

LO YUELUN 論樂 DEL XUNZI 子荀 INTRODUZIONE E TRADUZIONE ANNOTATA

di Elisa Sabattini

The article focuses on the concept of *yue* (music) in Confucian tradition, moving from the distinction between “proper” and “lascivious” music drawn by Confucius in the *Lunyu* (Dialogues). As the term *yue* translates both “music” and “joy”, the article explores the shifting from the former to the latter meaning particularly on the basis of Xunzi’s theories, as the philosopher, in his *Yuelun* (On Music) uses the very term with both meanings. Being Xunzi deeply imbedded in the Confucian tradition, a key question is what *yue* really describes (if simply “music”, or rather “proper music” or “correct musical performance”). Elisa Sabattini offers her own proposals for translation and understanding on the basis of a broad number of philosophical sources, directly or indirectly connected with the theories on music and its role in the “educational program” of a *junzi* (Confucian man of letters, “gentleman”).

Lo *Yuelun* (Trattato sulla musica) del *Xunzi*¹ è uno dei testi cinesi più antichi di argomento musicale a noi pervenuti. Alla base della trattazione vi è una concezione della musica di tipo

¹ Nel I secolo a.C., Liu Xiang 劉向 (79-8 a.C.), bibliografo di corte e membro della famiglia imperiale, fu incaricato dall’Imperatore Xuan di Han 漢宣帝 di collazionare e catalogare l’enorme quantitativo di manoscritti conservati nella Biblioteca Imperiale, tra cui vi erano anche 322 *pian* (篇) identificati come “Scritti di Sun Qing” (*Sun Qing shu* 孫卿書) e attribuiti al maestro Xun Kuang 荀況 (316?–237/235? a.C.). Dopo un’attenta analisi, Liu Xiang eliminò 290 *pian*, ritenuti delle ripetizioni, e trascrisse i 32 *pian* rimasti su nuove listarelle di bambù, raggruppandoli in 12 *juan* (*Zôho Junshi shukai* 增補荀子集解, (ed.) Tokyo, Kanbun taikai, vol. XV, p. 46). Alla fine della dinastia Tang (618-907 d.C.), l’erudito Yang Liang 楊倞 scrisse il primo commentario ad alcune parti del testo particolarmente criptiche (*Xunzi jijie* 荀子集解, p. 3). Nella prefazione (datata 818 d.C.) Yang Liang afferma che nell’edizione di Liu Xiang vi erano troppi caratteri di difficile lettura e troppe corruzioni perché si potesse leggere e comprendere il testo. Sicché, trovando opinabile il lavoro di Liu e sollevando alcuni dubbi circa l’autenticità di svariati capitoli, Yang ordinò nuovamente il testo in 20 *juan* suddivisi in 32 *pian*, cambiò la disposizione di alcuni di essi e modificò il titolo dell’opera in *Xun Qing zi* 荀卿子 “Il Maestro Xun Qing”, o più semplicemente *Xunzi*. Purtroppo, i manoscritti risalenti al periodo anteriore alla revisione di Yang sono andati perduti. Nelle successive edizioni a stampa, l’ordine dei capitoli proposto nel *Xun Qing zi* è rimasto invariato. Un dato interessante da evidenziare è l’assenza del commentario di Yang Liang allo *Yuelun*. Poiché il “Trattato sulla musica” condivide alcune porzioni con lo *Yueji* 樂記 (“Memorie sulla musica) del *Liji* 禮記 (“Memorie sui riti”), molte delle glosse dello *Yuelun* fanno riferimento anche allo *Yueji*. Alcune parti sono inoltre presenti nello *Yueshu* 樂書 (“Scritti sulla musica”) dello *Shiji* 史記 (“Memorie storiche”) e nel *Xiuwen* 修文 (“Applicare gli insegnamenti”) dello *Shui* (*Shuo*) *yuan* 說苑 (“Il giardino delle esortazioni”). Per una presentazione del dibattito sull’autenticità dello *Yuelun* e dello *Yueji*: Elisa Sabattini, “*Yuelun* e *Yueji*: breve analisi del dibattito sulla priorità testuale”, *Asiatica Venetiana*, in stampa; Scott Cook, “*Yueji* – Record of Music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary”, *Asian Music*, vol. XXVI, n. 2, 1995. Per la questione concernente lo *Yueji* e lo *Yueshu*: Martin Kern, “Brief communications: A Note on the Authenticity and Ideology of Shih-chi 24, “The Book of Music”, *Journal of the American Oriental Society* 119, 1999, pp. 673-677. Per la scelta di tradurre 說 con *shui* “esortazioni, persuasioni” anziché con *shuo* “aneddoti”, seguo Martin Kern, “‘Persuasion’ or ‘Treatise’? – The prose genres *shui* 說 and *shuo* 說 in the light of the *Guwenci leizuan* 古文詞類纂 of 1779”, in *Ad Sere set Tungusos: Festschrift für Martin Gimm*, ed. Lutz Bieg, Erling von Mende e Martina Siebert, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000/B, pp. 221-243. Per un’analisi e traduzione dello *Shuiyuan*: Jacques Pimpaneau, *Jardin d’anecdotes*, Paris, Picquier, 2003.

estetico ed etico: la “musica” (*yue* 樂)² – intesa come l’insieme armonioso dell’arte sonora, della danza, del canto e della poesia – ha il preciso scopo sia di trasformare, come sorta di terapia delle passioni e degli istinti, la natura fallace dell’essere umano sia di armonizzare, attraverso la condivisione dell’esecuzione, i diversi ruoli sociali. Pertanto lo *Yuelun*, come altri testi riconducibili alla tradizione *Ru* 儒,³ concepisce la musica in termini prevalentemente politici⁴ e la

² Nella Cina antica vi erano diversi termini utilizzati per definire l’universo sonoro: *sheng* 聲, che poteva indicare la voce, i versi degli animali o i suoni, intesi come espressione sonora spontanea o primaria, non definiti cioè secondo il valore delle altezze né di quelle regole formali che caratterizzano le composizioni musicali; *yin* 音 poteva indicare i timbri degli strumenti musicali, come ad esempio nel caso dei *bayin* 八音 “Otto timbri” [l’organologia tradizionale cinese divide il materiale utilizzato per costruire gli strumenti in otto categorie corrispondenti a otto tipologie di strumenti: metallo (campane), pietra (litofoni), terracotta (ocarine), pelle (tamburi), seta (cetre), legno (strumenti a percussione, ad esempio il raschiatoio), zucca (organi a bocca) e bambù (flauti)], oppure i suoni, o “note”, dotati di qualità sonore precise e concepiti come elemento fondamentale del brano musicale. Va evidenziato che i “cinque suoni” – o “note” – della scala pentafonica cinese, in alcuni testi ricorrono come *wusheng* 五聲 e in altri come *wuyin* 五音. Sebbene lo *Shuowen jiezi* 說文解字 di Xu Shen 許慎 (circa 55-149 d.C.), dizionario etimologico del II secolo d.C., glossi i due caratteri come sinonimi, notiamo che nei testi antichi il loro uso non è sempre intercambiabile, necessitando così di un’analisi contestualizzata. Sempre lo *Shuowen jiezi* spiega *yue/le* come la “denominazione collettiva delle Cinque Note e degli Otto Timbri” (*wusheng bayin zong ming* 五聲八音總名). Per una dettagliata ricostruzione dell’evoluzione etimologica di *yue/le*, si rimanda a Riccardo Fracasso, “Musica e gioia: note etimologiche sul carattere 樂”, in Maurizio Scarpari e Tiziana Lippiello (a cura di), *Caro maestro... scritti in onore di Lionello Lanciotti per l’ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, 2005, pp. 561-570. Per un’analisi dei differenti significati di *sheng*, *yin* e *yue* nello *Yueji* si rimanda a Elisa Sabattini, “*Sheng*, *yin* e *yue* nello *Yueji*: un approccio etico-estetico”, in AISC 2005: atti del convegno 12-14 marzo 2005, Venezia, in stampa.

³ Durante il periodo pre-imperiale, i pensatori appartenenti alla tradizione *Ru* (in Occidente impropriamente identificati con i “confuciani”) erano degli “esperti” specializzati nella prassi cerimoniale tradizionale (*li* 禮) riconducibile alle consuetudini rituali della dinastia dei Zhou Occidentali (XI sec.-771 a.C.), con particolare attenzione alle figure dei re Wen (文王) e Wu (武王) e del Duca di Zhou (周公). Oltre a queste tecniche, i *Ru* – letterati o classicisti – padroneggiavano le pratiche divinatorie e l’interpretazione dei segni scritti; pertanto, essi “custodivano” le conoscenze della tradizione “scritturale” e “canonica”, ed erano deputati alla formulazione di pronostici sulla base degli eventi e dei segnali naturali. Va inoltre precisato che nel periodo dei Regni Combattenti (403-256 a.C.) fino ai primi Han (dinastia Han: 206 a.C. – 220 d.C.), i *Ru* non erano un gruppo strutturato: già nel *Xunzi* si registrano evidenti differenziazioni tra i *suru* 俗儒 “*Ru* volgari” (i *Ru* di dignità solo apparente, in quanto conoscevano la poesia e i documenti, ma che nei fatti bramavano una posizione politica privilegiata) distinti dagli *yaru* 雅儒 “*Ru* virtuosi” e i *daru* 大儒 “*Ru* nobili” (*Xunzi*, 19/8/1, 20/8/10, 23/8/81-83, 23/8/86-87, 23/8/89-90, 23/8/100, 24/8/101, 24/8/122, 25/93/9). Per approfondimenti si vedano in particolare Cho-yun Hsu, *Ancient China in Transition*, Stanford, Stanford University Press, 1965; Benjamin E. Wallacker, “Han Confucianism and Confucius in Han”, in Roy e Tsiens (eds) *Ancient China; Studies in Early Civilization*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1978; Robert Eno, *The Confucian Creation of Heaven: Philosophy and the Defense of Ritual Mastery*, Albany, 1990, pp. 190-197; Michael Nylan, “Textual Authority in pre-Han and Han”, in *Early China* 25, 2000, pp. 205-258; Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China*, 1999, p. 73; Martin Kern, *The Stele Inscriptions of Ch’in Shih-huang: Text and Ritual in Early Chinese Imperial Representation*, New Haven (Conn.), American Oriental Society, 2000; Anne Cheng, “What did it mean to be a *Ru* in Han Times?”, in *Asia Major*, vol. XIV, part 2, 2001, pp. 101-118; Nicolas Zufferey, *To the Origins of Confucianism. The *Ru* in pre-Qin times and during the early Han dynasty*, Bern, Peter Lang, 2003; Attilio Andreini, “Nuove prospettive di studio del pensiero cinese antico alla luce dei codici manoscritti”, in *Litterae Caelestes*, anno I, Roma, 2005, pp. 131-157.

⁴ Sebbene la letteratura filosofica antica abbondi di riferimenti diretti e indiretti circa la riflessione musicale, tuttavia dei veri e propri trattati sull’indagine acustica e matematica sembrerebbero cominciare ad articolarsi nel primo periodo imperiale. Nell’antichità la disquisizione musicale era prevalentemente di tipo politico-filosofico ed è probabile che l’indagine acustica venisse comunque confinata alla mera tecnica esecutiva e dunque “specialistica”. Questa constatazione può essere sostenuta grazie all’archeologia che ci racconta di un mondo musicale particolarmente vario e ricco, assai diverso rispetto a quanto narrato dalla tradizione. Per una disamina della musica nella Cina antica: Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music*, University of California Press, 1993.

considera come un potente strumento paideutico, essendo essa in grado di sollecitare le menti e di plasmare i caratteri e, se convenientemente regolamentata, di favorire la concordia sociale e la stabilità politica.⁵ Questo tipo di visione si fonda sul principio di complementarità tra *li* 禮 – il rito – e *yue*: da una parte il rito agisce sulle distinzioni sociali (*yi* 異), dall'altra la musica correttamente eseguita garantisce l'armonia (*he* 和) tra gli individui.⁶ In questo breve saggio evidenzieremo come nel *Xunzi* sia *li* che *yue* rientrino in un percorso etico (*dao* 道) volto al perfezionamento dell'individuo e per riflesso della società.

Secondo *Xunzi*, l'essere umano tende naturalmente verso l'egoismo (*hao li* 好利)⁷ e pertanto ricerca costantemente il soddisfacimento dei propri desideri. Quel che è considerato eticamente buono (*shan* 善)⁸ è il risultato dell'acquisizione dei precetti morali attraverso lo studio – teorico e pratico – costante.⁹ L'uomo deve arginare i propri impulsi immorali e trasformare la propria natura viziosa e parziale. I riti fungono esattamente da strumento di moderazione (*jie* 節).¹⁰ Consideriamo quanto segue:

⁵ Cfr. le teorie di Damòne (seconda metà del V secolo a.C.) in Grecia, il quale “approfondì in un senso più decisamente etico la concezione pitagorica della *Wirkung* dei suoni, classificando le melodie in base alla loro efficacia psicocinetica e al loro specifico *ēthos*”: Giovanni Lombardi, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino, 2002, in particolare pp. 28-29.

⁶ *Xunzi jijie*, *Yuelun*, p. 382. Cfr. *Liji jijie* 禮記集解, *Yueji*, p. 986. Alla base della musica rituale cinese vi è la nozione di armonia (*he*) che si esprime attraverso la consonanza tra i cinque suoni; questo equilibrio musicale corrisponde a quello sociale. Nello *Yueji* l'ordine ascendente dei suoni, viene equiparato all'ordine decrescente nella scala sociale: la nota *gong* 宮 è associata al principe, *shang* 商 al ministro, *jue* 角 al popolo, *zhi* 徵 agli affari statali, *yu* 羽 alle cose (*Liji jijie*, *Yueji*, p. 978). Sicché all'ordine politico-sociale stabilito dagli antichi sovrani rispondeva correttamente quello dei cinque suoni e viceversa: uno stato ben governato doveva avere le caratteristiche di un brano musicale armonioso, ove i singoli componenti interagiscono per ottenere un equilibrio comune. Per contro, se le note sono disordinate e non sono suonate correttamente, si producono sonorità licenziose e lascive che portano alla distruzione del regno, in quanto la smoderatezza dei costumi, sollecitata da sonorità eccessive, conduce inevitabilmente alla perdita della giusta misura, dunque dei principi e dei valori corretti, garanzia dell'ordine socio-politico (*Liji jijie*, *Yueji*, pp. 978-980).

⁷ *Xunzi jijie*, *Xing'e* 性惡, p. 434. Per una traduzione in italiano del capitolo: Maurizio Scarpari, *Xunzi e il problema del male*, Venezia, Cafoscarina, 1997.

⁸ Evidenziamo che nell'estetica antica cinese ciò che è “eticamente corretto” (*shan*) coincide con ciò che è “esteticamente bello” (*mei* 美). Questa considerazione si rafforza alla luce di quanto è registrato nello *Shuowen jiezi*, ove i due termini vengono definiti come sinonimi. Pertanto l'uomo esprime la sua bellezza non solo nell'aspetto fisico, ma soprattutto con la virtù dei comportamenti pratici. Da qui il forte legame tra il bello e il buono. Nei *Lunyu* 論語 leggiamo: “Il Maestro disse: l'uomo esemplare perfeziona le virtù (*mei*) dell'uomo e non i suoi difetti. L'uomo dappoco fa l'opposto.” (子曰：君子成人之美不成人之惡。小人反是)。 *Lunyu*, 12.16. Per una traduzione del testo, cfr. Tiziana Lippiello (a cura di), *Confucio. Dialoghi*, Torino, Einaudi, 2003 e Anne Cheng (a cura di), *Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981. È interessante evidenziare che nella Grecia classica, il forte legame tra il bello e il buono “trova la sua espressione suprema nell'ideale formativo della *kalokagathia*, ovvero nella condizione di chi sa dimostrarsi, per l'appunto, bello e insieme buono. (...) Ma, già da solo, l'aggettivo *kalós* può qualificare, con la bellezza fisica, anche la bellezza morale. Del pari, l'aggettivo latino *bellus* (dove l'italiano *bello*) si rivela, nell'etimo, un diminutivo di *bonus*.” Da Giovanni Lombardi, cit., p. 13.

⁹ Come è stato ben evidenziato da Anne Cheng, quello che è percepito dall'Occidente come semplice pratica è, in un contesto cinese, il modo di enunciazione teoretica; l'azione, che è mutazione, è in sé conoscenza, pertanto l'esempio si trova ad essere la cerniera tra conoscenza (discorso, argomentazione) e azione (processo o Via, *dao*). Il rapporto tra conoscenza e azione è così percepito come indissociabile e interattivo. Si veda Anne Cheng, “La valeur de l'exemple. Le Saint confucéen: de l'exemplarité à l'exemple”, *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 19, 1997/A, pp. 73-89, in particolare p. 73.

¹⁰ Come significato primario, il termine *jie* designa la “misura” e può indicare la “sezione” o la “parte” di una cosa, oppure la “divisione temporale” (ciascuna delle 24 divisioni dell'anno solare), e può essere tradotto con “moderare, temperare, regolare”. In origine *jie* definiva la giuntura del bambù; in musica esso corrisponde sia al ritmo dell'esecuzione sia al nome di un oggetto rituale costituito da piume annodate su di una coda di bovino. I nodi, che ricorrono a intervalli ordinati sul fusto del bambù e sulla coda di bovino nell'emblema

禮起于何也？曰：人生而有欲，欲而不得，則不能無求。求而無度量分界，則不能不爭；爭則亂，亂則窮。先王惡其亂也，故制禮義以分之，以養人之欲，給人之求。使欲必不窮於物，物必不屈於欲。兩者相持而長，是禮之所起也。故禮者養也。

Da dove derivano i riti? La risposta è che l'uomo alla nascita possiede dei desideri. Se non riesce a soddisfare tali desideri, allora non potrà che perseguirli. Questa ricerca, essendo senza misura e senza limiti, non può che provocare conflitti. I conflitti portano al disordine e il disordine alla miseria. Gli antichi sovrani detestavano tale disordine, ecco perché istituirono i riti e il senso di ciò che è giusto al fine di operare distinzioni [nella società], di nutrire i desideri umani e di soddisfare le richieste delle genti. [I saggi sovrani] fecero sì che i desideri non eccedessero i beni [disponibili] e che questi ultimi non venissero esauriti dal desiderio [incessante di soddisfacimento]; fecero sì che i desideri e le cose si regolassero reciprocamente a lungo nel tempo. Ecco da dove derivano i riti. I riti sono dunque nutrimento.¹¹

In termini più generali, il nutrimento identifica la crescita personale dell'individuo attraverso l'edificazione, il perfezionamento e lo studio. Dal passo dianzi citato si evince che la funzione del rito consiste nel gestire le poche risorse disponibili per soddisfare moderatamente tutti i membri della società. Tuttavia, il raggiungimento di questo obiettivo non può realizzarsi attraverso l'egualitarismo,¹² in quanto "laddove non vi è la giusta distinzione, l'organizzazione della società non sarà possibile; laddove l'autorità agisce in modo paritario, l'unità non sarà possibile; laddove ogni individuo ha pari status, nessuno si dedicherà a servire gli altri" (分均則不偏，執齊則不壹，眾齊則不使).¹³ Le risorse a disposizione sono limitate e i desideri umani non hanno confini, sicché eguagliare e uniformare gli strati sociali rischia di essere controproducente e di difficile attuazione per quel che concerne la salvaguardia e la stabilità dell'ordine politico. In assenza di questa stabilità, non si potrà garantire nemmeno il soddisfacimento dei bisogni fondamentali.¹⁴ In tal senso, "nutrire" (*yang* 養) significa "distinguere" (*fen* 分) attraverso il rituale (*li*):

夫兩貴之不能相事，兩賤之不能相使，是天數也。執位齊，而欲惡同，物不能澹則必爭；爭則必亂，亂則窮矣。先王惡其亂也，故制禮義以分之，使有貧富貴賤之等，足以相兼臨者，是養天下之本也。書曰：「維齊非齊。」此之謂也。

Così come due uomini di pari nobiltà sociale non possono servirsi l'un l'altro, due individui di eguale viltà non possono comandare l'uno sull'altro: questa è una regola naturale. Se il potere e la posizione sociale sono uniformati, i desideri e i difetti sono affini. Se i beni non possono soddisfare equamente gli individui, vi sarà contesa. La contesa sfocia nel disordine e il disordine porta alla miseria. Gli antichi sovrani detestavano questo disordine, così istituirono i riti e i principi morali al fine di operare distinzioni sociali,¹⁵ fecero sì che vi fosse la giusta divisione delle ricchezze tra gli uomini così da permettere una gerarchia che assicurasse una reciproca influenza benefica. Questo è il fondamento per nutrire il mondo. I *Documenti* recitano: "Vi è equità fin tanto che non vi è uguaglianza". Ecco ciò che intendo.¹⁶

rituale, suggeriscono l'idea del ritmo e delle festività celebrate a scadenza regolare, che rappresentano il passaggio da un periodo o da uno stato ad un altro. Questo termine mette in rilievo l'importanza di musica e rito nella veste di "regolatori" della società e delle tradizioni. Cfr. Lucie Rault, *Musiques de la tradition chinoise*, Paris, Cité de la Musique/Actes sud, 2000, in particolare pp. 62-65.

¹¹ *Xunzi jijie*, *Lilun* 禮論, p. 346. Per la traduzione integrale in italiano del capitolo: Amina Crisma, *Conflitto e armonia nel pensiero cinese nell'età classica: il Trattato sui riti di Xunzi*, Padova, Unipress, Saggi Filosofici, 2004.

¹² Si rimanda a Han Demin 韓德民, *Xunzi yu Rujia de shehui lixiang* 荀子與儒家的社會理想, Jinan, Qilu shu shechuban faxing, 2001, in particolare pp. 286-287.

¹³ *Xunzi jijie*, *Wangzhi* 王制, p. 152.

¹⁴ Han Demin, cit., p. 286.

¹⁵ Questo passo ricorre anche nel *Lilun: Xunzi jijie*, p. 346.

¹⁶ *Xunzi jijie*, *Wangzhi*, p. 152. Cfr. Ivan Kamenarović (a cura di), *Xunzi (Siun Tseu)*, Paris, Editions du Cerf, 1987, p. 111 e John Knoblock (a cura di), *Xunzi*, Hunan renmin chubanshe, Waiwen chubanshe, 1999, p. 215.

Queste sono le ragioni per cui le distinzioni sociali si rivelano necessarie per la garanzia dell'ordine politico. In tal senso il sovrano ha il compito imprescindibile di rispettare questa regola naturale:

有夫分義，則容天下而治；無分義，則一妻一妾而亂。

Quando [un sovrano rispetta] le distinzioni sociali e il senso di ciò che è giusto, allora potrà provvedere alle necessità di tutto il mondo e governarlo. [Per contro, se un individuo], non si attiene alle distinzioni sociali e al senso di ciò che è giusto, allora, sebbene la sua famiglia sia composta [solo] da una moglie e da una concubina, regnerà il disordine [in casa sua].¹⁷

L'importanza del rispetto delle distinzioni sociali corrisponde al rispetto delle distinzioni familiari: questa è la Via (*dao*) dell'uomo. Ribadiamo che le distinzioni garantiscono l'ordine poiché agiscono direttamente sui desideri umani regolandoli secondo lo status:

欲雖不可盡，可以近盡也。欲雖不可去，求可節也。所欲雖不可盡，求者猶近盡；欲雖不可去，所求不得，慮者欲節求也。

Sebbene i desideri non possano essere soddisfatti pienamente, si può raggiungere un appagamento quasi completo. Sebbene i desideri non possano essere allontanati, la loro ricerca può essere moderata. Sebbene i desideri non possano essere pienamente soddisfatti, colui che vorrà, potrà avvicinarsi all'appagamento. Sebbene i desideri non possano essere allontanati, se ciò che si cerca non può essere ottenuto, colui il quale riflette [su tale questione] desidera moderare la sua ricerca.¹⁸

Oltre al compito di arginare gli impulsi umani, il rito ha una funzione di sostegno, che si traduce nel provvedere alle condizioni e alle opportunità adeguate, al fine di appagare i desideri all'interno dei limiti prescritti dall'azione cerimoniale.¹⁹ Così, l'espressione delle emozioni e dei desideri è riconosciuta ed eticamente accettata. Se da una parte il rituale ha come obiettivo la salvaguardia delle distinzioni sociali, a cui corrispondono diversi tipi di responsabilità civile, dall'altra la musica garantisce l'armonia tra i ruoli e le diverse condizioni all'interno della comunità.²⁰ Nello *Yuelun* si afferma chiaramente che solo l'insieme dei riti e della musica può disciplinare il *xin* 心 (cuore/mente)²¹ dell'uomo.²² Il *xin*, oltre ad essere il centro dove si elaborano le percezioni, le emozioni e i desideri, ha il compito di selezionare e di guidare l'espressione emozionale.²³ Per poter percepire correttamente il mondo esteriore, *xin* deve essere attivato.²⁴ Poiché il cuore/mente è influenzabile e condizionabile dalle realtà esterne, è necessario preservarlo da influenze nefaste e nutrirlo grazie allo studio dei precetti morali, del rito e della musica. Il cuore/mente, oltre a essere dotato della capacità di discernimento e di scegliere tra le molteplici emozioni e i diversi impulsi,

¹⁷ *Xunzi jijie*, *Da lue* 大略, p. 518.

¹⁸ *Xunzi jijie*, *Zhengming* 正名, p. 429.

¹⁹ Cfr. Antonio Cua, *Human Nature, Ritual, and History. Studies in Xunzi and Chinese Philosophy*, Washington D.C., *Studies in Chinese Philosophy and the History of Philosophy*, vol. 43, The Catholic University of American Press, 2005, p. 166.

²⁰ Cfr. Antonio Cua, cit., p. 165.

²¹ Nel pensiero cinese *xin* è il centro delle facoltà mentali ed emotive. L'etimologia tradizionalmente accettata dello *Shuowen jiezi* definisce *xin* come un organo localizzato al centro del corpo. Il carattere indica sia il "cuore" che la "mente", evitando la dicotomia tipica del pensiero occidentale secondo la quale il cuore è all'origine degli stati emozionali, mentre la mente è la fonte dell'intelletto. In cinese questo problema dicotomico cuore-mente non sussiste. L'essere umano è un tutto, in cui non si dissocia il corpo, la parte materiale, dalla mente, l'immateriale, poiché entrambi sono costituiti da *qi* 氣, "energia vitale, flusso energetico", così come lo è ogni altra esistenza. Si veda Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997/B, p. 174 (traduzione in italiano di Amina Crisma, *Storia del pensiero cinese*, II voll., Torino, Einaudi, 2000).

²² *Xunzi*, *Yuelun*, p. 382.

²³ *Xunzi*, 22/107/23.

²⁴ I pensatori della Cina antica si confrontarono sul procedimento inerente al mantenimento dell'imparzialità del cuore/mente e al suo nutrimento. Si veda in particolare il *Guanzi* 管子 (*Xinshu shang* 心術上 e *Xia* 下, *Baixin* 白心, *Neiyue* 內業).

ha in sé la potenzialità per conoscere il *dao*, inteso da Xunzi come il percorso etico volto al perfezionamento della persona al fine di mantenere l'ordine sociale. *Xin* deve essere “educato” e “allenato” attraverso l'assimilazione delle norme corrette volte a moderare gli impulsi. Consideriamo quanto segue:

心不使焉則白黑在前而目不見雷鼓在側而耳不聞

Se non si ricorre all'uso del cuore/mente [per discernere], allora il bianco e il nero che sono di fronte agli occhi non saranno visti, e sebbene il suono del tamburo sia potente come un tuono, l'orecchio non lo sentirà.²⁵

人何以知道？曰：心。心何以知？曰：虛壹而靜。心未嘗不臧也，然而有所謂虛；心未嘗不兩也，然而有所謂壹；心未嘗不動也，然而有所謂靜。人生而有知，知而有志；志也者，臧也；然而有所謂虛；不以所已臧害所將受謂之虛。心生而有知，知而有異；異也者，同時兼知之；同時兼知之，兩也；然而有所謂一

Al quesito come può l'uomo conoscere la Via, io rispondo che è con il cuore/mente. E alla domanda come può il cuore/mente raggiungere la conoscenza, io rispondo dicendo che la raggiunge attraverso la vacuità, l'unità e la serenità. Il cuore/mente non smette mai di custodire [delle impressioni], eppure possiede ciò che si definisce “vacuità”. Il cuore/mente non cessa mai di essere in relazione con più realtà, eppure possiede ciò che si definisce “unità”. Il cuore/mente non interrompe mai il movimento, eppure possiede ciò che si definisce “serenità”. Alla nascita l'uomo ottiene la facoltà di conoscere. Nel conoscere, egli custodisce memoria; la memoria dimora [nel cuore/mente] ed è allora che si ha ciò che intendiamo con vacuità. Con vacuità s'intende far sì che ciò che è già custodito [nel cuore/mente] non venga ostacolato dal ricevere altre impressioni. Alla nascita il cuore/mente possiede la conoscenza e la conoscenza ha la facoltà di percepire le differenze. Tale facoltà implica la conoscenza di più cose allo stesso tempo. Conoscere più cose simultaneamente significa “pluralità”, pur tuttavia il cuore/mente possiede ciò che si definisce “unità”.²⁶

Secondo Xunzi, la natura umana – tendenzialmente immorale – può subire un processo di trasformazione e metamorfosi solo grazie allo studio (*xue* 學) costante. In particolare, l'applicazione delle norme che regolano il rito e la pratica musicale (*li-yue*) non rivestono un'importanza meramente simbolica e teorica, poiché il loro conseguimento ha il potere di educare e di guidare la natura emozionale. Lunghi dall'essere mera forma priva di contenuto, il rito e la musica sono misure totalizzanti,²⁷ veri e propri “esercizi spirituali”,²⁸ volti alla trasformazione della visione del mondo e alla metamorfosi del sé, che i termini cinesi *xiu shen* 修身 (coltivazione morale personale) così bene esprimono, e grazie ai quali si può prevenire il disordine sociale e preservare la pace nel regno. A questo proposito, parafrasando Hadot, la parola “spirituale”

²⁵ *Xunzi*, 21/78/4-5.

²⁶ *Xunzi jijie*, *Jiebi* 解蔽, pp. 395-396. Il cuore/mente è il centro di elaborazione del pensiero e della riflessione, pertanto risulta decisivo poterne mantenere l'integrità e l'obiettività. Per definire questa calma interiore, Xunzi si serve di metafore che ritroviamo in alcune fonti riconducibili al pensiero daoista ed egli paragona il cuore/mente umano a uno specchio d'acqua. Quando nulla lo agita, l'impurità resta in fondo. La superficie, chiara e brillante, fa apparire perfino il ciglio più sottile di chi vi si specchia. (*Xunzi*, *Jiebi*, p. 396. Cfr. Marcel Granet, *Il pensiero cinese*, Milano, Adelphi, 1971, p. 427). Parafrasando Marcel Granet, una perfetta chiarezza e purezza del cuore/mente sono necessarie per permettere a *xin* di ottenere una percezione corretta delle realtà. *Xin* deve mantenersi “vuoto”, cioè imparziale, e in “stato di quiete” per scongiurare ogni forma di errore. L'errore deriva infatti dai giudizi incompleti espressi quando la passione “obnubila e ostruisce” il cuore/mente nella sua interezza. Cfr. Marcel Granet, p. 427. Xunzi insiste sulla percezione viziata dalle emozioni, e riporta l'esempio di quando una notte, dominati dalla paura, si potrebbe confondere una roccia per una tigre. *Xunzi jijie*, *Jiebi*, p. 404.

²⁷ Ricordiamo l'adagio di Confucio che recita: “Le antiche norme rituali! Le antiche norme rituali! Sarebbero soltanto offerte di giade e sete? La musica! La musica! Sarebbe soltanto campane e tamburi?”. *Lunyu*, XVII. 11. Traduzione di Tiziana Lippiello (a cura di), cit., p. 213. Cfr. Anne Cheng (a cura di), cit., 1981, p. 137.

²⁸ In questo contesto ci permettiamo di prendere in prestito l'espressione utilizzata da Pierre Hadot nel suo autorevole lavoro *Esercizi spirituali e filosofica antica*, che tanto bene si confà anche ad un contesto di tipo *Ru*. Si veda Pierre Hadot, *Esercizi spirituali e filosofica antica*, Torino, Einaudi, 2005.

permette di far comprendere come tali esercizi fossero opera di tutto lo psichismo dell'individuo, così da rivelare le vere dimensioni esistenziali di questi esercizi.²⁹ L'individuo avrebbe potuto elevare la propria persona grazie all'assimilazione di queste pratiche esistenziali; attraverso un esercizio costante e assiduo, egli avrebbe così incarnato e personificato queste tecniche al punto di trasformare la propria natura fallace. In tal senso, l' "aspetto" di una persona non comprendeva solo la fisionomia, ma tutta una gestualità evocatrice e simbolo delle virtù acquisite tramite l'erudizione. Il massimo rappresentante di quest'arte del vivere era il *junzi* 君子, la persona esemplare. All'opposto del *junzi* vi è il *xiaoren* 小人, la persona dappoco, che gioisce solo nell'appagamento dei propri desideri e che ignora il percorso etico.³⁰

Alla base del potere psicagogico riconosciuto alla musica vi è il legame inscindibile, sancito dalla grafia 樂, tra "musica" e "gioia". Sebbene Xunzi abbia affrontato principalmente l'aspetto sociale della musica piuttosto che la sua funzione di armonizzare le emozioni, quest'ultima non gli fu affatto sconosciuta, tutt'altro. La teoria alla base del "Trattato sulla musica" si fonda sulle conoscenze delle dinamiche psico-fisiche che i suoni hanno sull'uomo, da cui Xunzi sviluppa la teoria etica ed estetica legata all'influenza e all'effetto che i suoni hanno sulla comunità. Nello *Yueji*, testo ora contenuto come *pian* XIX del *Liji*, leggiamo che "tutti i suoni nascono dal *xin* dell'uomo";³¹ il cuore/mente viene sollecitato dal contatto con le realtà esterne e pertanto si emoziona. Le emozioni si esprimono necessariamente attraverso una forma sonora, sicché se il cuore/mente è mosso dal dolore, si producono dei suoni contratti, al contrario, se il cuore/mente è toccato dalla felicità, i suoni sono gioiosi e ampi.³²

Se "la musica è gioia" (夫樂者樂也), è pur vero che la gioia portata al suo estremo diviene dolore e che la gioia e il dolore si originano reciprocamente.³³ Xunzi conosceva bene il potere di questi condizionamenti, così evidenziò l'importanza dell'esecuzione correttamente rappresentata. Le considerazioni di Xunzi derivano dal fatto che la musica nasce *spontaneamente* dal cuore/mente dell'uomo per effetto del moto suscitato dalle realtà esterne. Considerando le tendenze egoistiche e immorali dell'essere umano, questa spontaneità è potenzialmente pericolosa. Abbiamo già evidenziato che esprimere i propri sentimenti e perseguire i propri desideri senza freni porta a conflitti interpersonali, mettendo così in pericolo l'equilibrio sociale. L'individuo deve educare il proprio cuore/mente, deve "arginare" e correggere le pulsioni nutrendole con i principi appropriati garantiti dalle norme rituali. Grazie allo studio e all'educazione, egli saprà come governare il proprio temperamento; in tal senso vi è una corrispondenza simbolica tra la correttezza dell'esecuzione, che si concretizza nel rispetto delle altezze sonore convenute e dei movimenti della danza, e la capacità di reagire adeguatamente di fronte a ogni tipo di situazione.

Xunzi non approfondisce in termini espliciti la questione emozionale, ma affronta ampiamente la reazione-risposta prodotta dall'impatto dei suoni sul cuore/mente. In tal modo, egli articola la sua teoria a partire dal grande potere che la musica esercita sulla società. La musica risulta essere una

²⁹ Pierre Hadot, cit., p. 30.

³⁰ *Xunzi jijie*, *Yuelun*, p. 382. Nel *Xunzi* è scritto che la natura innata della persona dabbene e quella della persona dappoco è la stessa (君子之與小人，其性一也), *Xunzi jijie*, *Xing'e*, p. 441; la differenza è nell'essere capace (*neng* 能) di trasformare la natura fallace plasmandola attraverso lo studio dei principi rituali e i precetti morali (*Xunzi jijie*, *Xing'e*, p. 442). Affermando che la natura degli uomini è la stessa, Xunzi responsabilizza moralmente l'individuo, perché egli può decidere di seguire il percorso etico (*dao*) oppure di perseguire i propri desideri.

³¹ *Liji jijie*, *Yueji*, p. 976.

³² *Liji jijie*, *Yueji*, pp. 976-977.

³³ Si rimanda al *Liji jijie*, *Kongzi xianju* 孔子閒居, p. 1275. Si considerino inoltre il *Xing zi ming chu* 性自命出, manoscritto rinvenuto a Guodian 郭店 (Jingmen 荊門, Hubei; i manoscritti sono datati intorno al 300 a.C.), e il *Xingqinglun* 性情論, manoscritto acquisito dal Museo di Shanghai in un mercato dell'antiquariato di Hong Kong e databili intorno al 300 a.C., dove leggiamo che la massima gioia portata al suo estremo inevitabilmente sfocia nella tristezza.

delle tecniche artistiche,³⁴ intese appunto come “esercizi spirituali”, necessarie per portare a compimento il buon governo. Consideriamo quanto segue:

夫聲樂之入人也深，其化人也速，故先王謹爲之文。

Profondo è il modo in cui i suoni degli strumenti musicali penetrano nell'uomo e lo trasformano rapidamente; questa è la ragione per cui gli antichi sovrani erano accorti nel creare i giusti modelli per la composizione poetica.³⁵

La forza della musica risiede nella sua capacità di toccare l'uomo in profondità e di condizionarlo: la musica, in quanto gioia, è parte della sfera emotiva personale. In aggiunta, la risposta simpatetica degli impulsi emozionali alle realtà esteriori può essere trasmessa da individuo a individuo; in tal senso, questa sorta di empatia verso l'atmosfera della situazione, sia essa positiva o negativa, viene condivisa da tutti, in quanto un'atmosfera ha la proprietà di essere “contagiosa”. La musica incarna uno *Stimmung* culturale pervasivo e riflette le disposizioni emotive e cognitive dell'uomo.³⁶ Da qui la necessità di fornire dei criteri musicali moderati al fine di temperare le emozioni ed esprimere i sentimenti in modo appropriato; per contro, alimentando sonorità eccessive il cui contenuto risultasse essere di puro piacere, si avrebbe l'effetto opposto. Poiché gli impulsi umani non possono, e non devono, essere soffocati, essi necessitano di un mezzo con cui esprimersi senza cadere nell'eccesso che è all'origine del disordine. In tal modo l'estetica musicale si realizza appieno nella stabilità socio-politica.

All'interno della visione dei *Ru*, tutte le sonorità che non avessero rispettato il legame *li-yue*, ignorandone il ritmo regolare, evocatore della moderazione e fondamentale per mantenere la pace nel regno, avrebbero portato gravi ripercussioni sul lato ideologico-simbolico, traducendosi nello stravolgimento dei ruoli e nel conseguente disordine politico. Le arie associate ai regni di Zheng 鄭 e di Wei 魏, la cui cultura – non solo musicale e rituale – era estranea alla tradizione Zhou a cui si ispiravano i *Ru*, divennero il simbolo delle sonorità etichettate come “lascive” e “immoderate” (*yin sheng* 淫聲). Col tempo le melodie di Zheng e di Wei divennero sinonimi della “musica nuova” (*xin yue* 新樂), vista in antitesi alla “musica antica” (*gu yue* 古樂).³⁷ In tal modo *yue* era una sorta di “barometro” per l'amministrazione statale e l'arte del buon governo si realizzava attraverso il rispetto dell'esecuzione rituale e musicale. In aggiunta, l'uso politico della musica da parte dei *Ru* mirava a instaurare un rapporto di armonia tra la società umana, il Cielo e la Terra, e si radicava nell'azione moderatrice (*jie*) del rito. In tal modo le diverse espressioni della musica in genere vennero intese come veicolo degli stati emozionali e funsero da repertorio su cui modellare e sviluppare delle teorie sul valore etico.

Il pensiero musicale sviluppato nel *Xunzi* si articola in relazione alla disquisizione sulla natura umana; esso rientra, insieme all'insegnamento delle norme rituali e di buona condotta, in un percorso educativo che ha come obiettivo la trasformazione della natura originaria – ritenuta tendenzialmente immorale – attraverso l'azione consapevole dell'uomo (*hua xing qi wei* 化性起偽) al fine di perfezionarla per renderla virtuosa (*cheng mei* 成美). Così come il rito separa stabilendo le differenze sociali, la musica unisce nell'ascolto e nella partecipazione; l'unione tra rito e musica governa il *xin*

³⁴ Le sei arti (*liu yi* 六藝) alla base dell'educazione della persona dabbene sono i riti cerimoniali, la musica, la calligrafia, il tiro con l'arco, la guida del carro e l'aritmetica. In qualità di discipline volte al perfezionamento della persona, esse avevano un valore sia fisico che spirituale. Potremmo definire la loro funzione come catarsi allopatica, ove si allenavano attraverso l'imitazione le virtù positive al fine di assimilarle, così da poter guidare l'uomo.

³⁵ *Xunzi jijie*, *Yuelun*, p. 380. Per le scelte interpretative si rimanda alla traduzione che segue del “Trattato sulla musica”.

³⁶ Brian J. Lundberg, *Musical and Ritual Therapeutics in the 'Xunzi': The Psychophysical Dynamics of Crafting One's Person*, tesi di dottorato non pubblicata, University of Hawaii, 2000, in particolare p. 134.

³⁷ Per approfondimenti: Jean-Pierre Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine. Etude sur la poésie lyrique à l'époque des Han*, Leiden, Brill, 1968. Per un quadro generale del ruolo delle sonorità di Zheng e di Wei nei testi appartenenti alla tradizione *Ru* del periodo pre-imperiale, si veda Elisa Sabattini, “The Sounds of Zheng and Wei and the Idea of New Music in Ancient China”, in preparazione.

dell'uomo poiché il rito nutre (*yang*) i desideri e tempera le pulsioni, mentre la musica le armonizza. In tal senso, le funzioni principali dell'insegnamento delle norme rituali e delle tecniche musicali sono quelle di governare e di armonizzare le pulsioni innate, e dunque immorali, grazie a una metamorfosi dell'intera persona. L'obiettivo è quello di arginare gli istinti, intesi come reazioni spontanee e incontrollate alla sollecitazione delle realtà esterne, e di permettere all'individuo di esprimere in modo soddisfacente le proprie emozioni e i propri sentimenti attraverso convenzioni che garantiscano la moderazione e che rifiutino l'eccesso.³⁸ Sia la musica che il rito sono concepiti da Xunzi come misure ideate dagli antichi sovrani al fine di prevenire il disordine sociale. In tal senso, la metamorfosi della natura originaria (*xing* 性) attraverso l'azione consapevole (*wei* 偽) necessaria per rendere eticamente ed esteticamente corretto l'individuo, può essere paragonata alla creazione di un'opera d'arte. L'artefare si rivela essere una questione esistenziale, un metodo, o meglio un "rimedio", con il quale si può cambiare le tendenze egoistiche e immorali della persona; un vero e proprio "esercizio spirituale" che va ad intagliare la natura contorta dell'essere umano: come un legno storto che per divenire una trave dritta e regolare deve essere messo nella morsa del carpentiere, ammorbidito con il vapore e forzato in modo tale da correggerne la configurazione, così l'individuo dovrà affidarsi agli insegnamenti positivi dei maestri, e solo allora la sua natura originaria verrà corretta e disciplinata.³⁹ Ricordiamo che il periodo di attività di Xunzi coincide con la fine dei "Regni Combattenti" (403-256 a.C.), conosciuto come uno dei momenti più violenti di tutta la storia cinese. Il caos imperante venne soffocato nel 221 a.C. con l'unificazione avvenuta per mano del regno di Qin 秦 (221-207 a.C.). Questa fase di anarchia politica e sociale che precedette l'unificazione imperiale, produsse un grande fermento ideologico che si riflette appieno nella discussione articolata in tutte le opere di quel periodo. La violenza del tempo portò Xunzi a una profonda riflessione e a sostenere che la natura umana (*xing*) tende alla ricerca incontrollata dell'appagamento dei desideri, pertanto necessita di equilibrio, controllo e moderazione. Ribadiamo che la funzione principale dell'insegnamento delle norme rituali e della tecnica musicale rientra precisamente in questo percorso educativo volto alla moderazione (*jie*) delle proprie tendenze egoistiche, al fine di correggere e perfezionare la propria natura immorale e di garantire armonia e stabilità al regno intero.

Nello specifico, l'argomentazione sviluppata nello *Yuelun* si presenta come una esplicita critica all'avversione per la musica rituale di Mozi 墨子 (V-IV secolo a.C.), ora articolata nel capitolo *Fei yue* 非樂 (Contra musica)⁴⁰ e dove la musica viene descritta in termini di utilitarismo negativo: Mozi sosteneva che tutto il processo dell'esecuzione musicale e rituale era socialmente inutile e soprattutto socialmente dannoso. Secondo Mozi le necessità basilari dell'essere umano poggiano sulle "tre preoccupazioni" (*san huan* 三患) che affliggono il popolo: il bisogno di mangiare, di vestirsi e di riposare. Una volta soddisfatte queste tre necessità fondamentali, l'unico bisogno reale è quello di mantenere il rispetto dell'ordine e dell'armonia sociale, condizioni che possono essere realizzate solo attraverso il controllo del banditismo e delle guerre.⁴¹ Mozi si schierò contro la pratica musicale promossa dai *Ru* in quanto, oltre a ritenere che fosse un dispendio inutile di energie e di ricchezze, risultava del tutto inefficace per l'acquisizione delle tre condizioni fondamentali poc'anzi esposte, impedendone addirittura la realizzazione. In sintesi, secondo Mozi la pratica musicale era dannosa per almeno tre ragioni:

- (i) la musica non offriva alcun tipo di beneficio materiale alla comunità;
- (ii) la musica non forniva nessuna soluzione concreta al caos e all'anarchia politica;
- (iii) la costruzione di strumenti musicali, tra i quali le campane e i litofoni, prevedeva una ingente tassazione a carico della popolazione e la grandezza di questi strumenti richiedeva musicisti forti e robusti affinché potessero essere suonati, allontanandoli da lavori più

³⁸ Qi Haiwen 祁海文, *Rujia yuejiao lun* 儒家樂教論, Henan renmin chubanshe, 2004, pp. 185-187.

³⁹ *Xunzi jijie*, *Xing'e*, p. 435. Per la traduzione in italiano: Maurizio Scarpari, cit., p. 62.

⁴⁰ Ricordiamo che del capitolo *Feiyue* rimane solo la prima parte (*shang*). Le altre due (*zhong* 中 e *xia* 下, corrispondenti ai pian XXIV e XXV del *Mozi*) sono andate perdute. Nel presente articolo si fa riferimento all'edizione *Mozi jiangu* 墨子問詁 (Il libro di Mozi con annotazioni), ed. Xun Yirang, Beijing, Zhonghua shuju, 2001.

⁴¹ *Mozi jiangu*, *Feiyue*, pp. 253-255.

produttivi e utili per la comunità. Come se tutto ciò non bastasse, durante l'esecuzione il sovrano necessitava di spettatori, anch'essi esonerati dalle proprie attività di competenza.⁴² Pertanto il sovrano era il solo a trarre piacere dall'esecuzione musicale, mentre il popolo era condannato alla disperazione e alla povertà più assolute.⁴³

Come è stato evidenziato da Keping Wang,⁴⁴ la percezione della musica di Mozi è condizionata da una preoccupazione utilitaristica: Mozi non nega le qualità estetiche della musica, ma evidenzia come essa non apporti nessun beneficio alla gente comune. A tale proposito nel *Feiyue* leggiamo:

子墨子之所以非樂者，非以大鐘鳴鼓琴瑟笙簧之聲，以為不樂也；非以刻鏤華文章之色，以為不美也；非以糝黍煎炙之味，以為不甘也；非以高臺厚榭邃野之居，以為不安也。雖身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其樂也，然上考之不中聖王之事，下度之不中萬民之利。

Ciò che Mozi critica della musica non riguarda il piacere dei suoni della Grande Campana e dei tamburi rullanti, del *qin* e del *se*, degli organi a bocca *yu* e *sheng*; né la bellezza degli intagli e degli ornamenti; né la gustosità della carne frita e di quella arrostita; né la comodità delle alte torri, degli ampi padiglioni e delle stanze appartate. Sebbene il corpo conosca la tranquillità, la bocca apprezzi il gusto, l'occhio riconosca la bellezza e l'orecchio il piacere, eppure, se analizziamo quanto sopra, troveremo che non è in accordo con le questioni dei saggi sovrani, e che non apporta nessun profitto al popolo.⁴⁵

Mozi dunque non nega il piacere estetico contenuto nei suoni, negli oggetti, nel cibo e nella tranquillità del corpo; ciò che egli condanna è la ricerca estetica come presupposto dell'appagamento di nobili intenzioni.⁴⁶ Egli critica il valore antiutilitaristico dell'esperienza estetica. La prospettiva moista si presenta quindi in opposizione alla teoria musicale articolata nello *Yuelun*. Secondo Xunzi, l'importanza sociale e civile della musica virtuosa, evocatrice dei valori espressi dalla tradizione della dinastia Zhou, è fondamentale per garantire la pace nel regno. Ricordiamo che l'argomentazione di Xunzi poggia sulla "rettificazione dei nomi" (*zheng ming* 正名), criterio qualitativo fondamentale dell'etica e della concezione dell'ordine sociale introdotto da Confucio, il quale aveva evidenziato la corrispondenza tra il caos sociale e politico e l'assenza di corrispondenza tra le realtà (*shi* 實) e i nomi (*ming* 名).⁴⁷ Confucio, in risposta a una domanda su come sarebbe intervenuto nella politica del regno di Wei, afferma che avrebbe per prima cosa "rettificato i nomi": "Se i nomi non sono corretti, non si possono fare discorsi coerenti. Se il linguaggio è incoerente, gli affari di governo non si possono gestire. Se questi sono trascurati, i riti e la musica non possono fiorire. Se la musica e i riti sono negletti, le pene e i castighi non possono essere giusti. Se i castighi sono ingiusti, il popolo non sa più come muoversi. Ecco perché l'uomo di valore usa soltanto nomi che implicano discorsi coerenti, e parla soltanto di cose che può mettere in pratica. Ecco perché l'uomo di valore è prudente in quello che dice."⁴⁸ Il corretto uso dei nomi è inoltre alla base del sistema rituale;⁴⁹ in un altro adagio dei *Lunyu* leggiamo "Che il sovrano agisca da sovrano, il ministro da ministro, il padre da padre e il figlio da figlio."⁵⁰ Come è stato evidenziato da Anne Cheng, è nell'accostamento di questi due passaggi che l'atto di conferire un

⁴² Mozi *jiangu*, *Feiyue*, pp. 251-263.

⁴³ Cfr. Keping Wang, "Mozi versus Xunzi on Music", paper presentato al convegno *Topics in Comparative Ancient Philosophy: Greek and Chinese*, Institute for Chinese Studies, University of Oxford, 22-24 giugno 2006.

⁴⁴ Keping Wang, cit.

⁴⁵ Mozi *jian gu*, *Feiyue*, p. 251.

⁴⁶ Keping Wang, cit.

⁴⁷ Per uno studio sulla rettificazione dei nomi e sul rapporto nome/realtà: Karine Chemla e François Martin (a cura di), *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 15 (*Le Juste Nom*), Presses de l'Université de Vincennes, 1993.

⁴⁸ *Lunyu*, XIII.3, traduzione di Anne Cheng, cit., 1997/B (nella versione in italiano curata da Amina Crisma, cit., 2000, p. 68). Cfr. Tiziana Lippiello (a cura di), cit., pp. 147-149.

⁴⁹ Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China*, New York, State University of New York Press, 1999, p. 31.

⁵⁰ *Lunyu*, XII.11.

nome assume il suo pieno significato: denominare qualcuno “ministro” (per denominazione) è nominarlo “ministro” (per nomina).⁵¹ Xunzi, riconoscendo questa forza inerente al linguaggio che esprime la dinamica delle relazioni umane, riprende e sviluppa la questione all’interno di tutta la sua argomentazione politica e culturale. Il linguaggio diviene così uno strumento per distinguere (*fen*) in modo pertinente, per operare quindi delle distinzioni. Parafrasando Maurizio Marinelli, possiamo affermare che la “rettificazione dei nomi” diviene una vera e propria creazione di nomi giusti e corretti, con una duplice valenza di “ordinamento”, per mezzo del linguaggio, delle istituzioni e di “definizione” dell’ortodossia politica sacra e inviolabile.⁵² Non possiamo dunque separare le idee dai simboli, siano essi scritti o gestuali. In tal modo l’uso normativo del linguaggio garantisce il legame sociale.

Dalla prospettiva di Xunzi, Mozi, non riconoscendo la forza incarnata dalla parola, sottovalutò il potere psicagogico della musica: in quanto “gioia” (夫樂者樂也), essa è parte irrinunciabile delle emozioni umane. Di conseguenza Mozi non riconosce le potenzialità positive o negative che *yue* può sviluppare: la musica può guidare e indirizzare le masse a seconda del sentimento suscitato negli individui. Le emozioni hanno un ruolo fondamentale nelle decisioni morali dell’individuo, pertanto esse devono acquisire la forma espressiva appropriata e solo in questo modo il disordine potrà essere scongiurato. Nel “Trattato sulla musica” Xunzi ribadisce che gli antichi sovrani istituirono le arie corrette, identificate dalla tradizione *Ru* con le arie *Ya* e *Song*, allo scopo di guidare l’espressione emotiva dell’uomo e pertanto di correggerne le tendenze egoistiche, evitando così che egli eccedesse in atteggiamenti immorali e smodati. Contemporaneamente, i movimenti della danza personificano l’armonia sonora, coordinano e uniformano le azioni umane; sulla base di una corrispondenza tra l’equilibrio psico-fisico degli individui e la relativa armonia del regno, la musica correttamente eseguita ha la facoltà di cambiare le attitudini del popolo e di rendere equilibrato il flusso energetico individuale e di conseguenza quello comunitario. Questa idea si può ricondurre alla concezione musicale come rimedio contro i mali dell’individuo e per riflesso contro il disequilibrio all’interno della comunità. In tal senso è interessante evidenziare il legame tra musica/gioia e medicina, che si esprime appieno nella forma grafica: 藥 (*yao*), cioè il carattere 樂 con il radicale 艸 “erba”. Dato che la musica può influenzare le condizioni psicofisiche di un individuo, essa rientra in un programma di moderazione ben più ampio che si potrebbe spiegare con la funzione di “medicina preventiva”.⁵³ Le emozioni sono intese come emissione del *qi* 氣, dunque sollecitare le emozioni di qualcuno significa influenzarlo non solo psicologicamente ma anche fisicamente. L’equilibrio si rivela essere il mezzo fondamentale per la preservazione sia della pace a livello sociale che della salute personale. Questo legame evidenzia ancor più la qualità della musica come arte terapeutica.

In conclusione, nel “Trattato sulla musica” Xunzi presenta una società eticamente estetica, in cui l’ornamento culturale comprende tutta una gestualità necessaria per esprimere correttamente la bellezza dei sentimenti e l’appagamento dei propri desideri senza limitare quelli degli altri. La musica penetra nel profondo dell’essere umano e ha il potere di cambiarlo (*hua* 化) velocemente. Ecco la ragione per cui *yue* può portare all’armonia sociale o al disordine a seconda delle emozioni suscitate. Il sovrano ha il compito di garantire la corretta esecuzione del rito e della musica così da rendere sicuro e pacificato il regno; in tal modo la sua fama si estende a tutto il paese e il popolo lo riconosce come guida rispettandolo. Allo stesso tempo, attraverso l’esecuzione del rito e della musica, i sentimenti del sovrano sono visibili e comprensibili a tutto il mondo. Per contro, se i riti e la musica venissero trascurati o, peggio ancora, abbandonati, le sonorità corrotte emergerebbero portando al disordine e indebolendo la sicurezza del paese, creando la possibilità concreta di esporsi ai pericoli e alle guerre.

⁵¹ Anne Cheng, cit. 1997/B (traduzione in italiano Amina Crisma, cit., 2000, p. 69).

⁵² Maurizio Marinelli, “La voce del potere: linguaggio e discorso politico in Cina”, in Giusi Tamburello (a cura di), *L’invenzione della Cina*, atti dell’VIII Convegno A.I.S.C., Lecce, 26-28 aprile 2001, pp. 399-417, in particolare p. 404.

⁵³ Cfr. Brian Lundberg, cit., pp. 112-113.

Questa è l'arte di governare degli antichi sovrani: attraverso la corretta esecuzione dei riti e della musica, il popolo è appagato e felice della propria condizione, senza più il desiderio di ricercare incessantemente il soddisfacimento di desideri irraggiungibili. La musica degli antichi garantisce l'espressione corretta dei sentimenti, in quanto l'individuo trova in essa il *modo* con cui mostrarli senza per questo cadere nell'eccesso. Allo stesso tempo gli strumenti utilizzati nell'esecuzione musicale simboleggiano una funzione rituale precisa. Inoltre, secondo Xunzi, i suoni musicali evocano l'eccellenza verso cui aspirare: questo è il sommo significato della musica.

Il capitolo *Yuelun* si chiude con una disamina dei sintomi di un'epoca di disordine politico, ove ogni regola di civiltà è sovvertita: le sonorità sono senza moderazione, le vesti e le decorazioni prive di sobrietà, le cerimonie funebri sono misere. In quest'epoca il popolo non pensa al rito, ma si interessa solo ad esercitare la forza fisica e a mostrare il coraggio fine a se stesso. Ben altro rispetto all'armonia prodotta dal governo dei Saggi Sovrani.

樂論

Trattato sulla musica

夫樂者，樂也，人情之所必不免也，故人不能無樂。

La musica è gioia, [ed] è quella parte delle emozioni umane da cui di certo non ci si sottrae,⁵⁴ per questa ragione l'uomo non può fare a meno della musica.

樂則必發於聲音，形於動靜，而人之道，聲音、動靜、生術之變盡既是矣。

Trattandosi di musica, ecco che si esprimerà attraverso la voce e i suoni e prenderà forma attraverso movimenti e pause;⁵⁵ così è nella Via dell'uomo che le tecniche [del controllo] del cuore/mente⁵⁶ trovino la loro massima espressione nelle variazioni della voce e delle note, del movimento e delle pause.

故人不能不樂，樂則不能無形，形而不爲道，則不能無亂。

Così l'uomo non può privarsi della gioia,⁵⁷ e la gioia non può prescindere dall'acquisire una forma espressiva. Tuttavia, se la forma [espressiva] non segue il metodo appropriato, allora il disordine sarà inevitabile.

⁵⁴ La frase 人情之所必不免也 nello *Yueji* del *Liji* e nello *Yueshu* 樂書 dello *Shiji* 史記 è così riportata: 人情之所不能免也 “è ciò da cui le emozioni umane non possono sottrarsi”. Evidenziamo che l'uso di *bi* 必 nello *Yuelun* enfatizza una necessità, una certezza, mentre nello *Yueji* e nello *Yueshu* l'uso di *neng* 能 indica piuttosto una volontà o una capacità.

⁵⁵ Il movimento e le pause, *dongjing* 動靜 sono gli estremi del cambiamento, attraverso cui prende forma la vita e in questo caso specifico la *performance*.

⁵⁶ Nello *Yueshu* e nello *Yueji* è scritto *xing* 性 anziché *sheng* 生. Tuttavia, nel *Xunzi* il termine *xingshu* 性術 non compare mai, invece *shengshu* 生術 compare anche nel *Lilun* (pian XIX): 反生術矣 (*Xunzi jijie*, *Lilun*, pp. 367). Ritengo pertanto che sia più probabile che *sheng shu* stia in realtà per *xin shu* 心術, le tecniche volte al perfezionamento del cuore/mente, tematica peraltro ampiamente trattata nel *Xunzi* e probabilmente ispirata all'argomentazione affrontata nel *Xinshu shang* e nel *Xinshu xia* del Guanzi. Si noti che nello *Yueji* e nello *Yueshu* questa frase è riportata diversamente: 聲音動靜，性術之變盡於此矣 “ed è esattamente in questo, nelle tecniche delle caratteristiche innate che [il metodo dell'uomo] e trova la sua massima espressione, nelle variazioni della voce e delle note, del movimento e delle pause.”

⁵⁷ Nello *Yueji* e nello *Yueshu* troviamo *wu yue* 無樂. Inoltre, nello *Yueji* viene usato il carattere *nai* 耐 “sopportare, resistere a” anziché *neng* 能 “essere capace, potere”.

先王惡其亂也，故制《雅》、《頌》之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不謬，使其曲直、繁省、廉肉、節奏，足以感動人之善心，使夫邪汙之氣無由得接焉。

Poiché gli antichi sovrani aborrissero⁵⁸ questo disordine, istituirono le arie *Ya* e *Song* allo scopo di guidare [l'uomo], affinché i suoni fossero sufficienti⁵⁹ a esprimere la gioia senza eccedere, e l'eleganza della composizione poetica⁶⁰ fosse capace a far discernere⁶¹ opportunamente [le emozioni] senza traviarle;⁶² [pertanto gli antichi sovrani] fecero sì che [nella danza, i movimenti] curvi, tesi, complicati, brevi, laterali, centrali⁶³ e a tempo fossero sufficienti a suscitare la bontà nel cuore/mente delle genti,⁶⁴ e a far sì che il flusso energetico malvagio e corrotto non potesse contaminare [il cuore/mente

⁵⁸ Nello *Yueji* ricorre il carattere *chi* 恥 “provare vergogna” anziché *wu/e* 惡, presente nello *Yuelun* e nello *Yueshu*.

⁵⁹ Nello *Yuelun* e nello *Yueshu* occorre *zuyi* 足以, mentre nello *Yueji* troviamo solo *zu* 足.

⁶⁰ Questo passo ricorre anche nello *Yueji* e Zheng Xuan 鄭玄 (127-200 d.C.) interpreta *wen* 文 come “composizione poetica”. Evidenziamo che *wen* viene solitamente tradotto con “motivo”, “disegno”, “*pattern*”, tuttavia, la derivazione del termine ha un'origine semantica più complessa. Per usare le parole di Anne Cheng: “[l]a grafia originaria può essere interpretata come la rappresentazione di un danzatore travestito da uccello con dei motivi di piume dipinti sul petto. (...) *Wen*, che è il disegno con funzioni magiche nell'ambito di una mentalità religiosa di tipo animista, perviene quindi a designare, in generale, il segno, in particolare il segno scritto. È il segno scritto è il fondamento stesso della cultura che i Zhou rivendicano come loro suprema caratteristica (...)” (Anne Cheng, cit., 1997/B, p. 57 – traduzione in italiano di Amina Crisma, cit., 2000, p. 40). *Wen* è un termine strettamente collegato al rituale, e in Xunzi assume una connotazione legata alla perfettibilità dell'uomo. Anne Cheng sottolinea come *wen* risulti essere lo sforzo umano volto al miglioramento di sé, e l'uomo, in qualità di “ordinatore”, è sottoposto a uno sforzo di apprendimento al fine di far proprie le attività etiche. Il lungo e ligio apprendimento dei valori etici ha come risultato *wen*. Il rituale è espressione per eccellenza di *wen*, le cui linee di forza sono lette nella natura, evidenziando l'intimo legame tra la nostra umanità e la nostra cultura (Anne Cheng, cit., 1997, pp. 222-226). *Wen* risulta essere, tra le altre cose, le abilità estetiche che un individuo applica alle norme di buona condotta. Tali abilità erano coltivate e perfezionate attraverso lo studio del rito, della musica e dei testi (Robert Eno, *The Confucian Creation of Heaven: Philosophy and the Defense of Ritual Mastery*, Albany, 1990, p. 39). Schaberg, sottolineando a sua volta la complessità semantica del termine, afferma che in alcuni testi, tra cui il *Xunzi*, il termine indica le gestualità e le azioni che rispettano i precetti morali richiesti e che si esprimono con le emozioni dell'esecutore (David Schaberg, *A Patterned Past. Form and Thought in Early Chinese Historiography*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001, p. 57). Per un'analisi dedicata a storicizzare il “concetto” di *wen* attraverso uno dei suoi passaggi cruciali, cioè quando il testo scritto crebbe fino a divenire il massimo rappresentante della cultura cinese, si veda Martin Kern, “Ritual, Text, and the formation of the Canon: Historical Transitions of *wen* in Early China”, *T'oung Pao*, vol. LXXXVII, fasc. 1-3, 2001, pp. 43-91.

⁶¹ Il carattere *bian* 辨 “distinguere, discernere, discriminare”, nello *Yueji* è sostituito dal carattere *lun* 論 “discutere, considerare, dibattere”. Nello *Yueshu* troviamo *lun* 綸 “corda di seta” di colore blu o verde, probabilmente un errore di trascrizione per 論.

⁶² Il carattere *xi* 讒 nel *Shuowen jiezi* è definito come: 言且思也 “parlare e riflettere allo stesso tempo”. Lo *Yueji* e lo *Yueshu* anziché riportare il termine *xi* 讒, utilizzano *xi* 息 “fermare, respirare”. Lu Wenchao 盧文弨 e Hao Yixing 郝懿行 sono dell'opinione che nello *Yuelun* *xi* 讒 sia un errore di trascrizione, in quanto nello *Yueji* spesso *xi* 讒 viene usato in sostituzione di *xi* 息. Cook sostiene che sia Lu che Hao non prendono in considerazione la possibilità che sia la versione dello *Yueji* ad essere corrotta, e sottolinea “the reading here given for the *Xun zi* actually works better because it fits the formula established by 足以樂而不流, where the 不流 is the negative extreme or potential downside of 樂” (Scott Cook, cit., 1995, p. 415). La mia interpretazione concorda con quella di Cook, in quanto il carattere *xi* 讒 risulta pertinente al contesto.

⁶³ In questo passo si fa probabilmente riferimento alla posizione degli esecutori durante la rappresentazione.

⁶⁴ Nello *Yueji* e nello *Yueshu* questa frase termina con 而已矣.

dell'uomo].⁶⁵

是先王立樂之方也，而墨子非之，奈何!

Questo era l'orientamento seguito dagli antichi sovrani per stabilire i canoni musicali. Com'è possibile che Mozi la condannasse [la musica]?⁶⁶

故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；閨門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親；鄉里族長之中，長少同聽之，則莫不和順。

Così, quando la musica è eseguita all'interno del tempio ancestrale, il principe e il suddito, il superiore e l'inferiore sono uniti nell'ascolto e non vi è nessuno che non sia in armonioso rispetto e deferenza; quando la musica è suonata all'interno delle mura domestiche, il padre, il figlio, il fratello maggiore e quello minore sono uniti nell'ascolto, e non vi è nessuno che non sia in armonia negli affetti familiari; quando la musica è rappresentata all'interno delle comunità del villaggio, gli anziani e i giovani sono uniti nell'ascolto e non vi è nessuno che non sia in armoniosa obbedienza.⁶⁷

故樂者，審一以定和者也，比物以飾節者也，合奏以成文者也，足以率一道，足以治萬變。是先王立樂之術也，而墨子非之，奈何!

Così, la musica ricerca l'unità per stabilire l'armonia. Si susseguono gli strumenti⁶⁸ per ornare il ritmo musicale e [i musicisti] suonano all'unisono per completare la struttura musicale.⁶⁹ In tal modo, è sufficiente agire in accordo all'unico vero metodo e regolare tutte le variazioni [per eseguire correttamente la musica].⁷⁰ In ciò consiste l'arte⁷¹ musicale stabilita dagli antichi sovrani e Mozi la condannava: com'è possibile?!

故聽其

《雅》、《頌》之聲，而志意得廣焉；執其幹戚，習其俯仰屈伸，而容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，而行列得正焉，進退得齊焉。

Ecco perché quando ascoltiamo le arie *Ya* e *Song*, la determinazione [ad apprendere] e i nobili intenti ci pervadono; quando [i danzatori] afferrano lo scudo e l'ascia da battaglia, quando si acquisisce la pratica di alzare e abbassare il capo e di piegare e

⁶⁵ Nello *Yueji* e nello *Yueshu* questa frase è così riportata: 不使放心邪氣得接焉.

⁶⁶ Come abbiamo anticipato nella parte introduttiva, nello *Yuelun* ci sono continui riferimenti alla visione negativa che *Mozi* aveva della musica rituale.

⁶⁷ Nello *Yueji* e nello *Yueshu*, queste ultime due frasi sono invertite e riportano alcune differenze: 在族長鄉里之中 anziché 鄉里族長之中 e 幼 anziché 少.

⁶⁸ Secondo il commentario dello *Yueji*, che condivide questo passo, il termine *wu* 物 è riferito al materiale utilizzato per costruire gli strumenti musicali.

⁶⁹ Si noti che nello *Yueji* e nello *Yueshu* la frase in questione è così scritta: 節奏合以成文. Scott Cook a riguardo afferma: “the mistaken addition of *jie* 節 and the inversion of *hezou* 合奏 in the latter may have been influenced by the presence of *jie* at the end of the previous line” (Scott Cook, op. cit., p. 416, nota 62).

⁷⁰ In riferimento allo *Yueji*, ove è riportato lo stesso passo, Cook osserva che: “the *bian* 變, “changes, variations”, may refer back to the 生術之變, “variations in the pathways of human nature” [per la mia interpretazione si veda sopra] in the opening of the essay. The *Yueji* [e lo *Yueshu*] version lacks these two lines of text, and in their place has: “It is that by which father and son, ruler and minister, are united in harmony, and the myriad people are brought close in affection 所以合和父子君臣。附親萬民也” (Scott Cook, *Unity and Diversity in the Musical Thought of Warring States China*, tesi di dottorato non pubblicata, The University of Michigan, 1995/A, p. 416, nota 63).

⁷¹ Nello *Yueji* e nello *Yueshu*, anziché *shu* 術 “arte, tecnica, metodo” troviamo *fang* 方 nell'accezione di “ricette, precetti, direttrice, orientamento”.

故樂者，出所以征誅也，入所以揖讓也。征誅揖讓，其義一也。出所以征誅，則莫不聽從；入所以揖讓，則莫不從服。

故樂者，天下之大齊也，中和之紀也，人情之所必不免也。是先王立樂之術也，而墨子非之，奈何！

且樂者，先王之所以飾喜也；軍旅鈇鉞者，先王之所以飾怒也。先王喜怒皆得其齊焉。

是故喜而天下和之，怒而暴亂畏之。先王之道，禮樂正其盛者也，而墨子非之。

故曰：墨子之於道也，猶瞽之于白黑也，猶瞽之於清濁也，猶欲之楚而北求之也。

stendere il corpo, allora l'aspetto acquisterà solennità; quando poi [i danzatori] si dispongono secondo i ranghi, regolati dal ritmo [musicale], le file raggiungono il giusto allineamento; ecco perché quando si avvanza o si retrocede i movimenti sono coordinati.

Così nell'esecuzione musicale, le file uscenti simboleggiano la spedizione militare e le file entranti rappresentano il benvenuto. La spedizione militare e il benvenuto hanno un unico significato. Quando si retrocede per rappresentare la spedizione, allora nessuno mancherà di ascoltare e obbedire; quando si avvanza in segno di riverenza, allora nessuno mancherà di seguire [i precetti] e obbedire [al superiore secondo la gerarchia].

Così, la musica è il grande principio unificatore del mondo,⁷² è la regola dell'armonia e dell'equilibrio⁷³ ed è ciò a cui le emozioni umane non possono rinunciare. Questa era l'arte musicale stabilita dagli antichi sovrani e Mozi la condannava: com'è possibile?!

Gli antichi sovrani ricorrevano alla musica per esprimere il diletto, mentre utilizzavano [nella rappresentazione] soldati e armi per esibire la collera.⁷⁴ In tal modo, sia il diletto che la collera degli antichi sovrani [erano espressi] secondo equilibrio.

Così, quando [il sovrano] era felice, tutto il mondo era in armonia con [la sua] felicità, e quando era irato, gli intemperanti e i ribelli lo temevano. Il metodo adottato dagli antichi sovrani era regolato appieno dalle norme musicali e rituali,⁷⁵ e Mozi [si ostinava] a condannare la musica.

Per questo affermo che il grado di comprensione del [giusto] metodo da parte di Mozi è paragonabile a quello di un cieco che

⁷² Nello *Yueji* e nello *Yueshu* troviamo 天下之命, il “decreto, ordinamento celeste” oppure il “comando celeste”, anziché 天下之大齊. A riguardo Cook sostiene che *qi* 齊 debba essere inteso in termini di “proportional or hierarchical rather than literal evenness” (Scott Cook, cit., 1995/A, p. 418, nota 67).

⁷³ Il concetto espresso dal binomio *zhong he* 中和, è uno tra le quintessenze del pensiero estetico della tradizione antica. Per approfondimenti, si faccia riferimento a Ou Jingxing, 歐景星, “Lüelun Xunzi de *zhonghe guan*” 略論荀子的‘中和’觀, *Yinyue yishu* 音樂藝術, n. 4, 2001, pp. 85-87 e Lucie Rault, “L’harmonie du centre, aspects rituels de la musique dans la Chine ancienne”, *Cahiers de musiques traditionnelles*, 5, Genève, 1992, pp. 111-125.

⁷⁴ Si fa riferimento alla danza civile (*wen* 文) e a quella marziale (*wu* 武). Gli antichi sovrani ricorrevano a queste danze come catarsi allopatrica, sicché riuscivano a esprimere la gioia e l'ira senza eccedere.

⁷⁵ La frase 先王之道，禮樂正其盛者也, nello *Yueji* e nello *Yueshu* è riportata con alcune varianti: 先王之道，禮樂可謂盛矣 “Il metodo dei primi sovrani poteva essere definito appieno nel rito e nella musica”.

cerca di distinguere il bianco dal nero, o a quello di un sordo che cerca di distinguere i suoni acuti da quelli gravi, o ancora come quello di una persona che desidera andare nel [regno meridionale] di Chu e che si diriga invece verso nord.

夫聲樂之入人也深，其化人也速，故先王謹爲之文。

Profondo è il modo in cui i suoni degli strumenti musicali penetrano nell'uomo⁷⁶ e lo trasformano rapidamente; questa è la ragione per cui gli antichi sovrani erano accorti nel creare i giusti modelli per la composizione poetica.

樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂。

Quando la musica [mantiene] l'equilibrio ed è bilanciata, allora il popolo è in armonia e non degenera; se la musica esprime rispetto e solennità, allora le genti saranno uniformi nei modi e non inclinino al disordine.

民和齊則兵勁城固，敵國不敢嬰也。

Laddove il popolo è in armonia e si comporta in maniera uniforme, allora l'esercito sarà forte, le città sicure e i regni nemici non oseranno attaccare.

如是，則百姓莫不安其處，樂其鄉，以至足其上矣。

Se questa condizione è presente, allora le genti vivranno sicure nelle loro case, gioiose nei loro villaggi e saranno pienamente soddisfatte dell'operato dei suoi superiori.

然後名聲於是白，光輝於是大，四海之民莫不願得以爲師。是王者之始也。

Solo allora la reputazione e il prestigio [di un paese] saranno evidenti, la gloria immensa e non vi sarà nessuno tra i quattro mari che non desideri avere come maestro [colui il quale rispetta tali precetti]. Questo è l'inizio del buon governo.

樂姚冶以險，則民流僂鄙賤矣；流僂則亂，鄙賤則爭。亂爭則兵弱城犯，敵國危之。

Quando la musica seduce così intensamente da indebolire [il cuore/mente dell'uomo], allora le persone diventano dissolute, oziose,

⁷⁶ In riferimento allo *Yueji*, che condivide questo passo, Scott Cook traduce *shengyue* 聲樂 con “music”, sostenendo che “...[it is] a sort of incipient compound in which the first character functions as a kind of subordinate add-on to the second, main character. It may be something like the modern compound for “music”, *yinyue* 音樂, in which the *yue* is more representative of the term as a whole than *yin*...I capitalize “Music” here, but revert to lowercase for the translation of *yue* in what follows in this and the following paragraph, since two *types* of music, good and bad, are being contrasted, and *yue* is no longer standing here for a singular notion.” (Scott Cook, op. cit., p. 419, nota 71). Nel *Xunzi* il binomio *shengyue* 聲樂 compare dieci volte in tutto, mentre *yinyue* 音樂 non è mai presente. Questo potrebbe dar credito all'intuizione di Cook, tuttavia la mia interpretazione mantiene i due caratteri separati, in quanto sono dell'opinione che avessero un significato sostanzialmente diverso, poiché *yue* indicava l'unità di più elementi separabili. In aggiunta a ciò, nel *Xunzi* per definire i cinque suoni troviamo *wusheng* e non *wuyin*; è probabile che nel testo si sia cercato di uniformare il significato di “suono, nota” con *sheng*, dunque è possibile che con l'espressione “*sheng yue*” ci si riferisca ai suoni degli strumenti musicali (*yue*). Per l'uso di *yue* nell'accezione di “strumenti musicali”, faccio riferimento al *pian* XX dello *Han Feizi* 韓非子, intitolato *Jie Lao* 解老, in cui si attesta: 竽也者五聲之長者也故竽先則鐘瑟皆隨竽唱則諸樂皆和 “L'organo a bocca *Yu* produce le cinque sonorità. Ecco perché l'organo a bocca *Yu* [suona] per primo, e solo in seguito la campana di bronzo e il *se* si accordano. Dopo che l'organo a bocca *Yu* ha suonato, allora tutti gli strumenti lo seguono.” *Han Feizi jishi* 韓非子集釋, (ed.) Shanghai, Shanghai renmin da qishe, 1974, pp. 380-381.

如是，則百姓不安其處，不樂其鄉，不足其上矣。

故禮樂廢而邪音起者，危削侮辱之本也。故先王貴禮樂而賤邪音。

其在序官也，曰：「修憲命，審誅商，禁淫聲，以時順修，使夷俗邪音不敢亂雅，太師之事也。」

墨子曰：「樂者聖王之所非也而儒者爲之過也。」

meschine e misere. Quando sono dissolute e oziose, allora prevale il disordine; quando sono meschine e misere, allora nascono i conflitti originati dal disaccordo. Il disordine e il disaccordo rendono deboli le truppe, sicché le città vengono invase e i paesi nemici minacciano [il regno].

Se questa condizione è presente, allora il popolo non sarà al sicuro nelle proprie case, non sarà gioioso nel proprio villaggio e non sarà soddisfatto dei loro superiori.

Così, l'abbandono dei riti e della musica e l'emergere delle sonorità devianti sono la radice del pericolo, delle prepotenze e delle disgrazie. Ecco perché gli antichi sovrani davano importanza al rituale e alla musica e disprezzavano le sonorità devianti.

Così, nelle "Procedure degli Ufficiali"⁷⁷ si dice: "La mansione del Grande Maestro [di musica] comporta il perfezionamento delle regole dell'ordinamento, la conoscenza approfondita delle strofe delle poesie,⁷⁸ la proibizione delle modulazioni vocali lascive e, quando è tempo di conformarsi alle revisioni,⁷⁹ è suo compito impedire che le usanze⁸⁰ dei barbari e i suoni devianti non sovvertano le [arie] *ya*".

Mozi afferma: "La musica è ciò che i saggi sovrani condannano, e i *ru* a causa di essa cadono in errore".⁸¹

⁷⁷ *Xu Guan* 序官 è il titolo di un paragrafo del *pian IX*, *Wangzhi*, del *Xunzi*.

⁷⁸ La frase 審誅商, "esaminare le punizioni e le ricompense", non sembra in linea con il contesto, tant'è che nel *pian IX* il passo riporta 審詩商 anziché 審誅商 ove, secondo Wang Xianqian 王先謙, *shang* 商 sarebbe un prestito per *zhang* 章. In accordo con quanto osservato da Wang, considero il passo come segue: *shen shi zhang*.

⁷⁹ "Seguire le revisioni" potrebbe fare riferimento alla necessità di adattare le antiche norme rituali e musicali alle nuove necessità politiche. Questo significato non va interpretato come anti-tradizionalismo, bensì come rinnovamento della tradizione. Come è stato evidenziato da Martin Kern, l'idea di cambiare col tempo, sebbene sia rintracciabile nei testi più antichi, si consolidò con le necessità politiche del nuovo stato imperiale. Alla fine del III secolo a.C., questa dottrina era comune ai diversi pensatori. Completamente assorbiti dal sistema del pensiero rituale e pratico, adattarsi alle nuove circostanze era garanzia del necessario auto-rinnovamento della tradizione. Martin Kern, cit., 2000, pp. 172-174.

⁸⁰ Questa frase deve essere letta alla luce della glossa precedente: il rinnovamento della tradizione non deve prescindere dai precetti morali fondamentali, pertanto l'influenza di usanze "barbare", ossia estranee alla tradizione Zhou, e delle sonorità corrotte deve essere impedita. A questo principio si collega anche l'abborrimento delle melodie dei regni di Zheng e di Wei. In *Xunzi*, e più in generale nella tradizione *Ru* del periodo dei Regni Combattenti, il termine *su* 俗 "usanze, costumi" rientra in una categoria negativa. *Su* si riferisce alle abitudini di un mondo parziale e limitato, tipico di colui il quale è in grado di praticare una sola attività specifica. Questa limitatezza non permette l'acquisizione dei valori etici necessari per perfezionare la natura umana, che possono prendere forma solo attraverso uno studio minuzioso dei principi che regolano il rituale, fondamento dell'ordine sociale e morale. Per ulteriori approfondimenti: Mark Edward Lewis, "Custom and Human Nature in Early China", *Philosophy East and West*, vol. 53, n. 3, 2003.

⁸¹ Questo passo non compare nel *Mozi* a noi trasmesso.

君子以爲不然。樂者，聖王之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗。故先王導之以禮樂而民和睦。

La persona esemplare considera [ciò] errato. La musica⁸² è quello che fa gioire i saggi sovrani⁸³ e ha il potere di suscitare la bontà nel cuore/mente del popolo, di penetrare il cuore/mente [*zhi* 之] in profondità, di cambiare i costumi e le abitudini con facilità.⁸⁴ Per questo gli antichi sovrani lo [il popolo] guidava attraverso il rituale e la musica, e il popolo viveva in armonia e in pace.⁸⁵

夫民有好惡之情而無喜怒之應則亂。

Quando il popolo ha impulsi emozionali di piacere e avversione⁸⁶ e non trova alcun sistema di espressione che corrisponda alla felicità e alla collera, ecco che si avrà il disordine.⁸⁷

先王惡其亂也，故修其行，正其樂，而天下順焉。

Gli antichi sovrani detestavano questo disordine, così perfezionarono la loro condotta, resero la loro musica corretta e tutto il mondo obbedì [loro].

故齊衰之服，哭泣之聲，使人之心悲；

Così gli abiti funebri, [il suono dei] pianti e dei lamenti permettevano al cuore/mente dell'uomo di esprimere il dolore [in modo appropriato].

帶甲嬰冑，歌于行伍，使人之心傷；

Indossare le armature e gli elmetti ben legati e cantare marciando in colonna, rendeva vigile⁸⁸ il cuore/mente dell'uomo.

姚冶之容，鄭、衛之音，使人之心淫；

L'aspetto seducente, le sonorità di *Zheng* e di *Wei* riducevano il cuore/mente dell'uomo alla dissolutezza.

紳端章甫，舞《韶》歌《武》，使人之心莊。

[Al contrario,] la fascia [cerimoniale indossata dagli ufficiali e dai letterati], l'abito rituale *duan*, il cappello *zhangfu*,⁸⁹ ballare le danze

⁸² Anziché *yue zhe* 樂者, nello *Yueji* si legge 樂也者.

⁸³ Nello *Yueji*, nello *Yueshu* e nel capitolo *Xiuwen* dello *Shui yuan*, che condividono questo passo, non si trova *sheng wang* 聖王 “saggi sovrani”, ma *sheng ren* 聖人 “i saggi”.

⁸⁴ Wang Xianqian propone lo scambio tra *yi* 易 e *su* 俗. Nello *Yueji* e nel *Xiuwen* abbiamo *yifeng yisu*, mentre nello *Yueshu* è trascritto *fengyi suyi*.

⁸⁵ Questa frase è condivisa anche dallo *Yueji*, dallo *Yueshu* e dal *Xiuwen* con delle variazioni: 故先王著其教焉 “ecco perché gli antichi sovrani registrarono il loro insegnamento in essa”.

⁸⁶ Nello *Yueji*, nello *Yueshu* e nello *Xiuwen* non troviamo “gli impulsi emozionali di piacere e avversione”, ma 血氣心知之性 “ciò che è proprio al sangue, al soffio vitale, al cuore/mente, all'intelligenza”.

⁸⁷ La frase 而無喜怒之應則亂, nello *Yueji*, nello *Yueshu* e nel *Xiuwen* è espressa diversamente: 而無哀樂喜怒之常應感起物而動然後心術形焉 “ma non rispondono ai principi costanti nell'esprimere il dolore, la gioia, la felicità e la collera. Rispondono alla percezione delle realtà esteriori e ne sono mossi, e solo dopo le tecniche (*Zheng Xuan* interpreta *shu* come *li* 理) del cuore/mente prendono forma esteriormente”.

⁸⁸ Seguo Yu Yue 俞樾 che glossa *shang* 傷 “ferita” con *ti* 惕 “cauto, vigile”.

⁸⁹ Il cappello *Zhangfu* era un cappello nero usato durante la dinastia Shang e poi riutilizzato durante la dinastia Song (960-1127 d.C.) che, ispiratasi alla tradizione Shang, lo utilizzò come cappello cerimoniale per la maturità di un giovane. Cfr. John Knoblock (a cura di), *Xunzi: A Translation and Study of the Complete Works*, Stanford, vol. III, 1994.

故君子耳不聽淫聲，目不視女色，口不出惡言。	<i>Shao</i> e cantare le canzoni <i>Wu</i> ⁹⁰ rendevano il cuore/mente dell'uomo saldo.
此三者，君子慎之。	Così la persona esemplare non lascia che il suo orecchio ascolti suoni lascivi, che l'occhio sia travolto dal fascino femminile, che la bocca pronunci parole inappropriate.
凡姦聲感人而逆氣應之，逆氣成象而亂生焉；	La persona esemplare è accorta rispetto a queste tre questioni.
正聲感人而順氣應之，順氣成象而治生焉。	Generalmente, quando i suoni perversi influenzano l'uomo, come risposta ne scaturisce un moto energetico d'intemperanza che, raggiunta la piena forma, darà vita al disordine. ⁹¹
唱和有應，善惡相象，故君子慎其所去就也。	Quando i suoni ortodossi muovono l'uomo, allora risponderà loro un flusso energetico moderato che, raggiunta la piena forma, darà vita all'ordine. ⁹²
君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心，動以幹戚，飾以羽旄，從以磬管。	Come la composizione di una poesia in risposta a un'altra usando lo stesso schema ritmico ⁹³ produce risonanza, così [ciò che è] appropriato e [ciò che è] inappropriato prenderà forma a seconda che l'uno o l'altro venga perseguito; per questa ragione la persona esemplare è cauta rispetto a ciò che sceglie e che rifiuta.
故其清明象天，其廣大象地，其俯仰周旋有似於四時。	L'uomo esemplare usa la campana e le percussioni per esprimere le intenzioni. Suona il <i>qin</i> e il <i>se</i> per deliziare il cuore/mente. Egli padroneggia lo scudo e l'ascia, è adornato di piume e di code di bovino ⁹⁴ e segue [il ritmo scandito] dai litofoni e dal flauto di bambù.
	Così, la purezza e la luminosità [della musica] sono l'immagine del Cielo, la [sua] vastità e grandezza sono l'immagine della Terra, i movimenti circolari e il movimento del capo [dei suoi danzatori] rappresentano le quattro stagioni.

⁹⁰ Secondo la tradizione, le danze *Shao* sono del periodo del quinto saggio sovrano Shun 舜, mentre le canzoni *Wu* 武 risalgono al re Wu dei Zhou. Cfr. *Lüshi Chunqiu* 呂氏春秋, *Guyue* 古樂, pp. 231-243.

⁹¹ La frase 逆氣成象而亂生焉, nello *Yueji*, nello *Yueshu* e nel *Xiuwen* è espressa diversamente: 逆氣成象而淫樂興焉 “se il moto energetico d'intemperanza raggiunge la piena forma, allora emergerà una musica licenziosa”.

⁹² Nello *Yueji*, nello *Yueshu* e nel *Xiuwen* la frase 焉生治而 diviene 而和樂興焉 “allora emergerà una musica armoniosa”.

⁹³ *Chang he* 唱和 significa comporre un poema (musicale) in risposta ad un altro, usando lo stesso schema ritmico. Nello *Yueji* e nello *Yueshu* anziché *chang* 唱 vi è *chang* 倡. Nel *Xiuwen* l'espressione ricorre *verbatim* rispetto allo *Yuelun*.

⁹⁴ L'espressione “è adornato di piume e di code di bovino” si riferisce agli oggetti usati nella danza marziale *wu* e nella danza civile *wen* rappresentate attraverso il rituale. Il simbolismo legato a un'immagine del mondo è qui concepito come teoria musicale che coinvolge tutta la rappresentazione e ogni suo oggetto. Si veda Lucie Rault, cit., 2000.

故樂行而志清，禮修而行成，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂。

故曰：樂者，樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。

以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。

故樂者，所以道樂也。金石絲竹，所以道德也；

樂行而民鄉方矣。故樂也者，治人之盛者也，而墨子非之。

且樂也者，和之不可變者也；禮也者，理之不可易者也。

樂合同，禮別異，禮樂之統，管乎人心矣。窮本極變，樂之情也；著誠去僞，禮之經也。

Così, quando la musica è eseguita a dovere, le intenzioni [politiche]⁹⁵ sono chiare; quando le norme rituali sono eseguite a dovere, allora la condotta è pienamente realizzata.⁹⁶ Si avrà acutezza nel sentire e chiarezza nel vedere, il sangue e i soffi vitali saranno in armonia e in equilibrio; le abitudini e i costumi cambieranno; tutto il mondo sarà in pace e la bellezza e la bontà saranno reciprocamente espressi nella gioia.⁹⁷

Ecco perché si dice che la musica è gioia. L'uomo esemplare gioisce nel conseguimento del proprio percorso etico (*dao*), l'uomo dappoco gioisce nel realizzare i propri desideri.

Quando si segue il percorso etico (*dao*) per controllare i propri desideri, allora vi sarà gioia e non disordine.

Ecco perché la musica è ciò che esprime la gioia [e] gli strumenti di metallo, di pietra, di seta e di bambù sono ciò che esprime le virtù.⁹⁸

Quando la musica è eseguita, le genti sono indirizzate verso le tecniche [appropriate],⁹⁹ sicché la musica è il mezzo più alto per controllare l'uomo,¹⁰⁰ e Mozi la condannava!

Ecco che la musica esprime quell'armonia che non può essere alterata, così come i riti sono i principi dell'ordine naturale che non possono essere cambiati.

La musica unisce nella somiglianza, mentre i riti separano nella differenza, [e solo] la musica e il rito insieme disciplinano il cuore/mente dell'uomo. E' proprio della musica portare all'estremo il principio ultimo

⁹⁵ Il carattere *zhi* 志 “obiettivi, intenzioni” nello *Yueji*, nello *Yueshu* e nel *Xiuwen* è sostituito dal carattere *lun* 倫 “relazioni sociali”.

⁹⁶ Nello stesso passo dello *Yueji*, dello *Yueshu* e del *Xiuwen*, questa frase è assente.

⁹⁷ La frase 美善相樂 “la bellezza e la bontà saranno reciprocamente espressi nella gioia” è la sintesi del pensiero estetico ed etico del *Xunzi*. La gioia (*le*) si realizza appieno quando il bello, esaltato dalla musica, e il buono, garantito dal rito, sono entrambi realizzati. Cfr. Hui Jixing 惠吉星, *Xunzi yu zhongguo wenhua* 荀子与中國文化, Guizhou renmin chubanshe, 2001, pp. 239-241. Evidenziamo che la frase è assente nello stesso passo condiviso dallo *Yueji*, dallo *Yueshu* e dal *Xiuwen*.

⁹⁸ Nello *Yueji*, nello *Yueshu* e nel *Xiuwen*, la frase 故樂者，所以道樂也，金石絲竹，所以道德也 non è presente. Leggiamo invece 是故君子反情以和其意，廣樂以成其教 “Così, l'uomo esemplare controlla gli impulsi emotivi per armonizzare le proprie intenzioni, glorifica la musica per realizzare il suo insegnamento”.

⁹⁹ Il carattere *xiang* 鄉 nel *Xiuwen* è sostituito da un omofono 向.

¹⁰⁰ La frase 故樂也者治人之盛者也 nello *Yueji*, nello *Yueshu* e nel *Xiuwen* è sostituita dalla frase 可以觀德矣 “può vedere le virtù”.

墨子非之，幾遇刑也。明王已沒，莫之正也。愚者學之，危其身也。

君子明樂，乃其德也。亂世惡善，不此聽也。於乎哀哉！不得成也。弟子勉學，無所營也。

聲樂之象：鼓大麗，鐘統實，磬廉制，竽笙簫和，箎龠發猛，埙篪翁博，瑟易良，琴婦好，歌清盡，舞意天道兼。鼓，其樂之君邪！

delle cose e trasformarlo.¹⁰¹ È alla base del rito mostrare ciò che è sincero ed eliminare ciò che è artificiale.¹⁰²

Mozi, che li condannava, avrebbe dovuto essere punito. Ma i sovrani illuminati già non c'erano più, e nessuno poteva correggerlo. Gli stolti imparano da lui e mettono in pericolo la loro persona.

L'uomo esemplare comprende chiaramente la musica e così il suo potere persuasivo. [Purtroppo] nei periodi di disordine [il popolo] disprezza la bontà e non ascolta questo [insegnamento]. Quale dispiacere! Non potere realizzare questo precetto. Discepoli, sforzatevi di studiare e non ne rimarrete delusi!

I simboli [evocati] dai suoni degli strumenti musicali¹⁰³ sono i seguenti: il tamburo suscita grandezza e splendore; la campana di bronzo unifica gli eventi; i litofoni regolano le norme della società civile, gli organi a bocca *yu* e *sheng* [evocano] rispetto e armonia,¹⁰⁴ il flauto di bambù *guan* e il flauto traverso *yue* esprimono il vigore, [gli strumenti a fiato] *xun*¹⁰⁵ e *chi*¹⁰⁶ l'erudizione,¹⁰⁷ il *se* coltiva la semplicità, il *qin* ispira le qualità femminili, le canzoni esplicitano il tutto e il significato della

¹⁰¹ Qui Xunzi si riferisce probabilmente alla capacità della musica di penetrare nel profondo dell'uomo e di indirizzarne gli impulsi emozionali verso ciò che è appropriato.

¹⁰² In quest'ultima frase *wei* (artificiale, acquisito) è contrapposto a *cheng* (sincero). Come è stato evidenziato nella parte introduttiva di questo contributo, Xunzi afferma che la natura umana – tendenzialmente immorale – deve essere trasformata attraverso *wei*, l'azione consapevole. Inoltre, il *Xing'e* apre sostenendo che “la natura dell'uomo è malvagia e la sua bontà è acquisita (*wei*)” (*Xunzi jijie, Xing'e*, p. 434). L'uso del termine *wei* nello *Yuelun* potrebbe sembrare in contrasto con la valenza (positiva) data nel *Xing'e*; in realtà tale difformità è solo apparente: nell'affermare che “è alla base del rito mostrare ciò che è sincero ed eliminare ciò che è artificiale” si vuole evidenziare la necessità di acquisire, attraverso la pratica costante, i giusti precetti morali; l'acquisito deve pertanto plasmare la natura innata al punto da trasformarla. In tal modo, le virtù acquisite diverranno *naturali* e le azioni sincere.

¹⁰³ Anche in questo caso considero *shengyue* 聲樂 nel significato di “strumenti musicali” in contrapposizione agli oggetti utilizzati nella danza. Si rimanda alla nota 77. Inoltre, nella frase 聲樂之象, la resa del termine *xiang* 象 con “simbolo” merita una puntualizzazione: secondo i canoni estetici cinesi, i suoni degli strumenti musicali hanno il compito di “ispirare” una certa cosa. Il simbolo rappresenta un elemento concreto, un oggetto, un animale o una persona ed evoca un valore più ampio rispetto a quello che normalmente esprime. La facoltà dell'ispirazione invece è quella di far nascere, suscitare, infondere un sentimento in qualcuno. Il potere attribuito da Xunzi alla rappresentazione è quello di incidere sulle inclinazioni dell'uomo. Gli strumenti musicali di fatto incarnano valori etici riconosciuti e i suoni suscitano la giusta condotta verso cui tendere. Evidenziamo che nello *Shui yuan* la frase *shengyue zhi xiang* viene così riportata: 聲者樂之象也 “I suoni sono i simboli evocati dalla musica”, tuttavia non riporta tutta la spiegazione del legame tra strumento musicale e qualità etiche.

¹⁰⁴ Wang Yinzhì 王引之, interpreta i quattro caratteri *yu sheng xiao he* 竽笙簫和 come due binomi, ove il carattere *xiao* andrebbe letto *su* 簫.

¹⁰⁵ Antico strumento a fiato fatto di argilla.

¹⁰⁶ Antico flauto dolce di bambù.

¹⁰⁷ Yu Yue 俞樾 suggerisce la lettura di *weng* 翁 come *weng* 滄.

故鼓似天，鐘似地，磬似水，竽笙簫和、
箎龠似星辰日月，鞀、柷、拊、鼙、控、
楬似萬物。

曷以知舞之意？曰：目不自見，耳不自聞
也，然而治俯仰、訕信、進退、遲速莫不
廉制，盡筋骨之力以要鐘鼓俯會之節，而
靡有悖逆者，眾積意諱諱乎！

吾觀於鄉，而知王道之易易也。主人親速
賓及介，而眾賓皆從之，至於門外，主人
拜賓及介而眾賓皆入，貴賤之義別矣。

三揖至於階，三讓以賓升，拜至，獻酬，
辭讓之節繁。及介省矣。

至於眾賓，升受，坐祭，立飲，不酢而降。

隆殺之義辨矣。

工入，升歌三終，主人獻之；笙入三終，
主人獻之；

danza è legato alla Via del Cielo. Non è forse
il tamburo il principe dell'esecuzione
musicale!

Così il tamburo simboleggia il Cielo, la
campana di bronzo la Terra, i litofoni l'acqua,
gli organi a bocca *yu* e *sheng* rispetto e
armonia, il flauto *guan* e il flauto traverso *yue*
rappresentano i corpi celesti: le stelle, le
comete, il Sole, la Luna. Gli strumenti a
percussione *zhu*, *fu*, *ge*, *qiang* e *jie*
simboleggiano tutti gli esseri.

Come possiamo capire il significato della
danza? Vi dico che l'occhio di per sé non [lo]
vede e l'orecchio di per sé non [lo] sente.
Tuttavia, il controllo dei movimenti fisici di
abbassare e alzare, l'azione di piegare e
flettere [gli arti], l'azione di avanzare e poi di
indietreggiare, rallentare e accelerare, [in
questi movimenti] niente è eseguito senza
semplicità e controllo. Quando il vigore di
tutti i muscoli e delle ossa segue il ritmo delle
campane e dei tamburi, e i [movimenti del
corpo] non sono confusi e disarmonici, non è
forse perché i danzatori mettono in pratica i
nobili intenti con sincerità e insistenza!¹⁰⁸

Quando osservo la cerimonia [del vino] del
villaggio, capisco quanto sia semplice la Via
del buon governo. L'ospite in persona fa
subito gli onori e tutti gli altri lo seguono;
quando arrivano alle porte esterne, l'ospite si
inchina rispettosamente verso i celebranti e
tutti entrano. In tal modo i principi che
regolano i superiori e gli inferiori sono tenuti
ben distinti.

[I celebranti], in segno di saluto, raggiungono
i gradini inchinandosi tre volte con le mani
giunte, e dopo tre ossequi agli invitati, con
estremo rispetto [l'ospite] propone un brindisi
in loro onore. Seguono molti altri
convenevoli, fino a quando non sono terminati
i saluti.

Gli altri celebranti salgono le scale per
ricevere [il calice]. Siedono e celebrano i
defunti, si alzano e bevono. Senza brindare in
onore dei celebranti, ridiscendono [le scale].

Così i principi che distinguono i superiori e gli
inferiori sono distinti.

Gli officianti entrano, scendono le scale e
cantano tre arie e l'ospite offre loro il calice
del vino. I suonatori dell'organo a bocca
sheng entrano, eseguono tre melodie e l'ospite

¹⁰⁸ Secondo Lu Wencho e Hao Yixing il carattere 諱 va letto *zhun* 諱 “con sincerità e insistenza”.

間歌三終，合樂三終，工告樂備，遂出。

二人揚觶，乃立司正。

焉知其能和樂而不流也。

賓酬主人，主人酬介，介酬眾賓，少長以齒，終於沃洗者焉。知其能弟長而無遺也。

降，說屨，升坐，修爵無數。

飲酒之節，朝不廢朝，莫不廢夕。

賓出，主人拜送，節文終遂。

焉知其能安燕而不亂也。貴賤明，隆殺辨，和樂而不流，弟長而無遺，安燕而不亂：此五行者，是足以正身安國矣。

offre loro la coppa del vino.

Alternandosi, i celebranti eseguono tre arie e in accordo i musicisti suonano tre melodie. Quando si annuncia che la musica è terminata, soddisfatti escono.

Due persone sollevano il calice *zhi* e poi si alzano, avendo il compito di eseguire [il brindisi] correttamente.

Capiamo da ciò come sia possibile essere in armonia e gioire senza tuttavia cadere nella dissolutezza.

Gli ospiti brindano al padrone di casa, il padrone di casa contraccambia e gli ospiti fanno un brindisi agli officianti. I giovani e gli anziani brindano secondo l'età, e alla fine il calice è vuoto. Capiamo da ciò come sia possibile per i giovani e gli anziani [officiare insieme il rito] senza che nessuno venga escluso.

[Concluso il rito,] discendono le scale, si tolgono i sandali, gli invitati siedono e rendono onore al calice *jue* senza limite prescritto nel numero di bevute.

Deve esserci moderazione nel bere il vino al mattino [come alla sera] per non trascurare il cerimoniale [mattutino] e quello serale.

Quando gli officianti escono, l'ospite li licenzia secondo l'etichetta richiesta, così la cerimonia e la forma sono conclusi con piena soddisfazione di tutti.¹⁰⁹

Da questo capiamo che si può essere stabili e sereni scongiurando il disordine. Chiarezza nella distinzione tra i nobili e le masse, separazione tra i superiori e gli inferiori, armonia e gioia senza dissipazione, distinzione netta tra giovani e anziani senza escludere alcuno, tranquillità e serenità senza disordine: questi cinque precetti di condotta sono sufficienti per correggere l'individuo e rendere il regno sicuro.

¹⁰⁹ Il paragrafo sul rituale del villaggio è considerato da alcuni estraneo ai temi musicali esposti nel resto del capitolo. (Ad esempio: Masayuki Sato, *The Confucian Quest for Order. The Origin and Formation of the Political Thought of Xun Zi*, Leiden, Brill, 2003, p. 362) Non concordo pienamente con questa considerazione, in quanto nella pratica del rito narrato si evidenzia l'importanza della moderazione e dell'interdipendenza dei diversi elementi, da quelli meramente ritualistici, come l'offerta del vino, a quelli musicali, come i suonatori che si alternano nell'esecuzione. Vi è una descrizione, seppur sommaria, dei diversi ruoli interpretati durante la cerimonia che corrispondono alla distinzione ordinata della società. Tuttavia, nonostante queste diversità, sono tutti uniti nella celebrazione, in armonioso rispetto. L'equilibrio rappresentato incarna la facilità di governare grazie al riguardo suscitato dai riti e l'armonia espressa dalla musica.

彼國安而天下安。故曰：吾觀於鄉，而知王道之易易也。

Quando il regno è in pace, nel mondo intero vi sarà stabilità. Ecco perché affermo che quando osservo il villaggio [celebrare il rito del vino], comprendo l'estrema semplicità della Via del buon governo.

亂世之徵：其服組，其容婦，其俗淫，其志利，其行雜，其聲樂險，其文章匿而采，其養生無度，其送死瘠墨，賤禮義而貴勇力，貧則爲盜，富則爲賊。

[Ecco] le caratteristiche di un'epoca di disordine: abiti appariscenti, modi effeminati, abitudini licenziose, intenti volti al profitto, condotta eterodossa, musica viziosa, composizioni poetiche e strofe perverse¹¹⁰ e sfarzose. [Le genti] sono dedite senza restrizioni alle pratiche di coltivazione del principio vitale; i riti funebri sono modesti e [regolati da] principi oscuri; le persone sottovalutano il significato del rituale, ma danno valore al coraggio e alla forza fisica. I poveri diventano ladroni; i ricchi diventano briganti.

治世反是也。

Un'epoca governata dall'ordine è l'opposto di [tutto] questo.

BIBLIOGRAFIA

I. Opere classiche

Guanzi jiaozhu 管子校注, (ed.) Beijing, Zhonghua shuju, 2004.

Han Feizi jishi 韓非子集釋, (ed.) Shanghai, Shanghai renmin da qishe, 1974.

Hanshu 漢書 (*Qian Hanshu* 前漢書), (ed.) Beijing, Zhonghua shuju, 1962.

Liji jijie 禮記集解, (ed.) Taipei, Wenshizhe chubanshe, 1972.

Liji yijie 禮記譯解, (ed.) Beijing, Zhonghua shuju, 2001.

Lunyu yizhu 論語譯注, (ed.) Beijing, Zhonghua shuju, 1980.

Mengzi zhengyi 孟子正義, Shen Wenzhuo 沈文倬 (ed.), Beijing, Zhonghua shuju, 1987.

Mozi xiangu 墨子間詁, (ed.) Beijing, Zhonghua shuju, 2001.

Shiji 史記, (ed.) Beijing, Zhonghua shuju, 1982.

Xin yi Lüshi chunqiu 新譯呂氏春秋, (ed.) Taipei, Sanmin shuju, 1984.

Xunzi jijie 荀子集解, (ed.) Beijing, Zhonghua shuju, 1988.

Zôho junshi shûkai (*Zengbu Xunzi jijie*) 增補荀子集解, (ed.) Tokyo, Kanbun taikai, vol. XV.

¹¹⁰ Seguiamo Wang Xianqian che interpreta *ni* 匿 “sparire, segreto” come *te* 慝 “pensiero malvagio, vizio nascosto, perverso, calunniatore” e rimanda all'interpretazione riportata nel *pian Tianlun* 天論. Si veda *Xunzi jijie*, *Tianlun*, in particolare p. 307.

II. Concordanze e traduzioni in lingue occidentali

Eduard Chavannes (a cura di), *Les Memoires Historiques de Se-Ma Ts'ien*, Maisonneure Paris, 1895 (seconda edizione 1969).

Anne Cheng (a cura di), *Entretiens de Confucius*, Seuil, Paris, 1981.

Scott Cook, “Yueji – Record of Music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary”, in *Asian Music*, vol. XXVI, n. 2, 1995.

Dadai liji zhu zi suo yin, Hong Kong, Shang wu yin shu guan, 1992.

Homer H. Dubs (a cura di), *The Works of Hsüntze*, London, Probsthain's Oriental Series, 1928.

Fengsu tongyi zhu zi suo yin, Hong Kong, Shang wu yin shu guan, 1996.

Riccardo Fracasso (a cura di), Liu Xiang: *Quindici donne perverse. Il settimo libro del Lienü zhuan*, Costabissara-Vicenza, Angelo Colla Editore, 2005.

Guanzi zhu zi suo yin, Hong Kong, Shangwu yin shu guan, 2001

Han shi wai zhuan zhu zi suo yin, Taipei, Taiwan shang wu, 1992.

Ivan P. Kamenarović (a cura di), *Xun Zi (Siun Tseu)*, Paris, Editions du Cerf, 1987.

John H. Knoblock (a cura di), *Xunzi: A Translation and Study of the Complete Works*, Stanford, 1988, vol. I, bks. 1-6; 1990, vol. II, bks. 7-16; 1994, vol. III, bks. 17-32.

John H. Knoblock (a cura di), *Xunzi*, Hunan renmin chubanshe, Waiwen chubanshe, 1999.

D.C. Lau (a cura di), *Confucius : The Analects*, London, 1979.

James Legge (a cura di), *The Chinese Classics*, Taipei, Southern Materials Center, 1985.

James Legge (a cura di), *The Li ki*, Oxford University Press, 1885 (seconda edizione 1926).

Liji zhu zi suo yin, Hong Kong, Shang wu yin shu guan, 1992.

Tiziana Lippiello (a cura di), *Confucio. Dialoghi*, Torino, Einaudi, 2003.

Mengzi zhu zi suo yin, Hong Kong, Shang wu yin shu guan, 1995.

Jacques Pimpaneau, *Jardin d'anecdotes*, Paris, Picquier, 2003.

Shuoyuan zhu zi suo yin, Taipei, Taiwan shang wu yin shu guan, 1992.

Burton Watson (a cura di), *Hsün Tzu: Basic Writings*, New York, Columbia University Press, 1963.

Burton Watson (a cura di), *Mo Tzu, Hsün Tzu, and Han fei Tzu*, New York-London, Columbia University Press, 1967.

Xunzi zhu zi suo yin, Hongkong, Shang wu yin shu guan, 1996.

III. Letteratura critica

Roger T. Ames e J. Marks (eds), *Emotions in Asian Thought: A dialogue in Comparative Philosophy*, Albany, 1995.

Attilio Andreini, “Nuove prospettive di studio del pensiero cinese antico alla luce dei codici manoscritti”, in *Litterae Caelestes*, anno I, Roma, 2005, pp. 131-157.

Cai Zhongde 蔡仲德, “Yueji de weixin lunshi zhinan yi fouding” 樂記的唯心論實質難以否定, in *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao* 中央音樂學院學報, 2000, n.1.

Cai Zhongde, *Yinyue zhi dao de tanqiu – lun Zhongguo yin yue meixueshi ji qi ta* 求探的道之乐音 – 他其及史学美乐音国中论, Shanghai yinyue chubanshe, 2003.

Chan Wing-tsit, *A Source Book in Chinese Philosophy*, Princeton, 1963.

Chan Wing-tsit, *An Outline and an Annotated Bibliography of Chinese Philosophy*, New Haven, 1969.

K. C. Chang, *Art, Myth and Ritual: the Path to Political Authority in Ancient China*, Cambridge and London, 1983.

Karine Chemla e François Martin (a cura di), *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 15 (*Le Juste Nom*), Presses de l'Université de Vincennes, 1993.

Chen Ligui 桂雨陈, “Xingqinglun shuo dao” 道说论情性,

<http://bamboosilk.org/Zzwwk/2002/C/chenligui01.htm>.

Chen Qixiang e Lu Zhihua 陳其翔、龔志華, “Zhongguo gudai yuelu lilun de zhongxian” 中國古代樂律理論的重現, in *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*, 1997, n. 4.

Anne Cheng, « LI 理 ou la leçon des choses », in *Philosophie*, 44, 1994, pp. 52-71.

Anne Cheng, « La valeur de l'exemple. Le Saint confucéen: de l'exemplarité à l'exemple », *Extrême-Orient, Extrême Occident*, vol. 19, 1997/A, pp. 73-88.

Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997/B.

Anne Cheng, “Emotions et sagesse dans la Chine ancienne. L'élaboration de la notion de *qing* dans les textes philosophiques des Royaumes combattants jusqu'aux Han”, in *Etudes chinoises*, vol. XVIII, n° 1-2, printemps-automne, 1999, pp. 31-51.

Anne Cheng, (trad. di Amina Crisma), *Storia del pensiero cinese*, II volumi, Torino, Einaudi, 2000.

Anne Cheng, “What did it mean to be a “Ru” in Han times?”, in *Asia Major*, 2004, pp. .

Kim-Chong Chong, “Xunzi's Systematic Critique of Mencius”, in *Philosophy East and West*, vol. 53, n. 2, 2003, 215-233.

Scott Cook, *Unity and Diversity in the Musical Thought of Warring States China*, tesi di dottorato, The University of Michigan, 1995 (UMI Microform, 1996).

Scott Cook, “Xunzi on Ritual and Music”, *Academia Sinica*, Fall, 1997a.

Herrlee G. Creel, “Confucius and Hsun-tzu”, in *JAOS* 51, 1931, pp. 23-32.

Amina Crisma, *Conflitto e armonia nel pensiero cinese dell'età classica: il Trattato sui riti di Xunzi*, Padova, Unipress, Saggi Filosofici, 2004.

Antonio S. Cua, “Dimensions of Li (property): Reflections on an Aspect of Hsün Tzu's ethics”, in *Philosophy East and West*, vol. 29, n. 2, 1979.

Antonio S. Cua, *Ethical Argumentation: A Study in Xunzi's Moral Epistemology*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1985/A.

Antonio S. Cua, “Ethical uses of the past in early Confucianism: The case of Hsün Tzu”, in *Philosophy East and West*, vol. 35, n. 2, 1985/b.

Antonio S. Cua, “The Conceptual Framework of Confucian Ethical Thought”, in *Journal of Chinese Philosophy*, 23, 1996.

- Antonio S. Cua, *Human Nature, Ritual, and History. Studies in Xunzi and Chinese Philosophy*, Studies in Philosophy and the History of Philosophy, vol. 43, The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2005.
- Dai Yongming 戴永明, *XianQin rusue yaolue 先秦儒學要略*, Shanghai, Shanghai jiaotong daxue chubanshe, 2002.
- Kenneth DeWoskin, *A song for one or two: music and the concept in ancient China*, Ann Arbor-Michigan Papers in Chinese Studies, Center of Chinese Studies, 42, The University of Michigan, 1982.
- Jean-Pierre Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine. Etude sur la poésie lyrique à l'époque des Han*, Leiden, Brill, 1968.
- Ding Sixin 丁四新, *Guodian Chumu zhujian sixiang yanjiu 郭店楚墓竹簡思想研究*, Dongfang chubanshe, 2000.
- Ding Yuanzhi 丁原植, *Guodian Chujian: Rujia yi ji si zhong shi xi 郭店楚簡:儒家佚籍四種釋析*, Taibei, Taiwan guoxiang, 2000.
- Homer H. Dubs, "Mencius and Sun-dz on Human Nature", *PEW* 6, 1956, pp. 213-222.
- Halvor Eifring (ed.), *Love and Emotions in Traditional Chinese Literature*, Leiden, Brill, 2004.
- Robert Eno, *The Confucian Creation of Heaven: Philosophy and the Defence of Ritual Mastery*, Albany, 1990.
- Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music*, University of California Press, 1993.
- Lothar von Falkenhausen, "The concept of *Wen* in the Ancient Chinese Ancestral Cult", *Chinese Literature Essays Articles Reviews*, vol. 18, 1996, p. 1-22.
- Riccardo Fracasso, "Musica e gioia: note etimologiche sul carattere 樂", Maurizio Scarpari e Tiziana Lippiello (a cura di), *Caro maestro... scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, 2005a, pp. 561-570.
- Enrico Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy*, 2 voll., Princeton University, 1952.
- Gang Xu, "The Aesthetic in Confucianism examined from three viewpoints", *Journal of Chinese Philosophy*, vol. 26 n. 4, dicembre 1999.
- Nicholas F. Gier, "The Dancing Ru: a Confucian Aesthetics of Virtue", *Philosophy East and West*, vol. 51, n. 2, 2001.
- Paul Rakita Goldin, *Rituals of the Way: The Philosophy of Xunzi*, Ashland, Ohio: Open Court Press, 1999.
- Paul Rakita Goldin, "Xunzi in the Light of the Guodian Manuscript", in *Early China* 25, 2000, pp. 113-146.
- Gou Chengyi 勾承益, *XianQin lixue 先秦禮學*, Chengdu : Bashu shushe, 2002.
- Angus C. Graham, "The background of the Mencian Theory of Human Nature", in *Studies in Chinese Philosophy and Philosophical Literature*, Singapore, 1986.
- Angus C. Graham, *Disputers of the Dao. Philosophical Argument in Ancient China*, Illinois, Open Court, 1989.
- Marcel Granet, *Il pensiero cinese*, Milano, Adelphi, 1971.
- Mary T. Guerrant, "Three Aspects of Music in Ancient China and Greece", in *Views and Viewpoints*, College Music Symposium 20.2, 1980 : Fall, pp. 87-98.
- Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Gallimard, Paris, 1995.

- Pierre Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Hall e Ames, *Thinking Through Confucius*, Albany, 1987.
- Han Demin , 民德韩 *Xunzi yu rujia de shehui lixiang* 想理会社的家儒与子荀, Jinan, Qilu shu shechuban faxing, 2001.
- Cho-yun Hsu, *Ancient China in Transition*, Stanford, Stanford University Press, 1965.
- Hu Shi 胡適, *Zhongguo gudai zhhexueshi* 中國古代哲學史, Shangwu yinshuguan faxing 商務印書館發行, Taipei, Taiwan Shangwu yinshuguan, 1957
- Hui Jixing 惠吉星, *Xunzi yu zhongguo wenhua* 荀子与中國文化, Guizhou renmin chubanshe, 2001.
- Philip J. Ivanhoe, “Human Nature and Moral Understanding in the *Xunzi*”, in *International Philosophical Quarterly*, vol. XXXIV, n. 2, 1994, pp. 167-175.
- Philip J. Ivanhoe, *Confucian Moral Self Cultivation*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 2000.
- Ji Lian kang 吉聯抗, *Kongzi, Mengzi, Xunzi Yuelun* 孔子、孟子、荀子樂論, Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1962.
- Jiang Kongyang 蔣孔陽, *Zhongguo gudai meixue yishu lun wenji* 中國古代美學藝術論文集, Shanghai, Shanghai Guji chubanshe, 1981.
- Jin Shangli 金尙理, *Liyi yuehe de wenhua lixiang* 禮宜樂和的文化理想, Chengdu, Bashu shushe, 2002.
- Kanaya Osamu, “Junshi no bunkengaku teki kenkyû”, in *Nihon Gakushiin kiyô*, vol. 9-1, 1950, pp. 9-28.
- Bernhard Karlgren, *Grammata Serica Recensa*, Stockholm, Museum of Far Eastern Antiquities, 1972.
- Walter Kaufmann, *Musical References in the Chinese Classics*, Detroit, Detroit Monographs in Musicology 5. Detroit, 1976.
- Stephen R. Kenzig, “Ritual Versus Law in Hsün Tzu: a Discussion”, *Journal of Chinese Philosophy* 3, 1975, pp. 57-66.
- Martin Kern, “Brief communications: A Note on the Authenticity and Ideology of Shih-chi 24, ‘The Book of Music’”, *Journal of the American Oriental Society* 119, 1999, pp. 673-677.
- Martin Kern, *The Stele Inscriptions of Ch'in Shih-huang: Text and Ritual in Early Chinese Imperial Representation*, New Haven (Conn.), American Oriental Society, 2000/A.
- Martin Kern, “‘Persuasion’ or ‘Treatise’? – The prose genres *shui* 說 and *shuo* 說 in the light of the *Guwenci leizuan* 故文詞類纂 of 1779”, *Ad Sere set Tungusos: Festschrift für Martin Gimm*, ed. Lutz Bieg, Erling von Mende e Martina Siebert, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000/B, pp. 221-243.
- Martin Kern, “Ritual, Text, and the formation of the Canon: Historical Transitions of *wen* in Early China”, *T'oung Pao*, vol. LXXXVII, fasc. 1-3, 2001, pp. 43-91.
- David R. Knechtges, “Shuo yüan”, in Loewe M. (a cura di), *Early Chinese Texts. A Bibliographical Guide*, Early China Special Monograph Series No. 2, Berkeley, The Society for the Study of Early China and The Institute of East Asian Studies, 1993, pp. 443-445.
- John Knoblock, “The Chronology of Xunzi’s Works”, in *Early China* 8, 1982-83, pp. 28-52.
- Kubota Katashi 久保田剛, “Junshi gakuron hen ni tsuitenno ichi kosatsu”, in *Ikeda matsutoshi hakushi koki kinen toyogaju ronshu* 池田末利古稀紀念東洋學論集, 1980, pp. 275-291.

Le Shengkui 樂勝奎, “Guodian jian yuelun jiqi zhuzhi” 郭店簡樂論及其主旨, *Zhongguo zhexueshi* 中國哲學史, 2001, n. 3.

Janghee Lee, *Xunzi and Early Chinese Naturalism*, Albany, State University of New York Press, (SUNY series) 2005.

Lee Sung-ryule (trad. da Yoo Weon-ki), “A New Discovery of Ancient Chinese Chu Bamboo Slips: The Bamboo Books of the Chu Dynasty collected in the Shanghai Museum (I), Shanghai guji chubanshe, 2001” (recensione), in *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, vol. 2, n. 2, 2002, pp. 179-196.

Yearley Lee, “Hsün Tzu on the Mind: His Attempted Synthesis of Confucianism and Taoism”, *Journal of Asian Studies*, vol. 39-3, 1980.

Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China*, Albany: State University of New York Press, 1999.

Mark Edward Lewis, “Custom and Human Nature in Early China”, *Philosophy East and West*, vol. 53, n. 3 (July), 2003.

Li Dingsheng 李定生, “Xian Qin zhexueshi gaixie youwang” 先秦哲學史改寫有望, in *Zhongguo zhexueshi*, 1999, n. 3.

Li Ming 李明, “Shishi ‘Shengwuaiyuelun’ zhi ‘sheng’” 試釋“聲無哀樂論”之“聲”, in *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*, 1995, n. 4.

Li Rui 李銳, “Rujia shiyue sixiang chutan” 儒家詩樂思想初探, in *Zhongguo renmin daxue*, n. 3, 2002.

Li Zehou e Liu Gangli 李澤厚, 劉綱紀, *Zhongguo meixueshi* 中國美學史, Anhui wenyi chubanshe, 1999.

Liang Tao 梁濤, “Xun Kuang xing nian xin kao” 荀況行年新考, 2002, <http://www.confucius2000.com/confucian/xkxnk.htm>

Fredric Lieberman, *Chinese Music: An Annotated Bibliography*, New York, Society for Asian Music, 1970 (serie *Zhongguo Yinyue*).

Giovanni Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Michael Loewe (ed), *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide*, Berkeley, 1993.

Michael Loewe e Edward L. Shaughnessy, *The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C.*, Cambridge University Press, 1999.

Brian J. Lundberg, *Musical and ritual therapeutics in the ‘Xunzi’: The psychophysical dynamics of crafting one’s person*, tesi di dottorato, University of Hawaii, 2000, UnM.

Luo Yifeng 羅藝峰, “Liyue jingshen fa fan bing ji liyue de xiandai zhongjian” 禮樂精神發凡并及禮樂的現代重建, *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*, 1997, n 2.

Edward J. Machle, “The mind and the ‘sheng-ming’ in Xunzi”, in *Journal of Chinese Philosophy* 19 (1992), pp. 361-386.

Edward J. Machle, *Nature and Heaven in the Xunzi. A study of the Tian Lun*, State University of New York Press, SUNY Series, Albany, 1993.

Maurizio Marinelli, “La voce del potere: linguaggio e discorso politico in Cina”, in Giusi Tamburello (a cura di), *L'invenzione della Cina*, atti dell’VIII Convegno A.I.S.C., Lecce, 26-28 aprile 2001, pp. 399-417.

Thomas Munro, *Oriental Aesthetics*, Cleveland, 1963.

D. J. Munro, *The Concept of Man in Early China*, Stanford University Press, 1969.

D. J. Munro, “A Villain in the *Xunzi*”, in Ivanhoe (a cura di) *Chinese Language, Thought, and Culture*, Chicago, 1996.

Michael Nylan, “Textual Authority in pre-Han and Han”, in *Early China* 25, 2000, pp. 205-258.

Niu Longfei 牛龍菲, “Yinyue zhexue liji sanze” 音樂哲學禮記三則, in *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*, 1994, n.2.

Ou Yingxing 歐景星, “Lüelun *Xunzi* de zhonghe guan” 略論荀子的‘中和’觀, *Yinyue yishu*, n. 4, 2001, pp. 85-87.

Poo Mu-chou, *In Search of Personal Welfare: A View of Ancient Chinese Religion*, Albany, State University of New York Press, 1998.

Qi Haiwen 祁海文, *Rujia yuejiao lun* 儒家樂教論, Zheng Zhou, Henan renmin chubanshe, 2004.

Qian Mu 錢穆, *Xianqin zhuzi xinian* 先秦諸子系年, Shanghai, Shanghai Commercial Press, 1936.

Qian Rong 錢茸, “Zhongguo zhuantong yinyue de hanxumei sixiang yu rujia wenhua” 中國傳統音樂的含蓄美似向与儒家文化, in *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*, 1997, n. 4.

Lucie Rault, « L’harmonie du centre, aspects rituels de la musique dans la Chine ancienne », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 5, Genève, 1992, pp. 111-125.

Lucie Rault, *Musiques de la tradition chinoise*, Paris, Cité de la musique/Actes sud, 2000.

Allyn W. Rickett, *Guanzi. Political, Economic and Philosophical Essays from Early China*, Princenton, New York: Princenton University Press, 2 vols, 1985 e 1998.

Kenneth Robinson, “New thoughts on ancient Chinese Music”, *Annual of the China Society of Singapore*, 1954, p. 30-33.

Heiner Roets, *Confucian Ethics of the Axial Age: A reconstruction under the Aspect of the Axial Age: A reconstruction under the Aspect of the Breakthrough toward Post-conventional Thinking*, Albany, 1993.

Harold D. Roth, “Text and Edition in Early Chinese Philosophical Literature”, in *JAOS*, vol. 113, n. 2, 1993, pp. 214-227.

Elisa Sabattini, *I significati di yue/le nel Xunzi: un approccio filosofico*, tesi di dottorato non pubblicata, Venezia-Parigi, febbraio 2006.

Elisa Sabattini, “*Sheng, yin e yue* nello *Yueji*”, in Atti del X Convegno AISC, Venezia 10-12 marzo 2005, Venezia, in corso di stampa.

Elisa Sabattini, “*Yuelun* e *Yueji*: breve analisi del dibattito sulla priorità testuale”, *Asiatica Venetiana*, in stampa.

Elisa Sabattini, “The Sounds of *Zheng* and *Wei* and the Idea of *New Music* in Ancient China”, in preparazione.

Curt Sachs, *La musica nel mondo antico: Oriente e Occidente*, Milano, Rusconi, 1992.

Paolo Santangelo (a cura di), *Emotions in Chinese Civilization: Questions and Themes*, Leiden, 2004.

Masayuki Sato, “The development of pre-Qin conceptual terms and their incorporation into *Xunzi*’s thought”, in J. De Meyer & P. Engelfriet (ed.) *Liked Faith: Essays on Chinese Religions and Traditional Culture in Honour of Kristofer Schipper*, Leiden, Brill, 1999, pp. 18-40

Masayuki Sato, *The Confucian Quest for Order. The Origin and Formation of the Political Thought of Xun Zi*, Leiden, Brill, 2003.

Maurizio Scarpari, *Xunzi e il problema del male*, Venezia, Cafoscarina, 1997.

Maurizio Scarpari e Tiziana Lippiello (a cura di), *Caro Maestro... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, 2005/b.

David Schaberg, *A Patterned Past. Form and Thought in Early Chinese Historiography*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001.

Marius Schneider, *Il significato della Musica*, Milano, Rusconi, 1970.

Benjamin I. Schwartz, *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge (Mass.), 1985.

Shen Yu Dai, "The Confucian Philosophy of Music: A Theory in Jurisprudence", in *Chinese Culture*, 4, 1, pp. 9-24, 1962.

Shi Maodong 施冒東, *XianQin zhuzi meixue sixiang shuping* 先秦諸子美學思想述評, Beijing, Zhonghua shuju, 1979.

Vladislav Sissaouri, *Cosmos, magie et politique: la musique ancienne de la Chine et du Japon*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992a, p. 5-26.

Vladislav Sissaouri, "Philosophie et Musique dans la tradition chinoise", in *Cahiers d'études chinoises*, n. 10, Paris, INALCO, 1992b, pp. 5-33.

Jenny F. So (ed), *Music in the Age of Confucius*, Washington D.C., Freer Gallery of Art and Arthur Sackler Gallery, Smithsonian Institute, University of Washington Press, 2000.

Roel Sterckx, "Transforming the Beasts: Animals and Music in Early China", in *T'oung Pao*, vol. LXXXVI, 2000.

Sun Xingqun 孫星群, "Zhongguo xian Qin yu gudai xila yinyue siwei zhi bizhao" 中國先秦与古代希臘音樂思維之比照, in *Yinyue yishu*, 1992, n. 2.

Giusi Tamburello (a cura di), *L'invenzione della Cina, atti dell'VIII Convegno A.I.S.C – Lecce 26-28 aprile 2001*, Congedo Editore, Lecce, 2004.

Tang Yijie (tradotto da Brian Bruya e Hai-ming Wen), "Emotion in pre-Qin Ruist Moral Theory: an Explanation of 'Dao begins in Qing'", in *Philosophy East and West*, vol. 53, n. 2, 2003.

Tian Yaonong 田耀農, "Yin Sheng zhi bian" 音、聲之辨, in *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*, 1997, n. 1, pp. 36-39.

Toyoshima Mutsumi, "Junshi bunkenhian no ichi hôhō", in *Tetsugaku*, Hiroshima University, vol. 5, 1955, pp. 59-71.

Alan Robert Trasher, *Foundations of Chinese Music: A Study of Ethics and Aesthetics*, Ann Arbor, Wesleyan University, tesi di dottorato, 1980.

Uchiyama Toshihiko, *Junshi* 荀子, Tokyo, Kodansha, 1999 (1976).

Wang Junlin 王鈞林, *Zhongguo ruxue shi* 中國儒學史, Guangdong jiaoyu chubanshe xuechubanshan faxing, 1998.

Wang Xiaodun 王小盾, "Zhongguo yinyue shi shang de yue yin sheng san fen" 中國音樂史上的樂、音、聲三分, in *Zhongguo xueshu*, 3-2001.

Keping Wang, "Mozi versus Xunzi on Music", paper presentato al convegno *Topics in Comparative Ancient Philosophy: Greek and Chinese*, Institute for Chinese Studies, University of Oxford, 22-24 giugno 2006.

David B. Wong, "Xunzi on Moral Motivation", in Ivanhoe (a cura di), *Chinese Language, Thought and Culture*, Chicago e La Salle, Open Court, 1996.

Wu Longhui 吳龍輝, "Liuyi de bianqian ji qi yu liujing zhi guanxi" 六藝的變遷及其與六經之關係, *Zhongguo zhhexueshi*, n. 2, 2005, pp. 42-46.

Wu Shizhou 吳十洲, “XianQin huangzheng sixiang yanjiu” 先秦荒政思想研究, in *XianQin, QinHan shi*, 1999.

Wu Wenzhang 吳文璋, *Xunzi de yinyue zhexue* 荀子的音樂哲學, Taibei, 1983.

Yan Buke 克步閻, “Yueshi yu ‘Ru’ zhi wenhua qi yuan” 與師樂“儒”源起化文之, *Beijing daxue xuebao*, 1995, pp. 46-54.

Yang Hua, *Xian Qin liyue wenhua* 先秦禮樂文化, Hubei jiaoyu chubanshe, 1990.

Yang Hua, *XianQin liyue wenhua* 先秦禮樂文化, Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 1996.

Yang Yunru 楊筠如, “Guanyu Xunzi benshu de kaozheng” 關於荀子本書的考證, in Luo Genze 羅根澤 (ed), *Gushibian*, vol. 6, Hong Kong, Taiping shuju, 1963, pp. 131-147.

Ye Lang 葉朗, *Zhongguo meixue shi dagang* 中國美學史大綱, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1985.

Lee H. Yearley, “Hsün Tzu on the Mind : His Attempted Synthesis of Confucianism and Taoism”, in *Journal of Asian Studies*, vol. XXXIX, n. 3, 1980, pp. 465-480.

Bell Yung e Evelyn S. Rawski e Rubie S. Watson (eds) *Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

Zhang Jiwei 張奇偉, “Xunzi lixue sixiang jianlun” 荀子禮學思想簡論, in *Zhongguo zhexue shi*, n. 2, 2002, pp. 101-105.

Zheng Zuxiang 鄭祖襄, *Zhongguo gudai yinyue shixue* 中國古代音樂史學, Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 2000.

Nicolas Zufferey, *To the Origins of Confucianism. The Ru in pre-Qin times and during the early Han dynasty*, Bern, Peter Lang, 2003.

Elisa SABATTINI graduated at the University of Venice, Ca’Foscari, in Oriental Languages and Literatures, submitting a dissertation on the idea of *ziran* (nature, natural) in Chinese philosophy; in 2006 got a bi-national Doctoral Degree (University of Venice, Ca’Foscari, and INALCO (Institut National des langues et civilisations orientales, Paris, Etudes Chinoises) under the tutoring of professors Attilio Andreini and Anne Cheng. She is at present engaged as “Free Researcher” at the Department of Chinese Studies of Leuven, Belgium, where she is carrying on her research work on the connections between music and philosophy in Chinese culture under the direction of prof. Carine Defoort.