LA DINASTIA SONG
E IL FIORIRE DELLA LIRICA *CI*

Lirica, etica e cosmologia: gli orizzonti del pensiero neoconfuciano

L'antologia *Cento liriche della dinastia Song* si distingue per la felice unione di erudizione e passione, offrendo una panoramica suggestiva e approfondita su uno dei generi poetici più raffinati della tradizione letteraria cinese: la lirica *ci* 詞. Dotato di un equilibrio esemplare tra analisi critica e godimento estetico, il volume è una guida indispensabile per chiunque desideri approfondire la conoscenza di una delle massime espressioni poetiche che la Cina abbia conosciuto.

La lettura consente innanzitutto di immergersi nel cuore della civiltà della dinastia Song 宋 (960-1279), che dominò un'epoca in cui la poesia si affermò come somma forma d'arte, nonché quale via privilegiata di riflessione sull'esistenza, incarnando il *pathos* che anima la vita stessa.

La dinastia Song – suddivisa in due fasi, ovvero Song settentrionali (960-1127) e Song meridionali (1127-1279) – coincise con un'età di ineguagliato splendore culturale e tecnologico, che segnò una svolta nella storia della Cina imperiale e inaugurò una stagione caratterizzata da una

sofisticata produzione letteraria, oltre che dall'introduzione – o dal definitivo perfezionamento – di alcune conquiste scientifiche epocali: tra queste spiccano la polvere da sparo, la bussola magnetica, la stampa con caratteri mobili e gli orologi meccanici ad acqua. Il fiorire di numerosi centri urbani, animati da intensi scambi economici e intellettuali in un contesto multiculturale e multietnico, contribuì all'affermazione di valori e saperi che celebravano la sfera civile, relegando in secondo piano l'*ethos* tipico dell'aristocrazia militare. In questo scenario, il patrimonio "umanistico" di conoscenze emerse come fondamento dell'autorità sociopolitica, ridefinendone le modalità di legittimazione e di trasmissione.

Nel contesto di una stagione tanto feconda, il confucianesimo approfondì un dialogo già intenso con altre forme di pensiero, in particolare con il buddhismo e il daoismo. Il confronto dialettico con queste tradizioni filosofico-religiose portò il confucianesimo a un processo di radicale rielaborazione teorica, che sfociò in un marcato sincretismo e nella formazione di un nuovo sistema noto come «neoconfucianesimo».

Il confucianesimo classico, sviluppatosi in seno alla dinastia Zhou 周 (ca. 1045-221 a.C.), si iscrive all'interno dell'orizzonte morale e politico definito dai *ru* 儒, i «letterati classicisti» che vedevano in Confucio (Kongzi 孔子, 551-479 a.C.?) la suprema incarnazione dei valori morali espressi dai saggi sovrani dell'antichità. Al centro dell'ampio patrimonio testuale riconducibile a Confucio e ai suoi discepoli emerge un'etica relazionale, mirata alla coltivazione delle pratiche ispirate al «senso di umanità, benevolenza» (*ren* 仁), al «rispetto dei riti» (*li* 禮), al «senso di appropriatezza, giustizia» (*yi* 義) che contraddistinguono il *junzi* 君子, la «persona esemplare», la cui azione è protesa a garantire la stabilità sociale in accordo

con la volontà della suprema autorità extraumana: il Cielo (*Tian* 天).

Con il termine «neoconfucianesimo» si designa invece la *lixue* 理學, ovvero la «dottrina del Principio» o la «dottrina sul Principio dell'ordine cosmico», che divenne la corrente filosofica dominante sotto i Song e continuò a esercitare un'influenza culturale profonda in tutta l'Asia orientale almeno fino al XIX secolo. Massimo architetto del neoconfucianesimo fu Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), le cui riflessioni si fondano sugli insegnamenti dei fratelli Cheng Hao 程顥 (1032-1085) e Cheng Yi 程頤 (1033-1107) e su pensatori come Zhang Zai 張載 (1020-1077)[1].

La netta distinzione tra neoconfucianesimo e confucianesimo classico emerge dalla costruzione di un impianto etico-cosmologico solido. Tale differenza è messa ancor più in risalto dall'enfasi assunta da un cardine concettuale specifico, il *li* 理, inteso come «Principio» o «*ratio* immanente» della realtà, che permea e ordina l'intero universo delle relazioni umane e naturali. Questa nozione designa l'insieme delle strutture normative immanenti che plasmano l'essenza ontologica dei fenomeni, compenetrando integralmente il cosmo e definendo, attraverso una trama di corrispondenze, i tratti della natura intrinseca (*xing* 性) propria di ogni ente. In questa prospettiva, il *li* non si limita a ordinare il reale, ma ne costituisce il fondamento metastorico: una griglia di intelligibilità che lega microcosmo umano e macrocosmo naturale, trasformando l'etica in una fisica del comportamento e la cosmologia in una grammatica dell'agire.

Nel caso degli esseri umani, *xing*, manifestazione del principio cosmico, risponde alla necessità di soddisfare un ordine morale universale. La realizzazione di *xing* dipende tuttavia dal *qi* 氣, energia omnipervasiva, *medium* unificatore tra la dimensione fisica e quella psichica. Secondo i

fratelli Cheng e Zhu Xi, la purezza del *qi* influenza direttamente la capacità di accedere al *li*, poiché impurità fisico-energetiche potrebbero attenuare un'originaria vocazione morale. Occorre infatti considerare che accanto a una forma di *qi* «preceleste» (*xian Tian zhi qi* 先天之氣), ossia «prenatale», che determina la predisposizione etica innata dei soggetti, si affianca un *qi* «postnatale» (*hou Tian zhi qi* 後天之氣), che modella le inclinazioni attraverso l'educazione e ogni altra sollecitazione ambientale[2]. La distinzione tra le due categorie è fondamentale tanto nella cosmologia quanto nell'etica e nell'antropologia neoconfuciane. *Xian Tian zhi qi* indica il *qi* originario, «preceleste» in quanto antecedente rispetto alla manifestazione dei distinti fenomeni: è il fondamento primigenio da cui hanno origine il Cielo, la Terra (*Di* 地) e gli esseri; possiede carattere unitario, indifferenziato e potenziale. Nel cosmo corrisponde allo stato del Grande Vuoto originario, traboccante di energia; nell'essere umano si identifica invece con il soffio innato e con la costituzione congenita, i cui tratti sono trasmessi per ereditarietà e per disposizione del Cielo prima ancora della nascita. Tale dotazione innata di *qi* incide sul temperamento e sulle inclinazioni di una persona. Zhu Xi, ad esempio, spiega che il carattere individuale è condizionato dalla qualità del *qi* ereditato (*qìzhí* 氣質), oltre che dall'educazione e dall'esposizione al contesto sociale: in altre parole, pur ammettendo la bontà fondamentale della natura umana (in linea con il celebre pensatore del periodo classico Mengzi 孟子, vissuto nel IV secolo a.C.), egli riconosce che differenze nella purezza o nella torbidità del *qi* congenito possono spiegare difformità dell'indole e della "qualità" morale tra i soggetti. Una dotazione di *qi* "grossolano" o impuro rende maggiormente inclini a passioni e desideri ferini, "bassi", mentre un *qi* originario limpido ed equilibrato favorisce lo sviluppo di una sensibilità morale decisa.

La prima inspirazione del neonato marca il passaggio dallo stato preceleste a quello postceleste (*hou Tian zhi qi*), ossia dalla piena simbiosi con la quintessenza più pura (*jing* 精) ereditata a partire dal concepimento all'assunzione di una diversa forma di *qi* tramite la respirazione, il nutrimento e ogni altra interazione con gli enti. Il *qi* postceleste si configura come una forma derivata di energia vitale, la quale, secondo i canoni della medicina tradizionale cinese, viene elaborata nel microcosmo umano da organi quali polmoni (*fei* 肺) e stomaco (*wei* 胃). Caratterizzato da una dinamica di mutamento immanente, esso è simultaneamente soggetto alle trasformazioni e agente trasformativo, identificandosi con la sfera materiale ed effimera, esterna all'individuo, ma nondimeno interagente con il Principio (*li*).

Questa articolazione concettuale istituisce un ponte epistemologico tra la dimensione antropologica – in particolare la costituzione psicofisica dell'individuo – e l'orizzonte etico. Sebbene il *qi* innato non possieda di per sé connotazioni morali, la sua qualità condiziona il comportamento etico, in quanto determina la predisposizione fisiopsichica all'azione. Tuttavia, la coltivazione personale (*xiuyang* 修養) e lo studio del Principio offrono la possibilità di affinare il *qi* postnatale, compensando squilibri derivanti dalla contingenza materiale attraverso un processo di armonizzazione con l'ordine cosmico. Più che un mero substrato biologico, si tratta di un *medium* attivo tra l'immanenza corporea e la normatività etica, garante dell'intima connessione tra fisiologia e assiologia. La sua regolazione, pertanto, diviene atto non solo terapeutico, ma prassi morale, in cui l'individuo partecipa consapevolmente alla riconfigurazione del proprio essere nel solco del *li*.

Al di là delle specificità che distinguono le diverse correnti interne al neoconfucianesimo, l'orientamento sostan-

zialmente condiviso dai principali esponenti riconosce nella coltivazione del cuore-mente (*xin* 心) – realizzata attraverso lo studio, la riflessione, l'introspezione e una costante adesione alla ritualità – la via privilegiata di accesso alla saggezza e alla perfezione morale. Queste pratiche, già poste al centro dell'insegnamento confuciano, assumono per i pensatori Song una dimensione cosmologica di straordinaria pregnanza: l'esercizio della virtù, in particolare del senso di umanità (*ren* 仁), implica un processo di allineamento alle leggi universali, incarnando il Principio (*li*) e avviando così un percorso di perfezionamento che integra l'individuo in una prospettiva tanto sociopolitica quanto cosmica. In questa prospettiva, la realizzazione del sé si configura come atto di armonizzazione tra microcosmo umano e macrocosmo.

La parola cantata: genesi della lirica ci

Parallelamente all'intensificarsi del confronto speculativo tra le diverse correnti del pensiero neoconfuciano, la dinastia Song fu testimone della consacrazione della forma lirica *ci*, che si distinse per la fusione tra rigore strutturale e libertà espressiva d'impareggiabile finezza. Questo genere manifesta una sensibilità estetica che, pur radicata nella tradizione confuciana, si apre a tematiche intime di rara intensità. Tale caratterizzazione è esaltata dalla selezione dei testi, mentre la traduzione – eseguita con finezza interpretativa e puntiglio filologico – rende palese il carattere pionieristico di questo volume: molti dei componimenti inclusi trovano infatti qui la loro prima resa integrale in lingua italiana.

La lirica *ci* nasce dall'incontro tra poesia e musica. Originariamente concepiti come testi da affiancare all'esecuzione di «canzoni», i componimenti poetici si distinguono per una struttura metrico-ritmica flessibile, pensata proprio per adattarsi a melodie pre-esistenti. Ribadire questo legame con la musica non significa insistere su un mero dato tecnico, ma sottolineare una peculiarità del genere *ci*, quasi a volerne isolare la fonte da cui trasse forza per amplificare così tanta intensità emotiva. È l'origine musicale del genere *ci* a conferire a ogni lirica un ritmo unico, regolato da schemi melodici (*cipai* 詞牌) cui i versi rispondono.

Un ulteriore indice della maturità che la lirica *ci* raggiunse sotto i Song è dato dall'ampiezza dei temi trattati – dalla nostalgia amorosa al sentimento del tempo, dall'introspezione alla celebrazione della bellezza naturale. È l'impulso a oltrepassare barriere e steccati – anzitutto di natura "etica" – a spingere il letterato a confrontarsi con un genere a lungo ritenuto marginale e di rango inferiore: un impulso che, come osserva Massimiliano Canale, sollevò un'accesa «questione morale» (p. 35). La lirica Song, in tal senso, va oltre la dicotomia tra cultura "alta" e tradizione "bassa", popolare, creando uno spazio poetico capace di accogliere sia la ricercatezza formale sia l'immediatezza, vivida, dell'esperienza intima e soggettiva. A differenza delle poesie *shi* 詩, legate ai canoni classici e a una struttura metrica regolare, lo *ci* è figlio di melodie popolari che acquisirono progressivamente autonomia e dignità letteraria.

Per meglio accostarci alla lirica *ci* occorre collocarla in relazione dialettica con la poesia *shi*, la quale, per la sua matrice compositiva e la logica espressiva, ha esercitato un'egemonia pressoché incontrastata nel panorama letterario cinese antecedente all'epoca Song.

Dalla poesia shi *alla lirica* ci

Sebbene *shi* sia un termine generico per indicare «ode, poesia» in senso lato, esso designa in modo specifico una forma lirica regolata, divenuta particolarmente popolare durante la dinastia Tang 唐 (618-907) e rimasta in uso fino ai nostri giorni.

Ogni disamina sulla poesia *shi* non può che prendere avvio da un doveroso omaggio al "classico dei classici", ovvero il *Classico delle Odi* (o semplicemente *Odi*, *Shijing* 詩經), una delle opere più citate e venerate dai letterati *ru*. Nella prefazione (*xu* 序) al *Classico delle Odi secondo la tradizione esegetica Mao* (*Mao Shi* 毛詩)[3] viene sancito che «la poesia (*shi*) è l'obiettivo verso cui tende ogni nobile intento (*zhi* 志): fintantoché alberga nel cuore, di nobile intento si tratta; quando si esprime a parole (*yan* 言), poesia diventa»[4].

A più riprese nelle fonti *ru* è Confucio stesso a ribadire come la poesia conferisca alla parola pregnanza culturale ed eleganza (*wen* 文), rivelando le somme intenzioni, le vere ambizioni che muovono la condotta verso l'esemplarità:

> Una massima recita: «Le parole (*yan* 言) devono essere all'altezza dei propri nobili intenti (*zhi* 志) e l'intessitura elegante del discorso (*wen* 文) all'altezza delle parole». Se non ci servissimo delle parole, chi potrebbe mai comprendere l'altrui intento? Del pari, non andrebbe certo lontano chi, esprimendosi a parole, difettasse nell'intessere un elegante discorso (*wen*)[5].

> Miei giovani discepoli, perché mai nessuno di voi si dedica allo studio delle *Odi*? Grazie alle *Odi* potrete trovare una fonte di ispirazione, potrete affinare la capacità di osservazione dei fatti, svilupperete il senso di socialità e riuscirete perfino a esprimere in modo confacente la vostra contrarietà. Nella dimensione a voi più prossima sarete così in grado di servire vostro padre e, in quella più distante, servirete a dovere il vostro sovrano. È soprattutto grazie alle *Odi* se conosciamo così tanti nomi di uccelli, bestie, piante e alberi[6].

> «Se trascurerai lo studio delle *Odi*, figlio mio» ammonì Confucio «non saprai usare le parole con la dovuta proprietà»[7].

Nel suo fondamentale *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*[8], Stephen Owen propone una lettura nitida e inequivocabile della poesia *shi*: essa non si esaurisce nella pura espressione soggettiva né nella mera descrizione oggettiva della realtà, ma si configura come ricostruzione del pensiero in versi perché prenda corpo il senso da attribuire alle cose. In questa prospettiva, la poesia *shi* diviene strumento privilegiato di interrogazione e rivelazione, ponendosi a fondamento di un'esperienza estetica che è, al tempo stesso, cognitiva ed etica. Come afferma Owen, «Poetry gives the world its signs»[9]: la poesia non rappresenta quindi la realtà, ma la inonda di significato, conferendole ordine e valore. Essa funge da presagio (*omen*), ovvero da segno (*wen* 文) culturalmente carico di valenze e risonanze morali o cosmiche. Nelle opere più antiche, come nel *Classico delle Odi*, la poesia *shi* non dà voce all'io, ma è in sé atto rituale iscritto in un orizzonte collettivo di citazione, *exemplum* e *performance* culturale. Più ancora che sulla suggestione dell'inventiva verbale, il testo poetico fonda la propria forza sulla fedeltà a un sistema formale condiviso e sulla capacità di evocare e far risuonare la tradizione culturale che racchiude in sé ogni senso possibile dell'opera. Per Owen, non a caso, l'autorità di un poema non può che derivare dal ruolo che esercita all'interno dell'intera tradizione[10]. Lo *shi* non è dunque mera imitazione dell'ordine del mondo, ma è atto di ordinamento stesso[11], da cui discende una concezione della poesia come ritualizzazione semantica, trattandosi di una

configurazione linguistica che celebra il perpetuo rinnovarsi dell'allineamento tra l'assetto mirabile del cosmo e la simmetria di una comunità sociale in perfetto equilibrio.

Tra il III e il VI secolo, la poesia *shi* approda a un'introspezione più incisiva e a una raffinatezza formale ancora maggiore, senza però incrinare l'orditura profonda che la sorregge: una logica della risonanza in cui il significato non germina in isolamento, ma prende corpo attraverso relazioni – giustapposizioni, analogie, echi intertestuali. Secondo tale paradigma, il senso si dispiega attraverso reticoli di corrispondenze semantiche e metaforiche, generando un campo di significazione pluridirezionale. Anche nella sua forma più intimamente lirica, lo *shi* resta un atto dialogico con la tradizione: emozioni individuali e immagini paesaggistiche attingono a un repertorio condiviso di simboli, liberando un'energia culturale collettiva. La lingua poetica, in questa dinamica, funge da *codice trasformativo*, riorganizzando valori etici e principi cosmologici – resi manifesti attraverso il ritmo, la sintassi e la memoria testuale – e raggiungendo una sintesi formale che intride la tessitura stessa del verso.

È proprio nella dialettica tra ordine codificato e innovazione espressiva che va colta l'intensità della poesia *shi*: la sua potenza risemantizzante trasforma vincoli metrici e *topoi* convenzionali in strumenti di indagine esistenziale, dimostrando come l'aderenza a un canone non sia antitesi alla libertà creativa, bensì condizione per una profondità ermeneutica stratificata.

Oltre al *Classico delle Odi*, la più antica espressione della poesia *shi* si manifesta nel genere *gushi* 古詩 (poesia antica), sviluppatosi durante la dinastia Han 漢 (206 a.C.-220 d.C.). Questo stile, probabilmente influenzato da tradizioni musicali e liriche dell'Asia centrale, si distingue per la struttura semplice: distici rimati e un'eufonia diffusa

conferiscono al *gushi* un carattere agile e spontaneo, che ne favorì la larga diffusione nei periodi Han e Jin 晉 (265-420). Numerosi componimenti di questa tradizione sono stati raccolti in testi antologici, tra cui spiccano le *Diciannove poesie antiche* (*Gushi shijiu shou* 古詩十九首), successivamente confluite nella raccolta della dinastia Liang 梁 (502-557) intitolata *Nuove canzoni dalla terrazza di giada* (*Yutai xinyong* 玉台新詠).

Con l'avvento della dinastia Tang si affermò una nuova forma poetica, detta *lüshi* 律詩 («verso regolato», o, secondo la definizione di Canale, «poesia regolata»). A un esame superficiale, *gushi* e *lüshi* appaiono affini: entrambi si fondano su versi di cinque o sette caratteri, spesso disposti in quartine. Come anche nella lirica precedente, i primi due versi tratteggiano un paesaggio naturale, mentre i successivi danno voce alle emozioni o ai pensieri del poeta. Tuttavia, il *lüshi* si distingue per l'introduzione di una prosodia raffinata e formalmente complessa: la posizione di ciascun carattere risponde a rigorose norme metriche, basate sull'alternanza regolata dei toni *ping* 平 (piani) e *ze* 仄 (obliqui), secondo uno schema prosodico di notevole elaborazione, la cui articolazione dettagliata si tralascia in questa sede per ragioni di sintesi[12]. Inoltre, ogni coppia di versi è soggetta a stringenti vincoli di parallelismo semantico e sintattico: così, se un verso evoca immagini che richiamano l'idea di «altezza», il successivo risponderà con termini opposti, come «pianura» o «discesa». La padronanza dello stile *lüshi* costituiva una competenza imprescindibile, tanto per il superamento degli esami imperiali quanto per l'ammissione nei circoli dell'*élite* letteraria. Di fatto, chiunque avesse ricevuto un'istruzione elevata era tenuto a dare prova della propria abilità nel comporre versi regolati in ogni occasione pubblica, a conferma del ruolo centrale che la poesia occupava nella

costruzione dell'identità "colta" e del prestigio sociale nella Cina imperiale.

Accanto ai nomi più celebrati, la tradizione poetica della dinastia Tang annovera una ricca costellazione di autori di altissimo profilo, tra cui Chen Zi'ang 陳子昂 (661-702), Zhang Jiuling 張九齡 (673-740), Cui Hao 崔顥 (704-754), Liu Changqing 劉長卿 (710-785), Cen Can 岑參 (715-770), Wei Yingwu 韋應物 (737-792), Hanshan 寒山 (ca. 730-850), Han Yu 韓愈 (768-824), Liu Yuxi 劉禹錫 (772-842) e Yuan Zhen 元稹 (779-831). Persino figure sovrane come l'imperatore Taizong 太宗 (r. 627-650) e l'imperatrice Wu Zetian 武則天 (r. 684/690-705) si cimentarono nella composizione poetica, riconoscendone il prestigio e l'alto valore simbolico.

Una così diffusa vivacità creativa trova testimonianza nella monumentale *Raccolta completa delle poesie* shi *della dinastia Tang* (*Quan Tang shi* 全唐詩), compilata tra il 1705 e il 1707 sotto la supervisione di Cao Yin 曹寅 (1658-1712) e Peng Dingqiu 彭定求 (1645-1719), che accoglie, accanto ai testi dei più eminenti letterati, anche i versi di cantanti, cortigiane e autori marginali, documentando così la straordinaria varietà di voci che animarono il paesaggio poetico dell'epoca.

Una variante concisa e altamente evocativa del *lüshi* è rappresentata dal *jueju* 絕句, letteralmente «verso interrotto» o «quartina isolata», forma poetica che, pur conservando la metrica regolata in versi di cinque o sette caratteri, si emancipa dai rigorosi vincoli di parallelismo sintattico e semantico. Una struttura così snella si rivelò particolarmente adatta a cogliere impressioni fugaci, suggestioni effimere e immagini ridotte all'essenziale, dove la concisione si fa veicolo di densità lirica.

Il *jueju* conobbe un'ampia fortuna nella seconda metà della dinastia Tang, divenendo terreno privilegiato per la sperimentazione di alcuni dei massimi poeti dell'epoca.

Tra questi, Li Bai 李白 (701-762) e Du Fu 杜甫 (712-770) ne esplorarono con esiti ineguagliati le potenzialità, impiegandolo come strumento per dare voce all'introspezione personale, alla contemplazione del mondo naturale e alla riflessione etica. Nelle loro mani, la forma breve del *jueju* si elevò a paradigma poetico capace di coniugare densità formale e profondità emotiva, rendendolo uno dei vertici stilistici della lirica cinese.

Voci di desiderio: femminilità, interiorità e malinconia

La lirica *ci* si distingue in modo netto dalla poesia *shi* per struttura e vocazione: la prima si contraddistingue per una flessibilità metrica e una dimensione espressiva intima, mentre la seconda per una sintassi rigorosa e un'attitudine eminentemente etico-didascalica. È già stato puntualizzato come ogni componimento lirico *ci* si strutturi attorno a uno schema melodico pre-esistente, che ne determina la lunghezza dei versi, il ritmo e l'organizzazione delle rime, conferendo al testo una cadenza fluida, che riflette la matrice musicale da cui trae origine. Ciò fa sì che l'esito lirico e l'impatto emotivo che ne risultano non possono che distanziarsi dalla solennità e dal senso di autorità morale "universale" tipici di buona parte della produzione della poesia *shi*.

Studi recenti hanno approfondito il modo in cui la lirica Song ricava uno spazio privilegiato per accogliere il sentimento individuale e la riflessione personale. Sarebbe tuttavia riduttivo affermare che la lirica *ci* si esaurisca nel solo registro soggettivo: essa, in realtà, intesse un dialogo intimo tra forma e voce, tra musica e sentimento, tra interiorità e costruzione testuale. Come rileva Lara C.W. Blanchard, la lirica *ci* deriva da un contesto culturale in cui l'espressione

dell'interiorità – in particolare dei sentimenti amorosi e della nostalgia – assume una centralità crescente, influenzata da, o forse meglio, accomunata alle arti figurative[13]. A differenza della poesia *shi*, radicata nell'*élite* di corte e funzionale a trasmettere valori normativi collettivi, la lirica *ci* nasce in ambienti semipopolari e "performativi" – come le case di piacere, i quartieri di intrattenimento – e conserva tracce vive di quella dimensione orale, dialogica e teatrale che ne alimenta il *pathos*. Proprio per queste ragioni, la lirica *ci* si configura come il canale elettivo per modulare voci femminili idealizzate e malinconiche, sospese nella tensione del desiderio, nella sofferenza dell'attesa o nella pena della separazione. Come sottolinea ancora Blanchard, la lirica *ci* mette in scena le emozioni dell'io lirico, qualunque sia l'argomento[14], raggiungendo la massima vetta espressiva tra l'XI e il XII secolo.

L'accentuazione della dimensione interiore che caratterizza la lirica *ci* si accompagna a un processo di marcata femminilizzazione della voce poetica. Numerosi componimenti sono infatti attribuiti a *personae* femminili – spesso cortigiane, amanti ideali o figure malinconiche –, sebbene la paternità letteraria sia quasi sempre da ricondurre a una mano maschile. L'adozione di una voce lirica femminile, lungi dall'essere un semplice artificio stilistico, definisce una strategia letteraria complessa, che articola dinamiche di proiezione, identificazione e idealizzazione. È tuttavia opportuno sottolineare come, già nel periodo finale della dinastia Tang, il contributo di poetesse quali Li Ye 李冶 (ca. 732-784) e Xue Tao 薛濤 (ca. 768-831) testimoni una partecipazione autoriale femminile tutt'altro che marginale nella definizione delle immagini idealizzate della donna; al contrario, tale ruolo si rivela profondamente coinvolto nei processi di rappresentazione e stilizzazione del soggetto lirico[15].

La lirica *ci* si distingue dunque dalla poesia *shi* non soltanto per la maggiore duttilità formale, ma soprattutto per il suo valore performativo e per l'accentuazione dell'emotività, meno vincolata alla norma etica e più aperta a esplorare le diverse forme della soggettività, a prescindere dal loro grado di autenticità o dalla loro natura eminentemente letteraria. È proprio nella tensione tra artificio e sincerità, tra identità autoriale maschile e voce femminile evocata, che si delinea la specificità profonda del genere. Ciò che affiora non deve essere inteso come testimonianza diretta o evidenza "realistica" del sentimento, bensì come rappresentazione codificata dell'interiorità, frutto di una tradizione culturale così radicata e persuasiva da sedurre tanto il pubblico maschile quanto quello femminile, lettrici e autrici incluse[16].

Tradurre: fedeltà, risonanza, reinvenzione

La traduzione della poesia coincide con una delle imprese più complesse e ambiziose della pratica traduttologica, poiché esige una sintesi finissima tra acribia filologica, sensibilità estetica e competenza interculturale. A differenza della prosa, il testo poetico presenta una densità retorica, simbolica e musicale che resiste tenacemente a ogni tentativo di trasposizione meccanica o riduzione semplificante. La poesia, nella sua essenza, è materia refrattaria alla traduzione, eppure tenacemente vitale proprio attraverso di essa: come sottolinea Susan Bassnett, la poesia è ciò che si perde nella traduzione, ma è anche ciò che si crea *ex-novo* nel processo di riscrittura[17], contrariamente all'idea di Robert Frost (1874-1963), condivisa da Christopher Caldwell[18], secondo cui «poetry is what gets lost in translation».

Ogni atto traduttivo, lungi dall'essere una semplice trasposizione linguistica, è un'azione consapevole, collocata in un tempo, in uno spazio e in una cultura, e presuppone una serie di scelte profondamente condizionate da contingenze pragmatiche, valori estetici e parametri ideologici. Valerio Magrelli definisce la traduzione poetica un «tradimento necessario», giacché il testo poetico, privo di un centro fisso e costantemente in oscillazione tra forma e senso, si configura come una «festa mobile», una struttura aperta che obbliga il traduttore a decidere, in ogni istante, quali componenti preservare e quali sacrificare[19]. Questi dilemmi si palesano in maniera evidente nella resa delle liriche *ci* e degli *shi* regolati secondo le norme del *lüshi*, che impone ulteriori livelli di complessità: strutture metriche rigorose, parallelismi sintattici, opposizioni tonali, evocazioni simboliche e allusive, una musicalità che armonizza concezioni filosofiche e cosmologiche intrecciate al testo.

Le strategie traduttive adottate e suggerite divergono sensibilmente: da un lato, Arthur Cooper[20] (1916-1988) propone soluzioni liriche e libere, orientate alla ricreazione della musicalità e dell'atmosfera; dall'altro, Stephen Owen (1946-)[21] opta per un approccio rigorosamente filologico, volto a mantenere trasparente la rete referenziale. Entrambe le direzioni, pur opposte nei metodi, sono animate dalla stessa tensione irrisolvibile tra fedeltà e creatività, tra trasposizione e invenzione. Secondo François Cheng, la felice sintesi tra forma e senso genera una «armonia nascosta»[22], espressione della tensione vibrante tra forze cosmiche opposte che, nondimeno, sono unitamente protese verso quella simmetria universale sottesa all'atto poetico. I simboli ricorrenti – il pino (*song* 松), il crisantemo (*ju* 菊), la luna (*yue* 月) – non sono meri elementi naturalistici, ma veri e propri segni carichi di risonanze

etiche, metafisiche e culturali. Tradurli implica non solo restituirne la denotazione, ma compiere un'opera di «resurrezione simbolica», ovvero ricostruire nella cultura ricevente l'eco affettiva e intellettuale dell'immagine originaria[23]. In questo processo, la dimensione fonica si rivela cruciale ma ostica, poiché la costruzione acustica della poesia cinese, ancorata a toni e a moduli metrici specifici, sfugge spesso alla riproducibilità nelle lingue alfabetiche. Alcuni traduttori, come David Hinton[24], tentano di ricreare la musicalità attraverso strategie ritmiche alternative, sacrificando talvolta la letteralità in favore dell'evocazione sonora; altri privilegiano la fedeltà semantica, anche a scapito dell'effetto acustico. Cai Zong-qi 蔡宗齊 ha tuttavia osservato che «real engagement with poetical texts should be nothing less than an intense visual, oral, and aural experience»[25], spingendosi quasi ad affermare che si debba ascoltare con gli occhi e leggere con le orecchie, a sottolineare la sinestesia poetica implicita nell'originale e la necessità, per il traduttore, di attivare sensi molteplici per restituire la pienezza dell'esperienza poetica[26].

In questa prospettiva, la riflessione dei teorici cinesi ha espresso contributi di estrema finezza, in particolare attraverso la formulazione dei tre criteri di Yan Fu 嚴復 (1854-1921) – *xin* 信 (fedeltà), *da* 達 (comprensibilità, espressività), *ya* 雅 (eleganza) – i quali, sebbene concepiti per testi filosofici e scientifici, hanno esercitato una forte influenza sulla teoria della traduzione poetica[27]. Yan Fu insisteva sul fatto che una buona traduzione dovesse risuonare nello spirito del lettore, oltre che essere corretta nella forma, affermando una concezione della fedeltà non limitata al significato letterale, ma estesa al tono, all'atmosfera, alla qualità evocativa del testo. Questa visione trova un'eco potente in Fu Lei 傅雷 (1908-1966), traduttrice di Balzac e Rolland, la quale affermava che il traduttore dovesse

«respirare con l'autore», immergendosi nel flusso emotivo e nella dinamica interna del testo originale, ed esperire una «spiritual resemblance»[28]. Tale concezione del traduttore come interprete creativo e partecipe è affine alla prospettiva di Friedrich Schleiermacher (1768-1834), che distingue tra due direzioni possibili del tradurre: portare il lettore verso l'autore o l'autore verso il lettore. Fu Lei, significativamente, sceglie la seconda via, facendo del traduttore un autore parallelo, capace di rigenerare il testo nella nuova lingua. Qian Zhongshu 錢鍾書 (1910-1998), con finezza e ironia, ha sottolineato la natura inevitabilmente intertestuale della traduzione e la necessità di una rielaborazione che sia insieme rispettosa e inventiva: «trasformare» è, in fin dei conti, l'inesorabile esito del tradurre[29]. Julia Kristeva ha teorizzato la traduzione come atto semiotico e dialogico, una riscrittura capace di generare nuovi sensi e nuove connessioni all'interno del tessuto culturale ricevente[30].

Giunti a questo punto, come decidere, dunque, quale approccio adottare? Esaminiamo un caso specifico, ovvero la lirica sull'aria *Shengsheng man* 聲聲慢 di Li Qingzhao 李清照 (1084-1055 ca.), una delle più raffinate e complesse voci della letteratura cinese. Letteralmente traducibile come «Lento, suono dopo suono», *Shengsheng man* non si limita a identificare uno schema metrico prestabilito (*cipai* 詞牌), ovvero una struttura ritmico-musicale definita a cui i poeti adattavano contenuti lirici originali: per Li Qingzhao assume un rilievo poetologico che trascende la mera funzione formale e diviene veicolo espressivo di una soggettività lirica profondamente interiorizzata. La dilatazione temporale evocata da quel «suono dopo suono» è già, *in nuce*, un'epifania del dolore, un'estetica della lentezza che dà forma all'esperienza emotiva. La lirica non si accontenta di descrivere un'assenza, ma la fa risuonare, attraverso

la reiterazione fonica e la sospensione del tempo narrativo. In questo senso, la poetica di Li Qingzhao è tutta centrata sulla tensione tra l'intimità vissuta e la sua trasfigurazione stilistica, tra la materia del lutto e la sua musicalizzazione testuale.

È all'interno di questo orizzonte estetico che si inserisce il lavoro condotto da Massimiliano Canale, le cui traduzioni si distinguono per la capacità di coniugare, con raffinata sensibilità, le esigenze della fedeltà con la necessità di trasmettere la ricchezza immaginativa e la potenza emotiva delle liriche cinesi, senza mai sacrificarne l'impatto estetico. Tale equilibrio si manifesta in modo esemplare proprio nella sua traduzione della lirica *Shengsheng man*, dove Canale riesce a preservare la complessità affettiva e il ritmo sottile dell'originale, restituendo in italiano la profondità simbolica e la musicalità che ne costituiscono l'essenza. La sua versione (p. 341) testimonia una scelta traduttiva che, pur aderendo alla struttura emotiva e simbolica dell'originale, non rinuncia a cercare soluzioni lessicali e metriche capaci di risuonare nell'immaginario del lettore italiano contemporaneo.

Canale adotta una metrica flessibile, che richiama la cadenza musicale del testo cinese, alternando versi brevi e lunghi per suggerire l'andamento lirico originale. Le ripetizioni iniziali («Cerco e ricerco, guardo e riguardo...») sono scelte che mimano non solo la struttura fonica, ma anche l'intensità psicologica e il ritmo ossessivo delle reduplicazioni care a Li Qingzhao, in cui l'iterazione fonica non è mai mero ornamento ma espressione della ripetitività affettiva del dolore. L'impiego di lessico sensorialmente ricco – «gelido», «smunto», «mesto», «pioggia sottile», «goccia dopo goccia» – contribuisce a restituire la densità simbolica delle immagini naturali che, nell'originale, incarnano il vuoto e l'abbandono, secondo quella logica pro-

fondamente sinestetica che caratterizza la lirica *ci*. L'interrogazione retorica («Chi vorrà coglierli oramai?»), la punteggiatura ellittica, l'uso delle pause e delle sospensioni producono un effetto di vuoto parlante, di silenzio narrato, che intensifica l'atmosfera malinconica della composizione.

La sfida di restituire in italiano la sinestesia emotiva e il timbro musicale dell'originale – in cui suoni, immagini e stati d'animo si fondono in una tessitura poetica profondamente stratificata – è affrontata con equilibrio tra fedeltà e invenzione. Canale, infatti, non si limita a trasporre i significati, ma riproduce le risonanze emotive, diventando interprete di una tradizione lirica che, pur radicata in un'altra lingua e cultura, può trovare nella lingua italiana nuove possibilità espressive. La traduzione diviene così un atto di mediazione poetica e culturale: non mera replica, ma trasformazione creativa, in cui l'esperienza dell'originale si rigenera attraverso la sensibilità del traduttore. Il suo lavoro non sacrifica la complessità del testo di partenza, ma ne esalta la forza evocativa, offrendo al lettore italiano un accesso non semplificato, ma sensibilmente rielaborato, all'universo affettivo della poesia *ci*. In questo senso, la versione di *Shengsheng man* proposta è un esempio paradigmatico di ciò che la traduzione poetica può e deve essere: fedele nella sostanza, innovativa nella forma, trasparente nella voce, ma stratificata nel senso. Il dialogo tra la lirica cinese e la sua trasposizione italiana non si limita alla riproduzione di un contenuto, ma si arricchisce di una dimensione propriamente intertestuale, in cui la perdita inevitabile di alcuni tratti formali è compensata dalla capacità di far risuonare, nella lingua d'arrivo, non soltanto il significato ma la qualità emotiva dell'esperienza poetica. In definitiva, Canale dimostra come la traduzione poetica – lungi dall'essere un'operazione ancillare – sia capace di

rinnovare il patrimonio lirico attraverso un confronto profondo e responsabile con l'alterità.

Tradurre poesia cinese, in ultima analisi, implica la trasfigurazione di intricate visioni del mondo, l'incarnazione in un diverso orizzonte linguistico di una sensibilità, di una cosmologia e di un ritmo interiore irriducibili. Come ha scritto Robert Bly (1926-2021), una buona traduzione è un miracolo culturale: un attraversamento simbolico in cui il traduttore agisce come mediatore tra civiltà, ponte tra mondi linguistici e temporali differenti, e, in certi casi, quasi iniziato a una saggezza altra[31].

Le teorie proposte da studiosi quali Yan Fu, Fu Lei, Qian Zhongshu e François Cheng non sono infallibili strumenti metodologici, ma tracciati orientativi per chi voglia inoltrarsi nel territorio – a tratti accidentato e insidioso, ma sicuramente fertile – della traduzione poetica. E solo coloro che uniscono sensibilità, rigore ermeneutico, intuizione linguistica ed empatia culturale possono aspirare ad attraversarlo. Con passo delicato, danzante.

ATTILIO ANDREINI

[1] Rimandiamo alle seguenti fonti critiche per un'accurata analisi dei principali aspetti dottrinali del neoconfucianesimo: Wm. Theodore de Bary, *Neo-Confucian Orthodoxy and the Learning of the Mind-and-Heart*, New York, Columbia University Press, 1981; Anne D. Birdwhistell, *Transition to Neo-Confucianism: Shao Yung on Knowledge and Symbols of Reality*, Stanford, Stanford University Press, 1989; *Readings from the Lu-Wang School of Neo-Confucianism*, a cura di Philip J. Ivanhoe, Indianapolis, Hackett Publishing, 2009; *Dao Companion to Zhu Xi's Philosophy*, a cura di Kai-chiu Ng e Yong Huang, Dordrecht, Springer, 2020; *Three Streams: Confucian Reflections on Learning and the Moral Heart-Mind in China, Korea, and Japan*, a cura di Philip J. Ivanhoe e Sungmoon Kim, Oxford, Oxford University Press, 2016.

[2] In sintesi, *xian Tian zhi qi* e *hou Tian zhi qi* esprimono due modalità del medesimo flusso vitale: il primo segna la fase originaria, latente e cau-

sale; il secondo la fase risultante, "aperta" e soggetta a trasformazione. I neoconfuciani impiegarono tali concetti per articolare una visione integrata di cosmologia, antropologia, fisiologia ed etica: il *qi* preceleste (originario) funge da sostrato e potenzialità ultima dell'essere (garantendo continuità e unità all'universo), mentre il *qi* postceleste rappresenta le manifestazioni concrete e la vita fattuale che ne scaturiscono. Questa distinzione – ripresa anche in ambito medico-alchemico – consentiva a pensatori come Zhu Xi di spiegare sia la genesi cosmica sia le differenze individuali in termini di stati differenziati a partire da un'unica sostanza energetica presente nelle cose.

[3] Il *Classico delle Odi* (*Shijing* 詩經) costituisce la più alta espressione della poesia cinese arcaica e si colloca tra le opere fondative della tradizione letteraria e intellettuale dell'antica Cina. La sua genesi si dispiega lungo un arco temporale di circa otto secoli, che dalle origini della dinastia Zhou Occidentale (ca. 1045-771 a.C.) si estende attraverso il periodo delle Primavere e Autunni (770-453 a.C.) fino all'epoca degli Stati Combattenti (453-221 a.C.). Il *corpus* testuale, noto sin dall'antichità anche come *Le Trecento Poesie* (*Sanbai pian* 三百篇), è il punto di approdo di una progressiva e intricata stratificazione di materiali disparati che, nel convergere, hanno accentuato la complessità dei contenuti, senza tuttavia intaccare la purezza stilistica. La versione oggi a noi pervenuta è quella denominata *Mao Shi* 毛詩, così chiamata in riferimento alla tradizione esegetica trasmessa dagli eruditi Mao Heng 毛亨 (noto anche come Da Maogong 大毛公) e Mao Chang 毛萇 (Xiao Maogong 小毛公), vissuti tra la fine della dinastia Qin 秦 (221-206 a.C.) e l'inizio della dinastia Han 漢 (202 a.C.-220 d.C.). Inizialmente marginale, la tradizione *Mao Shi* ottenne il riconoscimento ufficiale soltanto durante il regno dell'imperatore Ping 平 (r. 1 a.C.-6 d.C.), affermandosi gradualmente nel corso della dinastia Han Orientale (25-220) fino alla consacrazione raggiunta nell'anno 653, quando il trattato esegetico di Zheng Xuan 鄭玄 (ca. 127-200) intitolato *Il Corretto significato del* Classico delle Odi *secondo la tradizione esegetica Mao* (*Mao Shi zhengyi* 毛詩正義) s'impose grazie al patrocinio dell'imperatore Gao Zong 高宗 (r. 649-683). Tale ascesa fu favorita dalla convinzione che il *Mao Shi* provenisse direttamente dalla cerchia dei primi discepoli di Confucio e fosse dunque dotato di una legittimità indiscutibile. Questa ostentata rivendicazione di autorevolezza filologica e morale contribuì in modo decisivo alla canonizzazione del *Mao Shi*, che assurse a *editio princeps* del *Classico delle Odi*. Durante l'epoca Han, tuttavia, esistevano altre tre maggiori tradizioni esegetiche della scrittura canonica: quella del regno di Lu 魯 (*Lu shi* 魯詩), quella del regno di Qi 齊 (*Qi Shi* 齊詩) e, infine, quella del regno di Han 韓 (*Han shi* 韓詩), ciascuna legata a una specifica scuola interpretativa e riconosciuta formalmente con una propria cattedra presso l'Accademia Imperiale durante il regno dell'imperatore Wu 武 (r. 141-87 a.C.). Tra le tre, la versione di Lu, associata a Shen Pei 申培 – allievo di un discepolo diretto del pensatore confuciano Xunzi 荀子 (ca. 313-238 a.C.) –, mantenne a lungo una posizione di preminenza, almeno fino agli ultimi decenni

prima della caduta della dinastia Han. Per una disamina critica recente e dettagliata sulla natura e sull'impatto del *Classico delle Odi* si rinvia a: Michael Hunter, *The Poetics of Early Chinese Thought: How the* Shijing *Shaped the Chinese Philosophical Tradition*, New York, Columbia University Press, 2021; *The Homeric Epics and the Chinese* Book of Songs*: Foundational Texts Compared*, a cura di Fritz-Heiner Mutschler, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018; Martin Kern, *Lost in Tradition: The Classic of Poetry We did not Know*, in «Hsiang Lectures on Chinese Poetry», 5, 2010, pp. 29-56; Martin Kern, *Speaking of Poetry: Pattern and Argument in the 'Kongzi shilun'*, in *Literary Forms of Argument in Early China*, a cura di Dirk Meyer e Joachim Gentz, Leiden, Brill, 2015, pp. 175-200; Martin Kern, *The Formation of the Classic of Poetry*, in *The Homeric Epics and the Chinese* Book of Songs, cit., pp. 37-71; Dirk Meyer, Adam Craig Schwartz, *Songs of the Royal Zhōu and the Royal Shao: Shī of the Ānhuī University Manuscripts*, Leiden, Brill, 2022.

[4] *Shisanjing zhushu* 十三經注疏, a cura di Ruan Yuan 阮元 (1764-1849), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1997, 2 voll., pp. 269-270.

[5] *Xiang gong* 襄公 25 (*Chunqiu Zuozhuan zhu* 3.1106). Si rimanda a *Chunqiu Zuozhuan zhu* 春秋左專注, a cura di Yang Bojun 楊伯峻, Beijing, Zhonghua shuju, 1981.

[6] *Dialoghi* (*Lunyu* 論語) 17.9.

[7] *Dialoghi* (*Lunyu*) 16.13.

[8] Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

[9] *Ibid.*, p. 6.

[10] *Ibid.*, p. 11.

[11] *Ibid.*, p. 42.

[12] Per approfondimenti sulle complesse questioni legate alla struttura dei versi, rinvio a *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, a cura di Cai Zong-qi, New York, Columbia University Press, 2008 (v. in particolare il capitolo 4, *Regulated Verse*, per la spiegazione dettagliata di *ping* e *ze*); Stephen Owen, *The Poetry of the Early T'ang*, New Haven, Yale University Press, 1977; Stephen Owen, *The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang*, New Haven, Yale University Press, 1981; San Duanmu e Nathan Stiennon, *Tonal Patterns in Chinese Regulated Verse: A Corpus Study*, in «Journal of Chinese Linguistics», 33, n. 2, 2005, pp. 249-274; Victor H. Mair e Mei Tsu-lin 梅祖麟, *The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody*, in «Harvard Journal of Asiatic Studies», 51, n. 2, 1991, pp. 375-398; Anna M. Shields, *One Who Knows Me: Friendship and Literary Culture in Mid-Tang China*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2015; Ding Xiang Warner, *A Wild Deer Amid Soaring Phoenixes: The Opposition Poetics of Wang Ji*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003.

[13] Lara C.W. Blanchard, *Song Dynasty Figures of Longing and Desire: Gender and Interiority in Chinese Painting and Poetry*, Leiden, Brill, 2018, p. 9.

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*, p. 15.

[16] Oltre alla già citata Lara C.W. Blanchard, per approfondimenti ulteriori rimandiamo ai seguenti studi: Lin Shuen-fu, *The Formation of a Distinct Generic Identity for* Tz'u, in *Voices of the Song Lyric in China*, a cura di Pauline Yu, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 3-29; Grace S. Fong, *Engendering the Lyric: Her Image and Voice in Song*, ivi, pp. 107-144; Kang-i Sun Chang, *The Evolution of Chinese* Tz'u *Poetry: From Late T'ang to Northern Sung*, Princeton, Princeton University Press, 1980; Marsha L. Wagner, *The Lotus Boat: The Origins of Chinese* Tz'u *Poetry in T'ang Popular Culture*, New York, Columbia University Press, 1984.

[17] Susan Bassnett e André Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon; Philadelphia, Multilingual Matters, 1998, p. 57. Sempre di Susan Bassnett, suggeriamo anche la consultazione di *Translation Studies*, London, Routledge, 2002.

[18] Christopher Caldwell, *Illusion and Reality: A Case Study of the Sources of Poetry*, New York, International Publishers, 1973, p. 143.

[19] Valerio Magrelli così si esprime in un'intervista rilasciata ad Andrea Monda per Rai Cultura nel dicembre del 2019, aggiungendo: «È la particolarità della poesia, quella di non avere un cuore sempre nello stesso punto [...]. La traduzione, come ogni arte dell'ascolto (prendo questa definizione da Starobinski), consiste essenzialmente nell'individuare quello che secondo l'interprete è il centro nevralgico del testo, centro che può collocarsi in un livello o in un altro». (https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/12/Valerio-Magrelli-tradurre-poesia-74dff507-b2a8-439d-a068-b61e02913b9c.html). Un preziosissimo contributo ancora di Valerio Magrelli per spiegare che cosa succede dentro la «piccola scatola nera mentale di un traduttore» è costituito da *La parola braccata: dimenticanze, anagrammi, traduzioni e qualche esercizio pratico*, Bologna, il Mulino, 2018.

[20] Arthur Cooper, *Li Po and Tu Fu: Poems Selected and Translated with an Introduction and Notes*, London, Penguin, 1973.

[21] Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992; *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*, a cura di Stephen Owen, New York, Norton, 1996; *Omen of The World: Meaning in The Chinese Lyric*, in *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*, a cura di Corinne H. Dale, Albany, State University of New York Press, 2004, pp. 51-68; *Just a Song: Chinese Lyrics from the Eleventh and Early Twelfth Centuries*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2019.

[22] François Cheng, *Vide et plein: Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

[23] Id., *L'écriture poétique chinoise: suivi de* Une anthologie des poèmes des T'ang, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

[24] David Hinton, *Chinese Poetry: An Anthology*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.

[25] Cai, *How to Read Chinese Poetry*, cit., p. 3.

[26] Un esempio emblematico della dialettica tra libertà poetica e infedeltà filologica è rappresentato dal celebre *Cathay* (titolo completo: *Cathay: For the Most Part from the Chinese of Rihaku, from the Notes of the Late Ernest Fenollosa, and the Decipherings of the Professors Mori and Ariga*, London, Elkin Mathews, 1915) di Ezra Pound (1885-1972), il quale, senza saper leggere le fonti primarie, rielaborò le traduzioni "abbozzate" di poesie Tang prodotte da Ernest Fenollosa (1853-1908), trasformandole in composizioni liriche autonome che, se da un lato mancano di rigore metodologico, dall'altro hanno profondamente influenzato la ricezione occidentale della poesia cinese come "pura immagine", quintessenza lirica slegata dalla sintassi. Wai-lim Yip 葉維廉 (*Ezra Pound's Cathay*, Princeton, Princeton University Press, 1969) ha difeso questa pratica invocando il concetto di «transcreation» (coniato da Haroldo de Campos, v. *Da Tradução como Criação e como Crítica*, in «Tempo Brasileiro», nn. 6-7, 1963, pp. 5-19), ma in molti, con fermezza, hanno criticato l'arbitrarietà delle soluzioni poundiane, sottolineando l'irrinunciabilità del rispetto filologico. Tuttavia, l'esempio di Pound testimonia come una traduzione palesemente "infedele" possa talvolta rivelarsi poeticamente feconda, inaugurando nuovi paradigmi interpretativi.

[27] Yan Fu 嚴復, *Tianyan lun* 天演論, Shanghai, Shanghai shangwu yinshuguan, 1931, p. VIII.

[28] Fu Lei傅雷, *Fu Lei yi wen ji* 傅雷譯文集, Hefei, Anhui renmin chubanshe, 1981, p. 475.

[29] Qian Zhongshu 錢鍾書, *Lin Shu de fanyi* 林紓的翻譯, in *Qi zhuiji* 七綴集, Beijing, Sanlian shudian, 2002, p. 77.

[30] Julia Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 (*Σημειωτική: ricerche per una semanalisi*, traduzione di Piero Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978).

[31] Robert Bly, *The Eight Stages of Translation*, in *Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*, a cura di William Frawley, Newark, University of Delaware Press, 1984, pp. 67-82.