, “capace di caratterizzare un'epoca”.

3.1) Tipologia Testuale

L'articolo *Zhongguo meixue de lishi yanbian ji qi shidai tezheng* 中国美学的历史演变及其时代特征 (Cambiamenti storici e caratteristiche epocali dell'estetica cinese) di Qi Zhixiang appartiene alla categoria dei testi informativi, espositivi, con funzione esplicativo-argomentativa, basata cioè sull'intenzione di fornire competenze o di proporre e dibattere tesi. Pubblicato per la prima volta sul database del sito della Shanghai Academy of Social Science nel 2011, affronta gli sviluppi ed il cambiamento dell'estetica lungo il corso della storia cinese, facendo un excursus breve ma complesso delle varie filosofie e linee di pensiero che si

sono susseguite dall'epoca pre-Qin ed Han fino all'epoca contemporanea, delineando le principali correnti letterarie e particolarità stilistiche.

Si è scelto di esaminare prototesto e metatesto secondo due modelli di analisi: il primo distingue i testi in base a un'ottica funzionale; il secondo li classifica in base al patto comunicativo che lega emittente e destinatario. Un'ulteriore analisi è stata fatta per delineare un prototipo di lettore modello.

3.1.1) La tipologia funzionale: punto di vista dell'autore

L'analisi del testo in chiave funzionale, adottata secondo la proposta di Egon Werlich, può essere definita a un tempo funzionale e cognitiva, in quanto da una parte tiene conto della dominante del testo, cioè del principale punto di organizzazione e interesse del TP e del TA, dall'altra si occupa della capacità cognitiva correlata che ne consente la comprensione e la produzione (Werlich 1982)¹²⁶. Il TP analizzato appartiene alla categoria dei testi espositivi che *puntano alla trasmissione di un sapere e sono correlati alla matrice cognitiva che permette la comprensione di concetti generali e particolari, consentendo una corretta analisi dei primi e una corretta sintesi dei secondi*¹²⁷ (Werlich 1982).

Il testo espositivo ha lo scopo di mettere a conoscenza di qualcosa. Al suo interno prevalgono generalmente: il presente indicativo, la divisione in paragrafi numerati progressivamente, un lessico specialistico. Inoltre, come anche nel testo esaminato, si nota una chiara articolazione in blocchi, ognuno dei quali ha la funzione di sviluppare un sottotema legato al tema centrale; nonostante un lessico specialistico, è privilegiato un linguaggio comune, per questo anche in traduzione, nella resa del TA, si è scelto di evitare di impiegare parole di bassa frequenza d'uso, costrutti sintattici alieni e tecnicismi non spiegati, piuttosto di facilitare il lettore tramite l'introduzione di note esplicative poiché il fine dell'articolo è quello di esporre con chiarezza un argomento, minimizzando le possibilità di incomprensioni.

¹²⁶ Werlich, Egon (1982), *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer (1^a ed. 1976).

¹²⁷ [http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia_dell'Italiano)/) (consultato il 20/09/15).

3.1.2) La tipologia interpretativa: punto di vista del destinatario

Partendo dal punto di vista del destinatario, si può articolare un'altra categorizzazione del testo analizzato. Francesco Sabatini¹²⁸ spiega che, al momento della formazione di un testo, l'autore sceglie anche di rivolgersi a un certo tipo di lettore, stabilendo quale margine di libertà vuole lasciargli per la sua interpretazione. Nel testo di partenza l'autore sembra "aver l'intenzione di esprimersi mostrando parte di sé, lasciando al lettore un buon margine di libertà nell'interpretazione del messaggio, perché il lettore faccia entrare nel testo anche il frutto della propria esperienza"¹²⁹ (Sabatini 1990)¹³⁰. Nonostante un linguaggio piuttosto colloquiale (presenza di domande dirette e uso sistematico della narrazione in prima persona) dunque, il lettore potrebbe rimanere alienato di fronte a concetti e tematiche altamente specializzate. In traduzione perciò, si è pensato di creare un metatesto che si rivolgesse ad un lettore già informato sul tema dell'estetica, ma non necessariamente a conoscenza della lingua cinese o delle caratteristiche peculiari della tradizione letteraria cinese, per cui si è cercato di aiutarlo mediante note, aggiunte, spiegazioni che nel TP non sono presenti. Si è pensato dunque di creare un TA "mediamente vincolante" che pur rimanendo piuttosto rigoroso nel linguaggio, tendesse a stabilire per il destinatario un certo margine di libertà interpretativa¹³¹. Il TA sembra avere, oltre che ad una funzione informativa ed esplicativa-argomentativa, anche una funzione divulgativa poiché esplicita le competenze acquisite dallo specialista (in questo caso l'autore del TP) nel campo della sua disciplina. In traduzione per raggiungere questo scopo, pur utilizzando dati specifici e concreti, il testo perde gran parte della rigidità che caratterizza i testi scientifici assumendo una forma più libera.

¹²⁸ Francesco Sabatini (Pescocostanzo, 19 dicembre 1931) è un linguista, filologo e lessicografo italiano. Attualmente è Presidente Onorario dell'Accademia della Crusca, di cui è stato Presidente dal 2000 al 2008 e professore emerito dell'Università degli Studi Roma Tre.

¹²⁹ [http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia_dell'Italiano)/) (consultato il 20/09/2015).

¹³⁰ Francesco Sabatini, *La comunicazione e gli usi della lingua. Pratica dei testi, analisi logica, storia della lingua*. Scuole secondarie superiori, Torino, Loescher (1a ed. La comunicazione e gli usi della lingua. Pratica, analisi e storia della lingua italiana. Scuole secondarie superiori, 1984).

¹³¹ <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DR0OsmVVKv0J:https://pas.aulaweb.uni.ge.it/mod/resource/view.php%3Fid%3D4094+&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it> (consultato il 20/09/05).

3.2) Il lettore modello

Il lettore modello è il lettore che scrittore e traduttore si immaginano come fruitore dei propri lavori e quindi operano di conseguenza. Umberto Eco¹³² dice che il traduttore deve essere in grado di anticipare le mosse, il pensiero del lettore, creare dunque un lettore immaginario che rappresenti quella porzione di pubblico in grado di comprendere il testo: *Il Lettore Modello è un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale*¹³³ (Eco 1991). In traduzione dunque, nell'elaborare la propria strategia traduttiva, si plasma il prototesto a seconda di un lettore modello, un lettore tipo che rappresenterà la cultura ricevente a contatto con la cultura di partenza. Il processo di costruzione del lettore modello avviene nella fase di sintesi del processo traduttivo.

L'articolo è stato pubblicato nel 2011 sulla rivista accademica della Shanghai Academy of Social Science. Partendo dal presupposto che le riviste accademiche sono consultabili in formato cartaceo o digitale solo da un numero di persone piuttosto limitato e sicuramente legato all'ambiente universitario e di ricerca, sicuramente si deve eliminare l'idea che l'autore del prototesto abbia immaginato una pubblicazione destinata ad un pubblico vasto, al contrario è facile comprendere che il lettore del prototesto appartenga a quel mondo universitario fatto di studenti, professori, ricercatori, che in questo caso hanno a che fare con la disciplina estetica e la filosofia cinese. Sarebbe impensabile un destinatario completamente ignorante sull'argomento poiché l'articolo presenta, sebbene con un linguaggio piuttosto colloquiale, una moltitudine di tematiche e realtà altamente specializzate nel campo dell'arte, filosofia, letteratura, estetica in generale. Il lettore modello deve necessariamente avere delle basi tecniche per comprendere il prototesto, poiché questo non presenta digressioni, note, espansioni che potrebbero facilitarne la lettura, al contrario tende a dare per scontati una serie di elementi (conoscenza di concetti filosofici, della linea del tempo storico cinese, di autori ecc..). Si presuppone quindi che il lettore modello del prototesto abbia una cultura elevata e frequenti l'ambiente universitario, e che, oltre avere un livello di istruzione notevole, possieda anche

¹³² Umberto Eco (Alessandria, 5 gennaio 1932) è un semiologo, filosofo e scrittore italiano di fama internazionale. Nel 1988 ha fondato il Dipartimento della Comunicazione dell'Università di San Marino. Dal 2008 è professore emerito e presidente della Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna.

¹³³ http://courses.logos.it/IT/1_20.html (consultato il 20/09/15).

una cultura generale media in grado di riconoscere i riferimenti a libri, testi, saggi, poesie che compaiono frequentemente nel testo.

Per quanto riguarda il lettore modello del metatesto, bisogna prima di tutto ricordare che esso non per forza coincide con quello del prototesto. Nel nostro caso la specializzazione nel campo dell'estetica, la conoscenza approfondita e dettagliata della storia, cultura, filosofia cinese da parte del lettore, non sono prerequisiti fondamentali per la comprensione del metatesto. Infatti in traduzione si è preferito esplicitare e spiegare mediante note esaustive tutti quei concetti dati per scontati nel TP, presentando i vari autori citati mediante una descrizione dei loro tratti principali o semplicemente dandone delle coordinate più precise, esponendo, senza lesinare, concetti specifici legati alla filosofia e alla cultura cinese. Poiché il lettore modello del metatesto, sebbene sia stato pensato come studente universitario o persona di una certa cultura e curiosità verso la novità, il diverso, l'esotico, non per forza avrà la capacità di leggere la lingua cinese, è stato facilitato mediante l'affiancamento della trascrizione letterale dei caratteri cinesi (*pinyin*), in modo tale che durante la lettura egli non si trovi bloccato di fronte a elementi alieni, ma allo stesso tempo percepisca il carattere esotico del testo d'origine.

3.3) Dominante e Macrostrategia

Dato che non esiste mai un'equivalenza vera segno-segno né sul piano linguistico né su quello culturale¹³⁴, sono stati privilegiati alcuni aspetti del prototesto e posti in secondo piano altri, considerati secondari. È stato necessario scegliere, in fase di traduzione, quell'elemento fondamentale nella produzione tradotta, ovvero si è dovuto analizzare il testo secondo criteri oggettivi al fine di individuare quell'elemento, quella dominante che costituisce il punto chiave, l'elemento principale sul quale si costruisce e struttura l'identità e l'identificazione del testo complessivo:

*The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.*¹³⁵ (Jakobsón 1987).

¹³⁴ http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_1_19?lang=it (consultato il 20/09/15).

¹³⁵ Roman Jakobson (1987), *Selected Writings: Poetry of grammar and grammar of poetry*, De Gruyter Mouton.

*Nel concreto del processo traduttivo, la dominante di un testo non va individuata cercando di stabilire se il prototesto sia di uno o dell'altro tipo. Anche se questo aspetto può apparire determinante nell'analisi del testo in sé, a prescindere dalla sua traduzione, nel processo traduttivo reale occorre concentrarsi sul complesso intreccio di relazioni tra il ruolo del prototesto nella sua cultura e lingua di origine e il suo ruolo nella cultura e lingua di ricezione.*¹³⁶ (Torop 1995).

Poiché il testo analizzato è un testo di tipo settoriale, la dominante del TP è legata alla sua funzione informativa, per cui lo scopo del prototesto è quello di dare informazioni. Ecco perché, proprio per questa funzione informativa e per la scelta che è stata fatta di un lettore modello comunque interessato al nuovo, all'esotico, a ciò che gli è estraneo, si è pensato di utilizzare come macrostrategia nella traduzione in italiano, di ciò che Federica Scarpa ritiene *una riproduzione integrale delle informazioni dell'originale, con eventuali miglioramenti dove necessario, ed adeguamento alle norme e convenzioni redazionali della lingua e cultura di arrivo* (Scarpa: 2008, p. 85). Nel processo di traduzione del testo si è cercato di mantenere un equilibrio tra quello che è considerato un approccio di tipo accettabile e uno di tipo adeguato. Il principio di accettabilità, contrapposto al principio di adeguatezza, è un concetto di scienza della traduzione formulato dallo studioso Gideon Toury: una traduzione accettabile ha come obiettivo la massima fruibilità del testo nella cultura ricevente, a costo di sacrificare le specificità dell'originale¹³⁷. È un approccio che Toury definisce "target-oriented", orientato al metatesto; in contrapposizione all'adeguatezza ovvero, una strategia di traduzione più filologica, più improntata all'originale (prototesto) e alla cultura emittente, nonché alle norme del suo sistema linguistico e letterario. In una traduzione adeguata, per esempio, vengono mantenuti intatti i riferimenti culturali, o le sfumature linguistiche o stilistiche dell'originale ritenute fondamentali per la piena ricezione del messaggio. L'adeguatezza è definita da Toury un approccio "source-oriented", orientato al prototesto. Quello che si è voluto ottenere nella traduzione del testo in analisi è stato un metatesto scorrevole, non alienante, ma allo stesso tempo autentico, in grado di far percepire la distanza tra cultura di partenza e cultura di arrivo come elemento gradevole e curioso, non come ostacolo alla comprensione. Così sono stati mantenuti tutti i realia e gli elementi caratterizzanti della cultura di partenza facilitandone però la rice-

¹³⁶ http://courses.logos.it/IT/1_19.html (consultato il 20/09/15).

¹³⁷ [https://it.wikipedia.org/wiki/Acceptabilit%C3%A0_\(traduzione\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Acceptabilit%C3%A0_(traduzione)) (consultato il 20/09/15).

zione mediante note esplicative, chiarimenti. Pensando al tipo di lettore modello e al supporto di pubblicazione immaginato per il TA non è stato considerato ottimale una strategia di adomesticamento culturale o addirittura di naturalizzazione.

3.4) Elementi lessicali

3.4.1) Nomi propri

Tra i nomi propri che compaiono nel prototesto, una buona parte rientra nella categoria dei nomi di dinastie che vengono citati per inserire i vari cambiamenti estetici in un contesto storico. Per facilitare la fruizione del testo, per evitare effetti di straniamento, si è ricorso ad una trascrizione in *pinyin* dei vari nomi invece di lasciarli scritti in caratteri, in questo modo, anche un lettore che non conosce la lingua cinese può confrontarsi con l'articolo.

- *Nomi di dinastie, imperi, epoche storiche*

Dinastia Qin: 秦, Qin (221 a.C. — 206 a.C.)

Dinastia Han occidentale: 西汉, Xi Han (206 a.C. — 9)

Dinastia Xin: 新, Xin (9 — 23)

Dinastia Han orientale: 东汉, Dong Han (25 — 220)

Tre Regni: 三国, San Guo (220 — 265)

Dinastia Jin occidentale: 西晋, Xi Jin (265 — 317)

Dinastia Jin orientale: 东晋, Dong Jin (317 — 420)

Dinastie del Nord e del Sud: 南北朝, Nan Bei Chao (420 — 589)

Dinastia Sui: 随, Sui (581 — 618)

Dinastia Tang: 唐, Tang (618 — 907)

Cinque dinastie e dieci regni: 五代十国, Wu Dai Shi Guo (907 — 960)

Dinastia Song del Nord: 北宋, Bei Song (960 — 1127)

Dinastia Song del Sud: 南宋, Nan Song (1127 — 1279)

Dinastia Liao: 辽, Liao (916 — 1125)

Dinastia Jīn: 金, Jin (1115 — 1234)

Dinastia Yuan : 元 Yuan (1271 — 1368)

Dinastia Ming: 明, Ming (1368 — 1644)

Dinastia Qing: 清, Qing (1644 — 1912)

• *Nomi di opere letterarie*

La maggior parte delle opere letterarie citate sono state semplicemente tradotte con la corrispondente versione in italiano, attribuita loro precedentemente in maniera formale da altri autori e traduttori. Per alcune opere però, non esistendo una traduzione in italiano affermata a livello globale, invece di ricorrere ad un prestito linguistico (lingua inglese), si è deciso di apportarne una personale versione traduttiva. Eccone alcuni esempi:

“姜斋诗话” Titolo originale in inglese: “Notes on the Poetry from the Ginger studio”, traduzione personale in italiano: “Annotazioni sulla poesia dallo studio di Zenzero”.

“古诗评选” Titolo originale in inglese: “Commentary and selected works of ancient poems”, traduzione personale in italiano: “Commentari e opere scelte delle poesie antiche”.

Al momento della traduzione delle seguenti opere letterarie: *Lüshi Chunqiu* 吕氏春秋 e *Chunqiu* 春秋, è sorto un altro problema traduttivo, o meglio, un caso di insoddisfazione traduttiva. Spesso autori e traduttori, per dare senso esotico al titolo di

queste opere, scelgono di tradurre il termine *Chunqiu* (che è formato da *Chun* 春 “primavera” e *Qiu* 秋 “autunno”) con “Annali delle Primavere e degli Autunni”. Gli Annali erano delle cronache dettagliate di uno specifico regno, resoconti, documenti d’archivio che narravano i fatti salienti di un certo popolo. Un’attenzione maggiore e la ricerca di precisione nel tradurre ha portato alla scelta traduttiva del termine *Chunqiu* semplicemente con “Annali”, perché gli Annali appunto, non raccontavano solamente gli avvenimenti accaduti durante la primavera e l’autunno, ma con primavera ed autunno indicavano proprio lo scorrere di un anno intero, includevano tutte e quattro le stagioni, in senso ciclico.

3.4.2) Nomi propri di persona

I nomi propri di persona sono costituiti da un cognome, che in cinese si chiama *xing* e generalmente è costituito da un solo carattere che precede il nome, *mingzi*, che a volte è costituito da due caratteri. Nell’articolo sono presenti sia nomi propri di origine cinese, sia nomi propri di origine straniera. Come consuetudine, nella traduzione di testi dal cinese all’italiano, per i nomi propri di origine cinese non si riporta il nome in caratteri ma si preferisce trascrivere il tutto in *pinyin* per rendere la lettura del testo più fluente e veloce, eliminando ogni limite ed ostacolo che il lettore del TA potrebbe avere se non conoscesse la lingua cinese. Per quanto riguarda invece i nomi propri di origine straniera, a differenza di quanto accade nei processi editoriali taiwanesi per cui i nomi di persone di origine straniera vengono scritti seguendo la scrittura originale in caratteri alfabetici, in Cina continentale questi subiscono un processo di traslitterazione, per cui spesso il traduttore può avere difficoltà nel riconoscere di chi si stia parlando nel prototesto.

• *Nomi propri di origine cinese*

I caratteri cinesi corrispondenti a nomi di persona sono stati riportati in traduzione utilizzando il *pinyin* al fine di rendere più semplice l’accostamento al testo da parte del lettore. Riportiamo alcuni esempi tratti dall’articolo in questione:

董仲舒 Dong Zhongshu

刘向 Liu Xiang

许慎 Xu Shen

• *Nomi propri di origine straniera*

Per rendere in traduzione i vari nomi di origine straniera è stato necessario utilizzare il nome originale del personaggio piuttosto che ricorrere al *pinyin*, come invece è stato fatto con i nomi di origine cinese. Lasciare la trascrizione fonetica avrebbe causato disorientamento e difficoltà nella comprensione del testo in quanto nome originale e adattamento in lingua cinese non hanno nessun nesso logico che possa aiutare il lettore a capire di chi si stia parlando. Ecco dunque due esempi di nomi propri di origine straniera tratti dall'articolo:

鲍姆嘉敦 (Bao mu jia dun): Baumgarten. Alexander Gottlieb Baumgarten (Berlino, 17 luglio 1714 – Francoforte sull'Oder, 27 maggio 1762) è stato un filosofo tedesco.

叔本华 (Shu ben hua): Schopenhauer. Arthur Schopenhauer (Danzica, 22 febbraio 1788 – Francoforte sul Meno, 21 settembre 1860) è stato un filosofo tedesco, uno dei più grandi pensatori del XIX secolo, nonché di tutta la filosofia occidentale moderna.

3.4.3) Toponimi

Per quanto riguarda la traduzione di elementi geografici, nomi di città, località, aree, la scelta traduttiva è stata quella di passare da caratteri a *pinyin*. Pochi sono i toponimi individuati, l'unico problema traduttivo a loro legato è stato nella scelta tra una romanizzazione del nome (scelta finale per le città più importanti) o della resa del nome adottando un prestito linguistico (per esempio dall'inglese). Le città di Pechino e Shanghai sono state tradotte orientandole alla cultura ricevente, dunque usando la pronuncia italiana, piuttosto che utiliz-

zare nomi più internazionali. Così “Beijing” (che è sia il *pinyin* originale del nome della capitale cinese, sia la traslitterazione inglese e quindi la versione conosciuta in tutto il mondo) si è trasformato in Pechino. Il nome della provincia cinese dello Hunan 湖南, è dunque rimasto Hunan.

3.4.4) I Realia

Sergej Vlahov e Sider Florin, sono due ricercatori bulgari che nel 1980 hanno pubblicato un volume intero dedicato a ciò che normalmente viene considerato “intraducibile”:
In ogni lingua ci sono parole che, senza distinguersi in alcun modo nell'originale dal co-testo verbale, ciò nondimeno non si prestano a trasmissione in un'altra lingua con i mezzi soliti e richiedono al traduttore un atteggiamento particolare: alcune di queste passano nel testo della traduzione in forma invariata (si trascrivono), altre possono solo in parte conservare in traduzione la propria struttura morfologica o fonetica, altre ancora occorre sostituirle a volte con unità lessicali di valore del tutto diverso di aspetto o addirittura "composte". Tra queste parole s'incontrano denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura ecc. di un certo popolo, paese, luogo che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi. Proprio queste parole nella teoria della traduzione hanno ricevuto il nome di «realia»¹³⁸ (1969: 432).

Parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storicosociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue¹³⁹ (1969: 438).

¹³⁸ http://courses.logos.it/IT/3_33.html (consultato il 20/09/15).

¹³⁹ http://courses.logos.it/IT/3_33.html (consultato il 20/09/15).

Il testo tradotto presenta alcuni realia. Come appena accennato si tratta dunque di elementi specifici della cultura emittente che non hanno però un termine corrispettivo nella cultura ricevente. In questo caso specifico sono stati individuati perlopiù elementi come nomi di organizzazioni, scuole, correnti di pensiero locali, che in alcuni casi, specialmente quando ci si riferisce a nomi di circoli letterari o poetici, hanno reso difficoltosa la traduzione in lingua italiana, a volte addirittura, quando il termine culturospecifico non presentava una versione in italiano, si è preferito ricorrere alla versione in inglese perché trovata sul web o mediante altri mezzi con maggiore facilità.

○ *Istituzioni scolastiche, istituzioni, enti, giornali:*

Le istituzioni scolastiche, gli enti, i giornali citati nel testo fanno parte della categoria dei realia che non presentano un corrispettivo nella cultura ricevente anche perché, orientandosi e attendendosi un pubblico prettamente cinese nel TP, non necessitano di una traduzione multilinguistica. Solo alcune volte è stato possibile trovare nei loro rispettivi siti internet delle traduzioni ufficiali in inglese, per cui in quei casi si è pensato di mantenere la versione in inglese piuttosto che ricorrere ad una traslitterazione. Nei casi in cui non è stato possibile utilizzare nemmeno la dicitura in inglese si è deciso di ricorrere a una traduzione letterale o semantica.

- 上海政法学院新闻传播与中文系教授 , tradotto come: Dipartimento di Letteratura cinese e Giornalismo dell'Istituto di Scienze Politiche e Giurisprudenza di Shanghai.
- 新青年, si è utilizzata la trascrizione fonetica: *Xin Qingnian*. Nel 1917 la rivista *Xin Qingnian* ("Gioventù nuova") pubblicò degli articoli, a firma di Wu Yu e Chen Duxiu, che mettevano in discussione la validità della dottrina confuciana, specie in relazione con le nuove esigenze della Cina.
- 上海商务印书馆出版 traduzione mediante prestito linguistico: Shanghai Commercial Press.

- 中华民国临时政府教育总长 traduzione letterale: Ministro dell’Istruzione del Governo Provvisorio della Repubblica di Cina.
- 商务印书馆出版 traduzione mediante prestito linguistico: Commercial Press.
- 上海民智书局出版 traduzione mediante prestito linguistico: Shanghai People’s Wisdom Bookstore.

○ *Realia letterari e filosofici:*

Nel testo tradotto sono presenti numerosi elementi culturospecifici che non trovano un corrispettivo nella cultura di arrivo, sono realia che appartengono al mondo della letteratura e della poesia, nomi che rappresentano particolari tecniche e stili artistici che non esistono se non nella realtà cinese. Per facilitare il lettore di fronte a tali parole si è pensato di affiancare ai caratteri cinesi anche la trascrizione fonetica e, dove necessario, aggiungere un’esplicitazione mediante nota o inciso:

- 志怪 (trascrizione fonetica/ esplicitazione mediante nota) *zhiguai*; annotazioni di fatti straordinari.
- 志人小說 (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante inciso e nota) *zhiren xiaoshuo*; annotazioni sulle personalità o anche memorabilia di individui eccentrici.
- 传奇 (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante nota) *chuanqi* .
- 话本 (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante nota ed inciso) *huaben*; “racconti”.
- 雜劇 (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante nota) Teatro *Zaju*.
- 词 (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante nota) *Ci*.
- 曲 (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante nota) *Qu*.

- 格律 (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante nota) *Gelu*.
- 道 (trascrizione fonetica /esplicitazione mediante nota) *Dao*.

Il *Dao*, è un termine a cui spesso si attribuisce il monopolio ai daoisti, in realtà era già molto usato nella letteratura antica ed ha il significato di “strada”, “cammino”, “modo di procedere” (mentre la nostra traduzione in maniera più semplice copre l’intero significato con la sola parola “via”). Inoltre nel passato, nella letteratura antica, *Dao* significava anche “camminare”, “avanzare”, ma anche “parlare”, “enunciare”. Per cui ogni corrente aveva il proprio *Dao*, poiché proponeva un tipo di insegnamento non teorico ma pratico. Il *Dao* struttura l’esperienza. Nel *Dao* non importa raggiungere il fine, ma saper procedere. La realtà si costituisce nel suo operare. Fu comunque durante il periodo degli Stati Combattenti che si elaborarono nozioni quali *Dao*, *De*, *Qi* ecc.. in senso daoista, ovvero secondo quanto professato da Zhuangzi e Laozi. L’essenziale della metafisica di Laozi e di Zhuangzi è sostanzialmente identico nel concepire il *Dao* come principio assoluto e indefinibile che dà luogo al mondo delle esistenze mediante un processo inattivo consistente in un agire (*wei*) del non agire (*wuwei*), il *wei wuwei* come norma del cosmo. Il *Dao* è una via che rifiuta l’impegno confuciano in nome della Via per eccellenza, una via che non impone la risoluzione dei problemi, non chiede un attivismo. Zhuangzi e Laozi proponevano un atteggiamento diverso, loro si ponevano in ascolto, in un atteggiamento del “non-agire”. Il *Dao* infatti è il corso naturale e spontaneo delle cose, che bisogna lasciare agire. L’uomo invece spesso tenta di sovrapporvisi, staccandosene, cercando di imporre il proprio fare. Invece ricercare il *Dao* significa rendersi disponibili a captare quella lieve melodia che riesce a farsi sentire nonostante i molteplici rumori e il frastuono causato dai troppi discorsi e generato dai conflitti. il “non-agire” però, non significa incrociare le braccia e vivere passivamente, bensì tenersi lontani dall’aggressività e dalla violenza, astenersi dall’interventismo in modo da lasciar agire la potenza invisibile *De* 德 del *Dao*. È come un agire senza lasciare tracce. Il *wei wuwei* sta alla base del comportamento sia del singolo che della collettività. Chi vive seguendo le regole del *De* sa che il suo compito

è non prendere iniziative ma lasciarsi fluire all'interno del processo naturale e spontaneo dell'Assoluto¹⁴⁰.

气 (trascrizione fonetica/traduzione/esplicitazione mediante nota) *Qi*; Spirito.

Nel *Zhuangzi*, oltre ad esaltare un atteggiamento vitale che prevede la fusione della propria umanità col *Dao*, a differenza dei confuciani che richiedevano l'esaltazione del proprio Io, si parla anche dello *zhenren* 真人, l'uomo vero, che resta talmente saldo in sé che in lui non c'è più distinzione tra Cielo e Uomo. E' la figura del Santo che è lontana da qualsiasi preoccupazione terrena morale, politica, sociale, non conosce inquietudini metafisiche, non conosce conflitti, non cerca la gloria, è libero e vive in armonia perfetta con sé e con tutte le cose, dimostrando una pienezza e una potenza infallibile, inalterabile (*De* 德). Proprio grazie a questa potenza spirituale che l'uomo vero si fonde col *Dao*. Il Santo attinge una potenza di natura spirituale a quella del *Dao*, ovvero il *Qi*, che è sia energia vitale, che influsso spirituale¹⁴¹. Dato che il corpo è visto come *Qi* in uno stato denso e compatto, per potersi fondere col *Dao* ha bisogno di assottigliarsi e raggiungere lo stato spirituale (*shen* 神). Per cui per raggiungere la fluidità del *Dao* è necessario allenare il *Qi*, lavorare sul proprio *Qi* (*Qigong* 气功), che è una parte del *Gongfu* 功夫 che prevede: controllo della respirazione, meditazione, ginnastica ecc..

- 君子(trascrizione fonetica/ esplicitazione mediante nota) *Junzi*: nell'ottica confuciana il *junzi* è colui che è “nobile d'animo”, cioè colui che sa far coincidere pensiero e riflessione con lo studio dei testi canonici, associandovi l'osservanza dei *li* (riti) e un atteggiamento amorevole nei confronti degli altri. Infatti, secondo Confucio, per seguire la Via e conseguire la più nobile delle virtù, ovvero quella dell'umana benevolenza, *ren*, detta anche empatia, i discepoli devono ricercare un'armonia interiore che è raggiungibile solo mediante lo studio, la meditazione e la moralità, ovvero un modo di rapportarsi alla vita e

¹⁴⁰ <http://www.treccani.it/enciclopedia/taoismo/> (consultato il 20/09/15).

¹⁴¹ <http://www.icoloridelsacro.org/articms/admin/upAllegati/128/Tracce%20tematiche%20Taoismo.pdf> (consultato il 20/09/15).

agli altri in maniera retta, osservando con rigore tutte le norme comportamentali e le regole antiche di condotta. Solo lo *junzi* è in grado di seguire questo cammino in maniera fedele, è per questo che si contraddistingue dall'uomo comune, anzi mediocre, *xiaoren*, che invece è più avvezzo a basse soddisfazioni come l'autocelebrazione, l'autoaffermazione, è un uomo che cerca solo il profitto e non sa controllare i propri stati d'animo, le proprie pulsioni: cade facilmente in tentazione ed è vittima del proprio umore. Il saggio confuciano invece si contrappone ai sentimentalismi, è forte e risoluto, disdegna le passioni, sa rinunciare, è generoso. La somma di tutte queste caratteristiche fa del *junzi* un uomo in armonia con se stesso e con gli altri, sempre capace di confrontarsi con le varie situazioni, anche quelle che potrebbero sembrare avverse.

○ *Nomi di correnti letterarie, poetiche e filosofiche:*

Come per i realia letterari, anche nel caso di nomi di correnti letterarie e poetiche si è ricorso spesso alla trascrizione fonetica e all'espansione.

- 理学家 (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante inciso) *Lixuejia* (scuole di razionalismo confuciano di epoca Song anche dette scuole neoconfuciane).
- 儒家 Confucianesimo/ correnti confuciane.

In fase di traduzione, una volta trovati di fronte al termine *rujia* 儒家 è sorto uno dei maggiori problemi traduttivi da affrontare. Si è soliti attribuire a *ru* 儒 il significato di “i confuciani”, riferendosi a tutti coloro che seguivano gli insegnamenti di Confucio, mentre a *rujia* 儒家 quello di “scuole confuciane” o meglio “Confucianesimo” come termine generico per descriverne il movimento filosofico. Eppure, nella storia della filosofia cinese si afferma che già prima della venuta di Confucio, il termine *ru* era stato utilizzato per indicare quegli intellettuali che si concentravano su temi come l'etica, il buon governo, su quale fosse il modo più retto per comportarsi, sull'individuo e la società. Erano uomini altamente eruditi che, vivendo a corte, a contatto con la famiglia imperiale ed essendo dei grandi oratori, conoscevano perfettamente usi e costumi del passato nonché le tradizioni religiose e la cultura antica. Per

questo, se pensiamo alla loro erudizione potremmo identificarli come “classicisti”. Dunque i “letterati”, conoscitori dei rituali di corte, esperti nelle cerimonie funebri e nelle tradizioni antiche, appartenevano alla categoria dei *ru*. Lo stesso Confucio era uno di loro, proprio per la sua formazione basata sul “classico”, ma quello che più lo contraddistingueva era la sua carica di *shi* 士, di letterato funzionario, ovvero colui che grazie alle proprie conoscenze influenzava l’amministrazione di corte, mirava ad ottenere un’alta carica governativa ed era dotato di una cultura profonda in ognuna delle sei arti (riti, musica cerimoniale, scrittura, aritmetica, tiro con l’arco, guida della biga). Tutte queste conoscenze facevano dello *shi* un avviato alla vita del *junzi* (uomo esemplare per condotta personale, virtù e nobiltà d’animo). Questo discorso aiuta a comprendere che, se è vero che tutti i confuciani furono *ru*, non tutti i *ru* furono anche confuciani, poiché agli esordi essi avevano una formazione molto eterogenea, non seguivano solo i dettami di Confucio. Confucio non coniò il termine *ru*, esso già esisteva, e la *rujia* era un insieme di studiosi ed esperti di cui Confucio e i suoi seguaci rappresentano solo una piccola parte della totalità. Ecco perché di fronte al termine *ru* è sorta la domanda su come dare una buona traduzione affinché non ci fossero incomprensioni con il lettore. Si è scelto di utilizzare comunque la classica traduzione di *rujia*, ovvero “Confucianesimo” o “correnti confuciane”, solo per facilitare il lettore che al contrario avrebbe ricevuto troppe informazioni aggiuntive e avrebbe fatto fatica a comprendere la scelta traduttiva di utilizzare *ru* come realia, trascrivendo solo il *pinyin* del termine, trattandolo come elemento culturospecifico impossibile da tradurre con esattezza in quanto assenti modelli di riferimento corrispondenti.

- 云间派 (trascrizione fonetica) Corrente Yuan Jian.
- 西泠派 (trascrizione fonetica) Corrente Xi Ling.
- 广陵派 (trascrizione fonetica) Corrente di Guang Ling.
- 阳羨派 (trascrizione fonetica) Corrente Yang Xian.
- 常州派 (trascrizione fonetica) Corrente Chang Zhou.

- 前后七子 (esplicitazione) Sette maestri precedenti e antecedenti.

3.5) Materiale linguistico autoctono

3.5.1) I *Chengyu* e le espressioni idiomatiche

I 成语 *Chengyu* sono un tipo di espressione idiomatica della tradizione cinese, la maggior parte dei quali sono formati da quattro caratteri. I *Chengyu* furono abbondantemente utilizzati nel cinese classico e sono ancora molto diffusi nella lingua vernacolare del cinese moderno scritto, e nella lingua parlata. Ovviamente i *Chengyu* non sono l'unico tipo di espressione idiomatica della lingua cinese. Per la maggior parte essi derivano dalla letteratura antica, per cui il significato finale dell'espressione va oltre il significato delle singole parole poiché porta su di sé il retaggio del mito, della storia, o di eventi storici. I *Chengyu* non seguono dunque la struttura grammaticale usuale, né la sintassi del linguaggio parlato moderno, sono al contrario molto sintetici e compatti. Senza una spiegazione è quasi impossibile comprendere il loro significato, tanto che ad essi sono riservati addirittura dei curricula scolastici. Per comprenderli bisogna conoscerne il background da cui sono nati, infatti spesso i quattro caratteri riflettono la morale dietro la storia piuttosto che la storia di per sé. Non tutti i *Chengyu* comunque derivano da storie passate, quelli che sono liberi da sfumature metaforiche pervadono infatti la scrittura vernacolare cinese. A volte è possibile trovare dei corrispettivi italiani dei *Chengyu*, o comunque alcune espressioni idiomatiche dei due Paesi si assomigliano e si ricordano, ma per la maggiore il loro bagaglio evocativo è talmente peculiare e autoctono che è impossibile fare dei paragoni con la nostra lingua.

Nel testo in analisi sono stati individuati numerosi *Chengyu*, eccone riportati alcuni:

- 人言言殊 (*yan ren ren shu*) dove *yan* 言, parlare-dire-parola, *ren* 人, uomo e *shu* 殊 differenza-diverso, possono essere tradotti come: avere opinioni discordi, avere idee differenti o più precisamente “ognuno ha la propria versione dei fatti”.
- 物一无文 (*wu yi wu wen*) traducibile come: “se tutto fosse uguale non esisterebbero neanche le cose da scrivere”. L'autore si riferisce ad un passo tratto dal *GuoYu* dove si

afferma che “聲一無聽，物一無文，味一無果，物一不講”, ovvero “se tutti i suoni fossero uguali non esisterebbe qualcosa di buono da ascoltare, se tutto fosse uguale non esisterebbero neanche la cosa da scrivere, se tutto avesse lo stesso sapore non ci sarebbe qualcosa di buono da assaporare, se non ci fosse paragone non si potrebbe giudicare”. La bellezza dunque sta nella differenza, nelle caratteristiche peculiari di ognuno. La disuguaglianza genera, l'uguaglianza ristagna.

- **玩物丧志** (*wan wu sang zhi*) traducibile come: “indulgono se stessi in attività ricreative e perdono le proprie ambizioni”. In questo caso l'autore si riferisce all'atteggiamento che le scuole confuciane avevano verso la vita e il loro sguardo verso l'appagamento dei piaceri terreni. Rifacendosi al maestro Confucio, essi affermano appunto che perseguire i piaceri della carne abbandonando la Via della moralità fa perdere le proprie ambizioni. Dai suoi insegnamenti traspare che l'uomo fu creato per vivere secondo ragione, cioè lottando contro le forze avverse e basse dell'istinto, e vivendo in accordo con gli altri uomini, seguendo un codice di principi e doveri conformi alla nobiltà e dignità dell'essere umano. Egli raccomandò energicamente i doveri verso i parenti, il rispetto e la cura per i più vecchi, la dedizione verso gli amici, la coscienza in ogni occasione, l'autocontrollo e la moderazione. Confucio infatti diceva che *Il bene supremo dell'uomo non è il piacere, né gli onori, né la ricchezza.. ma è la virtù, sorgente di ogni bontà*. L'uomo potrà realizzare se stesso e i suoi valori soltanto nella società ed il fine ultimo della vita umana viene considerato in funzione dell'attività che ogni singolo svolge nella sua posizione sociale che, pur suscettibile di miglioramento, è sempre, al momento, fissa e ben determinata. I doveri dell'uomo, secondo Confucio, consistono soprattutto nel praticare le due virtù fondamentali della rettitudine (*yi*) e dell'umanità (*ren*). Rettitudine consiste nel seguire l'imperativo che impone ad ogni persona di osservare i doveri derivanti dalla sua posizione sociale. Umanità è la virtù della sensibilità tipica dell'uomo, che consiste nell'amare il prossimo al quale non si deve mai fare ciò che non si vorrebbe fatto a se stessi. La sua dottrina ha il compito di indicare all'uomo le modalità concrete di crescita interiore per favorire le qualità e condizioni per una vita morale, sociale e politica. Scopo della missione di Confucio è apprendere e trasmettere il principio che regola il mondo (*Dao*) che è la via, fonte di ogni bene. L'uomo dunque mediante lo studio può esprimere la

sua ambizione, ovvero raggiungere un miglioramento, o addirittura la condizione di *Junzi*, ovvero la perfezione totale. Per tutti gli uomini è possibile elevarsi ed il mezzo è lo studio che può trasformare un "uomo comune" (*shuren*) in "uomo superiore" (*junren*). L'"uomo superiore" è quasi all'altezza del "santo", con la differenza che mentre questi è tale per virtù innata, l'altro raggiunge la sua posizione *studiando a fondo la letteratura ed impadronendosi dei riti* ("Discorsi", VI, 25). A questi uomini, che si sono perfezionati e migliorati attraverso lo studio, può essere affidato il governo della cosa pubblica e l'amministrazione: di qui l'origine del funzionario-letterato, scelto attraverso un sistema di esami, che fu tipico della Cina confuciana. I piaceri terreni non sono contemplati nel miglioramento del sé.

- 大音希声 (*da yin xi sheng*) traducibile come "il più grande suono è il silenzio" oppure "Il grande suono è senza tono"; 大象无形 (*da xiang wuxing*) ovvero "la più grande forma non ha forma", "至味无味" (*zhi wei wuwei*) "il più grande sapore non ha sapore", "至乐无乐" (*zhi le wu le*) "la più grande gioia è l'assenza di gioia"; 上德不德 (*shang de bu de*) "la più alta virtù è la non virtù". Questi *Chengyu* derivano dal *Daodejing* di Laozi. Gran parte della poeticità del *Laozi* è una specie di anti-poeticità, di segretezza e paradosso. La dottrina è anche, in un certo senso, anti-filosofica, in quanto, come dice Wing-tsit Chan a proposito della filosofia cinese: *La maggior parte delle scuole insistono sulla corrispondenza dei nomi con le realtà e accettano i nomi come necessari e opportuni: il Daoismo, al contrario, respinge i nomi in favore del senza nome.* il *Daodejing* apre il capitolo II con un paradosso :

Il mondo intero riconosce il bello come bello, così nasce il brutto.

Il mondo intero riconosce il buono come buono, così nasce il non buono.

La forma del paradosso può essa stessa esser vista come paradigmatica dell'intero metodo di Laozi. A differenza delle categorie occidentali, le categorie di Laozi non sono costanti, ma contraddittorie; e il capitolo II del *Daodejing* tratta proprio ciò che Chang Chung-yuan chiama *l'auto-identità delle contraddizioni e la meravigliosa conquista a cui conduce*. È solo un passo astrattivo verso il pensiero di Zhuangzi: *La costruzione è distruzione, la distruzione è costruzione. Questo è anche quello, quello è*

anche questo. L'affrancamento personale dal desiderio e l'atteggiamento della non-azione, enunciati rispettivamente nei capitoli I e II, vengono poi applicati nel capitolo III per quanto riguarda il governo, dove il saggio è definito come colui che mantiene il popolo "senza desideri" e lo fa "praticando il non-agire". Nel capitolo XI Laozi parla di un vaso e dice che la sua utilità non sta nell'argilla usata per produrlo, bensì nel vuoto che può essere riempito. Questa constatazione ci fa entrare nell'ottica del *wu* (無, cinese semplificato: 无), da intendersi come *nothing*, nessuna cosa, quel vuoto che non è mancanza ma è il nulla, potenziale matrice di ogni cosa. In questa visione è più importante ciò che non è detto, ciò che si legge fra le righe, ciò che non si sente. È in quest'ottica che si comprende il *Daodejing*.

3.6) Figure lessicali

3.6.1) Figure lessicali di contenuto: la metafora

清人接过明人小说评点的接力棒奋力冲刺，创造了最终的辉煌 è stato tradotto come:

“I critici Qing hanno ricevuto il testimone dei commentari dei *xiaoshuo* da parte dei critici Ming e sono scattati senza risparmiare forze, raggiungendo la gloria del traguardo”.

La proposizione indica che la critica letteraria di epoca Qing aveva ricevuto da parte dei critici di epoca Ming la responsabilità di continuare il lavoro di analisi circa i *xiaoshuo*. Questo oneroso compito venne svolto in maniera egregia dai critici Qing, considerati brillanti nel loro lavoro e ritenuti capaci di grandi sforzi e dedizione. L'impegno dimostrato nel portare avanti un processo già cominciato, accelerandone il ritmo e aumentandone la qualità, ricorda proprio una gara di staffetta dove il testimone viene passato di mano in mano tra i quattro atleti finché l'ultimo, con uno sprint eccezionale tenta di raggiungere il traguardo prima degli altri concorrenti e quindi la gloria. Poiché *bang* 棒 significa bastone, legno, *chongci* 冲刺 è lo sprint, uno scatto, mentre *huihuang* 辉煌 è la gloria, l'uso della metafora è stato ritenuto appropriato e perfettamente calzante anche in traduzione, ecco perché si è ricorsi ad una traduzione semantica senza la necessità di ricorrere ad una figura differente.

3.7) Lessico tecnico

A livello tecnico, nel TP è presente un lessico specialistico riguardante in particolare alcune tecniche di scrittura artistica, ma allo stesso tempo termini riguardanti la filosofia cinese. Ecco che ci troviamo di fronte ad un linguaggio settoriale connesso alla comunicazione di ordine teorico-scientifico nell'ambito delle scienze umane e sociali (come la storiografia, la filosofia, la linguistica, ecc.). Per riuscire in una traduzione coerente col TP è stato necessario ricorrere a consultazione di banche dati, consultazione di glossari e dizionari e al ricorso a testi paralleli.

- **比德** (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante nota): *Bide. Bi* 比 “paragonare” e *de* 德 “moralità”, è l’ottica confuciana sulla bellezza della natura. Il Confucianesimo crede che l’uomo apprezzi il mondo naturale perché alcune delle caratteristiche della natura simboleggiano e assomigliano ad alcune virtù umane. Ciò che rende bella la natura è il fatto che possieda la moralità.
- **比兴** (trascrizione fonetica/esplicitazione): *Bi Xing*, metodo del paragone.
- **夸饰** (trascrizione fonetica/ esplicitazione) *Kua Shi*, iperboli.
- **声律** (trascrizione fonetica/esplicitazione) *Sheng Lu*, prosodia.
- **用事**(trascrizione fonetica/esplicitazione) *Yong Shi*, allusioni letterarie.
- **起、承、转、合** (trascrizione fonetica/esplicitazione mediante nota) *Qi, Cheng, Zhuang, He*. Il significato di queste quattro parole è: *qi* preparare il lettore all’argomento, *cheng* introdurre e sviluppare l’argomento, *zhuang* introdurre un soggetto che vi è correlato, *he* concludere. La poesia cinese classica consiste in righe di quattro-cinque caratteri o di sette caratteri, l’organizzazione di paragrafi in quattro parti (*qi-cheng-zhuang-he*) è l’organizzazione di paragrafi più utilizzata e può essere spiegata anche così: *qi* come introduzione, *cheng* come elucidazione dell’argomento, *zhuang* presentazione di un altro punto di vista, *he* conclusione.
- **扬弃**(traduzione/ mantenimento dei caratteri mediante inciso) *Yangqi*, essendo un termine specifico filosofico derivante dal tedesco *Aufhebung*, consultando il vocabolario e considerando il contesto in cui è utilizzato nel TP, si è deciso di ricorrere alla parola “conservare” come soluzione traduttiva. Ha il duplice significato di “togliere via, eliminare” e di “sollevare, conservare”. Con questo termine Hegel esprime il carattere peculiare del processo dialettico, il quale

“nega”, “supera” un momento, una categoria, ecc., e, al tempo stesso, lo “eleva” e “conserva” in un ulteriore momento.

- 小说 (trascrizione fonetica/ esplicitazione mediante nota) è stato tradotto con *xiaoshuo*, sebbene negli studi sulla letteratura cinese questa tipologia testuale tenda a divenire l’equivalente della nozione occidentale di romanzo, racconto o novella. Ma, nella sua accezione originale il termine è molto più generico. Si è scelto di mantenere la trascrizione cinese in *pinyin* piuttosto che utilizzare il termine “romanzo” (o *fiction*) per dimostrare che non è possibile trattare questa tematica in maniera semplicistica e che il dibattito riguardante la sua traduzione è ancora aperto. Generalmente si afferma che *xiaoshuo* abbia l’accezione di *fiction*, di romanzo, solo a partire dall’epoca Tang, quando in letteratura avvenne una vera e propria rivoluzione narrativa portata dagli influssi del mondo indiano che avevano forte carattere immaginativo (nacquero i testi *pianwen* che parlavano delle trasformazioni del Buddha). Da questo punto di vista sembra che prima dell’avvento del Buddhismo, in Cina non esistesse alcuna forma autocosciente di *fiction*. L’intento degli scrittori di *xiaoshuo* (che ancora non era riconosciuto come genere) era quello di mettere per iscritto quelle storie raccontate oralmente che erano date per vere. In realtà anche questa affermazione è stata criticata da molti letterati e studiosi che hanno aperto un lungo dibattito per quanto riguarda il modo in cui possa essere tradotto il termine *xiaoshuo*. In cinese moderno il termine *xiaoshuo* 小说 tende a divenire l’equivalente della nozione occidentale di *romanzo, racconto o novella*. Ma, nella sua accezione originale, il termine è molto più generico. L’espressione sembra essere apparsa più o meno all’inizio dell’era cristiana per designare gli scritti minori per dimensioni, concezione e contenuto. Questo genere senza contorni definiti ha conosciuto uno sviluppo letterario notevole. Una delle prime testimonianze dell’uso del termine *xiaoshuo* è all’interno del *Zhuangzi* (ca.369- ca.286 a.C.), nel racconto *Il principe dello stato di Ren* dove si legge “chi si adorna di discorsi futili per cercare lo splendore della fama non otterrà mai il *Dao*”. In questo caso a rappresentare i *xiaoshuo* sono proprio i discorsi futili. Anche nella *Rettificazione dei Nomi (Zhengming)* di Xunzi si legge “*xiaojia zhenshuo*” (esoteriche teorie delle scuole minori). Guardando a questi due esempi si capisce che nel passato per *xiaoshuo* non si intendeva un

testo serio, ci si riferiva al termine *xiaoshuo* per indicare insignificanti argomenti, chiacchiere di strada, scritti di basso valore e gusto, in contrasto con i lavori eleganti e profondi di poesia e filosofia. Analizzando il termine *xiaoshuo* si può infatti notare che *xiao* significa appunto “cosa piccola”, “dappoco”, mentre *shuo* indica il “parlare”, un “discorso”. *Shuo* è composto dal radicale *yan*, “bocca”, e *dui*, “parlare”. Questo sembra indicare che i materiali di *xiaoshuo* potrebbero avere origine orale, come “chiacchiere di strada e conversazioni dei vicoli”, prima di essere messi nella forma scritta. In epoca Han, nella storia dinastica ufficiale *Hanshu* 汉书, il termine *xiaoshuo* era visto come una subcategoria dei maestri e dei filosofi (*Zi* 子) come una sorta di “conoscenza della strada”. Anche Huan Tan 桓譚 (43 a.C.-28 d.C.) nel suo libro *Xinlun* 新论 parla dei *xiaoshuo* come testi che hanno sì qualcosa di utile per cui vale dar loro una letta, ma sono comunque frammentari e brevi. Wang Chong 王充 (27 d.C.- 100 d.C.), contemporaneo di Huan Tan, parla di *xiaodao* 小道 (conoscenze minori o arti minori), ovvero testi brevi di epoca Han che, sebbene ritenuti minori come importanza, erano comunque leggibili e ve ne era una grande produzione specialmente scritti su listarelle di bambù. Nel trattato bibliografico della Storia degli Han, ispirato a una classifica stabilita un secolo prima, Ban Gu 班固(32- 92) aggiunge alle nove scuole filosofiche la categoria del *xiaoshuo* per includervi le opere indegne di essere lette, ma, nonostante tutto, da conservare. Ban Gu pensava che la scuola dei *xiaoshuo* si fosse sviluppata nell’ufficio dei *Baiguan*, ovvero, questi racconti orali di strada erano stati memorizzati e poi trasformati in testi scritti da ufficiali di poco conto (*baiguan* 稗官: *bai* una specie di miglio selvatico, seguito dal carattere che significa “funzionario” sta a rappresentare la poca importanza e il carattere ufficioso delle loro funzioni). Liu Xiang 刘向 (79 a.C.-8 a.C.) nella sua raccolta di aneddoti *Shuoyuan* (Il giardino delle persuasioni) aveva raccolto in un’unica sezione chiamata *Baijia* tutti quei testi che gli erano sembrati superficiali, non canonici ed irragionevoli. Da questo momento in poi la categoria del *xiaoshuo* non sparirà mai più dalle bibliografie ufficiali e non. A partire dal III secolo fioriscono i *mirabilia*, le storie comiche, e le *memorabilia* di individui eccentrici, il tutto in uno stile pieno di volgarismi.

Sin dalla fine del VII secolo fanno la loro apparizione dei racconti più sviluppati in prosa, i *chuanqi* 传奇 (relazioni di fatti straordinari) in puro “stile antico” che sfruttano temi erotici e sentimentali, forse influenzati a livello popolare dall’ambiente delle cortigiane. Proprio per la natura mondana di queste fonti e dei testi, i confuciani non dettero abbastanza importanza ai *xiaoshuo* e li condannarono all’oblio, perché, come la narrativa in generale, avevano un carattere fuorviante ed incitavano dunque alla corruzione morale. Il pensiero cinese pre-buddhista era ostile nello sviluppo della *fiction* per via del razionalismo confuciano che dava allo scrittore il compito di scrivere per aiutare il lettore nella vita politica, sociale, economica ecc.. Rimasero in vita solo quei testi che potevano essere intesi come realmente accaduti e dunque legati alla storia, similmente veritieri. In epoca Sui, all’interno del libro della storia dinastica Sui, il *Suishu*, nella bibliografia imperiale *Jingjizhi*, Wei Zheng (580–643) aveva stilato una lista di 25 libri di racconti, di cui una gran parte andò perduta già all’epoca. A parte il *Yandanzi* 燕丹子 e lo *Shishuo xinyu* 世说新语, niente è sopravvissuto. Lo *Xishuo xinyu* ad esempio è un libro che contiene una raccolta di racconti e storie che riguardano le conversazioni tra varie persone in epoca tardo-Han, Wei e Jin. Famoso per lo studio delle così dette *qingtan* 清谈 (pure conversazioni) popolari a quell’epoca. Dunque quest’opera conteneva molti racconti semi-storici, racconti di fantasmi e eventi soprannaturali, ma anche eventi storici realmente accaduti. Sia Ouyang Xiu 欧阳修 (1007-1072), di epoca Song, che Hu Yinglin (1551-1602) riconobbero l’indipendenza dei *xiaoshuo* dalla storiografia cercando di dargli un’esistenza e un’espressione che valesse di per sé come genere unico. Hu Yinglin tracciò le origini del genere *xiaoshuo* dividendolo in 6 categorie: 1) annotazioni di anomalie (*zhiguai*) 2) racconti di fatti rimarcabili (*chuanqi*) 3) resoconti miscelanei di aneddoti (*zalu*) 4) note miscellanee (*congfan*) 5) ricerche evidenti (*bianding*) 6) annotazioni morali (*zhengui*). Ma è stato a partire dal Nuovo movimento letterario dei primi anni del Novecento che il termine *xiaoshuo* è stato utilizzato come l’equivalente di *fiction* dai critici letterari cinesi e dagli storici che avevano proposto uno studio del termine come genere letterario indipendente. Dopo il Movimento del 4 Maggio 1919 infatti, era cominciato uno studio sistematico della letteratura cinese passata e molti critici

avevano cominciato a scrivere compendi nei quali tentavano di teorizzare correnti, movimenti e generi. Il testo più rappresentativo di questi studi è quello di Lu Xun *Zhongguo xiaoshuo shilu* 中国小说史略 (A brief history of Chinese fiction) del 1924, nel quale affronta la problematica della catalogazione dei *xiaoshuo* all'interno della storia letteraria cinese come genere indipendente. Lu Xun diceva che i *xiaoshuo* di epoca Han erano concentrati su tematiche legate alla ricerca dell'immortalità, collegate ai sacrifici *feng* 封 e *shan* 禪 e al gruppo dei *fangshi* 方士 (uomini che si occupavano di pratiche esoteriche, che scrivevano di astrologia e praticavano arti magiche). I *fangshi* erano specializzati in pratiche sull'immortalità e sulla trascendenza. Durante l'epoca Qin e Han essi lavoravano a corte di imperatori che ricercavano l'immortalità; dall'epoca delle Sei dinastie il loro ruolo declina e le loro pratiche vennero adattate alla religione taoista e alla medicina tradizionale cinese. Lu Xun affermò che i *xiaoshuo* antichi si situavano tra i testi storici e quelli dei Maestri e che derivavano dalla mitologia (*yan shenxian* 言神仙). Prima del periodo delle 6 Dinastie nessuno si riferiva al termine *xiaoshuo* come genere letterario poiché la tirannia della storia sulla finzione, voluta dagli scrittori confuciani, imponeva lo *Shijing* (Libro delle odi) come testo ortodosso, come vera via da seguire in letteratura, i *xiaoshuo* erano elementi minori da disdegnare. Il fatto che molti *zhiguai*, *zhiren xiaoshuo* cominciano ad apparire in maniera sistematica in epoca Sei Dinastie è perché quello fu il periodo in cui il Confucianesimo comincia a declinare e i *xiaoshuo* cominciano ad emanciparsi come genere indipendente non più legato alla storiografia. Victor Mair nel suo studio sulla tradizione letteraria cinese rimarca le differenze tra ciò che è *fiction* e ciò che è *xiaoshuo* dicendo che generalmente si pensa che il termine cinese per *fiction* sia *xiaoshuo* (letteralmente “discorsi brevi”, “chiacchiere”), ma andando all'origine dei termini si notano grosse differenze di significato. *Fiction* deriva dal latino “fingere”, “inventare”, mentre *xiaoshuo* nella sua etimologia vuol dire “aneddoto”, “gossip”, perciò implica qualcosa di poco importante che è però supposto essere accaduto e dunque raccontato oralmente per le strade tra la gente. *Fiction* implica invece l'utilizzo volontario della fantasia da parte dello scrittore. Il problema maggiore dunque è legato al fatto che spesso ci si riduce ad accostare i due termini in maniera anacronistica,

il *xiaoshuo* per come era inteso nel passato (denigrato a causa dell'ortodossia confuciana che rinnegava ciò che poteva distogliere dalla buona condotta della virtù e dal perseguire il *Dao*) mentre *fiction* nella sua accezione moderna. Non è possibile perciò fermarsi ad una comparazione legata solo al termine etimologico, bisogna andare a scavare nella storia, ricercare considerazioni estetiche, concettuali sulle origini e la funzione di entrambi. Mair è convinto che esista un grande spartiacque tra prima e dopo i Tang, ossia quando il Buddismo venne assimilato ed il Confucianesimo cominciò a perdere la sua posizione di primato. Secondo Mair infatti prima dei Tang quello che a noi può sembrare *fiction* era in realtà della narrativa storica perché l'intento degli scrittori dell'epoca era proprio quello di raccontare fatti realmente esistiti, o comunque creduti come tali. Quindi Mair è convinto che solo grazie all'introduzione della componente immaginativa derivante dalla *fiction* indiana in epoca Tang ci sia stata una vera rivoluzione letteraria che ha trasformato anche i *xiaoshuo* da letteratura storica a genere indipendente come romanzi. Dewoskin invece si contrappone a Mair dicendo che questa teoria che separa epoca pre-Tang e post-Tang era superata e claudicante, poiché non è vero che prima dei Tang si creassero solo opere storiche e dopo i Tang solo opere di narrativa e *fiction*. Al giorno d'oggi infatti (se prima si parlava di storia come precisa e non interpretata serie di eventi), la storia non è più una mera elencazione di fatti e date, ma un concatenarsi di cause ed effetti; sono gli storici con la loro esperienza e le loro ricerche che riescono a ricreare la storia. Gli storici usano anche l'immaginazione creativa dunque, perché senza narrativa nella storia il lettore non potrebbe comprendere gli eventi. Partendo poi dal presupposto che in epoca pre-Tang non esisteva distinzione tra i generi storiografia e *fiction*, bisogna cogliere l'intento degli scrittori: l'intento era infatti educativo, si scriveva affinché tutti gli uomini potessero comprendere i fatti raccontati ed apprezzarli e affinché i testi rimanessero nella storia. L'immaginazione costruttiva servì a questi scrittori per rendere più comprensibile ciò che veniva raccontato. Da questa affermazione allora si può dire che il carattere immaginario si trova facilmente anche nel *Mengzi*, nel *Zhuangzi* e altri testi canonici. Dire che solo dopo i Tang i *xiaoshuo* diventano delle *fiction* secondo Devoskin è sbagliato, poiché si sminuisce l'importanza e la presenza dell'elemento soprannaturale in epoca pre-Tang. E' assurdo credere

che in epoche passate ci fosse totale assenza di credenze spirituali e metafisiche. In molti testi infatti si trovano elementi di sciamanesimo, magia, spiritualismo. Dewoskin è convinto che l'influenza della letteratura indiana avesse portato sì dei grandi cambiamenti in Cina, come ad esempio un nuovo stimolo per gli scrittori di mettere per iscritto anche i racconti più immaginari, ma che la *fiction*, l'uso della fantasia e della creatività, risalivano già a tempi passati. Già in epoca Zhou, ad esempio, ci sono testi che vanno presi come precursori della *fiction*. Testi come *Zhuangzi*, *Mengzi*, *Guoyu* mostrano tecniche narrative che saranno riprese da più recenti scrittori di narrative e *fiction*. Inoltre gli argomenti di molte *fiction* più moderne derivano direttamente da testi come lo *Shanhaijing*, *Mutianzi* ecc.. In questo caos di idee e scontri ideologici sulla letteratura, sembra che non si sia arrivati ad una conclusione, così il termine *xiaoshuo* continua a portare con sé un carattere indefinito. Rimane, come unica certezza il fatto che è col *Chuanqi* di epoca Tang che comincia l'uso volontario dell'immaginazione, forse anche perché quella superstizione passata che portava gli stessi scrittori a credere a spiriti e fantasmi era diminuita per cui, a differenza del passato (quando le storie di spiriti dunque potevano benissimo essere credute vere), cambia l'intento dello scrittore che non vuole più ricostruire dei fatti o riportare storie sentite e ritenute realmente accadute, ma vuole divertire, intrattenere.

- 美文学: Belles Lettres (prestito linguistico), Belles-lettres o belles lettres è un termine usato per descrivere una categoria di scrittura. Il termine varia a seconda degli usi che se ne fanno. Letteralmente belles-lettres significa produzione letteraria bella, raffinata. In questo senso dunque include ogni tipo di lavoro letterario, specialmente poesia, narrativa, saggi, teatro, valutati per le loro qualità estetiche e per l'originalità del loro tono e del loro stile. Dunque il termine può riferirsi alla letteratura in generale. Eppure, secondo scopi moderni, la parola belles-lettres è usata in senso più specifico per indicare lavori letterari che non possono essere classificati in altre categorie maggiori, come appunto teatro, narrativa, poesia, ma sono comunque opere di vario genere. Per citare degli esempi di scrittori di Belles Lettres si possono citare Hawthorne ma anche il più recente Chesterton. I loro lavori possono essere considerati appartenenti a questa categoria perché per la loro bellezza e

complessità possono far pensare a ponti letterari tra poesia e prosa. Nella prosa classica cinese, prefazioni, descrizioni, discorsi ecc.. possono essere considerati come Belles-Lettres, invece nella letteratura vernacolare contemporanea sembra che questa categoria sia stata marginalizzata, o comunque non siano ancora comparse opere di questo tipo.

3.8) Fattori grammaticali ed organizzazione sintattica

L'articolo in questione presenta un'organizzazione sintattica simile a quella presente nei testi scritti in lingua occidentale, ovvero, ogni nesso logico è esplicitato chiaramente mediante uso frequente di congiunzioni. In traduzione dunque è bastato attenersi al TP per rendere chiaro il tipo di nesso tra le varie frasi. In questo senso dunque non è stato necessario aggiungere nulla al TA, il prototesto è già esaustivo. Tra le varie congiunzioni che sono state riscontrate ne possiamo citarne alcune:

- Avversative: 但是, 可是, 可, 而; 不过, 然而;
- Causali: 由于 ...因此, 因为, 以, 因, 由;
- Coordinative: 並, 並且, 而, 以及, 此外, 不但... 而且, 及其;
- Concessive: 虽然...但是, 尽管, 即使;
- Finali: 为了, 为, 以;
- Ipotetiche: 若是, 如果; 如果 / 要是...的话;
- Conseguenziali 因为...所以

3.8.1) Frasi interrogative ed eventuale riformulazione

Nell'articolo sono presenti tre frasi interrogative dirette che dimostrano come, a dispetto di un linguaggio altamente specialistico e di un tema affrontato complesso, lo scrittore si rivolga in maniera piuttosto libera e paritaria al lettore, ponendolo sullo stesso suo piano d'importanza, come se tra lettore e scrittore si instaurasse un rapporto di confronto e discussione aperto. Sono state distinte domande più generiche a domande dirette che fungono da

ponte con il lettore e creano un'atmosfera confidenziale ma che allo stesso tempo sottintendono una risposta già pronta da parte dell'autore che sembra sfidare il suo pubblico e dimostrare di aver già elaborato una soluzione per ogni quesito. Sono state adottate diverse strategie traduttive a seconda del contesto e con lo scopo di non abbassare a livello troppo colloquiale ed informale il TA, mantenendo una discorsività piuttosto formale.

- Trasformazione delle interrogative in frasi interrogative indirette:

那么，什么是“至味”呢？

Ci si chiede dunque cosa sia un “orientamento al gusto”.

La presenza della congiunzione *name* 那么 che è usato in cinese per collegare una frase che esprime la logica conseguenza di una frase condizionale ha portato, in fase di traduzione, ad utilizzare la congiunzione testuale “dunque”, con valore deduttivo di conseguenza e riassuntivo di quanto già detto in precedenza.

- conservazione domanda diretta:

什么是“至乐”呢？

Cosa è perciò un “orientamento alla felicità”?

La particella modale *ne* 呢 usata al termine della frase è tipicamente usata nella lingua parlata per esprimere una frase interrogativa. Al fine di rendere la stessa espressività del TP, ovvero nell'intento di spingere il lettore a porsi la stessa domanda e provare a ragionare sulla risposta, in fase di traduzione si è deciso di introdurre la congiunzione italiana “perciò” che in questo caso propone una sfumatura di esortazione.

- Trasformazione delle frasi interrogative in frasi affermative:

“无形”、“无色”、“无声”、“无味”为什么是最美的“形”、“色”、“声”、“味”呢？

因为“无形而有形生焉”，“无色而五色成焉”，“无声而五音鸣焉”，“无味而五味形焉”

L’“assenza di forma”, l’ “assenza di colore” , l’ “assenza di suono” e l’ “assenza di sapore” sono migliori delle “forme”, dei “colori” “suoni” e “sapori” poiché “dall’assenza di forma nasce la forma”, “dall’assenza di colore nasce il colore”, “dall’assenza di suono nasce il suono” e “dall’assenza di sapore nasce il sapore”.

3.8.2) Nominalizzazione

La nominalizzazione è la trasformazione in nome di un elemento linguistico di qualunque natura (parola, espressione, frase, componente di frase, ecc.) e categoria.

- ◆ verbo → nome

...并就戏曲“能感人”、寓教于乐的审美功能以及演员表演等问题提出要求，从而显示出戏曲美学的特殊个性。

...sollevano richieste riguardo a problemi come “la capacità di commuovere” dell’opera tradizionale, la funzione estetica di unire educazione ed intrattenimento o la performance degli attori; perciò mostrano il carattere unico e peculiare dell’estetica dell’opera tradizionale.

Nella frase appena citata, poiché precede *ganren* 感人 che nella sua totalità significa “commovente”, ma che scomposto diventa *gan* 感 “commuovere” e *ren* 人 “le persone”, il carattere *neng* 能 (potere, avere la capacità di) è inteso come verbo: che può commuovere. In traduzione si è optato per una nominalizzazione, preferendo il sostantivo “capacità” al verbo “potere”.

“无形而有形生焉”, “无色而五色成焉”, “无味而五味形焉”, “能至于无乐者则无不乐”

“nell’assenza di forma sta la forma”, “nell’assenza di colore sta il colore”, “nell’assenza di sapore sta il sapore”, “se possono orientarsi all’assenza della felicità, allora saranno felici”.

In queste quattro citazioni il verbo *wu* 无 (non essere) o avverbio *wu* 无 (non) è stato tradotto come nome “assenza”.

- ◆ frase → nome (perifrasi con “il fatto che”)

审美中会情不自禁地“仁者见仁，智者见智”，打上道德烙印

Nell’estetica può non essere d’aiuto il fatto che “il benevolo la chiami benevolenza, il sapiente la chiami conoscenza” che contrassegna la stigma morale.

他借鉴叔本华的“悲剧”观分析小说《红楼梦》，认为《红楼梦》的最高美学价值是作为“悲剧中之悲剧”，塑造了个性鲜明而又具有共性的典型人物形象，描写了“人生之苦痛与其解脱之道”，从而使读者可以“得暂时之平和”

Egli prendendo spunto dall’ottica della “tragedia” di Schopenhauer, analizza il Sogno della Camera Rossa ed è convinto che il valore estetico più grande di questa opera che è “più tragica di una tragedia che può capitare”, è il fatto che raffiguri i tratti distintivi dei personaggi, inoltre possiede l’immaginario del personaggio tipico generale, descrive “le sofferenze della vita e la via per liberarsene”, perciò fa sì che il lettore possa “raggiungere una pace temporanea”.

3.8.3) Lunghezza del periodo ed eventuale riformulazione della frase

Dall’articolo presentato è possibile notare come, nella lingua cinese, sia possibile formulare frasi dai periodi lunghissimi, mediante l’accostamento di frasi indipendenti separate tra loro da semplici virgole. In fase di traduzione è spesso opportuno modificare la punteg-

giatura del TP per alleggerire il TA e soprattutto per rendere più facilmente comprensibile quello che invece risulta troppo intricato e complesso nell'originale. Il lettore sicuramente troverà giovamento nella modifica della punteggiatura, prediligendo frasi brevi a subordinate ed incisi. Si è deciso dunque di spezzettare l'articolo originale, ricco di frasi articolate, e di creare un metatesto più sobrio, semplice. Ecco alcuni esempi di questa strategia traduttiva:

- ◆ 尽管由于主体心灵意蕴的投射，审美中会发生“仁者见仁，智者见智”、“心忧恐，则口衔刍豢而不知其味”的情况，但这并不能抹杀“口之同嗜”、“目之同美”、“耳之同听”、“心之同然”的美，这种美是经过大众审美经验普遍检验过的客观存在的共同美。

Spesso a causa della proiezione delle connotazioni dello spirito soggettivo, nell'estetica si può verificare la situazione per cui “colui che pratica la giustizia la chiama giustizia, colui che pratica la saggezza la chiama saggezza” o per cui “ il cuore è apprensivo ed impaurito, la bocca anche se stringe un animale [tra i denti] non ne sente il sapore” . Eppure non bisogna cancellare la bellezza di “quelli che sono piaceri simili della bocca”, di “quello che è ugualmente bello per gli occhi”, di “ciò che è ugualmente piacevole da ascoltare per le orecchie”, di “quella che è la natura comune del cuore” poiché questi tipi di bellezza sono la bellezza riconosciuta comunemente di una realtà oggettiva passata attraverso il test universale dell'esperienza estetica delle masse.

In questo periodo così lungo, là dove è presente il *dan* 但 (ma) che introduce un'avversativa, si è preferito in traduzione mettere un punto e riprendere il discorso con “eppure” per snellire il discorso, altrimenti troppo complesso e articolato.

- ◆ 《吕氏春秋》继承庄子“安其性命之情”的美学主张，建构起“贵生”的美学系统，探讨“性命之情”、“养生之道”，反对违反人的天性“逆生”或“迫生”，既承认人有情有欲的实际，又力戒过度的奢侈享受伤性害生，从而深入到人类审美的主客体结构阈值的对应问题。

Il *Lüshi Chunqiu* 吕氏春秋 (Annali di Lü Buwei) eredita dal Zhuangzi il principio estetico secondo cui “si trova pace nel sentimento vitale” (Zhuangzi 11/26/25), forma il pensiero estetico del “dare valore alla vita” (Xunzi 16/77/12), indagando il “senti-

mento vitale” e il “modo per mantenersi in buona salute” (Lüshi Chunqiu 2.2-8-4), opponendosi alla “vita ribelle” o alla “vita forzata” dell’istinto naturale dell’uomo che trasgredisce, poiché accetta che questi abbia reali desideri e sentimenti. Inoltre evita una vita di piacere e lussuria eccessive, in modo tale da entrare profondamente nel problema corrispondente della struttura dell’estetica umana.

Per non appesantire la lettura della proposizione appena mostrata si è deciso di spezzare prima la frase e ricominciarla con la congiunzione ad inizio frase “inoltre”.

- ◆ 谢肇淛指出《西游记》“虽极幻妄无当，有至理存焉”，袁于令评论《西游记》“极幻之事，乃极真之事”，李日华评论《广谐史》时说它“虚者实之，实者虚之”，冯梦龙评论话本小说《三言》时说它“事真而理不赝，即事赝而理亦真”，凌濛初评论《二拍》时说它“事之真与饰，名之实与赝各参半”，标志着艺术真实问题已成为明代小说美学的共识。

Xie Zhaozhe 谢肇淛 (1567-1624 d.C.) ha indicato che lo Xiyou Ji 西游记 (Viaggio in Occidente), “sebbene sia assurdo e fantasioso, contiene la verità”, Yuan Yuling 袁于令 (?-1674 d.C.) commenta il romanzo dicendo “solo se le cose sono estremamente fantasiose allora sono estremamente vere”. Li Rihua 李日华 (1565-1635 d.C.) nel commentare “La storia di Guang Xie” dice “nel falso sta la verità, nella verità sta il falso”, quando Feng Menglong commenta lo huaben xiaoshuo Tre Parole, dice che “le cose vere sono anche false, le cose false sono anche vere”, Ling Mengchu 凌濛初 (1580—1644 d.C.) commentando le Due Incredibili Storie dice che “il vero e falso di una cosa, l'autenticità e la falsificazione di un titolo sono sempre metà e metà, cioè non esiste una verità assoluta”, a simboleggiare che il problema reale artistico ha raggiunto una visione comune nell’estetica del xiaoshuo di epoca Ming.

- ◆ 全书五十篇，分文之枢纽、文体论、创作论、批评论，全面论述了文学创作的基本原理。作家论方面论及“德”、“气”、“才”、“学”，发生论方面论及客观生活的触发和具有丰富感受的主体，艺术构思论紧扣“象”与“情”的互动，创作方法论方面深入剖析了“比兴”、“用事”、“夸饰”、“声律”等，文体论方面本着解释概念、说明要理、列举作品、历史观照的方法花二十一篇分别论述了三十多类

文体，风格论方面“数穷八体”，通变论方面兼顾“通则不乏，变则其久”，批评论方面建构了完整的“知音”说，并用“原始表末”的历史主义方法品评历代文学作品。

La parte teorica dello scrittore tocca “il De 德 (potenza)”, “il Qi 气, (spirito)”, “lo Cai 才(talento)”, “Xue 学 (conoscenza) ”, quella della teoria genetica riguarda ciò che scatena la vita oggettiva e i soggetti che possiedono enorme sentimento, la parte della teoria della concezione artistica si lega strettamente all’interazione tra “apparenza” e “sentimento”, quella sulla teoria sul metodo di creazione analizza approfonditamente il Bi Xing 比兴 (metodo del paragone), lo Shi Yong 用事 (allusioni letterarie), il Kua Shi 夸饰 (iperboli), lo Sheng Lu 声律 (prosodia), ecc.. La parte stilistica, in linea con i principi del concetto di analisi, della dottrina della spiegazione, dei lavori di enumerazione e di contemplazione storica, spende 21 capitoli spiegando separatamente più di 30 stili letterari; un “totale di 8 stili di base” per la parte sulla teoria dello stile; la parte della teoria di cambiamento e continuità riguarda “la competenza renderà tutto più interessante, il cambiamento può rendere la cosa meno noiosa”; la sezione di critica costituisce la dottrina del “conoscere il suono” , inoltre col metodo storico de “la storia di trasformazione di uno stile” fa un commento sui lavori di stile letterario di ogni epoca.

Questo è un chiaro caso di necessità di riformulazione del periodo troppo lungo e complesso. Una frase troppo lunga porterebbe, senza modifiche, alla perdita della concentrazione del lettore che rischia di non ricordare chi sia il soggetto della frase e ne perde il senso.

3.9) Stile e registro

Sebbene si sia già accennato al carattere colloquiale dell’articolo in questione, provato in particolar modo dalla presenza di domande dirette, nel passaggio da paratesto a metatesto la scelta traduttiva è stata quella di rendere un TA molto più formale rispetto all’originale, cercando di ricalcare quei testi specialistici con le loro caratteristiche di chiarezza ed economia. Ecco perché molte delle frasi trovate nel TP sono state spezzate ed alleggerite, preferendo periodi brevi a subordinazioni o giustapposizioni frequenti. Lo stile desiderato è formale e coinciso perché periodi troppo lunghi renderebbero difficile la comprensione del testo, distoglierebbero l’attenzione e farebbero perdere il focus del discorso. Il tempo presente è stato

usato come tempo della narrazione mentre passato prossimo, imperfetto, passato remoto sono stati utilizzati nei casi in cui ci si è riferiti ad epoche passate.

于是，节欲的美成为这个时期的整体追求，从而区别于后来六朝情欲释放的美学追求
“La bellezza dell’ascetismo divenne ciò che si ricercava a quel tempo, per questo si distingue dalla sequela dell’estetica dello sprigionare i sentimenti della seguente epoca Sei Dinastie.”

Un altro elemento di colloquialità presente nel TP è il frequente utilizzo di parole come *bizhe* 笔者 ovvero “il sottoscritto”/ “io che scrivo”, con evidente riferimento a se stesso da parte dello scrittore. In traduzione si è preferito passare da una narrazione in prima persona, fatta da un narratore onnisciente, ad una narrazione che predilige il racconto in maniera passiva od impersonale, traducendo *bizhe* 笔者 piuttosto con “lo scrittore”. Essendo un testo ricco di citazioni e riferimenti ad altri autori e testi, è sembrato dunque più opportuno dare un senso più oggettivo possibile al TA, in modo che ciò che il lettore legge risulti un dato di fatto e non frutto della fantasia, una ricerca scientifica e non un’autocelebrazione di Qi Zhixiang.

笔者主张则将先秦两汉合起来视为中国美学的奠基时期。

“Lo scrittore ritiene invece che entrambe siano da ritenere come le fasi di fondazione dell’estetica cinese.”

3.10) Fattori testuali

3.10.1) Note e citazioni

Il prototesto presenta solo 10 note a piè pagina, note brevi che non apportano drastici cambiamenti alla struttura grafica del testo né disturbano la lettura del brano poiché quasi impercettibili. Il passaggio da prototesto a metatesto è stato molto complicato nella scelta dell’introduzione delle note e della loro strutturazione. Data la ricchezza di citazioni ed espressioni altamente specializzate e per la presenza di riferimenti a testi antichi e complicati, una mera traduzione letterale avrebbe reso impossibile la comprensione del testo originale. Per un ricercatore, uno studioso, un curioso intellettuale o un semplice studente, avvicinarsi

al testo di Qi Zhixiang senza la possibilità di confrontarsi direttamente con note esplicative o piccoli incisi, avrebbe significato un ulteriore lavoro di ricerca su altri testi o un'assidua navigazione in internet. Ecco perché, sebbene in riviste o giornali questa scelta potrebbe portare a problemi tecnici di impaginazione e grafica, è stato scelto di mantenere la struttura, per cui le note accompagnano il testo di pari passo senza riservare loro una sezione separata e nascosta in fondo al testo tradotto. Si è infatti ritenuto necessario un supporto alla lettura, già molto complessa anche senza la presenza di ulteriori informazioni date dalle note. Si è preferito puntare sulla chiarezza piuttosto che sull'estetica, appunto. Inoltre, data la presenza massiccia di citazioni e frammenti di discorsi diretti, termini tecnici ed espressioni idiomatiche, si è fatto ricorso all'uso di virgolette e del corsivo che ricoprono gran parte del testo, dimostrandone la complessità. Questa strategia traduttiva è stata usata anche nel riportare nomi di giornali, riviste ed opere letterarie, oppure nel presentare termini filosofici che il lettore, leggendo, avrebbe potuto ritenere particolarmente ostici o alieni. Gli elementi culturospecifici dunque spesso sono accompagnati da virgolette o scritti in corsivo.

3.10.2) Correzioni: aggiunte, omissioni

Per la complessità del testo originale, ricco di citazioni e riferimenti a testi antichi o a personaggi letterari del passato che utilizzavano un linguaggio ed un modo di scrivere a volte criptico o implicito, anche il TA potrebbe risultare in fase di lettura piuttosto complicato. A rendere il testo ancora più complesso è il fatto che lo stesso Qi Zhixiang spesso tralascia il soggetto della frase dandolo per scontato anche là dove sono elencate liste di nomi di personaggi letterari causando disorientamento nel lettore. In fase di traduzione invece, è stato necessario ribadire spesso il soggetto, sottolineare chi stesse parlando e soprattutto là dove le citazioni si sono mostrate particolarmente oscure o mancanti, sono stati aggiunti elementi chiarificatori.

心忧恐，则口衔刍豢而不知其味

“ il cuore è apprensivo ed impaurito, la bocca anche se stringe un animale [tra i denti] non ne sente il sapore”

文学创作的发生、构思、灵感、创作方法、文体特征等等，较之曹丕，《文赋》都有更为深入、细致、全面的分析。他论述文学创作过程紧扣情感与物象，触及艺术思维的两大特征。

“Comparando il primo impulso, la costruzione, l’ispirazione, il metodo di produzione, le caratteristiche dello stile letterario ecc.. della produzione letteraria [di Lu Ji di epoca Jin] con quelle di Cao Pi, L’arte della scrittura contiene analisi ancora più omnicomprensive, minuziose e approfondite.”.

4) Conclusioni

Ma che significato ha la bellezza per l'esistenza umana? La bellezza esiste, senza che se ne comprenda la sua necessità, appare addirittura superflua, e proprio questo la rende curiosamente desiderabile. Se non esistesse la bellezza ci troveremmo di fronte ad un mondo solamente meccanico, in cui gli esseri sarebbero semplici automi indifferenziati e l'universo apparirebbe un organismo senza vita. La vita invece nasce dalla differenziazione delle cose. Secondo François Cheng (docente, poeta e romanziere originario della provincia dello Shandong, attualmente residente in Francia) la bellezza salva dall'anonimato del nulla, ma solo a partire dall'unicità si può avanzare un'idea di bellezza, l'essere umano così non è più un automa tra altri automi ma un pezzo unico ed irripetibile, ed è solo grazie a questa unicità che è possibile parlare di "io" e di "tu" ovvero delle condizioni essenziali per l'inizio di un linguaggio e forse dell'amore. Ogni essere è unico in virtù del fatto che lo sono anche gli altri esseri. L'unicità del soggetto non esisterebbe se non di fronte all'unicità degli altri esseri irripetibili. Questo fenomeno dell'unicità si può vedere sia a livello spaziale (dove gli esseri si distinguono e si evidenziano proprio per le loro differenze) sia a livello temporale, dove si vede che l'unicità dell'istante è data dalla nostra condizione di esseri mortali (di fronte ad episodi belli, lieti, ci si rende conto della loro unicità e caducità, e noi veniamo pervasi da una forte nostalgia, nostalgia del bello). Per cui la bellezza è un tutt'uno con l'unicità dell'istante. La bellezza non sarà mai uno stato perpetuo e fisso, il suo disvelarsi avviene sempre in un unico istante, è la sua prerogativa. Henry Bergson diceva ne *La pensée et le mouvant* (1993): *Lo stadio supremo della bellezza è la grazia, e con la parola grazia s'intende anche la bontà, cioè la generosità di un principio di vita che si dona indefinitamente*¹⁴².

¹⁴² <http://www.hounlibrointesta.it/2013/04/24/imparare-la-bellezza-dai-poeti/> (consultato il 20/09/15).

François Cheng aggiunge:

La bontà si fa garante della qualità della bellezza e la bellezza irradia la bontà, e la rende desiderabile. ^{mmmmmm}

Il Vero, il Bene ed il Bello di Platone così non possono che essere considerati in un'unicità poiché la bellezza ha bisogno anche della bontà per svelarsi. La bellezza è armoniosa quando ha a che fare col bene e lo si vede perché diffonde attorno a sé un desiderio di comunione e condivisione, di benevolenza. Nella cosmologia cinese Vero, Bene e Bello devono essere legati insieme poiché essa si basa su una visione organica ed unitaria dell'universo, all'interno del quale agiscono forze diverse. La bellezza richiede un intreccio, un'interazione, un incontro fra i suoi elementi costitutivi, essa nasce sempre da una scambievolezza che non è solo estetica ma anche etica e spirituale. La cosmologia cinese si basa sull'idea del *Qi* 气 (Soffio), ovvero un universo organico dove tutto è collegato, connesso. Il Soffio primordiale è ciò che garantisce l'unità e che anima gli esseri, collegandoli in una grande rete intrecciata che è la Via, il *Dao*. Il Soffio si divide in tre soffi minori che agiscono sincronicamente, il soffio *Yin*, il soffio *Yang* e il soffio del Vuoto Mediano (che è colui il quale fa interagire in maniera positiva e di trasformazione reciproca gli altri due soffi). Per cui il Vuoto è il luogo dove il Soffio si rigenera. Dunque ogni essere è abitato da questi soffi, i quali a loro volta si caratterizzano per una polarizzazione più verso *Yin* o più verso *Yang*. Questa visione ternaria è condivisa anche dal confucianesimo che parla della triade Cielo-Terra-Uomo. Il fatto che il *Dao* sia dinamico e che il Soffio garantisca in maniera ininterrotta il passaggio dal non-essere *wu* all'essere *you*, il movimento della vita appare proprio come una "ripresa" o un accadimento piuttosto che come una banale ripetizione. Tutto è un continuo sorgere, rigenerarsi. Inoltre questa rete di continui scambi comporta che ogni via sia connessa e che dall'interazione nasca una trasformazione. Tutto questo, se guardato nei confronti della bellezza ci porta a dire che: la bellezza è sempre un accadere, un avvento, un qualcosa che si rende presente; essa implica un'interazione tra la bellezza presente e lo sguardo che la coglie, inoltre da questo incontro nasce come una rivelazione, una trasfigurazione dell'essere (sperimentata e sperimentabile di fronte per esempio alla bellezza di una montagna maestosa che cambia il nostro umore, ci fa palpitare il cuore, ci fa vibrare). Il celebre poeta del IV secolo Tao Yuanming, ad esempio, è

^{mmmmmm} François Cheng (2007), *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Torino, Bollati Boringhieri.

stato ispirato dal monte Lu, perennemente ricoperto da nebbie e brume. Nel distico di Tao Yuanming si capisce con che semplicità e chiarezza i cinesi percepiscano la bellezza:

Colgo i crisantemi vicino alle siepi dell'Est

*Ed ecco che, noncurante, mi accorgo del monte del Sud.*ⁿⁿⁿⁿⁿⁿ

In questo caso il monte Lu si è rivelato nel suo splendore appena la nebbia si è diradata, spiazzando il poeta. Uno scenario bello, mozzafiato, come può essere un fiore che sboccia, un tramonto in collina, necessita dunque di essere colto da uno sguardo, per far sì che la bellezza si conceda ed assuma senso. Perché ciò accada dunque, c'è bisogno del rapporto sguardo-bellezza, un "oggetto" ed un "io": la bellezza offre un'opportunità di godimento, questa è la prova della sua esistenza. Se affermiamo che la bellezza esiste in maniera data, senza che noi lo abbiamo richiesto, e dunque è presente, c'è, perché possiamo anche affermare che è una realtà che si "rende presente"? Perché la bellezza per i cinesi non è mai qualcosa di statico, essendo essa stessa generata dal Soffio che continuamente rigenera. E proprio perché generata dal Soffio essa deve rispondere alla legge dell'occulto-manifesto ovvero alla legge per cui il fascino è tale quando si svela, non quando è già palese (come una montagna che pian piano si rende visibile dopo un pomeriggio di foschia). Lo svelarsi dona sempre qualcosa di nuovo e inaspettato, ecco perché la bellezza stupisce ogni volta. Ed è nel rapporto tra uomo e Natura che è più facile vedere il Bello, la bellezza del mondo sembra fare un appello a cui l'uomo mediante il linguaggio risponde. E risponde con una certa intimità, come da soggetto a soggetto, risponde cioè ad una Natura che non è inerte o passiva, ma che sembra dialogare con l'uomo. Li Po, uno dei massimi poeti di epoca Tang, riferendosi al monte Jingting dice "Noi ci fissiamo senza stancarci mai". In Cina i poeti ed i pittori da secoli hanno raccontato questa complicità uomo-Natura che genera bellezza.

Ma a cosa serve la bellezza e perché l'uomo, ad Oriente come ad Occidente da sempre ne ha parlato, da sempre l'ha ricercata ed evocata?

Freud ne *Il disagio della civiltà* dice che *l'utilità della bellezza non è evidente, che sia necessaria alla civiltà non risulta a prima vista, eppure la civiltà non potrebbe farne a meno*^{oooooo}.

ⁿⁿⁿⁿⁿⁿ François Cheng (2007), *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Boringhieri.

^{oooooo} <http://www.studiobumbaca.it/2012/07/09/la-bellezza-salvera-il-mondo/> (consultato il 20/09/15).

Inoltre ricorda che l'estetica (come scienza dell'espressione e linguistica generale) studia le condizioni per cui il bello è sentito come tale, ma non è stata in grado di fornire alcuna spiegazione circa la natura e l'origine della bellezza. Ma anche che *purtroppo anche la psicoanalisi ha assai poco da dire sulla bellezza*^{pppppp}. Molti filosofi hanno sostenuto che l'anima ha necessità di bellezza. Il nostro desiderio di bellezza, quel bisogno pressante di significato, di felicità che è in noi viene proiettato nella Natura, così quando la Natura si trova minacciata di distruzione, avvertiamo una perdita d'anima, uno sgomento, il senso di paura e di bruttezza. La bellezza invece è essenziale per il cammino di ogni essere umano perché spinge ad una costante (anche se a volte inconsapevole) ricerca di senso e di significato e trasfigura, cambia, lascia in uno stato simile alla beatitudine. Non a caso, di fronte a qualcosa di bello ci si domanda perché esista. Per non degradare la bellezza a effimero oggetto di consumo, per non ridurre la bellezza da uno stato semplice ed essenziale d'Essere ad un qualcosa legato all'Avere, è fondamentale fare memoria dell'incontro autentico, esperenziale di quando la bellezza si è imposta sul nostro cammino, come ad esempio quando ci siamo trovati di fronte ad un mare sconfinato o ad un cielo stellato. Tale incontro provoca ogni volta una ricerca di senso, sollecita delle domande, parla di ciò che cerchiamo e desideriamo. Forse proprio ponendoci da questo punto di vista possiamo riconoscere che senza la bellezza, l'anima si perde e la vita si fa sterile. L'uomo continuerà a celebrare la bellezza in virtù del suo enigmatico splendore che soggioga, perché di fronte a tale mistero l'universo non appare più solo come un mero dato, ma si rivela come un dono, di cui essere riconoscenti. E l'uomo non è più solo un automa che esiste per svolgere determinate funzioni, ma è l'Essere che deve godere della bellezza e celebrarla con ogni suo mezzo, nel caso dell'arte letteraria tramite le parole.

^{pppppp} <http://www.studiobumbaca.it/2012/07/09/la-bellezza-salvera-il-mondo/> (consultato il 20/09/15).

5) Riferimenti bibliografici

Anne Cheng (2000), *Storia del pensiero cinese*, Piccola Biblioteca Einaudi, Filosofia.

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

Attilio Andreini e Maurizio Scarpari (2013), *Sun Tzu, L'arte della Guerra*, Commento di Jean Levi, illustrazioni scelte e commentate da Alain Thote, Giulio Einaudi editore.

Brook Anthony Ziporyn (2009), *Zhuangzi: the essential writings: with selections from traditional commentaries*, Indianapolis : Hackett Pub.

Bruno Osimo (2008), *Manuale del traduttore, guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli.

Dong Zhongshu (1966), *Chunqiu Fanlu*, Taipei : Taiwan Zhonghua shu ju.

Eric L. Hutton (2014), *Xunzi: the complete text*, Princeton University Press.

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

Francesco Sabatini (1990), *La comunicazione e gli usi della lingua. Pratica dei testi, analisi logica, storia della lingua*, Torino, Loescher.

François Cheng (2007), *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Torino, Bollati Boringhieri.

Giangiorgio Pasqualotto (1992), *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio.

Griet Vankeerberghen (2001), *The Huainanzi and Liu An's Claim to Moral Authority*, New York, State University of New York Press.

Hans Van Ess (2013), *Gli albori della letteratura*, in Scarpari M. e Lippiello, T. (a cura di), *La Cina 1.2. Dall'età del bronzo all'impero Han*, Torino, Einaudi, pp. 901-974.

Kenneth J. Dewoskin (1983), *On Narrative Revolutions*, Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews, (CLEAR), vol.5, No. 1/2, pp. 29-45.

Laura Hua Wu (1995), *From Xiaoshuo to Fiction: Hu Yinglin's Genre Study of Xiaoxuo*, Harvard Journal of Asiatic Studies, vol.55, No 2, pp. 339-371.

Li Zehou (2004), *La via della bellezza. Per una storia della cultura estetica cinese*, Torino, Einaudi.

Lionello Lanciotti, *Letteratura cinese*, Roma, ISIAO, 2 edizione 2007.

Liu Dianjue (1994), *Shangshu zhu zi suo yin = A concordance to the Shang Shu*, Xianggang : Shang wu yin shu guan.

Liu Xie (1995), *Il tesoro delle lettere : un intaglio di draghi*, Milano, Luni.

Lu Xun, Luca Pavolini, Gaetano Viviani(1960), *Storia della letteratura cinese 1: La prosa*, Roma, Editori Riuniti.

Maurizio Scarpari (2004), *Laozi e il Laozi*, in Andreini, A., *Laozi. Genesi del Daodejing*, Torino, Einaudi.

Maurizio Scarpari (2010), *Il confucianesimo, i fondamenti e i testi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Mappe.

Peeter Torop (2009), *La traduzione totale*, Milano, Hoepli.

Peeter Torop (2010), *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, Milano, Hoepli.

Richard Alan Kunst (1994), *The original "Yijing"*, Ann Arbor, U.M.I.

Roman Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione* (1959), in *Saggi di linguistica generale*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1966.

Sabattini, Mario e Santangelo, Paolo (2011), *Storia della Cina*, Roma, Laterza.

Sergej Vlahov e Sider Florin, *Neperovodimoe v perevode. Realii*, in *Masterstvo perevoda*, 1969, Moskva, Sovetskij pisatel', 1970.

Umberto Eco (1991), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani.

Vassilij Kandinsky (2005), *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE.

Victor H.Mair (1983), *The Narrative Revolution in Chinese Literature: Ontological Presupposition*, Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews, (CLEAR), Vol. 5, No. 1/2, pp. 1-27.

Werlich Egon (1982), *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer (1a ed. 1976).

William H. Nienhauser (1988-1989), *Monumenta Serica: The Origins of Chinese Fiction*, Maney Publishing, vol.38, pp. 191-219.

Xu Shen (1963), *Shuowen Jiezi : Fu Jiezi*, Beijing, Zhonghua Shuju.

Siti web consultati:

- [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_\(Storia-della-Scienza\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-in-cina-dai-qin-han-ai-tang-i-primordi-dell-impero_(Storia-della-Scienza)/)
- <https://11senlin.wordpress.com/2009/09/08/il-fu-lo-yuefu-lo-shi-e-la-traduzione-geyi-ii-sec-a-c-iv-d-c/>
- <http://www.corsilinguacinese.it/storia-della-cina/i-tre-regni-e-le-sei-dinastie.html>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Storia_del_daoismo
- https://it.wikipedia.org/wiki/Dinastia_J%C3%ACn
- <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/09/10/lu-xun-lattualita-del-padre-della-letteratura-cinese/706621/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Ribellione_di_An_Lushan
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- http://courses.logos.it/IT/1_20.html
- <http://www.icoloridelsacro.org/articms/admin/upAllegati/128/Tracce%20tematiche%20Taoismo.pdf>
- <http://www.icoloridelsacro.org/articms/admin/upAllegati/128/Tracce%20tematiche%20Taoismo.pdf>
- <http://www.studiobumbaca.it/2012/07/09/la-bellezza-salvera-il-mondo/>

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutti coloro che, in questi cinque anni, mi hanno aiutata a riconoscere la vera bellezza tra i falsi miti quotidiani ed a farne memoria ogni giorno.

6) Appendice

Di seguito è stato riportato il testo originale in cinese.

中国美学的历史演变及其时代特征

祁志祥

摘要: 中国古代美学精神主要是一个由以“味”为美、以“心”为美、以“道”为美、以“文”为美构成的复合互补系统。以之来考察中国美学历史演变轨迹及其不同时代特征,可发现先秦两汉是中国美学的奠基期,以“味”为美、以“心”为美、以“道”为美、以“文”为美的美论奠定了中国美学的坚实基础,各家美学完成了初步建构。魏晋南北朝是中国美学的突破期,情感美学与形式美学取得重大突破,诗文美学摆脱依附走向独立。隋唐宋元是中国美学的发展期,儒家道德美学重新收复失地、形成主潮,同时形式美学、表意美学也旁枝侧出,增光添彩。明清是中国美学的综合期,涌现了众多总结性的美学论著。近代是中国美学的借鉴期,“美学”走出原来的依附形态,走上了独立的学术行程。从现代到当代,则可视为中国美学向现代科学美学的转型期。

关键词: 中国美学; 奠基期; 突破期; 发展期; 综合期; 借鉴期; 转型期

中图分类号: I01 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-5833(2011)11-0172-11

作者简介: 祁志祥,上海政法学院新闻传播与中文系教授 (上海 201701)

如果我们比较一下业已出版的各种中国美学史,就会发现对中国美学史的时代分期是人言言殊、歧义百出的。这当中存在一个主要问题,是对中国美学史运行的轴心——中国美学精神缺少一个明晰的认识和准确的把握,因而对中国美学史的时代分期缺少一以贯之的有说服力的依据。笔者认为,中国古代美学精神主要是一个由以“味”为美、以“心”为美、以“道”为美、以“文”为美构成的复合互补系统^①,以此去考量中国美学史的历时演变和时代特征,就会得出全然不同的认识和判断。

一、先秦两汉: 中国美学的奠基期

一般的中国美学史都把先秦、两汉分为两个不同的历史时期来看。笔者主张则将先秦两汉合起来视为中国美学的奠基时期。这是基于如下考虑: 中国古代美学精神,特别是以“味”为美、以“心”为美、以“道”为美、以“文”为美的美论不只在先秦,而且直至两汉才奠定了坚实基础,各家美学(如儒、道、佛)的初步建构也直至两汉才大功告成。比如先秦人以“味”为“美”,东汉许慎《说文解字》中才明确“美”、“味”互训; 先秦人说“物一无文”,东汉许慎《说文解字》则明确界定“错画”为“文”。先秦儒家强调心灵的道德表现美,汉代董仲舒的《春秋繁露》、刘向的《说苑》、许慎的《说文解字》发展为自然物“比德”为美。先秦《尚书》

收稿日期: 2011-08-30

① 祁志祥《中国古代美学系统整体观》,《文学评论》2003年第3期。

提出“诗言志”说,汉代《毛诗序》加以继承,扬雄《法言》发展为“心声”、“心画”说。先秦儒家有《乐记》、《乐论》,汉代司马迁《史记》中有《乐书》。先秦道家提出“大音希声”、“大象无形”、“至味无味”、“至乐无乐”,汉代的《淮南子》则阐释为“无声而五音鸣焉”、“无形而有形生焉”、“无色而五色成焉”、“无味而五味形焉”、“能至于无乐者则无不乐”,如此等等。可见,在美学思想的发展方向及其神理上,先秦两汉是一脉相承、密不可分的。与后来六朝美学相比,其整体特征非常明显。这种特色是:一、美学思想集中在现实美领域里展开,文艺美学尚未取得强大的独立形态。二、儒家美学阵容强大,紧密呼应,在肯定情感欢乐的美满足的权利的同时,主张用道德理性加以节制。道家美学以“无情无欲”为自然人性,主张“自然适性”的结果是去除情欲的欢乐之美,是肯定肉体感性生命的存在。于是,节欲的美成为这个时期的整体追求,从而区别于后来六朝情欲释放的美学追求。尤其值得指出的是,孔孟的人道精神和老庄的天道精神,经过这个时期的夯实,构成了中国古代美学精神的两元,开创了中国古典美学的两大传统,共同支撑起中国美学思想库的大厦。

1、儒家美学

强调道德美,是儒家美学的首要之义。孔子说“礼之用,和为贵,先王之道斯为美”,孟子指出道德“充实之谓美”,“仁义之悦我心,犹刍豢之悦我口”,奠定了儒家以“道”为美的道德美学传统。荀子继之,重申道德之“不全不粹之不足以为美”,指出“君子乐得其道,小人乐得其欲”,使儒家的这一道德美学观得到夯实。先秦另外一些儒家著作亦然。如《尚书》告诫人们“玩物丧志”,“志以道宁”,“作德,心逸日休”。快乐的根本在道德心灵,而不是感官形式。《礼记》主张以“人道之正”要求“礼乐”之美,揭示“德音之谓乐”、“温柔敦厚《诗》教也”。《易传》要求君子“反身修德”,强调君子“美在其中,而畅于四支,发于事业”,以此为“美之至”^①。审美中会情不自禁地“仁者见仁,智者见智”,打上道德烙印。《左传》强调“乐以安德”、《国语》强调政“和”为美,“上下内外大小远近皆无害焉,故曰美”。屈原赞美香草等自然物,因为它们的美好道德的象征。汉代从秦朝任用暴政迅速灭亡的惨痛中吸取教训,高扬儒家道德仁政之美。《诗大序》要求“发乎情,止乎礼义”,肯定“声音之道与政通”。董仲舒揭示自然山水比德为美。司马迁重申“礼”者“洋洋美德乎”,“乐音者,君子之所以养义也”。刘向重申自然比德为美、“乐者德之风”的道德美学观,要求人们“修文”与“反质”。扬雄高扬“足言足容,德之藻矣”,鄙薄“雕虫篆刻”的文辞形式之美。班固重申诗乐的道德审美功能。王逸在评价屈原辞赋时称赞其“玉质”。许慎释“玉”时揭示“石之美,有五德”。郑玄解释“赋比兴”时强调道德美。王充肯定“善”具有“可甘”之美。如此等等,都表现了对先秦儒家所奠定的道德美学传统的重视。

综观先秦两汉儒家美学,发现呈现出如下整体特色:

首先,儒家认为美感是一种快乐的情感(“乐感”);追求快乐的美感,是人的天性,不应简单、粗暴地加以扼杀;人的感官天生地喜欢令人愉快的色、声、嗅、味、佚,人的心灵天生地喜欢仁义道德;感官的愉悦与心灵的愉悦、各种不同感官的愉悦之间同为快乐的情感,没有本质的不同,这样,快感与美感的界限也就随之消失。不过,儒家又认为,过分沉迷于感官愉快及其对象形式会使人“玩物丧志”,乐不知返,因而对此必须加以一定的节制。而对心灵愉悦、道德快感的追求则没有这个限制。恰恰相反,由于“心好仁义”常常受到“心好利”的欲望的干扰,使其丧失对“仁义”的喜好,因而尤须加强道德美感的培养。

其次,从承认人的感官愉快的基本权利出发,儒家肯定人的感官愉快所由产生、对应的对象形式——美色、美声、美味、美嗅等纯形式美的存在权利,指出这种美是不依赖道德善而存在的

^① 《易·坤·文言》,《周易正义》卷一,载王弼等注、孔颖达等正义《十三经注疏》上册,上海古籍出版社1997年版,第19页。

“纯美”, 儒家有时又称之为“文”; 同时, 从节制人的感官愉快的思想出发, 儒家又不赞成人们一味追求纯形式美, 强调人们应在此之外有更高的美学追求。

再次, 从对人的心灵愉悦的充分肯定出发, 儒家反复强调心灵愉悦所由产生、对应的仁义道德美。人格美以道德充实为转移, 艺术美以象德载道为标准, 自然美亦以“比德”为依据。儒家的道德究其实是心灵理念。于是, 美是道德的象征, 又呈现为美是心灵意蕴的表现。

复次, 对审美主客观属性辩证关系的认识。尽管由于主体心灵意蕴的投射, 审美中会发生“仁者见仁, 智者见智”、“心忧恐, 则口衔刍豢而不知其味”^①的情况, 但这并不能抹杀“口之同嗜”、“目之同美”、“耳之同听”、“心之同然”的美, 这种美是经过大众审美经验普遍检验过的客观存在的共同美。

2、道家美学

道家的美学, 过去由于其反世俗美的表象, 相当长的一个时期未被人给予足够的重视。其实, 道家虽然否定世俗的美感和美, 并不否定本质的美感和美——“至乐”、“至味”。它之所以否定世俗的美感和美, 是因为这种美感不是“至乐”, 这种美不是“至味”。那么, 什么是“至味”呢? 就是“无味”之“味”——超越一切色声嗅味的“道”。什么是“至乐”呢? 就是体味“道”时不可感受的“无乐”之“乐”。由此出发, 道家建构自己独特的美学思想系统。它站在儒家美学的对立面, 丰富了中国美学对美和美感的认识, 构成了中国古代美学传统的另一极。

与儒家美学一样, 道家美学亦以“道”为美。如老子说“孔德之容, 惟道是从。”庄子指出: 主体游心于原初的道, 即可获得“至美至乐”。不过, 道家的“道”与儒家之道内涵截然有别。在老子, “道”指派生天地万物而又寓存于天地万物中的虚无本体。在形式美上, 认为“大象无形”、“大音希声”、至味“无味”、至言“无言”, 以此反对世俗的感官愉快及其对应的形式美; 在内涵美上, 认为“上德不德”、至仁“去仁”、至为“去为”, 以此反对世俗的仁义功利道德美。这种道德称为“玄德”, 落实在做人上就是守柔、谦下、愚拙。庄子继承老子的道德美学, 将“道”改造为“自然”的“性命之情(实)”, 提出“彼至正者, 不失性命之情”, 这“正”即完美的意思。天下万物各有其自然的“性命之情”, 所以对不同的生命体而言, 至正至美就是“自适其适”, 而“适性”的形态也就“不主故常”, 呈现出多样性, 对于此物是美的对于他物也许是丑, 不同的生命体就有不同的审美尺度。这种随顺生命自然本性的得道之美的美感反应是“无乐”, 但却是“至乐”。而世俗人热衷追求的“声色嗅味”、“富贵寿善”虽然快乐, 却不是真乐。《吕氏春秋》继承庄子“安其性命之情”的美学主张, 建构起“贵生”的美学系统, 探讨“性命之情”、“养生之道”, 反对违反人的天性“逆生”或“迫生”, 既承认人有情有欲的实际, 又力戒过度的奢侈享受伤性害生, 从而深入到人类审美的主客体结构阈值的对应问题。《淮南子》继承并发展了老子以“无”为美的思想, 对这个美学命题的奥义作了丰富而明确的发挥。“无形”、“无色”、“无声”、“无味”为什么是最美的“形”、“色”、“声”、“味”呢? 因为“无形而有形生焉”, “无色而五色成焉”, “无声而五音鸣焉”, “无味而五味形焉”。所以说“无形者, 物之大祖也。”“无声者, 正其可听者也; 其无味者, 正其足味者也。”在美感论上, 继承庄子的“至乐无乐”说, 重点阐释了“能至于无乐者, 则无不乐”的玄机。

二、魏晋南北朝: 中国美学的突破期

魏晋南北朝是中国美学发展史上取得重大突破的一个重要阶段。一方面, 原先的儒家美学和道家美学这时汇合为儒道合一的玄学美学; 另一方面, 诗文美学伴随着诗文书画的繁荣摆脱了先前的依附状态而走向独立, 呈现出一片辉煌。

^① 《荀子·正名》, 载王先谦《荀子集解》下册, 中华书局1988年版, 第431页。

先秦两汉创立发展的儒家学说和道家学说在魏晋时期被融合儒道的玄学所取代。玄学继承了道家“适性”“逍遥”的美学主张,后来又改造了道家“无情无欲”的“人性”观,给“人性”注入了有情有欲的现实内容,于是“适性”一变而为“人性以从欲为欢”,变成了“越名教而任自然”。于是,“情”从心灵的理性约束中挣脱出来,形式从道德的附庸中解放出来,以“情”为美的情感美学和以“文”为美的形式美学潮流一下子突涌出来,覆盖了人格美和艺术美,一直延展到南朝。在人格美方面,形成了“情之所钟,正在我辈”^①、放浪形骸、不拘形迹的“魏晋风度”;在艺术美方面,诞生了“缘情”而“绮靡”的山水诗、宫体诗、格律诗及其相应的理论形态。在情感美学和形式美学取得巨大突破的同时,中国美学在诗文书学领域也取得一系列重大成果。

曹丕的《典论·论文》是中国美学史上最早的一篇独立的文学理论论文。他以一代开国君主之尊肯定文章是“经国之大业,不朽之盛事”,彻底摆脱了孔门儒家道本艺末、文章为雕虫小技的传统价值成见,大大提高了文章的地位。在此基础上,他分析了“文本同而未异”的体裁和“文以气为主”的风格,批评了“各以所长,相轻所短”、“贵远贱近,向声背实”的文学批评态度,竭力倡导一种客观公允的审美态度。其“诗赋欲丽”是对诗赋体裁形式美特征的最早揭示。晋代陆机《文赋》是分析中国古代研究文学创作过程及其审美特点的最早专文。文学创作的发生、构思、灵感、创作方法、文体特征等等,较之曹丕,《文赋》都有更为深入、细致、全面的分析。他论述文学创作过程紧扣情感与物象,触及艺术思维的两大特征。他提出“诗缘情而绮靡”,奠定了诗歌作为美学的形式美和内容美特点。挚虞肯定诗赋“以情义为主,以事类为佐”,批评“以事形为本,以义正为助”,揭示了中国美文学的心灵表现特色。南齐沈约明确以“情”为文之“质”,要求“以情纬文”,在文学形式方面,发明“宫羽相变,低昂互节”,“前有浮声,后须切响”的声律美规律。刘勰在南齐末完成体大思精的文学理论巨著《文心雕龙》。全书五十篇,分文之枢纽、文体论、创作论、批评论,全面论述了文学创作的基本原理。作家论方面论及“德”、“气”、“才”、“学”,发生论方面论及客观生活的触发和具有丰富感受的主体,艺术构思论紧扣“象”与“情”的互动,创作方法论方面深入剖析了“比兴”、“用事”、“夸饰”、“声律”等,文体论方面本着解释概念、说明要理、列举作品、历史观照的方法花二十一篇分别论述了三十多类文体,风格论方面“数穷八体”,通变论方面兼顾“通则不乏,变则其久”,批评论方面建构了完整的“知音”说,并用“原始表末”的历史主义方法品评历代文体作品。通观全书,贯穿着“以雕缛成体”的形式美和“辩丽本于情性”的情感美观念。梁代钟嵘的《诗品》结合当时诗歌创作现实亦破亦立,重申“吟咏情性”的诗学纲领,建立了“滋味”说为核心的诗学系统。萧绎、萧统、萧纲兄弟以皇帝、王子之尊,编选历代美文,创作宫体诗,倡导“绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡”,具有文采美与情感美的美文。不难看出,魏晋南北朝是一个美文自觉的时代,尤其是诗文的辞采声律美与情感风流美澎湃勃发的时代。

三、隋唐宋金元: 中国美学的发展期

从隋唐至宋金元,中国美学进入了新的发展阶段,形成了与魏晋南北朝美学不同的鲜明的时代特色。六朝时期,儒家思想失去了一统天下的统治地位,在玄学逍遥适性思想的推动下,美学日益往自律方面发展,以“文”为美的形式美学、以“情”为美的情感美学取得重大突破。这种美学思想具有人性解放的启蒙价值,但发展到极端,完全抛弃儒家理性规范,又未免落入一偏。它给隋唐宋元统治者和思想家重铸儒家道德理性规范提供了现实依据。

杨坚统一南北朝、建立隋朝后,便着手整顿世风。在朝的主管意识形态的官员李谔连续三次

^① 《世说新语·伤逝》王戎语,载徐震堦《世说新语校笺》,中华书局1984年版。

上书隋文帝,要求革除浮靡文风,整顿轻薄的社会风气。在野的儒家学者王通仿《论语》作《中说》,以远绍周、孔自命,批评南朝以“文”灭“道”的诗人,广带弟子,传播儒道。朝上朝下遥相呼应,标志着社会价值取向的根本扭转。隋炀帝中断儒道,骄奢淫逸,结果隋朝毁于一旦。这告诉唐初政治家:统治者的欲望不可放纵,儒家克制欲望的理性和为民着想的仁政不可废。在恢复儒道统治地位方面,唐太宗做了两件大事。一是命孔颖达负责收集以往的五经权威解释,重新加以统一的注疏;二是命魏征为监修,新编、重编南北朝史,总结政治兴亡得失,证明儒家以民为本的仁政是长治久安之道。唐太宗确立了儒家道德学说在唐朝思想界的主宰地位。整个唐朝思想界,诗人如唐初四杰、陈子昂、杜甫、白居易、元稹、张籍等,文人如萧颖士、李华、独孤及、梁肃、柳冕、权德舆、吕温、韩愈、柳宗元、李翱等,无不以儒家之道为第一位要求做人作文。他们不仅是文章家,而且是道德君子。

唐、宋之间,经历了一个几十年的藩镇割据的五代十国阶段。这是一个道德失范、天下大乱的时代。宋太祖统一天下后,吸取唐代藩镇兵权过大的教训,建立了皇权更加集中的独裁专制。与此相应,在思想领域进一步确立了儒家学说的统治地位。儒家的温馨之“道”一变而为沉重的冷冰冰的“理”。周敦颐、二程、邵雍、朱熹、陆九渊是著名的理学家。而柳开、王禹偁、石介、孙复、欧阳修、真德秀等人虽以古文家著称,同时也是一再要求“文以载道”的道学家。

元代思想界的情况,诚如《元史·列传·儒学》所云“元兴百年,上自朝廷内外名宦之臣,下及山林布衣之士,以通经能文显著当世者,彬彬焉众矣。”^①元朝统治者袭用宋代理学之旧为其大一统的政治服务,虽无所发明,却在推广理学方面颇有劳绩。

从隋唐道学到宋元理学,尽管儒家之道的内涵发生了变化,但在恢复、高扬儒家道德理性方面是一致的,与六朝任情纵欲的时代风尚形成鲜明对比,也与明代中叶以后出现的反叛理学的启蒙思潮有着鲜明不同。这是我们把隋唐宋元视为中国美学发展的一个特定时期的思想依据。这一时期,儒家重新在中国思想界获得统治地位,儒家道德美学再次成为这个时期美学界的主流。其历史发展的座标是隋代的王通、唐代的古文家和新乐府诗派、宋代的理学家(或称道学家)和古文家。儒家道德美学高举以“道”为美的大旗,对魏晋南北朝的情感美学和形式美学大张挞伐,奠定了这个时期美学的时代特色。然而,形式美学与情感美学并不愿意束手待毙,魏晋南北朝异军突起的这两大美学狂飚在隋唐以其巨大惯性朝前奔突,在唐宋以其自身魅力朝前推进,二者既相互争斗,又相互携手,与道德美学作抗争,在个人的天地中、在词曲的夹缝中求生存、求发展。在文艺美学的园地中,这个时期形式美学的代表是初唐和晚唐的诗律派、宋代的西崑诗派和江西诗派、宋元词曲领域的格律派;这个时期情感美学的代表是唐宋金元时期一些重个性化的“意”、“气”和艺术创作审美特点(如“境”、“意境”、“兴象”、“境外之境”)探讨的文学家。因此,这个时期中国美学界的状况就不仅仅是对先秦两汉时期儒家道德美学的复古,而且有着自身的新的发展和贡献。

四、明清: 中国美学的综合期

将清代作为中国学术乃至美学集大成的综合时期,这几乎是共识,在学界没有疑义。把明代也划进来,作为中国古代美学的综合期,则是笔者的一家之言。明代美学的综合特征虽然不如清代美学那么明显,但在中国古典美学的起、承、转、合中,它明显地带有转合特征。所谓“转”,即向“合”的过渡和转化。像明代的小说美学、戏曲美学,与清代的小说美学、戏曲美学水乳交融,难解难分,融为一体,是对此前中国小说美学、戏曲美学的总结发展。所谓“合”,即综合、总结。这样的著作不只清代有,明代已开始出现,如诗学方面谢榛的《四溟诗话》,曲学方面王骥德的《曲律》等。

^① 《元史》卷一百八十九,中华书局1976年版。

在明清时期,不仅涌现了许多集大成的美学家和带总结性的美学论著,而且以滋味为美,以道德为美,以心性为美,以文饰为美的中国古代美学精神进一步得到过滤和积淀。尤其值得指出的是,与隋唐宋金元时期文艺美学中呈现的儒家道德美学主潮显然不同,明清时期即便是道统观念很深的美学家(如清初三大家黄宗羲、王夫之、顾炎武)也没有以理斥情,而是在情理合一中表现出对情感和个性的崇尚,使情感美这一思想内核放射出炫目的光辉。

明清美学学派林立,思想多元,端绪纷繁,而且往往你中有我,我中有你,不过,在众声喧哗之中,总是回荡着以“道”为美的道德美学、以“心”为美的表现美学和以“文”为美的形式美学的三个主旋律。

1、诗文美学

这个时期诗文领域的开场人物要数宋濂。宋濂曾官江南儒学提举,是明初文坛的一代宗师。他论文求美,反对唯形式追求,认为美丽的文采就在我们的日常生活中,就在我们的道德修养实践中。文章应当成为“道之所寓”,而“道”又“存诸心”。只要善于培养道德之“气”,然后“随物赋形”,自然为文,就能成就一代美文。宋濂的诗文美学主张是对唐宋古文家和道家道德美、心性美思想的一次综合。明代中叶的王守仁不赞成仅在“文词技能”上用工,主张“志于道”而“游于艺”,并把“艺”重新解释为“义”和“理之所宜者”,认为“理之发见可见者谓之文”,而“理”就在“心”中,“心外无理”。这与宋濂的诗文美学主张相呼应,可视为古代儒家道德美学尤其是宋代理学家美学主张的一种回响。

明代文坛出现了要求“文必秦汉、诗必盛唐”的前、后七子。这虽然有拟古之嫌,但同时我们注意到,这实际上包含着对秦汉散文、盛唐诗歌美学法则的清理和盘点。这种美学法则既有属于形式美学范畴的,如李梦阳总结的“法式”、“规矩”,王世贞总结的“格调法度”,何景明、王廷相的“意象”论,也有属于情感美学范畴的,如徐祯卿的“因情立格”说、谢榛的“情景”说。它们深入揭示了秦汉文、盛唐诗的美学本质和特征。尤其是谢榛的《四溟诗话》,详细剖析了诗歌寓情于景、即景传情的特点和一系列形式法则,堪称古代诗歌美学的系统建构。

在前后七子之间,有一个散文流派不同意七子的“文必秦汉”主张,认为唐宋散文创作也很有成就,进而要求取法唐宋散文。这就是“唐宋派”。如果说前后七子主要的建树在诗歌美学方面,唐宋派则把着力点放在了唐宋以韩愈、欧阳修为代表的散文创作美学法则的总结上。唐宋派并不否认秦汉散文的成就,但认为秦汉散文“法寓于无法之中”,无法可依,而唐宋散文则有法可循,易于学习。学者可以先由唐宋文入手,最后进入秦汉文境界。唐宋派所标举的唐宋散文家如韩愈、柳宗元、欧阳修等人其实是很重视文章的载道之美的。然而唐宋派则没有重复他们的道德美学主旨,而是将文章所表现的“道”改造为自家的“真精神”和“千古不可磨灭之见”^①,在创作方法上强调“神明变化”之法。这是在明代中后期崇尚个性的时代风潮影响下对苏轼为代表的唐宋散文美学神韵的总结和发现。

中明以后,王阳明心学走到了它的反面,反抗理学道德磐石的沉重压抑,要求解放自然人欲人情的启蒙思潮奔突弥漫于整个社会,流泽所被,延及清代。于是在这个时期,出现了以“真心”、“真情”、“个性”、“见识”为美的美学新潮。而这一美学新潮,未尝不可视为是对六朝美学否定之否定的继承和扬弃。六朝人崇尚自然情欲之美,但未流所及,荡而忘返。明清人崇尚“一人之性情”,又兼顾“天下之性情”;既肯定“情”的可贵,又认识到“情极”则“俚”。当然,这是就整体倾向而言。具体说来,又异彩纷呈。李贽拈出“童心”与传统道德相对抗,高标自家“胆识”和不羁之“才”,公开宣称“以自然之为美”,一时影响甚大。徐渭、焦竑、屠隆、公安派、竟陵派、袁枚、龚自珍等等,都主张以自家“性灵”、“情性”为主,不受陈规旧律的限制,也不为道德理性所拘。如焦竑主张“脱弃陈骸,自标灵采”;屠隆主张“文章止要有

^① 唐顺之《答茅鹿门知县二》,载《荆川先生文集》卷七,《四部丛刊》本。

妙趣”，“性灵不可灭”；袁宏道主张“独抒性灵，不拘格套”，认为“情至之语，自能感人”，“古何必高，今何必卑”；竟陵派尊性灵，尚人情；袁枚指出诗以“性灵”传世；龚自珍明确提出“宥情”、“尊情”，主张以人性之“完”的状态为美。特别值得注意的是清初的黄宗羲、王夫之虽以大儒名世，却没有汉儒和宋儒的迂腐，而是将诗文之美与自然之“情”紧密联系起来。如黄宗羲指出“情之至真，斯论美也。”“情至”之文才是“至文”。王夫之在《姜斋诗话》和《古诗评选》、《唐诗评选》、《明诗评选》中分析了“情”在诗中的各种表现形态，成为谢榛之后中国诗学的又一座高峰。章学诚尽管史学观念很重，但仍然肯定“情”在文章中的重要地位，指出“气畅而情挚，天下之至文”。如此等等，标志着情感美学在明清启蒙思潮中所达到的辉煌。

2、小说美学

在明代以前，中国的小说创作经历了六朝志怪、志人小说，唐代传奇小说、宋代话本小说诸阶段。与后世相比，小说创作的规模、手法、成就均不可同日而语，加之由于鄙薄小说为“小道”的传统观念的影响，此前的小小说评点美学尚处于起步阶段。明初诞生了《三国演义》、《水浒传》两部具有很高艺术价值的长篇小说，加之明中叶思想界相对比较活跃和解放，于是围绕着《三国演义》、《水浒传》的评点，在嘉靖、万历时期出现了小说美学的繁荣局面。明代中期《西游记》、《金瓶梅》两部划时代长篇小说的问世，又引发了晚明小说评点的兴盛。在明代后期，《三言》、《二拍》的出现，代表着中国古代短篇白话小说的最高成就，而编者冯梦龙亲自操刀对《三言》等小说集的批评，也反映了晚明小说美学的最高水准。明末清初，金圣叹、毛宗岗、张竹坡觉得明人的评论意犹未尽，于是分别评点《水浒传》、《三国演义》、《金瓶梅》，从而将小说美学的成就推向最高峰。清代中叶伴随着《红楼梦》的诞生出现的脂评，可以说曲终奏雅，成为清代小说评点皇冠上的一颗明珠。由此可见，如果说小说代表了明清文学的最高成就，那么明清小说美学则是对这种艺术成就的理论总结。

明清小说评点美学是从蒋大器、张尚德的《三国演义》评论开始的。二位的观点基本一致，一方面肯定《三国演义》有神“风教”的道德美，另一方面又肯定《三国演义》可以通俗的文辞“羽翼信史”，成为传播正史的有效辅助手段。这些评点尚未触及历史小说的深层审美规律。稍后继出的李贽和托名李贽的叶昼的《水浒传》评点则深入到小说在奇幻的虚构中“像情像事”、“逼真传神”的审美特点。于是，小说真幻相即的艺术真实问题饶有兴味地提出来，成为明代小说评点的中心话题。谢肇淛指出《西游记》“虽极幻妄无当，有至理存焉”，袁于令评论《西游记》“极幻之事，乃极真之事”，李日华评论《广谐史》时说它“虚者实之，实者虚之”，冯梦龙评论话本小说《三言》时说它“事真而理不赝，即事赝而理亦真”，凌濛初评论《二拍》时说它“事之真与饰，名之实与赝各参半”，标志着艺术真实问题已成为明代小说美学的共识。清人接过明人小说评点的接力棒奋力冲刺，创造了最终的辉煌。金圣叹的《水浒传》评点、毛宗岗的《三国演义》评点、张竹坡的《金瓶梅》评点、脂砚斋的《红楼梦》评点，不仅达到了这四大奇书评点的最高峰，而且深入分析了小说创作的一般规律，完成了对中国小说美学的系统建构。如关于创作发生，金圣叹提出“怨毒著书”说，张竹坡提出“泄愤”“寓意”说，脂砚斋提出动“情”说。如关于艺术真实，金圣叹说小说是“因文生事”，“凭空造谎”，然而“任凭提起一个，都是旧时熟识”；毛宗岗说小说文字“有虚实相生之法”，要“出人意外”，又“在人意中”；脂砚斋强调“事之所无，理之必有”。关于人物塑造，金圣叹提出“格物”“动心”，过剧中人生活的思想；张竹坡要求作家“千百化身”，“现各色人等”；脂砚斋反对“恶则无往不恶”，“美则无一不美”的简单化，强调人物形象的丰富性。关于人物个性的重要性，金圣叹指出《水浒传》令人“看不厌”，“无非为他把一百八个人性格都写出来”，而写个性的方法主要有“背面敷粉”、“同中见异”；毛宗岗认为《三国演义》最大的成功是塑造了一系列“奇人”“奇才”；张竹坡揭示《金瓶梅》之妙在“于一个人心中，讨出一个人的情理”，“能为

众角色摹神”；脂砚斋认为《红楼梦》“写一人，一种人活像”，“移之第二人万不可”。关于古代小说的情节处理，则要求敢于设计相同相近的情节（犯），并在同中显异（避）。金圣叹谓之“于本不相犯之处特特故自犯之，而后从而避之”；毛宗岗将犯而能避叫做“同树异枝”、“同枝异叶”、“同叶异花”、“同花异果”，并分析其缘由“作文者以善避为能，又以善犯为能。不犯之而求避之，无所见其避也；惟犯之而后避之，乃见其能避也”。张竹坡概括为“特特犯乎，绝不相同”。关于古代小说以情节取胜的美感特征，金圣叹称之为“险绝妙绝”、“险极快极”；毛宗岗认为“文章之妙，妙在猜不着”，“读书之乐，不大惊则不大喜，不大疑则不大快，不大急则不大慰”^①。

3、词论美学

关于明清词的发展状况，陈廷焯《白雨斋词话》卷三概括说“词兴于唐、盛于宋、衰于元，亡于明，而再振于我国初，大畅厥旨于乾嘉以还也”。王煜《清十一家词抄自序》云“词自两宋而后，衰于元，敝于明，至清而复振。”词的创作自宋代出现婉约派、豪放派、骚雅派争奇斗艳的辉煌后，元明间则跌入低谷，清代则迎来了词的中兴。清代词人、词作之多，大大超过宋代。在词人辈出，词作众多的同时，清代词坛出现了云间派、西泠派、广陵派、浙西派、阳羨派、常州派等流派纷呈的繁荣局面。与此相应，清代词学理论也迎来了宋代之后的又一高峰，呈现出与宋代词论乃至此前词论不同的“尊体”取向。

所谓“尊体”，即推尊词体的价值、地位。清代词论的“尊体”取向，是相对于五代两宋以来的词论多视词为“诗余”、“小道”的观念而言的。而这个时期的词之所以被视为不登大雅之堂的“小道”、“诗余”，是因为它大多以娱宾遣兴、表达与道德寄托无关的艳情或羁旅之情为主，这恰恰是诗不屑表现的。方智范先生在分析以宋代词论和清代词论为代表的中国词学批评两个高峰阶段的不同特点时指出“前一个阶段自唐代至明末，以欧阳炯《花间集序》的‘侧艳论’发端，到北宋末年李清照《词论》提出‘别是一家说，标志着以婉约为宗的传统词学观的正式确立……’词学批评的后一个阶段，是由清初至民国初年，随着词的创作的再度繁盛，理论批评也进入一个更为辉煌的时期‘纵览清代各家词论，几乎都贯穿着尊体观念，只是或显或隐而已。’^②

明代词作，不出花前樽下的小词范围，词论则以词为“小道”、“小乘”。清代词风为之一变，所作词以道德为承当，以沉雄阔大为气象，各家各派均笼罩在“尊体”的词学观念中。云间派词人陈子龙认为词“小道可观”，沈亿年说“词虽小道”，但可“羽翼大雅”，报道了清代变“小道”为“大雅”词学观转变的最早信息。西泠派词人丁澎以“德业之余”重新界定“诗余”涵义，广陵派代表王士禛盛赞东坡稼轩词为“天地间至文”。阳羨派继续为素、辛变体张目，陈维崧认为“诗词经史，语无异辙”，任绳隗指出“不得谓词劣于诗”，史惟园要求词“入微出厚”，有风骚之“志意”。常州派论词主“风雅寄托”，张惠言主张“以内言外”，周济要求“意能尊体”，刘熙载强调“词莫要于有关系”，谭献甚至认为词之“比兴之义、升降之故，视诗较著”，陈廷焯高标“沉郁”，大力推举辛弃疾，况周颐以“重、拙、大”为“词心”。这些都是从儒家道德意蕴方面给词注入厚重内涵。与此同一路径，查礼、郭麐、王昶、吴锡麒等人既否定“小道”观，也排斥学苏辛而流于“粗豪”的偏向。而浙西派论词“以雅为尚”，推尊姜夔张炎，如厉鹗声称词“必企夫雅”，朱彝尊主张以“雅”制“秽”，汪森进而认为“以词为诗之余，殆非通论”，侧重从超俗的道家道德方面使词从艳科之中摆脱出来，从而达到与诗平起平坐的地位。经过清人的努力，词成为与诗并列的一种诗体而为人们广泛接受。

4、戏曲美学

① 毛宗岗批点《第一才子书》第四十二回回评，邹梧岗参订本。

② 方智范《中国历代词学论著选·前言》，载陈良运主编《中国历代词学论著选》，百花洲文艺出版社1998年版。

在经历了元代戏曲——杂剧的辉煌之后,明清戏曲迎来了传奇的繁荣,同时,杂剧在明清也间有创作。明代戏曲创作的兴盛对戏曲理论的研究提出了内在要求,推动着明代曲论的发展。明代戏曲批评呈现出繁荣的景象,诞生了王骥德《曲律》这样的持论公允、剖析系统的曲论巨著,体现了戏曲美学的综合趋向。清代曲论在局部上继续有所深化,并出现了李渔的《闲情偶记》这样集大成的戏曲论著。而金圣叹的《西厢记》评点,则把中国戏曲美学推向了高峰。明清曲论不仅分析了中国古代戏曲的两种最主要的形态,即北曲杂剧和南曲传奇的不同特点,而且抓住戏曲创作的一般规律,诸如曲词特点、协律入乐、情节结构这三大要素展开探讨,并就戏曲“能感人”、寓教于乐的审美功能以及演员表演等问题提出要求,从而显示出戏曲美学的特殊个性。

明代中叶以后至明末,戏曲领域展开了一系列的论争。论争中出现了三大派。一派是本色派,主张戏曲创作符合戏曲本来的审美规律,曲词要入乐协律,明白易晓。如沈璟提出“宁协律而词不工”,冯梦龙要求“以调协韵严为主”,李开先主张“明白而不难知”,何良俊声明“填词须用本色语”,徐渭呼吁“贱相色,贵本色”,徐复祚崇尚“本色当行”,贬低“藻丽堆垛”,凌濛初也主张“贵当行不贵藻丽”都可归入这一派。另一派与此针锋相对,可以叫情趣派。不仅唯情,而且重趣。从“情趣”出发,汤显祖“因情成梦,因梦成戏”,曲词“为情作使”,趣味所至突破音律制约,然而宁可“拗折天下人嗓子”。汤显祖的《牡丹亭》问世后,因为情节虚幻、文词典雅、音律未谐,遭到吴江派的批评,有人讥之为“案头之书”,非“场中之剧”。茅元仪、茅暎则竭力维护汤显祖,“事不奇幻不传,辞不奇艳不传”。王思任则不从“音律”,而是从“文义”方面赞赏《牡丹亭》。而张琦作为明末唯情论的代表,其《衡曲麈谭》则把情感至上的观点从戏曲扩展到散曲。在这两派的激烈论争中,也有一些人兼取两派的合理意见加以折中,可称之为折中派。他们主张,戏曲既“可演之台上,亦可置之案头”。王世贞主张戏曲既要“近雅”又应能“动人”,屠隆主张“雅俗并陈,意调双美”,臧懋循主张“雅俗兼收,串合无痕”,吕天成肯定“即不当行,其华可擷;即不本色,其质可风”,孟称舜认为“达情为最,协律次之”,祁彪佳“赏音律而兼收词华”,都体现了这种倾向。在折中派中,王骥德从“大雅与当行参间”出发,提出“以调合情”的主张,指出“纯用本色,易觉寂寥;纯用文调,复伤雕镂”这两种值得防止的偏向,在吸收以往各派各家成果的基础上,分四十章,就戏曲的源流、南北曲特点,音律、文辞、宾白、结构、创作方法等问题做了系统的理论分析和总结。清初李渔在此基础上著《闲情偶寄》“词曲部”、“演习部”和“声容部”,首重“结构”,次论“词采”和“音律”,兼论宾白、科诨、格局和导演、表演,其中特别触及戏曲的人物塑造和审美接受特点,成为古代曲学的集大成者。金圣叹将前人的戏曲美学思想运用于《西厢记》评点并有自己的独特发挥。他从儿女“至情”的表现方面肯定《西厢》是“妙文”,驳斥“淫书”的诬蔑;围绕《西厢》之人物塑造、个性特征、情节结构、创作方法作出极为深入细腻的分析;并揭示了“借古之入之事以自传道”的创作发生奥秘和今日之读《西厢》不同于前日所读之《西厢》、“世间妙文原是天下万世人心里公共之宝,决不是此一人自己文集”^①的审美创造特点。其深度和广度真可谓登上了中国古代戏曲批评的最高峰。

五、近代: 中国诗文美学的借鉴期

从1840年鸦片战争爆发之日起到“五四”新文化运动之前,史称“近代”。这个时期,西方的各种人文思想蜂拥而至,冲击着传统的学术理念和思维方式,并与之发生化合、转换,促进了现代学术范式的诞生。美学学科也是如此。人们引入西方“美学”的学科概念,借鉴西方美学思想,同时继承中国几千年形成的美学观念,对艺术和现实中的美学现象加以讨论,“美学”

^① 金圣叹《读第六才子书西厢记法》,载《贯华堂第六才子书西厢记》,清顺治十三年本。

走出原来散存于文艺理论和宗教哲学理论的依附形态,走向了独立的学术行程。

康有为是近代资产阶级维新运动的领袖。其美学思想大体由现实人生美学与诗歌书法美学两部分组成。在现实人生美学方面,他揭示了现实人生的一般痛苦本质和在当时君主专制下现实人生更为痛苦丑陋的本质,指出人类活动的历史就是“去苦求乐”、实即求美去丑的历史,人类社会的最终理想是“人人极乐,愿求皆获”,从而为用“君民共主”的“君主立宪”改良现实的“君主专制”社会,最终进入“民主共和”的“大同”社会、“太平之世”的政治主张服务。与他的人生美学理想和现实批判精神一脉相承,他于诗歌崇尚自然人情之美以及雄劲风格之美,于书法崇尚“点画峻厚”、“骨法洞达”、“魄力雄强”、“精神飞动”的北碑。梁启超继承康有为的快乐至上美学,肯定“爱美是人的天性”,明确提出审美至上、“趣味”至上“我确信‘美’是人类生活一要素,或者还是各种要素中之最要者。”“文学”是“人生最高尚的嗜好”。他借鉴西方学理界说“美”和“美术”(即艺术)的内涵“美的作用,不外令自己或别人起快感。”“美术是情感的产物。”“美术的任务,自然是在表情。”“文学的本质和作用,最主要的就是‘趣味’。”由于“音乐、美术、文学这三件法宝,把‘情感秘密’的钥匙都掌握了”,他细致入微地分析了诗歌、书法、绘画、音乐之美的不同风格与种类以及书法“线的美”、“光的美”、“力的美”、“表现个性的美”、小说“熏”、“浸”、“刺”、“提”的美,并以新的文艺美学观掀起了“文界革命”、“诗界革命”和“小说界革命”,为其变法实践张目。王国维的政治主张虽然与康、梁不同,但在借鉴西方美学、打造现代美学基础方面却异曲同工。他引用西方的超功利观点界定“美”的属性和价值“美之性质,一言以蔽之曰:可爱玩而不可利用者是已。”^①美之价值,正在“无用”而“独立”。人间无用的“嗜好”,即是常见的美的表现形态。由此出发,他别出心裁地创造性地研究分析了现实中的各种“嗜好”形态,诸如“烟酒”、“博弈”、“宫室车马衣服”、“驰骋田猎跳舞”、“书画古物”、“戏剧”及“文学美术”,特别肯定“文学美术”是“最高尚之嗜好”。“文学”区别于“科学”、“史学”的审美特征是具有“玩物适情”功能,能够用“情感”和“想象”去表现科学的“知识”和史学的“道理”。“文学中有二原质焉:曰景、曰情……前者知识的,后者感情的也。”“文学者,不外知识与感情交代之结果而已。”“大诗歌之出,必须俟北方人之感情与南方人之想象合而为一。”“文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。”“文学之事,其内足以摅己,而外足以感人者,‘意’与‘境’二者而已……苟缺其一,不足以言文学。”他借鉴叔本华的“悲剧”观分析小说《红楼梦》,认为《红楼梦》的最高美学价值是作为“悲剧中之悲剧”,塑造了个性鲜明而又具有共性的典型人物形象,描写了“人生之苦痛与其解脱之道”,从而使读者可以“得暂时之平和”。与此同时,面对19世纪末、20世纪初汹涌而至的小说创作热潮,人们借鉴西方美学思想分析小说的美学特征,如夏曾佑指出“小说之所乐,与饮食、男女鼎足而三”,黄人指出小说是“文学之倾于美的方面之一”,徐念慈首倡“感情美学”、“理想美学”、“形象美学”概念,狄葆贤因而认为“小说为文学之最上乘”;章炳麟通过对西方“学说以启人思,文辞以增人感”文学特征论的反思,指出中国古代文学“以文字为准,不以彰彰为准”,都为蔡元培宣告“美学”学科在中国的诞生奠定了丰富的思想基础。

六、现当代: 中国诗文美学的转型期

以1915年创刊的《新青年》为起点,1919年“五四”运动为标志的“五四”新文化运动,标志着中国“现代”历史的开端。

蔡元培早年留学现代“美学”的故乡德国,倾心“美学”研究。1915年访学法国期间,他编著《哲学大纲》一书,其中《价值论》一编中的第四节便是《美学观念》,该书1916年由上

^① 王国维《静庵文集续编·古雅之在美学上之位置》,载《静庵文集》,辽宁教育出版社1997年版。

海商务印书馆出版。1920 年,他在湖南连续作了七次讲演,其中,《美学的进化》完整介绍了西方美学学科的诞生与发展历程。同年,他着手编著《美学道论》,写出《美学的倾向》、《美学的对象》两章。在北京大学主持工作期间,他首次将“美学”课程引进教学,并亲开“美学”课程。在《美学的进化》中,他揭示“美学”作为一门独立的学科由德国美学家鲍姆嘉敦创立:“……美学的进化……直到十八世纪,始成立科学。”揭示“美”的特质是具有“普遍性”和“超越性”,标志着现代科学美学与中国古代以“味”为美美学观念的根本分野,并于民国元年从德国单词译出“美育”范畴,以中华民国临时政府教育总长之力倡导“美育”,后来一以贯之。蔡元培译介的“美学”和“美育”,标志着一门独立的“美学”学科的诞生。

与此同时,鲁迅在“五四”前后写下了有关美学的系列论文,强调愉快无用的“美术本质”,概括“悲剧”、“喜剧”的美学特质,留美的胡适和留日的陈独秀在“五四”时期发起的从形式到内容的文学改良与革命,彻底奠定了不同于古代的美文学观念,从不同角度呼应着蔡元培,为现代科学美学的诞生推波助澜、铺平道路,也为文学由传统的杂文学向美文学的转型扫除了最后的障碍。1923 年,吕澂的《美学浅说》、《美学概论》先后由商务印书馆出版,1926 年,陈望道的《美学概论》由上海民智书局出版。蔡元培因为社会事务缠身没有完成的现代科学美学系统建构在他们手中完成。此后直到当代,可视为中国美学向现代科学美学的转型期。这一时期的美学状况则是人所共知的事实,这里不再赘言。

(责任编辑:李亦婷)

The Historic Changes and the Features of Chinese Esthetics

Qi Zhixiang

Abstract: The paper explores the historic change orbit and the features of the different times of Chinese esthetics by the sprits of Chinese esthetics which regards the taste, idea, essence and form as beauty each other. Ahead Qin dynasty and Han dynasty were the time of laying Chinese esthetics foundation. The sprits of Chinese esthetics which regards the taste, idea, essence, form as beauty were taken root. The esthetics of various schools were originated preliminarily. Wei - jin dynasty and South and North dynasty were the time of make a breakthrough in Chinese esthetics. The emotions esthetics and the form esthetics obtained to break through. The esthetics of poetry and literature trended to independence. Sui - tang dynasty and Song - yuan dynasty were the time of development in Chinese esthetics. The moral esthetics of Ru - school became the main tide with minor aspects of the form esthetics and the esthetics of expressing ideas. Ming - qing dynastys were the combined time of Chinese esthetics. A lots of the summary books appeared in the period. The modern age was the time of reference to West esthetics in Chinese esthetics. The present age is the time of transformation in Chinese esthetics from ancient to contemporary.

Keywords: Chinese Esthetics; Time of Laying Foundation; Time of Make a Breakthrough; Time of Development; Combined Time; Time of Reference ; Time of Transformation