

# Prima della rivoluzione Tradizione e modernità in due novelle di Bao Tianxiao, «Qie ming bo» 妾命薄 e «Yi lü ma» 一縷麻

Daniele Beltrame

Università per Stranieri di Perugia, Italia

**Abstract** Popular fiction was a particularly successful trend in fiction from the late Qing era through the Republican period. In this fiction, a nostalgic and sentimental preservation of the Ming-Qing cult of *qing* 情 is clearly visible: romance and freedom of love are the expressions of a modern consciousness which makes individuals out of subjects of the traditional moral code. In a circular move to find solutions to national salvation and social change, sentimental literature searched for a compromise between tradition and modernity. This paper seeks to demonstrate how the *Aufhebung* of the old contributed to accommodate a still uncharted modernity in two short stories by Bao Tianxiao. The intertextual analysis will show the development of a persistent ambivalence between progress and nostalgia.

**Keywords** Bao Tianxiao. Qie ming bo. Yi lü ma. Mandarin Ducks and butterflies. Intertextuality.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 L'autore. – 3 L'eredità del *qing* nella narrativa popolare di inizio Novecento. – 4 «Qie ming bo» 妾命薄 («Il mio infelice destino», 1906). – 5 «Yi lü ma» 一縷麻 («Un filo di canapa», 1909) e la sua riscrittura in baihua del 1944. – 6 Analisi del racconto «Yi lü ma». – 7 Conclusioni. Un confronto intertestuale.



#### Peer review

Submitted 2023-03-08  
Accepted 2023-05-02  
Published 2023-08-29

#### Open access

© 2023 Beltrame | ©© 4.0



**Citation** Beltrame, D. (2023). "Prima della rivoluzione. Tradizione e modernità in due novelle di Bao Tianxiao, 'Qie ming bo' 妾命薄 (1906) e 'Yi lü ma' 一縷麻 (1909)". *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 59, 263-310.

DOI 10.30687/AnnOr/2385-3042/2023/01/011

263

## 1 Introduzione

Argomento del presente saggio sono due novelle in cinese classico (*wenyan* 文言) e una riscrittura della seconda di esse in cinese vernacolare (*baihua* 白話) scritte da Bao Tianxiao nei primi anni del Novecento: si tratta di «Qie ming bo» 妾命薄 («Il mio infelice destino», 1906) e «Yi lü ma» 一縷麻 («Un filo di canapa», 1909), riscritta dall'autore nel 1944. In particolare, saranno presi in considerazione i rapporti intertestuali che intercorrono fra le varie redazioni e trasformazioni dell'ipotesto o pre-testo, che è presentato dall'autore come una traduzione ma che con tutta probabilità è una creazione originale forse condizionata da modelli e memi narrativi provenienti da letterature straniere. Seguiremo in parte il metodo critico di Qian Jane Liu (2017), consistente in una combinazione di studi traduttologici e intertestuali: i primi in particolare nella versione culturalista per cui la traduzione è sempre una forma di riscrittura, che in determinati momenti – quale l'epoca *Qingmo Minchu* 清末民初 (fine Qing-inizio della Repubblica) qui considerata (ca. 1890-1920) – occupa una posizione centrale; i secondi invece nella versione strutturalista che, pur ammettendo le posizioni barthesiane sulla 'morte dell'autore', riconosce un valore creativo alla trasformazione dei testi. L'effetto prodotto dagli autori cinesi di opere sentimentali, che erano anche traduttori, editori, giornalisti, è un'«intertestualità interlinguistica» (Liu 2017, 17) e un «lirismo ibrido» (16), prodotto mescolando influenze molto diverse e «intertestualizzando opere letterarie straniere e tradizionali» (20).<sup>1</sup> Liu costruisce inoltre un utile schema interpretativo suggerendo di considerare la gran parte del materiale narrativo sentimentale del periodo (1899-1925 nel suo caso) come un misto variabile di traduzione e di composizione intertestuale; pertanto, anziché distinguere i due procedimenti, è preferibile concepire un continuum che va dai due estremi della pseudoscrittura, ossia da un lato la «pseudotraduzione» (una traduzione che si dichiara tale ma non lo è) e dall'altro la «pseudocreazione» (un'opera originale che si proclama tale ma che in realtà è una traduzione), alle due categorie intermedie, a loro volta variamente graduabili, della «traduzione creativa» (una traduzione in cui prevale però il materiale e le suggestioni della letteratura d'arrivo) e della «creazione tradotta» (opere originali in cui però è evidente l'influenza delle letterature straniere): nella traduzione creativa prevale la traduzione, nella creazione tradotta prevale l'ispirazione intertestuale.

---

<sup>1</sup> Ove non diversamente indicato, le traduzioni dall'inglese, dal francese e dal cinese sono dell'Autore.

Nel caso d'esame, tuttavia, sarà data maggiore importanza al rapporto intertestuale interno (intralinguistico) fra le novelle, che saranno interpretate come evoluzione di un unico 'testo', e ai significati veicolati da ciascuna di esse, in particolare attraverso l'utilizzo della prima all'interno della seconda in forma intradiegetica e metadiegetica. Tenderemo inoltre, sempre in maniera intertestuale (ricorrendo ove necessario all'autobiografia dell'autore) di risolvere alcuni quesiti derivanti dall'analisi delle due opere. Prenderemo quindi in esame il procedimento che definiamo 'auto-intertestuale' come atto consapevole da parte dell'autore e i suoi significati narrativi ed extranarrativi, in particolare l'evidente ambiguità di una rappresentazione del sentimento a metà fra modernità e tradizione, con una palese prevalenza di quest'ultima. Tale ambiguità è, in termini sincronici, effetto di un momento di profondi cambiamenti e di incertezze da parte degli autori sul futuro della Cina, mentre in termini diacronici è spiegabile come una deviazione dal prevalente paradigma fissato in seguito dal Quattro Maggio, che operò una cesura netta fra il progresso e il passato.

## 2 L'autore

Bao Tianxiao 包天笑 (1876-1973) è uno degli autori più rappresentativi della narrativa popolare (*tongsu xiaoshuo* 通俗小說) tra la fine della dinastia Qing 清 (1644-1911) e per tutto il periodo repubblicano (1911-49). Egli visse inoltre tutte le trasformazioni nella configurazione della classe intellettuale cinese del periodo: l'ascesa di Shanghai come centro culturale del *Jiangnan* 江南 e l'ingresso di molti letterati nel mercato letterario e dell'informazione. Bao Tianxiao seguì nei suoi primi anni la carriera di un letterato tradizionale (ottenne persino il titolo di *xiucai* 秀才 agli esami imperiali nel 1894). La sua famiglia, dedita al commercio, era stata pesantemente danneggiata dalla rivolta dei Taiping (1850-64) e il padre, inizialmente impiegato di banca (*qianzhuang* 钱庄), si licenziò, dicendo che non voleva essere un «macaco del denaro» (*qian husun* 钱糊猕, Bao [1971] 2008, 13),<sup>2</sup> e in seguito ebbe lavori poco stabili e scarso successo nel commercio, schiacciato da un'economia capitalista che disprezzava.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Qian husun* era un termine spregiativo usato a Suzhou per gli impiegati delle banche (Bao [1971] 2008, 13).

<sup>3</sup> «在这样一种腐恶的社会上,他是失败了» (Bao [1971] 2008, 119) («In una società talmente decadente, egli era un fallimento»).

Bao definisce la sua famiglia come poco abbiente, anzi ‘proletaria’.<sup>4</sup> Infatti, dopo la morte del padre, avvenuta quando Bao aveva diciassette anni, le difficoltà familiari aumentarono e Bao non poté permettersi di andare all'estero a studiare, come molti suoi coetanei, e dovette anzi iniziare a lavorare, mettendo a frutto la sua preparazione culturale e i suoi talenti. Svolse le sue prime esperienze intellettuali moderne a Suzhou 蘇州, fra cui la fondazione di una società di studi (la *Lixuehui* 勵學會) e di una libreria editrice (la *Donglai shuzhuang* 東來書莊), la pubblicazione in successione di due giornali (il *Lixue yibian* 勵學譯編 e il *Suzhou baihuabao* 蘇州白話報 nel 1901), il secondo dei quali scritto nella lingua parlata di Suzhou proprio per raggiungere un pubblico semiletterato (Ming 2007, 28). Si allontanò da Suzhou a partire dal 1900, vivendo prima a Nanchino per due anni di studio e trasferendosi nel 1902 a Shanghai, che in quel periodo stava sostituendo Suzhou come principale centro per la stampa e la diffusione della cultura (Ming 2007). Si stabilì definitivamente a Shanghai solo dal 1906, dove rimase – tranne qualche breve periodo – fino al 1948 (Link 1982).<sup>5</sup>

Proprio nei primi anni del Novecento compì le sue prime esperienze di traduttore: ispirato dal magistero di Lin Shu 林紓 (Lin Qin'nan 林琴南, 1852-1924), Bao Tianxiao e l'amico Yang Zilin 楊紫麟, che conosceva l'inglese, tradussero in tandem la seconda parte del romanzo *Joan Haste* (1895) di Henry Rider Haggard (1856-1925), semplicemente perché non avevano trovato la prima parte del romanzo: pubblicato in volume nel 1903 dopo essere uscito a puntate sul *Lixue yibian*, era intitolato *Jiayin xiaozhuan* 迦因小傳 (Breve biografia di Joan).<sup>6</sup> La scelta cadde su questo romanzo anche per la somiglianza della trama con quello di Alexandre Dumas figlio (1824-95), *La dame aux camélias* (1848), tradotto da Lin Shu nel 1899 come *Bali chahua nü yishi* 巴黎茶花女遺事 (La storia della signora delle camelie di Parigi)<sup>7</sup>

4 «我们是一点产业也没有, 说一句现在流行话, 真可以称之为“无产阶级”», «Non avevamo alcuna proprietà, con un termine adesso di moda potrei dire che eravamo ‘proletari’» (Bao [1971] 2008, 119). Ricordiamo che le memorie di Bao Tianxiao furono scritte per la maggior parte nel 1949 e pubblicate nel 1971 a Hong Kong. La moglie di Bao morì dopo la fine della guerra contro il Giappone e il figlio Kehong 可宏 portò il padre a Taiwan nel 1946 e poi a Hong Kong nel 1950, dove morì nel 1973 (Link 1982, 242-3; Ming 2007, 31). Nel 1971 la sua autobiografia fu pubblicata a Hong Kong con il titolo *Chuanyinglou huiyi lu* 铜影楼回忆录 (Ricordi del padiglione dell'ombra del bracciale), e nel 1973 un seguito postumo, *Chuanyinglou huiyi xubian* 铜影楼回忆续编 (Seguito dei ricordi del padiglione dell'ombra del bracciale). Per la biografia dell'autore cf. Link 1982 e soprattutto Ming 2007.

5 Mentre la sua famiglia fuggì verso l'interno durante la guerra del 1937-45, Bao rimase a vivere a Shanghai sotto l'occupazione giapponese.

6 Dato il grande successo della traduzione, il romanzo sarà poi tradotto in forma integrale da Lin Shu (sulla traduzione di *Joan Haste* in cinese cf. Liu 2015).

7 La data del 1899 è quella convenzionalmente più utilizzata, ma in effetti la vera data di pubblicazione di *Bali chahua nü yishi* è piuttosto dibattuta e incerta: si va dal 1893 (datazione *a quo*) al 1900 (datazione *ad quem*): cf. Qian 1981, 53 ss. e Link 1981, 136 nota 30.

(Bao [1971] 2008, 172),<sup>8</sup> che ebbe un'influenza enorme sulla letteratura sentimentale dell'epoca *Qingmo Minchu*. Sebbene le traduzioni da opere straniere fossero numericamente inferiori rispetto alle opere originali fra il 1840 e il 1920 (tranne che per il periodo 1902-07; Tarumoto 1998, 39), esse ebbero un'influenza decisiva nel rinnovamento della narrativa sentimentale, nella sua concezione della morale, nella caratterizzazione dei personaggi e nelle tecniche narrative, tanto che questo genere di narrativa si può considerare una cerniera fra i romanzi di denuncia (*qianze xiaoshuo* 譴責小說) e il Quattro Maggio (Yuan 1998). In effetti gli autori della letteratura popolare di quest'epoca sono figure spesso ingiustamente trascurate nelle storie della letteratura cinese: essi, infatti, sulla scorta della 'nuova narrativa' promossa da Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929) ebbero il grande merito di preparare (seppur forse inconsapevolmente) la rivoluzione letteraria successiva:

**8** Altre opere tradotte da Bao Tianxiao in questo periodo sono nel 1905 «San qian li xun qin ji» 三千里尋親記 («Dagli Appennini alle Ande» di De Amicis; cf. Sibau 2016, 22-3) e *Tie shijie* 鐵世界 (*Les 500 millions de la Bégum* di Jules Verne) (Bao [1971] 2008, 173), sempre attraverso la mediazione di precedenti traduzioni in lingua giapponese, l'unica lingua straniera che Bao conoscesse. I due traduttori giapponesi da cui Bao prendeva i testi erano in particolare Morita Shiken 森田思軒 (1861-97), traduttore dal francese, e Kuroiwa Ruikō 黒岩涙香 (1862-1920). Bao non traduceva autori giapponesi perché non aveva familiarità con molti termini specifici della lingua giapponese; all'inizio degli anni Dieci anche le traduzioni giapponesi divennero troppo difficili per lui (Bao [1971] 2008, 174). Bao aveva studiato da autodidatta un po' di inglese e di francese (Jiao 2009, 76); conosceva meglio il giapponese ma non approfonditamente, e aveva svolto solo brevi soggiorni in Giappone (Fan 2009). Per le sue traduzioni utilizzava soprattutto un metodo simile a quello della traduzione in tandem: una resa della trama (*yiyi* 意译 o *yishu* 译述) più che del testo originale, e si basava soprattutto sulla lettura dei *kanji* giapponesi per una comprensione generale della vicenda, poi resa in cinese. Bao Tianxiao sceglieva pertanto le opere che facevano maggior uso di *kanji* rispetto al *kana* e al giapponese parlato. A partire dagli anni Dieci le traduzioni giapponesi divennero meno accessibili per lui proprio perché era aumentato in esse l'uso della lingua parlata e le storie erano spesso adattate al contesto giapponese (Link 1981, 136-7). Tarumoto (1998, 42) aggiunge che a partire dagli anni Dieci non era più necessario per i traduttori cinesi partire dalle versioni giapponesi, giacché i giovani intellettuali cinesi erano ormai esperti di altre lingue e potevano tradurre direttamente da esse.

Bao Tianxiao, fra il 1901 e il 1916 - da solo o insieme a collaboratori - tradusse 36-7 opere di autori molto diversi: Hugo, Dumas, Shakespeare, Tolstoj, Čechov, Verne, Twain (Jiao 2009), e le opere da lui tradotte possono essere fatte rientrare nelle categorie della narrativa educativa (*jiaoyu xiaoshuo* 教育小说) come *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis (1846-1908) e *Sans famille* (1878) di Hector Malot (1830-1907), della narrativa sociale (*shehui xiaoshuo* 社会小说) e di fantascienza (*kehuan xiaoshuo* 科幻小说) con intenti politici e della narrativa sentimentale (*yanqing xiaoshuo* 言情小说) (Chen, Zhang 2012). Di *Cuore* Bao pubblicò una traduzione dal giapponese piuttosto libera e creativa fra il 1909 e il 1910 sulla rivista *Jiaoyu zazhi* 教育雜誌 (Sibau 2016) con il titolo *Xin'er jiuxue ji* 馨兒就學記 (Le note di scuola del Piccolo Xin) e di cui rimase profondamente fiero, soprattutto per l'utilità pratica dell'opera nel contribuire ad aiutare la sua patria: il libro infatti fu adottato dalle nuove 'scuole moderne' (Link 1982, 247). Nel 1912 tradusse inoltre il romanzo *Sans famille* come *Ku'er liulang ji* 苦兒流浪記, altra opera che testimonia l'interesse di Bao per una pedagogia sentimentale dei giovani cinesi.

他们是一群或多或少接触过外国文学作品的作家，他们还是能感知时代脉搏的人。但他们认为中国的传统道德优于欧西的行为准则，因此他们并不愿意放弃儒学风范；但他们也不是一成不变的顽固脑袋，他们着意于改良。（Fan 1996, 175）

Alcuni di più, altri di meno, questi scrittori entrarono in contatto con le opere della letteratura straniera, e sapevano sentire il polso della loro epoca. Tuttavia, essi pensavano che l'etica tradizionale cinese fosse superiore alle norme di comportamento occidentali, perciò non volevano affatto abbandonare la morale confuciana; però non erano nemmeno ostinatamente contrari ai cambiamenti e anzi si impegnavano per un miglioramento.

È sulla base dell'ispirazione e del prestigio percepito delle novelle straniere che gli scrittori cinesi dell'epoca si convertirono alla narrativa breve, che alla fine dell'epoca Qing era declinata ed era stata quasi dimenticata, sia in lingua vernacolare che in lingua classica. L'interesse per i racconti invece riprese a partire dalle dodici novelle di Wu Jianren 吳趼人 (1866-1910), pubblicate fra il 1906 e il 1907 sulla rivista *Yueyue xiaoshuo* 月月小說, e l'influenza del racconto occidentale si sente in tutti i nuovi fautori di questa forma, compreso Bao Tianxiao (Chen 2021, 115). Se la novella cinese dal punto di vista della trama è un romanzo in miniatura, la novella straniera che prevale ora racconta una porzione di vite personali o di quadri sociali attraverso la formula detta «struttura scenica» (Chen 2021, 16). Inoltre, nella carriera di Bao Tianxiao, come per molti altri autori dell'epoca *Qingmo Minchu*, emerge quanto evidenziato da Chen (2021) e da Fan (1996), ossia che la traduzione fu una tappa preliminare verso la definizione di un'originale produzione narrativa moderna. Lo stesso, del resto, sembra essere accaduto anche in Europa, dove il romanzo gotico, importato e spesso tradotto in modo parziale (in particolare le opere di Ann Radcliffe in Francia), contribuì a modellare il *feuilleton* nel corso dell'Ottocento (Couégnas 2002).

Fin dalla Rivolta dei Taiping, il *Jiangnan* conobbe un declino che coinvolse in particolare Suzhou, che pian piano perse il suo primato a favore di Shanghai. Molti letterati di Suzhou e di altre province circconvicine sciamarono a Shanghai attratti da nuove possibilità economiche, soprattutto dopo la fine del sistema degli esami imperiali nel 1905. La tradizione culturale di Suzhou si trasferì quindi nella grande metropoli moderna. Un elemento portato da Suzhou a Shanghai era la scrittura e la pratica del *qing* 情 come nostalgica 'scrittura della sensualità' e come atto di liberazione dal confucianesimo e di opposizione alla situazione politica contingente. La vicenda di Bao Tianxiao rappresenta anche questo duplice trapasso: temporale (dal passato al presente) e geografico (da Suzhou a Shanghai). Egli fu un infaticabile e versatile collaboratore di varie testate giornalistiche,

come giornalista, traduttore e autore di narrativa, oltre che redattore di alcuni dei giornali e delle riviste più influenti del periodo. Iniziò la sua carriera a Shanghai collaborando con la rivista *Xiaoshuolin* 小說林 di Zeng Pu 曾朴 (Zeng Mengpu 曾孟朴, 1872-1947), dove lavorava anche Xu Nianci 徐念慈 (1875-1908) (Bao [1971] 2008, 311).<sup>9</sup> All'epoca, Bao non si azzardava ancora a scrivere narrativa lunga, ma solo qualche pezzo di narrativa breve; egli ricorda che era ormai pratica comune, inaugurata da Lin Shu, scrivere narrativa lunga in *wenyan* e quella breve in *baihua* (Bao [1971] 2008, 324; cf. anche Chen 2021); tuttavia, la sua narrativa breve era comunque scritta in cinese classico.<sup>10</sup> Continuò a collaborare con lo *Xiaoshuolin* anche nei primi tempi dopo il suo ingresso nel giornale *Shibao* 時報 (*Eastern Times*), dove entrò nel 1906 (323), tanto che la narrativa divenne per lui una sorta di secondo lavoro (*fuye* 副業) oltre a quello di giornalista. Bao conobbe in quel periodo un altro grande autore, Chen Jinghan 陳景韓 (alias Leng Xue 冷血, 1877-1965),<sup>11</sup> e con lui collaborò alla pubblicazione quotidiana a turno di qualche pezzo di narrativa per accontentare gli avidi lettori di Shanghai. Dal 1909 allo *Shibao* fu aggiunto un inserto letterario, lo *Xiaoshuo shibao* 小說時報, diretto da Bao e da Chen, e nel 1911 fu inoltre inaugurato, per iniziativa di Di Chuqing 狄楚青 (Di Baoxian 狄葆賢, 1873-1921), caporedattore dello *Shibao* e suo fondatore nel 1904, il *Funü shibao* 婦女時報, diretto solo da Bao Tianxiao, mentre da quel momento lo *Xiaoshuo shibao* passò a Chen Jinghan e non fu più, come prima, diretto da entrambi (Bao [1971] 2008, 360).<sup>12</sup> Bao continuerà a essere un pioniere dell'editoria moderna con il lancio nel 1915 dello *Xiaoshuo daguan* 小說大觀, il primo trimestrale letterario pubblicato in Cina (capace di pubblicare storie anche lunghe in poche puntate, di cui però furono pubblicati solo 15 numeri prima di chiudere), e lo *Xiaoshuo huabao* 小說畫報 nel 1917, la prima rivista dedicata interamente alla narrativa in vernacolo (in questo anticipando molto della 'rivoluzione' del Quattro Maggio) e in

**9** Iniziò la sua collaborazione con lo *Xiaoshuolin* traducendo pezzi di narrativa giapponese e dice di aver tradotto un romanzo intitolato *Yinshan nüwang* 银山女王 (forse di Shunrō Oshikawa 押川春浪, 1876-1914) e altri di cui non ricorda il nome al tempo della stesura delle sue memorie.

**10** Ringrazio uno dei due anonimi revisori per aver giustamente notato come nell'epoca *Qingmo Minchu* la tendenza della scrittura narrativa favorisse il *baihua* per i romanzi e il *wenyan* per i racconti e le traduzioni. Ovviamente i romanzi tradotti da Lin Shu in *wenyan* sono un'eccezione in questa divisione.

**11** Autore del racconto «Cui xing shu» 催醒術 («La magia del risveglio», 1909, firmato come Leng 冷) pubblicato sul primo numero del *Xiaoshuo shibao* come manifesto della rivista. Si tratta di una storia che anticipa molto del *Kuangren riji* 狂人日記 (*Diario di un pazzo*, 1918) di Lu Xun (Fan 2020, 225-7; 2004, dove è contenuto anche il testo del racconto). Nel 1913 Chen Jinghan passerà allo *Shenbao* 申報 e Bao Tianxiao dirigerà da solo lo *Shibao* e lo *Xiaoshuo shibao*.

**12** Per lo *Shibao* cf. Judge 1996, per il *Funü shibao* cf. Judge 2015.

teressata solo a una produzione originale, senza traduzioni: nell'editoriale del gennaio 1917, infatti, Bao denunciava la scarsa qualità e fedeltà delle opere tradotte; contemporaneamente alla pubblicazione dei famosi «Otto punti»<sup>13</sup> di Hu Shi 胡適 (1891-1962) sulla rivista *Xin qingnian* 新青年,<sup>14</sup> Bao affermava inoltre che era ormai il momento per i giornali e le riviste di utilizzare solo il cinese parlato (*suhua* 俗話; *Xiaoshuo huabao* 1917), seguendo un movimento ormai in atto sia a livello politico che sociale.<sup>15</sup>

### 3 L'eredità del *qing* nella narrativa popolare di inizio Novecento

In Bao Tianxiao, come anche in altri autori definiti sbrigativamente delle «Anatre Mandarine e delle Farfalle» (*Yuanyang hudie* 鴛鴦蝴蝶)<sup>16</sup> sentiamo viva l'eredità del *qing* come forma di resistenza a una modernità di cui si temeva soprattutto il prevalere del materialismo, dell'individualismo e dell'egoismo, che per loro potevano minacciare i legami affettivi e familiari. Il tema del sentimento, opposto al calcolo interessato e all'opportunismo, è l'eredità di una generazione di autori di una letteratura che possiamo definire 'sentimentale' o 'lirica' (*shuqing* 抒情 o *yanqing* 言情 o *xieqing* 寫情) oltre che 'popolare' (*tongsu* 通俗). L'articolazione del *qing* che questi autori offrivano era adattata a un contesto moderno, globale e politicamente mutato rispetto alla tradizione di epoca Ming-inizio Qing. Essa ruotava attorno

**13** *Wenxue gailiang chuyi* 文學改良芻議 (Prime proposte per una riforma della letteratura, gennaio 1917). Per una traduzione inglese del testo cf. Hu Shi 1996.

**14** La differenza fondamentale consisteva nel fatto che lo *Xiaoshuo huabao* fu pubblicato in *baihua* fin dal suo primo numero, nel 1917, mentre la rivista *Xin Qingnian* 新青年 (Nuova gioventù), su cui furono pubblicati gli interventi di Hu Shi, Chen Duxiu 陳獨秀 (1879-1942) e Lu Xun 魯迅 (1881-1936), iniziò a essere pubblicata in *baihua* solo dall'aprile del 1918 (Fan 1996).

**15** Pur lievemente critico di un'eccessiva esaltazione della narrativa per il suo potere di illuminare e cambiare la società - idea sostenuta da Liang Qichao - Bao restava convinto che gli scrittori potessero e dovessero svolgere un compito sociale: essi non avrebbero dovuto «avvelenare sé stessi» né «avvelenare gli altri» e soprattutto evitare i racconti di «retrosceca oscuri» (*heimu* 黑幕) (Fan 2020, 236, 321), pur riconoscendo che in questo genere esistevano anche storie ben scritte. Cf. Fan 2020, 233-4, 238, 240; Boittout 2021, 322; Link 1981, 256; Hockx 2017, 268.

**16** L'espressione «Anatre Mandarine e Farfalle» è un termine spregiativo coniato durante il Movimento Nuova Cultura del Quattro Maggio per indicare tutta la letteratura non impegnata e di puro consumo, in particolare le storie sentimentali che in molti casi si concludevano felicemente con un matrimonio: da qui il riferimento alle anatre mandarine (animali monogami e simbolo tradizionale di felicità coniugale) e alle farfalle (che rinviano alla storia classica di Liang Shanbo 梁山伯 e Zhu Yingtai 祝英臺, gli sfortunati amanti divisi dalle famiglie ma riuniti nella morte e in seguito trasformati in farfalle). Questo genere di narrativa fu estremamente popolare nella prima metà del Novecento; sparì dalla Cina continentale dopo il 1949, ma continuò a essere pubblicata a Taiwan e a Hong Kong.



a un senso borghese dell'umanità, a metà tra il tradizionale e il moderno, con una funzione didattica e sociopolitica. Contro il capitalismo spietato della metropoli, la borghesia urbana si autoidentificava nelle edificanti storie sentimentali, e si riconosceva nei suoi protagonisti, incarnazione della continenza e di virtù civiche (in particolare la frugalità e la moralità, *jiande* 俭德) che avrebbero potuto salvare la Cina da desideri eccessivi, avidità e abusi e creare un nuovo senso di comunità. Si tratta di una classe media modesta e morigerata, la cui cellula di base era una famiglia moderna perché ristretta, urbana e impiegata nel lavoro salariato, ma al tempo stesso tradizionale perché fondata ancora sulla moralità confuciana (cf. Mao 2018; Link 1981; Lee 2001), una borghesia nata certo dallo sviluppo capitalista della Cina, ma che viveva l'economia di mercato come una penosa necessità e vagheggiava il ritorno alla semplicità di un'utopica comunità rurale e ai suoi col tempo sempre più immaginari e seducenti 'antichi valori'.

La rivalutazione aggiornata del *qing* è l'affermazione dell'appartenenza a una «comunità di sentimenti» (Lee 2001), un concetto capace anche di trascendere le differenze sociali. La nostalgia del *qing* e l'esaltazione di valori familiari ora racchiusi e concentrati nella nuova 'piccola famiglia' (*xiao jiating* 小家庭) divenne anche un appello a immaginare un modello di società più giusta e a contenere gli eccessi del capitalismo e della modernità occidentalizzante.<sup>17</sup> Perry Link (1981, 54-6) identifica nel 'conforto' il fine principale della letteratura sentimentale di inizio Novecento: Shanghai era il luogo in cui le trasformazioni del capitalismo globale, già in atto da tempo in Europa, portavano l'individuo a sentirsi sradicato dalla comunità locale, privato del sostegno di una famiglia allargata, immerso nella competizione economica e minacciato dalla modernità. In questo contesto il lettore cercava di elaborare e metabolizzare i cambiamenti, ma al tempo stesso voleva essere assicurato (Link 1982, 248).

Nonostante gli autori della letteratura sentimentale adottassero una prospettiva e strumenti tradizionali, introdussero nelle loro opere termini e forme moderne, oltre a riflettere sull'attualità politica e sociale. In essi è visibile una maggiore apertura alla soggettività: l'intimità viene esplorata attraverso forme innovative come diari, lettere, confessioni, dialoghi (come in alcune novelle di Bao Tianxiao;<sup>18</sup> cf.

<sup>17</sup> Per i racconti ispirati alle difficoltà materiali della classe media a Shanghai e le 'utopie borghesi' di Bao Tianxiao si rimanda a Mao 2009; 2018.

<sup>18</sup> Bao Tianxiao è un autore che sperimentò nuove forme diegetiche fin dalle sue prime novelle: in «Minghong» 冥鴻 («L'oca solitaria», 1915) il *qing* riesce a superare i confini fisici, anche fra vivi e morti, come nei drammi *chuanqi* 傳奇 (in particolare il *Mudanting* 牡丹亭, *Il padiglione delle peonie*), dimostrando la sua universalità e la sua profondità. «Minghong» è un racconto epistolare composto dalle lettere che la moglie di un soldato morto nella sollevazione repubblicana a Wuchang nel 1911 continua a scrivere al marito raccon-

Xu 2008, 73-6) e con un sentimentalismo molto più esplicito, sostenuto anche dalla tradizione romanzesca e sentimentale straniera – all’occorrenza adattata e assimilata – e dai mezzi di una moderna cultura di massa.<sup>19</sup> Anche le trasformazioni della modernità e della globalizzazione sono indagate dall’interno di personaggi che tentano di affermare la loro «libertà e la realizzazione della loro individualità» (Xu 2008, 69). Molti lettori si riconoscevano in questi personaggi tormentati, e ciò contribuisce a spiegare la popolarità del genere sentimentale.

Il sentimentalismo del *qing* recupera un’idea confuciana di società organica opponendo il profitto individuale all’interesse generale: Huang Zongxi 黃宗羲 (1610-95) riteneva che i desideri umani (*renyu* 人欲) fossero alienanti, poiché l’egoismo che li guida separa l’individuo dalla comunità umana, mentre le emozioni (*qing*) sono invece ciò che integra il singolo nella comunità (Cheng 2000, 603). Questa riflessione verrà sviluppata anche in seguito e, se Dai Zhen 戴震 (1724-77) rivalutò i desideri, pensatori più radicali di fine Ottocento come Liu Shipai 劉師培 (1884-1919), anche sulla scorta del pensiero politico e sociale occidentale, teorizzeranno l’‘interesse generale’ (positivo) contro l’‘interesse particolare’ (negativo). Liu non adottava una prospettiva confuciana ma, ispirato piuttosto da Rousseau, sosteneva che l’interesse generale prevale sull’individuo (Cheng 2000, 676-9). I pensatori della fine del XIX secolo erano per molti versi eredi dei filosofi della fine dei Ming e dell’inizio dei Qing, nel comune intento di limitare il potere monarchico e aristocratico (Wu 1997). Bao Tianxiao era influenzato da pensatori della fine dei Qing come Tan Sitong 譚嗣同 (1865-98), di cui pubblicò a proprie spese e contro il divieto del governo il *Renxue* 人學 (Sull’umanità) nel 1902. In quest’opera emerge l’idealismo religioso e utopico di Tan: la virtù confuciana del *ren* 仁 come fondamento dell’uguaglianza tra gli uomini, un’utopia di reciproco interesse e compassione che segna la fine delle gerarchie tradizionali, un ideale universalista e non nazionalista: il *Datong* 大同 confuciano è infatti sovranazionale e universale come il *qing*.

Il sentimentalismo, tuttavia, è anche intrinsecamente individualista, poiché descrive un’esperienza individuale spesso contraria alla morale dominante; il sentimento è naturale e può servire come base per un’identificazione sociale alternativa alle leggi e ai costumi della tradizione e diventa la base della virtù degli individui li-

---

tandogli del proprio dolore e di come, dopo la rivoluzione repubblicana, non sia cambiato nulla. Anche in «Dianhua» 電話 («Telefonata», 1914) vi è una grande e innovativa sperimentazione: il racconto è scritto nella forma di uno scambio di battute fra due amanti divisi e lontani che possono comunicare solo con un mezzo moderno come il telefono.

**19** Ovviamente si intenda qui ‘cultura di massa’ nei limiti tecnici e sociali posti dalla produzione e dalla circolazione dei media, dalle possibilità economiche e dall’istruzione media del pubblico nel periodo considerato; secondo Lee e Nathan (1985, 375), una vera *mass audience* per tutti i media si avrà solo dopo il 1949.

berati dai vincoli consuetudinari. Anche per questo individualismo il *qing*, nella sua declinazione borghese moderna, divenne lo strumento per attaccare una società tradizionalista ancora fondata su valori organici e familiari spesso denunciati come crudeli nei confronti dei singoli. Anche in Europa, nel XVIII secolo, il sentimentalismo era stato una componente fondamentale dell'Illuminismo e della nascente società capitalista e aveva contribuito in maniera decisiva alla liberazione dell'individuo dai ceppi della morale religiosa e tradizionalista:

In positing feeling as simultaneously the expression individuality and the basis of the social bond, sentimentalism pioneered the triumph of the Enlightenment dialectic of subjectivity and sociality, of individualism and civil society. (Lee 2001, 302)

Il *qing* ritorna con simili funzioni, compresa una funzione patriottica, alla fine dei Qing: la libertà di amare e il matrimonio di sentimenti<sup>20</sup> erano sostenuti dai riformatori e dagli scrittori sentimentali anche come rottura delle gerarchie tradizionali e di un codice etico legato al potere politico. Il *qing* fu utilizzato anche per sostenere una famiglia non tanto tradizionale ma solida, e tale è intesa in base a criteri ormai consolidati (quindi ancora tradizionali); dalla famiglia poi dipendeva anche la saldezza della comunità nazionale. Amore e patriottismo furono quindi legati sempre più e il sacrificio per amore (soprattutto femminile) divenne la prova di individui capaci di dimostrare un amore sincero e non interessato contro il materialismo e l'opportunismo delle classi dominanti (Yuan 1998, 290), contro il consumismo e l'edonismo (ritenuti novità straniere) che attraevano soprattutto i giovani e che potevano compromettere il destino dei singoli e della comunità. La risposta data da molti intellettuali dell'epoca *Qingmo Minchu* fu un discorso intermedio fra il superamento completo della tradizione e l'adesione cieca all'individualismo di importazione. Come ha dimostrato Lee (2007; 2001), fin dall'epoca Ming il *qing* aveva fatto evolvere l'etica confuciana elevando il sentimento a fondamento della natura umana e di ogni virtù. La rivoluzione, o sintesi, ope-

---

**20** Anch'essi, come Jiang Fengzi 蔣鳳子 (fl. 1920), una delle maggiori autrici della rivista *Funü zazhi* 婦女雜誌, distinguevano fra «libertà di amare» (*lian'ai ziyou* 戀愛自由, concetto sostenuto dalla scrittrice svedese Ellen Key 1849-1926) e «amore libero» (*ziyou lian'ai* 自由戀愛): quest'ultimo era essenzialmente un abbandono ai sensi e al sesso, mentre il primo rappresentava la libertà dei singoli di amare e di stringere un legame profondo prima ancora dell'unione carnale. Nell'interpretazione di Jiang, tuttavia, la libertà di amare non implicava necessariamente il matrimonio, anzi, lo negava (Hsu 2018, 164-5). Gli autori della letteratura sentimentale, invece, sostenevano strenuamente il matrimonio e una famiglia 'ristretta', fondata su un amore sincero, rifiutando i matrimoni combinati, la poligamia e l'amore libero, che per loro conducevano tutti alla lussuria (Lee 2001, 307). Pur ammettendo quindi la libertà di amare rifiutavano l'amore libero (Mao 2009, 152).

rata dai letterati cinesi dell'epoca tardo-imperiale, portava non a un superamento del confucianesimo, ma a una «Confucian structure of feeling»<sup>21</sup> in base alla quale il controdiscorso del *qing*, che premiava la soggettività, non implicava una «rottura epistemica con l'ortodossia neoconfuciana»:

All social relationships are made transubstantial through *qing* and yet are still regulated by *li*. With few exceptions, the texts produced in the movement do not antagonize the cardinal relationships, or pit the horizontal axis of sentimentality against the vertical axis. Conjuality seldom stands alone without filiality and sexual passions are laudable only if they also validate, if not actually strengthen, the parent-child bond. For this reason, the cult of *qing* and its late Qing inheritors struck many May Fourth iconoclasts as smacking of orthodox values. (Lee 2007, 38)

Da qui si può forse comprendere la contraddizione fra dedizione a un progetto di modernità e fedeltà all'etica confuciana che rende conto dell'ambiguità delle narrazioni sentimentali di inizio Novecento: i sentimenti virtuosi in base al codice tradizionale prevalgono, anche se in certi casi vanno contro l'etica confuciana e si adeguano solo in parte ai modelli occidentali. In questo modo viene aggiornato il confucianesimo attraverso il *qing*: un'evoluzione progressiva e senza scosse della mentalità e della società, come il cambiamento della lingua letteraria dal classico al vernacolo.

La famiglia, intesa in senso moderno come unione libera e ristretta fra uomo e donna, era in molti casi un baluardo tradizionalista in una Cina che stava cambiando - per alcuni troppo rapidamente - e in cui l'individuo poteva costruire la propria identità sociale e morale. La famiglia era difesa dagli autori della letteratura sentimentale come rifugio dei sentimenti, come ultima istituzione rimasta intatta, un porto sicuro contro l'economia capitalista che relegava ai margini coloro che non erano abbastanza forti o ricchi per resistere, come il padre di Bao Tianxiao. Il *qing* quindi fungeva da collante per le relazioni umane e da fondamento per le virtù coltivate principalmente dalla borghesia urbana, che era anche il pubblico di riferimento della letteratura popolare: in quelle virtù la borghesia si identificava e si riconosceva. La letteratura popolare infatti consolava, confortava appunto, e univa la borghesia urbana attorno a valori e a una storia condivisi, senza rotture intellettualistiche o rivoluzionarie.

---

**21** Anche le altre due dimensioni del *qing* fornite da Lee (2007) sono intervenute nel portare enormi mutamenti nella storia culturale e sociale del Novecento: la «Enlightenment structure» e la «Revolutionary structure».

In questo gli autori della letteratura popolare recepivano la lezione di Liang Qichao sul potere ispiratore e innovatore della narrativa: essi usavano la narrativa per costruire una nazione intorno ai sentimenti. Il potere trasformativo del *wen* 文, unito a quello edificante del *qing* (distinto nettamente dallo *yu* 欲, il 'desiderio'), aggiunge efficacia alla narrativa nella sua missione di creare nuovi cittadini attraverso un mezzo prima svilito quale la narrativa. Bao Tianxiao ([1971] 2008, 317) ricorda quanto lo *Shibao* fosse stato fondamentale per la diffusione a Shanghai della narrativa e sposa appieno le idee di Liang Qichao. Ovviamente, molti degli autori della narrativa popolare come Bao Tianxiao mantennero anche un lato venale nella loro scrittura, dovendo dipendere dalla produzione letteraria e giornalistica per il loro sostentamento: vanno perciò tenute presenti anche posizioni più realiste e perfino ciniche nei confronti della letteratura come quella di Jue Wo 覺我, che nel 1908 descrisse la narrativa come un prodotto della società e non un produttore della società (Lee, Nathan 1985, 381): i gusti del pubblico, quindi, erano considerati decisivi da questi autori anche per motivi commerciali. In effetti, la riforma delle menti auspicata da Liang Qichao restò un progetto minoritario e per tutta l'ultima parte dell'epoca Qing la narrativa rimase piuttosto divisa fra il popolare e l'elitario, fra il serio e il ludico, fra realtà e fantasia (Lee, Nathan 1985). Questa «*divided' quality*» della narrativa di fine Qing, che rispecchiava i «*divides selves*' dei suoi autori e dei suoi lettori» (Lee, Nathan 1985, 388), permarrà fino al 1949: da un lato le diverse proposte di una letteratura moderna: quella di Liang Qichao, quella del Quattro Maggio e quella più politicizzata di Yan'an; dall'altro l'alternativa escapistica della letteratura popolare, che tuttavia resterà sempre a metà fra una visione confuciana della scrittura come attività socialmente utile e il concetto, sostenuto da Wang Guowei 王國維 (1877-1927), di letteratura come divertimento. Di certo questa ambivalenza riguarda Bao Tianxiao (Boittout 2021, 322).

#### 4 «Qie ming bo» 妾命薄 («Il mio infelice destino», 1906)

Vediamo ora nel dettaglio i due racconti oggetto del presente studio; il primo di essi è «Qie ming bo», pubblicato in quattro puntate sullo *Shibao*, fra il 4 e il 7 marzo 1906 (Bao 1906). Nel paratesto introduttivo il racconto è descritto come la traduzione di una novella francese compiuta da Bao Tianxiao (che qui, come in altre occasioni, si firma solo Xiao 笑), probabilmente attraverso il giapponese. In realtà, allo stato attuale della ricerca non vi sono tracce di un testo originale né del nome dell'autore originale (definito da Bao Tianxiao *Faguo wenhao Tuo Hun shi* 法國文豪脫渾氏, «Eminente scrittore francese, il signor Tuo Hun [?];<sup>22</sup> Bao 1906, 4 marzo).<sup>23</sup> Nemmeno in Tarumoto (2002, 562), in cui l'opera è censita e descritta come originale e non come traduzione, è fornita alcuna indicazione della possibile fonte straniera del racconto. Potrebbe molto facilmente trattarsi di

**22** Potrebbe trattarsi di un gioco di parole, quasi fosse «eliminare ciò che è torbido; evitare gli stupidi». Da notare inoltre che entrambi i caratteri sono anche cognomi cinesi. Allo stato attuale delle mie ricerche non posso ancora affermare con certezza chi sia l'autore originale del racconto (se davvero esiste un testo originale, francese o in altre lingue). La storia è talmente sentimentale e strappalacrime da sembrare un romanzo rosa in stile Delly (ossia i fratelli Petitjean de La Rosière, che erano tradotti anche in cinese, cf. She 1999); il riferimento a un qualche autore francese potrebbe piuttosto essere un voluto riferimento ad Alexandre Dumas figlio. Nel racconto si può sentire anche qualche eco delle novelle di Maupassant, autore molto tradotto all'epoca in Cina (Chen 2021, 115), come pure un riferimento all'incrollabile amore di Eugénie Grandet per Charles nel romanzo di Balzac. Un'altra possibile fonte di ispirazione, soprattutto legata all'ambientazione americana, potrebbe essere «The Californian's Tale» di Mark Twain. Dato il carattere volutamente didattico della letteratura sentimentale la fonte di ispirazione potrebbe essere anche una qualche mescolazione di vari materiali europei di derivazione popolare come favole, apologhi morali ed *exempla* agiografici da almanacco, in cui sono ricorrenti alcuni temi narrativi e melodrammatici, come la perdita degli arti, della vista e in generale delle facoltà corporee come punizione o come prova. Una traccia nella letteratura straniera che può ricordare questa novella 'tradotta' da Bao Tianxiao è il personaggio di Eugenia nel romanzo *Camilla* della scrittrice inglese Frances Burney (1752-1840): Eugenia infatti è sfigurata dal vaiolo e resa inferma da un incidente su un'altalena (Fernandes 2020).

**23** È del resto complicato distinguere la traduzione e la creazione originale per la narrativa cinese di epoca *Qingmo Minchu*: spesso le due si mescolavano e si intrecciavano. In particolare, era frequente per gli autori di narrativa sentimentale cambiare i dati e i contenuti delle opere, firmandole a volte con il proprio nome (Liu 2017, 24). Inoltre, le traduzioni di traduzioni compiute da Bao Tianxiao sono casi ancor più complessi: il racconto «Ye zhi hua» 野之花 («No no hana», 1900) di Kuroiwa Ruikō, tradotto da Bao Tianxiao come «Kong gu lan» 空谷蘭 («Orchidea in una valle vuota») e pubblicato sullo *Shibao* a partire dall'11 aprile 1910 - poi divenuto anche un film nel 1925 - si è rivelato essere una traduzione molto libera dello stesso Kuroiwa a partire dal testo originale, secondo Link (1981, 136-7), *The Mother's Heart* di Lady Mary Duffus Hardy (1825-91), mentre secondo Judge (2015, 91-2) il racconto è piuttosto basato sul romanzo vittoriano *East Lynne* (1861) di Ellen Wood (o Mrs. Henry Wood, 1814-87); più precisamente Lin (2017, 88) identifica il prototesto in *A Woman's Error* di Charlotte Mary Brame (1836-84), a sua volta un'imitazione di *East Lynne*. Questo testo è indicato da Lin come un perfetto esempio di «dynamic intertextuality», poiché a ogni versione della storia il romanzo è stato riscritto e modificato.

una pseudotraduzione o, meglio, di una «translated creation» con, ammettendo che esista un prototesto, una «dynamic intertextuality» (Liu 2017, 66-77, 122). Bao, del resto, raramente fornisce il nome dell'autore originale (un caso è «*Bai wan bang*» 百万磅, ossia il racconto «The Million Pound Banknote» di Mark Twain, tradotto nel 1912) e a volte spacciava per opere originali le sue traduzioni (Chen 2021, 41): per esempio, la traduzione del romanzo *Cuore* di De Amicis fu firmata da Bao Tianxiao come se fosse una sua opera (*Bao Tianxiao zhu* 包天笑著; cf. Fan 1996, 174). Se in questo caso Bao ci dà il nome di un autore è forse proprio per sviarci ed elevare il valore del suo racconto passandolo per un pezzo di narrativa straniera. Il caso in esame assomiglia a quello del romanzo *Hongfen jie* 紅粉劫 (1912) di Li Dingyi 李定夷 (1889-1964), in cui si mescolano amore, indagine e ambientazione straniera in un testo definito dallo stesso Li come traduzione di *A Fair in Peril* dell'autore inglese Don Startward; tuttavia, come ha verificato Liu (2017, 70-3) non esiste ancora alcuna conferma dell'esistenza di un testo originale, e il titolo scelto da Li sembra piuttosto la combinazione di elementi frequenti nei titoli di narrativa dello stesso periodo.

L'influenza dei testi stranieri tradotti in Cina e gli esperimenti di traduzione da parte dello stesso Bao Tianxiao si mescolano alla sua produzione originale in questo breve racconto. Vediamone brevemente la trama.

La storia è ambientata negli Stati Uniti, sulle Montagne Rocciose (*Meizhou Luojishan* 美洲落機山), ma nel finale del racconto si parla dello Stato di *Jialibuniye* 加里步尼耶 (California?), nell'abitato di *Sheng Jiarui* 聖迦瑞 (Saint Jerry?). Il racconto vede protagonisti *Maliya* 馬利亞 (Maria) e *Jialishi* 加里士 (Gary), un giovane proveniente da *Xin Jiaxi* 新迦西 (New Jersey?); la ragazza è la più bella del circondario e i due si amano, ma solo dopo qualche anno i genitori di lui, di alto rango, decidono di acconsentire al loro fidanzamento. Fin dalla prima puntata, però, l'autore ci avverte che delle nuvole incombono sulla protagonista. Nella seconda puntata veniamo infatti a sapere fin dalle prime righe che Gary si ammala gravemente e resta sfigurato, tanto che il suo volto finisce per assomigliare a un alveare; l'amore di Maria però non diminuisce e lei lo trova ancora bello nonostante tutto («人以為醜 | 我方以為研也»;<sup>24</sup> Bao 1906, 5 marzo); il giorno delle nozze viene però rimandato. Lo stesso accade più volte perché lo sfortunato Gary cade vittima di una serie quasi fantozziana di successivi incidenti, sempre poco prima della data del matrimonio: perde il piede destro dopo una brutta caduta da un aerostato (*fengchuan* 風船), che costringe il medico all'amputazione dell'arto.

<sup>24</sup> Qui e in seguito le barre verticali nelle citazioni dal cinese sono un'aggiunta rispetto al testo originale per indicare i confini di frase al posto della punteggiatura tradizionale.

Gary scrive a Maria per raccontarle quanto accaduto e lei gli risponde riaffermando ancora una volta il suo amore. La data del matrimonio deve essere spostata nuovamente dalla primavera all'autunno, se non che il 4 luglio, festeggiando con i fuochi d'artificio, Gary si ustiona una mano; uscendo dall'ospedale un mese dopo, viene investito da un carro che gli spezza l'altra mano; infine, a causa di un'infezione, perde la vista. Tutti i parenti e gli amici di Maria a questo punto le consigliano di non sprecare gli anni della sua giovinezza e la sua bellezza per assistere un infermo; lei però continua a restare fedele e devota alla nobiltà d'animo e alla generosità di lui; riconferma il matrimonio e stabilisce quindi di rinviarne ancora una volta la data. Nella quarta e ultima puntata, prima del quarto rinvio delle nozze, Gary è colpito da una nuova malattia, che gli danneggia il piede sinistro. Le nozze alla fine si tengono comunque, contro il parere degli amici e dei parenti di Maria; prima del matrimonio, però, una nuova malattia lascia senza capelli Gary, che guardandosi allo specchio esclama disperato: «無手無足 | 盲者禿者 | 均翠於吾躬 | 又復怪醜若此 | 我復尚為人乎 | 而馬利亞乃不棄余» («senza mani, senza piedi, cieco e calvo, tutte le disgrazie si sono abbattute sul mio corpo; sono talmente orribile che non posso più nemmeno considerarmi un essere umano. Eppure, Maria ancora non mi ha abbandonato»); Bao 1906, 7 marzo). I due si sposano e parenti e amici, anziché felicitarsi, consolano Maria, che invece è lieta di diventare la moglie di Gary. Poco dopo, la famiglia di Gary cade in rovina e quindi sarà Maria a trovare un lavoro per mantenere la famiglia: divenuta insegnante in una scuola femminile, procura a Gary gambe e mani di legno, degli occhiali scuri e un toupet, tanto da 'ricostruirlo', facendone un 'uomo completo' (*yi wanquan wuque zhi ren* 一完全無缺之人) e ridandogli la gioia di vivere. Essi diventano così una coppia felice (*jia'ou* 嘉耦), ma alla fine Gary muore senza eredi e Maria diviene una giovane e triste vedova (*shuang* 孀) che promette di non risposarsi. Nel finale, accompagnandosi con uno strumento a corda (*qin* 琴), Maria canta la canzone *Il mio triste destino* («Qie ming bo» appunto), particolare altamente metanarrativo:

郎命促 妾命薄 淒涼兮寡鵠 思君子兮珠淚盈斛 幻春星兮夏秋玉 魂歸來兮幾峰之麓 能命公少年兮 怡紅而慘綠 同衾同穴兮雙飛雙宿 (Bao 1906, 7 marzo)	La tua vita fu breve Infelice il mio destino Triste cigno solitario Se penso a te copiose scorgono le lacrime Mi illuse la stella primaverile, tintinna la [giada autunnale in pezzi L'anima ritorna, le pendici di alte montagne Possono richiamare la tua giovinezza. Rosso gioioso, tragico verde Stesso sudario, stessa grotta, entrambi [voliamo, entrambi giacciamo.
---	--



Dal ritmo concitato degli eventi può sembrare la condensazione in forma di riassunto o meglio di *digest*<sup>25</sup> di un romanzo più lungo in poche pagine, oppure di uno pseudo-riassunto borgesiano di un testo immaginario che si vuole accreditare come reale e che si rivela piuttosto come un pezzo originale di prosa narrativa a tesi. È molto probabilmente una storia inventata dallo stesso Bao Tianxiao semplicemente elencando, sotto l'urgenza della produzione seriale quotidiana, tutte le disgrazie di Gary a ogni uscita dello *Shibao* in maniera alquanto ripetitiva: la prevalenza e «la moltiplicazione degli eventi narrativi a scapito delle descrizioni e dell'analisi» sono infatti uno dei «tratti tipici del modello paraletterario» (Couégnas 2002, 427). Non a caso il racconto è inserito fra gli articoli del quotidiano: esso finisce per sembrare un pezzo di cronaca con finalità didattiche, un elenco quasi caricaturale di disavventure che si abbattano sul protagonista maschile, utile a rafforzare ogni giorno di più i meriti della protagonista femminile, che per riflesso diventa un modello di comportamento per il pubblico. «Qie ming bo» non è separato dall'attualità e può sembrare un episodio di cronaca estera con commenti del giornalista-traduttore all'inizio e alla fine. È un esempio di quel che Morin (1963, 34-5) chiama «sincretismo omogeneizzante», in cui l'informazione privilegia ciò che sembra romanzo e la finzione assume i modi del realismo, ossia di un romanzesco che sembra reale.<sup>26</sup> Il fine del racconto è di mostrare il valore della fedeltà amorosa incarnata dalla donna: la (probabilmente) finta traduzione e l'ambientazione straniera in questo caso servono soprattutto a dimostrare l'universalità del sentimento e della morale tradizionale, rafforzandone così l'autorità.

È interessante notare come in questa 'novella straniera' la (ri)costruzione dell'uomo avvenga per opera della donna, che agisce con la sua fermezza morale, la sua intelligenza e le sue capacità in una so-

---

**25** Pur derivando da un ipotesto, «del quale presenta una versione condensata», il *digest* «non è affatto metatestuale, perché dell'ipotesto non parla mai, non lo menziona in nessun punto (se non nel titolo) e non intende minimamente descriverlo» (Genette 1997, 298). Il racconto «Qie ming bo», tuttavia, non si riferisce a un ipotesto nemmeno nel titolo.

**26** L'intreccio di narrativa, giornalismo e autobiografia è ben visibile nell'opera di Bao Tianxiao e testimonia ancora della fusione e del riutilizzo di tutti i materiali disponibili per suscitare emozioni nel pubblico. Un esempio è sicuramente il caso della morte per malattia della sua talentuosa nipote Bao Zhongxuan 包仲宣, raccontata nell'articolo «Bao Zhongxuan nüshi aici» 包仲宣女士哀辭 (Lamento per la signorina Bao Zhongxuan) sul *Funü shibao* dell'11 giugno 1911 (Bao 1911; Judge 2015, 162-3). La contaminazione fra attualità degli articoli e narrativa pubblicata sulle riviste era frequente: l'attualità era utilizzata da molti autori come materiale per comporre le proprie opere narrative (Chen 2021, 108) e la narrativa funzionava come corollario finzionale ed educativo delle idee espresse da giornalisti-scrittori come Bao, tanto che le vicende descritte potevano essere prese dai lettori come casi esemplari di verità sociali. Per esempio, Bao Tianxiao inserì nella sua traduzione di *Cuore* un episodio della sua vita, di cui racconta anche nelle sue memorie (Link 1981, 182-4), e Xin'er 馨兒, nome del protagonista nella sua traduzione di De Amicis, era il nomignolo del suo figlio maggiore (Chen, Zhang 2012).

cietà che ne ammette l'affermazione lavorativa; a livello diegetico tutto questo si traduce in una sorprendente *agency* della protagonista. Questo apologo è evidentemente anche un modello prestigioso (perché straniero) offerto alle donne cinesi: da un lato la fedeltà a un sentimento sincero, per il quale la protagonista si sacrifica con abnegazione; dall'altro la speranza di poter concretizzare la propria istruzione e i propri talenti in una società maggiormente aperta. Qui vediamo quindi una certa ambiguità ideologica, se giudichiamo la posizione storica di autori come Bao Tianxiao utilizzando il Quattro Maggio o il radicalismo di sinistra come uniche interpretazioni possibili della modernizzazione culturale e sociale della Cina del XX secolo.

A conclusione del racconto vi è un'«intrusione extradiegetica» (Genette 1997, 293-4, 303, 321) dell'autore sotto forma di un'allocuzione diretta al lettore in prima persona. L'autore sfrutta esplicitamente la «funzione ideologica» del narratore (Genette 2006, 304-5) per un commento didattico in cui sembra voler offrire una lettura morale, per quanto sappia di apparire equivoco:

天笑曰|我譯妾命薄一篇|我乃有無窮感情寓乎中|我聞我今日同胞姊妹中|有以離婚為美譚者|一若文明之國有此名詞|奚論好惡|必一踐之|庶不落人後者|嗚呼|我敬愛我中國女子|我尤敬愛我中[國]新學界開明之女子|我惟敬愛之|我益不敢不以道義相勗|顧或有以迂目我者|我不敢辭。(Bao 1906, 7 marzo)

Conclusioni di Tianxiao: nel tradurre il racconto «Il mio infelice destino» ho trovato che racchiudesse un'infinità di sentimenti. Ho sentito dire che oggi fra le donne del mio Paese ve ne sono alcune che lodano il divorzio dicendo: «Se in un Paese che sembra civile c'è questo termine, come si può dissertare se è bene o male? Bisogna subito adottarlo per non restare indietro!». Ah, venero le donne cinesi; soprattutto le donne cinesi illuminate dalla nuova cultura, dico davvero. D'altronde non oso non incoraggiarle a seguire i principî morali; perciò, forse qualcuno mi considera retrogrado e non posso rimproverarlo.

Come abbiamo detto, «Qie ming bo» può benissimo essere una pseudotraduzione o una rielaborazione di un racconto straniero non identificato, quindi ricorrendo ancora a Liu (2017), è piuttosto una «translated creation», prodotto dell'intertestualità che combina creazione e appropriazione, diversa dalla «creative translation», che è soprattutto una traduzione manipolata.<sup>27</sup> In questo modo, tradizione e appro-

<sup>27</sup> Spesso un compenso maggiore per le traduzioni era il motivo per cui gli autori facevano passare un'opera originale per una traduzione. Bao Tianxiao guadagnò la ragguardevole cifra di 100 yuan per la sua traduzione di *Cuore* e dell'*Isola misteriosa*

priazione danno vita a una scrittura costitutivamente intertestuale, a un tempo originale e ibrida, che permette di introdurre idee nuove potendo prendere le distanze dal testo e di mescolare tradizione e modernità, rappresentando testualmente un'epoca di profondi cambiamenti (Liu 2017, 50, 66-77). Bao Tianxiao aveva già compiuto una 'traduzione creativa' nella sua versione di *Cuore* di De Amicis e soprattutto del romanzo *Joan Haste* di Rider Haggard.<sup>28</sup> Bao utilizzava infatti un metodo di traduzione tradizionale, consistente nell'editare e riscrivere il testo di partenza: in alternativa alle definizioni metodologiche date da Liu (2017) e citate nell'introduzione, possiamo riferirci a questo metodo con termini della critica cinese quali *bian yi fa* 编译法 ('metodo di traduzione editoriale') o *yi shu fa* 译述法 ('metodo di narrazione traduttiva') (Jiao 2009, 77).

Il sacrificio per amore è ben presente in «Qie ming bo» e anche per questo possiamo credere che sia piuttosto un intervento creativo da parte dell'autore su un'opera straniera oppure una creazione originale spacciata per traduzione.<sup>29</sup> I nomi di persona e di luogo, del resto, sono piuttosto generici e utilizzati in maniera approssimativa: Maria anziché Mary, le Montagne Rocciose e poi la California possono essere incongruenti, ma danno una chiara idea di un'ambientazione esotica e sicuramente americana. Il tema del sacrificio femminile per amore segue peraltro una norma e una tendenza di inizio Novecento in Cina, affermatasi ancor più dopo la traduzione cinese della *Dame aux camélias* e di opere di epigoni cinesi come *Yu li hun* 玉梨魂 (1912-13) di Xu Zhenya 徐枕亚 (1889-1937), anche se in questo secondo caso, rispetto al modello francese, la sfida alle tradizioni è ancor più potente trattandosi dell'amore (con un fondo autobiografico) per una vedova e non per una cortigiana. Traduzioni creative, creazioni tradotte e altre pseudotraduzioni<sup>30</sup> in questo periodo servivano a sostenere le idee di un autore con la forza del sapere occidentale, cosic-

---

(Chen 2021, 66). Un'altra ragione per cui si preferiva presentare un testo originale come traduzione era il desiderio di non essere considerato per un autore di narrativa, genere ancora poco apprezzato o addirittura indegno di un uomo di lettere (Liu 2017, 68).

**28** Oltre a modificarne la struttura, traducendo *Joan Haste* Bao intervenne anche in termini culturali e morali: tolse dalla traduzione la gravidanza prematrimoniale, il tentato suicidio e la redenzione successiva di Joan e, in una lingua classica molto forbita (Liu 2015, 187-9), descrisse i sentimenti virtuosi di una «self-sacrificing, morally-correct Joan» (Liu 2017, 60); al tempo stesso, però, il modo in cui Emma sceglie un marito è molto concreto e materialistico, diversamente dal testo originale (Liu 2017, 63).

**29** Il tema, del resto, è ben presente anche in molte narrazioni romantiche di origine straniera: citiamo, per esempio, un dramma di Victor Hugo (1802-85), *Angel, tyran de Padoue* (1835) tradotto da Bao Tianxiao nel 1910 come *Xisheng* 牺牲 (Sacrificio).

**30** Una pseudotraduzione è il romanzo *Ziyou jiehun* 自由結婚 (Libertà di matrimonio, 1903) di Zhang Zhaotong 張肇桐 (alias Ziyou hua 自由花, 1880?-1938), il cui testo originale è attribuito dall'autore a uno scrittore ebreo, per poter così collegare la 'perdita della patria' degli ebrei alla condizione semicoloniale della Cina (Liu 2017, 53).

ché le idee tradizionaliste potessero rientrare nel dibattito ed essere prese più sul serio; allo stesso modo si poteva sminuire la distanza fra una Cina tradizionalista e un Occidente sempre all'avanguardia e moderno, attribuendo o rilevando anche in autori e personaggi stranieri valori e pensieri relativamente conservatori. La pseudointertestualità riferita a un testo (probabilmente) inesistente o a una finta traduzione chiama in causa anche l'autorità testuale della tradizione letteraria cinese, soprattutto nel caso della giustificazione di modelli sociali o morali: in passato i riferimenti alle opere degli antichi rafforzavano le affermazioni di scrittori e poeti; nel Novecento, invece, è l'autorità degli autori stranieri e l'imitazione della società euroamericana a indicare la via migliore da seguire verso la modernità e il progresso.

Il titolo del racconto, «Qie ming bo», del resto, corrobora l'idea che si tratti di una finta traduzione. Esso è certamente un riferimento intertestuale alla tradizione cinese: si tratta di una formula classica che ritroviamo in titoli di poesie dedicate al triste destino di donne, spesso concubine, vedove o abbandonate: Li Bai 李白 (701-62), Mei Yaochen 梅堯臣 (1002-60), Chen Shidao 陳師道 (1052-1102) e Lu You 陸游 (1125-1210) hanno tutti scritto *shi* 詩 o *yuefu* 樂府 intitolati «Qie ming bo» 妾命薄 o «Qie bo ming» 妾薄命. La poesia finale del racconto, che si intitola appunto «Qie ming bo» e che assomiglia a uno *ci* 詞, rafforza il sapore di *chuanqi* 傳奇 della novella stessa, scritta peraltro in lingua classica.<sup>31</sup> Il sacrificio e la fedeltà sono valori che ricordano un'epoca di trauma nazionale, come in passato il cambio dinastico dai Song agli Yuan o dai Ming ai Qing, durante i quali gli esempi di lealtà nella letteratura erano quasi sempre affidati a personaggi femminili, capaci di immolarsi per dimostrare la loro sincera devozione ad amati sfortunati o deceduti (rappresentanti, in un'interpretazione politica, il sovrano detronizzato).<sup>32</sup> Quindi «Qie ming bo» è un titolo altamente simbolico, che usa i *topoi* della donna abbandonata o esiliata e del 'matrimonio a distanza' per esaltare il *qing* come sentimento sincero opposto all'interesse materiale, e fornire un'indicazione dell'interpretazione del racconto attraverso il riferimento alla tradizione testuale cinese.

**31** Nel periodo *Qingmo Minchu* e per tutta l'epoca repubblicana erano svariate le poesie e le novelle intitolate «Qie ming bo» o «Qie bo ming»: si veda, *inter alia*, quelle indicate in Terumoto 2002, 561-2. Si tratta spesso di un riferimento al fatto che la bellezza e la virtù (femminili) sono destinate alla sofferenza (*hongyan boming* 红颜薄命).

**32** Come Chen Shidao espresse lealtà al suo protettore Zeng Gong 曾鞏 (1019-83) attraverso la voce di una fedele concubina nel suo *shi* «Qie bo ming», così Wen Tianxiang 文天祥 (1236-83), grande patriota Song, citando il suo predecessore nell'introduzione, nel suo *ci* «Dai Wang furen zuo» 代王夫人作 (Scritto per la signora Wang [Zhaojun]) adotta la stessa prospettiva e la stessa voce femminile per parlare di sé e dichiarare la sua lealtà politica (Li 2014, 399).

## 5 «Yi lü ma» 一縷麻 («Un filo di canapa», 1909) e la sua riscrittura in *baihua* del 1944

Il racconto «Yi lü ma», scritto in *wenyan* (nella forma di un moderno *chuanqi*),<sup>33</sup> fu pubblicato nel 1909 sul secondo numero dello *Xiaoshuo shibao*, diretto per quell'uscita dal solo Bao Tianxiao.<sup>34</sup> La trama del racconto, di ambientazione domestica, si svolge a Suzhou, che qui è descritta come la città della purezza tradizionale, dell'amore classico mentre a Shanghai l'amore era sempre più una merce, e la cultura delle cortigiane stava tramontando.<sup>35</sup> Nel racconto Suzhou è chiamata *Su* 苏 solo una volta, poi soprattutto *Wumen* 吳門 o anche solo *Wu* 吳, il nome tradizionale della città e della sua regione.

**33** Lo stile della storia è un elegante, conciso e suggestivo classico che segue il modello linguistico di epoca Qin-Han. Vi sono termini ed espressioni tratti da fonti confuciane classiche, dallo *Shiji* 史記 (*mu hou er guan* 沐猴而冠, «una scimmia nel cappello» in *Xiang Yu benji* 項羽本紀; Zhang 2020, 1: 232) e dallo *Hou Han shu* 後漢書 (*yan kou hu lu* 掩口胡盧, «ridere di nascosto», che nel vol. 48 dello *Hou Han Shu* si trova però nella forma 掩口盧胡) (Xu 2000, 209). Tradizionalmente, un genere popolare come la narrativa era associato a una certa volgarità in ambito estetico (Chen 2021, 77-8) per questo l'uso del classico serviva, come nelle novelle di Bao Tianxiao, a elevare il genere e il tema. Negli anni Dieci i racconti di Bao Tianxiao e di Zhou Shoujuan 周手絹 (1895-1968), un altro famoso autore del genere sentimentale come Bao e come lui originario di Suzhou, rivelano una predilezione per lo stile *guwen* 古文 di epoca Tang-Song, tipico delle novelle *chuanqi* (Xu 2008), derivato sicuramente anche dall'esempio di Lin Shu, che utilizzava un cinese classico né troppo complesso né troppo semplice, e che nei suoi romanzi usava proprio lo stile Tang-Song (Chen 2021, 137). Un altro elemento tradizionale nella forma è l'uso della punteggiatura: i circoletti per indicare lo sviluppo della trama e le virgole a goccia (*dunhao* 頓号) per le svolte dell'intreccio (Xu 2008).

**34** Bao Tianxiao e Chen Jinghan si alternavano di numero in numero nella direzione dello *Xiaoshuo shibao* (Fan 2009, 63).

**35** A Suzhou, antica città romantica, è ambientato anche il romanzo *Nie yuan jing* 孽緣境 di Wu Shuangre 吳雙熱 (1884-1934), originario di Changshu 常熟, come Xu Zhenya e Li Dingyi. In questo romanzo un giovane di buona famiglia di Suzhou viene maritato dal padre a una donna brutta e cattiva, che però muore poco dopo il matrimonio. In seguito, egli si innamora di una ragazza bella e spiritualmente affine, ma ancora una volta il padre lo vuole sposare a una donna scelta da lui per motivi familiari e patrimoniali. Questa alla fine se ne va con la sua dote, la ragazza amata dal protagonista si suicida, la madre del protagonista muore di dolore e lo stesso protagonista, impazzito dal dispiacere, si toglie la vita (Fan 2021, 210). Sembra che in questo caso la condanna cada non tanto sul sistema dei matrimoni combinati, quanto sulla scarsa comunicazione fra figli e genitori; tuttavia, il romanzo ha fatto progredire la discussione sul tema della libertà di amare.

Altri romanzi del periodo che utilizzano Suzhou come sfondo sono il *Qinglou meng* 青樓夢 (Sogno della camera verde, 1878), romanzo di cortigiane sul modello dello *cizi jiarren xiaoshuo* 才子佳人小說 (Romanzo di talento e di bellezza) scritto da Yu Da 俞達 (?-1884), considerato anche autore del *baimeitu* 百美圖 (Album di belle donne) dedicato a Suzhou e intitolato *Wumen baiyan tu* 吳門百豔圖 (Catalogo di cento bellezze di Wumen [ossia Suzhou]), spesso però attribuito a Zou Tao 鄒弢 (1850-1931). A Bao Tianxiao invece è attribuito a volte l'anonimo romanzo *Suzhou fanhua meng* 蘇州繁華夢 (Sogno dello splendore di Suzhou), imitazione dello *Haishang fanhua meng* 海上繁華夢 (Sogno dello splendore di Shanghai, 1898) di Sun Yusheng 孫玉聲 (1862-1939) (Yeh 2006).

Nelle sue memorie (Bao [1971] 2008), e prima ancora in un articolo su *Dazhong* 大眾 (Bao 1943), Bao Tianxiao ricorda come il racconto gli fosse stato ispirato da un fatto reale raccontato da una serva che frequentava la sua casa a Shanghai: nel suo villaggio due famiglie altolocate avevano promesso in matrimonio i rispettivi figli ancor prima della loro nascita con la pratica detta *zhi fu wei hun* 指腹為婚 («promettere in matrimonio indicando la pancia»);<sup>36</sup> nonostante il bambino, una volta cresciuto, si fosse rivelato ritardato, gli fu comunque data in sposa la ragazza. Lei si ammalò di difterite e il marito la vegliò con amore giorno e notte, ammalandosi a sua volta e morendo; quando lei si riprese dalla malattia venne a sapere cos'era accaduto e, in segno di lutto, si legò i capelli in una crocchia con un filo di canapa che aveva trovato nei capelli al suo risveglio dalla malattia.<sup>37</sup> Bao prosegue così: «我觉得这故事，带点传奇性，而足以针砭习俗的盲婚，可以感人，于是演成一篇短篇小说。不用讳言，里面是有些夸张性的» («Ritengo che questa storia abbia un che delle novelle *chuanqi*, ma al tempo stesso serve a censurare la pratica dei matrimoni combinati; è commovente e per questo poteva diventare un racconto. Ovviamente in essa vi è anche qualche esagerazione»; Bao [1971] 2008, 359).<sup>38</sup> All'epoca Bao insegnava ancor in una scuola femminile (*nü xuetang* 女學堂) e, infatti, molte studentesse, colpite dalla vicenda, gli chiesero se fosse una storia vera o inventata. Nell'articolo del 1943 dedicato al racconto scritto trentasette anni prima, Bao afferma che si tratta essenzialmente di una storia reale, per quanto non priva di esagerazioni.<sup>39</sup>

Questa, in sintesi, la vicenda: protagonista del racconto è una ragazza di cui conosciamo solo il cognome, Yi 佚, cresciuta a Hangzhou,

---

**36** Nella sua autobiografia Bao Tianxiao ricorda che questa tradizione era rifiutata da sua madre e da sua nonna, proprio perché non si poteva sapere come sarebbero divenuti da adulti i due promessi, e quindi si poteva commettere un enorme errore (Bao [1971] 2008, 131). A diciotto anni Bao Tianxiao fu promesso dalla sua famiglia, in base alla tradizione, alla sua futura moglie, che poi sposò a venticinque anni: durante i sette anni di fidanzamento non si videro mai e non si scambiarono lettere (come prescriveva la tradizione). Non potendo certo smentire la sua fama di assiduo frequentatore delle case di piacere (Ming 2007), Bao ammette di aver incontrato altre donne e aver avuto altre storie sentimentali negli anni di fidanzamento, ma ribadisce di essere sempre stato fedele alla sua promessa: i suoi desideri, infatti, erano sempre stati controllati dalla ragione («我的情欲，终为理性所遏制了»; Bao [1971] 2008, 134).

**37** Canapa, lino e altri tessuti vili erano utilizzati per le gramaglie (Pimpaneau 2004, 147-9).

**38** Nelle citazioni dall'originale cinese di *Chuanyinglou huiyi lu* e in seguito per le citazioni dall'originale «Yi lü ma» (Bao [1909] 2008) sarà utilizzato il cinese semplificato con la punteggiatura moderna, rispettando il testo dell'edizione utilizzata.

**39** Per esempio, il fatto che il fidanzato della ragazza venisse invitato alle esequie della madre appena deceduta per verificare se fosse o meno ritardato: questa scena proviene piuttosto, con opportuni cambiamenti, dalla storia di un altro parente; anche il fatto che una ragazza non ancora sposata avesse uno spasimante era difficile da ammettere per i rigidi costumi dell'epoca (Bao 1943, 85).

sulle rive del Lago Occidentale, ma residente a Suzhou, educata sia ai classici che alla cultura moderna. Fin da piccola è stata promessa in sposa dal padre al figlio di un suo collega attraverso un intermediario. Ora che sono cresciuti, però, il promesso sposo si rivela essere un uomo brutto e alquanto ottuso. Tutti vengono a saperlo ma il padre della protagonista, anch'egli deluso dall'accordo matrimoniale, che però è costretto a rispettare, cerca di non far sapere nulla alla figlia. La natura del promesso sposo, tuttavia, si rivela quando si presenta per porgere le sue condoglianze in occasione dei funerali della madre della protagonista, morta per una malattia ai polmoni. Nonostante il giovane fosse stato istruito a dovere dalla sua famiglia per fare bella figura, sbaglia tutto durante la cerimonia funebre. A questo punto le chiacchiere delle serve giungono alle orecchie della ragazza, che capisce di essere stata promessa in sposa a un balordo e cade in una profonda disperazione. Il padre, pur essendo un severo oppositore della cultura occidentale, cerca di consolare e convincere la ragazza con un racconto intitolato «Qie ming bo», da poco pubblicato sullo *Shibao* a Shanghai. Si tratta della storia di una certa Maria (*Maliya* 马利亚), che sposa il suo amato Gary (*Jialishi* 加里士) nonostante egli sia gravemente infermo. Ecco l'inserimento (auto)intertestuale del racconto 'tradotto' da Bao Tianxiao nel 1906. Il padre usa il racconto per dimostrare che anche in Occidente le donne sanno sopportare le difficoltà e accettare il proprio destino. La signorina Yi risponde al padre che in quel caso è l'amore per Gary a permettere a Maria di sacrificarsi ed essere una donna fedele (*zhenren* 贞人). Il padre crede di aver convinto la figlia, quindi prosegue lodando il comportamento di Maria e deprecando il divorzio: «今新学方萌蘖, 而旧道德乃如土委地。提倡离婚之风者, 乃视夫妇如传舍» («Oggi sta germogliando un nuovo sapere e le vecchie virtù vengono gettate via. Chi promuove il divorzio equipara il talamo a una locanda»; Bao [1909] 2008, 53); col tempo - prosegue - le coppie possono superare ogni difficoltà. A questo punto, però, la figlia risponde con maggior convinzione alla tirata del padre: pur lodando le sue parole in generale, gli fa notare che le situazioni particolari devono essere distinte («老夫之训诲良是, 顾儿窃以为当分别观之»; 53) e che il caso del racconto è molto diverso dal suo: Gary non era certo infermo di mente, ma solo nel corpo, e il sentimento che univa i due amanti aveva permesso loro di affrontare ogni difficoltà; in Cina invece continua la pratica 'disumana' (*yeman* 野蛮) dei matrimoni combinati contro il volere dei giovani e, se il padre sostiene ancora il valore di un matrimonio per tutta la vita, la ragazza resta convinta che il divorzio sia legittimo («则离婚之说, 儿殊不欲厚非也»; 53). Il padre si arrende e se ne va sospirando e scuotendo la testa.

Nella stessa residenza della famiglia Yi vi era anche la famiglia di un giovane molto intelligente, studente di una scuola moderna, con cui la protagonista si intratteneva in discussioni sulla letteratura e sull'ar-

te. Cresciuti insieme come fratello e sorella, erano legati da un profondo sentimento, che col tempo era diventato amore. La ragazza accetta di obbedire al padre, dimostrando così la sua pietà filiale, ma dentro di sé spera di poter comprare in futuro delle concubine al marito con i soldi dei suoceri e proseguire la sua storia d'amore.

Il matrimonio viene celebrato ma non viene consumato, poiché gli sposi trascorrono in bianco tutta la prima notte di nozze ai due lati opposti del letto. Il giorno successivo la ragazza si ammala di difterite. Per paura del contagio, nessuno in casa vuole curarla; solo il marito si offre di assisterla, ricordando l'esempio della madre, che lo accudiva con amore ogni volta che era malato («昔我病，母之看护我亦如是。我宁即死乎», «Quando mi ammalai mia madre si occupò di me allo stesso modo. Preferisco morire»; 54). La ragazza, sentendo queste parole, si commuove e sente svanire il disprezzo per lui. Dopo due giorni al suo capezzale, il marito si ammala a sua volta e muore, mentre la ragazza cade in uno stato di incoscienza e non sa che nel frattempo «le ali delle anatre mandarinate si erano spezzate» («鸳鸯之翼已折矣»; 54), ossia che il consorte era deceduto. Alla fine, grazie alle cure di un medico esperto, la ragazza si riprende e scopre fra i suoi capelli un filo di canapa che le legava i capelli in una crocchia. Venendo a sapere del sacrificio del marito si disperava e piange di riconoscenza e di rammarico per aver scambiato per idiozia la sua purezza di cuore. Decide così di sacrificare la propria felicità restando fedele al ricordo del marito deceduto: ignora perciò le lettere del suo precedente amore ed evita di incontrarlo quando torna dai suoi genitori. Diventa così un modello di casta vedova lodato da tutti («至今人传某女士之贞洁，比之金石冰雪云», «Ancora oggi si parla della fedele castità di questa donna, paragonandola all'oro, alla pietra, al ghiaccio, alla neve e alle nuvole»; 55).

Questo racconto ebbe un tale successo da divenire nel 1919, grazie a Mei Lanfang 梅蘭芳 (1894-1961), uno spettacolo teatrale dell'opera di Pechino (*Jingju* 京劇), la cui risonanza al Nord spinse alla rottura di simili 'contratti di nozze prenatali' a Tianjin; nel 1946 ne fu tratto anche uno spettacolo dell'opera di Shaoxing (*Yueju* 越劇) dalle due attrici Yuan Xuefen 袁雪芬 (1922-2011) e Fan Ruijuan 范瑞娟 (1924-2017), che andò in scena a Shanghai (Bao [1971] 2008, 359-60).<sup>40</sup> Il raccon-

---

**40** Vi furono successive produzioni teatrali, sempre dell'opera di Shaoxing nel 1998 e nel 2007. In questi adattamenti vi sono sostanziali cambiamenti rispetto alla trama originale: nella versione del 1919 di Mei Lanfang la protagonista si suicida tagliandosi la gola, denunciando con maggior forza - come afferma lo stesso Mei Lanfang - l'ingiustizia subita. Nella versione del 1946, di cui però non rimane alcun testo, la trama non cambia molto ma il marito emerge come un personaggio che ispira un grande pathos. Nelle versioni più moderne i cambiamenti sono sostanziali: in quella del 1998 la trama principale è la storia d'amore fra la protagonista e il suo amante 'moderno'; i padri dei promessi sposi insistono nel celebrare il matrimonio combinato e dividono i due. Il marito muore perché si infetta curando il giovane, il quale alla fine viene adottato dalla famiglia dello sposo e può così realizzare, sposando la signorina Yi, il legame fra le due famiglie. Nel-



to fu inoltre adattato dalla Mingxing Studio per il grande schermo: lo sceneggiatore Zheng Zhengqiu 鄭正秋 (1889-1935) ne scrisse la sceneggiatura nel 1927 e lo intitolò *Guaming de fuqi* 掛名的夫妻 (Una coppia solo di nome); la regia fu affidata a Bu Wancang 卜萬蒼 (1903-74) e, come star del film, fu scelta Ruan Lingyu 阮玲玉 (1910-35) che – a detta dello stesso Bao Tianxiao ([1973] 2008, 554) – ebbe il suo primo grande ruolo da protagonista (Fan 2021, 228, 533).

Il racconto fu poi oggetto di una riscrittura in *baihua* da parte dello stesso Bao Tianxiao nel 1944 su due numeri del mensile *Dazhong* 大眾 (ottobre e novembre; cf. Fan 2009, 64); in questa nuova versione vi sono alcuni lievi cambiamenti rispetto alla prima versione in *wenyan*: per esempio, la protagonista ora ha un nome e si chiama Chen Huifang 陳慧芳,<sup>41</sup> la famiglia dello sposo si chiama Zhou e vi sono alcuni dettagli più ‘leggeri’ e ‘vivaci’ tratti dalle versioni teatrali della storia (Fan 2009). In questa riscrittura, il racconto intertestuale «Qie ming bo» viene descritto più precisamente come la «traduzione di un racconto europeo dell’inizio dell’Ottocento» («是翻譯的歐洲小說 [...] 歐洲十九世紀初期的一則故事»; Bao 1944b, 28) e si aggiungono dettagli della trama, per esempio il fatto che Gary perde entrambe le mani ed entrambi i piedi. Alcuni particolari vengono maggiormente precisati nella discussione fra il padre la figlia: il padre specifica che sono i giovani a sostenere il divorzio e che in futuro essi tratteranno il matrimonio come una locanda, spiegando qui cosa intende, ossia che ogni giorno si sposa una persona divorziando dalla precedente e così via; anche le parole della protagonista sono ora più dettagliate: rovesciando il modello europeo di abnegazione offerto dal padre, precisa che in Europa vi è la «libertà di matrimonio» («自由婚姻») – termine non utilizzato nella versione del 1909 – diversamente che in Cina, dove si fa ricorso ai mediatori e «si mettono insieme due estranei» («把兩個不相識的人, 牽合在一處的»), poiché ancora sopravvive «un sistema superato e disumano» («古代野蠻遺制») in cui «so- no soprattutto le donne a soffrire» («女子尤其吃虧»).

la versione del 2007 la morale è meno sovversiva: la storia d’amore fra marito e moglie è a lieto fine, anche perché il marito non è stupido ma è solo confuso per un incidente che gli concede anche attimi di lucidità. Alla fine, dopo aver curato la moglie ed essersi a sua volta infettato, non solo non muore ma una volta guarito recupera tutta la sua lucidità e intelligenza (Liu 2016).

**41** Il padre della protagonista. Chen Taizun 陳太尊, qua e là nel testo anche Chen Taishou 陳太守 (prefetto Chen), è indicato sempre con il titolo amministrativo e non con il nome proprio; nella stessa versione del 1944 anche il padre del promesso sposo è chiamato Zhou Guanacha 周觀察 (sovrintendente Zhou) e lo sposo Zhou Gongzi 周公子 (figlio della famiglia Zhou). Questo impiego di appellativi ‘confuciani’, burocratici e relazionali, riduce la personalità e l’individualità di alcuni personaggi. La protagonista – insieme al suo amato, altro personaggio dotato di un nome, Shen Junyu 沈君玉 – acquisisce per contrasto maggior soggettività. Un altro passaggio decisivo dal *wenyan* al *baihua* è l’uso del più moderno pronome femminile di terza persona *ta* 她 al posto di *nüshi* 女士, usato nella versione del 1909, in riferimento alla protagonista.

Grazie alla relativa prolissità del *baihua*, nella versione del 1944 sono aggiunti o maggiormente sviluppati alcuni dettagli omissi o solo accennati nella versione del 1909, insieme alla maggiore drammatizzazione di alcune scene, dovuta sicuramente all'influenza delle versioni teatrali della stessa storia. Veniamo a sapere per esempio che la madre della protagonista, che anche qui è malata ai polmoni (omettendo il sintomo dell'emottisi), sapeva che la figlia era stata promessa a un uomo meno intelligente e meno bello di lei, e ne soffriva. Il padre, infuriato per il 'pessimo affare' concluso molti anni prima, quando Chen Huifang aveva dieci anni e il promesso sposo undici-dodici (il padre Zhou sapeva già allora che il figlio non era particolarmente intelligente), si lamenta con il sensale di matrimoni, che consiglia allora di invitare il giovane alle esequie della signora Chen. Si apre qui la prima di una delle scene più teatrali del racconto: pur non del tutto convinti di inviare il goffo rampollo a una cerimonia pubblica, la famiglia Zhou decide di addestrarlo per ben figurare in un'occasione formale. Il risultato è da commedia: al funerale il giovane sbaglia gesti e parole e risponde a sproposito con frasi imparate a memoria alle domande degli altri invitati che vogliono conoscerlo meglio. Il giovane Zhou diventa così lo zimbello di casa Chen e si avverte così il punto di vista della gente comune allorché l'autore dà qui maggior spazio e voce ai pettegolezzi dei servi: alcuni lo deridono imitandone la goffaggine, i più anziani invece lamentano come la figlia di casa Chen sia sprecata quale moglie di un tale melenso. Lo stesso padre, arrabbiato e deluso, si pente di aver promesso la figlia troppo presto.

Alcuni interventi del narratore - diretti o affidati ai personaggi, spesso con le stesse parole - dimostrano anche ironicamente una posizione critica verso la tradizione dei matrimoni combinati: si accusa il Cielo di aver sbagliato i suoi calcoli («老天真沒有眼睛了», «Il Cielo non ha più occhi»), quando è evidente che il Cielo non c'entra nulla e che la decisione è tutta umana. Il Cielo piuttosto viene usato come giustificazione di una necessità e di un destino che non si vuole cambiare («老天爺早已安排定了», «il Cielo ha stabilito così da tempo»), perché, fin troppo umanamente, un divorzio o un ripudio sarebbe stato troppo oneroso e vergognoso per la famiglia Chen (Bao 1944a, 27; 1944b, 29).

Vi è un'altra scena teatrale nella scoperta da parte di Chen Huifang del fatto che il giovane Zhou è il suo promesso sposo. Distrutta dal dolore per la perdita della madre e di salute cagionevole, dopo il funerale si ammala e rimane a casa da scuola; credendola addormentata nella sua camera, due serve discutono fra loro nella stanza accanto e parlano appunto del pessimo matrimonio che sarebbe stato di lì a poco celebrato. Qui come altrove vi sono degli scambi di battute assenti nella prima versione in *wenyan* che rivelano ancora una volta l'influenza degli adattamenti teatrali.

Dopo aver conosciuto il suo destino, la signorina Chen mangia sempre meno, salta spesso le lezioni e così si aggrava la sua già evidente malinconia. Il padre, vedendola soffrire, soffre a sua volta e invecchia a vista d'occhio. A questo punto si inserisce il dibattito sulla novella 'occidentale' «Qie ming bo», costruito anch'esso come uno scambio di battute molto teatrali.

Un intermezzo spiega anche come il figlio della famiglia Zhou sia nato da un rapporto sessuale fra il patriarca Zhou Guancha e la sua terza concubina, una sera in cui egli era ubriaco: in questa porzione di testo da un lato avvertiamo il tema 'scientifico' dell'ereditarietà, ma anche la denuncia della condizione delle concubine, trattate come fattrici di figli (con termini come *jiqu* 機器, 'macchine', e *zhizao* 製造, 'produrre') e soprattutto la tragedia della casualità della condizione umana e delle qualità individuali: «人生都是偶然而已» («La vita umana è semplicemente casuale»; Bao 1944b, 30). In questa versione in *baihua* il sesso è trattato in modo più esplicito rispetto al più discreto e reticente *wenyan*. Il sesso, in effetti, era un argomento tabù nelle narrazioni sentimentali del primo Novecento. Chen Huifang anche qui pensa di comprare delle concubine per il marito e aggiunge che poi sarebbe tornata a casa del padre come una persona libera («我是一個自由的人»; Bao 1944b, 31), che non si lascia costringere da altri. Tuttavia il matrimonio viene comunque celebrato come stabilito e anche qui la protagonista esprime un duro attacco al trattamento subito dalle donne; se però nella versione del 1909 la protagonista diceva ad alta voce (*yue* 曰) che le donne non sono giocattoli, ora essa svolge dentro di sé la sua riflessione: il verbo, infatti, diventa *xiang* 想 ('pensare'), scompare il precedente riferimento ai «diritti umani» (*renquan* 人權), ma le donne sono ancora difese nella loro dignità di persone: «她想: 這實在一女子為玩具了, 女子也是人, 為什麼要供男子們玩弄呢?» («Pensò: questo è proprio trattare le donne come giocattoli, anche le donne sono persone; come mai allora vengono date agli uomini perché ci giochino?»; Bao 1944b, 31). La trascrizione del pensiero della protagonista è interessante dal punto di vista narrativo, perché dimostra qui un'esplicita rappresentazione dell'interiorità del personaggio.

Il resto della vicenda avviene esattamente come nella prima versione, tranne che per alcuni dettagli rivelatori: ancora una volta il sesso entra nella narrazione quando la serva vede al mattino la giovane sposa coricata e il marito seduto sul letto: capisce così che la prima notte di nozze è trascorsa senza che i due si siano nemmeno toccati, ma suppone che il marito non sia stato all'altezza del suo dovere («他或者不能盡丈夫之責»; Bao 1944b, 32). La scena successiva è quella dell'epidemia che colpisce Suzhou e non risparmia la famiglia Zhou, dove per prima si ammala Chen Huifang, assistita dalla fedele serva che la accompagna fin da quando era piccola (altro personaggio che qui ha maggior spazio) e dal marito, che si ammala a sua volta e muore. La definizione che viene data del marito dopo il suo sacri-

ficio ne fa qui ancor più evidentemente un eroe del sentimento (*qing* 情): «這樣一位多情而好心腸的癡郎» («Questo sciocco marito di grande sentimento e di ottimo cuore»; Bao 1944b, 33). Se questa è la definizione data direttamente dal narratore, anche la protagonista esprime un giudizio postumo estremamente lusinghiero, negando perfino che fosse stupido: «郎固不癡, 是世間愛情最真[摯]的人呀» («Mio marito non era affatto uno sciocco, era la persona con l'amore più sincero al mondo»; Bao 1944b, 33, carattere fra quadre aggiunto perché il testo è in quel punto illeggibile). Alla fine, anche in questo caso la protagonista sceglie di restare una casta vedova in onore del marito deceduto e respinge le lettere del giovane studente, che nel testo del 1944 si chiama Shen Junyu 沈君玉. È interessante notare in questo caso che, in questa versione, conosciamo anche se solo per sommi capi (*dayi* 大意) il testo delle lettere del giovane, e che queste sono ancora scritte in *wenyan*. Chen Huifang restituisce le lettere al giovane tramite una serva e gli risponde con un messaggio a voce - che quindi sarà in *baihua*, sottolineando così la distanza anche linguistica fra loro -, dicendogli che ormai lei è una vedova e che si voterà al buddhismo.

La versione del 1944, per quanto la trama sia la stessa della versione del 1909, è relativamente più moderna, non solo per la lingua scelta. Siamo ormai lontani dai primi dibattiti sul matrimonio libero e quindi i dilemmi ricorrenti quali istituzione versus amore, castità versus libertà - nonostante gli sforzi del Guomindang di restaurare la moralità tradizionale - si erano ormai quasi del tutto risolti, soprattutto durante il periodo bellico, in favore del secondo corno di ognuno di essi. Forse a questo si devono i molti dettagli di tempo («那時候正是晚清之末», «Quel tempo era appunto la fine dei tardi Qing»; Bao 1944a, 22; «那時候, 還沒有流行什麼自由結婚», «A quel tempo ancora non andava di moda alcuna libertà di matrimonio»; Bao 1944b, 30), di luogo (identificato chiaramente con Suzhou 蘇州, per esempio in Bao 1944b, 32)<sup>42</sup> e di caratterizzazione prima assenti, di cui l'autore cosparge quest'ultimo adattamento della vicenda. Di certo si nota una frequente ripetizione del termine 'divorzio' (*lihun* 離婚), che però viene escluso anche dal padre - che pure si rende conto dell'ingiustizia che la figlia è costretta a subire (Bao 1944b, 28-9) - per motivi essenzialmente economici: come il contratto matrimoniale, anche la sua rescissione è fondata su considerazioni patrimoniali e di reputazione. Si nota anche un concetto più 'moderno' e 'scientifico' di riproduzione: quando si suggerisce infatti che i problemi cognitivi del

<sup>42</sup> L'autore, per esempio, spiega che quando l'epidemia di difterite (chiamata qui *lanhousha* 爛喉痧 secondo la tradizione medica cinese) colpì Suzhou non vi era un ospedale attrezzato per queste emergenze e i familiari non conoscevano il metodo di isolamento dei malati («家人又不知隔離之法»; Bao 1944b, 32), con cui invece i lettori degli anni Quaranta erano ormai familiari.

giovane siano dovuti al fatto che il padre era ubriaco al momento del concepimento, si sente l'eco degli insegnamenti della sessuologia e del moralismo sanitario di epoca repubblicana. Considerando che il matrimonio era ritenuto ancora la cornice legale e socialmente ammessa della riproduzione, esso acquisiva anche una grande importanza sociale e politica.

## 6      **Analisi del racconto «Yi lü ma»**

Il racconto «Yi lü ma» è un esempio di narrativa domestica di stampo realista ispirato da modelli cinesi quali lo *Hong lou meng* 紅樓夢 (*Il sogno della camera rossa*), ma anche da modelli stranieri di narrativa breve, soprattutto per la sua *scenic structure*: se la novella cinese dal punto di vista della trama è un romanzo in miniatura, la novella straniera che prevale in questo periodo racconta le vicende di singoli individui o scene di vita sociale (Chen 2021, 115-16). In questa rappresentazione di una scena realistica ricca di dettagli concreti si rivela lo stile narrativo di Bao, già lodato da Link (1981, 181; 1982, 250), la sua capacità di «rendere vividi e interessanti» anche episodi e particolari ordinari e quotidiani. Si tratta di un racconto sentimentale il cui centro sono la moglie e la madre, come per la famiglia tradizionale o la piccola famiglia borghese urbana. Anche se assenti, le madri dei due protagonisti sono determinanti nella loro maturazione emotiva e soggettiva. Fin dalla traduzione della *Dame aux camélias* di Lin Shu, molte figure femminili e 'materne', quando non proprio madri, rappresentano una forma di sofferenza 'riflessiva', subita dal personaggio ma al tempo stesso osservata e condivisa da un lettore emotivamente partecipe:

In the suffering Marguerite appeared the figure of the woman who, like a mother, is continually subjected to sacrifice while she actively charms and loves. The internalization of this 'mother' constitutes the moment of masochistic identification with the Other: as they see Marguerite suffer, they also suffer. [...] [I]n crying, a reader is not only crying as an infant would to the mother, but as an infant who has internalized the mother's responsiveness to her suffering, and therefore as a mother as well. Whether or not a 'mother' is actually present, crying always has in it the twin aspects of performance and response, signifying an identification with a responsive Other who is herself the receiver of pain. (Chow 1991, 127-8)

Nella descrizione della moglie e della madre come fulcro del sentimento vi è certamente anche una forte componente autobiografica: Bao Tianxiao perse il padre all'età di diciassette anni nel 1892 e la madre nel 1902 (Bao [1971] 2008, 264 ss.); la madre non si risposò mai, restando fedele alla memoria del marito come una casta vedo-

va della tradizione.<sup>43</sup> Probabilmente Bao si sentì protetto da questo sacrificio della madre; nei suoi ricordi, infatti, mostra grande stima e affetto al ricordo del padre. La madre della protagonista in «Yi lü ma» muore proprio all'inizio del racconto di tubercolosi, come quella di Bao Tianxiao era morta della stessa malattia quando lui aveva ventisette anni;<sup>44</sup> altro elemento autobiografico del racconto è la difterite, malattia che Bao aveva contratto nel 1904 a Shanghai. Anche dal lato del personaggio maschile vi sono alcuni riferimenti autobiografici: Bao si era ammalato di morbillo (*shazi* 痧子, nella variante usata a Suzhou rispetto a *zhenzi* 疹子) a sedici anni (Bao [1971] 2008, 110-11) e sicuramente la madre lo accudì amorevolmente, come il marito della protagonista ricorda di essere stato curato dalla propria. «Yi lü ma» è infatti anche la storia di un sacrificio maschile, sottolineato dal ricordo dell'amore materno, radice e fondamento di ogni sentimento puro e disinteressato.

Per gli autori della narrativa sentimentale di quest'epoca la virtù è autentica solo quando è sostenuta dal sentimento (il *qing*), che così viene confermato ed esaltato. Il *qing* a livello psicologico e di *Bildung* del personaggio si rivela attraverso un conflitto interiore, che è anche una presa di coscienza della propria individualità. Il sacrificio personale è un omaggio al sentimento, non al codice etico (Lee 2001, 305), che invece serve a creare figure eroiche perché svolge il ruolo di antagonista, di cattivo impersonale. Questo vale sicuramente per «Yi lü ma»: è dopo la sua tragedia che la protagonista decide autonomamente dei propri sentimenti e della sua vita. In effetti la motivazione della castità vedovile della protagonista provocò alcune critiche da parte dei conservatori: la signorina Yi, infatti, non rinuncia all'amore per un obbligo sociale ma per il *qing* nei confronti del marito (Liu 2016, 76). Il giovane moderno in tal caso è solo una figura bidimensionale, che serve a creare il dubbio nella protagonista, mentre

---

**43** Il ricordo della madre è fondamentale per Bao Tianxiao: fu dopo aver sognato la madre che decise di scrivere le sue memorie, il cui titolo, *Chuanyinglou huiyi lu*, ricorda la generosità della madre, che regalò un braccialetto d'oro alla moglie di un amico del marito oppresso dai debiti. Alla madre è infatti dedicato il primo capitolo delle memorie; queste sono le parole di Bao: «我的母亲, 在我的内心中, 在我的敬爱中, 直到如今, 我颂她是圣者。我未见世上女人道德之高, 对于吾母者。她不认字, 不读书, 未受何等敬育, 然而事姑、相夫、教子, 可以说是旧时代里女界的完人。这不独是她儿子如此说, 所有亲戚朋友中, 没有一人不称赞她贤德的。» («Mia madre è nel mio cuore e nel mio amore, e ancora oggi la considero una santa. Non ho mai visto al mondo una donna con una morale più alta di quella di mia madre. Era analfabeta e non leggeva, non aveva mai ricevuto un'istruzione, eppure serviva le zie, era una moglie e una madre esemplare: si può dire che fosse la donna perfetta di un tempo. E non è solo il figlio a dirlo, tutti i suoi parenti e amici ne elogiano la virtù»; Bao [1971] 2008, 3). Li Dingyi, anche lui orfano di padre fin da giovane, fu sempre grato alla madre per non essersi risposata (Liu 2017, 74).

**44** Viene usata la stessa espressione *ka xue* 咯血 ('tossire sangue') nel racconto a proposito della madre della protagonista («女士之母以咯血病卒»; Bao [1971] 2008, 52) e nelle memorie di Bao a proposito di sua madre («母亲是有肺病的 [...] 并且咯血»; 126).

il marito ha sì una funzione strumentale nella narrazione ma di un peso ben maggiore, poiché sacrifica sé stesso per amore – un amore che, in base alle più moderne convinzioni romantiche, non aveva nemmeno avuto bisogno di mettere radici.

La vicenda è anche una teatralizzazione del procedimento cognitivo attraverso il quale la protagonista – l'unica davvero consapevole, poiché dell'intelligenza del marito siamo autorizzati a dubitare – si mette alla prova nella realtà (finzionale) dopo aver ricevuto le due possibilità opposte della tradizione e della modernità. La vita della signorina Yi smette di essere un romanzo con una serie di prove: la morte della madre, il matrimonio, l'amore perduto, la malattia – tutti elementi però molto romanzeschi –, e alla fine dimostra comunque la propria individualità facendo la scelta meno romanzesca e moderna, ma piuttosto (certo non casualmente) combaciante con gli insegnamenti tradizionali verso cui erano inclini Bao, altri narratori del periodo e soprattutto il pubblico. Agendo 'moralmente', la protagonista diventa alla fine un «soggetto morale» (Foucault 2008, 33-7), negoziando – in un'epoca di transizioni ancora incerte – fra il codice morale e le «forme di soggettivazione e [le] pratiche di sé»; essa diviene un soggetto tradizionale, perché inserita nelle relazioni confuciane (è figlia e vedova), e al tempo stesso moderno, perché dimostra la sua autonoma volontà e il suo coraggio, come le eroine dei romanzi occidentali, a volte opportunamente ridisegnate nelle traduzioni cinesi emendate *ad usum Delphini*.<sup>45</sup> Quindi le narrazioni sentimentali di epoca *Qingmo Minchu* sono apparentemente tradizionaliste e apparentemente moderne: mostrano la tragedia individuale e interiore di confrontarsi con una realtà esteriore e di affermare la propria soggettivazione morale. La signorina Yi diventa così un modello universale, sia che la si intenda come eroina sia come martire (del confucianesimo o dell'amore romantico). Tuttavia, all'interno della «Confucian structure of feeling» (Lee 2001), la protagonista trova una via per affermare la propria soggettività pur rispettando il codice morale vigente, così da non creare strappi né rotture. Dal punto di vista narrativo, però, questo significa sacrificare molto del realismo della narrazione, piegato spesso al romanzesco e all'idealismo.

L'ambiguità morale che emerge da questa e da molte altre narrazioni simili rivela la difficile posizione storica di molti autori all'inizio del XX secolo, in bilico tra modernità e tradizione. L'apparente opportunismo nel descrivere la via moderna all'amore, pur prefe-

---

<sup>45</sup> Oltre alla già citata traduzione di *Joan Haste* ricordiamo che nel racconto «Ponachuan» 破難船 («Naufragio»), contenuto nella traduzione di *Cuore*, il finale è aggiunto da Bao in ossequio al concetto di retribuzione (*bao* 報): dopo essere stata salvata da un giovane che sacrifica la sua vita nel naufragio, la giovane protagonista femminile decide di non sposarsi, consacrandosi al culto di Buddha e alla cura dei suoi genitori (Sibau 2014, 838).

rendo le regole morali della tradizione confuciana, viene spiegata da Fan Boqun - riferendosi in particolare a Xu Zhenya e Wu Shuangre (1884-1934), ma anche a Li Dingyi - con la necessità di superare le regole del passato ammettendo che una vedova potesse risposarsi,<sup>46</sup> ma anche con il bisogno di difendere la società da un'eccessiva sensualità, ritenuta assai pericolosa e dirompente (Fan 2021, 210). Questi autori nelle loro opere si oppongono ai matrimoni combinati ma al tempo stesso contengono la loro critica sociale denunciando gli aspetti per loro preoccupanti della libertà di matrimonio, in particolare la 'libertà di divorzio': l'amore che essi descrivono è ancora molto 'confuciano', controllato e privo di passione, ed è proprio questo «vague, restrained spiritual love that best fits for the readers' aesthetic view of the then half-old-and-half-new era» (Chen 2021, 161) a rendere poco amoroze - in termini moderni - queste storie d'amore.

Il racconto di Bao Tianxiao tratta il tema dell'amore di una vedova nella società cinese tre anni prima dello *Yu li hun* di Xu Zhenya, e si può capire che Bao non volesse sfidare troppo la critica conservatrice: ancora nei primi anni della Repubblica lo stesso Xu Zhenya fu costretto a riscrivere il suo romanzo (*Xuehong lei shi* 雪鴻淚史, 1914, in forma di diario del protagonista maschile) per attenuare gli aspetti ritenuti più 'disdicevoli' della storia (Yuan 1998, 296). Perfino i critici riformisti e i sostenitori delle traduzioni dalle opere straniere erano piuttosto severi sui temi dell'amore e del codice morale tradizionale: la traduzione di Lin Shu di *Joan Haste*, per quanto piena di interventi e tagli, era ritenuta ancora troppo esplicitamente licenziosa, mentre era preferita quella - molto più manipolata e moralista - di Bao Tianxiao e Yang Zilin (Yuan 1998, 286; Chen, Zhang 2012). Del resto, ancora negli anni Venti il pubblico era largamente incline a preferire una moralità di stampo tradizionale (Mao 2009, 153). Boittout (2021, 325-8) sostiene come l'ambiguità del testo e del suo messaggio dipenda dall'apertura di Bao Tianxiao a «diverse comunità discorsive», principalmente la comunità riunita intorno alla modernità della libertà di matrimonio e la comunità tradizionalista dell'etica confuciana. Utilizzando «diversi strati sentimentali» e «intertestati classici», tenuti bene in equilibrio nel testo, l'autore riesce ad accontentare entrambe le comunità discorsive ed emotive, anche se la conclusione del racconto sembra premiare il consueto sacrificio dei sentimenti femminili; al tempo stesso, però, Bao può accontentare anche i fautori dell'individualismo, poiché l'eroina afferma con coraggio la propria indipendenza emotiva e la propria libera volontà.

---

**46** In realtà la lettera del codice etico confuciano, condensato nel *Liji* 禮記 (*Memorie sul cerimoniale*), non proibiva a una vedova di risposarsi: stava solo al suo senso dell'onore non farlo (Pimpaneau 2004, 145). La rigidità di certi precetti era piuttosto il frutto del maggior puritanesimo affermatosi in epoca Ming-Qing: in epoca Tang (618-907), infatti, non era scandaloso che una vedova si risposasse (Yuan 1998, 284).



In «Yi lü ma» possiamo vedere l'apertura della sfera pubblica a diverse «comunità di sentimenti» nel tentativo di colmare il divario tra moderno e tradizionale e di rinsaldare la comunità nazionale. Ci sono diversi livelli nella storia, articolati principalmente lungo le fratture moderno/tradizionale e cinese/straniero, ricomposte accostando diverse opinioni e diversi orientamenti emotivi, che rispecchiano anche differenti posizioni politiche sul futuro della Cina: sul racconto interdiegetico «Qie ming bo», che è la chiave di lettura della vicenda diegetica, si confrontano le diverse posizioni del padre e della protagonista, che ovviamente trovano entrambe una sorta di convergenza nel prosieguo della storia, come se la storia di Maria e Gary avesse bisogno di una maggiore complessità e di un adattamento alla realtà cinese. Nel racconto vi sono due amanti moderni divisi da un matrimonio combinato, una forma molto romanzesca per descrivere il trapasso storico dalla tradizione alla modernità. La stessa protagonista della storia dà voce alla protesta femminista con un neologismo moderno, *renquan* 人權, 'diritti umani' (nella versione del 1909), per rivendicare i diritti delle donne: di fronte agli invitati al matrimonio esclama: «是实以人家女子为玩具, 尚有一丝人权也耶?» («Davvero le donne sono considerate dei giocattoli? Non hanno più il minimo diritto umano?»; Bao [1909] 2008, 54). Dall'altro lato, però, vediamo anche il sacrificio d'amore di entrambi gli sposi tradizionali, che in qualche modo suggella un'unione decisa dalle famiglie.

La protagonista incarna molte ambiguità del racconto e le fratture di un'epoca di transizione: da un lato conosce i classici confuciani e dimostra la sua pietà filiale (*xiao* 孝) obbedendo al padre; dall'altro, però, il fatto che pensi di comprare delle concubine per il marito suggerisce come la sua obbedienza ai precetti confuciani possa essere solo superficiale. In questo si può leggere una critica all'ipocrisia della moralità confuciana ma anche un attacco ai matrimoni combinati: per proteggere l'istituzione del matrimonio esso avrebbe dovuto fondarsi sull'amore e non solamente su un contratto, altrimenti possono insinuarsi la lussuria e l'inganno. Al di fuori dell'ambito romanzesco, infatti, non tutte le coppie avevano la fortuna di vivere una vicenda simile a quella del racconto, in cui l'amore si afferma dopo il matrimonio: molto spesso un matrimonio forzato portava con sé concubinato, relazioni extraconiugali, il ripudio o il divorzio, oppure anche solo una grande infelicità. È di certo una vicenda narrata da una prospettiva limitata, giacché tutto si risolve attraverso un *deus ex machina* che contraddice il realismo del racconto e trasforma la protagonista nell'eroina di una favola conservatrice: alle tante giovani che solo in casi remotissimi avrebbero potuto trovarsi nella stessa identica situazione questa storia insegnava al più a immaginare come avrebbero potuto reagire di fronte allo stesso caso fortuito senza mettere in discussione il matrimonio combinato, che poteva creare situazioni ben più complicate, dolorose e sicuramente inestricabili per le donne.

Da parte sua, il goffo marito potrebbe rappresentare una tradizione ritenuta ormai superata. Egli incarnerebbe così l'umanità, la gentilezza e la generosità delle persone semplici e, indirettamente, anche le donne e gli uomini tradizionali calpestati dalla modernità, per esempio le mogli ripudiate da mariti 'moderni' o letterati dalla cultura ormai superata e che non si erano aggiornati rispetto alla nuova società. Possiamo legittimamente spingerci a proporre una metafora nazionale: la protagonista può essere intesa come la Cina stessa, divisa tra tradizione e modernità.<sup>47</sup> La stessa metafora può essere vista anche nello sviluppo parallelo e persino divergente della donna moderna e del sempliciotto che non progredisce mai dal suo stato infantile. Lei rappresenta una Cina moderna in evoluzione, lui una tradizione immutabile, ma che contiene in sé il cuore e il sentimento a cui non si vuole rinunciare. Il sentimentalismo è così usato come strumento di autocoscienza di classe e di solidarietà nazionale per costruire cittadini moderni uniti da un sentimento comune, le cui radici affondano nel passato, personale e nazionale. Il marito è il primo martire nel racconto e come tale è anche un esempio di virtù: egli dimostra il valore della famiglia, ricordando a sua volta le cure amorevoli ricevute dalla madre, che gli aveva insegnato a occuparsi dei suoi cari in difficoltà. È una catena di abnegazione e devozione molto buddhista, a cui la protagonista risponde ripagando un 'debito di lacrime', svuotandosi dei sentimenti (come «un pozzo secco», «心如枯井»; Bao [1909] 2008, 55) e pregando il Buddha.<sup>48</sup> Questa consacrazione al ricordo dell'amato defunto ricorda anche il culto dei *qing* e delle cortigiane del tardo periodo Ming, e metaforicamente diventa devozione a una tradizione obsoleta ma compianta.

**47** La metafora nazionale e la personificazione della Cina è presente esplicitamente in un'altra novella di Bao Tianxiao, «Changmen zhi bing» 倡門之病 (Bao [1924] 2008, 100-4, tradotto in italiano come «La cortigiana malata»; Pisano 2013): attraverso la vicenda di una cortigiana e dei suoi amanti, Bao descrive una Cina 'sedotta' dalle potenze straniere dell'epoca. Nel testo della novella, poi, è presente anche un'indiretta critica al matrimonio, che porta gli uomini a preferire le cortigiane alle mogli e alle concubine («我瞧许多客人, 对于他自己的太太, 姨太太, 未必有对于我这般的恭顺色结», Bao [1924] 2008, 100; «Osservando molti dei miei frequentatori, ho notato come verso le loro mogli e le loro concubine non siano affatto così rispettosi e remissivi come lo sono nei miei confronti», Pisano 2013, 3).

**48** Il sottotesto buddhista, soprattutto il concetto di retribuzione (*bao*), è presente non solo in «Ponanchuan» (cf. nota 45), ma anche in un'altra riscrittura di Bao Tianxiao (da *Resurrezione* di Tolstoj), ossia il racconto «Buguo» 補過 («Pentimento», 1914), in cui un uomo sacrifica l'amore e la carriera per riscattare una donna che cinque anni prima aveva abbandonato con un figlio (Xu 2000, 103-4). Anche in «Yi lù ma» la protagonista alla fine si consacra al buddhismo («长斋礼佛 [...] 皈命空王», «Astinenza e devozione al Buddha [...] consacro la mia vita al sovrano del vuoto»; Bao [1924] 2008, 55). L'accettazione del buddhismo può essere interpretata in termini tradizionali anche come un rifiuto dell'ortodossia confuciana.

Anche nella forma il racconto «Yi lü ma» è piuttosto ambivalente: parte come una denuncia dei matrimoni combinati, ma finisce con l'esaltazione della fedeltà vedovile tradizionale. Si può tentare di spiegare questa ambiguità come accentuazione dell'*agency* della protagonista, che messa di fronte a una scelta predilige un libero sacrificio di sé dimostrando così quell'indipendenza e quella libertà di scelta (*ziyou yizhi* 自由意志) solitamente prematrimoniali nelle narrazioni sentimentali più 'moderne', ma che qui è 'postmatrimoniali' e successiva alla dipartita del coniuge. Non si può negare che Bao fosse assolutamente al passo con i tempi e anzi molto attento alle trasformazioni sociali, che voleva accompagnare e promuovere con la sua opera letteraria e giornalistica. Non si può certo accusare Bao Tianxiao di maschilismo: era invece uno strenuo sostenitore dei diritti e dell'istruzione delle donne.<sup>49</sup> Le sue modifiche e interpolazioni dei testi delle traduzioni servivano anche a sostenere scopi ideologici attuali e impegnati: in tal senso aveva rivisitato la vicenda del *Mercante di Venezia* facendo di Porzia la protagonista e intitolato il dramma *Nü lüshi* 女律師 (L'avvocata, pubblicato nel 1911 sulla rivista *Nü xuesheng zazhi* 女學生雜誌) utilizzando inoltre per una rappresentazione da parte delle studentesse della sua scuola (Bao [1971] 2008, 342).<sup>50</sup> Nonostante la sua modernità, però, Bao resta ancora un autore liminale e quindi «abbiamo motivo di sospettare che non si sia mai liberato della vecchia maniera» (Fan 2021, 228). In effetti, il racconto «Yi lü ma» è un tentativo dichiarato di «mantenere una società costruita su 'nuove istituzioni e su vecchi standard morali'» (Ming 2007, 30).<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Aveva iniziato la sua vita professionale a diciassette anni, dopo la morte del padre, come istitutore della novenne signorina Pan a Suzhou (Bao [1909] 2008, 124) e poi insegnò in scuole femminili a Shanghai. Scrisse inoltre una versione romanizzata della vicenda della rivoluzionaria Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907) con il progetto di romanzo *Bi xue mu* 碧血幕 (1907), di cui furono pubblicati solo quattro capitoli sullo *Xiaoshuo lin* (nrr. 6-9; Fan 2020, 116): ricordiamo che Qiu Jin aveva abbandonato la famiglia per dedicarsi alla lotta contro il governo Qing, divenendo il modello di una moderna combattente nel solco della narrativa 'nichilista' allora molto apprezzata in Cina (Chen 2021). Nella redazione dello *Xiaoshuo shibao* vi erano anche alcune autrici (Bao [1971] 2008, 357) che, oltre a scrivere articoli, traducevano dall'inglese; inoltre Bao diresse dal 1911 al 1917 una rivista interamente rivolta a un pubblico femminile, il *Funü shibao*.

<sup>50</sup> Bao Tianxiao traduce in realtà dalla versione di Charles e Mary Lamb e trasforma Porzia in un'energica femminista e in una strenua sostenitrice del diritto di voto e di studio per le donne. In tal senso Bao cambia la storia originale: il debito contratto da Antonio presso Shylock, infatti, non serve ad aiutare Bassanio, ma a permettere a Porzia di fondare una scuola di legge (Luo 2018, 142). L'opera fu rappresentata dalle studentesse della *Chengdong nü xuexiao* 城東女學校 di Shanghai.

<sup>51</sup> Liu (2016, 76) riassume in questo modo l'ambiguità del racconto: «《一縷麻》有显隐两个层次。显者是保全家庭，维护礼教；隐者是重构家庭，打破礼教» («“Yi lü ma” ha due livelli, uno evidente e uno nascosto: quello evidente è la difesa della famiglia e del codice morale tradizionale; quello nascosto è la ricostruzione della famiglia e la distruzione del vecchio codice morale»).

In effetti, in apertura di un suo racconto del 1921, «Zaihui» 再會 («Addio»), in cui le ambizioni intellettuali e le esperienze nel 'mondo reale' di una donna la portano a divorziare dal marito sposato in un matrimonio combinato, Bao dichiara che la libertà di matrimonio rischia di diventare anche libertà di divorzio («容易自由離婚»; Bao 1921, 1), ma al tempo stesso afferma la sua visione moderna sostenendo quanto sia inutile cambiare il matrimonio se la società resta corrotta. Poche righe oltre, però, ritorna conservatore quando, pur ammettendo il matrimonio fondato sulla libertà di amare, si rivela scettico sulla durata dell'amore, e quindi sulla tenuta di matrimoni basati su un sentimento tanto mutevole:

婚姻基礎建築在戀愛上 | 這句話我是很尊重很服從的 | 可是戀愛往往是暫時的 | 是變遷的 | 足使這婚姻的基礎也搖搖不定. (Bao 1921, 1)

Le fondamenta del matrimonio sono costruite sull'amore. Rispetto e seguo questa affermazione; tuttavia, l'amore è sempre temporaneo e mutevole e ciò rende traballanti anche le fondamenta del matrimonio.

Così conclude:

在歐美各國 | 還仗着幾根法律的木頭 | 把他勉強撐住 | 暫不倒坍 | 若在中國 | 舊木頭已經腐蝕不堪一用 | 而新木頭又細弱不能支持 | 這正在岌岌可危的當然了 | 至於兩性戀愛問題 | 固然是人類生命之源 | 但是所以要掃除種種不自由不平等的障礙 | 原是為免除痛苦起見 | 是兩性戀愛中 | 往往一性已經中變 | 一性尚復纏綿 | 這豈不是也算精神上最劇烈的苦痛嗎 (Bao 1921, 1)

Nei Paesi occidentali si usa il legno delle leggi per far valere [il matrimonio] con la forza e per il momento esso resiste; se il vecchio legno in Cina è marcio e non si può usare, il legno nuovo è ancora troppo debole perché sia resistente. Questa naturalmente è una situazione critica e rischiosa. Per quanto riguarda l'amore fra un uomo e una donna, esso è certamente la sorgente della vita umana, ma per questo occorre rimuovere ogni ostacolo alla libertà e all'uguaglianza, così da eliminare ogni dolore: se in una coppia di amanti spesso un partner ha già cambiato i suoi sentimenti mentre l'altro è ancora innamorato, non è forse questo uno dei peggiori dolori spirituali?

In questa dichiarazione, che risale a dodici anni dopo la pubblicazione del racconto «Yi lü ma», l'autore dimostra la sua posizione ambivalente nei confronti dell'amore e del matrimonio, e in una certa misura giustifica la sua impossibilità di trovare una soluzione all'impasse di una situazione storica e sociale ancora troppo mutevole per-

ché un cambiamento radicale rispetto al passato non fosse anche profondamente traumatico.

L'ambiguità della posizione storica di Bao Tianxiao che emerge in «Yi lü ma», e che Bao giustifica facendo ricorso alla veridicità del suo racconto (Bao 1943), è segnalata da molti critici (*inter alii* Liu 2016; Hu 2008)<sup>52</sup> e fu rilevata fin dall'inizio anche dal pubblico. Una lettrice inviò una lettera all'autore per fargli notare in sostanza che la protagonista poteva tenere separati i due sentimenti che costituiscono il matrimonio (*en* 恩, 'gentilezza', e *ai* 愛, 'amore'): avrebbe potuto ripagare la gentilezza del marito in altro modo, senza sacrificare il suo amore. La risposta di Bao Tianxiao riportata qui è una riflessione sulla natura sentimentale dell'essere umano:

我的意思，以為人總是感情動物，因感生情，因情生愛，那是最正當的。某女人說：對於恩可以另行圖報，但癡郎已死，試想何以盡圖報之法。她自願犧牲愛情，我們何能斥其為非呢？ (Bao 1943, 86)

Quel che intendo dire è che secondo me gli esseri umani sono degli animali sentimentali: poiché provano emozioni sviluppano i sentimenti e a causa dei sentimenti sviluppano l'amore e ciò è qualcosa di assai razionale. Una donna dice che [la protagonista] avrebbe potuto trovare un altro modo per ripagare la gentilezza [del marito], ma lo sciocco marito era già morto, come avrebbe potuto ripagarlo? Se scelse volontariamente di sacrificare il proprio amore, come possiamo dire che fece male?

Il sacrificio, prima del marito e poi della protagonista, oltre alla forma classica del testo, dimostrano la sopravvivenza di elementi tradizionali e dell'etica confuciana, anche se con una certa libertà di scelta da parte della protagonista, che sceglie autonomamente di restare per sempre fedele alla memoria del congiunto. Nonostante la censura sociale di fatto le avrebbe comunque impedito di realizzare la storia d'amore con il giovane studente, il suo sacrificio sembra essere mosso da vero amore nei confronti del marito defunto. Tuttavia, sembra esserci comunque una certa tensione in questo scioglimento: se la protagonista non vuole rivedere il suo passato amore è forse perché teme di cedere al sentimento e di rinunciare così al suo voto (Liu 2017, 47). Diversamente dall'adattamento di Mei Lanfang, occorre riconoscere che il sacrificio femminile qui non prende affatto la forma del suicidio, al quale lo stesso Bao dichiara di essere contrarissimo («自盡是最不贊成的»; Bao 1943, 85). Del resto, possiamo an-

---

**52** Secondo Wu (1997, 65) la storia di Bao non è ambigua, ma è ancora una volta la celebrazione del *qing* contro le costrizioni della vecchia società 'feudale'; il finale per lui sarebbe a questo punto una 'forzatura'.

che interpretare il finale come una scelta autonoma della protagonista di rifiutare l'istituto stesso del matrimonio e di occuparsi solo di sé stessa, considerando una casta vedovanza come un sacrificio minore rispetto a un lungo matrimonio infelice e doloroso.

Il contenuto morale del racconto verte sul controllo delle passioni e sul loro 'investimento' sociale, ma la tragedia della protagonista, il cui sacrificio la rende l'eroina della storia, in realtà è prodotta da quella stessa cultura del contenimento delle passioni e dell'onore familiare. Il *qing* viene esaltato come principio di individuazione del soggetto e movente delle azioni più eroiche e lodevoli, sia per i giovani istruiti e moderni come la protagonista, sia per quelli meno colti come il marito. La tragedia consiste piuttosto nel vivere in una società ancora divisa fra antico e moderno: la protagonista studia i classici e la cultura moderna, ma alla fine viene spinta dal padre a vivere secondo la tradizione in un matrimonio combinato, e ciò rivela i limiti dell'emancipazione femminile: l'educazione moderna per le ragazze aveva un impatto limitato se poi non potevano vivere libere nella società. Anche Chen Pingyuan (2021, 163) nota come nelle narrazioni sentimentali di epoca *Qingmo Minchu* l'emancipazione femminile fosse certamente discussa, ma soltanto nella forma dell'accesso all'istruzione, della proibizione della fasciatura dei piedi e dei diritti politici; ancora non si discuteva di un'uguaglianza sostanziale fra uomo e donna: la libertà di matrimonio era concepita soprattutto come un diritto maschile, mentre alle donne spettava ancora il ruolo di spose caste e virtuose.

## 7 Conclusioni. Un confronto intertestuale

L'inserimento del racconto «Qie ming bo» in «Yi lü ma» è un'interessante operazione metanarrativa con cui l'autore inserisce sé stesso, la propria produzione/traduzione e la propria posizione storica in un'opera di fiction originale, a sua volta tratta da una storia orale, un pettegolezzo, un vero e proprio *xiaoshuo* 小說. Inoltre, si tratta anche di un'operazione intertestuale, con cui l'autore fa dialogare un testo con un altro condizionando i suoi personaggi, che incarnano nel loro scambio di vedute sul prototesto due posizioni contrastanti, come due interpretazioni diverse di esso. Dal punto di vista narratologico si tratta di un inserto intradiegetico (un racconto di secondo grado, per quanto indiretto, giacché la vicenda è sintetizzata più che raccontata dallo stesso narratore), che diventa quasi metadiegetico poiché tale racconto viene dato da leggere dal padre (sorta di narratore intradiegetico) alla figlia (un narratorio intradiegetico). Volendo seguire più rigorosamente Genette (2006) notiamo come qui il rapporto fra metadiegesi e diegesi è di tipo tematico e per analogia (la sfortunata condizione delle due protagoniste), e mira a influ-

ire sulla situazione diegetica come «exemplum con funzione persuasiva» (281).<sup>53</sup> Possiamo però vedere anche una parvenza di metalessi in questo riferimento a una propria opera, soprattutto allorché padre e figlia la commentano in una situazione di per sé metatestuale: è come se i personaggi si rendessero indipendenti e criticassero l'opera (precedente) del loro autore.

Notiamo in questa autocitazione anche una forma di auto-intertestualità o di personale palinsesto in cui la (finta) traduzione è una preparazione alla creazione originale. Se consideriamo «Qie ming bo» come ipotesto di un palinsesto che continua nell'ipertesto «Yi lü ma» e prosegue nell'amplificazione (soprattutto come espansione stilistica più che come estensione tematica) del 1944, allora possiamo formulare alcune ulteriori considerazioni. L'intertestualità diventa una riflessione sulla letteratura come produzione seriale, aperta e contaminata dall'attualità, grazie ai nuovi mezzi di pubblicazione, tanto che le due novelle si possono pensare come l'una la riscrittura dell'altra, fino alla versione in *baihua* del 1944, esplicita riscrittura fondata sulle drammatizzazioni teatrali (e su quella cinematografica) come «transmodalizzazione intermodale» (Genette 1997, 334). Gli interventi extradiegetici si riducono fra la prima versione e le successive: alla fine del racconto originale l'autore si limita a segnalare l'esempio della protagonista, specificando che è lodato da tutti. Nella prima stesura, invece, data anche la natura 'straniera' del racconto, l'autore-giornalista si incarica di fornire una precisa lettura morale della storia, utilizzando la prima persona. Vero è che nella versione del 1909 e del 1944 l'autore si intromette indirettamente, inserendo nella trama il prototesto e facendo discutere i personaggi sui suoi contenuti: può così prendere le distanze dal testo e ammettere la validità di due posizioni contrapposte senza figurare direttamente.

Ammettiamo pure che esista un prototesto prima della versione del 1906, e che cioè «Qie ming bo» sia la traduzione di un racconto in una lingua straniera (non necessariamente in francese) o un romanzo straniero condensato in poche righe: a questo punto la catena di testi si allungherebbe di un anello e il riassunto di «Qie ming bo» che troviamo in «Yi lü ma» sarebbe il riassunto di un riassunto, descrittivo o selettivo, ipertestuale e metatestuale (a causa della discussione

---

**53** Anche in questo Bao Tianxiao segue il modello della *Dame aux camélias*, in cui è presente un fondamentale riferimento intertestuale al romanzo *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* di Antoine François Prévost (1697-1763), che a sua volta è un esempio da manuale di racconto interdiegetico. Si tratta di un particolare molto importante, perché nel romanzo di Dumas il libro mette indirettamente in comunicazione Marguerite e Armand anche dopo la morte di lei: è infatti il libro che lui le aveva regalato e dedicato. Lin Shu riporta questo riferimento nella sua traduzione intitolando il romanzo *Manlang Sheshige* 漫郎攝實; per il testo originale della traduzione di Lin Shu in forma digitalizzata si veda <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91102216/f8.item.zoom>.

che avviene attorno al testo A nel testo B) di un ipotesto originario, la cui paternità è ancor più misteriosa. La discussione metatestuale è inoltre rivelatrice della destinazione e della ricezione ideale dell'ipotesto: se il padre nell'ipertesto porta alla figlia l'esempio di Maria, allora «Qie ming bo» era destinato, nella realtà extranarrativa, proprio a fornire un modello 'moderno' e 'occidentale' che potesse adattarsi alla situazione delle figlie dei lettori (o delle stesse giovani lettrici). Questo diventa esplicito nella più dettagliata versione del 1944: «陳慧芳的父親，讀了這篇小說，意味這可以諷示吾女。外國人向來不重貞節，然而也有馬利亞其人，因此把這篇小說，給他女兒看了» («Il padre di Chen Huifang, dopo aver letto questo racconto, pensò che si riferisse alla situazione della figlia. Gli stranieri non danno mai peso alla castità, ma c'è anche il personaggio di Maria, per questo diede il racconto alla figlia perché lo leggesse»; Bao 1944b, 28). Ancor più esplicito è poi il discorso del padre alla figlia quando inizia il dibattito fra i due sulla figura di Maria. Il testo di «Yi lü ma» fu infatti sottoposto a ulteriori trasmissioni: divenendo pièce teatrale e sceneggiatura cinematografica, attraverso una trasformazione intermediale (o adattamento), passò ad altri media con una nuova «trasposizione» (una «trasformazione diretta seria»). Se poi ammettiamo che «Qie ming bo» sia davvero una traduzione, possiamo immaginare che sia anche ipertesto di un ipotesto precedente e altrui, modificato e adattato da Bao Tianxiao: in tal modo anche il primo racconto sarebbe parte di un più lungo e complesso palinsesto, con un passaggio intertestuale interlinguistico compiuto attraverso un'imitazione seria o *forgerie* (intesa qui senza connotazioni negative).

L'intertestualità si nota anche a livello microstrutturale: vi sono alcune formule linguistiche e stilistiche che ritornano nei due racconti: Gary e il giovane di cui la signorina Yi è innamorata sono descritti entrambi come «翩翩獨世佳公子也» («uomo splendido e unico al mondo»; Bao 1906, 4 marzo; Bao [1909] 2008, 53), formula classica tratta dallo *Shiji* («平原君虞卿列傳», Zhang 2020, 4: 1520),<sup>54</sup> e commenti quasi identici: ad esempio, «悲慘之雲固籠罩馬利亞之身» («nuvole di tragedia incombevano su Maria») in «Qie ming bo» (Bao 1906, 4 marzo) e «悲慘之云，籠罩此一家矣» («nuvole di tragedia incombevano su questa famiglia») in «Yi lü ma» (Bao [1909] 2008, 54), per indicare rispettivamente le imminenti disgrazie che avrebbero colpito Maria nel primo racconto e la coppia dei novelli sposi dopo la prima notte di nozze nel secondo. Maria e la signorina Yi sono entrambe paragonate a esseri celesti (*tianren* 天人), ma la seconda è anche descritta con una definizione indirettamente intertestuale come una creatura da romanzo europeo: «欧文小说所谓天上安琪儿» («quel che nei romanzi europei

<sup>54</sup> Questa citazione colta viene conservata intatta anche nella versione in *baihua* del 1944 (Bao 1944b, 29).



si chiama 'angelo del cielo'; 52). Utilizzando un forestierismo tratto proprio dalla tradizione romanzesca europea, ossia *anqi'er* 安琪兒 ('angel'),<sup>55</sup> Bao rafforza linguisticamente il senso di straniamento e spaesamento portato dalla cultura moderna in una narrazione in *wenyan*, offrendoci anche un esempio della modernizzazione della lingua cinese attraverso l'inclusione di novità culturali. Come ipogrammi (Riffaterre 1978)<sup>56</sup> queste citazioni, dirette o indirette, da autori classici cinesi o da fonti straniere, contribuiscono a collocare questo testo (nelle sue varie trasformazioni) in un momento di intersezione e di transizione non solo culturale ma emotiva: i sentimenti sono così evocati e articolati dalla letteratura sentimentale con strumenti e riferimenti ora classici ora moderni.

La nostalgia classica del *qing* si mescola a una visione dinamica e adattabile del progresso e della modernità: fra il racconto del 1906 e quello del 1909, come pure la riscrittura del 1944 (anche solo per la forma, più aperta e comprensibile), vi è un progressivo adeguamento alla realtà contemporanea: dall'imitazione della letteratura straniera alla creazione originale, vicina a modelli autoctoni e con maggiore attenzione al contesto cinese, quindi con un maggiore impegno sociale. In entrambi i racconti di Bao Tianxiao si sente l'influenza di romanzi cinesi contemporanei, come *Henhai* 恨海 di Wu Jianren e *Qinshishi* 禽海石 di Fu Lin 符霖, entrambi apparsi nel 1906: in quest'ultimo, in particolare, viene attaccata la pratica dei matrimoni combinati, indicando come responsabile lo stesso Mencio. Del resto, l'importanza del romanzo sentimentale, sia nell'Europa del XVIII secolo che nella Cina moderna, risiede anche nella pedagogia emotiva che offre per istruire i giovani nel momento del passaggio dal «matrimonio voluto dai genitori e d'interesse a quello basato su un reale rapporto fra marito e moglie» (Sobba Green 1991, cit. in Sarlo 2002, 399). Esso trasmette e sostiene un codice dell'amore ancora a metà fra l'antico e il moderno, che educa ragazzi e ragazze a riconoscere e controllare i propri sentimenti per compiere una scelta decisiva per il resto delle loro vite.

Quello che Bao costruisce è in sostanza un *Bildungsroman* premoderno, in cui, come nella forma classica, settecentesca del genere in Europa secondo Franco Moretti ([1987] 1999), si tenta di risolvere il problema di come evitare la Rivoluzione conciliando le classi e, come qui in particolare, le prospettive future della Cina. Nonostante

---

**55** Nella versione del 1944 questo termine è conservato ma il contesto è meno 'esotico': «正如新文學中的成稱天上安琪兒» («Proprio come un angelo del Cielo nella nuova letteratura»; Bao 1944a, 22).

**56** «The production of the poetic sign is determined by *hypogrammatic derivation*: a word or phrase is poeticized when it refers to (and, if a phrase, patterns itself upon) a preexistent word group». Anche i temi possono essere degli ipogrammi, «a culture-marked hypogram» (Riffaterre 1978, 23, 39, corsivi nell'originale).

rappresenti il conflitto fra soggetto e mondo, il *Bildungsroman* classico, infatti, ha la funzione di socializzare il lettore in una forma moderna, ossia attraverso un processo di acquisizione partecipe e consapevole dei valori dominanti. In un mondo dato come emanazione positiva i protagonisti devono compiere il passaggio dal «sospetto» all'«ascolto», rendendosi conto progressivamente che la loro mancata conformità è un errore. Ascoltando e non interpretando il senso proposto dal romanzo di formazione possono ritrovare l'armonia perduta, anche sacrificando la propria libertà. Il matrimonio conclusivo dei romanzi sentimentali e di formazione rappresenta l'utopica riconciliazione di classi e di visioni del mondo che può evitare lo scontro sociale. Nel caso del racconto qui esaminato la protagonista 'sposa' simbolicamente i valori della tradizione ed è questo il vero matrimonio simbolico che compie con la sua vedovanza. Afferma così la sua soggettività ma al tempo stesso accetta volontariamente il mondo circostante e la sua ritualità: ancora una volta il *qing* legittima le norme sociali.

Anche Bao credeva in questa funzione del *Bildungsroman* tradizionale, ossia l'educazione della borghesia verso un riformismo progressivo e conciliatorio, che nel caso cinese non compromettesse i valori confuciani. Il richiamo ad una «comunità di sentimenti» e alla retorica del *qing* nel suo caso sono decisivi per convincere il pubblico, poiché anche la lettura è un percorso formativo di accettazione dell'esistente e di superamento dello «sconforto» che esso provoca – tornando così al «conforto» di questo genere di narrazioni. Il lettore dovrebbe in tal caso «sentirsi in sintonia con le regole che deve comunque rispettare. Animale simbolico, egli brama una forma simbolica che colmi la crepa tra i valori dentro di lui e la realtà fuori di lui. In questa prospettiva, l'illusione del libero consenso si rivela molto più necessaria alla sopravvivenza dell'individuo che non a quella del sistema sociale» (Moretti [1987] 1999, 76-7). Una reinterpretazione retrospettiva degli eventi, infine, conduce alla «valorizzazione della necessità in cui sfocia quello che più sopra ci appariva come il moto puramente privativo della 'fuga' dalla libertà» (77).

La protagonista di «Yi lü ma» compie infatti un percorso di crescita sentimentale che può essere preso a modello ed è chiaramente visibile al lettore; anche per questo gli interventi moralistici dell'autore sono minori rispetto a «Qie ming bo». Il lettore ha qui tutti gli elementi per decidere se la signorina Yi sia succuba o agente della vicenda. Questa ambiguità, infatti, fa oscillare il racconto fra la «variante della vittima» e la «variante dell'eroina», mutuando i termini usati per il *feuilleton* da Couégnas (2002): da un lato la signorina Yi è vittima di un ordine conservatore, oppure l'incarnazione di una 'nuova donna' o di una 'donna libera' nell'interpretazione conservatrice; dall'altro lato è l'eroina che sfida le istituzioni, ma che alla fine soccombe sotto il peso degli obblighi morali, come se il marito

morendo le avesse lasciato in eredità un inestinguibile debito sociale. Come vittima la signorina Yi sollecita certamente la compassione del pubblico e assicura il mantenimento dello *status quo* in ambito familiare, poiché la soluzione è un compromesso fra soggetto e mondo. D'altro canto, come eroina sollecita nel lettore una maggiore identificazione, soprattutto per la sua decisione di affrontare il mondo. L'eroe o l'eroina sono molto più visibili in altre opere della narrativa popolare che non in quelle più sentimentali, dove tendenzialmente prevale la variante della vittima; nelle storie di indagine o di arti marziali, invece, si nota l'individualismo, lo scientismo e l'eroismo che avevano sostenuto la nascita degli stessi generi in Europa. Lo schema della vittimizzazione e del sacrificio sono molto simili nei due racconti: in «Qie ming bo» la protagonista lotta contro il destino (le malattie e gli incidenti di Gary), le convenzioni e la famiglia che sono i suoi antagonisti; in «Yi lü ma» vi sono sempre le convenzioni sociali e familiari e il destino (nella forma della difterite) a fare da antagonisti e a muovere l'azione. Si rovescia piuttosto l'ordine degli eventi e dei sentimenti: Maria è innamorata di Gary nonostante tutte le sue infermità, lo sposa e gli resta fedele anche dopo la morte; la signorina Yi non ama il marito che le viene imposto e per il quale deve rinunciare al suo vero amore, subisce l'infermità della malattia e, dopo la morte del coniuge, sviluppa per lui un'amorosa riconoscenza.

Se guardiamo al testo (nelle sue successive evoluzioni) da una prospettiva storico-letteraria, possiamo farlo rientrare in quelle «storie d'amore senza amore» di cui parla Chen Pingyuan (2021, 157-62): il tema dell'amore fra un uomo e una donna in molte storie scritte a partire dai primi anni del Novecento viene esteso fino a comprendere forme di attaccamento tradizionali quali la pietà filiale, la lealtà nazionale, la fratellanza. Spesso, anzi, questi sentimenti prevalgono sull'amore in senso stretto, che viene sacrificato soprattutto da figure femminili combattive capaci di immolarsi per grandi ideali. In una prospettiva più confuciana che rivoluzionaria, anche la protagonista di «Yi lü ma» e suo marito sono due personaggi che si sacrificano per i valori tradizionali, diversamente dall'altra figura maschile, quella dell'amante della signorina Yi/Chen Huifang, che in realtà è un personaggio marginale e 'di contrasto', che non sacrifica nulla e sembra piuttosto votato a una modernità edonista. Un altro *topos* che lo stesso Chen Pingyuan riscontra in «Yi lü ma» è quello dello (pseudo)triangolo amoroso: non si tratta di un vero triangolo perché una terza parte non è attiva e non compromette la solidità della coppia. Quindi qui, come in altre storie «il triangolo amoroso non funziona bene per la trama, ma culturalmente» (Chen 2021, 166): il personaggio principale deve fare una scelta culturale fra un amore moderno o un amore tradizionale. Anche in questo caso, per quanto sia ammessa la possibilità (teorica) di un matrimonio libero fondato sull'amore, i personaggi non possono scegliere il proprio partner e devono soggiacere

al volere della famiglia e della società. Viene in questo modo esaltata soprattutto la virtù femminile e, per quanto sia denunciata la pratica dei matrimoni combinati, non sono risparmiate critiche alla libertà di matrimonio. La frattura che distingue i personaggi, quindi, non è tanto bello/brutto o intelligente/stupido ma quella – dal punto di vista della ‘tradizione centrale’ del Quattro Maggio – tra moderno e tradizionale, che per gli autori della narrativa sentimentale del periodo è la frattura egoismo/altruismo o individualismo/abnegazione. Nella versione del 1944 Chen Huifang, infatti, quasi rimprovera a Shen Junyu di continuare a parlare di letteratura e di arte (Bao 1944b, 34): lei, infatti, si è votata alla trascendenza. Dopo la rivoluzione del 1911 torna a prevalere un sentimento amoroso più convenzionale ma sempre ‘senza amore’, perché sempre posposto ad altri ideali, e c’è da chiedersi in effetti se si tratti davvero di storie d’amore (Chen 2021, 162).

Quella operata da Bao Tianxiao, consapevolmente o ludicamente, è una molteplice intertestualità alquanto (post)moderna: seguendo gli schemi di Genette sul palinsesto (1997) possiamo vedere nella novella «Yi lü ma» un ipertesto il cui ipotesto è «Qie ming bo» attraverso la trasformazione di una ‘parodia seria’ o di una ‘trasposizione’. Al tempo stesso, accanto all’ipertestualità si nota un’esplicita intertestualità poiché «Qie ming bo» è citato e ‘raccontato’ nell’ipertesto e, a ben guardare, è presente anche un ulteriore tipo di trascendenza testuale, la metatestualità, poiché nel racconto «Yi lü ma» si compie anche un commento – per quanto di puro contenuto, sociale e morale, e non stilistico – su «Qie ming bo». L’inclusione del racconto «Qie ming bo» e il commento a esso aggiunge ambiguità a «Yi lü ma» con un’intertestualità funzionale: pur disprezzando la cultura occidentale, il padre la utilizza se questa sostiene le sue idee. In questo modo Bao tradisce una prassi: l’uso di traduzioni o pseudotraduzioni per rafforzare il pensiero tradizionale e la scelta dei testi stranieri più affini alla mentalità cinese e alla tradizione letteraria autoctona.

Nonostante le ambiguità della vicenda e le trasformazioni successive del testo, è sempre il personaggio femminile che emerge con maggiore soggettività, e quindi non si può non riconoscere il primato e la centralità delle due eroine. Il dialogo intertestuale instaurato dall’autore-giornalista-traduttore Bao Tianxiao fra l’attualità e l’invenzione, fra le sue diverse opere e fra i suoi personaggi e le sue opere dimostra poi l’assimilazione creativa di forme moderne, come anche l’apertura a una molteplicità di opinioni sulla società, sulla morale e sul futuro della Cina, nonostante la cornice ideologica rimanga ancora largamente conservatrice. Pertanto, anche se le due eroine affermano una moderna individualità, esse rappresentano ancora un’epoca incapace di staccarsi del tutto dagli esempi del passato.

## Bibliografia

- Bao Tianxiao 包天笑 [笑] (1906). «Qie ming bo» 妾命薄 (Il mio infelice destino). *Shibao* 時報 (Eastern Times), 4-7 marzo 1906. [https://www.modernhistory.org.cn/#/DocumentDetails\\_bz?fileCode=9999\\_bz\\_00000004](https://www.modernhistory.org.cn/#/DocumentDetails_bz?fileCode=9999_bz_00000004).
- Bao Tianxiao [1909] (2008). «Yi lü ma» 一縷麻 (Un filo di canapa). *Zhongguo xiandai wenxue guan* 中国现代文学馆 2008, 52-5.
- Bao Tianxiao (1911a). «Bao Zhongxuan nüshi aici» 包仲宣女士哀辭 (Lamento per la signorina Bao Zhongxuan). *Funü shibao*, 1, 51-3.
- Bao Tianxiao [1924] (2008). «Changmen zhi bing» 倡門之病 (La malata di Changmen). *Zhongguo xiandai wenxue guan* 中国现代文学馆 2008, 100-4.
- Bao Tianxiao 包天笑 (1921). «Zaihui» 再會 (Addio). *Banyue*, 1(1), 1-12.
- Bao Tianxiao 包天笑 (1943). «Qiuxing gebiji. Yi lü ma» 秋星閣筆記—一縷麻 (Note dal padiglione delle stelle autunnali. Un filo di canapa). *Dazhong*, 6, 85-6.
- Bao Tianxiao 包天笑 (1944a). «Yi lü ma» 一縷麻——包天笑重寫 («Un filo di canapa. Riscrittura di Bao Tianxiao»). *Dazhong bao*, 24, 22-8.
- Bao Tianxiao 包天笑 (1944b). «Yi lü ma» 一縷麻——包天笑重寫——下卷 (Un filo di canapa. Riscrittura di Bao Tianxiao. Seconda parte). *Dazhong bao*, 25, 28-34.
- Bao Tianxiao 包天笑 [1971] (2008). *Chuanyinglou huiyi lu* 钏影楼回忆录 (Ricordi del padiglione dell'ombra del braccialeto). Beijing: Zhongguo da baike quanshu chubanshe, 1-449.
- Bao Tianxiao 包天笑 [1973] (2008). *Chuanyinglou huiyi lu* 钏影楼回忆录续编 (Supplemento ai ricordi del padiglione dell'ombra del braccialeto). Beijing: Zhongguo da baike quanshu chubanshe, 450-628.
- Boittout, J. (2021). «Du lettré à l'homme de presse. Bao Tianxiao ou la voix de l'espace public républicain (1900-1920)». Boittout, J. (éd.), *Bao Tianxiao: Souvenirs de la chambre de l'ombre du bracelet suivi de deux nouvelles 'sentimentales'*. Paris: Rue d'Ulm, 273-341.
- Chen, P. (2021). *A Historical Study of Early Modern Chinese Fictions (1890-1920)*. Singapore; Beijing: Springer; Peking University Press.
- Chen Zhenghua 陈正华; Zhang Ruiling 张瑞玲 (2012). *Yishi xingtai caokong xia de Bao Tianxiao xiaoshuo fanyi yanjiu* 意识形态操控下的包天笑小说翻译研究 (Uno studio della manipolazione ideologica nelle traduzioni di Bao Tianxiao). *Anhui gongye daxue xuebao (Shehui kexueban)*, 20(4), 57-8.
- Cheng, A. (2000). *Storia del pensiero cinese. Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*. Torino: Einaudi.
- Chow, R. (1991). *Woman and Chinese Modernity. The Politics of Reading between West and East*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Couégnas, D. (2002). «Dalla *Bibliothèque bleue* a James Bond. Mutamento e continuità nell'industria della narrativa». Moretti 2002, 413-39.
- Fan Boqun 范伯群 (1996). «Bao Tianxiao, Zhou Shoujuan, Xu Zhuodai de wenxue fanyi dui xiaoshuo chuanguo zhi cujian» 包天笑、周瘦鹃、徐卓呆的文学翻译对小说创作之促进 (Lo stimolo alla creazione narrativa prodotto dalla letteratura in traduzione di Bao Tianxiao, Zhou Shoujuan e Xu Zhuodai). *Jiangsu xuekan*, 6, 171-5.
- Fan Boqun (2004). «*Cui xing shu*: 1909 nian fabiao de Kuangren riji. Jian tan 'Ming bao ren' Chen Jinghan zai zaoqi qimeng shiduan de wenxue chengjiu» 《催醒术》: 1909年发表的“狂人日记”——兼谈“名报人”陈景韩在早期启蒙时段的文学成就 (Il magico risveglio. Un Diario di un pazzo pubblicato nel

1909. Con una discussione del successo letterario del famoso giornalista Chen Jinghan nel primo periodo di illuminazione). *Jiangsu daxue xuebao (Shehui kexue ban)*, 6(5), 1-9.
- Fan Boqun 范伯群 (2009). «Bao Tianxiao wenyan duanpian 'Yi lü ma' bai sui shoudan ji» 包天笑文言短篇《一缕麻》百岁寿诞记 (Il centenario del racconto in *wenyan* 'Un filo di canapa' di Bao Tianxiao). *Shucheng*, 63-8.
- Fan, B. [2006] (2020). *A History of Modern Chinese Popular Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernandes, S. (2020). «'Grow Backward and Backward'. Fissured Surfaces and Crooked Bodies in Frances Burney's *Camilla*». *Textual Practice*, 34(12), 1933-53. <http://doi.org/10.1080/0950236X.2020.1834708>.
- Foucault, M. [1984] (2008). *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità*, vol. 2. Milano: Feltrinelli.
- Gao, Y. (2018). *The Birth of Twentieth-Century Chinese Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Genette, G. [1982] (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Genette, G. [1972] (2006). *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- Goodman, B. (1995). *Native Place, City, and Nation. Regional Networks and Identities in Shanghai, 1853-1937*. Berkeley: University of California Press.
- Hershatter, G. (1999). *Dangerous Pleasures. Prostitution and Modernity in 20th-Century Shanghai*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Hockx, M. (2017). «The Big Misnomer. 'May Fourth Literature'». Wang, D.D. (ed.), *A New Literary History of Modern China*. Cambridge (MA); London: The Belknap Press of Harvard University Press, 265-71.
- Hsu, R.H. (2018). «Rebellious yet Constrained. Dissenting Women's Views on Love and Sexual Morality in *The Ladies' Journal* and *The New Woman*». Hockx, M.; Judge, J.; Mittler, B. (eds), *Women and the Periodical Press in China's Long Twentieth Century. A Space of Their Own?*. Cambridge: Cambridge University Press, 158-75.
- Hu Bo 胡泊 (2008). «Bao Tianxiao de Suzhou qinghuai» 包天笑的苏州情怀 (La nostalgia di Suzhou in Bao Tianxiao). *Suzhou jiaoyu xueyuan xuebao*, 25(1), 37-40. <http://doi.org/10.16217/j.cnki.szxbsk.2008.01.033>.
- Hu, S. [1917] (1996). «Some Modest Proposals for the Reform of Literature». Denton, K.A. (ed.), *Modern Chinese Literary Thought*. Stanford: Stanford University Press, 123-37.
- Huang, Y. (2018). *Narratives of Chinese and Western Popular Fiction. Comparison and Interpretation*. Berlin: Springer.
- Jiao Fumin 焦福民 (2009). «Bao Tianxiao yu wan Qing xiaoshuo fanyi» 包天笑与晚清小说翻译 (Bao Tianxiao e la traduzione di narrativa nella tarda epoca Qing). *Dong yue lun cong*, 30(10), 76-9. <http://doi.org/10.15981/j.cnki.dongyueluncong.2009.10.009>.
- Judge, J. (1996). *Print and Politics. 'Shibao' and the Culture of Reform in Late Qing China*. Stanford (CA): Stanford University Press.
- Judge, J. (2015). *Republican Lens. Gender, Visuality, and Experience in the Early Chinese Periodical Press*. Oakland (CA): University of California Press.
- Lee, H. (2001). «All the Feelings That Are Fit to Print. The Community of Sentiment and the Literary Public Sphere in China, 1900-1918». *Modern China*, 27(3), 291-327.
- Lee, H. (2007). *Revolution of the Heart. A Genealogy of Love in China, 1900-1950*. Stanford: Stanford University Press.

- Lee, O.-F.L.; Nathan, A.J. (1985). «The Beginnings of Mass Culture. Journalism and Fiction in the Late Ch'ing and Beyond». Johnson, D.; Nathan, A.J.; Rawski, E.S. (eds), *Popular Culture in Late Imperial China*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 360-410.
- Li, W.-Y. (2014). *Women and National Trauma in Late Imperial Chinese Literature*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Luo, L. (2018). «Translating New Woman. The Different Images of Portia in the Translated Literature in Early Twentieth-Century China». *Comparative Literature. East & West*, Series 1, 9(1), 138-44. <https://doi.org/10.1080/25723618.2007.12015614>.
- Link, E.P. (1981). *Mandarin Ducks and Butterflies. Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Link, P. (1982). «An Interview with Pao T'ien-hsiao». *Renditions*, 17-18, 241-54. [https://www.cuhk.edu.hk/rct/toc/toc\\_b1718.html](https://www.cuhk.edu.hk/rct/toc/toc_b1718.html).
- Liu, Q.J. (2015). «Love Novels in Translation. Joan Haste as an Example of Domestication». Tam, K.; Chan, K.K. (eds), *Culture in Translation. Reception of Chinese Literature in Comparative Perspective*. Hong Kong: Open University of Hong Kong Press, 182-200.
- Liu, Q.J. (2017). *Transcultural Lyricism. Translation, Intertextuality, and the Rise of Emotion in Modern Chinese Love Fiction*. Leiden; Boston: Brill.
- Liu Tao 刘涛 (2017). «Xin jiu daode shiye xia de fuqi guanxi – Lun 'Yi lu ma' de bai nian bianhua» 新旧道德视野下的夫妻关系——论《一缕麻》的百年变化 (I rapporti marito e moglie nella prospettiva della vecchia e della nuova morale. I cambiamenti di 'Un filo di canapa' nel corso di un secolo). *Hangzhou shifan daxue xuebao (shehui kexueban)*, 1, 75-8.
- Mao, P. (2009). *The Saturday. Popular Narrative, Identity, and Cultural Imaginary in Literary Journals of Early Republican Shanghai* [PhD dissertation]. Stanford: Stanford University.
- Mao, P. (2018). «The Cultural Imaginary of 'Middle Society' on Early Republican Shanghai». *Modern China*, 44(6), 620-51.
- Ming, F. (2007). «Bao Tianxiao». Moran, T. (ed.), *Dictionary of Literary Biography. Chinese Fiction Writers, 1900-1949*. Detroit; New York; San Francisco; New Haven; Waterville; London; Munich: Thomson Gale, 26-32.
- Moretti, F. [1987] (1999). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.
- Moretti, F. (a cura di) (2002). *Il romanzo*. Vol. 2, *Le forme*. Torino: Einaudi.
- Morin, E. (1963). *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*. Bologna: il Mulino.
- Pimpaneau, J. (2004). *Chine. Culture et traditions*. Arles: Éditions Philippe Picquier.
- Pisano, L. (trad.) (2013). «Bao Tianxiao: La cortigiana malata». Bao, T.; Liu, N.; Mu, S.; Shi, Z.; Zhan, T.; Ye, L., *Shanghai suite*. Roma: Atmosphere libri, 1-11.
- Pollard, D. (ed.) (1998). *Translation and Creation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Qian Zhongshu 钱锺书 (1981). *Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译 (Le traduzioni di Lin Shu). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington; London: Indiana University Press.
- Sarlo, B. (2002). «Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000». Moretti 2002, 383-412.
- She, X. (1999). «La littérature française traduite en Chine». *Meta. Journal des traducteurs. Meta. Translators' Journal*, 44(1), 178-84.
-

- Shen Qinghui 沈庆会; Kong Xiangli 孔祥立 (2011). «'Ziyou wenbi' xia de 'ziyou fanyi' — Bao Tianxiao fanyi xiaoshuo yanjiu» '自由文笔'下的'自由翻译'——包天笑翻译小说研究 ('Libera traduzione' per 'libera scrittura'. Uno studio della narrativa tradotta da Bao Tianxiao). *Ming Qing xiaoshuo yanjiu*, 3(101), 205-19.
- Sibau, M.F. (2014). «Ritratto dell'artista da giovane. Le note di scuola del Piccolo Xin di Bao Tianxiao». Abbiati, M.; Greselin, F. (a cura di), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabattini*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 831-44. <http://doi.org/10.14277/978-88-97735-82-3>. Sinica Venetiana 1.
- Sibau, M.F. (2016). «Portrait of the Artist as a Schoolboy. Bao Tianxiao's Creative Interventions in *Little Xin's School Journal*». *Modern Chinese Literature and Culture*, 28(2), 1-42.
- Sobba Green, K. (1991). *The Courtship Novel, 1740-1820. A Feminized Genre*. Lexington (KY): University Press of Kentucky.
- Tarumoto, T. (1998). «A Statistical Survey of Translated Fiction 1840-1920». Pollard 1998, 37-42.
- Tarumoto Teruo 搏本照雄 (2002). *Xinbian zengbu Qingmo Minchu xiaoshuo mulu* 新編增補清末民初小說目錄 (Catalogo della narrativa di fine Qing-inizio Repubblica rinnovato e ampliato). Jinan: Qilu Shushe.
- Wu Runting 武润婷 (1997). «'Yuanyang hudie pai' xiaoshuo yu Ming Qing 'yi qing kang li' de wenxue sichao» '鸳鸯蝴蝶派'小说与明清'以情抗理'的文学思潮 (La narrativa della 'Scuola delle anatre mandarinate e delle farfalle' e la corrente letteraria del 'sentimento contro la ragione' di epoca Ming-Qing). *Shandong daxue xuebao (zhexue shehui kexueban)*, 4, 62-7.
- Xiaoshuo huabao* 小說畫報 (1917). «Duan yin» 短引 («Breve premessa»). *Xiaoshuo huabao*, 1, 6.
- Xu, X. (2000). *Short Stories by Bao Tianxiao and Zhou Shoujuan* [MA Dissertation]. Toronto: University of Toronto.
- Xu, X. (2008). «The Mandarin Duck and Butterfly School». Denton, K.; Hockx, M. (eds), *Literary Societies of Republican China*. Lanham; Plymouth: Lexington Books, 47-78.
- Yeh, C. (2006). *Shanghai Love. Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850-1910*. Seattle; London: University of Washington Press.
- Yuan, J. (1998). «The Influence of Translated Fiction on Chinese Romantic Fiction». Pollard 1998, 283-302.
- Zhang Dake 张大可 (ed.) (2020). *Sima Qian* 司马迁: *Shiji quanben xinzhuzhu* 史记全本新注 (Versione completa e nuovamente annotata delle *Memorie del grande storiografo*). 5 voll. Wuhan: Huazhong keji daxue chubanshe.
- Zhongguo xiandai wenxue guan 中国现代文学馆 (ed.) (2008). *Bao Tianxiao daibiaozuo* 包天笑代表作 (Opere rappresentative di Bao Tianxiao). Beijing: Huaxia chubanshe.