



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

**L'umorismo nella Lunyu pai come risposta
agli sconvolgimenti dell'età moderna**

Traduzione e commento del saggio di Xu Xu "Sull'umorismo"

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Giulia Baccini

Laureanda

Aurora Pia Di Noia

Matricola 877781

Anno Accademico

2022 / 2023

Indice

INDICE	1
引言	2
INTRODUZIONE	5
I CAPITOLO: IL MILIEU DELLA CINA REPUBBLICANA: ANSIE DI MODERNITÀ E FERMENTO CULTURALE	10
1.1 INQUADRAMENTO STORICO-LETTERARIO: DALLA METÀ DEL XIX SECOLO ALLA SECONDA GUERRA SINO-GIAPPONESE (1937)	10
1.1.1 L'AVVENTO DELLA MODERNITÀ: DALLE GUERRE DELL'OPPIO ALLA CADUTA DELL'IMPERO	10
1.1.2 TRADIZIONE E INNOVAZIONE NEL PERIODO DEL QUATTRO MAGGIO: LA CONFLITTUALE CORALITÀ DELLA SCENA LETTERARIA	19
1.2 SHANGHAI: LA CITTÀ MODERNA	32
1.3 LA STAMPA E I GRUPPI LETTERARI	36
II CAPITOLO: GENESI DELL'UMORISMO CINESE: <i>YOUMO</i> AL CENTRO DI NUOVE TEORIE E ACCESI DIBATTITI	44
2.1 LA NASCITA DELL'UMORISMO	44
2.2. <i>LUNYU BANYUEKAN</i> E LA <i>LUNYU PAI</i>	47
2.2.1 IL <i>XIAOPIN WEN</i>	55
2.3 LIN YUTANG	58
2.3.1 IL SENSO DELL'UMORISMO DI LIN YUTANG	63
2.4 L'UMORISMO PER LAO SHE	68
2.5 UMORISMO E SATIRA: UN DIBATTITO CHE TRAVALICA I GENERI LETTERARI	72
III CAPITOLO: TRADUZIONE E ANALISI DEL SAGGIO “YOUUMO LUN 幽默论” DI XU XU	78
3.1 TRADUZIONE	78
3.2 XU XU: CENNI SULL'AUTORE	83
3.3 ANALISI	86
CONCLUSIONE	101
BIBLIOGRAFIA	105

引言

当意大利人和中国人细想 "umorismo" (幽默) 和 "幽默" 二词时，他们可能会联想到英语中的 "humor" 一词。英国人将他们的幽默感传入欧洲，再输往全世界，因此幽默常被视为英国人的卓越品质。事实上，如今即使用意大利语交谈，使用 "british humor" (英式幽默) 和 "black humor" (黑色幽默) 等英语短语也不少见。

英文 humour 源自拉丁文 (h)umor-ōris，可理解为体液：根据古代医学，人体中有四种液体流动，它们之间的平衡决定了个人的健康状态。每个时代字典可以反映出该词汇在该时间、该语言系统中的使用情况，从 17 世纪起，humour 一词的语义开始在整个欧洲扩展。除了纯粹的医学生理学意义，该词开始加入到心理学层面，并与欲望、意图、思想、忧郁、气质等概念相连接。这里不进行深入细致的词源解析和复杂的语义分层，只需知道早在 1682 年，英国将该词释为“可以看出现实中的喜剧面，并以简洁、有趣的方式表达出来”（此含义保留至今）。1682 年后的几部词典中（法语、意大利语、西班牙语等），该词与英文的释义对应，同时也证明了英语对其他语言的影响。

有趣的是，虽然现在幽默的含义，至少形式上，自 17 世纪末才在欧洲确立，但此后研究幽默者都将幽默与人类天性联系起来，甚至将其归功于古希腊的剧作家。在几个世纪后的中国，当幽默这一词出现时，其倡导者也要从古人身上寻找它，如老子和孔子等。虽然“幽默”一词产生于近代，但从一开始，它就被认为是人类的一种天性，不受时间和空间的限制，当然，不同的人对幽默的理解也大相径庭，这取决于他们的人生经验（经历、年龄、文化背景、语言等）。

幽默与人性密切相关，因此，除文学之外，自 19 世纪末以来幽默也启发了心理学研究领域。我们诉诸幽默的意图和方式多种多样：指出人类现实的荒谬、斥责某人、戏弄和嘲讽。利用玩笑的轻松感，人们更容易忍受生活的不愉快与矛盾，也更容易赢得对话者的同情。自 21 世纪以来，研究开始强调幽默对心理健康的有益影响，心理学家将其视为一个人的性格优势，因为它与更好的生活质量相关联。因此，其他研究者开始进行幽默和心理学的比较研究，比较不同国籍和文化的人们如何使用和感知幽默。从迄今为止进行的研究来看，中国年

轻人似乎很少采取这种策略，而且普遍认为自己不如加拿大同龄人有趣。造成这种差异的主要原因之一是儒家的文化传统一直试图扼杀欢笑，认为笑声“是知识浅薄和社会非正规的标志，可能会破坏人际交往中的五种主要关系”。

中国知识分子在二十世纪初就接触到了“幽默”这一西方概念，将其首次翻译成中文的尝试也可以追溯到那一时期。其中，林语堂（1895-1976）创造的新词占据主导地位：“幽默”从英语幽默音译而来，并非巧合。“幽默”一词很快就取代了其他与诙谐领域相关的术语，并改变了中国人谈论幽默和与幽默相关的方式，该词保留至今。

幽默在中国文坛的出现引起强烈共鸣：起初，人们对幽默本身的性质、准确的定义以及何类作品入选广阔而微妙的幽默领域展开了争论。随后演变成更广泛的讨论，涉及对文学和生活的普遍理解，且被纳入中国现代性的框架中。

本文旨在介绍“幽默”产生的过程和原因，介绍新词产生的历史条件，无此契机，幽默无法成为国民之关注以及上世纪初中国文豪的争论中心；最后论述幽默与中国现代性的密切联系。本文将着重研究对幽默发展产生重大影响的文学流派：论语派，该名称来自于林语堂 1932 年创办的第一份刊物：《论语半月刊》。本文正文分为三章。第一章阐述了 19、20 世纪之交中国的历史文学背景，着重介绍包括政治及文学的中国现代性的产生。在内外战乱冲突的时代，知识分子开始质疑存在主义的问题，如民族归属感以及现代中国人的特质。知识分子形成不同的派别，引发激烈的辩论和前所未有的文化浪潮。现代城市，首先是上海，成为文化活力中心，为文人提供了交流场所，例如租界内的西式咖啡馆，免受中央政权窒息的控制和审查。此外，现代报刊的传播也使现代知识和理论能够更快、更有效地在国家的主要文化中心传播。这些前提都为幽默现象的诞生和发展奠定了基础。

第二章更详细地探讨“幽默”现象。简要追溯了中国喜剧的文学史和与之相关的词汇，以了解“幽默”所处的语境，解释何林语堂为何不是唯一认为需要创造新词来填补词汇空白的人。其次，分析这一文学现象在 20 世纪 30 年代爆发的文学流派：论语派，以及与之相关的报纸，尤其是论语及其对幽默的贡献。再阐述对幽默理论传播做出最大贡献的两个人物：林语堂和老舍（1899-1966 年）。两位作家都将幽默视为一种超越体裁或文学手段的事物，将其视为一种人

生哲学。最后，本文认为，呈现幽默派与讽刺派之观点，对理解幽默的重要性而言具有至关作用。为理解背景概况，将文坛简要划分为幽默派和讽刺派。前者是进步人士，也就是左派，他们为政坛变动苦恼，深信拯救中国的唯一办法是用猛烈的文字抨击当时的不公。而后者则更倾向于用柔和的方式，更能容忍人类的恶习与错误。此外，他们也不相信文学在拯救国家中的重要作用。如我们所见，当时的争论要更复杂，派别也不那么分明。

第三章也是最后一章，翻译和分析了林语堂学生徐訏（1908-1980）在《论语》杂志上发表的散文《论幽默》。作为 20 世纪 30 年代和 40 年代中国一位多产且极受欢迎的作家，与许多持自由主义态度和不问政治的文人一样，他被逐出文学经典，直到 20 世纪 80 年代才被重新发现。对《徐訏》一文的分析旨在以实证的方式说明论语派中的一些（幽默）支持者是如何看待 "幽默 "这一议题。研究何种表达体现幽默及其原因，以及伴随幽默之辩的伦理和美学主题。通过这种方式，本文展示这一现象在多大程度上是时代的产物：现代，一个政治动荡、殖民扩张、生存危机的时代，同时也是一个文化爆炸的时代，仍有许多东西要去探索。

Introduzione

Probabilmente, sia gli italiani che i cinesi, se si soffermassero a riflettere rispettivamente sui termini “umorismo” e “*youmo* 幽默” (umorismo), li assocerebbero, anche solo per un attimo, all’equivalente inglese *humor*. La capacità degli inglesi di esportare il proprio *sense of humor*, dapprima in Europa, e poi nel mondo, ha fatto sì che l’umorismo sia spesso ritenuto, per eccellenza, inglese. Tutt’oggi, difatti, anche quando si conversa in italiano, non è raro utilizzare espressioni inglesi quali: *british humor* e *black humor*.

L’inglese *humor*¹ deriva dal latino (*h*)*umor-ōris* (umore) inteso come liquido o fluido corporeo: secondo la medicina antica all’interno del corpo umano scorrono quattro umori, e l’equilibrio tra questi definisce lo stato di salute o di malattia dell’individuo. Se i dizionari sono lo specchio dell’utilizzo di una determinata parola, in una specifica lingua ed epoca, è possibile affermare che a partire dal XVII secolo il campo semantico di questo termine inizia ad ampliarsi in tutta Europa. All’accezione più prettamente medico-fisiologica, inizia ad essere affiancata una dimensione psicologica, e l’“umore” viene accostato a concetti come: desiderio, intenzione, pensiero, malinconia, temperamento (Alfano 2016: 15-19). Senza addentrarci in una minuziosa ricostruzione etimologica del termine e della complessa stratificazione semantica che esso porta con sé, ci basti sapere che risalgono al 1682, e sono in inglese, le prime testimonianze che vedono tra i significati di *humor* anche quello odierno, il quale implica la capacità di individuare l’aspetto comico delle realtà e di saper esprimerlo in maniera concisa e divertente (Alfano 2016: 18-19). L’influenza inglese sulle altre lingue è dimostrata dal fatto che in diversi dizionari (francesi, italiani, spagnoli ecc.) successivi al 1682, questa nuova accezione del termine viene presentata proprio accanto al corrispettivo inglese *humor* (Alfano 2016: 17-18).

È interessante notare che, sebbene il significato odierno di umorismo, almeno formalmente, è attestato in Europa solo a partire dalla fine del XVII secolo, tutti coloro

¹ Così come i suoi equivalenti in altre lingue europee: umorismo (italiano), humour (francese), humor/humorismo (spagnolo) ecc.

i quali da allora in poi ne hanno fatto oggetto di studio, lo hanno ricollegato ad una capacità intrinseca dell'essere umano, attribuendolo finanche ai commediografi dell'antica Grecia. Anche in Cina, quando questo concetto arriva qualche secolo più tardi, i suoi promotori vanno a ricercarlo in personaggi dell'antichità come Laozi e Confucio. All'umorismo, dunque, viene dato un nome solo nel periodo moderno, ma sin da subito viene riconosciuto come una caratteristica appartenente all'essere umano a prescindere dal tempo e dallo spazio, tenendo conto che, ovviamente, la percezione della comicità varia notevolmente da persona a persona, a seconda del proprio vissuto (esperienze, età, appartenenza culturale, lingua ecc.).

Intimamente connesso con la natura umana, dunque, oltre che in ambito letterario, l'umorismo ha ispirato studi anche in ambito psicologico già a partire dalla fine del XIX secolo (Ruch 2008: 18). Gli intenti e le modalità per cui ricorriamo all'umorismo sono i più disparati: puntualizzare l'assurdità della realtà umana, rimproverare qualcuno, prendere e prendersi in giro. Sfruttando la leggerezza di una battuta di spirito diventa più facile sopportare le situazioni spiacevoli e le contraddizioni della vita, ed è più probabile conquistare la simpatia degli interlocutori. A partire dagli anni duemila, alcuni studi hanno iniziato ad evidenziare gli effetti benefici dell'umorismo sulla salute mentale, e gli psicologi lo hanno segnalato come punto di forza del carattere di una persona, in quanto associato ad una migliore qualità di vita (Ruch 2008: 19). Conseguentemente, altri ricercatori si sono avventurati in studi comparativi sull'umorismo e la psicologia, mettendo a confronto come persone di nazionalità e culture diverse utilizzano e percepiscono l'umorismo. Dagli studi effettuati finora sembra che i giovani cinesi ricorrano meno frequentemente a questo espediente e si considerino in generale meno divertenti rispetto, ad esempio, ai loro coetanei canadesi (Chen, Martin: 2007). Uno dei principali motivi addotti a questa differenza è il retaggio culturale di una società confuciana che ha sempre cercato di soffocare il riso, ritenendolo "a sign of intellectual shallowness and social informality that might undermine the five cardinal relations in human interactions" (Yue 2011: 464).

Gli intellettuali cinesi entrano in contatto con questo concetto occidentale all'inizio del Novecento, ed è a questo periodo che risalgono i primi tentativi di tradurlo

in cinese. Tra tutti dominerà il neologismo creato da Lin Yutang 林语堂 (1895-1976): *youmo* 幽默, non a caso traslitterato foneticamente dall'inglese *humor*. Sopravvissuto fino ai giorni nostri, *youmo* ha presto soppiantato gli altri termini relativi alla sfera comica e ha cambiato il modo in cui i cinesi parlano e si rapportano all'umorismo stesso.

La comparsa di *youmo* nella scena letteraria cinese ebbe un'ampia risonanza: dapprima si scatenarono dibattiti sulla natura stessa di *youmo*, su una sua definizione precisa e univoca, e sulla scelta delle opere che potevano rientrare nell'immenso, ma decisamente sfumato, campo dell'umorismo. Successivamente, questi dibattiti sfociarono in un discorso più ampio che toccava la comprensione generale della letteratura e della vita, andandosi a inserire nella cornice della modernità cinese.

Lo scopo di questo elaborato è presentare le modalità e le cause che hanno portato alla nascita di *youmo*; delineare le condizioni fondamentali senza le quali un semplice neologismo non sarebbe potuto diventare un fenomeno di interesse nazionale, al centro di dibattiti e scontri tra i più importanti letterati della Cina all'inizio del secolo scorso; e, infine, come esso sia collegato inestricabilmente con il discorso sulla modernità cinese. Ho focalizzato la mia ricerca all'interno della corrente letteraria più significativa per lo sviluppo di *youmo*: la *Lunyu pai* 论语派 (scuola di *Lunyu*), la quale prende a sua volta il nome dalla prima rivista fondata da Lin Yutang nel 1932: *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Dialoghi).

Il corpo dell'elaborato è strutturato in tre capitoli. Nel primo è illustrato il contesto storico-letterario della Cina a cavallo tra XIX e il XX secolo, dando particolare rilevanza all'avvento della modernità in Cina, sia a livello politico che letterario. In un'epoca scossa da violenti conflitti interni ed esterni, gli intellettuali iniziarono a interrogarsi su questioni esistenziali, quali l'appartenenza nazionale e le qualità di un individuo moderno, propriamente cinese. Gli intellettuali si raggrupparono in diverse fazioni, generando infuocati dibattiti e un fermento culturale senza precedenti. Città moderne, prima fra tutte Shanghai, fecero da sfondo a questo dinamismo intellettuale, fornendo ai letterati luoghi di incontro e scambio, come i caffè in stile occidentale all'interno delle concessioni straniere, al riparo dall'asfissiante controllo e censura del potere centrale. La diffusione della stampa moderna, inoltre, permise alla conoscenza e

alle teorie moderne di circolare più in fretta e più efficacemente all'interno dei maggiori centri culturali del Paese. Furono queste le premesse che prepararono il terreno per la nascita e fioritura del fenomeno dell'umorismo.

Il secondo capitolo si focalizza più dettagliatamente sul fenomeno "youmo". Viene sinteticamente tracciata la storia letteraria della comicità cinese e dei vocaboli ad essa associati, per comprendere il contesto in cui si inserì *youmo*, e perché Lin Yutang non fu il solo a ritenere che ci fosse una lacuna lessicale da colmare con la coniazione di una nuova parola. Successivamente, si passa ad analizzare la scuola, o corrente letteraria, a partire dalla quale negli anni Trenta è esploso questo fenomeno letterario: la *Lunyu pai*, e i giornali ad essa collegati, in particolar modo il *Lunyu* e il suo contributo all'umorismo. Saranno, poi, esposte le teorie sull'umorismo dei due personaggi che hanno maggiormente contribuito alla diffusione e alla popolarità del fenomeno: Lin Yutang e Lao She 老舍 (1899-1966). Entrambi gli autori vedevano nell'umorismo qualcosa che andava al di là di un genere o espediente letterario, concependolo come una filosofia di vita. Infine, ho ritenuto utile allo scopo di comprendere la portata dell'avvento dell'umorismo, presentare la diatriba che vedeva schierati da una parte l'umorismo e dall'altra la satira. Dividere la scena letteraria in due fazioni nette, umoristi e satiristi, è da intendersi come una semplificazione da cui partire per comprendere il quadro generale. I primi erano i progressisti, quelli di sinistra, che angustati dalle vicissitudini politiche erano convinti che l'unica soluzione per salvare la Cina fosse quella di usare violentemente la parola scritta per denunciare le ingiustizie del tempo. I secondi, erano, invece, più propensi alla leggerezza e più tolleranti nei confronti di vizi ed errori dell'essere umano. Per di più, non credevano in un ruolo primario della letteratura nella salvezza nazionale. Il dibattito, come si vedrà, era molto più complesso e le fazioni non così nettamente inquadrabili.

Il terzo e ultimo capitolo presenta la traduzione e l'analisi del saggio "Sull'umorismo" dell'allievo di Lin Yutang, Xu Xu 徐訏 (1908-1980), pubblicato tra le pagine del *Lunyu*. Scrittore prolifico ed estremamente popolare nella Cina degli anni Trenta e Quaranta, come molti suoi colleghi dall'atteggiamento liberale e distaccato dalla politica, fu estromesso dal canone letterario cinese successivo, fino alla sua

riscoperta negli anni Ottanta del Novecento. L'analisi del saggio di Xu Xu serve a dimostrare empiricamente come era affrontato l'argomento "umorismo" da alcuni dei suoi sostenitori all'interno della *Lunyu pai*. Saranno esaminati sia con quali diverse espressioni ci si riferiva all'umorismo e perché, sia i temi etici ed estetici che frequentemente ne accompagnavano il dibattito. In questo modo si vuole dimostrare quanto questo fenomeno sia figlio dell'epoca in cui è nato: l'epoca moderna, età di sconvolgimenti politici, avanzata coloniale, crisi esistenziali, ma anche di un'esplosività culturale, della quale ci resta ancora tanto da scoprire.

I Capitolo

Il milieu della Cina repubblicana: ansie di modernità e fermento culturale

1.1 Inquadramento storico-letterario: dalla metà del XIX secolo alla seconda guerra sino-giapponese (1937)

1.1.1 L'avvento della modernità: dalle guerre dell'oppio alla caduta dell'impero

L'inizio della modernità cinese è solitamente fatto coincidere con il periodo dell'invasione straniera, in particolare, ma non solo, inglese, della Cina. A seguito delle disastrose conseguenze delle guerre dell'oppio, difatti, gli intellettuali e la classe dirigente cinesi furono costretti a riconoscere la propria arretratezza rispetto alle nazioni coloniali e ad analizzare le cause di questa e altre sconfitte subite nel corso dei decenni successivi per mano delle potenze straniere. Essi avviarono un profondo riesame delle motivazioni che avevano condotto un impero tanto antico, quanto grandioso, ad una situazione così precaria al fine di reinventarsi e forgiare un futuro più felice per la Cina che culminasse nell'edificazione di uno Stato-nazione più forte, in grado di sopravvivere alla nuova configurazione geopolitica globale.

Le due guerre dell'oppio combattute tra il 1839-1842 e il 1856-1860, scoppiate per l'appunto a causa dell'insistenza da parte dei commercianti inglesi di contrabbandare in Cina l'oppio coltivato in India, terminarono con una serie di trattati rinominati dai nazionalisti cinesi degli anni Venti del secolo successivo "trattati ineguali" (*bupingdeng tiaoyue* 不平等条约). A partire dal trattato di Nanchino (1842, il primo di questi trattati) che pose fine alla prima guerra dell'oppio, gli inglesi ottennero l'apertura forzata di porti cinesi al commercio occidentale (*treaty ports*) anche dell'oppio, dove vigeva, inoltre l'esenzione della giurisdizione dello stato territoriale (extraterritorialità); le cosiddette "concessioni territoriali" (*zujie* 租界) con possibilità di residenza per le missioni religiose; la cessione di Hong Kong per novantanove anni; e la clausola della nazione più favorita, per cui ogni privilegio concesso ad altre nazioni sarebbe

direttamente stato esteso anche alla Gran Bretagna. In seguito, altri stati, come Francia e Stati Uniti, avrebbero firmato con l'impero Qing accordi simili. Pertanto, a partire degli anni Venti del XX secolo, ed ancora nella narrazione ufficiale odierna, il periodo che va dalla metà del XIX secolo alla fondazione della Repubblica popolare cinese nel 1949 è conosciuto come *bainian guochi* 百年国耻 (i cent'anni dell'umiliazione nazionale), o anche *xiuru shiji* 羞辱世纪 (secolo della vergogna) (Lavagnino, Mottura 2016: 24, 101).

Si aprì, così, una forte crisi identitaria: i cinesi, che sulla base della loro visione sinocentrica, erano convinti della propria superiorità culturale sugli altri popoli considerati “barbari”, si trovarono a fare i conti con una realtà differente, in cui il progresso tecnologico e le mire espansionistiche occidentali svelarono le debolezze e l'instabilità di un impero sulla via del declino.

Dopo la seconda guerra dell'oppio apparve evidente la necessità di un cambiamento di rotta, quindi, durante la seconda metà del XIX secolo, fino alla prima guerra sino-giapponese, la Cina fu impegnata nel cosiddetto *zhiqiang yundong* 自强运动 (movimento di auto-rafforzamento), anche denominato *yangwu yundong* 洋务运动 (movimento degli affari occidentali), tramite il quale si tentò di apportare modernizzazione militare e tecnologica, importando anche, in certa misura, il sapere occidentale. La disfatta della prima guerra sino-giapponese nel 1895 fu, però, l'evento spartiacque che spinse gli intellettuali cinesi a vedere il movimento di auto-rafforzamento come un fallimento, esacerbò ancor più il senso di umiliazione dei cinesi e diede un nuovo impulso al desiderio di cambiamento per salvare la Cina (Qian 2011a: 26; Lavagnino, Mottura 2016: 2).

La scarsa capacità dimostrata nella gestione delle relazioni estere, congiuntamente ai vari giochi di potere della corte, rese la maggioranza Han sempre più insofferente nei confronti dell'élite mancese, ritenuta responsabile delle sconfitte subite. Per di più, le ribellioni locali di matrice religiosa, le rivolte contadine spesso animate da istinti xenofobi e “patriottici”, ma anche violenti e irrazionali, come la rivolta dei Boxer (1899-1901), accelerarono il processo di disfacimento della famiglia regnante (Lavagnino, Mottura 2016: 25).

Già a partire dal tardo Ottocento, quindi, un pensiero nazionalista iniziò a penetrare e diffondersi nelle menti del popolo cinese, l'intelligenza cominciò a interrogarsi sul ruolo della Cina nel nuovo assetto globale e sull'identità cinese in sé. La Cina, a cavallo tra il XIX e XX secolo, si trovava essenzialmente in uno stato "semicoloniale", in una pozione estremamente svantaggiata, in cui il proprio territorio era costantemente conteso tra le varie potenze mondiali (Samarani 2009: 215). Secondo la classica visione sinocentrica, i cinesi fino ad allora si riferivano al proprio territorio semplicemente con il termine *tianxia* 天下 (tutto quanto sta sotto al cielo), e l'imperatore era ritenuto *tianzi* 天子 (figlio del cielo): la questione della costruzione di un'identità nazionale, dunque, emerse principalmente a seguito dello scontro con l'Occidente (Lavagnino, Mottura 2016: 100).

Era ormai diventato fin troppo palese che questa concezione della Cina e della propria indiscussa superiorità culturale sui "barbari" dovesse essere ripensata, e che i cinesi avrebbero potuto, e dovuto, rivolgere il proprio sguardo agli stessi colonizzatori per poter apprendere i segreti delle scienze e delle tecnologie moderne, così da non soccombere all'aggressione imperialista. Gli intellettuali cominciarono a confrontarsi e scontrarsi sulla necessità di studiare il "nemico", per cercare risposte e soluzioni alla drammatica situazione in cui versava la Cina. Due delle principali visioni che emersero dal dibattito furono quella più conservatrice di Zhang Zhidong 张之洞 (1837-1909), e quella più riformista di Liang Qichao 梁启超 (1873-1929), (Qian 2011: 26).

Zhang Zhidong fu il promotore del concetto *zhongti xiyong* 中体西用 (il sapere cinese come base, il sapere occidentale come mezzo). Egli tentò di definire questo concetto nell'opera *Quan xue pian* 劝学篇 (Esortazione all'apprendimento), pubblicata nel 1898, ma come dimostrato da Qian (2011a: 26-31), più che effettivamente spiegare in che modo integrare la pratica e i metodi occidentali al sapere tradizionale cinese, l'opera si concentra sull'utilizzo del sapere occidentale e semplicemente giustappone ad esso il sapere tradizionale cinese, senza creare un vero e proprio dialogo tra i due. Zhang presentò un discorso molto nazionalista, affermando che il fine ultimo del *zhongti xiyong* era triplice: *baoguo* 保国 (difendere la nazione), *baojiao* 保教

(difendere il confucianesimo) e *baozhong* 保种 (difendere la razza cinese). Per Zhang era quindi fondamentale che un cinese fosse formato secondo il sapere tradizionale pena la perdita della propria “cinesità”.

If a Chinese student does not know Chinese learning, it's like a person without a surname, a horse without a bridle, a boat without a helm. The more Western learning he possesses, the more hateful of China he will become. Even if he becomes a capable man of vast learning, how can he be of any use to the state?" (cit. in Qian 2011a: 29-30).

La visione di Liang Qichao fu espressa nel trattato sulla cittadinanza e la costruzione nazionale intitolato *Xin min shuo* 新民说 (Discorsi sul nuovo cittadino). In esso egli tentò di creare una “soggettività per la modernità cinese” (Qian 2011a:31) e propose tutta una serie di valori che il nuovo cittadino avrebbe dovuto avere per creare uno Stato-nazione che potesse competere con le potenze occidentali. Se le principali idee su cui si basava la formazione del nuovo cittadino risentivano dell’influsso dell’Occidente, Liang non rifiutava affatto la tradizione cinese *tout court*, al contrario di quanto avrebbero professato poi gli esponenti della successiva generazione protagonista del movimento Nuova cultura (*Xin wenhua yundong* 新文化运动) e del Quattro maggio (*Wusi yundong* 五四运动) (si veda paragrafo successivo), sui quali il suo pensiero ebbe grande influenza. Anzi, Liang rifiutava la stessa dicotomia tra “nuovo” e “vecchio”: “To be a new citizen does not mean that Chinese ought to abandon all that is ‘old’ and follow others” (cit. in Qian 2011a: 32).

To Liang Qichao, the issue is not about the dichotomy between Chinese culture and Western culture, or a Chinese *ti* and a Western *yong*, but rather about instituting a new set of enlightenment values to the formation of a new citizen named “Chinese”. [...] Whether renovated from the old tradition or adopted anew from the West, Liang’s new set of values attributed to the new Chinese citizen are meant to serve as the very subjectivity of Chinese modernity. And it is in that sense that Liang Qichao can be aptly called “father of Chinese modernity” (Qian 2011a: 32).

Liang fu, inoltre, assieme al suo maestro Kang Youwei 康有为 (1858-1927), uno

dei protagonisti della cosiddetta “Riforma dei cento giorni” (*wuxu bianfa* 戊戌变法, lett. “Riforma dell’anno Wuxu”). Tra l’11 giugno e il 21 settembre 1898, l’imperatore Guangxu 光緒 (1871-1908) emanò una quarantina di editti volti a modernizzare l’apparato politico, sociale, culturale, economico, militare ed educativo del Paese, sulla base di un programma di riforme presentatogli da Kang lo stesso anno. Il tragico epilogo di questo tentativo riformista, conclusosi con il colpo di stato ad opera dell’ala conservatrice del governo guidata dall’imperatrice Cixi 慈禧 (1835-1908), portò all’annullamento di tutte le riforme e costrinse molti dei sostenitori alla fuga, tra cui gli stessi Kang e Liang; per di più, sei dei sostenitori della Riforma furono arrestati e giustiziati. Nonostante il fallimento, alcune delle idee alla base di questo movimento sopravvissero, e, ad esempio, nel 1905 finalmente venne abolito il millenario sistema degli esami imperiali, basato principalmente sulla conoscenza dei classici confuciani e sulla produzione del famigerato *baguwen* 八股文 (saggio a otto gambe)². Per secoli questo sistema era stato per i letterati il canale d’accesso alla carriera burocratica, ma ormai da molti anni gli intellettuali invocavano a gran voce una revisione dei curricula, e del sistema educativo in generale, in quanto non più adeguato ad affrontare le sfide della modernità. Indubbiamente il 1905 rappresentò un punto di svolta per i letterati che, privati della loro carriera tradizionale, furono costretti a dover costruirsi un nuovo spazio nella società.

Anche la visione della letteratura, sulla scia degli stravolgimenti politici, sociali e culturali, andò incontro a un profondo ripensamento. Liang Qichao, ad esempio, fu uno dei più importanti promotori della narrativa, un genere che aveva avuto antecedenti, anche di grande valore artistico in Cina, ma che, fino ad allora, era sempre stato considerato inferiore alla poesia e alla saggistica, gli unici generi tradizionalmente ritenuti degni dell’attenzione di un letterato. La propensione di Liang per la narrativa derivava dalla convinzione che essa, più delle altre forme letterarie, avesse il potere di influenzare il comportamento umano e trasformare la società (Denton 1996: 26-27; Pesaro 2009: 695). Come osserva Denton (1996: 26) “his conception of the role of

² Un tipo di saggio con una struttura fissa e rigida diviso in otto sezioni (o gambe, lett. ossa).

literature is unabashedly didactic and utilitarian”, anticipando in questo modo quella che sarebbe stata la visione dei sostenitori del Quattro maggio.

Secondo parecchi influenti personaggi della sfera culturale, tra i quali Hu Shi 胡适 (1891-1962), e Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942), esponenti di rilievo del movimento Nuova cultura, ma anche lo stesso Liang Qichao, per quanto riguardava la letteratura e la redazione di testi, l’adozione del *baihua* 白话 (scrittura vernacolare), al posto del *wenyan* 文言 (cinese letterario), piuttosto astruso e difficile da padroneggiare, unitamente alla narrativa, avrebbe facilitato l’alfabetizzazione e, di conseguenza, l’istruzione, considerata elemento necessario per il risollevarlo della società. Nonostante l’opposizione di alcuni conservatori, la narrativa, per merito anche dei protagonisti del movimento del Quattro maggio, diventò il genere dominante dai primi decenni del XX secolo, e una nuova lingua scritta vernacolare, in cui forme colloquiali erano combinate con elementi di grammatica e lessico occidentale, si stabilì a partire dagli anni Venti del Novecento (McDougall, Louie 1997: 3). “In realtà in questo periodo non si raggiungerà una perfetta consacrazione del *baihua* che si sta ancora formando, ma sono sperimentazioni linguistiche in cui ci è ancora una forte presenza del *wenyan*” (Masini 2009: 640-641).

Arrivati ormai all’epilogo del millenario sistema imperiale, mancava ancora una visione univoca, tra i personaggi attivi nel panorama politico-intellettuale, sulla forma di governo in cui si sarebbe dovuta realizzare la transizione a una Cina moderna e avanzata, patria di cittadini consapevoli e istruiti. Si andava da un approccio più moderato e riformatore, come quello di Liang Qichao e Kang Youwei, in esilio tra Giappone e America, secondo i quali non era necessario rovesciare la dinastia imperiale (tant’è vero che fondarono la “Società per la protezione dell’imperatore” (*baohuang hui* 保皇会) (McDougall, Louie 1997: 15). Ad un atteggiamento più radicale e rivoluzionario come quello di Sun Yat-sen (Sun Zhongshan 孙中山 1866-1925), il futuro primo presidente della Repubblica di Cina, e i suoi seguaci, i quali credevano fermamente che per salvare la Cina bisognasse rovesciare la straniera dinastia mancese, dimodoché potesse essere infine instaurata la repubblica (McDougall, Louie 1997: 15).

Le nuove idee, i nuovi concetti, ma anche le nuove preoccupazioni (istruzione,

scienza, democrazia, repubblica, ecc.) che iniziarono a circolare tra gli intellettuali e che si ritiene siano state caratterizzanti della “transizione verso la modernità” in Cina, sono strettamente connessi a due fenomeni, a loro volta interdipendenti: i viaggi di studio all'estero e le traduzioni. Questo periodo, infatti, vide un'importazione massiccia del sapere occidentale. Anche tra i più conservatori, imperatrice Cixi inclusa, si fece strada l'idea che i burocrati formati secondo il sistema tradizionale, non riuscivano più a far fronte ai bisogni dello Stato. A numerosi studenti fu offerta l'opportunità di andare all'estero per apprendere nuove discipline e analizzare diverse forme di governo. La meta più ambita fu il Giappone. A seconda delle fonti, sappiamo che furono tra gli 8000 e i 13000 gli studenti ivi recatisi per continuare gli studi, entro il primo decennio del XX secolo (Masini 2009: 633; McDougall Louie 1997: 14), ma anche l'Europa e l'America accolsero parecchi studenti provenienti dalla Cina. Un pensiero moderno si andò così formando grazie anche all'incontro e lo scambio reciproco con l'Occidente e il Giappone. Il più illustre scrittore del secolo scorso, Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), e suo fratello Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967), intellettuale altrettanto celebre, ad esempio, avevano vissuto in Giappone; Lin Yutang 林语堂 (1895-1976), l'inventore del termine *youmo*, proseguì i suoi studi negli Stati Uniti e in Germania. A ben vedere, la maggior parte dei sostenitori dell'umorismo aveva studiato all'estero, e il bilinguismo era una delle caratteristiche principali che li accomunava (si veda cap. II, par. 2.2).

Dapprima, gli intellettuali iniziarono a venire in contatto con nuovi concetti, e diversi modi di pensare attraverso le traduzioni giapponesi di testi occidentali. Successivamente, essi cominciarono a tradurre copiosamente in cinese opere occidentali e giapponesi di diversi generi e argomenti. Nel XIX secolo circolavano già traduzioni di opere straniere, ma si trattava principalmente di testi religiosi, o scientifici (matematica, geografia, balistica, geometria) (Masini 2009: 625-632). Man mano che la Cina soccombeva ai colpi delle potenze straniere e gli intellettuali allargavano la propria conoscenza del patrimonio culturale occidentale, molti si convinsero che forse i “barbari”, non erano superiori solo a livello tecnologico, ma anche culturale. Una marea di traduzioni letterarie e filosofiche si riversò nella scena letteraria. Sembra addirittura che in questo periodo la quantità di opere straniere tradotte abbia superato

la quantità di quelle cinesi create (Pesaro 2009: 696). Tra i traduttori spiccano le figure di Yan Fu 严复 (1854-1921) e Lin Shu 林纾 (1852-1924), che sebbene conservatori nell'uso del *wenyan*, per tradurre in maniera più efficace nuovi concetti si trovarono inevitabilmente costretti ad usare neologismi, all'interno di uno stile classicheggiante ricco di termini desueti (Masini 2009: 638). La successiva generazione di intellettuali, formati all'estero e ormai bilingue, ereditò la pratica della traduzione. Lu Xun, Liu Bannong 刘半农 (1891-1934), Shen Yanbing 沈雁冰 (1896-1981)³, Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958), Zhou Zuoren, Tian Han 田汉 (1898-1968), Qu Qiubai 瞿秋白 (1899-1935), Geng Jizhi 耿济之 (1899-1947), furono, oltre che autori di opere originali, anche rinomati traduttori (Tang 1993: 11). Lin Yutang, dal canto suo, si dedicò oltre che alla trasposizione di materiale straniero in cinese, anche, e soprattutto, alla traduzione dal cinese all'inglese (si veda cap. II, par. 2.2.2).

Il lessico cinese, di pari passo con l'introduzione di nuove idee e concetti “moderni”, andò arricchendosi di nuove “parole venute da fuori” (*wailai ci* 外来词, prestito linguistico), talvolta sottoforma di adattamenti fonetici di lingue straniere come per la parola “moderno” *modeng* 摩登 (dall'inglese *modern*), o il neologismo *youmo* (dall'inglese *humor*), parte del tentativo di introdurre un concetto che si riteneva non esistere in Cina (si veda cap. II, par. 2.1); talvolta come calchi del giapponese (con o senza il coinvolgimento di lingue straniere) (Lavagnino, Mottura 2016: 27; Liu 1995). La parziale condivisione fra le due lingue del medesimo metodo di scrittura “consentì alla lingua cinese di assorbire direttamente [...] espressioni coniate in giapponese sulla scorta del significato originale che i morfemi di cui erano composti avevano tanto in cinese quanto in giapponese” (Masini 2009: 633). Già a partire dalla metà del XX secolo linguisti cinesi e giapponesi si sono interessati al fenomeno, cominciando a stilare liste dei vocaboli che i cinesi avrebbero preso in prestito dai *kanji* giapponesi nel periodo a cavallo dei due secoli, e che sarebbero entrati a far parte del lessico cinese, giungendo fino ai giorni nostri. Ad esempio, Yue-him Tam, negli anni Ottanta, approfondendo i precedenti studi di Gao Mingkai, Liu Zhengtang, Wang Lida e Sanetō

³Meglio conosciuto con lo pseudonimo Mao Dun 茅盾.

Keishū, riuscì a individuarne 1063. Studi più recenti dimostrano che molti di questi termini erano stati originariamente coniatati in Cina, successivamente erano diventati prestiti giapponesi, per fare infine ritorno in Cina, non necessariamente con il significato cinese originario (Liu 1995: 17-18). Dunque, lo scambio e l'arricchimento lessicale reciproco non sono fenomeni nuovi di per sé, ma

the massive influx of neologisms in the late nineteenth century and the first quarter of the twentieth century was unprecedented in terms of scale and influence. It fundamentally transformed the Chinese language at almost every level of linguistic experience, rendering classical Chinese nearly obsolete (Liu 1995: 18).

Come è stato accennato, la classe dirigente all'alba del XX secolo era ormai consapevole dell'esigenza di dover rinnovare l'apparato politico-istituzionale e l'abolizione degli esami del 1905 ne è una dimostrazione. Successivi tentativi culminarono nel 1908 con la stesura del "Programma costituzionale imperiale" (*Qinding xianfa dagang* 钦定宪法大纲) che, pur mantenendo il potere nelle mani dell'imperatore e ampliando in misura insignificante i diritti della popolazione, prometteva la promulgazione di una costituzione e la convocazione di un parlamento, con mera funzione consultiva, da realizzarsi entro nove anni (Lavagnino, Mottura 2016: 47-48; Roberts 2001: 252; Bastid et al. 1974: 139). Il tentativo di riforma del governo, però, arrivò probabilmente troppo tardi, e, inoltre, non corrispondeva alle aspettative del popolo: la dinastia era ancora percepita come debole e incapace di affrontare sia le questioni interne che quelle esterne, il malcontento generale cresceva e la rivoluzione era alle porte. Il 10 ottobre 1911 cominciava la rivolta a Wuchang (Hubei), che diede inizio alla rivoluzione Xinhai, la quale pose definitivamente fine al plurimillenario sistema imperiale. L'esercito Qing non oppose una forte resistenza ai rivoluzionari, dunque, in poco tempo, e con relativamente poco spargimento di sangue, il 1° gennaio 1912 fu proclamata la Repubblica Cinese, di cui Sun Yat-sen diventò il primo presidente (Lavagnino, Mottura 2016: 48, McDougall, Louie 1997: 17). Non godendo di un sufficiente appoggio militare, la carica di presidente fu presto affidata a Yuan Shikai 袁世凯 (1859-1916), potente militare ufficiale dell'esercito, il quale morì nel 1916, senza

aver raggiunto il proprio obiettivo di re-instaurare una monarchia con a capo sé stesso, e senza aver lasciato alcun “erede” abbastanza forte da accentrare saldamente il potere nelle proprie mani. Come risultato, il potere del governo centrale della Cina si frammentò e il territorio fu diviso in fazioni guidate dai cosiddetti “signori della guerra”, in costante lotta per il predominio sulla nazione. Nessuno di essi riuscì a imporsi definitivamente, lasciando di fatto che la Cina vivesse in una situazione di vera e propria guerra civile per circa un decennio. Nel 1927, con la presa di Nanchino da parte di Chiang Kai-shek (Jiang Jieshi 蒋介石 1887-1975) a capo della Spedizione al nord, che aveva visto alleati il Partito nazionalista (d’ora in poi KMT) e il Partito comunista (d’ora in poi PCC), il territorio fu riunificato (McDougall, Louie 1997: 17).

Nella Cina del XX secolo si assistette a un crescente fervore modernista, innescato dall’interazione con le potenze occidentali. Questo incontro-scontro suscitò all’interno delle élite politiche e intellettuali un acceso dibattito circa le cause che avevano portato alla Cina ad una situazione tanto drammatica e le soluzioni da adottare per la salvezza nazionale. Nonostante i contrasti di opinione, la Cina era generalmente percepita come debole, necessitante di un urgente cambiamento. Le condizioni imposte dal trattato di Versailles, che pose fine alla Prima Guerra Mondiale, furono vissute come l’ennesimo smacco inflitto a un Paese che già versava in una condizione critica. Di conseguenza, studenti e operai, esausti e frustrati, decisero di scendere in piazza a protestare.

1.1.2 Tradizione e innovazione nel periodo del Quattro maggio: la conflittuale coralità della scena letteraria

La narrazione canonica cinese ha indicato il movimento del Quattro maggio 1919 come il momento di rottura definitiva con il passato e il principio della letteratura moderna in Cina. Oggigiorno, gli studiosi rileggono questi avvenimenti in una chiave più storicamente lineare con le spinte moderniste del passato, senza, ovviamente, sminuire l’impatto che questo evento ha avuto nell’immaginario collettivo cinese. È da questo movimento che prende il nome il periodo ad esso immediatamente precedente e successivo: anni di tumulti, di dibattiti, di una manifesta eterogeneità di modi di pensare

e di stili letterari, di sperimentazioni, e di cambiamenti a livello politico, sociale e culturale. Dunque, anche la periodizzazione resta oggetto di dibattito, in quanto dipende dagli aspetti che di volta in volta vengono enfatizzati dagli studiosi che trattano l'argomento.

Chen Pingyuan in *The Establishment of Modern Chinese Scholarship*, ad esempio, la colloca tra il 1919 e il 1927 poiché a quel tempo:

the new scholarly paradigms of the Chinese academy had been confirmed, the basic disciplines and the important topics had been outlined, and the majority of great scholars who were to have a lasting impact on the century had appeared on the scene. Moreover, [...] the heteroglossia and ideological pluriformity heralded by the late Qing had ceased to exist (cit. in Chen 2011: 5)

Doleželová-Velingerová (2001) ritiene che il periodo abbracci all'incirca tre decenni, ossia dagli anni Dieci fino alla fine degli anni Trenta del XX secolo. Per altri addirittura il periodo comprenderebbe l'intervallo di tempo che va dalla caduta dell'impero mancese alla promulgazione dei discorsi di Yan'an di Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) nel 1942 (Goldman 1977: vii)⁴. Volendo delimitare nel tempo la fase più intensa e produttiva del dibattito sull'umorismo, strettamente connesso al discorso sulla modernità, possiamo affermare che essa si estende all'incirca fino al 1937, anno dello scoppio della seconda guerra sino-giapponese. È in questo periodo che le voci alternative a quelle che promuovevano la salvezza del Paese iniziarono progressivamente ad essere silenziate in favore della causa nazionalista.

A partire dagli anni Dieci due fenomeni interessarono la scena culturale e letteraria cinese, confluendo e fondendosi successivamente con il movimento del Quattro maggio, mediante il quale, frequentemente, ci si riferisce a entrambi: la Rivoluzione letteraria (*Wenhua geming* 文化革命) e il movimento Nuova cultura. Sostanzialmente, la visione di parecchi intellettuali andò estremizzandosi: accanto a un forte sentimento

⁴ “Zai Yan'an wenyi zuotanghuishang de jianghua”在延安文艺座谈会上的讲话 (Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e l'arte) furono pronunciati da Mao al termine della Lunga marcia, e contengono i principi del pensiero maoista sul ruolo dell'arte e della letteratura: esse devono riflettere la vita della classe operaia e contadina, e servire la politica, ossia promuovere il socialismo.

nazionalista e antimperialista si accompagnavano richieste per un'occidentalizzazione della Cina a tutto tondo; l'abbandono dell'imitazione dei modelli antichi e il rifiuto totale della tradizione, identificata con il confucianesimo (considerata causa primaria dell'arretratezza cinese); maggiore libertà di parola e di stampa; adozione dei principi di democrazia e scienza.

Soprattutto nella fase iniziale, tuttavia, questa visione non era priva di ironiche contraddizioni. Ad esempio, Denton evidenzia che i teorici del Quattro maggio “uniformly debounced the didactic concept of ‘literature conveys the Dao’”, tuttavia “proposed to use literature in much the same way” (Denton 1996: 115-116). Inoltre, due degli articoli diventati una sorta di manifesto di questo movimento, ossia “Wenxue gailiang chuyi” 文学改良刍议 (Modeste proposte per la riforma della letteratura) di Hu Shi e “Wenxue geming lun” 文学革命论 (Sulla rivoluzione letteraria) di Chen Duxiu, entrambi apparsi sulla rivista *Xin qingnian* 新青年 (Nuova Gioventù) nel 1917, erano stati scritti in *wenyan* “the very language they sought to overthrow, a compromise necessary to gain the attention of the appropriate readership” (Denton 1996: 116).

Il malcontento generale e il bisogno urgente di cambiamento trovarono espressione in una serie di proteste, partite da quella in piazza Tian'an men, a Pechino, il 4 maggio 1919 e diffuse poi in altre città, che culminarono nell'incidente del 30 Maggio 1925 (Goldman 1977: 1; Lavagnino, Mottura 2016: 51). Migliaia di studenti, e non solo, presero come pretesto per le proteste l'opposizione alla firma del trattato di Versailles, secondo il quale il controllo della provincia dello Shandong anziché passare direttamente alla Cina, sarebbe dapprima stato trasferito dalla Germania al Giappone. Slogan ricorrenti erano “boicottare le merci giapponesi”, “non firmare il trattato di pace”, “combattere per la sovranità all'estero e scacciare i traditori in patria” (McDougall, Louie 1997: 19; Chen 2011: 12). Le rivendicazioni toccarono ben presto altri campi della sfera personale e collettiva: molti pretendevano di poter contrarre matrimoni liberi e la possibilità di opporsi alle disposizioni dei genitori, vietare la prostituzione, promuovere l'uguaglianza di genere, e sostenere gli ideali di scienza e democrazia (Chen 2011: 12).

Writers like Chen Duxiu, Hu Shi, Wu Yu [吴虞 (1871-1949)], Gao Yihan [高一涵 (1884-1968)], Zhou Zuoren, Lu Xun filled the pages of *New Youth* with calls for an end to oppressive social practices such as footbinding, concubinage, filial piety, and prescribed social ritual, as well as to the Confucian ethical system that seemed to legitimized them (Denton 1996: 114).

In particolare, a seguito della Rivoluzione russa (1917) e della parziale perdita di fiducia nel progresso occidentale a causa dello scoppio della prima guerra mondiale (McDougall, Louie 1997: 20), i promotori del Quattro maggio si lasciarono ispirare da nuovi ideali: accanto a nazionalismo, liberalismo, anarchismo e fascismo, il marxismo e il socialismo iniziarono a guadagnare terreno (Denton 1996: 257; Qian: 2007: 283; Tang 1993: 12-13). Non a caso da lì a poco, nel 1921, sarebbe nato a Shanghai il PCC.

In questi anni furono mossi i primi passi verso la standardizzazione della lingua scritta, ma anche parlata, requisito necessario per la ripresa del Paese perché da un lato avrebbe agevolato l'alfabetizzazione, e quindi favorito l'istruzione, dall'altro avrebbe posto le basi per l'edificazione di una nazione unita e coesa, con un'identità abbastanza forte da poter competere con le altre potenze a livello globale. Non era sufficiente abbandonare il *wenyan* in favore del *baihua* nella lingua scritta, oltre al fatto che bisognava ancora definire precisamente un *baihua* unitario, non contaminato eccessivamente dai dialetti regionali. La lingua parlata, ribattezzata *guoyu* 国语 (lingua nazionale), parimenti, doveva subire un processo di unificazione, dato che la pronuncia e la grammatica variavano notevolmente da nord a sud del Paese. Già nel 1911 il ministero dell'Educazione promulgò il *Tongyi guoyu fangfa an* 统一国语方法案 (Metodo per l'unificazione della lingua nazionale), il quale stabilì una commissione con il compito di esaminare i diversi aspetti dei vari dialetti della Cina, con l'obiettivo di definire una lingua nazionale e la sua diffusione. Nel 1919 fu approvato il *Guoyin zidian* 国音字典 (Dizionario della pronuncia nazionale) in cui si indicava l'esatta pronuncia di oltre diecimila caratteri, con un sistema fonologico rettificato successivamente nel 1932 (Masini 2009: 645). A partire dal 1920 si decretò che nei primi due anni di scuola elementare si sarebbe usato il *baihua* come lingua scritta e il *guoyu* come lingua orale. Nel 1935 venne istituita la *guoyu tuixing weiyuanhui* 国语推

行委员会 (commissione per la diffusione della lingua nazionale) “con il compito di promuovere la nuova lingua” (Masini 2009: 646; Lavagnino, Mottura 2016: 108). A questo proposito, va ricordato che già nel 1918, alla vigilia del Quattro maggio, venne pubblicato sulla rivista *Xin qingnian* quello che è spesso ritenuto il primo racconto in *baihua*: “Diario di un pazzo” (*Kuangren riji* 狂人日记) di Lu Xun. In realtà, l’anno precedente la scrittrice Chen Hengzhe 陈衡哲 (1893-1976) aveva pubblicato negli Stati Uniti “Yiri” 一日 (Un giorno), un racconto in vernacolo, sul giornale diretto da Hu Shi *Liumei xuesheng jikan* 留美学生季刊 (Trimestrale degli studenti negli Stati Uniti) (Ng 2001: 63).

Il periodo dei signori della guerra, sebbene turbolento e agitato, permise, in una certa misura, il fiorire di diverse scuole di pensiero grazie ad una relativa libertà di stampa. Questo non fu certo il risultato di un governo illuminato, anzi, questi signori apparivano piuttosto ostili alle nuove idee. Tuttavia, la mancanza di un potere centrale forte e autoritario impedì loro di applicare la censura che sarà tipica dei periodi successivi (McDougall, Louie 1997: 17). Gli scrittori, alla ricerca di una nuova propria identità, di relazioni che contribuissero ad accrescere il proprio prestigio sociale, così da assicurarsi una carriera nel mondo editoriale (avendo perso, dopo il 1905, la sicurezza della carriera mandarinale), cominciarono a unirsi in gruppi più o meno omogenei. Per questo, la letteratura cinese degli anni Venti e Trenta è analizzata esaminando la produzione dei membri delle varie società (*She* 社) e associazioni (*Hui* 会) letterarie che fiorirono in quel periodo⁵, alle quali vennero successivamente associati dei generi specifici. L’Associazione per gli studi letterari (o Associazione letteraria, *Wenxue yanjiu hui* 文学研究会), inaugurata nel gennaio del 1921, fece da apripista. Hockx (1998), tuttavia, tiene a precisare che probabilmente questo fenomeno aveva avuto dei precedenti già nel tardo periodo Qing e che

although the Literary Association was thus not chronologically the first society for new

⁵ Tang (1993: 15-16) cita tra le associazioni più attive: La Società teatrale popolare, la Società Misa, la Società della Cina meridionale, la Società uragano, la Società della poesia in riva al lago, l’Associazione letteraria hu guang, la Società yi lin, la Società delle onde verdi, Tessitori di parole, la società delle campane sommerse, la Società senza nome, e la Società della luna crescente.

literature, it was the first to announce its existence in print on a nation-wide scale and to allow lovers of literature from all parts of the country to become members (Hockx 1998: 50).

Numerosi furono gli intellettuali che, seguendo le orme di Zhou Zuoren, Ye Shengtao 叶圣陶 (1894-1988), Zheng Zhenduo, Sun Fuyuan 孙孚远 (1894-1966), e Shen Yanbing, tra i fondatori dell'Associazione letteraria, istituirono altre organizzazioni con lo scopo di diffondere la nuova letteratura. Tra le più famose troviamo: la Società creazione (*Chuangzao she* 创造社), la Società della luna crescente (*Xinyue she* 新月社), e Tessitori di parole (*Yusi she* 语丝社, tradotta nelle pubblicazioni in lingua inglese come *Tattler* o *Language Thread*), ognuna delle quali con dei propri canali di pubblicazione. È stato stimato che nel 1925 più di cento riviste letterarie erano regolarmente pubblicate in tutta la nazione (McDougall, Louie 1997: 21; Tang 1993: 15). La proliferazione sia di opere creative, teoriche o polemiche, sia di opere tradotte, classiche o avanguardiste, favorì l'afflusso di nuove idee, stimolando animati dibattiti circa il ruolo della letteratura, della sua essenza e finalità (Pesaro 2009: 700; McDougall, Louie 1997: 21-22). Una delle questioni più significative che emersero riguardava l'influenza delle classi sociali e il peso della politica nella letteratura. Taluni come Hu Shi, Chen Yuan 陈源 (1896-1970), e Liang Shiqiu 梁实秋 (1902-1987) ritenevano che essa dovesse restarne indipendente, altri, tra cui Lu Xun e gli esponenti di sinistra, erano del parere opposto e bollarono gli avversari “running dogs of capitalism” (McDougall, Louie 1997: 22). I membri delle varie organizzazioni erano dunque in competizione tra di loro per raggiungere il maggior numero di lettori e ottenere il capitale simbolico che gli avrebbe conferito l'autorità per indicare la strada che, a detta loro, la letteratura avrebbe dovuto intraprendere, rivendicando, allo stesso tempo, il proprio diritto ad esistere nel mondo letterario (Denton, Hockx 2008: 13).

Accanto ad una letteratura più “impegnata”, la letteratura di intrattenimento continuava a riscuotere enorme successo. La corrente più famosa fu la Scuola delle anatre mandarinate e delle farfalle (*Yuanyang hudie pai* 鸳鸯蝴蝶派, o semplicemente Farfalle). L'origine di questo nome non è affatto lusinghiera: gli esponenti del Quattro maggio etichettarono così questa scuola in quanto gli autori di questo tipo di narrativa

considerata “vecchia scuola”, urbana e popolare, riproponevano metafore antiche della tradizione come quella di associare una coppia di innamorati a farfalle o anatre. L’epiteto, dunque, era stato coniato come dispregiativo per alludere a questa corrente, ma gli autori delle Farfalle ironicamente lo accettarono di buon grado, e presero anche loro a usarlo per riferirsi a sé stessi. Inizialmente, questo appellativo era rivolto solo a storie e romanzi d’amore, successivamente il campo di utilizzo fu allargato a qualsiasi opera narrativa scritta in un linguaggio semi-classico, non volta all’impegno sociale ma solo all’intrattenimento, con evidenti richiami alla tradizione, arrivando a includere romanzi sociali, cavallereschi, scandalistici, gialli, fantasy, comici ecc. I detrattori di questa corrente, tra cui Lu Xun, Zhou Zuoren, Zheng Zhenduo, Mao Dun, considerandola inutile, o peggio dannosa, non si risparmiavano nelle offese per i suoi autori indicandoli come “prostitute letterarie” o “adoratori dell’oro”. Probabilmente la veemenza degli attacchi era dovuta alla consapevolezza da parte degli scrittori “impegnati” che questo tipo di romanzi si era accaparrato un pubblico di lettori di gran lunga più numeroso del proprio ed era riuscito a raggiungere l’obiettivo che loro si erano posti, ma che non avevano raggiunto: arrivare al lettore comune (Link 1977: 327-329).

Tra i partecipanti al “banchetto letterario” della Cina repubblicana, presero parte anche le cosiddette “scuole revivaliste”, che esprimevano le proprie concezioni conservatrici in giornali quali: *Jiayin* 甲寅 (1914, tradotta spesso in inglese *The Tiger*) e *Xueheng* 学衡 (Revisioni critiche)⁶. “They vilified the vernacular as an improper language for literature and were opposed to the new thinking” (Tang 1993: 17).

In un’istantanea che tenti di cogliere nel suo complesso la scena letteraria cinese degli anni Venti e Trenta, devono necessariamente essere incluse anche quelle tendenze letterarie che, con approcci differenti, talvolta antitetici, manifestavano un marcato disinteresse per la politica e rifiutavano una visione utilitaristica della letteratura, come la *Jingpai* 京派 (Corrente di Pechino), e la *Haipai* 海派 (Corrente di Shanghai) (Pesaro 2009: 710-711). Quest’ultima era considerata da alcuni contemporanei la mera espressione del materialismo, edonismo e decadentismo tipici della metropoli cinese

⁶ Tang (1993) traduce *Xueheng* come *Criterion*, McDougall (1997) e altri critici come *Critical review*.

più occidentalizzata. Lo scrittore Qian Zhongshu 钱钟书 (1910-1998) e altri critici, intravidero una certa correlazione tra la Corrente di Shanghai e quella di *Lunyu* (che diede vita al discorso sull'umorismo), accusandole di indulgere negli stessi vizi. Alcuni degli scrittori, effettivamente, sono riconducibili sia all'una che all'altra scuola, ma in generale essi negarono una correlazione tra le due, e Zhou Zuoren, associato alla *Jingpai*, ma anche sostenitore dell'umorismo di Lin Yutang, “rejected the association entirely: Shanghainese culture was one of vulgar extremes, while humor expressed the Doctrine of the Mean” (Rea 2015: 154).

Come evidenziato, il metodo largamente adoperato per analizzare l'immensa produzione letteraria cinese del periodo repubblicano, sulla scia della metodologia classica cinese, è stato quello di inquadrare gli autori come membri di collettivi distinti e associare ad ognuno di essi un genere specifico: come il realismo all'Associazione letteraria e il romanticismo alla Società creazione. La realtà era ben più complessa. I generi letterari spesso si fondevano e si mescolavano, e lo stesso valeva per i gruppi e le associazioni che non di rado collaboravano tra loro; inoltre, gli autori di frequente passavano da un collettivo a un altro, o scrivevano contemporaneamente per più d'uno. Infine, è importante precisare che non pochi furono gli autori che non aderirono mai ad alcuna corrente o gruppo, e spesso risulta problematico racchiuderli in generi specifici anche retrospettivamente, basti pensare a personaggi del calibro di Lao She 老舍 (1899-1966), Qian Zhongshu, Xiao Hong 萧红 (1911-1942) e Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995) (Pesaro 2009: 712-714).

Nel frattempo, nonostante il “decennio di Nanchino” riportasse per il lasso di tempo che va dal 1927-28 al 1938 una relativa stabilità nel territorio cinese, le condizioni sociali ed economiche dei lavoratori e contadini non migliorarono (McDougall, Louie 1997: 25). La situazione politica interna ed esterna continuava a destare preoccupazioni. Il cosiddetto “fronte unito” tra comunisti e nazionalisti⁷ si risolse con la purga da parte dei nazionalisti, guidati da Chiang Kai-shek, nei confronti dei comunisti (massacro di Shanghai, 1927), e continue persecuzioni furono perpetrate

⁷ Temporanea alleanza (1924-1927) tra il KMT e il PCC, formata allo scopo di combattere i signori della guerra e unificare il territorio cinese.

negli anni a danno dei comunisti in numerose altre città. Il Giappone, nel 1931, attaccò Shenyang e, senza troppa difficoltà annesse la Manciuria, dando inizio a una guerra, ancora non dichiarata, con la Cina. L'anno successivo le truppe giapponesi arrivarono perfino ad attaccare e bombardare Shanghai (Rea 2015: 153; McDougall, Louie 1997: 26). “There was no place for jollity either, Lu Xun wrote, among victims of bombings or floods” (Rea 2015: 153). L'attrito tra comunisti e nazionalisti continuò a intensificarsi. Mentre alcune associazioni si spostavano sempre più a sinistra (ad esempio la Società creazione e la Società sole cominciarono il movimento della letteratura rivoluzionaria proletaria o movimento della letteratura di sinistra) (Tang 1993: 22-23)⁸, il KMT bandiva la letteratura rivoluzionaria, censurava sempre più libri e smantellava le varie organizzazioni. La Società creazione nel 1929, e la Shanghai art drama society nel 1930, furono le prime associazioni ad andare incontro a questo destino (Tang 1993: 33).

Nel febbraio del 1930 fu fondata allora la *Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng* 中国左翼作家联盟 (Lega degli scrittori di sinistra, o semplicemente Lega), guidata da Lu Xun, nella quale confluirono scrittori appartenenti ad altre associazioni con inclinazioni di sinistra, come la Società sole e la Società creazione. Grazie alla grande popolarità dei suoi giornali, venivano diffusi testi d'ispirazione sovietica e marxista. Si dimostrarono vani i tentativi dei nazionalisti di sopprimere i giornali affiliati alla Lega, i quali per sopravvivere cambiavano nome frequentemente (Tang 1993: 34) o venivano prontamente sostituiti da nuove testate (McDougall, Louie 1997: 25). È innegabile il grande impatto che le idee promosse dalla Lega ebbero sull'immaginario collettivo cinese: essa raggiunse i suoi scopi di promuovere la lotta di classe e suscitare interesse per la letteratura proletaria, e, difatti, indicò la via che la letteratura successiva effettivamente intraprese (Pollard 1991: 1). Nonostante il ruolo da protagonista che la Lega svolse nei dibattiti letterari nella fase precedente il conflitto sino-giapponese, la complessiva produzione letteraria continuava a essere variegata e composita. A livello

⁸ Queste associazioni criticarono, inoltre, il fallimento degli esponenti del Quattro maggio quali Lu Xun, Ye Shengtao e Yu Dafu, arrivando a definire lo stesso Lu Xun “the drop-out of the times”, “the best spokesman for the bourgeoisie”, “among the dregs of feudalism” e “a double counterrevolutionary vis-à-vis socialism” (Tang 1993: 26).

commerciale la letteratura di intrattenimento aveva ancora molto successo grazie ad autori come Zhang Henshui 张恨水 (1895-1967) (McDougall, Louie 1997: 28). Parimenti, i giornali di Lin Yutang dovevano avere una circolazione non insignificante se addirittura provocarono attacchi feroci da parte dei membri della Lega di sinistra (si veda II cap., par. 2.3). La Lega, inoltre, non riuscì a convincere molte delle personalità comunemente associate al movimento del Quattro maggio: romanzieri e poeti di spicco come Ba Jin 巴金 (1904-2005), Shen Congwen 沈从文 (1902-1988), Lao She, Wen Yiduo 闻一多 (1899-1946), e Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000) “kept their distance from the League, freely experimenting with both traditional Chinese and modern Western techniques” (McDougall, Louie 1997: 28).

Determinante per la costruzione del canone letterario di questo periodo fu il *Zhongguo xiandai wenxue daxi* 中国现代文学大系 (Compendio della letteratura cinese moderna), in dieci volumi, stilato nel 1935 da esponenti del movimento di Nuova cultura (Hu Shi, Mao Dun, Zheng Zhenduo, Lu Xun, Zheng Boqi 郑伯奇 (1895-1979), Zhou Zuoren ecc.). Essi selezionarono opere e autori che rispettavano i dettami del movimento del Quattro maggio, escludendo di fatto tantissimi altri autori dell'epoca come Mu Shiyong 穆时英 (1912-1940), Liu Na'ou 刘呐鸥 (1905-1940), e Shen Congwen che “caddero nell'oblio” (Doleželová-Velingerová 2001: 12). La stesura del *Compendio* nacque dalla necessità avvertita dai suoi editori di determinare cosa potesse essere o meno considerato *wenxue* 文学 (letteratura) (Liu 1995: 227). La decisione di usare il neologismo *daxi* 大系 (compendio), al posto del più comune *congshu* 丛书 (serie di libri) è emblematica del clima culturale dell'epoca: derivato dai *kanji* giapponesi *taikei*, accentuava l'aspetto elitario e innovativo dell'opera (Liu 1995: 215-216). Il *Compendio* conteneva la “letteratura” pubblicata tra il 1917 e il 1927, come voluto da Mao Dun e, sempre dietro suo consiglio, le opere selezionate per alcune delle sezioni in cui è divisa l'opera, come quella delle opere di narrativa, dovevano provenire da pubblicazioni di società letterarie (Liu 1995: 227). Successivamente, altri critici si dedicarono alla stesura di opere che andassero ad aggiornare il contenuto del *Compendio* e includessero la letteratura successiva al 1927, ma, al di là di un orientamento sempre più comunista, dettato dalle esigenze politiche del tempo, lo

scheletro (periodizzazione, generi, ecc.) di queste antologie restò pressoché invariato (Liu 1995: 230). Bisognerà aspettare fino al 1961, quando con la pubblicazione di *A History of Modern Chinese Fiction, 1919-1957* di C. T. Hsia, si assistette a un diverso approccio nei confronti della storia letteraria del XX secolo, grazie al quale venne dato spazio ad autori in precedenza marginalizzati o completamente cancellati come Zhang Ailing e Shen Congwen (Liu 1995: 231).

Già a partire dal 1919 venne gradualmente costruita la cosiddetta “letteratura del Quattro maggio” i cui autori erano spesso gli stessi fautori del movimento, e avevano quindi an emotional investment in [his] success” (Dolezelova-Velingerova, Wang 2001: 2). Ciò ha inevitabilmente causato un fraintendimento sull’effettivo ruolo del movimento in quanto ne ha fornito una visione di parte. Oggi gli studiosi sono concordi nell’affermare che le istanze portate avanti dai protagonisti del movimento del Quattro maggio non sono da considerare, come a lungo si è creduto, in netta contrapposizione con il periodo precedente, ma, in continuità al processo di modernizzazione, costituiscono una spinta all’accelerazione dello stesso. Furono gli stessi rivoluzionari ed i loro discendenti marxisti a stabilire lo standard attraverso cui descrivere il Quattro maggio, puntando sull’iconoclastia e la rivoluzione e tentando di assolutizzare una tradizione complessa e multiforme, come quella cinese, “in order to distance themselves from it and more easily reject it” (Denton 1996: 3). Numerose ricerche hanno, inoltre, svelato che questi scrittori, formati secondo il sistema tradizionale, hanno inevitabilmente attinto anche dalla tradizione letteraria popolare cinese e portato avanti i cambiamenti avvenuti dal tardo periodo Qing nel linguaggio e nella funzione della letteratura (Goldman 1977: 8).

Uno dei conseguimenti ascritti per lungo tempo al clima intellettuale del Quattro maggio è quello della formazione di una sfera pubblica⁹ attraverso la circolazione di numerosi giornali e occasioni di scambio tra gli intellettuali. Tuttavia, nel capitolo “Incomplete Modernity: Rethinking the May Fourth Intellectual Project” in *The*

⁹ Con “sfera pubblica” ci si riferisce a uno spazio sociale in cui i cittadini discutono apertamente e attivamente di questioni pubbliche e possono influenzare le decisioni politiche. Questo concetto è stato sviluppato da teorici come Jürgen Habermas (cfr. *Storia e critica dell'opinione pubblica*).

Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project, Leo Lee precisa che l'attività editoriale del tardo periodo Qing aveva già reso possibile la formazione di una sfera pubblica “the overriding theme of which was, as in the case of other spheres of cultural life, nationalism-what new China could be like” (Doleželová-Velingerová 2001: 8).

Allo stesso modo, la questione femminile e il raggiungimento dell'uguaglianza di genere, questioni per le quali si erano battuti strenuamente i sostenitori del movimento, non erano completamente sconosciuti alle precedenti generazioni di intellettuali. Nel 1894 Kang Youwei lanciò un movimento contro la fasciatura dei piedi in Guangdong, che fu presto imitato in altre province. Fu anche istituita la Società di studi per le donne (*nü xuehui* 女学会) a Shanghai che “gestiva una scuola femminile, pubblicava un periodico femminile, si impegnava per la cultura, i diritti politici e la parità delle donne” (Vogelsang 2014: 433). Il numero delle autrici donne che pubblicarono le loro poesie durante la dinastia Qing (più di 4000) era cresciuto vertiginosamente rispetto alla dinastia precedente dei Ming (circa 300) (Doleželová-Velingerová 2001: 16), come dimostra lo studio di Hu Wenkai 胡文楷 del 1957 sulla scrittura delle donne nelle varie epoche, analizzato da Widmer nel capitolo “The Rhetoric of Retrospection: May Fourth Literary History and the Ming-Qing Woman Writer” in *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*. È lecito, dunque, supporre che i leader del Quattro maggio abbiano voluto sminuire l'impatto della letteratura femminile tardo-imperiale sulle scrittrici moderne per ostentare il carattere rivoluzionario del proprio femminismo (Doleželová-Velingerová 2001: 16-17).

Molte delle questioni sollevate dagli intellettuali del Quattro maggio non possono, pertanto, essere considerate totalmente rivoluzionarie e iconoclastiche. Inoltre, nella pratica, essi non riuscirono effettivamente a portare a compimento la rivoluzione auspicata, o usando le parole di Goldman (1977: 5) “May Fourth writers were more successful in interpreting their times than in changing them”: nelle loro opere catturarono il dramma, le contraddizioni, le incertezze e i desideri del popolo, ma non riuscirono nel tentativo di rovesciare lo *status quo*. Fu di certo un periodo importante per la diffusione di nuove idee e di un pluralismo volto alla modernità, ma è altrettanto

vero che questi scrittori “sowed the seeds of monologic hegemony that eventually dominated the literary, cultural, and political discourse of modern China” (Doleželová-Velingerová 2001: 23).

Secondo Goldman (1977), le ragioni del “fallimento” del movimento andrebbero addotte al peso della tradizione e l’inadeguatezza della letteratura come principale strumento rivoluzionario

Not only were they constrained by [...] the increasing stridency of debate, didacticism, and factionalism [...]. Perhaps most important, their literary weapon was inadequate to deal with the crises of the time and actually achieve revolution. Literary can voice protest, fury, and resistance. It can also prepare the way for revolution and provoke response to change. But it cannot conduct the actual revolution (Goldman 1977: 14).

Il compito che i sostenitori del Quattro maggio cercavano di perseguire era piuttosto arduo. La maggior parte di essi erano stati educati secondo il sistema tradizionale e la tradizione che essi volevano rifiutare era legata a doppio filo con la loro stessa identità culturale e storica. Avrebbero dovuto cancellare buona parte del proprio “sé” per potersi estraniare completamente dalla società tradizionale e rinnegarla. Per di più, per (ri)costruire l’identità di un popolo è necessario che essa sia sostenuta da delle fondamenta salde e comuni: Denton (1996) osserva acutamente che

interconnected and overlapping as the discourses of nation and iconoclasm were, they were also implicitly in tension. Whereas nationalism required the construction of a benign tradition on which to ground a sense of shared community, iconoclasm depicted the core of that tradition as a malignant tumor needing immediate excision (Denton 1996: 7-8).

Infine, il ruolo dell’Occidente nel plasmare le idee degli intellettuali a cavallo tra il XIX e il XX secolo è stato altresì ripensato. Il paradigma iconoclastico del Quattro maggio ha fatto sì che questo ruolo sia stato a lungo sovrastimato, in quanto ha posto l’accento sui valori letterari occidentali e trascurato l’azione della tradizione cinese nel plasmare questi valori (Denton 1996: 3). Ovviamente stabilire quanto ci sia di nativo e quanto di occidentale nella produzione del periodo non è un’impresa facile e non vi è

unanimità tra le ricerche degli studiosi. In ogni caso, per quanto sia indiscutibile il peso esercitato dall'influenza straniera, tenendo conto che questa era la prima volta che una cultura aliena si era riuscita ad addentrare così profondamente nella società cinese, se essa riuscì non solo a penetrare ma anche a confondersi e “cinesizzarsi”, è lecito pensare che già prima del Quattro maggio era stato preparato il terreno per poterla accogliere. “The complex interaction between western themes and Chinese material, and between western techniques and Chinese inclinations, triggered the May Fourth creative explosion” (Goldman 1977: 11).

1.2 Shanghai: la città moderna

Shanghai, centro commerciale, finanziario e culturale cinese, da più di cent'anni a questa parte, rimane una delle città più moderne della Cina. La percezione della sua modernità da parte degli scrittori del primo Novecento è pienamente ravvisabile nelle opere dell'epoca: ad esempio, Liang Qichao nel romanzo rimasto incompiuto *Xin zhongguo weili ji* 新中国未来际 (Il futuro della nuova Cina) si immagina sia Shanghai ad ospitare un'Expo alla quale partecipano tutti i maggiori leader mondiali, per ratificare un trattato di pace (Rea 2015: 44-45). La traduzione dall'inglese *modern* al cinese *modeng*, menzionata precedentemente, fu coniata in questa città (Lee 1999: xiv).

Con una popolazione che superava i tre milioni di abitanti, era una delle più grandi metropoli al mondo già negli anni Trenta del Novecento. La sua storia travagliata e l'ingerenza straniera sempre più preponderante a partire dall'apertura dei *treaty port*, la resero un posto unico, in cui modernità e tradizione si mescolavano, costumi locali e stranieri entravano in contatto, in cui la tecnologia sembrava non arrestarsi mai, in cui molti esponenti del mondo culturale potevano confrontarsi, in cui il divertimento e la spensieratezza si accompagnavano alla consapevolezza che pochi cinesi godevano effettivamente della ricchezza e del lusso ostentati a causa dell'occupazione occidentale e giapponese. Le contraddizioni intrinseche a questa città la rendevano soggetta a rappresentazioni sempre diverse, basate sul background politico-culturale di chi la

osservava e la descriveva.

A partire dalla metà dell'Ottocento, la morfologia urbana era andata modificandosi drasticamente e le tecnologie disponibili erano avanzate rapidamente, così, successivamente alle prime strade in stile occidentale, erano apparsi: hotel, chiese, club, cinema, caffè, ristoranti, appartamenti lussuosi, un ippodromo, luce a gas, banche, elettricità, acqua corrente, telefoni, automobili, tram, grattacieli e art déco (Lee 1999: 6-12). In sintesi, per quanto riguarda le infrastrutture e la tecnologia, nelle prime decadi del Novecento, Shanghai era già al passo con le maggiori città del mondo (Lee 1999: 7).

Molti intellettuali, soprattutto di sinistra, non si lasciarono ingannare dalle luci al neon e gli altri orpelli ostentati per tutta la città, sapendo bene che non era tutto oro ciò che luccicava. Consideravano Shanghai l'emblema stesso del colonialismo, un "baluardo del male, della decadenza" e della "sfrenata dissolutezza", una vergogna per i patrioti in quanto "constant reminder of a history of national humiliation" (Lee 1999: xi, 4). Ciononostante, la fame di divertimento del popolo non si quietava, e iniziarono a essere costruite le prime sale divertimenti già a partire dagli anni Dieci del secolo scorso. Questi luoghi dedicati allo svago, all'informazione e all'intrattenimento, chiamati *youxi chang* 游戏场 (luoghi di gioco), *youyi chang* 游艺场 (luoghi delle arti dello spettacolo), o *youle chang* 游乐场 (luoghi di divertimento) divennero estremamente popolari, tant'è vero che a Shanghai in soli tre anni, dal 1916 al 1918, ne furono aperti tre: Il mondo nuovo, Il grande mondo e Il piccolo mondo (Rea 2015: 63-64). Le attrazioni disponibili proliferavano, tra queste lo "specchio *haha*" (*haha jing* 哈哈镜), "which debuted in Shanghai in 1915, was emblematic of the new machines and technologies of modernized 'play'" (Rea 2015: 65). Rea chiama questo fenomeno culturale, per cui il divertimento era costantemente ricercato, e le opportunità e i luoghi in cui ci si poteva incontrare per svagarsi e ridere proliferavano "funny Shanghai" e lo ritiene "an alternative to the abusive tone that pervaded both tabloids and highbrow literary journals". D'altro canto "its air of buffoonery, nevertheless, drew criticism for being cynical and defeatist" (Rea 2015: 107).

Per quanto decadente, contraddittoria, superficiale Shanghai potesse apparire agli

occhi dei progressisti, il suo ruolo primario nella formazione e diffusione della cultura è indiscutibile. Lee (1999: 17-23) sottolinea come i caffè, specialmente quelli all'interno della concessione francese, furono le principali fucine di idee per gli scrittori: qui essi si incontravano per conversare e confrontarsi, mettendo in moto la propria creatività e arricchendo il proprio bagaglio personale con materiale sempre nuovo. I caffè erano un “crucial symbol of modernity, together with the cinema and automobile; more than the latter two, [they] had an enormous impact on modern literature” (Lee 1999: 122).

Più di ogni altra cosa, la fiorente industria editoriale della metropoli la rendeva il centro principale per gli artisti, Shanghai era “the place where most of this literature was produced and circulated to the country at large” (Lee 1999: xi). La maggior parte delle case editrici e dei quotidiani avevano casa a Shanghai, soprattutto a Fuzhou Road, strada in cui nel 1937 si contavano più di trecento tra librerie e case editrici. (Lee 1999:45; Rea 2015: 10). Le librerie, inoltre, offrivano una miriade di edizioni aggiornate di opere straniere in lingua originale o tradotte in inglese dalle quali gli artisti e gli scrittori prendevano spunto per le loro composizioni e traduzioni. Pare che leggessero autori francesi, tedeschi, spagnoli, inglesi, russi, giapponesi ecc., la lista delle opere che possedevano era immensa, anche se non sappiamo quante di queste opere siano state lette effettivamente, e com'era il livello delle traduzioni disponibili (Lee 1999: 128-129). Addirittura la rivista americana *Vanity Fair* aveva un'ampia circolazione e autori come Shi Zhecun 施蛰存 (1905-2003), Xu Chi 徐迟 (1914-1996), and Ye Lingfeng 叶灵凤 (1905-1975) ne erano avidi lettori (Lee 1999: 11).

Ci si potrebbe chiedere quali siano state le cause che nel corso degli anni spinsero questo stuolo di scrittori e artisti a trasferirsi a Shanghai, fondare lì case editrici e giornali, considerato che il movimento del Quattro maggio era partito da Pechino. La risposta non è univoca. Sicuramente la presenza di Lu Xun, il più famoso e importante scrittore dell'epoca, aveva costituito un potente richiamo per coloro che intendevano intraprendere una carriera in ambito letterario. Shanghai era, inoltre, considerata relativamente “sicura”: un luogo in cui potersi esprimere più liberamente, in cui temer meno la censura, l'arresto, o peggio, la condanna, grazie soprattutto alle concessioni

straniere che “provided them with haven from the warlord scuffles” (Lee 1973: 29; Goldman 1977: 2). Se in un primo momento gli intellettuali a Pechino sembravano godere di una sorta di libertà dovuta al caos, alla corruzione e alla mancanza di autorità dei signori della guerra, tra il 1926 e il 1927 due episodi contribuirono a cambiare le carte in tavola. Nel 1926, il signore di Pechino, Duan Qirui 段祺瑞 (1865-1936), sopresse nel sangue una protesta contro i signori della guerra e anti-imperialista, in cui quarantasette persone persero la vita e centinaia furono ferite. La prima ondata di intellettuali verso Shanghai seguì questo evento drammatico, noto come “Il massacro del 18 marzo” (*San yi ba can'an* 三·一八惨案). L'ondata di proteste del 1927 fu causata dalla mancanza di fondi pubblici per cui i professori universitari a Pechino non ricevevano più il loro salario (Lee 1973: 28-29).

Una vastissima gamma di scrittori, provenienti da diverse parti della Cina, si ritrovò, così, a lavorare nel principale centro editoriale del Paese, autori comici inclusi. Da Wang Dungen 王钝根 (1888-1951) direttore della rivista best-seller *Libai liu* 礼拜六 (*Sabato*) a Zhou Zuoren, la maggior parte di questi autori risiedeva nella metropoli, e qui si dedicava alla stesura di testi comici o alla compilazione di antologie umoristiche, che alternavano pezzi originali con materiale riciclato dalle dinastie precedenti (Rea 2015: 28). Le visite di George Bernard Shaw nel febbraio del 1933 e di Maurice Dekobra qualche mese più tardi, incendiarono l'interesse collettivo e attrassero l'attenzione verso il fenomeno del *youmo* e del *Lunyu*. Shaw in meno di ventiquattro ore aveva scattato foto al fianco di Lu Xun, Lin Yutang, Soong Ching-ling, ecc. Non solo il *Lunyu* dedicò un numero speciale alla visita di Shaw in Cina, nei mesi successivi “the press was filled with Shaw anecdotes, bons mots, and discussions of his character and writings” (Rea 2015: 132-133). L'umorismo ben presto divenne il pretesto per affrontare altre urgenti problematiche: dalla libertà di parola alla questione dell'istruzione, e continuò ad animare dibattiti per lungo tempo. “Unlike many evanescent Shanghai cultural trends, *youmo* endured, and it changed the way Chinese people talked about humor itself” (Rea 2015: 157).

Shanghai fu indiscussa protagonista del boom dell'editoria: tra il 1897 e il 1911

più di quaranta piccoli quotidiani e tabloid erano pubblicati nella metropoli e nel 1935 si contavano quasi quattrocento periodici. (Rea 2015: 10). La diffusione della stampa favorì, come sappiamo, la creazione di una sfera pubblica e tra le città cinesi, “Shanghai rose in the midst of national turmoil to become the first Chinese metropolis and the mecca for new-style cultural industries” (Dolezelova-Velingerova, Wang 2001: 8). Il tema prevalente nella neonata sfera pubblica era il nazionalismo. Tuttavia, essa diede voce a una pluralità di argomenti che esulavano dai soliti temi di patria e individuo (Dolezelova-Velingerova, Wang 2001: 8). Il discorso sull’umorismo emerse in questi salotti e restò fortemente legato alla città di Shanghai.

1.3 La stampa e i gruppi letterari

Una sfera pubblica all’interno dei circoli letterari e politici cinesi, si andò formando già a partire dalla fine del XIX secolo, ma sarà solo negli anni Trenta, con il boom dell’editoria, che il fenomeno raggiungerà il suo apice. “More periodicals were published in China in 1933 than in any previous year; 1934 was duly dubbed the ‘Year of the magazine’ ” (Rea 2015:133).

La fondazione di giornali di tipo moderno non fu una prerogativa del periodo repubblicano. Nel 1815 il missionario protestante Robert Morrison fondò a Malacca *A General Monthly Record, Containing Investigation on the Opinions and Practices of Society* (*Cha shisu meiyue tongji zhuan* 察世俗每月统计传, Compendio mensile sull’esame dei costumi del mondo), passato alla storia come il primo periodico in lingua cinese (Lee 1973: 4; Lavagnino, Mottura 2016: 82-83). Dopo la battuta d’arresto causata dallo scoppio delle guerre dell’oppio, l’industria editoriale riprese più vigorosa di prima; dalla seconda metà dell’Ottocento Shanghai e Hong Kong si distinsero dalle altre città cinesi per il numero di giornali che vennero fondati, e le pubblicazioni in lingue straniere, specialmente inglese aumentarono.

Su questi fogli, che venivano stampati nelle moderne tipografie secondo le più avanzate tecniche occidentali, si trovavano informazioni attuali e utili per imparare a cogliere finalmente l’essenza di quel nuovo “sapere occidentale” che si stava dimostrando

sempre più necessario per garantire al paese anche soltanto una dignitosa sopravvivenza (Lavagnino, Mottura 2016: 83).

Le élite si resero ben presto conto dell'immenso valore di cui questo nuovo metodo di comunicazione era dotato, tantoché le ambasciate cinesi presero l'abitudine di visitare le redazioni dei giornali durante i loro viaggi all'estero (Lavagnino, Mottura 2016: 84).

Nella tradizione cinese esisteva “un antenato” del giornale, conosciuto come *dibao* 邸报 (lett. rapporti dalle residenze [ufficiali]); una sorta di gazzetta tramite la quale gli uffici burocratici locali e centrali potevano trasmettere le notizie e le informazioni ufficiali. A partire dall'Ottocento, grazie all'incontro con l'Occidente, in Cina iniziarono a circolare i cosiddetti “periodici moderni”: attraverso di essi gli autori cominciarono a sganciarsi dal mero compito di riportare fatti o disposizioni dettati dall'alto, e iniziarono a riempire le pagine anche con riflessioni e opinioni personali di giornalisti e intellettuali, svincolate dalle istituzioni. (Lavagnino, Mottura 2016: 84-85). La maggior parte di questi periodici era patrocinato da missionari e giornalisti occidentali: nella sola Shanghai si contano almeno ventiquattro riviste in lingua cinese pubblicate da missionari nella seconda metà dell'Ottocento (Lavagnino, Mottura 2016: 83). Gli stessi *Shen Bao* 申報 (Shanghai news) e *Xinwen bao* 新闻报 (News Tribune), i due quotidiani più famosi della Cina, entrambi di stanza a Shanghai, inizialmente erano finanziati da capitale straniero (Lee 1973: 4). Gradualmente, le notizie iniziarono a essere sempre più intervallate da commenti sui costumi locali e sul teatro, da poesie ecc. L'introduzione da parte di uno di questi quotidiani di una sezione intitolata “notizie di svago”, sembra aver favorito la nascita dei *fukan* 副刊 (supplementi letterari). Fu proprio grazie al sempre maggiore successo riscosso da questi supplementi che essi man mano si espansero fino a costituire delle testate a parte, dando vita alle riviste letterarie (Lee 1973: 5). “These treaty-port newspapers served not merely as political weapons; they also provided the breeding ground for a new genre of mass literature which was gradually emerging after the turn of the century” (Lee 1973: 5). È possibile affermare, dunque, che già prima del movimento Nuova cultura e della Rivoluzione

letteraria, una forma di letteratura di massa più o meno moderna aveva iniziato a occupare il mercato che sarà lasciato in eredità alla generazione del Quattro maggio (Lee 1973: 6-7).

Numerosi furono i letterati del tempo che si cimentarono nella pubblicazione di periodici. Ad esempio, Kang Youwei nel 1895 fondò il *Wanguo gongbao* 万国公报 (Il giornale internazionale), mentre Yan Fu nel 1897 inaugurò il *Guowen bao* 国文报 (Notizie nazionali) e il *Guowen huibian* 国文汇编 (Raccolta di notizie nazionali). Liang Qichao fu sicuramente tra coloro i quali diedero il contributo più significativo all'attività giornalistica attraverso la fondazione, direzione e partecipazione a vari giornali (Lavagnino, Mottura 2016: 85). Il patriottico Liang, dopo aver analizzato la storia della nascita delle nazioni occidentali, era arrivato alla conclusione che i giornali fossero lo strumento migliore per la creazione e lo sviluppo di un'opinione pubblica (*yulun* 舆论) e, quindi, li definì *yulun zhi mu* 舆论之母 (la madre dell'opinione pubblica). L'opinione pubblica era essenziale per la costruzione di una coscienza nazionale che tendesse verso l'interesse generale (*gongyi* 公益), rappresentato dallo sviluppo dello Stato moderno (Lavagnino, Mottura 2016: 85-86). La visione di Liang sembra anticipare l'analisi effettuata da Lee (1999: 45-46), il quale riprendendo il concetto di “comunità immaginata” di Anderson, e quello associato del “print capitalism”,¹⁰ ritiene che il ruolo della stampa popolare sia stato determinante per la formazione di un'idea e un'immagine collettiva di nazione. La stampa, attraverso l'uso del vernacolare (al posto della lingua classica), determinato da una logica capitalista di mercato che mirava a massimizzare le vendite, riuscì ad unire persone anche con dialetti diversi creando tra di esse un discorso comune. Il rapido sviluppo del fenomeno editoriale è ben rappresentato dalla crescita smisurata del *Shen Bao*, la cui circolazione tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del XX secolo passò da ventimila a centocinquantamila copie (Rea 2015: 10). Il potenziale di uno strumento tanto popolare

¹⁰ La “comunità immaginata”, teorizzata da Anderson nel suo *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* nel 1983, fa riferimento all'idea secondo cui le nazioni moderne sono state costruite attraverso un pensiero collettivo “immaginato”, alimentato e rafforzato dalla stampa (*print capitalism*), grazie alla quale persone anche molto distanti tra loro potevano condividere ideali comuni, contribuendo a formare un senso di appartenenza nazionale.

non sfuggì all'attenzione dei rappresentanti politici dell'epoca. Ben presto, sia il KMT che il PCC istituirono dei giornali per diffondere le proprie ideologie, essi lanciarono rispettivamente il *Zhengzhi zhoubao* 政治周报 (Settimanale politico) e il *Xiangdao* 向导 (La guida) (Lavagnino, Mottura 2016: 87).

I giornali letterari spuntarono come funghi, alcuni ebbero vita breve, altri sopravvissero alle vicissitudini politiche della Cina repubblicana. I romanzi, i racconti, i saggi, le poesie ecc. pubblicati al loro interno andarono a formare il corpo della letteratura cinese moderna. Una domanda sorge spontanea: chi decideva quali testi sarebbero stati pubblicati, e, di conseguenza, avrebbero dato vita alla letteratura cinese moderna? Il mondo editoriale ruotava attorno a diverse figure: scrittori, autori, traduttori, editori, che collaborando tra loro, tessavano una rete di rapporti professionali e personali, oggi definita *networking*. Pertanto, ciò che veniva dato alle stampe, contribuendo alla costituzione di un *wenxue* non rispondeva necessariamente a un'astratta nozione di qualità, quanto piuttosto alle logiche delle relazioni interpersonali (amicizia, tutoraggio, parentela ecc.) tra i personaggi che governavano la macchina editoriale (Pesaro 2009: 701-702; Denton, Hockx 2008: 2) “Literary texts of this period [1911-1949] were, more often than not, produced by writers who were members of some sort of literary collective” (Denton, Hockx 2008: 3). Come esplicitato in precedenza, soprattutto a partire dal 1921 fiorirono una moltitudine di scuole e associazioni artistiche e letterarie, che interagivano con il pubblico attraverso la pubblicazione di periodici e riviste, cosicché il numero delle opere crebbe esponenzialmente e secondo Tang (1993: 14) anche la loro qualità.

Quando parliamo di gruppi o società letterarie facciamo riferimento a collettivi le cui caratteristiche potevano variare notevolmente le une dalle altre, andando da gruppi fortemente strutturati, con una lista di membri definita, incontri mensili programmati per decidere delle pubblicazioni ecc., a raggruppamenti di persone molto più liberi e fluidi (Denton, Hockx 2008: 3). In cinese i primi vengono chiamati *she* 社, *shetuan* 社团 o *hui* 会 (società, associazione) e i secondi *pai* 派 o *liupai* 流派 (corrente, scuola di pensiero). In realtà, distinguere l'una dalle altre non è sempre un compito agevole, e, ad esempio, la *Lunyu pai*, in cui nacque e si sviluppò il discorso sull'umorismo, è

considerata talvolta come società, talvolta come corrente. (Denton, Hockx 2008: 10).

La formazione di gruppi letterari, come enunciato in precedenza, non fu una novità nel panorama letterario cinese, ma ciò che contraddistinse quelli dell'inizio del secolo scorso fu il loro essere moderni. Secondo Denton e Hockx (2008: 4) la loro modernità risiede nello stretto legame tra essi e l'industria editoriale, e il loro senso di professionalità. In scala notevolmente più ridotta, il mestiere del giornalista-scrittore era apparso sin dal XIX secolo nei *treaty port*, laddove i giornali erano accompagnati da supplementi letterari, la pubblicazione dei quali permetteva ai propri autori di guadagnarsi da vivere. Il compito lasciato in eredità da questa prima generazione di giornalisti-scrittori a quella successiva del Quattro maggio fu quello di consolidare questa nuova professione e conferirle il meritato prestigio sociale (Lee 1973: 6-7). L'abolizione degli esami imperiali nel 1905 fu un potente catalizzatore di eventi: migliaia di letterati, esclusi dalla carriera burocratica prevista, andarono alla ricerca di nuove opportunità di lavoro, sfruttando le proprie competenze e capacità. “[They] had to find new economic means and new paths to social and cultural prestige. The rise of literary societies and literary journals in the late Qing and early Republican periods is closely associated with this dramatic change” (Denton, Hockx 2008: 6).

Oltre allo stimolo economico, quindi, altre motivazioni spinsero la maggior parte dei letterati a entrare a far parte dei diversi collettivi. La ricerca di visibilità fu una di queste: avere le proprie opere pubblicate portava un autore ad affermare il proprio ruolo nel campo della letteratura. Dato che questi gruppi gravitavano attorno a dei personaggi più o meno noti nel campo letterario, essere associato ad uno di essi significava accrescere significativamente il proprio prestigio, consentendo allo scrittore di turno di affermarsi e formare finalmente una propria identità culturale (Denton, Hockx 2008: 9-12). È proprio a partire dall'analisi di Pierre Bourdieu sul capitale culturale, e quello simbolico derivante da esso¹¹, che Hockx e Denton (2008) spiegano la grande popolarità riscossa dai gruppi letterari:

¹¹ Per approfondimenti sulle teorie di P. Bourdieu relative ai legami tra letteratura, arte, cultura e le condizioni sociali e le relazioni interpersonali che favoriscono la nascita del capitale culturale e simbolico dell'artista, cfr. Bourdieu (2005) *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*

Literary societies, and the journals they published, were a tangible means to assert positions within the field, in the context of a crisis-ridden society like that of China in the first half of the twentieth century. Symbolic capital could be gained through allegiances with other writers, connections to institutions, patronage, etc (Denton, Hockx 2008: 9-10).

Queste società diedero vita ad un dinamico e frizzante *wentan* 文坛 (mondo/arena letterario/a), termine usato dai membri della Società creazione a partire dal 1921 per accusare l'Associazione letteraria di aver monopolizzato l'arena letteraria (il *wentan*, appunto), limitando l'influenza delle altre correnti. A dire il vero, come accennato in precedenza, è impossibile riconoscere un solo leader nella complessa scena letteraria dell'epoca (Lee 1973: 30). I famosi slogan *wei yishu er yishu* 为艺术而艺术 (arte per l'arte) e *wei shenguo er yishu* 为生活而艺术 (arte per la vita), difesi dalla Società creazione e dall'Associazione letteraria, formulati dagli esponenti delle due società, non rispecchiavano nei testi pubblicati una differenza sostanziale, ma servivano ad affermare la propria peculiare identità attraverso la differenziazione reciproca. In retrospettiva, tra questi due gruppi che si consideravano l'uno esponente del romanticismo, l'altro del realismo, si riscontrano molte più somiglianze di quanto i membri furono disposti ad ammettere. Oggigiorno, la convinzione che ci fosse una scuola dominante, quella realista, su tutte le altre dell'epoca è stata superata alla luce dei nuovi studi che hanno riscoperto numerose altre pubblicazioni (Denton, Hockx 2008: 12). Questa lettura parziale della letteratura di inizio secolo era stata il riflesso della volontà di alcuni storici letterari e critici marxisti intenzionati a creare un *telos* che dall'Associazione letteraria portò alla formazione della Lega degli scrittori di sinistra. Questa schematizzazione esclude numerosi altri gruppi, specialmente quelli con atteggiamenti apolitici e liberali, come la *Yusi*, che furono altrettanto famosi e determinanti per la letteratura cinese (Denton, Hockx 2008: 172). Se addirittura la *Yusi*, che poteva vantare tra i portavoce Lu Xun e Zhou Zuoren, e la *Lunyu pai*, furono neglette dalla critica successiva, è possibile aspettarsi che molte altre scuole e correnti siano state escluse dal canone e siano cadute nell'oblio. Fortunatamente, grazie alla

“febbre culturale” degli anni Ottanta¹² alcuni degli altri protagonisti della sfera pubblica e del dibattito letterario del periodo repubblicano sono stati riscoperti. Lin Yutang, la sua corrente, i suoi giornali hanno iniziato a ricevere una sempre maggiore attenzione da parte degli studiosi. Sebbene le pagine dei giornali associati alla *Lunyu pai* abbiano ancora tanto da raccontarci, è finalmente possibile avere un quadro più preciso sull’importanza dell’umorismo nella letteratura cinese moderna e sul significato assunto dal dibattito scatenatosi attorno ad esso.

Nei “cent’anni di umiliazione nazionale” la Cina fu teatro di guerre intestine, espansione coloniale e rivolte popolari, che costrinsero i cinesi ad affrontare la propria vulnerabilità in un sistema globale e a porsi nuovi interrogativi, sull’identità personale e nazionale, che li aiutassero a uscire da quest’impasse. Dunque, il periodo repubblicano, dal punto di vista culturale, grazie anche all’incontro con l’Occidente, fu caratterizzato da una notevole apertura: nuovi ideali per cui combattere, tecnologie innovative, sperimentazioni e dibattiti in campo letterario, hanno reso i primi decenni del XX secolo mentalmente stimolanti e frenetici. È bene ricordare, tuttavia, che la modernità, solitamente associata a questo periodo, affonda le radici nell’ultima fase dell’impero Qing.

Se è vero che a partire dalla seconda guerra sino-giapponese, fino alla definitiva vittoria comunista, la ricchezza e il dinamismo culturali del periodo andarono inaridendosi a causa dell’inasprimento del controllo e della censura sulle opere artistiche e letterarie, è altresì vero che per quasi trent’anni artisti, scrittori, politici e studenti si abbandonarono ad infuocati dibattiti che a partire dalla salvezza nazionale hanno toccato tutti gli ambiti della vita, dell’arte e della cultura. Grazie a questa apertura, facilitata dall’avvento della stampa moderna e da centri culturali come Shanghai e le sue concessioni straniere, anche il discorso sull’umorismo potette nascere ed espandersi,

¹² Dopo la scomparsa di Mao nel 1976 in Cina si assistette ad un nuovo periodo non solo di riforme politiche, ma anche di apertura generale in ogni campo della cultura. Durante gli anni Ottanta la scena letteraria e artistica cinese fu attraversata da una nuova spinta e un nuovo fervore che accesero dibattiti e scambi interculturali. Proprio per la curiosità e creatività ritrovate ci si riferisce a questo fenomeno come *wenhua re* 文化热 (febbre culturale).

inserendosi nella più grande cornice della modernità e cambiando il modo dei cinesi di pensare ed approcciarsi a questo argomento.

II Capitolo

Genesi dell'umorismo cinese: *youmo* al centro di nuove teorie e accesi dibattiti

2.1 La nascita dell'umorismo

Se il 1934 in Cina fu considerato “l'anno della rivista”, appena un anno prima nei circoli letterari si parlava di “anno dell'umorismo” (*youmo nian* 幽默年). In realtà il termine *youmo*, fa la sua prima apparizione in un articolo pubblicato di Lin Yutang una decina di anni prima, ma è soltanto negli anni Trenta che avrà un enorme diffusione grazie al successo della rivista lanciata da Lin stesso nel 1932: il *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Dialoghi, tradotto nelle pubblicazioni in lingua inglese come *Analects Fortnightly*).

Che bisogno aveva Lin Yutang di coniare un nuovo termine per tradurre il concetto inglese *humor*? Non esistevano in Cina esempi di letteratura umoristica? Quali erano i vocaboli relativi alla sfera comica fino ad allora in uso?

Il primo termine conosciuto che contiene al suo interno il significato di umorismo, o comunque qualcosa inerente alla sfera comica è *huaji* 滑稽, almeno secondo Kao (1974) che lo definisce così: “the character *hua* 滑 means “smoothen” or “slippery”; and the character *ji* 稽, meaning “to check” (to see if it tallies), or a “trick”, is perfect pun for the character *ji* 鸡, which means “chicken”” (Kao 1974: xviii), e corrisponderebbe più o meno all'italiano “divertente”

I primi tipi conosciuti di umorismo erano barzellette o indovinelli e, di solito, derivavano da quattro tipi di fonti: barzellette comuni *xiaohua* 笑话, parabole pre-Qin *yuyan* 寓言, spettacoli *huaji* 滑稽戏, e antologie Qing-yan *Qingyanji* 清言集 (Yue 2010).

La prima testimonianza dell'uso della parola *huaji* risale al grande poeta originario dello stato meridionale di Chu, Qu Yuan 屈原 (340 a.C. circa- 278 a.C.), che nella sua principale opera *Chu Ci* 楚辞 usa *huaji* per indicare ““smoothe and ingratiating manner” with the prince which he obviously did not possess” (Kao 1974: xix). Tra l'altro, è

curioso notare che, nella stessa opera, l'autore usa anche la parola *youmo*, ma con un significato completamente diverso da quello attuale, ossia per indicare “tranquillità della vita e della mente” (Yue 2010: 404).

Since then, *huaji* was more referred to the “humor in the palace” and *huaji* play became an interaction between the king and his professional comedians. Those early comic actors were good at finding the right time to speak the right words in the right way and were influential to help king to solve conflicts (Yue 2010: 404).

Dongfang Shuo 东方朔 (160 a.C. – c. 93 a.C.) è il più rinomato tra questi attori di *huaji* ed è considerato dagli storici il “Maestro dell'umorismo” (Yue 2010: 403-404). Nella monumentale opera di Sima Qian 司马迁 (ca. 145 a.C.-ca. 86 a.C.) *Shiji* 史记 (Memorie di uno storico), appare un intero capitolo dedicato a detti umoristici o ingegnosi a corte chiamato *Huaji liezhuan* 滑稽列传 (Tradizioni di rimostranti umoristici) (Rea 2015: 8).

Oltre a forme di umorismo di tipo *huaji*, c'erano altre forme di testi comici che facevano parte più propriamente della letteratura e che erano chiamate *paishuo* 俳说 (chiacchiere minori). Il primo testo conosciuto che raccoglie questi *paishuo* è conosciuto come *Xiaolin* 笑林 (Foresta delle risate) (Yue 2010: 404). Il *Xiaolin* 笑林, la prima antologia di “barzellette”, probabilmente del mondo (Chey 2011: 16), sarebbe apparsa in Cina circa nel 221 d. C. (ben prima dell'opera bizantina *Philogelos*, compilata attorno al 400 d. C.) (Chey 2011: 5-6). La sua compilazione è attribuita a Handan Chun 邯郸淳 (132?-225?), un eminente studioso in attività durante il periodo dei Tre Regni (220-280 A.D.) e nativo di Yingchun, nel nord-ovest della Cina. Purtroppo la raccolta completa non ci è pervenuta, ma alcune delle sue storielle ci sono state tramandate in due enciclopedie risalenti al decimo secolo: il *Taiping yulan* 太平御览 (Letture dell'era Taiping) e il *Taiping guangji* 太平广记 (Registri estesi dell'era Taiping). Non solo, l'importanza dell'opera è anche testimoniata dal fatto che lo stesso Lu Xun cita per intero nel suo *Zhongguo xiaoshuo shilüe* 中国小说史略 (Breve storia della narrativa cinese) una delle “barzellette” dell'antologia. (Chey 2011: 16).

Durante il periodo imperiale (221 a.C-1911), apparirono almeno novantatré libri

di barzellette, non sempre originali, ma che spesso riciclavano il materiale delle dinastie precedenti (Yue 2010: 404-405).

Nonostante la lunga tradizione nella letteratura, spesso l'umorismo fu ignorato o disprezzato, soprattutto in contesti formali, per due motivi principali: da un lato il conservatorismo confuciano che lo considerava “an inferior form of esthetics”, dall'altro, l'inquisizione letteraria *wenzi yu* 文字狱, che “reached in a climax in the last two dynasties in China, the Ming dynasty and the Qing dynasty, during which thousands of people, educated or otherwise, were directly ordered to be prosecuted by the ruling emperors” (Yue 2010: 413). Molti intellettuali, quindi, almeno pubblicamente, preferivano non praticare l'umorismo, strettamente legato alla critica o, quantomeno, alla presa in giro, per evitare di cadere vittime delle persecuzioni dei regnanti.

Al tempo della fiorente industria editoriale, nei primi decenni del Novecento, erano entrati nell'uso comune parecchi termini che “garantivano una licenza comica” e “creavano un'aspettativa di divertimento”, tra questi: *xiaohua* 笑话 (barzelletta, storiella divertente), *youxi* 游戏 (gioco), *huaji* 滑稽 (divertente), *huixie* 诙谐 (divertente) (Rea 2015: 9-10). D'altra parte, secondo molti autori dell'epoca repubblicana, nessuno di questi era paragonabile al concetto inglese di *humor*. In effetti, Lin Yutang non fu né il primo né l'unico a dare la sua traduzione del termine. Il primo tentativo conosciuto di traduzione risale a quasi vent'anni prima: nel 1906 il teorico letterario Wang Guowei 王国维 (1877-1927) coniava *oumuya* 欧穆亚, che però avrebbe avuto scarso successo (Rea 2015: 137; Yue 2010: 418). Altri tentativi includono *yumiao* 语妙 (discorso spiritoso), *youmiao* 幽妙 (astruso e meraviglioso), *youma* 优骂 (insulto superiore), *youmo* 油抹 (applicare la vernice), e *you ta yi mo* 幽他一默 (prendere in giro) (Rea 2015: 137).

Dal *Xiaolin* in poi, come è stato notato, ci furono vari esempi di raccolte umoristiche, ma è la Cina repubblicana l'epoca decisiva per l'analisi dell'umorismo e Shanghai la città principale per il suo sviluppo, difatti “Shanghai provided a sanctuary for scholars and writers, where they felt safe to poke fun or launch barbed humour at the follies and foibles of the old society and the corrupt administrations of officials and warlords” (Chey 2011: 18).

2.2. *Lunyu banyuekan* e la *Lunyu pai*

Il 16 settembre 1932, a Shanghai, uscì il primo numero della rivista letteraria *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Dialoghi, d'ora in poi *Lunyu*). Già dal titolo è evidente il tono ironico che avrebbe permeato la rivista: prende infatti scherzosamente il nome dall'opera classica attribuita a Confucio *Lunyu* 论语 (Dialoghi). Le ragioni per la pubblicazione di una nuova rivista, invece che essere espresse nell'usuale *fakan ci* 发刊词 (dichiarazione inaugurale), vennero spiritosamente descritte nell'articolo inaugurale “Yuanqi” 缘起 (L'origine) redatto da Lin Yutang (Laughlin 2008a: 112-113). In esso è costruita da Lin l'immagine pittoresca di un gruppo di amici alla stregua di antichi filosofi, i quali si danno come soprannomi i nomi dei discepoli di Confucio. In questa descrizione sono utilizzate citazioni (e storpiature) dei *Dialoghi* e del *Mencio*, e vengono utilizzati termini ed espressioni in *wenyan*. Tutto ciò produce un effetto comico in quanto: “readers knowing the cosmopolitan English-speaking background of Lin Yutang and his friends would be amused at this self-portrayal, knowing full well that it could not be further from the truth” (Laughlin 2008a: 113). In effetti, al contrario di quanto accade nei *Dialoghi* e nel *Mencio*, anziché esaltare le loro virtù, la descrizione dei personaggi assume un aspetto caricaturale: nella parte finale dell'articolo questo gruppo ci viene mostrato come una schiera di disoccupati e scansafatiche che si incontrano per passare il tempo insieme a fumare e a oziare e che a un certo punto, capendo di non poter più continuare questo stile di vita così rilassato, in cui nessuno lavora, decidono di lanciare la rivista (Laughlin 2008a: 114).

Invero, la creazione della rivista rispose a circostanze diverse. Lin era appena tornato dal suo viaggio in Europa in cui, tra le altre cose, aveva partecipato in Svizzera al comitato della cooperazione culturale in quanto delegato dell'Accademia Sinica¹³. Il Giappone aveva invaso la Manciuria nel settembre del 1931 e ciò aveva provocato un

¹³ L'Accademia sinica è l'istituto nazionale di ricerca della Repubblica di Cina. Fu fondata a Nanchino nel 1928 e nel 1949 a causa della guerra civile si trasferì a Taiwan. Tra i presidenti troviamo Cai Yuanpei e Hu Shi.

“massive and unprecedented patriotic fervour among the Chinese public, and national salvation became the dominant preoccupation of the public media” (Qian 2011b: 199). Inoltre, la repressione nazionalista aveva fatto in modo che molti letterati si trasferissero a Shanghai. La rivista umoristica verosimilmente volle dare una risposta diversa, più leggera, al clima di tensione politica e sociale del momento. Figura centrale fu Shao Xunmei 邵洵美 (Sinmay Zao, 1906-1968), il quale era il proprietario di *Shidai* 时代, la casa editrice che avrebbe pubblicato *Lunyu*. Il primo nucleo comprendeva autori legati soprattutto all’ambiente culturale di Shanghai. Oltre a Shao Xunmei e Lin Yutang, troviamo Quan Zenggu 全增嘏 (1903-1984), Pan Guangdan 潘光旦 (1899-1967), Li Qingya 李青崖 (1886-1969) e Zheng Kebiao 章克标 (1900-2007) (Laughlin 2008a: 106; Qian 2011b: 199). In realtà, i collaboratori della rivista furono molti di più e con background diversi tra loro; ciò è in parte dovuto al fatto che Lin aveva collaborato con le riviste *Yusi* e *China Critic*, potendo così tessere relazioni anche con gli intellettuali Pechinesi. Tra questi troviamo Lu Xun, Zhou Zuoren, Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945) e Sun Fuyuan. Uno dei più frequenti collaboratori era proprio Zhou Zuoren accompagnato dal gruppo *Jingpai*. Altri regolari collaboratori erano quelli legati alla *Haipai* 海派, tra i quali figurano Zhang Yiping 章衣萍 (1902-1946) e Lin Yu 林幽, oltre ai già citati membri del primo nucleo (Qian 2011b).

Molti altri scrittori, che per amicizia o altre ragioni erano comunque vicini a Lin Yutang, collaborarono con la rivista. Ad alcuni di essi venne dato l’epiteto *youmo baxian* 幽默八仙 (gli immortali dell’umorismo), tra questi, oltre a Lin Yutang e Zhou Zuoren, possiamo citare il più famoso scrittore umorista Lao She, ma anche He Rong, Yao Ying 姚颖, Jian Youwen 简又文 (1896-1979), Lao Xiang 老乡 Huang Jiayin 黄嘉音 (1913-1961) e Tao Kangde 陶亢德 (1908-1983) (Laughlin 2008a: 106; Sohigian 2007: 138-139). Altri ancora proprio grazie al successo della rivista divennero nomi noti nella scena culturale degli anni Trenta: Xu Xu 徐訏 (1908-1980), Hai Ge 海戈 e Huang Jiade 黄嘉德 (1908-1993) fanno parte di questo gruppo (Qian 2011a: 98).

Analizzando il titolo della rivista è possibile capire quale sarebbe stato, più o meno, il suo contenuto. *Lun* 论 significa “commento, discussione” *yu* 语 significa “discorso”, quindi la rivista nacque come spazio aperto in cui un gruppo di amici, non appartenente

a un'organizzazione politica particolare, poteva parlare e discutere liberamente di varie tematiche, da quelle più personali ad altre legate alla sfera sociale e politica. Il suo spirito era liberale e indipendente e al suo interno si potevano trovare, affiancati critica seria e divertimento (Rea 2015: 133). Sebbene, in teoria, i collaboratori non seguissero un'ideologia comune, è altresì vero che si può notare una certa somiglianza nello stile tra molti di essi (Qian 2011b: 199). La critica letteraria, quindi, si riferisce spesso alla Corrente di *Lunyu* o *Lunyu pai* 论语派 per indicare la cerchia di intellettuali riunita attorno a Lin Yutang e alla sua rivista. In realtà, Qian (2011a: 96-97) ci fa notare che delimitare i contorni di questa corrente non è affatto facile in quanto essa non era una società con una struttura organizzativa ben definita, con regole, lista di membri, agenda politica ecc. Propone, quindi, di parlare di “fenomeno del *Lunyu*” riferendosi ai

literary and cultural discourses and practices of Lin Yutang in particular and the ‘*Lunyu* group’ in general, as articulated and demonstrated by means of a series of journals edited by or associated with Lin Yutang, including *Lunyu*, *Renjianshi*, *Yuzhou feng*, *Xifeng*, and *The China Critic* (Qian 2011a: 97).

A rendere il quadro ancora più complesso è il fatto che molti scrittori che non possono essere ricollegati alla *Lunyu pai* vennero ciononostante pubblicati all'interno delle riviste di Lin, come, ad esempio, quelli appartenenti alla Lega di sinistra. Lin credeva nel pluralismo e nell'inclusività e non si tirò indietro nemmeno quando, a causa della censura nazionalista, i giornali della Lega erano banditi e la maggior parte delle riviste non osava pubblicare gli articoli dei suoi membri (Qian 2011a: 14, 80). Risulta abbastanza impressionante il fatto che almeno quaranta tra scrittori progressisti e di sinistra trovarono spazio nelle pagine delle riviste di Lin Yutang, tra questi: Ah Ying 阿英 (1900-1977), Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), Mao Dun, e Xu Maoyong, 徐懋庸 (1911-1977), considerato, inoltre, che spesso tra questi e Lin non correva buon sangue ed erano sovente impegnati in accesi dibattiti (Qian 2011a: 14, 98). È interessante a tal proposito notare che le memorie di Guo Moruo: *Haiwai shinian* 海外十年 (Dieci anni

all'estero)¹⁴ e *Beifa tuci* 北伐途次 (Scali della spedizione al nord), “were published not only when the official order for his arrest had not been lifted, but also at a time when the Left League had already launched its polemical campaign against Lin Yutang” (Qian 2011a: 80-81). Detto questo, la maggior parte dei collaboratori ai giornali di Lin era d'altra parte costituita da personaggi che non avevano “forti inclinazioni politiche” (Qian 2011a: 81).

Le altre due riviste letterarie lanciate da Lin furono la *Renjianshi* 人间世 (Mondo umano) e la *Yuzhou feng* 宇宙风 (Vento cosmico). Ciò che differenzia *Lunyu* dalle altre due è l'attenzione speciale dedicata all'umorismo. In essa, infatti, non soltanto venivano pubblicati articoli umoristici, soprattutto sotto forma di *xiaopin wen* 小品文 (breve saggio informale, si veda paragrafo successivo), il genere promosso principalmente nelle altre due riviste, ma vi furono pubblicati anche parecchi articoli sull'umorismo. La rivista, d'altro canto, ebbe un immediato successo e il termine *youmo*, coniato ben dieci anni prima, finalmente iniziò a prendere piede tra gli intellettuali che volevano dire la propria su cosa esso fosse e cosa rappresentasse. Si iniziarono a usare concetti come *youmo gan* 幽默感 (senso dell'umorismo), *youmo wenxue* 幽默文学 (letteratura umoristica), e *youmo xiaopin* 幽默小品 (sketch umoristici) (Rea 2015: 132). Per comprenderne la vasta portata a livello culturale basti pensare che la parola *huaji*, fino ad allora la più usata per riferirsi alla sfera comica venne progressivamente accantonata (Yue 2010: 405-406; Rea 2015:158). Tutt'oggi gli studenti stranieri di lingua cinese vengono a contatto con il termine *huaji* molto dopo aver imparato la parola *youmo*. La fama della rivista fu tale che “it was said that if the Ministry of Education wanted to make an announcement, it could just run an ad in *Analects* and the message would be spread to all students.” (Qian 2011b: 202); addirittura Lu Xun commentò così “Bang! Everybody everywhere is suddenly talking about *youmo* and writing *xiaopin* essays” (cit. in Qian 2011b:191).

Uno degli interessi principali del gruppo del *Lunyu* era sicuramente l'introduzione e la promozione, attraverso la traduzione, della cultura americana ed europea in Cina.

¹⁴ Pubblicata con lo pseudonimo Ding Tang 鼎堂

Questo è ben esemplificato dal giornale *Xifeng* 西风 (Vento d'occidente) diretto dai fratelli Huang, Jiayin e Jiade, del quale Lin Yutang era redattore consulente e supporto spirituale. “In the 1930s, *West Wind* was considered as containing the best articles translated from Western journals [...] the best journal in China for introducing Western ideas and lifestyles” (Qian 2011a: 116). L'influenza che la rivista ebbe nella scena culturale fu significativa e duratura, difatti essa continuò ad essere pubblicata durante e dopo la seconda guerra sino-giapponese. Si potrebbe supporre che il motivo per cui sopravvisse nonostante la guerra, sia da ricondursi ad una posizione distaccata nei confronti del conflitto, ma, in realtà, quasi ogni numero conteneva articoli riferiti alla guerra. L'attenzione della rivista era rivolta verso tutti gli aspetti della vita contemporanea, aveva un approccio che Qian (2011a: 116) definisce “caleidoscopico”. Difatti, al fianco della guerra, erano pubblicati articoli sulla scienza, tecnologia, biografie, psicologia, istruzione, cultura, curiosità, recensioni di libri, come se il lettore avesse dovuto avere un assaggio di un po' di tutto quello che avveniva nel mondo occidentale. Nonostante ciò, è evidente che le pratiche personali di vita quotidiana, quali il matrimonio, le relazioni, l'educazione sessuale, le donne erano il focus principale della rivista. “Such attention to the personal everyday life practices was a salient feature of the *Lunyu* phenomenon” (Qian 2011a: 117).

Tra le attività più prolifiche della *Lunyu pai* c'è quella che Laughlin (2008a: 107) chiama “translitterazione creativa”. Come sappiamo, in questo periodo venivano tradotte moltissime opere e la translitterazione di parole straniere era una pratica all'ordine del giorno; il gruppo di *Lunyu*, inoltre, era costituito da personaggi che avevano studiato all'estero e parlavano altre lingue, dunque avevano la formazione necessaria per occuparsene. Di solito per traslitterare una parola straniera in cinese si usano dei caratteri specifici destinati a questo scopo, quello che la corrente di *Lunyu* faceva era translitterare utilizzando caratteri diversi dai soliti per creare un effetto straniante o comico. Ad esempio, oltre alla più famosa translitterazione *youmo*, Laughlin (2008a: 11) cita Lao She che in *Yuzhou feng* per tradurre *happy new year* adopera i caratteri *haipa niu er* 害怕扭耳 (ho paura che mi torci l'orecchio); oppure

jiantou man 尖头慢 per *gentleman* (di solito tradotto come *shenshi* 绅士 o *junzi* 君子). Un'altra di queste traslitterazioni creative care alla *Lunyu pai* è *katun* 卡吞 per indicare le illustrazioni all'interno del *Lunyu*. All'epoca era ormai diventata di uso comune la parola *manhua* 漫画 (manga) derivata dal giapponese, ma il gruppo del *Lunyu* preferiva *katun* forse perché oltre a translitterare foneticamente la parola inglese *cartoon*, combinava i caratteri *ka* 卡 “incastrato, bloccato” e *tun* 吞 “ingoiare” suggerendo di “swallowing (or not being able to) something that is stuck in the throat” (Laughlin 2008a: 109).

All'epoca, inserire illustrazioni all'interno degli articoli era una pratica originale per una rivista letteraria ed è interessante notare che nel *Lunyu* esse venivano tutte raccolte nell'indice della rivista sotto la dicitura *katun* “as though they belonged to a special department” (Laughlin 2008a: 109). Le immagini erano creazioni originali o, spesso, erano prese da altre riviste come il *Punch*, l'*Humorist*, il *New Yorker*, il *Collier's*, altre volte venivano utilizzate le vignette del messicano José Miguel Covarrubias pubblicate ne *La Chine* di Marc Chadournes. Alcune di esse erano presentate con delle didascalie sia in inglese che in cinese (Laughlin 2008b: 211-217; Rea 2015: 137).

È importante sottolineare un'altra iniziativa promossa da Lin Yutang su *Lunyu*. Immerso nella realtà moderna e consapevole delle difficoltà della Cina del tempo, uno dei temi a lui più cari era quello dell'istruzione. Il 16 novembre 1933 decise, così, di istituire un forum di discussione sul tema della semplificazione dei caratteri. “It should be pointed out that it was *Lunyu* that first promoted the use of simplified Chinese characters” (Qian 2011a: 118). Ovviamente, la discussione non portò a risultati concreti e la semplificazione avverrà molto dopo, durante il governo della Repubblica popolare cinese. In ogni caso, molti dei punti di vista espressi nella rivista anticiparono la versione finale implementata negli anni Cinquanta. “It is well-known that language reform constituted one of the essential elements of Chinese modernity. In a sense, Chinese modernity opened up with the introduction of the vernacular *baihua* as acceptable common language.” (Qian 2011a: 118)

Ciò che poteva essere pubblicato su *Lunyu* e da chi venne espresso scherzosamente

da Lin Yutang in una lista di dieci restrizioni *Tongren jietiao* 同人借条 (Dieci comandamenti) pubblicata nel primo numero e a più riprese nei successivi. Su di essa spesso i collaboratori hanno commentato o scherzato nelle loro pubblicazioni. Laughlin (2008b: 222-223) la traduce interamente nel capitolo dedicato al gruppo di *Lunyu*.

La prima restrizione recita “No ai reazionari”. Potrebbe apparire strano che in una rivista sedicente apolitica si faccia subito riferimento ai reazionari, ma questa restrizione pare far dell’ironia sul fatto che Lin e il suo gruppo erano accusati proprio di essere dei reazionari dai loro detrattori. D’altronde, il loro obiettivo non era quello di essere d’intralcio alla rivoluzione, ma piuttosto affrontare la situazione con maggiore leggerezza e distacco. La seconda e la terza restrizione danno indicazioni su chi possa essere criticato e come. Secondo Lin si devono criticare solo coloro che si amano, e ne fa una lista che include la maggior parte della popolazione, di modo che nessuno possa essere, di fatto, al di sopra delle loro critiche. Quelli che si disprezzano non devono essere lodati, ma, dice Lin, non c’è neanche bisogno di chiamarli *wangbadan* 王八蛋 (bastardi). Dalla quarta all’ottava si fa riferimento all’onestà intellettuale degli scrittori, i quali non possono parlare per conto di qualcuno o fare propaganda per soldi (possono farlo gratis!) e sono invitati a scrivere le loro opinioni personali con libertà e sincerità, senza essere ossessionati dal politicamente corretto. (Laughlin 2008b: 223-224)

La nona restrizione è forse una delle più interessanti perché apre la discussione su un altro tema caro al gruppo del *Lunyu*, quello della “coltivazione del piacere”, spesso identificato con il fumo della sigaretta, essa recita “Non abbandonare le abitudini - come fumare, apprezzare il buon tè, ammirare i fiori di susino, leggere libri, ecc. - o esortare gli altri a smettere di fumare”. Tutelare queste attività che di fatto sono dei passatempi e non sono “legate a nessun progetto nazionale o professionale” (Laughlin 2008a: 4-5) dà il permesso agli intellettuali di poter passare parte del tempo a non essere produttivi, ma a godersi la vita. È curiosa la prominenza che viene data al fumo delle sigarette, l’unica delle attività a non essere propriamente “cinese”, all’interno della lista. Questo, similmente al discorso sull’umorismo, rientra nel progetto interculturale di questo gruppo di scrittori che avevano tutti studiato all’estero e vivevano e lavoravano nella metropoli più interculturale di tutta la Cina.

Per dimostrare in quale modo veniva affrontato il discorso del tabacco nel gruppo del *Lunyu* possono essere elencati numerosi esempi. Oltre che nel *Tongren jietiao*, Lin è determinato a chiarire quanto il fumo sia un elemento coesivo nell'articolo inaugurale del *Lunyu*:

Though none of us could find a job, we did have to smoke nevertheless. Zi Gong was fond of Luzon cigars; Zengzi liked to smoke a pipe [*danbagu*, an old transliteration of "tobacco"]; Zai Yu is not without a cigarette in his mouth night or day; although Zi Lu does not smoke, he also has the air of a smoker (*yanqi yi pozhong*), just like the proverbial man who on "passing the butcher's shop begins to chew." As for You Zi, he "puts himself in the place of others": although he does not smoke, he fills his house with the necessities, so everyone loves to hurry to You Zi's door. [...] In times of idleness we congregate at You Zi's household, sometimes puffing smoke at each other for an hour without saying anything, but in our spiritual journey we all understand each other, then, having been uplifted, we each go our own way (Yuanqi, cit. in Laughlin 2008a: 114).

Lin non si limitò solo a questo: nel suo articolo "Wo de jieyan" 我的戒烟 (Smetto di fumare), ad esempio, non parla del suo reale tentativo di smettere di fumare, anzi l'articolo si conclude con Lin che si congratula con sé stesso perché ha resistito alla inconcepibile voglia di smettere di fumare (Lin 1932a). D'altro canto, fumare per lui è un simbolo di "sofisticatezza e civiltà" (Laughlin 2008b: 226). In almeno due articoli "Tan niujin" 谈牛津 (Su Oxford) e "Xiyān yu jiāoyù" 吸烟与教育 (Fumo e insegnamento) collega il fumo all'istruzione: l'apprendimento risulta più efficace se è accompagnato dal fumo (Lin 1933a; Lin 1933b). Un altro dei promotori del fumo fu Shu Shan 曙山, che nel suo articolo "Yān yu shìjiè míngrén" 烟与世界名人 (Il fumo e personaggi del mondo famosi) passa in rassegna svariati personaggi di tutto il mondo noti in Cina negli anni Trenta e descrive gli aspetti positivi del fumo. Tra questi personaggi famosi vi è anche Giuseppe Mazzini: sembra che un assassino avesse desistito dal suo intento di ucciderlo dopo che Mazzini gli ebbe offerto una sigaretta (Shu: 1933). Il fumo, inoltre, non era considerato solo un passatempo delle classi più elevate. In "Yāngāi" 烟丐 (La mendicante di sigarette) (1933) di Dun Ding 钝丁 viene descritta una mendicante che al posto dei soldi preferisce che le persone le diano delle sigarette. Lin Yutang "praises the woman's placement of cigarettes above food,

claiming that she understands the true meaning of Li Bai's poetry and Gong Zizhen's essays—for him, the woman is an ascetic master of the art of living” (Laughlin 2008b: 231-232).

Se il fumo delle sigarette quindi non solo era consentito, ma anche elevato a passatempo degno di un letterato, al contrario l'oppio non poteva essere condonato, d'altronde in Cina erano ancora aperte le ferite lasciate dalle guerre dell'oppio: “However compelling the claims for liberty and leisure, the twentieth century Chinese writer cannot bring himself to discuss opium without roundly condemning it” (Laughlin 2008a: 135).

Lunyu ebbe enorme successo e la fame di umorismo da parte del pubblico cinese è testimoniata da diversi fattori, primo fra tutti l'emergere, successivamente al *Lunyu*, di altre riviste dedicate all'umorismo e alle risate, tra queste *Yijing* 易经, diretta da Jian Youwen, *Tanfeng* 谈风 (1936-1937), diretta da Hai Ge, e *Zhongyong* 中庸 (1933) (Qian 2011b:191; Rea 2015: 133); in secondo luogo la comparsa di antologie umoristiche sulla scena letteraria. Numerosi furono gli autori che si impegnarono nella compilazione di tali antologie, primo fra tutti Zhou Zuoren con il suo *Kucha'an xiaohua xuan* 苦茶庵笑话选 (Barzellette scelte dallo studio del tè amaro), uscito nel 1933, il quale riciclava barzellette e storielle da fonti Ming e Qing. “The publication of humor collections appears to have peaked in 1935, which saw the appearance of over a dozen” (Rea 2015: 148).

2.2.1 Il *xiaopin wen*

Questo paragrafo è dedicato al genere letterario che più di tutti ha rappresentato le istanze del gruppo di *Lunyu*: il *xiaopin wen* 小品文 o “breve saggio informale”. La parola *xiaopin wen* non è risalente al periodo repubblicano, ma riprende un termine ombrello sotto cui, durante l'epoca Ming (1369-1644), ricadevano varie tipologie di scritti dalle prefazioni ai colofoni, dalle iscrizioni sui dipinti ai diari di viaggio. Quello che queste forme avevano in comune era “a comparatively casual mood and an

emphasis on the trivial, the everyday, the little things that make life charming and meaningful on a day-to-day basis. [...] vernacular, local and colloquial elements in the language, generally short length of text” (Laughlin 2008a: 14). Ma, ancora, nel primo periodo repubblicano, così come nell’epoca premoderna, tutti i vari generi racchiusi nel concetto di *xiaopin* erano ben distinti tra loro.

Lin e la sua cerchia si appropriarono così di questo termine per riferirsi al tipo di saggio rilassato, informale, intimo, (e spesso umoristico), tramite il quale esprimevano le loro idee, i loro pensieri, i loro sentimenti e le loro prospettive sulla società (Rea 2015: 144). Il *xiaopin wen* incarnava, quindi, uno stile di vita e di scrittura che Laughlin (2008a) definisce “letteratura del tempo libero” (*literature of leisure*, o in cinese *xianqing wenxue* 闲情文学), la quale non ebbe origine nel secolo scorso, ma continuava una tradizione risalente almeno al diciassettesimo secolo. Molti scrittori già da allora ritenevano che la scrittura non dovesse rispondere agli imperativi confuciani ed essere soltanto espressione di ambizione politica ed elogio della virtù morale.

Laughlin (2008a: 15) ci fa notare che il breve saggio informale può essere assimilato a quello che oggi è definito *sanwen* 散文, cioè un “saggio in prosa con valore letterario”. Il *xiaopin* moderno fece le sue prime apparizioni negli anni Venti (Laughlin 2008a:1) e Zhou Zuoren ne fu il principale esponente: egli pubblicò una dozzina di volumi di *xiaopin* e lanciò insieme al fratello Lu Xun la rivista *Yusi*. Tuttavia, questo tipo di saggio raggiunse l’apice solo nel decennio successivo grazie al successo delle riviste lanciate da Lin Yutang, in particolar modo *Renjian shi*, espressamente dedicata al *xiaopin wen*, e *Yuzhou feng*, ed è per questo che *youmo*, lo stile che caratterizzò il *Lunyu*, la prima rivista di Lin, venne sin da subito associato a questo genere letterario.

Oltre al tono umoristico, un altro elemento che secondo Zhou Zuoren differenziava il *xiaopin* moderno da quello premoderno era l’utilizzo del *baihua*. In realtà Laughlin (2008a: 7-8) rileva che la distinzione tra *baihua* e *wenyan* nel saggio moderno non è così netta e spesso gli autori si abbandonavano a una mescolanza dei due sfidando “the very opposition of ‘traditional’ and ‘modern’ upon which the New Culture movement, the Literary Revolution, and the May Fourth movement were based”. D’altronde,

l'inizio del Novecento fu un periodo di grandi sperimentazioni letterarie e il *baihua* era ancora in una fase di sviluppo. Lo scopo dei praticanti del genere, tuttavia, non era

to develop and perfect a form of art for aesthetic reasons. [...] the attraction of *xiaopin wen* to Lin Yutang and his associates much like smoking and the practice of *youmo*, was in irritating the personalities who vied to dominate the literary scene in the name of national salvation and revolution. It was in adopting this posture that the Analects Group, whose members' similar backgrounds contributed to the commonality of their viewpoint, found their unity (Laughlin 2008b: 238).

Gli scrittori di *xiaopin* vennero pesantemente criticati, in quanto ritenuti frivoli e disinteressati alla drammatica situazione in cui versava la Cina, così la canonizzazione letteraria successiva non diede importanza a un genere molto popolare negli anni Trenta. Anzi, il genere potrebbe rivelarsi più moderno della narrativa, poesia, teatro realistici/rivoluzionari che dopo il 1937 dominarono la scena culturale (Laughlin 2008a: 4). Il *xiaopin*, infatti, era un genere praticato da quasi tutti gli scrittori nei primi decenni del Novecento, anche da alcuni dei suoi oppositori. Inoltre ebbe un ruolo fondamentale nella creazione di uno standard per il cinese scritto moderno. Da non sottovalutare anche l'influenza che ebbe nell'istruzione "where it served as the vehicle for training young Chinese writers in their own language and developing their literary sensibilities" (Laughlin 2008a: 4).

Nel dibattito sul genere intervenne anche Hu Shi il quale, nel suo *Wushi nian lai zhi zhongguo wenxue* 五十年来之中国文学 (La letteratura cinese degli ultimi cinquant'anni), scrisse "the most noticeable progress in prose has been the '*xiaopin wen*' essay promoted by Zhou Zuoren. This kind of *xiaopin wen* uses casual conversation but has profound meaning hidden within it" (cit. in Laughlin 2008a:10).

Tra i primi oppositori ci fu Lu Xun che scrisse un articolo di critica nei confronti del genere: "Xiaopin wen de weiji" 小品文的危机 (La crisi del *xiaopin wen*). In esso egli non può che riconoscere la grande influenza che questo genere aveva, ciononostante lo condanna e lo bolla come *xiao baishe* 小摆设 (chincaglieria, ninnolo). Dal suo punto di vista la letteratura doveva criticare e attaccare, doveva essere come

“lance e pugnali”, proprio come i suoi famosi *zawen* 杂文 (brevi saggi miscellanei).

Il grande successo che le riviste di Lin avevano anche tra gli studenti più progressisti fece preoccupare la Lega degli scrittori di sinistra che iniziò a sferrare attacchi contro l’umorismo e i saggi *xiaopin*. Ma la popolarità di questi ultimi fu tale che la Lega dovette lanciare una propria rivista “to counteract Lin Yutang’s influence” (Hsia 1961: 132). Nacque così, nel 1934, *Taibai* 太白 (Venere, tradotto spesso in lingua inglese come *Morning Star* o *Venus*). (Laughlin 2008a: 9). Ovviamente l’obiettivo dichiarato della rivista non era quello di neutralizzare la moda considerata decadente e frivola del *xiaopin*. Lo scopo, descritto nell’articolo di Xu Maoyong “Yao ban yige zheyang de zazhi” 要办一个这样的杂志 (Questo è il tipo di rivista che vogliamo fare), era quello di veicolare la promozione della “lingua di massa” (*dazhong yu* 大众语) attraverso la pubblicazione di opere in prosa. Ed effettivamente, come sottolinea Laughlin (2008a: 136), la rivista non fu soltanto la reazione degli scrittori di sinistra alla fortuna del *xiaopin*: la lingua utilizzata era molto più semplice di quella utilizzata dal gruppo del *Lunyu* e “many of the critical articles were concerned with the issue of ‘mass language’ and its promotion”.

2.3 Lin Yutang

Se c’è un autore al quale più di tutti si deve il successo e la diffusione in Cina dell’umorismo quello è senza alcun dubbio Lin Yutang 林语堂 (1895-1976). Formidabile ponte culturale tra Cina e Stati Uniti, se nel suo paese natale era considerato un “intellettuale occidentalizzato” in America era il “filosofo cinese”. Si dedicò alla divulgazione della cultura americana in Cina e, viceversa, alla divulgazione di quella cinese in America attraverso la pubblicazione di numerosi bestseller tra cui *Il mio paese e il mio popolo*, *Importanza di vivere* e *La saggezza della Cina e dell’India*. Apertamente anticomunista, in patria il suo nome divenne un tabù e fu, quindi, dimenticato per molto tempo, per essere riscoperto soltanto durante la “febbre culturale” nella Cina degli anni Ottanta (Qian 2011a: 1-10).

Nativo di Benzai, una cittadina nel sud del Fujian, crebbe in una famiglia cristiana e frequentò il St. John's College, una scuola missionaria episcopale a Shanghai, in cui gli insegnamenti erano tutti in lingua inglese. Si spostò ad Harvard, negli Stati Uniti, per l'università e concluse i suoi studi con un dottorato in filologia all'università di Lipsia, in Germania. Dal 1923 al 1926 insegnò letteratura inglese alla Beida, l'Università di Pechino, successivamente si trasferì a Shanghai, dove, dedicò molto tempo alla scrittura e alla direzione di giornali, senza farne fonte di guadagno. Era, infatti, membro dell'Accademia sinica (dove guadagnava 300 *yuan* al mese) e autore per la casa editrice Kaiming di libri per l'insegnamento dell'inglese, probabilmente i più utilizzati all'epoca.

According to Zhang Kebiao, Lin Yutang demonstrated much business acumen in ensuring the success of his textbooks, including winning a lawsuit over plagiarism, making publicity through newspaper ads, and gaining crucial government support from the Ministry of Education. The commercial success of Lin's series of textbooks earned him the nickname 'King of Royalties' (Qian 2011a: 105).

La sua carriera letteraria cominciò con la collaborazione alla rivista *Yusi*, ma la svolta avvenne quando iniziò a curare la rubrica "Little critic" (Il piccolo critico) del giornale *The China Critic*, un notiziario settimanale in lingua inglese diretto da un gruppo di intellettuali cinesi che avevano studiato all'estero. Qui i collaboratori, tra i quali figurano anche nomi come Hu Shi e Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), commentavano notizie "locali, nazionali o globali". A differenza delle altre, la rubrica di Lin spiccava per la continua ricerca del punto di vista umoristico (Laughlin 2008a: 106). L'importanza di questa collaborazione deriva dal fatto che molti dei saggi pubblicati per il *The China critic*, che già gli avevano garantito un certo successo tra il pubblico bilingue cinese-inglese, vennero poi riscritti o tradotti in cinese nelle riviste lanciate da Lin e inoltre, molti di essi "contain the main ideas and attitudes for his later bestsellers in America such as *My Country and My People* and *The Importance of Living*" (Qian 2011a: 99).

Lin Yutang raggiunse la fama in Cina grazie alle riviste *Lunyu*, *Renjianshi* e

Yuzhou feng e fu presto accolto dalla critica come *youmo dashi* 幽默大师 (maestro dell'umorismo). A partire dal 1936 visse principalmente negli Stati Uniti, fu nominato due volte al premio Nobel nel 1940 e 1950, morì nel 1976.

Il pensiero di Lin, personaggio liberale, umanista e cosmopolita, è piuttosto complesso. Egli non fu ossessionato, come molti suoi colleghi, dalla salvezza nazionale e dall'abbandono completo della tradizione cinese, sia confuciana che taoista, in favore della conoscenza occidentale; anzi, Lin propose una sintesi delle due sia nella sua visione letteraria, sia nella sua filosofia di vita. Nato e cresciuto nella Cina moderna, Lin non era di certo un antinazionalista, come spesso i suoi oppositori hanno voluto ritrarlo. Il periodo repubblicano era “highly politicized” e “split between the Nationalist government on the right and the Communist rebels on the left” (Qian 2011a: 76), Lin si tenne equidistante da entrambe le posizioni estremiste in quanto mostravano un atteggiamento di violenta chiusura nei confronti dell'altro e tentavano di monopolizzare la cultura e il pensiero cinesi. Ciò poco si sposava con l'ideologia liberale di Lin, il quale credeva in un “open and broadminded pluralism” e nell’ “integrity of self-independent individual” (Qian 2011a: 78), come ad esempio dimostra la grande varietà degli scrittori che hanno riempito le pagine delle riviste lanciate da Lin. Malvisto sia dalla destra che dalla sinistra, Lin volle ricordare ancora una volta quale fosse lo stile che caratterizzava il *Lunyu* con l'articolo “Postfazione del curatore: lo stile del *Lunyu*” (cit. in Qian 2011a: 78): “(1) non ignorare le assurdità del pensiero e della cultura, ma dovremmo parlare meno di politica perché non vogliamo sacrificare le nostre vite per la nostra nazione... (2) ridurremo i saggi satirici e aumenteremo invece i saggi familiari umoristici spensierati.” Lin chiarisce che “le assurdità del pensiero e della cultura” vanno notate e quindi prese in giro, ma assolutamente non vuole che la letteratura sia sfruttata come strumento di propaganda politica, anche perché secondo lui la letteratura non ha il ruolo di salvare la nazione. Questo non vuol dire che l'intellettuale non possa essere critico della realtà che lo circonda (e quindi anche della politica), perché “to be a critic was a defining identity for a modern intellectual” (Qian 2011a: 78). Lin stesso in una lezione fatta ad un gruppo di studenti a Shanghai nel 1930 e poi tradotta in inglese con il titolo *The function of criticism at the present time* (La funzione della critica

oggiogiorno) definì la critica come “the disinterested effort to see the object as it really is” e la esaltò come “the highest intellectual effort that mankind is capable of” e per di più indicò l’autocritica come “the most difficult attainment of an educated man” (in Qian 2011a: 78-79). Qian (2011a) spiega in modo efficace la presa di posizione nei confronti della politica e della critica di Lin Yutang:

Lin Yutang’s literary practices in the 1930s sought for a political sensibility that emphasizes the principles of pluralist openness, reasonable tolerance, and intellectual independence. As a “modern critic”, Lin Yutang fought against both the right and the left for a liberal public space where critique can be made with intellectual integrity and free will (Qian 2011a: 88)

Dopo aver esaminato il rapporto di Lin con la politica, prima di dedicarci a una descrizione più dettagliata della sua visione dell’umorismo, è opportuno introdurre altri due concetti che, unitamente a *youmo*, formano l’idea letteraria e più in generale la filosofia di vita dello scrittore: il concetto di *xingling* 性灵 (personalità, carattere) e quello di *xianshi* 闲适 (tranquillo, comodo, rilassato).

Grazie alla riscoperta da parte di Zhou Zuoren dello scrittore della dinastia Ming Yuan Hongdao 袁宏道 (1568–1610) (conosciuto con il nome di Yuan Zhonglang 袁中郎), Lin venne in contatto con il concetto di *xingling*. Secondo Lin, *xingling* corrispondeva esattamente alla visione letteraria espressionista di Joel E. Spingarn. Durante i suoi studi negli Stati Uniti, Lin era stato studente di Irving Babbitt, ma al contrario della maggior parte dei suoi connazionali, che ne erano rimasti entusiasti e sostenevano il movimento conservatore fondato da Babbitt del “Nuovo umanesimo”, Lin appoggiava le idee espressioniste dell’oppositore Spingarn. Secondo quest’ultimo, al contrario di quanto sosteneva Babbitt, al critico non spettava il ruolo di giudicare in maniera troppo tecnica, o con attenzione minuziosa i valori morali e sociali di un’opera letteraria, in quanto l’artista si sarebbe sentito incatenato e impossibilitato a esprimersi liberamente: “The critic as such assumes in a sense a minimalist role” (Qian 2011a: 135). Lin Yutang condivideva appieno l’idea che lo scrittore, anzi qualsiasi artista, dovesse essere libero di esprimere sé stesso senza vincoli: “Art is only the expression

of a certain state of mind, of a certain idea of a certain author, at a certain place, at a certain time” (cit. in Qian 2011a: 137).

Lin collega, così, la critica espressionista al concetto di *xingling* che traduce in cinese moderno come *ziwo* 自我 (il sé), compiendo una sintesi interculturale tra Oriente e Occidente, che ben si addice al cosmopolitismo dell'autore. Secondo Lin (cit. in Qian 2011a: 138) “Each person has his own ‘gexing’ this ‘gexing’ (Personality) [originally in English] unrestrainedly and freely expressed in literature is called ‘xingling’. In literature, what calls to give free rein to one’s personality has always been called ‘xingling’” Il principio normativo fondamentale nella critica espressionista di Spingarn e nella teoria del *xingling*, attraverso il quale giudicare un’opera è “l’autenticità” *zhen* 真. Se l’artista è “fedele a sé stesso”, ai propri sentimenti, al proprio carattere, alla propria disposizione d’animo, allora potrà essere considerato “degno dalle future generazioni” (Qian 2011a: 139).

Xianshi può essere reso in italiano come “ozio”, in inglese è spesso tradotto come *leisure*. Anche, e soprattutto, questo concetto così come *xingling* e *youmo*, non va inteso solo in relazione alla critica letteraria, ma assume un significato più ampio che include lo stile e la filosofia di vita dell’individuo (Qian 2011a: 142). Dal punto di vista letterario il genere che esprime meglio di tutte il *xianshi* è, come abbiamo visto, il *xiaopin wen*, un saggio breve, informale, con valore letterario che ha il “self as center, and ‘xianshi’ as style [...] [which] in content can cover everything from the big universe to tiny flies” (Qian 2011a: 142).

Per quanto riguarda lo stile di vita, Lin ha una propensione verso un atteggiamento distaccato e rilassato che risente della tradizione taoista. Il personaggio che all’epoca meglio rappresentava questo ideale era Zhou Zuoren, il quale aveva annunciato che avrebbe “chiuso la porta e studiato” nel suo “studio della pioggia amara”.

A large photo of Zhou in plain cloth shirt appeared in the inaugural issue of Lin Yutang’s *This Human World* and Zhou’s role as a leading “xiaopinwen” writer in the “xianshi” style was thus established. [...] a secluded life *à la* Zhou Zuoren means first and foremost a life of simplicity. Since writing is taken as an expression of one’s personality, Zhou’s ideal of a simple life is also best shown in his writing style which is

characterized by clarity and simplicity of diction and sentence structure. (Qian 2011a: 144)

Ciò che però distingueva Lin Yutang è che egli integrava a un ideale di vita distaccato, lo sguardo umoristico, pertanto il prossimo paragrafo sarà specificatamente dedicato al suo concetto di *youmo*.

2.3.1 Il senso dell'umorismo di Lin Yutang

Lin Yutang coniò dapprima il termine *youmo* in due articoli per il supplemento letterario del *Chen bao* 晨报 (Morning Post) nel 1924. Ci vollero però otto anni prima che *youmo* entrasse nell'uso comune e Lin stesso venisse riconosciuto come il “maestro dell'umorismo”. Lin beffardamente ringraziò la censura del partito nazionalista per aver ottenuto questo titolo: costringendolo a parlare in maniera sempre più indiretta, fecero di lui un esperto umorista (Sohigian 2007: 151). Successivamente, nel 1934, pubblicò sul *Lunyu* l'articolo “Lun youmo” 论幽默 (Sull'umorismo), considerato dall'autore uno dei suoi migliori trattati (Qian 2011a: 149) e, nel 1935, ripubblicò, sempre sul *Lunyu*, i primi due articoli del 1924 con il titolo “Zuizao tichang youmo de liang pian wezhang” 最早提倡幽默的两篇文章 (I primi due articoli sulla promozione dell'umorismo).

Nel primo dei due articoli Lin (1935) afferma che i cinesi non mancano di senso dell'umorismo, ma, più semplicemente, non l'hanno mai adoperato in campo letterario, e ciò costituisce “la più grande imperfezione” (*zuida de quehan* 最大的缺憾) del mondo letterario. Il problema, secondo Lin, è stato che in Cina per molto tempo si è usato fare una distinzione netta tra la serietà e il riso, cosicché le discussioni serie (*zhengjinghua* 正经话) risultavano troppo serie e quelle divertenti (*xiaohua* 笑话) troppo oscure (*wu titong* 无体统). La soluzione proposta da Lin è dunque quella di intraprendere una strada intermedia che non sia né troppo grave, né troppo indecente: l'umorismo. La morale confuciana, sfortunatamente, ha costretto l'uomo ad indossare una maschera e ha reso lo spirito debole, arido e “anormale” (*biantai* 变态).

In questo primo articolo Lin preferisce essere un po' misterioso e non dare una definizione precisa di umorismo, anche perché, a suo parere, “coloro che lo capiscono (i conoscitori), lo intuiranno all'istante, e coloro che non lo capiscono, non sapranno cos'è nemmeno dopo cento schiaffi” (Lin 1935: 3). Ciò che egli auspica per i cinesi è che comprendano che *youmo* non implica una perdita della dignità. In Occidente anche i libri accademici talvolta contengono battute spiritose, e questo è proprio ciò di cui ha bisogno la Cina: che Lu Xun pubblichi testi spiritosi non sotto il proprio pseudonimo, ma come “il professor Zhou dell'università di Pechino” (Lin 1935: 3).

Nel secondo articolo Lin si scusa con i lettori, e con l'umorismo stesso, per essere stato così vago e misterioso rispetto a cosa sia *youmo*, ma sottolinea nuovamente che i *shizhe* 识者 (conoscitori), lo capiscono appena lo incontrano. Cita Bergson, Meredith, Lipps e Freud, e spiega perché ha scelto questi due caratteri per la traslitterazione fonetica di *humor*, senza comunque darne una definizione autorevole, asserendo che l'umorismo è “è sfuggente nella definizione, ed è meglio non parlarne in termini diretti” (Lin 1935: 4).

Essendo *youmo* una traslitterazione fonetica di una parola straniera, vi è una vasta selezione di caratteri che avrebbe potuto utilizzare per trasportarla in cinese, ma allora perché la scelta di Lin ricadde proprio su *you* 幽 e *mo* 默? Lin ammette di essere arrivato a questa conclusione mentre scriveva, senza aver pensato particolarmente a lungo o aver fatto un'attenta analisi dei caratteri disponibili. Secondo lui *humor* non poteva essere tradotto come *huaji*, *xiaohua*, o *huixie*; per rendere il suo significato forse si sarebbero potuti usare *fengqu* 风趣 (spiritoso), *xiequ* 谐趣 (divertente, spiritoso), o *huixie fengge* 诙谐风格 (stile spiritoso). Al fine di non generare confusione e fraintendimenti, però, Lin decise di coniare una nuova parola, in cui *you* 幽 significa “nascosto”, “segreto”, “sfuggente” e *mo* 默 “silenzioso”, “taciuto”, “non detto”. Lin spiega, quindi, che un buon umorista deve avere un senso dell'umorismo “nascosto”, mentre chi lo apprezza lo fa in “silenzio”, nel proprio cuore: “più nascosto e silenzioso l'umorismo è, più esso è delizioso” (Lin 1935: 4).

L'articolo “Sull'umorismo” è integralmente tradotto in inglese da Sample (2011: 172-189) nel capitolo “Contextualizing Lin Yutang Essay “On Humor”: Introduction

and Translation” in *Humour in Chinese Life and Letters*. Esso è diviso in tre parti e si apre con una citazione dell’”Essay on Comedy” di George Meredith “One excellent test of the civilization of a country [...] I take to be the flourishing of the Comic idea and Comedy; and the test of true Comedy is that it shall awaken thoughtful laughter” (in Sample 2011: 172)

La locuzione preferita di Lin Yutang, introdotta in questo articolo, per descrivere al meglio l’umorismo è *huixin de weixiao* 会心的微笑, che può essere resa come “sorriso che fa riflettere”, “sorriso d’intesa” o, più letteralmente, “sorriso dell’incontro dei cuori/delle menti”, la quale è la forma migliore di riso, contrapposta a *kaihuai daxiao* 开怀大笑 (ridere con tutto il cuore). In realtà, al contrario di quanto si pensi, *huixin de weixiao* non fu formulata per la prima volta da Lin, ma è una locuzione di Yuan Hongdao, risalente al periodo Ming e venne associata per la prima volta all’umorismo nel 1932 da Han Shiheng 韩侍桁 (1908-1987) (Rea 2015: 151).

Nella prima parte dell’articolo viene sottolineato più volte che l’umorismo fa parte della vita, quindi

when a culture develops to a certain extent, humorous literature will inevitably appear [...] Humour emerges when those who are intelligent begin to be suspicious of human wisdom and begin to see human stupidity, self-contradiction, stubborn bias and self-importance (cit. in Sample 2011:172-173).

Egli ritrova nel passato cinese due principali correnti di pensiero che emersero dal periodo delle “Cento scuole”¹⁵, quella seria e ortodossa confuciana, e quella distaccata e umoristica taoista. Nonostante quella confuciana prese il sopravvento perché affiliata con i poteri governanti, essa non riuscì mai a sopprimere del tutto quella umoristica perché:

¹⁵ In cinese *zhuzi baijia* 诸子百家 (Cento scuole di pensiero), è un’espressione coniata per descrivere il periodo di grande fermento culturale che va all’incirca dal VI sec. a. C. al 221, corrispondente all’ultima fase del periodo delle primavere e gli autunni e il periodo degli stati combattenti. Durante questo periodo di grande instabilità politica e sanguinosi conflitti, fiorirono numerose scuole filosofiche e di pensiero, tra cui il confucianesimo e il taoismo, i cui rappresentanti sono incarnati nelle figure di Confucio per l’una e Laozi e Zhuangzi per l’altra.

humour [...] is a way of looking at and criticizing human life, and it cannot be fully suppressed. [...] The Confucians were able to exclude humour from their memorial tablets, rhymed inscriptional verses and reports to the emperors, but they were not able to exclude humour from the lives of the people. Life will forever be filled with humour, just as life will always be filled with sadness, sexual desire and imagination (cit. in Sample 2011: 174-180).

È molto interessante notare la preminenza che viene data al desiderio sessuale come parte della vita, anche successivamente nel testo egli ripropone l'argomento affermando che anche i professori quando si trovano a chiacchierare in maniera rilassata parlano spesso della loro vita sessuale (cit. in Sample 2011: 186).

Nonostante, quindi, a molti sembri che la filosofia antica fosse dominata solo dagli insegnamenti confuciani, in realtà il “confucianesimo e il taoismo erano due forze distinte all'opera” (cit. in Sample 2011:174). Se non fosse così e la Cina “did not have this Daoist literature — if it only had the humourless Confucian orthodox precepts — then Chinese poetry would be so dull, and the Chinese people's souls so depressed” (in Sample 2011:175). Per di più, Lin ci tiene a rimarcare che l'ortodossia confuciana non rispecchia appieno quello che era l'insegnamento di Confucio. Sebbene consideri Zhuangzi il padre dell'umorismo cinese, secondo l'autore “[Confucius'] ambiguous attitude towards right and wrong was approaching a genuinely humorous attitude.” (cit. in Sample 2011:175).

Se Lin era particolarmente attratto da Zhuangzi, tanto che oltre a tradurlo, decise di dare il nome di uno dei suoi capitoli a una delle riviste da lui lanciate (la *Renjianshi*), il poeta che secondo lui meglio rappresentava le istanze dell' “umorismo dell'ozio” fu Tao Qian 陶潜 (o Tao Yuanming 陶渊明, 365-427). Tao Qian lavorò dieci anni come funzionario, ma resosi conto della corruzione e delle lotte interne alla corte dei Jin (265-420), decise di voltare le spalle alla vita pubblica, per ritirarsi in campagna. Ciò che rende Tao Qian un maestro di vita è la sua capacità di non lasciarsi paralizzare psicologicamente e non sfociare nel cinismo, nonostante le delusioni subite:

Tao finds peace and harmony tilling his farmland. In other words [...] Tao is “detached” (dakuan) enough to tolerate the general vanity of human existence and takes an ironical

stance towards it. [...] What has been most appreciated in Tao's detached world is the fact that his reclusion is not a misanthropic total isolation. He still lives in this world. Indeed, he finds joy in life. And his entire poems are written in a simple and "leisurely" style [...] It does not mean mere idling around. On the contrary, as a poor peasant the rest of his life, Tao works hard on the land. But thanks to his detached state of mind, when the work is over and a cup of wine in hand, Tao was able to write a little poem on his unworthy sons, which Lin takes as a fine example of Tao's humorous spirit (Qian 2011a: 156).

Secondo Lin la gente non capisce ancora il significato di *youmo*, e pensa che "l'umorismo deve essere satirico", quello che lui cerca di fare è dare esempi di umorismo "dell'ozio", un umorismo diverso dalla satira. La satira è infatti fredda, tende ad offendere, senza creare empatia per l'oggetto della critica. Per Lin

What is called *youmo*, then, is gentle and sincere, unbiased, and at the same time concerned with the destiny of humankind. [...] The sound of this kind of laughter is genial and soft, and it starts with the soul's intuitive comprehension. Ridicule is selfish; but humour is sympathetic. [...] The emotions associated with humour are remote and detached, so humour produces laughter but not anger. [...] Good humour all begins with common sense. [...] We know that you cannot write humorous articles unless you have a profound understanding of life and a reflective outlook on life, and unless you are able to say reasonable things (cit. in Sample 2011: 175-189).

Il concetto della ragionevolezza è fondamentale nel modo di concepire la vita e l'umorismo di Lin Yutang. Il concetto è preso da George Meredith, che lo associa all'essenza del comico (Rea 2015: 136), ma successivamente, nel suo capolavoro *L'importanza di vivere*, Lin compirà una sintesi interculturale collegandolo allo "Spirito di ragionevolezza" che fa parte della qualità umana di Confucio. In breve, per essere un umorista (e per avere, in generale, l'atteggiamento migliore alla vita) bisogna arrivare ad una comprensione profonda della stessa, cercando di essere *ragionevoli*, ossia di giudicarla senza pregiudizi e senza condannare aspramente le vanità e le contraddizioni contenute in essa, ma, piuttosto, avendo sempre un atteggiamento distaccato, seppur compassionevole.

Lin, infatti non è un eremita che vive al di fuori della società; conosce bene la situazione drammatica del suo paese e nel saggio "Sull'umorismo" non manca di

affrontare l'argomento, facendo un parallelismo tra la società imperiale confuciana e quella attuale:

[The literati] tried to fool people by cheating themselves at the same time. They knew clearly that they lied to each other frequently, but they would not allow others to expose their hypocrisy. The propaganda of today's politicians and the fighting factions has been just like the literati maintaining their serious expressions, only now warlords are actually destroying the country and the state's high officials are the ones causing harm to our national cause (cit. in Sample 2011: 178).

È chiaro per Lin che “the troubles and tragedies of society [cannot] be banished by a few moments of hilarity” (Sample 2011: 169), così come non sarà la letteratura a salvare la Cina, tuttavia, con un atteggiamento forse un po' provocatorio, conclude l'articolo dicendo: “If *Analects Fortnightly* is able to summon the warring politicians to cut down on their fighting, swindling and deceitful propaganda, then our accomplishments will not be insignificant” (cit. in Sample 2011:189).

La rilevanza che Lin Yutang ha avuto nel panorama letterario cinese va oltre l'aver inventato una parola nuova ed aver creato connessioni interculturali tra la Cina e l'Occidente. Ancor di più egli ha costruito un'alternativa alla modernità cinese, incentrata principalmente sulla questione della salvezza nazionale, e un'alternativa alla nozione della letteratura della sinistra che ne aveva fatto mero strumento di propaganda politica (Qian 2007: 279; Qian 2011a: 196).

2.4 L'umorismo per Lao She

Non è possibile affrontare un discorso sull'umorismo negli anni Trenta in Cina senza fare riferimento a Lao She 老舍 (1899-1966), verosimilmente il più grande umorista cinese del secolo scorso (Qian 2011a: 153). “L'umorismo è la chiave dello stile di scrittura di Lao She e si esprime in molti aspetti: dal linguaggio, ai personaggi e alle trame. Che siano studiati nel loro insieme o analizzati nello specifico [...] tutti coinvolgono l'umorismo” (Shi 2022: 19). Egli è ricordato per la sua abilità

nell'infondere ingegno e commedia nelle sue opere, anche quando affrontava temi seri e gravi. Il suo stile era noto per la sua vena satirica e per la capacità di mettere in luce le contraddizioni e le assurdità della società cinese del XX secolo. Questo gli permetteva di criticare sottilmente le ingiustizie sociali e politiche attraverso il suo umorismo intelligente. Lao She riusciva a creare un equilibrio tra l'ironia e la profondità dei temi trattati nelle sue opere, rendendo così i suoi scritti apprezzati per la loro capacità di intrattenere e far riflettere allo stesso tempo.

Nato a Pechino nel 1899 con il nome di Shu Qingchun 舒庆春 da una famiglia di origini mancesi, fu scrittore, drammaturgo e personaggio letterario. Al suo periodo londinese (1924-1930) risalgono i primi tre romanzi, pubblicati sotto lo pseudonimo Lao She: *La filosofia del vecchio Zhang*, *Il maestro Zhao disse*, e *I due Ma, padre e figlio*¹⁶. Questi tre romanzi secondo alcuni critici segnano formalmente la nascita dello stile umoristico dell'autore (Liu 2022: 68).

Tornato in Cina, assistette dapprima all'invasione giapponese della Manciuria nel 1931 e alla formazione dello stato fantoccio del Manchukuo, con Puyi al trono, e, successivamente, nel gennaio del 1932, al bombardamento da parte del Giappone di quartieri residenziali nella parte settentrionale di Shanghai. Deluso e amareggiato per la mancanza di una risposta risoluta da parte del governo cinese, nell'agosto del 1932, mentre viveva nella penisola dello Shandong, cominciò a pubblicare a puntate il romanzo *Mao cheng ji* 猫城记 (Città di gatti). Questo romanzo fortemente satirico costituisce un *unicum* nella tradizione umoristica dello scrittore. In esso viene pesantemente denigrata la Cina per "l'apatia, la faziosità e l'incompetenza" mostrate di fronte alla crisi (Sohigian 2007: 144; Rea 2015: 136). Qualche tempo dopo Lao She avrebbe dichiarato questo romanzo "un fallimento artistico", frutto della sua disperazione per la drammatica condizione cinese. "The *Analects*'s appearance in September of 1932 was fortuitous for Lao She, and its editorial philosophy inspired him to change course" (Rea 2015: 136), cioè a tornare ad un umorismo più tollerante e abbandonare la satira spietata. Pubblicò a puntate nei giornali della *Lunyu pai* alcuni

¹⁶ Titoli originali in cinese: *Lao Zhang de zhexue* 老张的哲学, *Zhaozi yue* 赵子曰, *Er Ma* 二马.

dei suoi capolavori: *Niu tian ci chuan* 牛天赐传 (Figlio del Cielo, in inglese *Heavensent*) nel *Lunyu* nel 1934, e *Luotuo xiangzi* 骆驼祥子 (Il ragazzo del riscio), considerato il più grande romanzo cinese del XX secolo (Sohigian 2007: 138), in *Yuzhou feng* nel 1936. Nel romanzo successivo a *Città di gatti*, *Heavensent*, l'autore sembra aver scelto un bambino come protagonista proprio per allontanarsi dalla satira pungente presente nel precedente lavoro. L'autore sentiva che non avrebbe mai potuto offendere un bambino (Sohigian 2007: 144), e questa scelta gli consentiva di adottare un tono più delicato e sensibile.

Nonostante Lao She sia noto principalmente come romanziere, è necessario ricordare che negli anni Trenta contribuì anche a diversi periodici, in particolare quelli della *Lunyu pai*, con parecchi articoli umoristici (Laughlin 2008b: 219). Fu proprio la collaborazione con le riviste della *Lunyu pai*, a renderlo famoso per il suo stile di scrittura improntato all'umorismo, tanto che il periodico *Xiandai* 现代 (Les contemporains) per primo, e poi molti altri, iniziarono ben presto a chiamarlo "l'umorista". "Lao She's domestic fame as a humorist soon surpassed even that of Lin Yutang, thanks to his storytelling talent, mastery of folk idioms, and ear for the vernacular" (Rea 2015: 136).

È curioso notare che i testi umoristici di Lao She non erano *xiaopin wen*, il genere ampiamente utilizzato dai praticanti dell'umorismo, ma si potevano considerare delle "storielle divertenti", create appositamente per raggiungere un "effetto comico". Difatti "le cospicue esagerazioni e ripetizioni" suggeriscono che queste storie non fossero basate su fatti reali, ma fossero inventate dall'autore per "prendere in giro certi fenomeni sociali moderni" (Laughlin 2008a: 111).

Lao She, oltre a essere umorista, fu anche teorico dell'umorismo ed espresse la sua visione nell'articolo "Tan youmo" 谈幽默 (Sull'umorismo), pubblicato su *Yuzhou feng*, come parte del libro *Lao niu poche* 老牛破车 (Un vecchio bue che tira un carretto squallido).

Per prima cosa Lao (1936), ci dice che alla base dell'umorismo ci deve essere una certa disposizione d'animo o *xintai* 心态, concetto che verrà ripetuto e ampliato nel corso dell'articolo. L'umorista "sa trovare il lato divertente di ogni cosa, e lo esprime

con perizia. Vede i difetti dell'essere umano, e vuole che anche gli altri possano vederli" (Lao 1936: 547). Non solo, egli osserva le idiosincrasie degli individui, le riconosce e attribuisce a tutti soggetti a un aspetto ridicolo, compreso sé stesso. "Da una prospettiva più ampia, l'essere umano vive solo per un secolo, ma fa piani come se non ci fossero limiti, creando così una contraddizione intrinseca che è di per sé ridicola" (Lao 1936: 547). Nella sua risata c'è un sentimento di compassione e l'umorismo "ha una certa profondità". Il suo ruolo nella scrittura è fondamentale perché rende il testo "vivido" (*shengdong* 生动) e "interessante" (*youqu* 有趣); al contrario, se esso manca il testo risulterà "arido" (*gancao* 干燥), "oscuro" (*huise* 晦涩) e "noioso" (*wuqu* 无趣) (Lao 1936: 547).

L'articolo prosegue con un elenco di termini affini a *youmo*, accompagnati dal corrispettivo inglese, che vengono analizzati uno ad uno in contrapposizione a *youmo* stesso. Secondo Laughlin (2008a: 112) i motivi per cui vengono presentati nelle due lingue (e non solo in cinese) potrebbero essere due: o che "all of his sources [were] British authors", oppure "emphasize that he is explaining something foreign that he has the bilingual competence to explain". E così Lao She ci spiega in cosa *youmo* è diverso da *fanyu* 反语 (ironia), da *fengci* 讽刺 (satira), da *jizhi* 机智 (spirito), da *huaji* 滑稽 (farsa), e da *qiqu* 奇趣 (stravaganza)¹⁷. Il messaggio finale è che è una particolare disposizione d'animo a sottendere l'umorismo. Al contrario, ad esempio, della fredda e pungente satira, l'umorismo è caldo. Al contrario dell'ironia e dello spirito, in cui l'autore vuole dimostrare la propria superiorità rispetto all'oggetto del ridicolo, l'umorista è tollerante ed empatico (Lao 1936: 548-549), in linea con la visione di Lin Yutang. È importante per l'umorista avere una certa compassione perché grazie ad essa egli riesce a scorgere la grandezza e la sincerità di colui che spesso viene considerato il più stupido, come nel caso di Don Chisciotte, e che, invece, a detta di Lao She, potrebbe rappresentare l'uomo ideale (Lao 1936: 550). Ridare all'essere umano l'umanità è uno degli obiettivi dell'umorismo di Lao She. Riprendendo il saggio di Bergson *Il riso* e l'idea centrale della "meccanizzazione" "Lao She spoke of a laughter that erupts to

¹⁷ I termini usati in inglese sono rispettivamente: irony, satire, wit, farce, whimsicality.

overcome “mechanical rigidity” (*jixie de gudingxing* 机械的固定型) and restore mechanized man back to humanity” (Sohigian 2007: 155).

Per concludere, accennare ai fattori che secondo Liu (2022) hanno determinato la nascita e la maturazione dell’umorismo di Lao She, fornirà un quadro più esaustivo dell’autore. Analizzando i suoi testi, Liu (2022: 67-68) individua ad un livello più personale: l’espressione della cultura tradizionale cinese; l’influenza di autori stranieri come Dickens, Cechov e Gogol che avrebbero “innescato il talento umoristico” di Lao She; l’influenza della mentalità dei cinesi; e, infine, l’influenza della cultura manciù. In quanto mancese Lao She era probabilmente abituato a vivere in una situazione svantaggiata, e, quindi, ad usare l’umorismo come meccanismo di difesa. Tra gli eventi storico-letterari che, invece, avrebbero permesso lo sviluppo completo dello stile umoristico dell’autore è necessario citare: il movimento del Quattro maggio che promosse da un lato l’uso del *baihua*, dall’altro maggiori scambi con la cultura occidentale; l’emergere di riviste e associazioni letterarie che permisero “la diffusione e l’accettazione dei romanzi di Lao She”; infine, lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese, a causa della quale l’umorismo di Lao She divenne più “sottile e amaro” (Liu 2022: 68).

2.5 Uморismo e satira: un dibattito che travalica i generi letterari

Per comprendere meglio cosa abbia rappresentato l’esplosione dell’umorismo nella Cina repubblicana è opportuno presentarlo in relazione ai suoi oppositori e alla forma che da essi gli fu contrapposta: la satira.

Come abbiamo avuto modo di vedere, non appena le riviste della *Lunyu pai* iniziarono ad avere successo, apparirono i primi detrattori che accusavano i promotori dell’umorismo di frivolezza e di non essere al passo coi tempi. In realtà, sebbene l’umorismo rimandi a una sorta di leggerezza, Lin Yutang “was quite serious about it, and felt it met the needs of contemporary writing” (Laughlin 2008b: 217). Compiendo una consapevole sintesi interculturale tra cultura occidentale, taoismo e confucianesimo,

Lin riteneva che per realizzare il *youmo* bisognasse raggiungere quella che lui definisce un’“elevatezza d’animo” (*high mindedness*), e ciò era possibile solo se si riusciva ad avere uno sguardo distaccato sulle cose mondane, il quale portava ad analizzare le ambizioni, le incongruenze, le follie della vita con una ironia *tollerante*. Questa ironia tollerante era ottenuta, quindi, grazie ad una comprensione ragionevole, che è alla base dell’aspetto umanistico del confucianesimo, e che Lin chiama “spirito della ragionevolezza”. Se si è ragionevoli, allora verrà spontaneo essere anche indulgenti e comprensivi. L’espressione libera della propria personalità è una condizione necessaria all’ottenimento della nobiltà d’animo e di un atteggiamento aperto e tollerante nei confronti delle contraddizioni e delle difficoltà della vita, perciò una volta espressa liberamente la propria soggettività, potrà scaturire “il sorriso dell’incontro dei cuori/delle menti”. Il “birichino” (*scamp*) è colui che secondo Lin incarna al meglio quello che dovrebbe essere lo spirito guida del suo tempo (Qian 2007: 285-293). “What Lin meant by the ‘scamp’ is not just a traveling wanderer, but rather a free individual in spirit equipped with an aptitude towards life that is characterized by a detached sense of realism and a good sense of humor.” (Qian 2007: 288).

Tutto ciò era in netta contrapposizione con la concezione che Lin e la sua cerchia avevano della satira. Lao She spiega così le differenze:

la satira deve essere detta con una lingua tagliente [...] il satirista deliberatamente non vuole che siamo comprensivi con le persone e le cose che descrive [...] Mentre il cuore dell’umorista è caldo, il cuore del satirista è freddo; pertanto la satira è altamente distruttiva [...]. Un’opera o un romanzo satirici devono avere uno scopo morale [...] a causa di questo imperativo morale, la satira deve essere minacciosa e spietata, mentre l’umorismo è tollerante e comprensivo” (Lao 1936: 548).

D’altro canto, dal punto di vista dei satiristi, l’umorismo, insieme a “i cartoni di Betty Boop, il foxtrot, i sassofoni squillanti e i *taxi dancer*”, non era altro che uno dei segni del decadentismo e dell’edonismo di una Shanghai fortemente urbanizzata, e ormai per metà colonizzata. Lo scrittore di sinistra Wu Zuxiang 吴组缃 (1908-1994) si esprimeva così al riguardo: “I’m from the countryside [...] and the life I see is extremely grim; humor is a game among the contemporary urban set that I won’t play” (Sohigian

2007: 139).

La rivendicazione della verità era uno dei tratti che dividevano la fazione dei satiristi da quella degli umoristi. I primi, in accordo con lo spirito realista del Quattro maggio, ritenevano che la verità fosse raggiungibile se solo ci si fosse impegnati a sufficienza, mentre i secondi erano più scettici al riguardo e ritenevano che essa non potesse essere raggiunta o, ancora meglio, che potevano esistere diverse verità. La posizione degli umoristi era schernita dai satiristi i quali ritenevano che gli umoristi non erano altro che dei codardi, dei lacchè, degli edonisti che nel loro giocare infinito “never boldly spoke the harsh ‘truth’ [...] [they] simply were not revolutionaries” (Sohigian 2007: 140). Dal canto loro, gli umoristi rifiutavano una qualsiasi “padronanza della verità”. Sohigian (2007: 158) nota acutamente che lo stesso titolo della prima rivista di Lin, *Lunyu*, tradotto come *Dialoghi*, suggerisce l’assenza di un “saggio” o un “veggente” che attraverso un monologo unilaterale possa diffondere la verità. Un dialogo implica uno scambio tra due o più persone, in cui un interlocutore non solo esprime le proprie opinioni, ma è anche costretto a fermarsi ed ascoltare quello che gli altri interlocutori hanno da dire. Questo conduce a una frammentazione del discorso e impedisce di porre fine al dialogo stesso, creando un accumulo di molteplici prospettive di verità. “Laughter is a symptom of man’s inability to have the last word, to lay down the law once and for all, to end the discussion, to simply shut up. Eruptions of chance, desire, laughter, and playfulness unend the game” (Sohigian 2007: 158).

L’idea stessa di monologo cozzava con il liberalismo, il cosmopolitismo e la pluralità rivendicati da Lin e dal gruppo di *Lunyu*. Secondo loro il fatto che la satira chiedeva al lettore di seguire l’autore nella sua ricerca di una verità assoluta era di per sé oppressivo. Il problema era che una cultura di resistenza unificata, così come proclamata dai sostenitori del Quattro maggio, e il conseguente diniego di altre forme culturali, avrebbe potuto portare alla persecuzione e alla tirannia da cui essi stessi cercavano di liberarsi (Sohigian 2007: 151, 158).

Un altro aspetto divisivo tra i due gruppi era il loro atteggiamento nei confronti del *fair play*, termine tradotto da Zhou Zuoren come *fei’e polai* 费厄泼赖. L’umorismo, così come la satira, si trova spesso nella condizione di prendere in giro, deridere

qualcuno. Per Lin Yutang e Zhou Zuoren era importante farlo senza violenza, senza la necessità di abbattere l'avversario (Sample 2011: 182). Lin sosteneva, inoltre, che il concetto di *fair play* non fosse esclusivamente inglese e sconosciuto alla cultura cinese, egli, infatti, lo collegava a due modi di dire cinesi: “non lanciare pietre a un uomo che è già caduto nel pozzo” e “non bastonare un cane che è appena caduto nell'acqua” (Sohigian 2007: 147). Di tutt'altro avviso era Lu Xun, il quale nel suo “Lun fei'e polai yinggai huanxing” 论费厄泼赖应该缓行 (Sul rinvio del *fair play*, 1926) non ammette alcun tipo di pietà, e dice che un cane caduto nell'acqua “deve essere picchiato”. Egli, difatti, non riconosce alcun tipo di onorabilità nei suoi avversari (siano essi i signori della guerra o gli intellettuali che scodinzolavano dietro ai nemici interni e stranieri) ed è per questo che rifiuta il *fair play*. In tutta risposta, Lin pubblicò su *Yusi* una caricatura di Lu Xun che picchiava un cane che cercava di raggiungere la riva (Sohigian 2007: 149). In sintesi possiamo affermare che i satiristi, in gran parte scrittori di sinistra ritenevano che ciò che promuoveva il gruppo di *Lunyu* mancasse di senso sociale e non fosse al passo coi tempi, mentre gli scrittori della *Lunyu pai* ritenevano che le loro attività letterarie rispondessero perfettamente alle esigenze del tempo.

Spesso il dibattito tra satira e umorismo prendeva la forma di un'opposizione binaria: umoristi contro satiristi, saggio informale (*xiaopin wen*) contro i trattati (*xueli wen*), discorsi ridicoli (*xiaohua*) contro discorsi seri (*zhengjinhua*), ecc. (Sohigian 2010: 140). Tuttavia, a ben vedere, il dibattito tra satira e umorismo era di gran lunga più complesso poiché nella pratica non è facile delineare dei confini netti tra l'uno e l'altra, e di questo erano consapevoli i partecipanti al dibattito. Pertanto, Lin Yutang e Lao She tendevano a sottolineare come, più di tutto, ciò che contraddistingue l'umorismo è una predisposizione d'animo, o *xintai*, diversa da quella della satira. L'imperativo morale della satira fa sì che essa sia fredda e cinica, ma “by removing the acidity and creating a more diluted mood satire can become humour” (Sample 2011: 183).

Non bisogna inoltre dimenticare che Lu Xun e Lin Yutang non erano sempre stati strenui oppositori. Essi avevano collaborato insieme a Pechino alla rivista *Yusi*, e Lu Xun, nonostante il suo biasimo nei confronti di ciò che l'umorismo a detta sua

rappresentava, si cimentò nella scrittura di alcuni articoli umoristici che furono poi pubblicati nel *Lunyu* (Qian 2007a: 278). La rottura avvenne soprattutto dopo che Lu Xun fu posto a capo della Lega degli scrittori di sinistra, la quale “had identified Lin Yutang’s literary practices detrimental to their ideological goals” (Qian 2011a: 80).

Lin Yutang apre così l’articolo “Fangjinqi yanjiu” 方巾气研究 (Studio sullo pseudomoralismo): “Al tempo del *Lunyu*, sapevo che lo pseudomoralismo didattico del neo-confucianesimo era il nemico (*modi* 魔敌) dell’umorismo” (Lin 1934). Da ciò evinciamo che Lin non si aspettava di certo un riscontro positivo a tutto tondo da parte del panorama intellettuale cinese. Egli attribuiva l’assenza di un filone umoristico nella tradizione letteraria cinese soprattutto alla rigidità del neoconfucianesimo di epoca Song, che nei primi decenni del secolo scorso era incarnato dai cosiddetti “nuovi confuciani”¹⁸. Era, quindi, naturale pensare che essi non avrebbero accolto favorevolmente un concetto nuovo, con un’influenza straniera così forte. Ma la verità è che i nuovi confuciani, sebbene ancora presenti, negli anni Trenta avevano già cominciato a ritirarsi dalla scena pubblica (Qian 2011a: 152). Quello che forse Lin non aveva previsto era la grande opposizione da parte di coloro che erano considerati i progressisti, i rivoluzionari sostenitori del movimento di Nuova cultura e del Quattro maggio, che si erano progressivamente spostati a sinistra e avevano iniziato a considerare la letteratura solo in funzione didattica e propagandistica, senza ammettere altre forme espressive. Lin riteneva che “those Leftists who treat literature as a means of ideological propaganda in the name of national salvation are in fact inheriting the Neo-Confucianist pseudo-moralism” (Qian 2011a: 152).

Come abbiamo avuto modo di notare la controversia concernente la satira e l’umorismo non si limitava semplicemente a contrapporre due forme letterarie, ma si inseriva in un discorso più ampio. In un’epoca caratterizzata da stravolgimenti, interrogativi, insicurezze e paure, l’umorismo e la satira rappresentarono due visioni

¹⁸ Il nuovo confucianesimo, influenzato dal neoconfucianesimo di epoca Song, fu un movimento intellettuale che ebbe inizio all’inizio del XX secolo, in risposta all’iconoclastia del Quattro maggio. I nuovi confuciani, di cui il maggior esponente fu Xiong Shili 熊十力 (1885-1968), difendevano diversi elementi del confucianesimo, che potevano essere integrati con il sapere occidentale, considerato comunque inferiore a quello confuciano.

diverse non solo della letteratura, ma di come affrontare le sfide della modernità. Questa discussione si estendeva al di là dell'ambito letterario e coinvolgeva temi cruciali come l'identità nazionale, la tolleranza, la persecuzione e l'interazione sociale (Sohigian 2007: 157).

III capitolo

Traduzione e analisi del saggio “Youmo lun 幽默论” di Xu Xu

3.1 Traduzione

Tra i bisogni della vita di un uomo ci sono mangiare riso e mangiare verdure. Prelibatezze varie, ravanella e verdure salate, cibi freschi di stagione, ognuno di essi ha il proprio sapore, tutti quanti vogliono averne un assaggio, e inoltre, tutti quanti hanno il loro preferito.

Ma questo non è ancora abbastanza: ogni tanto le persone vogliono fumare, vogliono mangiare un dolcetto, vogliono bere del tè, vogliono farsi un bicchierino, vogliono mangiarsi un gelato, bere dell'acqua frizzante, e vogliono anche bere l'acqua della sorgente...

Se si leggono i libri classici allora si appartiene alla prima categoria, se si leggono *xiaopin wen* allora si appartiene alla seconda categoria, ma a volte c'è un altro scenario, un qualcosa di non necessario e che non può essere ricercato tramite pianificazione. Questo qualcosa potrebbe non essere mai sperimentato nell'arco di una vita, ma se lo si incontra un nuovo sapore emergerà, questo sapore spesso appartiene all'anima, non può essere analizzato dagli scienziati, non può essere compreso da chi guarda da fuori. Esso è come inghiottire una goccia di rugiada dai petali di un fiore donato dalla persona che ti ama, è come baciare una goccia di sudore da una fronte che ha sudato per te, è come succhiare una lacrima dall'angolo dell'occhio che ha pianto per te, è il sapore del ricordo di com'era essere allattati al seno ed essere nutriti dalla propria madre nella prima infanzia... non è un cibo che può essere cercato, né che può essere comprato, è una cosa che tutti potrebbero avere avuto, ma che per ognuno ha un sapore diverso. Se ne parliamo a proposito di un testo scritto, allora ci riferiamo a *youmo*.

A volte, quindi, un testo umoristico viene compreso da pochi e la maggioranza delle persone, credendosi degli scienziati seri, ti dà dello stupido.

Prendiamo ad esempio la goccia di rugiada sui petali del fiore di cui ho parlato prima: se uno scienziato vede che quella persona avverte un sapore molto forte nell'ingoiarla, di sicuro vorrà farle una lezione sul fatto che quella goccia è H₂O unita a della polvere e dei batteri, proprio come tutta l'acqua. Se tutti pensassero come te che questa goccia ha un sapore straordinario, be' sarebbe un po' come se il mare si trasformasse in terra. Per di più, il fatto che il sudore espulso possa essere baciato, che la lacrima secreta possa essere succhiata, turbano ancor di più la distinzione tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, sono senza dubbio [azioni] disdicevoli.

Quindi gli umoristi temono soltanto gli scienziati, nei *Dialoghi* non c'è un tale fratello He Rong che parla della retorica di Liang Rengong e che, una volta confutato, non è più in grado di rispondere?

In realtà la grandezza del cielo e della terra, la moltitudine degli affari umani, parlando in generale, sono tutte cose umoristiche; non importa cosa, non importa come, basta pensarci un attimo e tutto si può tramutare in umorismo: la terra è tonda, come ha fatto a crescere così? I pianeti sono molti e sono tutti tondi, che cosa mediocre! Anche il sole è tondo, anche quel cavolo di cervello umano è tondo, quindi a pensarci bene, ho capito la cosiddetta strada dell'umorismo, esso è dappertutto, come dice il proverbio: "l'umorismo è innato, e l'uomo dotato lo ottiene naturalmente".

L'umorismo è dappertutto, come accennato prima, ma la stessa cosa, siccome il modo di percepirla varia, anche la via per ottenerla è diversa, si dice che "se persone diverse assistono allo stesso tipo di umorismo, è come se vedessero cose completamente diverse, se persone simili guardano l'umorismo, e come se il cielo e la terra fossero la stessa cosa". In ogni caso, c'è un criterio per distinguere tra articoli buoni e cattivi? La risposta è sì.

Ci sono tre modi per ottenere l'umorismo nella scrittura: qualsiasi umorismo percepito sia dalla ragione, che dal sentimento, che fluisce in modo naturale è quello migliore; quando viene utilizzato il mezzo dell'umorismo per esprimere la ragione e il sentimento esso è di livello medio, se è messo insieme a forza, rattoppato a destra e a manca, eccessivamente minuzioso e puntiglioso, è quello peggiore. È difficile distinguere un articolo bello da uno brutto, proprio come le poesie di pentimento. Io di

solito preferisco prendere il migliore dei peggiori e non il peggiore del livello medio, ognuno ha esigenze diverse. Ad esempio, un insegnante dà dei voti ai propri studenti, uno prende 70, e un altro prende 69, quindi avremo un livello differente tra gli studenti A e B, in realtà chi può dire che non sia soltanto il pregiudizio dell'insegnante? Quindi, quello appena descritto è un modo di vedere le cose piuttosto comune, ma di fatto non c'è un confine rigido [tra i due risultati].

Per quanto riguarda le persone, tutti hanno dei momenti di umorismo, l'attimo in cui arriva l'umorismo è l'attimo in cui si è più intelligenti, è l'attimo in cui in cui più di tutti ci si sbarazza delle catene delle consuetudini mondane, è l'attimo in cui più di tutti ci si dimentica delle preoccupazioni, è l'attimo più luminoso, è l'attimo in cui si arriva a comprendere profondamente una determinata cosa...Colui che raggiunge l'umorismo riesce a vedere la ragione di fondo di una determinata cosa, e vedere totalmente la forza motrice e la sua origine. Chi riesce ad afferrare quest'attimo ed esprime il sentimento e la ragione di cui ha fatto esperienza, produce umorismo. Se c'è un ambiente in cui non è possibile esprimere questo elemento di umorismo, allora a questa persona verrà a mancare la voglia [di umorismo], e diventerà un guscio privo di vita, malato, depresso e noioso. Se è una società ad usare ogni tipo di convenzione sociale tradizionale per non permettere al popolo di avere l'umorismo, gli uomini di questa società diventeranno pigri, indolenti e insensibili. L'umorismo cinese è stato ferito dal codice etico confuciano e dalle antiche leggi degli imperatori, quindi ne è derivato che ci fosse un unico modo di pensare.

La psicologia ci dice che se a un bambino non viene permesso di giocare in maniera vivace durante l'infanzia, diventerà una persona che non sarà mai interessata al gioco, se ogni sorta di mistero relativo alla voglia sessuale continua a girare nella testa di una persona e non le si permette di soddisfarlo o esprimerlo, ciò può portarla alla perversione. Da un lato il neoconfucianesimo ci dice che è peccato, dall'altro la persona stessa crede di commettere un atto riprovevole. I tanti meravigliosi *ci* di Ouyang Xiu sono così autoironici che egli stesso li sminuisce, pensando che un articolo che non porta un messaggio morale sia indecente. Nel passato della Cina, gli articoli umoristici sono da ricercare in luoghi lontani e sconosciuti, semplicemente a causa di

questa perversione repressa. A causa di questa perversione, l'umorismo non ha influenzato affatto la società cinese, quindi la società è stata sigillata dalla polvere, e perfino il respiro si è fatto pesante, il mondo è diventato sempre più stretto e le menti e le idee hanno preso a girare a vuoto in questo piccolo buco, cosicché la saggezza non è mai più giunta.

Quindi, durante quel periodo, per quanti anni, lo spirito di quanti intellettuali cinesi è caduto in un modello ripetitivo e uniforme? Essi non osavano pronunciare parole che non fossero quelle dei sovrani precedenti, parlare di una via che non fosse quella dei sovrani precedenti, se gli insegnanti gli insegnavano a leggere *Mencio*, loro non andavano a leggersi *Zhuangzi*, se gli insegnanti gli insegnavano a mangiare, loro mangiavano ed evacuavano, ma senza sapere che cagare deriva dalla digestione del cibo ingerito!

Non era così solo in passato, non è forse la stessa cosa in molte scuole missionarie di oggi? Non è che molti studenti non lavorino sodo, o non si impegnino abbastanza, ma loro sanno solo impegnarsi a studiare i libri di testo, gli insegnanti assegnano dei libri di riferimento di una corrente, o di una scuola di pensiero, e gli studenti studiano disperatamente i cinque o sei libri indicati dall'insegnante, e non sanno assolutamente che al di fuori ci sono ancora altri volumi. Sanno solo che questi [cinque o sei libri] sono l'unica verità e che non esiste una seconda verità al mondo. Il motivo per cui un uomo è così incline a cadere in questo schema ripetitivo è *in primis* il fatto che l'espressione dell'umorismo è stata ripetutamente soppressa, l'espressione dell'umorismo è il germoglio della saggezza, se a una persona viene distrutta l'espressione dell'umorismo, il fiore della sua saggezza non sboccherà mai più! L'educazione dei bambini dell'epoca moderna cerca in tutti i modi di farli esprimere e di fargli produrre varie domande che gli adulti potrebbero ritenere irragionevoli, ma comunque umoristiche. Queste domande sono spesso stravaganti. Per molti anni, soprattutto in Cina, l'unico modo per educare i bambini è stato quello di bloccargli le domande e impedirgli il "sorriso dell'incontro dei cuori", ma ora è perfettamente chiaro che questo è troppo crudele. Molti educatori modesti per rispondere alle loro domande ingenuie sfogliano interi volumi, fumano sigari e si arrovellano il cervello. Quanto più

spesso un educatore è messo in difficoltà dai bambini, tanto più grandi saranno i suoi successi. Questo è poco, ma è sicuro.

Abbiamo bisogno di esseri umani che non continuano a girare all'interno dei confini del vecchio, abbiamo bisogno di esseri umani che riescano a creare nuova cultura sulla base del vecchio. Vogliamo che i nostri studenti creino qualcosa di nuovo a partire da ciò che gli è stato mostrato e insegnato, nutriamo i bambini con il riso, ma non abbiamo bisogno che quello che evacuano sia ancora riso.

Quando arriva l'umorismo non è soltanto l'attimo più intelligente, ma anche l'attimo più piacevole, l'attimo più onesto; in quest'attimo non soltanto colui che lo esprime mette a nudo i propri sentimenti, anche colui che riceve l'espressione umoristica mostra immediatamente i propri veri sentimenti in modo onesto e sincero. Se alcune persone sono sedute infelici e serie, basta l'umorismo di una sola persona a portare tutti a parlare in una direzione nuova e piacevole; anche la società è così, in un ambiente troppo pudico e noioso, è necessario il nutrimento dell'umorismo per fare in modo che persone intelligenti possano cercare in una nuova direzione del materiale per delle conversazioni.

Quindi l'umorismo non è solo il germoglio della saggezza se lo guardiamo in senso verticale, ma è anche uno stimolo per la saggezza se guardato in senso orizzontale.

L'umorismo è una via d'uscita quando ci si scontra contro un muro, una porta aperta quando l'aria diventa opprimente, una folata di vento quando il caldo è insopportabile, una risata in un momento di imbarazzo. Esistono quindi diversi tipi di umorismo, il quale varia a seconda della coscienza, dell'ambiente e del carattere della persona.

Oggi giorno, tutto in Cina è troppo antiquato, vediamo se quest'aria di umorismo riesce o meno a smuovere la saggezza sepolta dal moralismo ipocrita. E ancora, la società cinese è troppo noiosa e arida, vediamo se quest'aria di umorismo riuscirà o meno a nutrire i cuori e le menti inariditi, se riuscirà a ricevere la saggezza della nuova direzione smossa dall'umorismo...Io non vedo l'ora!

3.2 Xu Xu: cenni sull'autore

Versatile e prolifico autore, enormemente popolare, soprattutto nella Cina degli anni Quaranta, Xu Xu 徐訏, pseudonimo di Xu Boxu 徐伯訏, nacque a Cixi, Zhejiang, nel 1908. Si laureò in filosofia all'Università di Pechino nel 1931 e per i due anni successivi si dedicò allo studio della psicologia. Successivamente, si trasferì a Shanghai, dove entrò in contatto con Lin Yutang e la *Lunyu pai*. Qui iniziò a collaborare con le riviste di Lin e divenne direttore di *Renjian shi* nel 1934. In seguito si trasferì in Francia per conseguire il dottorato in filosofia, ma a causa dello scoppio della guerra sino-giapponese, dovette tornare in Cina senza averlo completato (Green 2011: 65; Rosenmeier 2017: 62-63; Chen 1996: 188). Secondo un'intervista (Chen 1996: 193), è proprio in Francia, a seguito della lettura di un libro di critica verso Trotskij, che egli iniziò a cambiare atteggiamento nei confronti del comunismo: ai tempi dell'università aveva letto molte opere di Marx, Lenin ed Engels, poiché a quell'epoca il pensiero dei giovani era improntato al socialismo e al comunismo, ma “tornato a Shanghai” afferma “sono stato il primo ad aver perso la fede tra i miei amici di sinistra” (Chen 1996: 193).

A Shanghai continuò a collaborare con la *Lunyu pai* e divenne direttore di *Yuzhou feng*, in cui, nel 1937, venne pubblicata a puntate l'opera che lo portò al successo: la novella *Guilian* 鬼恋 (Amore spettrale), la quale arrivò ad avere ben diciannove ristampe, e che “earned Xu the tag of *guicai* 鬼才 (the unearthly genius) [genio straordinario]” (Rosenmeier 2017: 63).

A causa dell'occupazione giapponese di Shanghai si trasferì a Chongqing, dove, oltre ad intraprendere una carriera nell'insegnamento, cominciò a collaborare con il giornale *Saodang bao* 扫荡报 (Eliminazione). In *Saodang bao*, nel 1943, fu pubblicata a puntate la sua opera principale: *Feng xiaoxiao* 风萧萧 (Il fruscio del vento), un thriller di spionaggio mescolato con una storia d'amore. Esso raggiunse una popolarità tale nei circoli letterari che il 1943 fu dichiarato l'“anno di Xu Xu” (*Xu Xu nian* 徐訏年) (Rosenmeier 2017: 63; Chen 1996: 190).

Autore eclettico, si dedicò ai generi più disparati, spaziando tra la narrativa, la

critica, gli *zawen*, i *xiaopin wen*, le opere teatrali e la poesia e affrontando tematiche diverse. Scrisse così tanto che, a suo dire, neanche egli stesso riuscì a conservare tutto quello che aveva scritto (Chen 1996: 190).

Dopo la vittoria comunista del 1949, si stabilì definitivamente ad Hong Kong, dove proseguì la carriera di scrittore, direttore di giornali e professore, lavorando in alcune università tra Hong Kong e Singapore. Scrisse numerosi saggi, tra cui anche alcuni apertamente anticomunisti come: “Zai wenyi sixiang yu wenhua zhengce zhong” 在文艺思想与文化政策中 (Nel pensiero letterario e nella politica culturale), e “Huidao gerezhuyi yu ziyoushuyi” 回到个人主义与自由主义 (Ritorno all’individualismo e al liberalismo), boicottati dalle sinistre singaporiane e malesi (Rosenmeier 2017: 64; Chen 1996: 191).

A Hong Kong, alcuni suoi romanzi e novelle, tra cui *Guilian* e *Feng xiaoxiao* ottennero l’attenzione di cineasti emigrati e furono adattati per il grande e piccolo schermo, principalmente dallo studio di produzione dei fratelli Shaw (Green 2011: 92; Rosenmeier 2017: 64; Chen 1996: 190).

Nella vasta produzione di Xu è evidente l’influenza esercitata dal contesto letterario in cui si è formato. Protetto di Lin Yutang, le sue opere, sia di narrativa che saggistica, sono pervase da cosmopolitismo e nazionalismo sapientemente combinati con l’esotismo romantico proprio dell’autore. In molte di esse figurano storie d’amore tra un giovane cinese, spesso colto intellettuale, e una ragazza esotica, sia essa presentata come straniera, o come essere soprannaturale. Il giovane cinese ammaliato dal fascino della fanciulla, riesce quasi sempre a conquistarla e coronare il suo sogno d’amore. Il protagonista non sta a rappresentare, quindi, una Cina sottomessa alle potenze imperialiste, ma piuttosto un paese culturalmente avanzato che cerca il proprio posto in un mondo globalizzato. Xu Xu non è di certo un iconoclasta e tende ad esaltare gli aspetti da lui ritenuti superiori della cultura cinese tradizionale. Ovviamente, è bene sottolineare che egli non accetta incondizionatamente la cultura tradizionale, è anzi spesso critico nei confronti della pesante tradizione, in parte causa della tormentata condizione in cui versa la Cina, ma crede anche che non bisogna sbarazzarsi completamente dell’eredità culturale, e che essa debba essere incorporata

prudentemente al sapere occidentale. Green (2011: 74) definisce questo atteggiamento “nazionalismo affermativo”, radicato nella credenza di una superiorità culturale, che non impedisce allo scrittore di riconoscere le sfide sociali all’interno della Cina. Questo tipo di nazionalismo riecheggia quello di Lin Yutang, Lao She e Zhou Zuoren, tuttavia, la critica di Xu a certi usi e costumi occidentali risulta più violenta (Green 2011: 74).

Xu era intenzionato, inoltre, ad “affermare [...] i punti di forza o addirittura una superiorità cinesi, soprattutto in campo estetico”, è pertanto evidente nei suoi saggi che trattano di varie forme di cultura che si trovano nelle società orientali e occidentali, la manifestazione di un certo “relativismo culturale”. “Xu clearly believed that ethics or aesthetics, conceptions of truth and moral values, were far from absolute, and disputed notions of Western superiority in these fields, *especially* if upheld by his fellow Chinese” (Green 2011: 75).

Nel dibattito sull’ “essenza nazionale” (*guocui* 国粹) attorno al quale si erano confrontati, e scontrati, gli intellettuali a partire dal periodo tardoimperiale e per tutti gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, e che, sostanzialmente, si riduceva a quello che Xu definisce *wenhua xiyanghua de wenti* 文化西洋画的问题 (il problema dell’occidentalizzazione della cultura), la sua risposta era caratterizzata da un “careful skepticism, without, however, succumbing to a thoroughly antimodern or a transcendent nonmodern position” (Green 2011: 76). La visione di Xu sembra ricordare quella di alcuni neotradizionalisti degli anni Venti, i quali avevano un atteggiamento ambivalente nei confronti della modernità occidentale: da un lato la esaminavano criticamente, dall’altro ne affermavano gli elementi costitutivi. “In addition to his affirmative nationalism, his critique exhibited a cosmopolitanism that sought a complementary and cross-fertilizing East-West encounter, an idea that was clearly influenced by Lin Yutang’s hermeneutical approach to cultural contact” (Green 2011: 76). La cultura, secondo Xu, è un bene globale e come tale non può essere appannaggio soltanto dell’Occidente, nella nuova modernità universale ogni nazione deve lasciare la propria traccia (Green 2011: 77-78).

Come si è accennato, la maggior parte dei componimenti di Xu narra di storie d’amore, ambientate spesso in luoghi stranieri o fantastici, e la politica non è di certo

un tema affrontato apertamente nelle sue opere. Dunque, non sorprende il fatto che la critica letteraria sia nazionalista che socialista e comunista del tempo disprezzasse le sue opere “for having too much love and too little heroism” (Rosenmeier 2017: 63). Addirittura il critico marxista Shi Huaichi in un saggio su *Guilian* del 1945 affermò che la novella “will invariably cause you to forget the cruel reality of the world [...] [and that] it will invite you to enter an illusionary world” e che sarebbe stato meglio “throw [it] into the cesspool” (cit. in Green 2011: 91). Probabilmente Xu sarebbe stato anche d’accordo con la critica rivoltagli, d’altro canto egli, influenzato dal contesto letterario della *Lunyu pai*, non credeva in una funzione utilitaristica della letteratura e provava “disdain for literature carrying overt political agendas” (Rosenmeier 2017: 63).

Epurato dal canone letterario successivo, Xu Xu fu fortunatamente riscoperto durante la febbre culturale degli anni Ottanta, grazie soprattutto a Yan Jiayan che per primo lo proclamò il maggior esponente del post-romanticismo (*hou langmanzhuyi* 后浪漫主义) cinese (Green 2011: 65).

3.3 Analisi

Si è scelto di analizzare e tradurre l’articolo “Youmo lun” 幽默论 (Sull’umorismo) di Xu Xu, perché partendo da esso si possa sviluppare un’accurata riflessione sull’umorismo, su ciò che esso ha rappresentato nella Cina degli anni Trenta, e, soprattutto all’interno della corrente di *Lunyu*, quali erano i temi ad esso spesso affiancati e come essi si inserivano nella cornice della modernità cinese. Quest’ultima fu caratterizzata da un vivace dibattito tra posizioni divergenti, e non, come si è spesso ritenuto, monopolizzata completamente dall’imperativo morale del “salvare la nazione” e dall’iconoclastia appartenenti ai fautori del movimento del Quattro maggio. Con lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese la pluralità delle voci che hanno caratterizzato il periodo precedente verrà gradualmente meno in favore della causa nazionale, ciononostante resta importante ricordare il grande contributo dato alla letteratura e alla cultura moderne cinesi da altri attori (come, per l’appunto, gli

esponenti della *Lunyu pai*), spesso caduti nel dimenticatoio, soprattutto a causa della censura comunista, e riscoperti soltanto durante la febbre culturale degli anni Ottanta del secolo scorso.

L'articolo si apre con la descrizione di due modi di essere differenti e antitetici, dividendo tra coloro che mangiano, in quanto mangiare è un bisogno dell'essere umano, e coloro che, invece, gradiscono bere alcol o tè, fumare e mangiare un dolcetto o un gelato, cioè dilettersi in attività di svago che non rientrano tra i bisogni primari dell'essere umano. I primi sarebbero quelli che solitamente leggono i classici, mentre i secondi quelli che si dedicano alla lettura di *xiaopin wen*, il genere letterario associato alle attività ricreative, al quale ci si dedica nei momenti considerati improduttivi. Questi due atteggiamenti ricordano la divisione operata da Lin Yutang tra *zhengjing hua* (discorsi seri) e *xiaohua* (discorsi ridicoli): da un lato chi è troppo rigido e dall'altro chi invece troppo poco serio. Esattamente come Lin, il quale individua una strada intermedia tra le due, anche Xu Xu afferma che c'è un'ulteriore strada possibile. Essa non può essere però pianificata, e quindi potrebbe non essere mai sperimentata nell'arco della vita. Più avanti nel testo verrà esplicitato che questa terza strada, questo “terzo sapore” corrisponde all'umorismo nella letteratura. Xu non è l'unico a ritenere che l'umorismo non possa essere pianificato, ad esempio anche Zhou Gucheng 周谷城 (1898-1996) nell'articolo “Lun youmo” 论幽默 (Sull'umorismo) arriva a questa stessa conclusione: “in sintesi, pianificare la scrittura umoristica è la cosa più pericolosa, gli elementi umoristici possono essere utilizzati solo incidentalmente nel discorso, e devono essere mescolati con le parti non umoristiche” (Zhou 1933: 34).

Per descrivere questo sapore, che non può essere pianificato, né tantomeno comprato, Xu Xu utilizza delle similitudini che risentono sicuramente del romanticismo tipico della sua scrittura. Questi paragoni sono il primo tentativo da parte dell'autore di descrivere cosa rappresenti per lui *youmo*, il concetto sarà successivamente ampliato nel corso dell'articolo. Egli lo paragona a una “goccia di rugiada dai petali di un fiore donato dalla persona che ti ama”, a “una goccia di sudore da una fronte che ha sudato per te”, a una “lacrima dall'angolo dell'occhio che ha pianto per te”, addirittura questo sapore potrebbe rievocare il ricordo del latte materno. In ogni caso, quando si incontra

questo sapore così speciale, esso risulta essere diverso per ciascuno di noi. Il motivo per cui non tutti lo percepiscono nello stesso modo dipende dalle diverse basi esperienziali e attitudinali di ognuno. Difatti, verso la fine dell'articolo viene ribadito che “esistono quindi diversi tipi di umorismo, il quale varia a seconda della coscienza, dell'ambiente e del carattere della persona”. Anche Zhou asserisce che diversi tipi di persona, come ad esempio gli operai e i letterati, sperimentano l'umorismo in modi diversi in quanto esso “varia a seconda della vita”, e siccome “le vite dei letterati e degli operai non sono affatto uguali, ciò che i letterati vedono come umorismo, gli operai spesso lo ignorano completamente” (Zhou 1933: 32).

Youmo è un qualcosa che non tutti possono capire o apprezzare. D'altronde Xu era probabilmente d'accordo con Lin, il quale a sua volta attinse molte delle sue idee sull'umorismo e sull'umorista dall'articolo di George Meredith “An essay on comedy and the uses of the comic spirit”, ampiamente citato nell'articolo “Sull'umorismo” da Lin, nel quale si afferma che “to touch and kindle the mind through laughter, demands [...] a most subtle delicacy. That must be a natal gift in the Comic poet. [...] He must be subtle to penetrate [the mind]. A corresponding acuteness must exist to welcome him” (Meredith 1897: 8). Pertanto lo spettatore deve anch'egli possedere un'acutezza tale da poter comprendere l'umorismo. Ne deduciamo che è impossibile che tutti capiscano l'umorismo, o con le parole di Xu, se così fosse, “sarebbe come se il mare si trasformasse in terra”.

Esso non può essere apprezzato dagli scienziati che vorrebbero, invano, poterlo analizzare attraverso i metodi a cui sono abituati, e per questo di rado possono arrivare a goderne. Gli scienziati, difatti, tenderanno ad esaminare ogni parola, ogni parte del discorso in maniera fin troppo minuziosa, perdendo così l'abilità nell'apprezzare un testo nel suo insieme. Xu dà come esempio quello che ha scritto riguardo al sapore della goccia di rugiada: gli scienziati, in questo caso, invece di concentrarsi sul significato di questo sapore unico e diverso per ogni tipo di persona, non potranno fare a meno di voler dare una lezione sulle proprietà dell'acqua, spiegando che la rugiada altro non è che H₂O misto a della polvere. A partire dal periodo del Quattro maggio, cominciò ad esserci un entusiasmo generale per la conoscenza scientifica e per il suo ruolo nel

promuovere il progresso della società. Numerosi studiosi e intellettuali abbracciarono i principi scientifici e li videro come un mezzo per affrontare le sfide della Cina e mettersi al passo con i progressi del mondo occidentale. La scienza e il pensiero scientifico erano considerati strumenti cruciali per la modernizzazione e la rivitalizzazione nazionale della Cina, basti pensare al fatto che Chen Duxiu, in un articolo per *Xin qingnian* 新青年 (Nuova gioventù), affiancò alle parole “scienza” e “democrazia” l’appellativo “signore”, chiamandoli rispettivamente “signor scienza” (*sai xiansheng* 赛先生) e “signor democrazia” (*de xiansheng* 德先生) e affermò che “only these two gentlemen can save China from the political, moral, academic, and intellectual darkness in which it finds itself” (cit. in Gu 2001: 589). Classificare gli scienziati tra coloro che non possono capire l’umorismo è probabilmente una critica nei confronti di chi ha riposto troppa fiducia nel progresso scientifico occidentale. Non a caso, Xu afferma che la maggioranza delle persone, ritenendosi al pari degli scienziati non soltanto non comprenderà un testo umoristico, per di più darà dello stupido all’autore. Chi si ritiene al pari degli scienziati sono proprio quei progressisti che hanno abbracciato i valori della scienza senza riserve, ossia i sostenitori del Quattro maggio. È bene sottolineare che questa visione non era sostenuta da tutti i partecipanti al discorso sull’umorismo che hanno pubblicato nelle riviste della *Lunyu pai*: Zhou (1933), ad esempio, ritiene che l’umorismo possa essere analizzato secondo il metodo scientifico per poterne ricavare delle leggi generali che valgano per tutti i brani umoristici.

L’umorismo, continua Xu, se ci sofferma a pensare un po’ più a lungo, è onnipresente, dalla “grandezza del cielo e della terra” alla “moltitudine degli affari umani”. Probabilmente Xu si riferisce alle contraddizioni intrinseche agli affari umani. Lao She, Zhou Gucheng, Lin Yutang, tutti parlano delle “contraddizioni” *maodun* 矛盾, come una delle principali fonti di ispirazione umoristica. Ovviamente esse devono essere notate e fatte notare, ma bisogna fare attenzione a esprimerle con maestria, evitando di cadere in una spregiudicata condanna dell’oggetto del ridicolo.

Xu ci tiene a precisare che i testi umoristici non sono tutti uguali ed è possibile effettuare una distinzione tra i migliori e i peggiori. I migliori sono, ovviamente, quelli che fluiscono naturalmente dalla ragione e dal sentimento. Questo è in accordo con

quanto detto prima: se l'umorismo in un testo è pianificato o forzato risulterà di qualità inferiore.

L'articolo prosegue con una descrizione più dettagliata di ciò che rappresenta *youmo* per l'autore. L'umorismo si consuma in un attimo, esso è una sorta di momento di illuminazione è "l'attimo in cui si è più intelligenti", "è l'attimo in cui più di tutti ci si dimentica delle preoccupazioni", "è l'attimo in cui si arriva a comprendere profondamente una determinata cosa" e colui che "riesce ad afferrare quest'attimo ed esprime il sentimento e la ragione di cui ha fatto esperienza, fa dell'umorismo". È estremamente importante che le persone siano lasciate libere di esprimere quest'umorismo, perché se così non fosse allora la società ne riceverà detrimento, in quanto le persone diventeranno "un guscio privo di vita, malato, depresso e noioso" (*kuzao, fanmen, bingtai, sidai de quqiao* 枯燥, 烦闷, 病态, 死呆的躯壳). Purtroppo a causa delle rigide regole confuciane l'umorismo in Cina è stato "ferito", ne è derivato, pertanto, che ci fosse un solo modo di pensare. Ciò era in forte disaccordo con la visione liberale propria della *Lunyu pai*. Xu Xu fu protetto e allievo di Lin Yutang, pertanto è possibile supporre che anch'egli ritenesse il predominio di una verità su tutte fosse dannoso e pericoloso, e che invece fosse necessario un continuo scambio tra posizioni divergenti, un dialogo infinito.

Per dare sostegno alla sua tesi, Xu Xu si appella alla psicologia che aveva studiato in Francia per due anni, dopo aver terminato gli studi in filosofia. La psicologia era sicuramente una delle materie più moderne che si potesse studiare in Cina. Essa è imprescindibilmente legata al contatto forzato con l'Occidente, e secondo Gao (2013: 295) si sviluppò in Cina in tre fasi: "l'attività missionaria occidentale (1876-1900), la riforma dell'istruzione cinese mutuata dal Giappone (1901-1908), e l'accesso all'istruzione americana (a partire dal 1909)". Già a partire dai primi anni del Novecento, ancora sotto la dinastia Qing, iniziarono a essere promulgate in Cina delle leggi per l'inserimento di corsi di psicologia nelle università (Gao 2013: 298). E proprio in quel periodo iniziarono a essere tradotte molte opere sulla psicologia, cosicché gli studiosi cinesi, tra cui Wang Guowei e Yan Yongjing 颜永京(1839-1898), dovettero inventare termini nuovi non solo per i nuovi concetti relativi alla psicologia, ma anche

per la parola stessa “psicologia”. Wang la tradusse come *xinli xue* 心理学 (lo studio del principio del cuore) (la parola che attualmente in Cina denota la psicologia) e Yan come *xinling xue* 心灵学 (lo studio del cuore e dello spirito) (Gao 2013: 298). Nel 1922 debuttò il primo giornale dedicato alla psicologia: *Psyche*. All’epoca molti studenti ritenevano che lo studio della psicologia fosse necessario per la modernizzazione e la liberazione della Cina (Gao 2013: 301).

La psicologia, secondo Xu, afferma l’importanza dell’essere liberi, di dare sfogo ai propri desideri. Quindi, è necessario che ai bambini sia concesso di giocare, così come è necessario che le pulsioni sessuali siano altrettanto soddisfatte, altrimenti si genereranno degli esseri umani “perversi” (*biantai* 变态). Anche Lin nel suo articolo sull’umorismo aveva fatto riferimento al desiderio sessuale come parte integrante della vita di una persona insieme all’umorismo, la tristezza e l’immaginazione. Egli aveva inoltre precisato che i professori universitari, nella circostanza appropriata, potevano fare battute sulla loro vita sessuale. Deduciamo, quindi, che una maggiore apertura nei confronti di questo tabù era auspicata da vari membri della *Lunyu pai*. Le origini del dibattito sulla sessualità in Cina vengono fatte risalire dagli studiosi proprio al primo periodo repubblicano, come parte del discorso più ampio relativo alla modernizzazione della nazione (Aresu 2009: 533). Storicamente le dinastie Ming e Qing ebbero due approcci differenti nei confronti delle tematiche del genere e della sessualità. Durante i Ming, il teatro, i romanzi o anche altre forme di narrativa potevano includere contenuti sessuali anche piuttosto espliciti, ma “the late Ming obsession with sensual love, physical lust, and enchanting romance did not survive the Manchu conquest of 1644” (Mann 2011: 16) Secondo i Qing furono proprio l’“indulgenza sessuale” e la “trasgressione morale” a determinare la caduta dei Ming, perciò, una volta al potere, si dedicarono alla ristorazione dell’ordine morale, in accordo con i rigidi precetti confuciani, arrivando addirittura a premiare la castità femminile con archi e altari (Mann 2011: 19). Già verso la fine dei Qing si iniziò a notare un cambiamento di rotta, ad esempio ci fu un tentativo, che in realtà non portò al cambiamento sperato, da parte di un movimento per l’occidentalizzazione della legge cinese, di depenalizzare l’attività sessuale delle donne non sposate o vedove (Mann 2011: 73).

A cavallo tra il XIX e XX secolo, ci fu un cambiamento nella percezione dell'attività sessuale che cominciò a essere vista come “a ‘natural biological phenomenon’ subject to scientific explanation and analysis” (Mann 2011: 100). A partire da questo momento, quindi, prese avvio il dibattito attorno al sesso, la riproduzione, la liberazione delle donne e l'eugenetica. Iniziarono a circolare le teorie più disparate, ad esempio c'era chi sosteneva che i figli concepiti all'interno di matrimoni liberi fossero più intelligenti e capaci di quelli concepiti all'interno di matrimoni forzati (Aresu 2009: 533). Il fatto che si iniziava a parlare più o meno liberamente del desiderio sessuale, ebbe un riflesso anche nella letteratura. Ad esempio, Ding Ling 丁玲 (1904-1986) nel racconto pubblicato nel 1927 “Shafei nüshi de riji” 莎菲女士的日记 (Il diario della signorina Sofia), attraverso la protagonista, affronta proprio il tema del desiderio sessuale femminile.

Risale proprio a questo periodo la coniazione della parola *xingyu* 性欲 (desiderio sessuale), che è composta dai caratteri *xing* 性 (disposizione, natura, temperamento) e *yu* 欲 (desiderio) e che potrebbe essere anche intesa come “desiderio naturale”, ma, in realtà, a partire dal periodo repubblicano *xing* acquisì il nuovo significato di “sesso”. L'educazione sessuale iniziò così a essere chiamata *xingyu jiaoyu* 性欲教育 (educazione del desiderio sessuale) (Dikotter 1995: 68). Xu Xu era particolarmente interessato all'argomento come dimostra la sua traduzione parziale de *L'amante di lady Chatterley* di D. H. Lawrence, pubblicata in *Tiandiren* 天地人 (Il cielo, la terra e l'uomo) (Green 2011: 84).

Sfortunatamente in Cina tanto il desiderio sessuale, quanto l'umorismo, sono stati repressi e ciò ha significato che “gli articoli umoristici sono da ricercare in luoghi lontani e sconosciuti”. Qui la visione di Xu sembra deviare leggermente da quella di altri scrittori della *Lunyu pai* che hanno contribuito al dibattito sull'umorismo. Difatti, secondo alcuni dei suoi colleghi l'umorismo nella scrittura è probabilmente da ricercare in luoghi lontani, ma non così tanto sconosciuti. Essi infatti ritengono che i principali pensatori cinesi avessero tutti un lato umoristico. *In primis* Lin Yutang, come sappiamo, oltre a Zhuangzi e Laozi, annovera tra questi pensatori anche lo stesso Confucio, che, secondo lui, è stato completamente frainteso dai confuciani e neoconfuciani, e Tao Qian

come esponente massimo di una vita rilassata e umoristica. Anche Wang Penggao 王鹏皋, in “Tan youmo” 幽默 (Sull’umorismo, 1935), elenca vari personaggi storici famosi indicandoli come esempi di umorismo, tra essi oltre ai già citati Laozi, Zhuangzi, Confucio e Tao Qian, inserisce anche Shakyamuni, difatti, Wang dice chiaramente “non c’è nessun pensatore che possa essere definito tale nei tempi antichi e moderni che non abbia un po' di umorismo” (Wang 1935: 217).

Un altro tema caro ai sostenitori dell’umorismo, profondamente moderno, e non ignorato da Xu Xu, è quello dell’istruzione. Nell’articolo in questione l’attacco al sistema educativo tradizionale è feroce. Gli studenti si impegnano alacramente nella lettura e memorizzazione dei volumi indicati dagli insegnanti, ma, purtroppo, non gli vengono fornite le basi per comprendere fino in fondo quello che leggono e sviluppare un proprio ragionamento critico che gli permetta di creare qualcosa di nuovo. Gli alunni non sono abituati a leggere e fare ricerca al di fuori di quanto appreso a lezione né a considerare l’esistenza di letture e interpretazioni diverse da quelle canoniche con il risultato che si convinceranno che quello che hanno imparato è l’unica e sola verità. La presunzione di poter possedere la verità, che essa possa essere unica, era, come sappiamo, in netto contrasto con la visione del gruppo del *Lunyu*.

Xu per primo aveva ricevuto un’istruzione tradizionale, in Chen (1996: 191-192), confessa di essere stato abituato a imparare meccanicamente, senza capire quello che leggeva, quindi è piuttosto normale che egli non si sia interessato, sin da subito, alla letteratura. Egli riferisce che solo più tardi, a causa del lavoro del padre, si ritrovò a vivere un periodo di profonda solitudine che lo fece gradualmente avvicinare alla narrativa e divenire da allora “un ottimo compagno dei libri” (*shuben de liangban* 书本的良伴).

Uno degli ostacoli alla modernizzazione del sistema educativo era stato sicuramente il persistere, ancora nel Novecento, della concezione neoconfuciana che tendeva ad assimilare l’istruzione, cioè l’acquisizione di nozioni e competenze, all’educazione, che ingloba al suo interno l’aspetto morale e sociale dell’individuo (De Giorgi 2009: 663).

Gli studenti, almeno a partire dall’introduzione del sistema degli esami in epoca

Song, e ancora nel tardo periodo Qing, utilizzavano come principale metodo di studio la memorizzazione dei libri classici, in quanto si riteneva che questa portasse “all’introiezione di quei valori morali di cui questi testi erano l’essenza” (De Giorgi 2009: 666). Difatti, nel tardo periodo imperiale, la formazione, che cominciava intorno ai cinque anni, prevedeva ancora che entro i dieci-undici anni gli alunni conoscessero a memoria i Quattro libri e i Cinque classici, in modo da potersi dedicare successivamente alla composizione di tipo *baguwen* (De Giorgi 2009: 666). Già a partire dalla fine dell’Ottocento iniziarono a essere mosse critiche nei confronti di questo sistema considerato antiquato e inadatto a fronteggiare la crisi causata soprattutto dall’incontro con l’Occidente, anzi proprio “l’educazione venne identificata come uno degli ambiti dove era più netta la contrapposizione fra il progresso occidentale e l’arretratezza cinese” (De Giorgi 2009: 669). Non è, quindi, un caso che, più tardi, quando le élite si trovarono a dover stabilire come sarebbe apparso il nuovo sistema scolastico, attinsero molte delle loro idee da modelli stranieri, soprattutto il Giappone, Europa, Unione Sovietica e Stati Uniti (De Giorgi 2009: 664).

Con la Riforma dei Cento giorni del 1898 assistiamo al primo ufficiale tentativo di modernizzazione del sistema educativo. Essa prevedeva infatti, la sostituzione del tradizionale sistema degli esami imperiali (De Giorgi 2009: 670). In realtà, l’abolizione degli esami avvenne solo nel 1905, insieme alla creazione di un apposito Ministero dell’istruzione (*xuebu* 学部) (De Giorgi 2009: 671). Nonostante il 1905 resti un momento decisivo nella storia moderna cinese e una data simbolica che marca un prima e un dopo nella trasformazione del sistema educativo, la transizione non fu né facile, né immediata, né uniforme. In primo luogo, non era affatto semplice creare dei nuovi curricula. Infatti oltre allo studio delle materie occidentali, che nella loro modernità rivelavano la profonda arretratezza culturale cinese, la scuola ricopriva un ruolo importante nella formazione della nuova, moderna identità cinese, la quale si basava sulla questione dell’essenza nazionale. Pertanto nei curricula dovevano anche essere inseriti lo studio del canone classico e della storia cinese. Trovare un equilibrio tra “un’istruzione moderna cosmopolita” e “l’essenza nazionale” era un compito piuttosto arduo (De Giorgi 2009: 664, 671). In secondo luogo, in un periodo instabile,

caratterizzato da numerosi conflitti interni ed esterni, era piuttosto problematico trovare i fondi necessari per una completa riforma della scuola, e spesso si era costretti a dover decidere tra la qualità e la quantità dei nuovi istituti (De Giorgi 2009: 664). In terzo luogo, nelle campagne non era insolito che fosse preferito il sistema di educazione tradizionale perché si conformava meglio a uno stile di vita basato sui rapporti interpersonali e sul lavoro di agricoltura (Pepper 1987: 189-190).

Svariate decine di anni furono necessarie per implementare il nuovo sistema. Il vecchio resisteva, mentre una schiera di nuovi insegnanti si andava formando in discipline come la matematica, la storia, la geografia ecc. Se negli anni Trenta erano state istituite scuole moderne, dalle elementari all'università, il loro numero esiguo era insufficiente a far fronte a tutta la popolazione in età scolare, dunque, “gli insegnanti vecchio stile continuavano a offrire istruzioni basate sui testi confuciani classici a un gran numero di studenti” (Pepper 1987: 189).

È chiaro, dunque, a cosa si riferisce Xu quando parla di un modello ripetitivo e uniforme (*yiguan de zhaoli de moxing* 一贯的照例的模型), che si è perpetuato per troppo tempo e che non risponde alle esigenze della nuova società. Il perdurare di questo modello sembra essere dovuto alla soppressione dell'umorismo, Xu spiega: “l'espressione dell'umorismo è il germoglio della saggezza (*youmo de biao xian jiu shi conghui de mengya* 幽默的表现就是聪慧的萌芽), se a una persona viene distrutta l'espressione dell'umorismo, il fiore della sua saggezza non sboccherà mai più!”. L'umorismo è quindi più che mai necessario e può essere espresso sotto diverse forme. Ad esempio, anche i bambini, con le loro domande stravaganti e apparentemente irragionevoli, possono produrre umorismo, quindi è essenziale lasciarli liberi di esprimersi, e non soffocare la loro voce, come aveva imposto il canone confuciano fino ad allora. Anzi, il successo di un educatore può essere misurato con la frequenza con cui viene messo in difficoltà dai bambini. Secondo Qia (1934), l'umorismo è essenziale anche per gli stessi educatori, perché dice “se manca l'umorismo che genera l'interesse, ogni educatore potrebbe ritrovarsi senza sapere cosa fare” (Qian 1934: 986).

Se tanto i “progressisti” quanto i “sostenitori dell'umorismo” erano probabilmente d'accordo sulla necessità di una riforma del sistema scolastico, i secondi erano meno

propensi ad eliminare completamente il sapere cinese dai programmi scolastici, Xu si augura, infatti, che proprio a partire dal vecchio, si possa riuscire a creare qualcosa di nuovo. In ogni caso questo tema ha rivestito sicuramente un ruolo fondamentale:

la riforma dell'istruzione è stata, infatti, identificata costantemente come uno degli strumenti principali per risolvere i problemi del presente: per la salvezza della Cina dal disfacimento politico e culturale negli ultimi decenni dell'impero, per la sua transizione da impero multietnico a stato nazionale, per il suo sviluppo economico e culturale, per la creazione di una società rivoluzionaria, per l'affermazione a potenza mondiale nelle diverse fasi dell'età contemporanea. (De Giorgi 2009: 670)

Nell'articolo qui tradotto, Xu accenna vagamente alla questione del tabacco. Essa, come sappiamo, è stata spesso oggetto di speculazione all'interno dei giornali di Lin Yutang. Nel secondo capitolo è stato analizzato in quali termini essa era affrontata solitamente dai membri della *Lunyu pai*. Xu ci dà occasione di espandere il discorso per comprendere ancora meglio come questo tema sia intrinsecamente intrecciato con la modernità in Cina. Il fumo, in particolar modo quello delle pipe, era un'usanza che è possibile far risalire già ai tempi della dinastia Qing. La sigaretta e il sigaro, invece, furono beni importati solo tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo (Laughlin 2008a: 124-125), ma la popolarità fu tale che sappiamo che “by 1927 [...], China's cigarette industry was well established [...] and consumer demand for cigarettes only continued to increase” (Benedict 2011: 149). È necessario, tuttavia, ricordare che anche il fenomeno delle sigarette non fu uniforme e che rimase, almeno per i primi tre decenni del ventesimo secolo, legato ai centri urbani e costieri, primo fra tutti Shanghai. Dunque, se come scrive Benedict (2011: 154) “cigarettes were synonymous with Shanghai”, quest'ultima non può essere considerata rappresentativa di tutta la Cina, perché era una città industrializzata, con una classe media relativamente grande, che poteva permettersi di acquistare le costose sigarette, e centro della produzione delle sigarette cinesi (Benedict 2011: 150-151). “In 1934, about 60 percent of cigarettes produced in China were turned out by Shanghai factories” (Benedict 2011: 154).

Il fumo delle sigarette era ampiamente diffuso tra le classi mercantili e intellettuali

urbane, specialmente quelle residenti a Shanghai. Scrittori con diversi background, come iconoclasti, dissidenti politici e membri della *Lunyu pai*, erano soliti consumare sigarette e descriverne l'uso nelle loro opere letterarie (Laughlin 2008a: 124; Benedict 2011: 160-161). Tra i più noti possiamo citare Lu Xun, di cui Xu Guangpin 许广平 (1898-1968), sua compagna dal 1925 fino alla morte, ricorda vividamente che la prima volta che si sono incontrati egli fumava una sigaretta dopo l'altra; e Lin Yutang, il quale “wrote numerous essays between 1929 and 1935 about the pleasures of cigarette smoking” (Benedict 2011: 181), e la cui marca preferita sembra essere stata Caostans (Benedict 2011: 161). Anche Lao She utilizzò il fumo delle sigarette come espediente letterario, ad esempio ne *Il ragazzo del riscio* esso è “one of the urban pleasures that seduce and eventually destroy the main character, Xiangzi”, qui la sigaretta “urbana” è contrapposta alla pipa fumata dai vecchi del villaggio (Benedict 2011: 185). In realtà, l'atteggiamento di Lao She nei confronti del fumo è piuttosto ambivalente, infatti in un altro articolo pubblicato in *Renjianshi* ammette di essere egli stesso un fumatore, di fumare molto e di evitare le biblioteche proprio perché lì era vietato fumare (Benedict 2011: 187).

Se la prima accoglienza delle sigarette da parte dei cinesi era stata facilitata dal fatto che essi erano già abituati al fumo del tabacco attraverso le pipe, l'enorme popolarità che esse ebbero successivamente e nonostante il prezzo elevato, è sicuramente dovuta al fatto che fumare le sigarette aveva un sapore occidentale, esotico, urbano, in poche parole moderno, oltre che si presentavano più pratiche rispetto alla pipa. L'effetto ammaliante delle sigarette come oggetto esotico, tuttavia, non durò a lungo. Esse divennero sempre più comuni a partire dalla guerra contro il Giappone, e “by the time of the civil war in the late 1940s it probably no longer carried any Western connotation” (Laughlin 2008a: 125).

In ultima analisi, vorrei passare ad esaminare l'espressione che secondo molti autori incarna al meglio il significato di *youmo*, ossia *huixin de weixiao* 会心的微笑 (sorriso d'intesa), o la variante utilizzata da Xu Xu: *huixin de xiaorong* 会心的笑容. La stragrande maggioranza, se non la totalità, degli autori che ha tentato di spiegare con le parole la propria visione dell'umorismo, è concorde nel ribadire l'estrema difficoltà

di tale compito. Non solo Lao She e Lin Yutang, anche Wang Penggao, ad esempio, nell'articolo *Tan youmo* 谈幽默 (Sull'umorismo), afferma "l'umorismo [humour] è proprio [ineffability] ineffabilità"¹⁹, "ciò che non si riesce a dire si chiama l'umorismo" (Wang 1935: 213). Ne deduciamo che esprimere con le parole un concetto così complesso come *youmo* era considerato quasi impossibile. Ciononostante, numerosi sono gli intellettuali che si sono prodigati per poter fornire una definizione sintetica in cui poter condensare il significato di *youmo*. Sembra che il primo ad avere collegato *huixin de weixiao* a *youmo* sia stato Han Shiheng. È però a Lin Yutang che si deve la diffusione e la popolarità di questa associazione, tanto che molti ritengono sia stato Lin ad adoperarla per primo. In realtà, nel breve articolo "Huixin de weixiao" 会心的微笑 (Sorriso d'intesa), in cui Lin accetta *huixin de weixiao* come definizione di *youmo*, egli cita lo stesso Han: "sebbene questo termine [*youmo*] sia difficile da spiegare, a chiunque capisca davvero questi due caratteri, spunterà naturalmente un sorriso d'intesa all'angolo della bocca quando li vedrà" (Lin 1932b: 118). Secondo Lin questa definizione è piuttosto calzante e facile da capire. Difatti egli concorda con Han nel differenziare il sorriso che scaturisce dalla farsa (*huaji*) e dalla satira, l'uno troppo stupido (*shaxiao* 傻笑), l'altro che lascia l'amaro in bocca, da quello dell'umorismo, che, invece, è *dolce* e viene percepito naturalmente al livello della ragione e del sentimento.

Questa formula entrò così tanto nell'uso comune che gli scrittori non si preoccuparono più di doverne spiegare il significato e cominciarono a usarla liberamente. Bisogna notare, tuttavia, che sebbene tutti la riconoscessero come la definizione più diffusa, non tutti l'accettarono come la più appropriata.

Xu sembra accettarla quando scrive "Per molti anni, soprattutto in Cina, l'unico modo per educare i bambini è stato quello di bloccargli le domande e impedirgli il "sorriso dell'incontro dei cuori"". In questo caso "*huixin de weixiao*" può essere considerato un sinonimo di *youmo*: non si deve soffocare l'umorismo nei bambini, pratica considerata ormai obsoleta e crudele. Ying Feicun 应悻村 nell'articolo *Lun*

¹⁹ In inglese nel testo originale.

youmo yu minzhu 论幽默与民主(Sull'umorismo e la democrazia), riferendo l'aneddoto su Cai Yuanpei secondo il quale egli era stato ammesso all'Accademia Hanlin fortunatamente grazie al favore di un esaminatore, piuttosto che per merito personale, utilizza con disinvoltura *huixin de weixiao*: “sia a chi si è trovato in quella situazione allora, sia a noi che leggiamo adesso il giornale, a sentire [quest'aneddoto] non può non spuntare un sorriso d'intesa” (Ying 1947: 283). È lo stesso vale per Peng Xuehai 彭学海, quando nel sostenere l'importanza dell'umorismo scrive “è proprio grazie a coloro che fanno umorismo che le autorità possono ascoltare l'opinione pubblica con un sorriso d'intesa” (Peng 1947: 687).

Diverse erano, invece, le ragioni che portarono altri partecipanti al dibattito sull'umorismo a rifiutare *huixin de weixiao* come spiegazione definitiva di *youmo*. Qian Renkang, ad esempio, scrive: “i cosiddetti ‘sorriso d'intesa’ e ‘brillantezza dell'anima’ e così via, sono molto misteriosi, tanto che le persone non possono arrivare a comprendere la profondità, perciò sono inevitabilmente troppo intellettuali” (Qian 1934: 984). Secondo Qian, quindi, al contrario di quanto credeva Lin Yutang, non è possibile usare *huixin de weixiao* perché risulta troppo difficile da capire, e le persone non riuscirebbero a cogliere in profondità il significato di *youmo*. Egli, tuttavia, sebbene faccia molti esempi di storielle o aneddoti umoristici, non dà una definizione precisa e alternativa di *youmo*. Al contrario Zhou, nonostante riconosca che ormai tutti identificavano *youmo* con *huixin de weixiao*, e sia d'accordo con il fatto che l'umorismo produca di fatto questo “sorriso d'intesa”, per lui questo sorriso non può essere identificato con l'umorismo stesso, perché è soltanto una reazione a un testo o a un atteggiamento umoristici.

Lin ritiene che il ‘sorriso d'intesa’ sia la definizione corretta di umorismo. Di recente ho avuto modo di chiacchierare con un tale signor X e, quando gli ho chiesto cosa fosse l'umorismo egli ha fatto diversi ‘sorrisi d'intesa’ per indicare l'umorismo. È chiaro che molte persone hanno accettato il significato di ‘sorriso d'intesa’. Io ritengo che un ‘sorriso d'intesa’ non sia *youmo*, ma solo una reazione a un articolo umoristico o a una storia umoristica o a un discorso umoristico o a un comportamento umoristico, insomma, a un atteggiamento umoristico (Zhou 1933: 31).

La definizione che meglio esprimerebbe il significato di *youmo* sarebbe per Zhou *yuqi zhi niying* 预期之逆应 (reazione inattesa). Egli dopo aver analizzato parecchi testi umoristici, dichiara infatti di essere giunto alla conclusione che tutti possiedono questo elemento, ossia suscitare una reazione contraria alle aspettative.

Questa definizione ricorda il pirandelliano “avvertimento del contrario”. Pirandello difatti ritiene che una situazione comica scaturisca proprio dall’avvertire il contrario, dall’aspettarsi una determinata cosa e assistere ad un’altra. È necessario puntualizzare, tuttavia, che per Pirandello l’ “avvertimento del contrario” corrisponde al comico e non all’umoristico, il quale egli cristallizza nell’espressione “sentimento del contrario”, ossia una speciale attività della riflessione che si attiva successivamente alla presa di coscienza di una certa contraddittorietà tra ciò che ci si aspetta e ciò a cui si assiste (Pirandello: 1908). Lo scrittore siciliano spiega attraverso un esempio efficace qual è per lui la differenza tra il comico e l’umoristico. Vedere una signora vecchia indossare abiti giovanili, portare un trucco pesante e tingersi esasperatamente i capelli, in un primo momento fa scaturire una risata in quanto “si avverte” il contrario di ciò che ci si aspetta da una signora di quell’età. Se, però, si va oltre e si “riflette” sul perché quella signora è così conciata, si può arrivare a comprendere che lei per prima non prova piacere nel presentarsi a quella maniera, ma lo fa per ingannarsi, nascondere le rughe e i capelli bianchi, o per non perdere l’amore del marito; questa riflessione innescherà il “sentimento del contrario”. Dopotutto, questo concetto richiama alla mente i sentimenti di compassione e tolleranza da adottare nei confronti dell’oggetto del ridicolo sostenuti con forza da Lin Yutang, dimodoché sul nostro viso potrà apparire naturalmente un “sorriso d’intesa”.

Conclusione

Per spiegare l'origine e la diffusione del fenomeno *youmo*, è stato dapprima tracciato il profilo storico-letterario della Cina, dall'avanzata coloniale nella metà dell'Ottocento al periodo del Quattro maggio. La maggior parte degli studiosi è concorde nell'affermare che senza i primi passi verso la modernizzazione mossi già dalla seconda metà del XIX secolo, la vivacità, la creatività e la "modernità" che investirono i primi decenni del Novecento non sarebbero potute sbocciare. Sebbene l'impatto con l'Occidente fu innegabilmente tragico e doloroso sotto molteplici aspetti, è vero anche che l'incontro con i "barbari" portò i cinesi affamati di nuove conoscenze, a nutrirsi della scienza, della tecnologia, della cultura letteraria e artistica straniera, innescando un fermento intellettuale senza precedenti. I primi viaggi di studio all'estero e le copiose traduzioni pubblicate in Cina all'inizio del XX secolo fornirono nuova linfa ai letterati in piena crisi identitaria, cosicché iniziarono ad arrovellarsi su e a discutere di ogni aspetto della vita umana. Centri culturali moderni come Shanghai fecero da sfondo ai dibattiti sorti in questo periodo. Gli intellettuali cominciarono a riunirsi in collettivi, il più delle volte in conflitto tra loro, per sperare di affermarsi in un mondo nuovo, privo degli esami imperiali che avrebbero assicurato la carriera mandarinale. Le loro idee presero vita, si espansero e si contaminarono grazie all'esplosione della stampa e giornali moderni. Furono queste le premesse necessarie per la creazione di un discorso sull'umorismo.

Vocaboli riferiti alla sfera comica, ovviamente, esistevano in Cina, e anche esempi di letteratura "umoristica" erano apparsi nel corso dei secoli precedenti. Tuttavia, una volta a conoscenza della parola inglese *humor*, più d'un letterato nei primi decenni del Novecento arrivò alla conclusione che la lingua cinese avesse bisogno di una nuova parola per esprimere questo concetto. Diffusasi grazie al successo della rivista *Lunyu* fondata da Lin Yutang, e giunta sino a noi, fu la creazione dello stesso Lin, *youmo* 幽默, ad avere la meglio. Innumerevoli scrittori si cimentarono da allora nella scrittura di brani umoristici (spesso sotto forma di *xiaopin wen*) e espressero il proprio parere su come definire al meglio *youmo*.

La maggior parte di questi “sostenitori dell’umorismo”, inseriti spesso nella corrente di *Lunyu*, dal nome del primo giornale fondato da Lin, aveva un atteggiamento liberale, apolitico, e decisamente cosmopolita, e, dunque, furono estromessi dal successivo canone letterario cinese, nonostante la popolarità di cui godevano a loro tempo. Consapevoli della cruda realtà che li circondava, cercavano di affrontare la vita e la letteratura con leggerezza e distacco. Questo modo di fare attrasse critiche da parte degli esponenti del movimento del Quattro maggio, i quali subito etichettarono i membri della *Lunyu pai* come frivoli, codardi, edonisti: secondo questi progressisti, invece del più pacato umorismo, gli scrittori avrebbero dovuto criticare ferocemente le ingiustizie del tempo attraverso la satira. Conseguentemente, il dibattito sull’umorismo acquisì un significato che travalicava i generi letterari, arrivando ad abbracciare le più disparate tematiche della modernità. Lin Yutang e Lao She, i due maggiori esponenti dell’umorismo, vedevano nell’umorismo più che un genere o un espediente letterario, era per loro una filosofia di vita, alla cui base doveva esserci una certa predisposizione d’animo (*xintai*). In un’epoca travagliata da guerre intestine e non, era lecito “farsi una risata” e dedicarsi ad attività “non produttive”: siamo esseri umani, commettiamo errori e indulgiamo in vizi, anche dannosi; la realtà è piena di contraddizioni e, anziché indignarci amaramente, possiamo decidere di prenderci un po’ in giro, senza cattiveria, e con un pizzico di compassione. Per di più, al contrario dei progressisti, i sostenitori dell’umorismo non credevano nel potere salvifico della letteratura.

Infine è stato presentato in traduzione il saggio di Xu Xu, allievo di Lin Yutang, “Sull’umorismo”. La lettura e l’analisi del saggio ci hanno fornito diversi spunti di riflessione. Abbiamo sia compreso meglio in quali termini si parlava dell’umorismo all’interno della corrente di *Lunyu*, sia appurato che molto spesso i sostenitori di *youmo*, sebbene, in generale, auspicassero maggior leggerezza e distacco, non erano in alcun modo isolati dalla realtà che li circondava (al contrario di quanto sostenevano i loro detrattori), e spesso nei loro saggi trovavano spazio tematiche pregnanti e di estrema attualità.

L’umorismo è difficilmente esprimibile a parole, è ineffabile, è qualcosa che sta a metà e che ci mostra un mondo pieno di sfaccettature e contraddizioni, contrapposto

alla monotona, noiosa e insapore divisione tra il bianco e il nero, giusto e sbagliato. Fluisce naturalmente attraverso il sentimento e la ragione, e non può essere artificioso né forzato, pena la perdita delle sue intrinseche qualità. Ha bisogno di una mente aperta sia da parte dell'artefice, che del fruitore. È necessario affinché il popolo non si irrigidisca, ma continui ad avere stimoli che gli permettano di affrontare le sfide che la modernità ha presentato.

Molti autori concordarono sul fatto che l'espressione *huixin de weixiao* esprimesse al meglio il significato di *youmo*, altri mostrarono le loro perplessità e diedero delle definizioni alternative. Anche su altri temi e argomenti capitava che avessero delle opinioni discordanti (ad esempio, in quali personaggi riconoscere i precursori dell'umorismo, o quale ruolo attribuire alla scienza). D'altronde, questo gruppo letterario era piuttosto eterogeneo, tanto che alcuni critici piuttosto che riferirsi ai collaboratori delle riviste di Lin come membri appartenenti a un gruppo o a un'associazione, parlano nel complesso di un "fenomeno del *Lunyu*". Il fatto che la divergenza di opinioni potesse dare vita a un dialogo continuo e costruttivo, in cui diverse verità potevano andare a sommarsi in un discorso infinito, era una delle caratteristiche di base dei difensori dell'umorismo.

Inoltre, i saggi sull'umorismo non erano avulsi dal tempo (primo periodo repubblicano) e dallo spazio (Shanghai) in cui furono concepiti e presentano temi inestricabilmente legati al discorso sulla modernità, da quelli che potrebbero sembrare più frivoli, come la "coltivazione del piacere", simboleggiata dal fumo della sigaretta; ad altri che accendevano i dibattiti all'interno dell'élite intellettuale e politica quali la psicologia, l'educazione sessuale e l'istruzione.

Non è possibile ridurre i sostenitori dell'umorismo a degli edonisti e codardi, che passavano il proprio tempo semplicemente a oziare, nel più completo disinteresse nei confronti del futuro della nazione. È opportuno che venga dato il giusto spazio a questi autori per tentare di comprendere più a fondo le ragioni e i sentimenti che li hanno animati, per indagare il loro importante contributo alla letteratura e cultura cinesi, e per poter ridefinire più adeguatamente le coordinate della modernità in Cina, essendo maggiormente consapevoli delle variegata e molteplici sfumature da cui essa è

composta.

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo (2016). "Introduzione: dagli umori all'umorismo". Alfano, Giancarlo (2016). *L'umorismo letterario: una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*. Roma: Carrocci. 13-31
- Aresu, Alessandra (2009). "Sex education in modern and contemporary China: Interrupted debates across the last century". *International Journal of Educational Development* 29(5), 532-541.
- Bastid, Marianne et al. (1974). *La Cina* (trad. David Mamo). Torino: Einaudi.
- Benedict, Carol (2011). *Golden-silk Smoke: a History of Tobacco in China, 1555-2010*. Oakland: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (2005). *Le regole dell'arte: Genesi e struttura del campo letterario* (trad. Anna Boschetti, Emanuele Bottaro). Milano: Il saggiatore.
- Chen, Guohai; Martin, Rod A. (2007). "A comparison of humor styles, coping humor, and mental health between Chinese and Canadian university students". *Humor-International Journal of Humor Research* 20(3), 215-234.
- Chen, Naixin 陈乃欣 (1996). "Xu Xu er san shi 徐訏二三事" (Qualche parola su Xu Xu). *Hong Kong Journals Online* 香港笔荟, 8, 188-195.
- Chen, Pingyuan (2011). *Touches of History: An Entry into 'May Fourth' China*. Leiden: Brill.
- Chey, Jocelyn (2011). "Youmo and the Chinese sense of humour". Davis, Jessica Milner; Chey, Jocelyn (a cura di) (2011) *Humour in Chinese life and letters: Classical and traditional approaches*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 1-30.
- De Giorgi, Laura (2009). "La modernizzazione del sistema educativo dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri". Samarani, Guido; Scarpari, Maurizio (a cura di) (2009). *Verso la modernità*. Torino: Einaudi. Vol. 3, 663-692.
- Dikötter, Frank (1995). *Sex, culture, and modernity in China: Medical science and the construction of sexual identities in the early Republican period*. Londra: C. Hurst & Co.
- Davis, Jessica Milner; Chey, Jocelyn (2011). *Humour in Chinese life and letters: Classical and traditional approaches* (Vol. 1). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Denton, Kirk A. (a cura di) (1996). *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893-1945*. Stanford: Stanford University Press.
- Denton, Kirk A.; Hockx, Michel (a cura di) (2008). *Literary Societies of Republican China*. Blue Ridge Summit: Lexington Books.
- Denton, Kirk A.; Hockx Michel (2008) "Introduction. Literary societies in republican

China”. Denton, Kirk A.; Hockx, Michel (a cura di) (2008). *Literary Societies of Republican China*. Blue Ridge Summit: Lexington Books. 1-14.

Doleželová-Velingerová, Milena et al. (a cura di) (2001). *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center.

Dun Ding 钝丁 (1933). “Yan gai 烟丐” (La mendicante di sigarette). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 14, 475.

Gao, Zhipeng (2013). “The Emergence of Modern Psychology in China, 1876-1929”. *Critical Psychology in a Changing World*, 293-307.

Goldman, Merle (a cura di) (1977). *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Green, Frederik H. (2011). “The Making of a Chinese Romantic: Cosmopolitan Nationalism and Lyrical Exoticism in Xu Xu's Early Travel Writings”. *Modern Chinese Literature and Culture*, 23(2), 64–99.

Gu, Edward X. (2001). “Who was Mr Democracy? The May Fourth Discourse of Populist Democracy and the Radicalization of Chinese Intellectuals (1915-1922)”. *Modern Asian Studies* 35(3), 589-621.

Habermas, Jürgen (2005). *Storia e critica dell'opinione pubblica*. (trad. Augusto Illuminati et al.). Bari: Laterza.

Hockx, Michel (1998). “The Literary Association (Wenxue yanjiu hui, 1920-1947) and the Literary Field of Early Republican China”. *The China Quarterly*. 153, 49-81.

Hsia, C. T. (1961). *A history of modern Chinese fiction*. New Haven: Yale University Press.

Kao, George (1974) (a cura di). *Chinese wit and humor*. New York: Sterling.

Laughlin, Charles (2008a). *The Literature of Leisure and Chinese Modernity*. Honolulu: University of Hawaii Press.

(2008b) “The analects group and the genre of *xiaopin*”. Denton, Kirk A.; Hockx, Michel (a cura di). (2008). *Literary Societies of Republican China*. Blue Ridge Summit: Lexington Books. 207-240.

Lao She 老舍 (1936). “Tan youmo 谈幽默” (Sull'umorismo). *Yuzhou feng* 宇宙风 (Vento cosmico), 23, 547-550.

Lavagnino, Alessandra; Mottura Bettina (2016). *Cina e modernità: cultura e istituzioni dalle Guerre dell'oppio a oggi*. Roma: Carrocci.

Lee, Leo Ou-fan (1999). *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*. Cambridge, Mass.; Londra: Harvard University Press.

(1973). *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*.

Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Lin, Yutang 林语堂 (1935). “Zuizao tichang youmo de liang pian wenzhang 最早提倡幽默的两篇文章” (I primi due articoli sulla promozione dell’umorismo). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 73, 3-5.

[1934] (2004). “Fangjinqi yanjiu 方巾气研究” (Studio sullo pseudomoralismo). Meng Lindeng 梦琳等 (a cura di) (2004) *Lin Yutang sanwen jingdian quanbian* 林语堂散文经典全编, vol II. Pechino: Jiuzhou chubanshe 九州出版社. 327-331.

(1933a). “Tan Niujin 谈牛津” (Su Oxford). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 9, 310-313.

(1933b). “Xiyan yu jiaoyu 吸烟与教育”. *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 36, 326-327.

(1932a). “Wo de jie yan 我的戒烟” (Smetto di fumare). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 6, 190-192.

[1932b] (2004). “Huixin de weixiao 会心的微笑” (Sorriso d’intesa). Meng Lindeng 梦琳等 (a cura di) (2004) *Lin Yutang sanwen jingdian quanbian* 林语堂散文经典全编, vol II. Pechino: Jiuzhou chubanshe 九州出版社. 118-119.

Link, Perry (1977). “Traditional-style Popular Urban Fiction in the Teens and Twenties”. Goldman, Merle (a cura di) (1977). *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 327-439.

Liu, Lydia H. (1995). *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press.

Liu, Yue 刘悦 (2022). “Xin shiji Lao She youmo fengge yanjiu zongshu 新世纪老舍幽默风格研究综述” (Una panoramica della ricerca sullo stile umoristico di Lao She nel nuovo secolo). *Shijiazhuang tiedao daxue xuebao* 石家庄铁道大学学报 (Rivista dell’università Tiedao di Shijiazhuang), 16, 1, 66-71

Lu Xun 鲁迅 (1933). “Xiaopinwen de weiji 小品文的危机” (La crisi del *xiaopinwen*). *Xiandai* 现代 (Les Contemporains), 3,6, 730-731

(1926). “Lun fei’e polai yinggai huanxing 论费厄泼赖应该缓行” (Sul rinvio del *fair play*). *Mangyuan* 莽原, 1,1, 5-16

Mann, Susan L. (2011). *Gender and Sexuality in Modern Chinese History*. New York: Cambridge University Press.

Masini, Federico (2009). “La riforma della lingua”. Samarani, Guido; Scarpari, Maurizio (a cura di). (2009). *Verso la modernità*. Torino: Einaudi. Vol. 3, 621-662.

McDougall, Bonnie & Louie, Kam (1997). *The literature of China in the Twentieth Century*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

- Meredith, George (1897). *An Essay on Comedy and the Use of the Comic Spirit*. Westminster: Archibald Constable and Company.
- Ng, Janet (2001). “Chen Hengzhe's Fiction of Auality: the New Feminine Strategy”. *Journal of Modern Literature in Chinese 現代中文文學學報*, 4(2), 3, 63-86.
- Peng, Xuehai 彭学海 (1947). “Youmo jiu shijie 幽默救世界” (L'umorismo salva il mondo). *Lunyu banyuekan 论语半月刊 (Analects fortnightly)*, 133, 687-688.
- Pepper, Suzanne (1987). “Education for the New Order”. *The Cambridge History of China*, 4(Part1), 185-217
- Pesaro, Nicoletta (2009) “Letteratura cinese moderna e contemporanea”. Samarani, Guido; Scarpari, Maurizio (a cura di) (2009). *Verso la modernità*. Torino: Einaudi. Vol. 3, 693-745.
- Pirandello, Luigi [1908] (2004). *L'umorismo*. Borsellino, Nino; Milone Pietro (a cura di). Milano: Garzanti.
- Pollard, David (1991). “Foreword”. Wong, Wang-chi (1991). *Politics and Literature in Shanghai: the Chinese League of Left-Wing Writers, 1930-36*. Manchester: Manchester University Press. 1-2.
- Qian, Renkang 钱仁康 (1934). “Lun youmo de xiaoguo (shang) 论幽默的效果 (上)” (Sull'effetto dell'umorismo, prima parte). *Lunyu banyuekan 论语半月刊 (Analects fortnightly)*, 46, 984-986.
- Qian, Suoqiao 锁桥钱 (2011a). *Liberal cosmopolitan. Lin Yutang and middling Chinese modernity*. Leiden: Brill.
- (2011b). “Discovering humour in modern China. The launching of the Analects Fortnightly journal and the “year of humour” (1933)”. Davis, Jessica Milner, Chey, Jocelyn (a cura di) *Humour in Chinese life and letters: Classical and traditional approaches*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 191-218.
- (2007) “Translating ‘humor’ into Chinese culture”. *Humor*, 20(3), 277-295.
- Rea, Christopher (2015). *The age of irreverence: A new history of laughter in China*. Oakland: University of California Press.
- Roberts, John A. G. (2001). *Storia della Cina* (trad. Marta Innocenti). Bologna: Il mulino.
- Rosenmeier, Christopher (2017). *On the Margins of Modernism: Xu Xu, Wumingshi and Popular Chinese Literature in the 1940s*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Ruch, Willibald (2008). “Psychology of Humor”. Raskin, Victor; Ruch Willibald (a cura di) *The Primer of Humor Research*. Berlino, New York: Mouton de Gruyter.
- Samarani, Guido (2004). *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero ad oggi*. Torino: Einaudi.

Sample, Joseph C. (2011). "Lin Yutang's essay "On Humour". Introduction and translation". Davis, Jessica Milner; Chey, Jocelyn (a cura di) *Humour in Chinese life and letters: Classical and traditional approaches*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 169-190.

Shi, Xingze 石兴泽 (2022). "Xin shiji ershi nian Lao She youmo yanjiu shuping 新世纪二十年老舍幽默研究述评" (Studio sull'umorismo di Lao She nei vent'anni del nuovo secolo). *Liaocheng daxue xuebao* 聊城大学学报 (Rivista dell'università di Liaocheng). 19-27

Shu, Shan 曙山 (1933). "Yan yu shijie mingren 烟与世界名人" (Il fumo e personaggi del mondo famosi). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊, 11, 361-362

Sohigian, Diran J. (2007). "Contagion of laughter. The rise of the humor phenomenon Shanghai in the 1930s". *Positions: east Asia cultures critique*, 15(1), 137-163.

Tang, Tao 唐弢 (1993). *History of Modern Chinese Literature*. Pechino: Foreign Languages Press.

Vogelsang, Kai (2014). *Cina: una storia millenaria*. (trad. Umberto Colla). Torino: Einaudi.

Wang Penggao 王鹏皋 (1935). "Tan Youmo 谈幽默" (Sull'umorismo). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 77, 213-217.

Xu, Xu 徐訏 (1934). "Youmo lun 幽默论" (Sull'umorismo). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 44, 940-942.

Ying, Feicun 应悱村 (1947). "Lun youmo yu minzhu 论幽默与民主" (Sull'umorismo e la democrazia). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 124, 283.

Yue, Xiaodong 岳晓东 (2011) "The Chinese ambivalence to humor: Views from undergraduates in Hong Kong and China". *Humor-International Journal of Humor Research* 24(4), 463-480.

(2010). "Exploration of Chinese humor. Historical review, empirical findings, and critical reflections". *Humor - International Journal of Humor Research* 23(3), 403-420.

Zhou, Gucheng 周谷城 (1933). "Lun youmo 论幽默" (Sull'umorismo). *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 (Analects fortnightly), 25, 31-34.