

Feng Lisi 冯莉丝

# L'arte del Rinascimento italiano in Cina: lingua, cultura e rese traduttive

Costruzione di un glossario bilingue



*Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni  
Università degli Studi di Milano*

DIREZIONE / EDITOR-IN-CHIEF

Marie-Christine Jullion

COMITATO DI DIREZIONE / EDITORS

Marina Brambilla - Maria Vittoria Calvi - Lidia Anna De Michelis  
Giovanni Garofalo - Dino Gavinelli - Antonella Ghersetti - Maria Grazia Guido  
Elena Liverani - Stefania Maci - Andrea Maurizi - Chiara Molinari  
Stefano Ondelli - Davide Papotti - Francesca Santulli - Girolamo Tessuto  
Giovanni Turchetta - Stefano Vicari

COMITATO DI REDAZIONE / SUB-EDITORS

Maria Matilde Benzoni - Paola Cotta Ramusino  
Mario de Benedittis - Kim Grego - Giovanna Mapelli - Bettina Mottura  
Mauro Giacomo Novelli - Letizia Osti  
Maria Cristina Paganoni - Giuseppe Sergio - Virginia Sica

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE / INTERNATIONAL SCIENTIFIC COMMITTEE

James Archibald - Natalija G. Bragina - Kristen Brustad - Giuditta Caliendo  
Giorgio Fabio Colombo - Luciano Curreri - Hugo de Burgh - Anna De Fina  
Daniel Dejica - Claudio Di Meola - Denis Ferraris - Lawrence Grossberg  
Stephen Gundle - Décio de Alencar Guzmán - Matthias Heinz  
Rosina Márquez-Reiter - Samir Marzouki - John McLeod  
Estrella Montolfo Durán - M'bare N'gom - Christiane Nord  
Daragh O'Connell - Roberto Perin - Giovanni Rovere  
Lara Ryazanova-Clarke - Françoise Sabban - Paul Sambre  
Srikant Sarangi - Kirk St. Amant - Junji Tsuchiya - Xu Shi

All works published in this series have undergone external peer review.

Tutti i lavori pubblicati nella presente Collana sono stati sottoposti a peer review  
da parte di revisori esterni.

ISSN 2283-5628  
ISBN 978-88-5513-228-2  
<https://doi.org/10.7359/2282-2026-fenglisi-rinascimento>

Copyright © 2026

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

[www.lededizioni.com](http://www.lededizioni.com) - [www.ledonline.it](http://www.ledonline.it) - E-mail: [led@lededizioni.com](mailto:led@lededizioni.com)

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) - sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

---

Volume pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni  
dell'Università degli Studi di Milano

*In copertina:*

Schizzo composito della Cattedrale di Santa Maria del Fiore di Firenze  
e del Haiyantang dello Yuanmingyuan di Pechino, realizzato da Chen Chen 陈琛.

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego

*Stampa:* Litogì

# Sommario

Prefazione di <i>Emanuele Banfi</i>	7
Premessa di <i>Margherita Quaglino</i>	13
Introduzione	15
1. Contatti linguistici: una panoramica storica	21
1.1. Tardo Ming e inizio Qing (p. 21) – 1.1.1. Trasmissione della cultura e delle teorie d'arte (p. 22) – 1.1.2. <i>Chiaroscuro</i> e <i>prospettiva</i> (p. 25) – 1.1.3. Termini d'arte nei primi dizionari bilingui (p. 31) – 1.2. Tra XIX e XX secolo: <i>arte</i> e <i>Rinascimento</i> resi in cinese (p. 34) – 1.2.1. Il Rinascimento italiano dal punto di vista degli intellettuali cinesi (p. 35) – 1.2.2. Da <i>meishu</i> 美术 a <i>yishu</i> 艺术 (p. 39) – 1.2.3. La resa del termine <i>Rinascimento</i> e la sua connotazione ideologica (p. 41)	
2. Modelli teorici e costruzione del glossario	45
2.1. Modelli teorici di traduzione (p. 45) – 2.1.1. Strategie traduttive (p. 45) – 2.1.1.1. Prestito (p. 46) – 2.1.1.2. Calco (p. 47) – 2.1.1.3. Equivalenza totale e parziale (p. 48) – 2.1.2. Traduzione di parole-concetto e nomi propri (p. 48) – 2.1.2.1. Parole-concetto (p. 48) – 2.1.2.2. Nomi propri (p. 50) – 2.2. Costruzione del glossario (p. 51) – 2.2.1. Categorie di parole (p. 51) – 2.2.2. Strumenti lessicografici artistici e struttura del glossario (p. 53) – 2.2.2.1. Risorse monolingui (p. 53) – 2.2.2.2. Risorse bilingui/multilingui (p. 55) – 2.2.3. Selezione dei testi di riferimento (p. 58)	
3. <i>Il Libro dell'arte</i> di Cennino Cennini (ca. 1400)	61
3.1. Introduzione all'autore e al testo (p. 61) – 3.2. Studi e traduzione in Cina (p. 63) – 3.3. Resa dei termini (p. 67) – 3.3.1. Il titolo dell'opera (p. 67) – 3.3.2. Termini relativi a prodotti, supporti e strumenti (p. 68) – 3.3.2.1. <i>Sinopia</i> (p. 68) – 3.3.3. Termini relativi a nozioni critico-estetiche (p. 69) – 3.3.3.1. <i>Maniera</i> (p. 69) – 3.4. Glossario bilingue: lessico cenniniano (p. 70)	
4. <i>De pictura</i> (ca. 1435-1436) di Leon Battista Alberti	77
4.1. Introduzione all'autore e al testo (p. 77) – 4.2. Studi e traduzione in Cina (p. 79) – 4.3. Resa dei termini (p. 82) – 4.3.1. Nomi propri delle	

persone (p. 82) – 4.3.1.1. Norma e uso (p. 84) – 4.3.2. Termini relativi a prodotti, supporti e strumenti (p. 86) – 4.3.2.1. Il <i>velo</i> e lo <i>schermo</i> di Alberti (p. 86) – 4.3.3. Tecnicismi (p. 87) – 4.3.3.1. Visione, ottica, prospettiva (p. 87) – 4.3.3.2. Nuova vita del termine <i>sandian tousbi</i> 散点透视 (“prospettiva sparsa”) (p. 89) – 4.3.4. Termini relativi a nozioni critico-estetiche (p. 90) – 4.3.4.1. <i>Istoria</i> : prospettiva, storia, poesia, retorica (p. 90) – 4.4. Glossario bilingue: lessico albertiano (p. 92)	
5. <i>Le Vite</i> (1550 e 1568) di Giorgio Vasari	99
5.1. Introduzione all’autore e al testo (p. 99) – 5.2. Studi e traduzione in Cina (p. 101) – 5.3. Resa dei termini (p. 104) – 5.3.1. Nomi propri delle persone (p. 104) – 5.3.1.1. Preposizioni nei cognomi (p. 105) – 5.3.1.2. Tradurre cognome o nome (p. 106) – 5.3.1.3. Soprannomi, titoli e appellativi (p. 107) – 5.3.2. Termini relativi a prodotti, supporti e strumenti (p. 108) – 5.3.2.1. <i>Miniatura</i> (p. 108) – 5.3.3. Termini relativi a prodotti, tecnicismi e termini relativi a nozioni critico-estetiche (p. 109) – 5.3.3.1. <i>Disegno</i> (p. 109) – 5.4. Glossario bilingue: lessico vasariano (p. 114)	
Conclusioni	119
Bibliografia	123
APPENDICI	
Appendice 1 – Glossario italiano-cinese del lessico d’arte del Rinascimento italiano	137
Appendice 2 – Italianismi in cinese nell’ambito dell’arte	153
Appendice 3 – Contesti e rese del termine <i>maniera</i> nel <i>Libro dell’arte</i> di Cennino Cennini	157
Appendice 4 – Colori cenniniani resi in cinese e tipi di prestito	159
Appendice 5 – Nome di artisti presenti nelle <i>Vite</i> di Vasari resi in cinese	161

# Prefazione

Il termine *prefazione* (< lat. *prae-fātiōne*[m] < *prae-fātiō*, -ōnis [< *prae*- ‘prima’ + *for*, *fātus sum*, *fārī* ‘dire’], calco su gr. πρόλογος/*prólogos*), oggi – come in passato (tale voce è attestata in italiano dal sec. XIV-XV) –, appartiene ai ‘piani alti’ del lessico e sta a indicare un genere testuale ‘a sé’ caratterizzato da una struttura piuttosto libera e quindi, potenzialmente, da diversa cifra stilistica: di norma una prefazione è uno scritto in prosa (ma per il passato non mancano esempi di prefazioni redatte anche in eleganti versi) che può essere opera dell’autore stesso o del curatore di un libro, o di altro studioso che, interessato ai contenuti dell’opera, ne metta in luce – a favore di chi la leggerà – genesi, finalità, contenuti, criteri metodologici, e altro ancora.

Quanto alla genesi del volume del quale ho il piacere e l’onore di redigere la prefazione, va ricordato che esso trae ispirazione da due importanti e benemeriti progetti lessicografici multilingui in corso in Italia: il *Lessico dei Beni Culturali* (LBC)<sup>1</sup> promosso dal 2013 dall’area LILSI (Lingue, Letterature e Studi Interculturali) dell’Università di Firenze, e l’*Osservatorio degli Italianismi nel Mondo* (OIM) promosso dal 2022 dall’Accademia della Crusca<sup>2</sup>. L’autrice del libro – l’italianista cinese Feng Lisi, giovane e brillante studiosa attualmente incardinata presso la prestigiosa, cinese Nankai University di Tianjin – vanta un percorso formativo di notevole rilievo sviluppatosi tra Cina, Italia e Regno Unito: nel 2017 Feng Lisi si è laureata infatti a Chongqing in Italian Studies presso la Sichuan International Studies University; poi, nel 2019, ha conseguito a Padova un Master in Linguistica presso la gloriosa, patavina Università degli Studi e, nel 2023, ha ottenuto a Milano, presso l’egualmente prestigiosa Università degli Studi, il titolo di Dottore di Ricerca dedicandosi allo studio delle rese in cinese del lessico dell’arte rinascimentale italiana: area di studio ove – come scrive opportunamente la stessa Feng Lisi nella “Introduzione” (p. 15)

---

<sup>1</sup> <https://www.lessicobeniculturali.net>

<sup>2</sup> <https://www.italianismi.org>

a questo volume, che di quel Dottorato è felicissimo risultato scientifico – “[...] in ogni termine si intrecciano secoli di storia, tecnica e sensibilità”. Ma non basta: non va anche dimenticata l’esperienza che Feng Lisi ha maturato a Cambridge (UK), nel 2022, quale PhD Visiting Student presso la Italian Section of Modern and Medieval Languages and Linguistics della Cambridge University (UK) e, di nuovo, non vanno sottaciute in Italia, la sua costante collaborazione con l’autorevolissima Accademia della Crusca quale ricercatrice all’interno del menzionato progetto OIM e, infine, la sua partecipazione alle attività scientifiche della *Classis Asiatica* della nobilissima, milanese Accademia Ambrosiana.

Il libro di Feng Lisi, oggetto di questa prefazione, si articola su tre sezioni, tematicamente ben distinte ma costantemente tra di loro dialoganti: la prima, di taglio più propriamente storico; la seconda, di orientamento essenzialmente teorico; la terza dal carattere documentale, ricca di preziosissimi dati lessicali che fanno la gioia, oltre che dei sinologi e degli storici interessati ai rapporti tra Cina e l’Italia, anche dei linguisti e, più in particolare, di quelli tra di loro che siano interessati a questioni ‘fini’ di strutture lessicali: quindi di sintatticisti, morfologi, semanticisti. Il lettore che avrà tra le mani questo libro si prepari quindi, a proposito dei contenuti della sua prima sezione, a compiere un viaggio intellettuale che gli permetterà di cogliere i rapporti che, a partire dalla tarda fase Ming – coincidente con l’avvio del cosiddetto periodo *Xixue dongjian* 西学东渐 (‘Introduzione delle conoscenze occidentali in Oriente’) –, legarono alcuni dotti cinesi a figure salienti del mondo scientifico e culturale occidentale: determinante fu, a questo proposito, il ruolo dei missionari gesuiti e più nello specifico del maceratese Matteo Ricci (1552-1610) il quale svelò ai cinesi della corte dell’imperatore Wanli (1563-1620) i segreti delle scienze e delle arti del Rinascimento italiano. Si tratta della stessa fase temporale in cui Nian Xiyao 年希尧 (1671-1738), per il tramite del pittore milanese Giuseppe Castiglione (1688-1766), si appassionò alle tecniche (tutte occidentali) della prospettiva grazie al libro di Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectonorum* (1693): e il termine *prospettiva* venne reso in cinese con l’espressione *dingdian yinxian* 定点引线 (lett. ‘fissare un punto e introdurre linee’). Ed è anche la fase temporale durante la quale, sempre grazie all’impegno di missionari gesuiti, furono compilati i primi dizionari bilingui: il (manoscritto) *Dicionário Português-Chinês* 葡汉辞典, attribuito a Michele Ruggieri e a Matteo Ricci, redatto tra il 1583 e il 1588, ricco di oltre 6.000 lemmi, e il (parimenti manoscritto) dizionario cinese-portoghese conservato nel romano Archivio della Compagnia di Gesù: strumento prezioso per la abbondanza dei dati (vi ricorrono circa 7.228 voci), catalogato e noto come *Japonica-Sinica IV*7. Tali imprese lessicografiche si collocano all’inizio di

un lungo processo storico che va dalla fine della dinastia Ming / inizio della dinastia Qing e che giunge alla fine della dinastia Qing e all'inizio della Repubblica di Cina (*Zhonghua minguo* 中华民国) quando in ambiente cinese si pensava che i processi di riforma dovessero fondarsi su un utilizzo puramente strumentale delle conoscenze occidentali, di fatto intese come ancillari rispetto alla cultura tradizionale cinese, e ciò nello spirito della ben nota formula: *Zhongxue weiti, xixue weiyong* 中学为体, 西学为用 ('Il sapere cinese come fondamento, il sapere occidentale per gli usi pratici').

Particolarmente interessanti poi, a proposito dei rapporti culturali tra Cina e Italia in epoca Qing, le osservazioni che Feng Lisi offre al lettore in merito alle valutazioni di alcuni intellettuali cinesi, attivi tra la fine del secolo XIX e l'avvio del XX, relativamente alla temperie culturale del Rinascimento italiano: il riferimento è a Xue Fucheng 薛福成 (1838-1894), Kang Youwei 康有为 (1858-1927), Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) e Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958): in particolare, a Xue Fucheng 薛福成 si deve il *Chushi siguo riji* 出使四国日记 ('Missione nei quattro Paesi', 1890) opera celebrante i grandi maestri del Rinascimento italiano Leonardo, Michelangelo e Raffaello (definiti *Yidali sanjie* 意大利三杰 'Tre eroi dell'Italia') e ove, per rendere la tecnica del chiaroscuro, Xue utilizza le coppie lessicali *yinyang* 阴阳 e *aotu* 凹凸; e la stessa scelta sarà effettuata da Kang Youwei 康有为 al quale si deve, anche e tra l'altro, una notevole lode a Raffaello espressa in eleganti settenari.

Quanto alle rese in cinese dei termini *arte* e *Rinascimento*, Feng Lisi illustra il modo in cui tali voci sono stati rese in cinese appunto tra i secoli XIX e XX. Per *arte*, due le soluzioni ricorrenti: *meishu* 美术 e *yishu* 艺术, là dove *meishu* 美术 è termine di ampia accezione, includente ogni genere di espressione artistica ché, oltre alla pittura e all'architettura, vi sono comprese anche la danza, la musica, il teatro. Quanto alle espressioni cinesi *Wenyi fuxing* 文艺复兴 o *Wenhua fuxing* 文化复兴 introdotte per rendere *Rinascimento*, si tratta di interessanti calchi semantici cui Feng Lisi dedica specifica attenzione, commentando i dati lessicografici riportati nell'autorevole *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 e facendo riferimento non solo alle valutazioni sul Rinascimento italiano via via elaborate da intellettuali cinesi tra Ottocento e Novecento ma, anche, a quelle formulate in un periodo in cui la riflessione storico-artistica risultava fortemente condizionata dai principi ideologici della marxiana/engelsiana 'lotta di classe' e della sua versione maoista: esemplare, a questo proposito, il tono della prefazione che He X. 何新 scrisse alla traduzione cinese del celeberrimo volume di Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy / Yidali Wenyi fuxing shiqi de wenhua* 意大利文艺复兴时期的文化 ([1979] 2016: 1-20): "这部中文译本的出版, 对于我们了解和批判资产阶级历史学和资产

阶级的文艺思想都有很大帮助 ‘La pubblicazione di questa traduzione cinese è di grande aiuto per comprendere e criticare la storia borghese e il pensiero letterario borghese’”.

La seconda sezione del volume è un’ottima introduzione ai fondamenti dei modelli teorici sottesi alla costruzione di un glossario bilingue dell’arte fondato su noti testi illuminanti lo sviluppo dell’arte in Toscana tra il 1400 e il 1568: *Il Libro dell’arte* (ca. 1400) di Cennino Cennini; il *Della pittura* (ca. 1435) di Leon Battista Alberti, versione in volgare del precedente *De pictura* redatto dall’Alberti in latino e dedicato a Filippo Brunelleschi; e, infine, *Le Vite* (1550 e 1568) di Giorgio Vasari. L’esposizione è preceduta da considerazioni di Feng Lisi sulle difficoltà di rintracciare in cinese – nel corso del secolo XX – italianismi diretti, a causa del ruolo di lingue ‘mediatrici’ quali furono il giapponese, l’inglese, il francese e in parte anche il russo. Importanti poi sono le puntuali osservazioni di Feng Lisi sulla prevalenza, tra le strategie adottate da traduttori cinesi, del ‘calco’ ampiamente utilizzato anche per la resa in cinese di ‘parole-concetto’ e di ‘nomi propri’. Da segnalare, come filologicamente meritoria, l’attenzione che Feng Lisi ha dedicato alla (discussa) cronologia della ricezione cinese dei testi del Cennini, dell’Alberti e del Vasari nonché alla questione – ovviamente non secondaria – se tali testi siano giunti ai dotti cinesi direttamente nelle loro versioni originali o se, eventualmente, siano stati invece recepiti grazie a traduzioni in lingue mediatrici.

In merito all’organizzazione del glossario bilingue dell’arte, Feng Lisi sottolinea – seguendo la magistrale lezione proposta da Tullio De Mauro nel suo *Il linguaggio della critica d’arte* (Firenze, 1965) – le complesse relazioni intercorrenti tra linguaggio comune e linguaggio specialistico cogliendone le intersezioni tra diversi ambiti nozionali: vi si ritrovano termini relativi a prodotti, supporti, strumenti (quali, ad es., *rilievo*, *biacca*, *quadro*, *tavola*); o termini definibili come secchi tecnicismi (quali, ad es., *chiaroscuro*, *prospettiva*, *sfumato*, *scorcio*); o, infine, termini indicanti nozioni d’ordine critico-estetico (quali, ad es., *istoria*, *grazia*, *natura*, *invenzione*, *imitazione*, *fantasia*) e, a questo proposito, rinvia ad alcuni significativi strumenti lessicografici cinesi propriamente dedicati al linguaggio dell’arte: allo *Xifang xiandai yishu cidian* 西方现代艺术词典 (‘Dizionario di arte moderna occidentale’, 1989), allo *Dangdai shijie meixue yishuxue cidian* 当代世界美学艺术学词典 (‘Dizionario dell’estetica e dell’arte del mondo contemporaneo’, 1990) e, infine, allo *Yishu cidian* 艺术词典 (‘Dizionario d’arte’, 1999).

Opportunamente ben motivate appaiono poi le ragioni che hanno portato Feng Lisi a focalizzare l’attenzione sulle due traduzioni del titolo del *Libro dell’arte* del Cennini: *Yishu zhishu* 艺术之书 (lett. ‘Libro d’arte’),

adottata da Ren (Ren N.C. 任念辰, *Qinnini yishu zhi shu* 琴尼尼艺术之书 ‘Il libro dell’arte di Cennini’, 2017); e *Yijiang shouce* 艺匠手册 (lett. ‘Manuale degli artefici’), adottata da Guo (Guo Y.Q. 郭雅琦, a cura di Zhu M.L. 朱曼丽, 2020). Quanto al *De pictura / Della pittura* di Leon Battista Alberti, Feng Lisi segnala le due rese del cognome del grande artista rinascimentale: *A’erbeidi* 阿尔贝蒂 da parte di Hu e Xin (Hu J. 胡珺, Xin C. 辛尘 e Alberti L.B., 2012) vs. *A’erbodi* 阿尔伯特 da parte di Gao (Gao Y. 高远 e Alberti L.B., *On Painting*, 2022). In merito ad altre scelte traduttologiche in cinese, puntuali le segnalazioni di Feng Lisi relative a discrepanze tra nome e cognome: nel caso, ad esempio, di *Dafengi* 达芬奇 (per Leonardo Da Vinci) e di *Mikailangjiluo* 米开朗基罗 (per Michelangelo Buonarroti) e, nel caso della resa in cinese di *ottica*, cruciale termine tecnico-scientifico, interessanti sono le osservazioni sulle due rese: *shixue* 视学 (‘scienza della visione’) vs. *guangxue* 光学 (‘scienza dell’ottica’).

Quanto alle *Vite* vasariane, Feng Lisi fa riferimento alla prima traduzione cinese dell’opera condotta da un gruppo di studiosi coordinati da Liu Yaochun: Liu Y.C. 刘耀春, Bi Y. 毕玉 e Zhu L. 朱莉, *Juren de shidai* (*shang*) 巨人的时代(上) (‘L’età dei giganti - I’, 2003) e, di nuovo, compie osservazioni sulla traduzione cinese di nomi propri, là dove le preposizioni *di*, *da*, *de*, *del/della* appaiono normalmente rese mediante la strategia del prestito fonetico: ‘Piero della Francesca’ è reso con *Piyeluo dela Fulanggiesika* 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡 (da Liu Mingyi) o *Piyeluo dela Fulanggiesika* 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡 (da Liu Yaochun et al.); ‘Fra Filippino Lippi, detto Filippino’ è reso *Feilibo Lipi xiushi* 菲利波·利皮修士 (da Liu Mingyi) o *Feilipinuo* 菲利皮诺 (da Liu Yaochun et al.). Quanto a strategie traduttologiche adottate per rendere termini relativi a prodotti, supporti, strumenti, esemplare è l’attenzione che Feng Lisi ha posto, tra altri *exempla*, alle diverse rese del termine *miniatura*: *ximibua* 细密画 (lett. ‘sottile + denso + pittura’), *weixinghua* 微型画 (lett. ‘micro + dimensione + pittura’), *xiuzhenhua* 袖珍画 (lett. ‘manica + prezioso + pittura’) e *caise xiao chahua* 彩色小插画 (lett. ‘colori variegati + piccolo + illustrazione’) o ai diversi modi in cui è stato reso in cinese il termine *disegno* là ove si alternano *sumiao* 素描, *goutu* 构图, *hua* 画, *caotu he goutu* 草图和构图.

Il volume si conclude con un’ampia bibliografia (pp. 123-133) e con cinque preziose appendici: la prima, la più corposa, costituisce il “Glossario italiano-cinese del lessico del Rinascimento italiano” (pp. 137-152); la seconda documenta gli italianismi in cinese ricorrenti nell’ambito dell’arte (pp. 153-156); la terza presenta contesti e rese del termine *maniera* nel *Libro dell’arte* di Cennino Cennini (pp. 157-158); la quarta illustra il modo con cui sono stati resi in cinese termini relativi ai colori così come espressi da Cennino Cennini (p. 159); la quinta è un preciso repertorio

delle traduzioni in cinese dei nomi di artisti documentati nelle *Vite* vasariane (pp. 161-162).

Da ultimo, e a chiusura di questa prefazione, non posso se non esprimere la mia più viva ammirazione a Feng Lisi per questo suo libro scritto con salda competenza, con pari passione e con ammirevole finezza d'analisi: un grande regalo per l'intera comunità scientifica e un sicuro punto di riferimento per chi vorrà, in futuro, affrontare temi specifici relativi a un capitolo – tra i più affascinanti – dei rapporti culturali tra la Cina e l'Italia: quello della 'fascinazione' cinese per le meraviglie del Rinascimento italiano e della sua arte.

*Emanuele Banfi*

Επίτιμος Διδάκτωρ του ΕΚΠΑ

Accademia della Crusca

Accademico ordinario

Accademia Europaea

Accademico della Sezione 'Linguistic Studies'

Accademia Ambrosiana

Accademico della Classe di Studi

sull'Estremo Oriente

## Premessa

Le tracce più antiche della circolazione di testi artistici italiani fuori d'Italia sono conservate in un manoscritto della Bibliothèque Nationale di Parigi, segnato Latin 6741 e allestito nel 1431 dal notaio e umanista Jean Lebègue che vi ricopiò, dopo averle tradotte in latino dall'*italico sermone*, le ricette per colori raccolte dal pittore milanese Giovanni Alcherio mentre veniva edificato il duomo del capoluogo lombardo. L'esordio prelude alla rapida diffusione dei testi d'arte italiani nelle diverse aree e lingue europee, che oggi possiamo mappare grazie a progetti come l'*Osservatorio degli Italianismi nel Mondo* (OIM), sviluppato dall'Accademia della Crusca sulla base del *Dizionario di Italianismi in Francese, Inglese, Tedesco*<sup>1</sup> e poi arricchito di voci provenienti da altre regioni. La mappa segue a colpo d'occhio le vie dell'immigrazione italiana nel mondo (Australia, Argentina, Stati Uniti e Canada) a cui si aggiunge l'esito di lavori di ricerca come quello di Feng Lisi, autrice di 45 schede relative a altrettanti italianismi in cinese, in parte tratti dalle indagini condotte per il volume che presento e che rielabora la tesi di Dottorato, redatta sotto la supervisione di Clara Bulfoni e discussa presso l'Università degli Studi di Milano nel maggio del 2023.

Non conoscendo la cultura né la lingua cinesi devo limitarmi a esprimere una generale soddisfazione per l'ampliamento degli studi sullo spazio linguistico italiano, a cui posso aggiungere solo alcune considerazioni. La prima riguarda le ragioni, i canali e le modalità della circolazione degli italianismi dell'arte o di altri ambiti, che in genere vanno cercati in fattori extralinguistici come il successo delle opere, dello stile, dei modelli e, in certo qual modo e in certi periodi storici, della cultura italiana all'estero. Gli italianismi indagati in questo volume al contrario non si possono dire frutto se non in minima parte di contatti e di influenze culturali: dipendono invece da esigenze di studio e di ricerca accademica, danno luogo

---

<sup>1</sup> Il DIFIT, diretto da Harro Stammerjohann, è apparso nella collana "Grammatiche e lessici pubblicati dall'Accademia della Crusca" nel 2008.

spesso a prestiti fonetici, sono consegnati a dizionari. Ed è doveroso sottolineare una circostanza niente affatto secondaria: come la maggior parte degli esotismi entra in italiano attraverso la mediazione di lingue terze come l'inglese, il francese o lo spagnolo, così in cinese gli italianismi sono spesso mediati da altre lingue. Anche le versioni cinesi dei tre trattati d'arte oggetto del presente volume sono in realtà esemplate sulle traduzioni in inglese delle opere: con conseguenze rilevanti sulla reale diffusione delle parole italiane corrispondenti. La seconda considerazione dipende dalla prima: viene da domandarsi quanto questi cosiddetti italianismi delle arti facciano davvero parte del patrimonio linguistico di un sinofono nativo di media cultura, come invece avviene senz'altro in Occidente per parole come *disegno* o *prospettiva*. Da qui discende una terza considerazione di ordine storico che riguarda la formazione del lessico artistico: nell'Italia del Rinascimento neologismi e neosemie sono spesso il risultato dell'attività onomaturgica degli stessi artigiani e artisti che ne sono i primi fruitori e che in qualche modo, quasi per osmosi alla cultura delle corti nella quale sono immersi, coniugano prassi tecnica e rudimenti di cultura umanistica. Quello dell'arte italiana è dunque un lessico 'dal basso' fino dalle sue origini, laddove nella storia dell'arte cinese, almeno stando alle ricostruzioni di Feng Lisi, lo sviluppo tecnico e quello terminologico seguono una logica diversa. Tecniche come la cosiddetta *prospettiva sparsa*, ad esempio, in uso fin dai primi secoli della pittura cinese, sono state oggetto di denominazione in base a un'interpretazione occidentale fondata sulla teoria della prospettiva. Questo processo di denominazione non implica che la Cina sia priva di un proprio lessico artistico; ciò che conta è che esso rivela l'intreccio e la contaminazione tra parole e tecniche dell'arte, che si sono sviluppati negli scambi tra la Cina e l'Europa.

Se le questioni che il volume apre sono sicuramente di più di quelle che elabora e approfondisce, l'auspicio è che la ricerca di Feng Lisi sia seguita e integrata presto da numerose e nuove indagini sui *rapporti e i reciproci influssi tra lo spazio linguistico italiano e le "lingue esotiche"*<sup>2</sup>.

Torino, 4 settembre 2025

Margherita Quaglino

Professoressa associata

in Linguistica italiana - Storia della lingua italiana

Università di Torino, Dipartimento di Studi umanistici

---

<sup>2</sup> Cito sottotitolo e titolo del volume curato da Emanuele Banfi e Gabriele Iannacaro (Roma: Bulzoni, 2006).

# Introduzione

Nel silenzio delle biblioteche, tra antichi trattati e dizionari logorati dal tempo, si nasconde un mondo fatto di parole che raccontano colori, forme e idee: è il lessico dell'arte. Che cosa accade, tuttavia, quando queste parole, che hanno acquisito ricche connotazioni artistiche nella Firenze del Quattrocento, attraversano mari e secoli per approdare in una lingua radicalmente diversa, come il cinese? Possono *prospettiva* e *disegno* mantenere la propria anima anche quando assumono un nuovo volto fonetico e grafico?

Ogni traduzione è un incontro, talvolta uno scontro, tra visioni del mondo. L'arte – forse più di altri ambiti – custodisce nel linguaggio la propria identità culturale. Il lessico dell'arte del Rinascimento italiano, in particolare, riflette in modo emblematico la visione estetica e i valori culturali dell'Italia: in ogni termine si intrecciano secoli di storia, tecnica e sensibilità.

Questo lavoro di ricerca prende avvio proprio da questa consapevolezza: che tradurre l'arte non significa soltanto trovare equivalenti lessicali, ma anche ricreare ponti tra epoche, estetiche e civiltà. In un mondo sempre più attento al dialogo tra culture e in un'epoca in cui il Rinascimento viene sempre più spesso esplorato come fenomeno globale, indagare le vie attraverso cui la sua lingua artistica è giunta fino alla Cina significa fare nuova luce su ciò che resta, si trasforma o si perde nel passaggio tra due civiltà.

Il presente libro si compone di tre parti: una storica (cap. 1), una teorica (cap. 2) e una pratica (capp. 3, 4 e 5). La prima parte è incentrata sull'epoca in cui la trasmissione della cultura europea cominciò a ottenere un grande successo in Cina, ovvero il tardo periodo Ming (1368-1644), il quale oggi è noto come il primo periodo di *Xixue dongjian* 西学东渐 ('Introduzione delle conoscenze occidentali in Oriente'). I primi rappresentanti di questo scambio furono i missionari italiani: nel campo dell'arte il maceratese Matteo Ricci (1552-1610) presentò alla corte pitture e icone occidentali e spiegò l'architettura europea, come Piazza San Marco a Venezia

all'imperatore Wanli (1563-1620); il pittore milanese Giuseppe Castiglione (1688-1766) insegnò la teoria della prospettiva ai pittori di corte cinesi e progettò una serie di edifici in stile occidentale che vennero poi eretti in una sezione dello *Yuanmingyuan* 圆明园<sup>1</sup>, un vasto parco imperiale (Salviati, 2011).

Sebbene i cinesi fossero attratti dalle nuove conoscenze portate dai missionari, l'influenza di questi ultimi a livello culturale rimase molto limitata. I missionari dovettero imparare la lingua e la cultura tradizionale cinese prima di poter trovare un punto di ingresso per promuovere l'arte e la cultura europea. Infatti, Standaert (2003: 391) conferma che, nonostante gli sforzi dei missionari gesuiti per introdurre consapevolmente o inconsapevolmente<sup>2</sup> la cultura rinascimentale, i cinesi sono rimasti gli attori principali: furono infatti loro a decidere, in maniera attiva e non passiva, se adottarla o meno.

Tale fenomeno si è verificato anche nel campo dell'arte: l'attrazione per le nuove teorie artistiche introdotte dai missionari rimase solo a livello di curiosità, tranne nel caso di rare eccezioni, come quella del *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo (1642-1709) (cfr. § 1.1). Le teorie artistiche rinascimentali tentarono di integrarsi con le tradizioni cinesi attraverso l'assorbimento e la reinterpretazione (Sullivan, 1989: 2-3). Questo fu un tratto tipico della politica di localizzazione messa in pratica, sia sul piano culturale sia sul piano religioso, dai gesuiti in quel periodo. Dal confronto tra le teorie artistiche delle due culture, occidentale e cinese, nel periodo del Rinascimento italiano sono emerse molte differenze (Chen, 2009: 97-128): secondo Alberti e Da Vinci, la pittura non solo deriva dalla natura, in piena consonanza con il paradigma occidentale dell'arte come imitazione della natura, erede della *Poetica* di Aristotele e dell'*Ars poetica* di Orazio, ma può anche imitarla servendosi della scienza; tale ruolo di intermediario che la scienza poteva ricoprire tra arte e natura nel Rinascimento non era invece evidente in Cina, perché la tradizionale teoria pittorica cinese presta più attenzione alla filosofia che alla imitazione delle forme presenti in natura.

---

<sup>1</sup> *Yuanmingyuan* è un complesso di palazzi e giardini a Pechino. Le truppe francesi e britanniche lo conquistarono il 6 ottobre 1860, saccheggiando e distruggendo le collezioni imperiali. Nel 1900, molti degli edifici sopravvissuti o restaurati furono bruciati definitivamente dagli eserciti dell'Alleanza delle otto nazioni, una coalizione composta da Austria-Ungheria, Francia, Germania, Giappone, Italia, Regno Unito, Russia e Stati Uniti, in seguito allo scoppio della rivolta dei Boxer in Cina.

<sup>2</sup> Ovvero, nel caso in cui la loro strategia di evangelizzazione non fosse stata preparata in anticipo, ma fosse piuttosto il risultato della loro concreta esperienza *in loco* (cfr. § 1.1.1).

Il secondo periodo di *Xixue dongjian* 西学东渐 ('Introduzione delle conoscenze occidentali in Oriente'), che va dalla metà del XIX secolo all'inizio del XX secolo, rappresenta un momento cruciale per la Cina nel suo percorso di transizione verso la modernità. In questo periodo giunsero in Italia alcuni importanti intellettuali e diplomatici cinesi (Castorina, 2007; Casalin, 2016), come Xue Fucheng 薛福成 (1838-1894), Kang Youwei 康有为 (1858-1927), Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) e Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958), che espressero allora la loro ammirazione per il Rinascimento italiano. Kang scrisse addirittura una poesia dedicata a Raffaello (cfr. § 1.2.1). Tuttavia, in generale, le loro opinioni sull'arte del Rinascimento italiano erano ancora superficiali, dal momento che il vero scopo dei loro viaggi in Occidente non era lo studio dell'arte, ma l'indagine, soprattutto a livello politico, delle istituzioni e del grado di sviluppo dei Paesi europei, al fine di trovare una strada per la modernizzazione della Cina.

Per quanto riguarda il primo periodo di introduzione delle conoscenze occidentali in Cina, cioè tra la fine della dinastia Ming (1368-1644) e l'inizio della dinastia Qing (1644-1911), risulta più facile rintracciare italianismi diretti. Nel corso del XX secolo sono invece più numerosi i casi di italianismi indiretti o incerti, dal momento che le principali lingue intermediarie erano allora il giapponese, il russo, l'inglese e il francese. Questo rende di fatto più difficile tracciare i diversi percorsi dei contatti linguistici tra cinese e italiano in epoca contemporanea. Ad esempio, le rese di *arte* e *Rinascimento*, due voci essenziali nel campo dell'arte, sono state influenzate all'inizio del XX secolo dalla lingua giapponese. Il termine *Rinascimento* venne poi connotato anche da una forte interpretazione ideologica caratterizzata dalla visione della lotta di classe che ha influenzato in maniera evidente anche la compilazione dei dizionari e la percezione delle opere del Rinascimento italiano. Secondo tale interpretazione ideologica, il Rinascimento era una creazione della classe borghese per riflettere i propri interessi e le proprie esigenze e le persone che avevano proposto il termine *Rinascimento* erano 'storici borghesi'. Studiosi come Burckhardt (1898) vennero quindi criticati come membri della borghesia, poiché in Cina le loro analisi erano considerate come intrise di pregiudizi di classe (cfr. § 1.2.3).

Il lessico d'arte in lingua italiana è l'oggetto di ricerca di studiosi afferenti a diverse discipline, come la storia dell'arte (Nencioni, 1952; Barocchi, 1966-1987; Baxandall, 1988; Mollé, 1988; Siekiera, 2015; Cerasuolo, 2016; Biow, 2018), la filologia, la letteratura e la linguistica (Biffi, 2007; Bertolini, 2011; Motolese, 2012; Quaglino, 2014; Aresti, 2019; Ricotta, 2019). Oltre alla ricerca accademica, questa tematica ha riflessi anche nell'ambito delle professioni, in quanto traduttori, operatori turistici, organizzatori di eventi si trovano sempre più frequentemente a dover escogitare adeguate

soluzioni lessicali come mezzo linguistico per trasmettere la cultura dell'arte rinascimentale italiana. Mentre vi è già un'ampia disponibilità di strumenti lessicografici monolingui relativi al lessico d'arte in lingua italiana (Baldinucci, 1681; Milizia, 1797; Grassi e Pepe, 1994) e in lingua cinese (Zou, 1989; Dong, 1990; Zhang, 1999), per quanto riguarda gli strumenti bilingui si registra invece una grande lacuna, che questa ricerca intende colmare.

A livello teorico, questa ricerca si basa principalmente sul contatto linguistico (Zolli, 1976; Gusmani, 1993 e 2015) e sui modelli teorici di traduzione (Newmark, 1988; Vinay e Darbelnet, 1995). Il patrimonio lessicale di una lingua può essere arricchito formando nuove parole da elementi già presenti in quella lingua o importando nuove parole da altre lingue. Queste parole straniere assorbite da lingue diverse sono in realtà una delle principali manifestazioni del processo di contatto culturale. Tuttavia, la lingua cinese possiede caratteristiche uniche quando si tratta di tradurre parole straniere, poiché è “una delle poche lingue al mondo che meno frequentemente ricorre al semplice mantenimento di termini e sintagmi di origine straniera, [...] i quali sono sempre resi nelle forme grafematiche della lingua di arrivo” (Bulfony, 2007: 107-115). Da questo punto di vista, le questioni sollevate riguardo alle strategie traduttive meritano un'ulteriore riflessione. In molti casi, per esempio, la stessa parola italiana, anche quando ricopre la stessa funzione nel discorso e possiede lo stesso significato, viene resa contemporaneamente attraverso due tipi di prestito: il prestito fonetico e il calco semantico. Per questa ragione, nella sezione teorica si concentra su due specifici problemi di traduzione: l'uno è la teoria di intraducibilità e l'altro è la traduzione dei nomi propri. La questione della traducibilità e dell'intraducibilità (Sanky, 1990; Ping, 1999; Cassin, 2014) per le parole-concetto è spesso considerata una delle sfide più difficili per i traduttori e per questo spesso capita di imbattersi in note a piè di pagina che spiegano la difficoltà di trovare un equivalente per tradurre la parola in questione: questo si verifica quando alcuni concetti non esistono nella cultura di arrivo, situazione che tende a creare un *cultural gap* e di conseguenza un *lexical gap*.

L'altro problema è la traduzione dei nomi propri (Hsieh, 2017), in particolare la traduzione dei nomi degli artisti. Per la resa in cinese dei nomi di persone in lingua straniera, il metodo comunemente adottato è quello del prestito fonetico. In questo processo, il nome straniero viene prima diviso in sillabe e in seguito vengono scelte le sillabe cinesi dal suono più vicino fra quelle presenti nel sistema fonologico *pinyin*<sup>3</sup>. I risultati spesso

---

<sup>3</sup> Il *pinyin*, termine che letteralmente significa ‘assemblare una parola in base al suo suono’, si basa sul nuovo sistema di scrittura latinizzata ideato tra il 1929 e il 1931 da

finiscono per essere differenti per due ragioni: la diversità nella scelta delle sillabe cinesi che possono riprodurre la pronuncia delle sillabe della lingua di partenza e la discordanza nella scelta dei caratteri cinesi che, pur presentando la medesima pronuncia, hanno diversi significati e diverse forme grafiche. Questa sezione cerca di rispondere ai seguenti interrogativi: quando si traducono nomi stranieri in cinese esiste una norma per la selezione di sillabe e caratteri per stabilire una traduzione unificata? In tal caso, attraverso un intervento ufficiale dall'alto è possibile risolvere le discordanze relative alle traduzioni dei nomi propri come quelle sopra descritte?

L'ultima parte di questo lavoro di ricerca è incentrata sulla costruzione di un glossario bilingue dell'arte che si focalizza sulla regione Toscana nel periodo dal 1400 al 1568. La Toscana, e Firenze in particolare, è stata la culla dell'arte rinascimentale. Indubbiamente, oltre che a Firenze, anche in altre città come a Venezia e a Roma sorsero importanti scuole e teorie, ma ciò va oltre l'obiettivo di questo lavoro. Come riferimenti per la costruzione del glossario sono stati selezionati tre testi: *Il Libro dell'arte* (ca. 1400) di Cennino Cennini, *Della pittura* di Leon Battista Alberti (ca. 1435) e *Le Vite* (1550 e 1568) di Giorgio Vasari. Verranno spiegate le ragioni che hanno determinato la scelta di tale periodo e di queste fonti (cfr. § 2.2.3). Successivamente, ci si concentra sulla ricezione e traduzione di questi tre lavori in Cina, cercando di rispondere alle seguenti domande: qual è l'ordine in cui sono state introdotte in Cina? Sono state tradotte dall'italiano o da una lingua intermediaria? Gli studiosi cinesi hanno punti di vista diversi su queste opere?

Una componente fondamentale del lavoro di ricerca è stata l'analisi della traduzione dei termini chiave. Per quanto riguarda l'opera di Cennini, ci si focalizza su due termini: *sinopia* e *maniera*. All'interno della terminologia di Alberti verranno analizzati in dettaglio le rese di *velo*, *prospettiva* e *istoria*. Per le parole vasariane verranno esaminate invece le due parole chiave *miniatura* e *disegno*. In questo lavoro di ricerca, i termini sopra riportati sono suddivisi in tre categorie: la prima comprende i tecnicismi come *sinopia*; la seconda categoria è composta dai termini che hanno sia basi teoriche sia applicazioni pratiche, come *prospettiva* e *maniera*; la

---

un gruppo di linguisti cinesi e sovietici. L'elaborazione del *pinyin* venne poi completata dopo la fondazione della Repubblica popolare cinese per volontà del nuovo governo comunista e dello stesso Mao Zedong che nel 1951 disse ai membri del Comitato di ricerca sulla riforma linguistica: "Our written language must be reformed. It should take the direction of phoneticization common to all the languages of the world; it should be national in form; the alphabet and scheme should be devised according to the existing Chinese characters" (cit. in Chappell, 1980: 105-106).

terza categoria, infine, comprende parole che fanno riferimento a nozioni critico-estetiche e che implicano concetti astratti, spesso espressione di determinati orientamenti ideologici, afferenti allo studio e all'esecuzione dell'attività artistica come *istoria* e *disegno*. La fase finale della ricerca comprende tre glossari bilingui: un glossario cenniniano, un glossario albertiano e un glossario vasariano. I glossari finali sono così composti: termine in italiano, definizione del termine nella lingua di partenza, termine reso in cinese, definizione del termine nella lingua di arrivo e fonti.

In conclusione, il presente lavoro di ricerca intende indagare, attraverso un'analisi linguistica e in una prospettiva diacronica e sincronica, come il lessico dell'arte del Rinascimento italiano sia stato recepito in Cina e abbia esercitato un'influenza culturale. Per raggiungere tale obiettivo, questo lavoro è stato guidato, in primo luogo, dall'analisi delle strategie traduttive storiche di alcuni termini chiave e dei fattori socioculturali che hanno portato a tali rese e, in secondo luogo, dalla costruzione di un glossario bilingue italiano-cinese che raccoglie le parole dell'arte più rappresentative del Rinascimento italiano.

---

La pubblicazione di questo lavoro di ricerca è stata resa possibile grazie al sostegno finanziario del Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli Studi di Milano. Un ringraziamento speciale va alla professoressa Clara Bulfoni, il cui costante sostegno e i preziosi consigli hanno avuto un ruolo determinante nella trasformazione della mia tesi di Dottorato in un volume pubblicato.

Un sentito ringraziamento va al professore Emanuele Banfi, alla professoressa Margherita Quaglino che hanno generosamente contribuito con le loro prefazioni e mi hanno offerto, nel corso del tempo, consigli preziosi e stimoli intellettuali. Ringrazio inoltre i professori Fabio Romanini, Maria Teresa Vigolo, Liu Yaochun 刘耀春, Zhong Bili 钟碧丽, Gao Yingjin 高迎进 e mons. Pier Francesco Fumagalli per il dialogo costante e proficuo che abbiamo intrattenuto su questo tema.

In fase di pubblicazione, sono particolarmente grata ai miei colleghi Alessandro Vallati, Paolo De Giovanni e Francesco Scaringella per l'attenta revisione linguistica del testo, così come alla casa editrice LED Edizioni Universitarie per il sostegno continuo lungo tutto il percorso.

# 1.

## Contatti linguistici: una panoramica storica

### 1.1. TARDO MING E INIZIO QING

La questione dei contatti linguistici “tocca un fenomeno che costantemente si ripresenta nelle situazioni più varie” ed “è uno di quei temi che più direttamente stimolano la riflessione sulla reale natura dei fatti di lingua. [...] A rigore dovremmo chiamare prestito qualsiasi fenomeno d’interferenza, connesso cioè col contatto e col reciproco influsso di lingue diverse”, senza tener conto della “motivazione all’interno del sistema linguistico cui appartiene” (Gusmani, 2015: 1-15). L’assorbimento di prestiti linguistici da lingue diverse è infatti una delle principali manifestazioni del processo di contatto culturale e di contatto linguistico.

Per quanto riguarda il cinese<sup>1</sup>, già durante le dinastie Qin (221-206 a.C.) e Han (206 a.C. - 220 d.C.) si ha testimonianza di parole provenienti da lingue straniere, ad esempio *luotuo* 骆驼 (‘cammello’), che deriva dalla lingua delle tribù nomadi dell’Asia centrale, e *hupo* 琥珀 (‘ambra’), proveniente dalla lingua turca o dal persiano antico (Yang, 2007: 2). Dopo l’introduzione del buddhismo in Cina, avvenuta più di duemila anni fa, di fronte a concetti che non esistevano nei propri glossari, i cinesi affrontarono per la prima volta il problema di come creare sistematicamente nuove parole di ambito religioso provenienti dal sanscrito. Inizialmente,

---

<sup>1</sup> “È opportuno sottolineare che ogni singolo carattere è un’unità grafematica che riunisce in sé tre importanti aspetti: è un’entità iconica, percepita a livello visivo, di forma invariabile, semplice o complessa, cioè formata da pochi o molti tratti, indipendente e sempre centrata all’interno di uno spazio predefinito; è un’unità semantica portatrice di significato (ad esempio, *hao* 好, composto dai caratteri di donna e bambino per indicare ‘bene’, ‘bello’, ‘buono’): anche se ogni carattere cinese non è necessariamente una parola, porta tuttavia in sé una ‘sorgente di senso’; è un’unità fonetica, percepita a livello acustico, che corrisponde a una sillaba dotata di tono, assunta come entità autonoma” (Bulfony, 2004: 336-337). Per ulteriori informazioni ed esempi correlati ai caratteri cinesi, si vedano Banfi, 2003: 185; Lavagnino e Pozzi, 2020: 21-25.

la modalità usata fu quella del prestito fonetico<sup>2</sup>, ma dalla dinastia dei Jin orientali (317-420) si cominciò a ricorrere ai calchi per tradurre le scritture sacre buddhiste (Bulfony, 2004: 336).

Nei secoli successivi, i contatti tra la Cina e l'esterno si limitarono principalmente agli scambi con le popolazioni che vivevano ai suoi confini. Solo a partire dal XIII secolo cominciarono a intensificarsi i contatti tra il Paese asiatico e il continente europeo. Alla fine del Duecento, Marco Polo (1254-1324), al servizio dell'imperatore Kublai Khan della dinastia Yuan, ebbe molte opportunità di entrare in contatto con l'arte cinese, ma la maggior parte di ciò che egli menziona nel suo *Milione* è costituita solamente dalle descrizioni delle lussuose decorazioni dei palazzi e di alcuni ritratti ben dipinti di antichi sovrani cinesi. Per molto tempo, fino all'arrivo dei missionari gesuiti negli ultimi decenni del XVI secolo, la documentazione occidentale sull'arte cinese fu molto scarsa (Sullivan, 1989: 40-45). In generale, gli scambi nel campo della letteratura e dell'arte hanno lasciato meno documenti scritti rispetto a ciò che è accaduto nel campo della tecnologia (nell'ambito delle armi e della navigazione, per esempio) e del commercio (di seta, porcellana, piante e spezie, per esempio), in quanto rappresentano un livello di comunicazione di livello più elevato. Masini (2006: 17) ha già esplorato alcune parole afferenti all'ambito culturale che hanno costituito le prime forme di contatto linguistico tra Cina e Italia, come, ad esempio, quelle adattate con prestito fonetico e poi divenute obsolete, come *feilusuoifeiya* 斐录所费亚 ('filosofia'), *feixijia* 费西加 ('fisica'), *modafeixijia* 默达费西加 ('metafisica'), e quelle che sono state adattate con un calco semantico e sono ancora in uso oggi, come *daxue* 大学 ('università'), *wenke* 文科 ('materie umanistiche') e *like* 理科 ('materie scientifiche').

Il presente capitolo intende offrire una panoramica sullo scambio artistico tra Cina e Italia nel tardo Ming (1368-1644) e inizio Qing (1644-1911), un periodo di cruciale importanza in cui i missionari europei non solo introdussero il cattolicesimo in Cina, ma diedero anche vita a una prima forma di comunicazione a tutto tondo, relativa ai campi della tecnologia, della lingua, delle arti e della cultura.

### 1.1.1. *Trasmissione della cultura e delle teorie d'arte*

Durante la fine della dinastia Ming e l'inizio della dinastia Qing, la cultura italiana è stata introdotta in Cina principalmente attraverso i missionari

---

<sup>2</sup> Con questo metodo si procede alla segmentazione in sillabe delle parole originarie che vengono poi reinterpretate secondo il sistema fonologico cinese *pinyin*.

come Matteo Ricci (1552-1610), Michele Ruggieri (1543-1607), Alfonso Vagnone (1566-1640) e Giulio Aleni (1582-1649). Questo periodo segnò l'inizio della "Introduzione delle conoscenze occidentali in Oriente". Tuttavia, resta oggetto di dibattito se queste idee introdotte rappresentino veramente i risultati culturali del Rinascimento italiano. Questi missionari trasmisero influenze intellettuali occidentali profondamente radicate nelle tradizioni classiche greco-romane e medievali. Essi incarnarono non i concetti innovativi emergenti dal Rinascimento, ma piuttosto la filosofia cristiana sviluppatasi nel Medioevo, nota come scolasticismo. In altre parole, trasmettevano principalmente 'antica sapienza' piuttosto che 'nuova sapienza'. Le opere trasmesse dai missionari si dividevano grosso modo in tre categorie: opere relative alla tecnologia, testi aristotelici e trattati religiosi.

È anche importante notare che i missionari non rifiutarono completamente la scienza moderna e alcune idee umanistiche. Ad esempio, nel 1630, Giacomo Rho (1592-1638) fece riferimento al lavoro di Galileo nel suo *Sul compasso di proporzione* (*Biliguijie* 比例规解). Tuttavia, le opere letterarie umanistiche (ad esempio Dante, Petrarca e Boccaccio) e le teorie filosofiche (ad esempio Valla, Machiavelli e Botero) furono introdotte con scarsi successi. Anche le scienze naturali relativamente più diffuse, come l'astronomia e la geografia, incontrarono resistenze da parte delle forze tradizionaliste, che limitarono la loro influenza.

Il termine *Rinascimento* fu utilizzato per la prima volta da Giorgio Vasari nel XVI secolo, ma divenne ampiamente compreso come un'epoca storica distinta solo a metà dell'Ottocento. Di conseguenza, il concetto di Rinascimento come movimento culturale complessivo non fu né sistematicamente introdotto né riconosciuto in Cina alla fine della dinastia Ming e all'inizio della dinastia Qing, poiché né i trasmettitori né i riceventi possedevano questo quadro concettuale.

Standaert (2003: 377) ritiene che la strategia di evangelizzazione di Matteo Ricci sia caratterizzata da una natura spontanea: questa non fu preparata in anticipo, ma rappresentò piuttosto il risultato della sua concreta esperienza *in loco*, dal momento che prima della sua partenza la conoscenza degli occidentali sulla Cina era molto limitata.

He [Ricci] was somewhat unprepared for this task, but gradually discovered his own way of dealing with the Chinese tradition and of responding to the demands of Chinese scholars by taking advantage of his broad humanist background and his specific mathematical training. To a certain extent, he was the right person in the right place, who – due to his Renaissance background – was able to respond to the requests and questions that were raised by his Chinese interlocutors and thus to transmit Renaissance culture in interaction with them. (Standaert, 2003: 377)

A quel tempo, la Cina era molto prospera in termini di economia, cultura, politica e urbanistica e, in una certa misura, anche più sviluppata dell'Europa. Si può dire che fosse giunta al culmine del suo sviluppo: la popolazione, per esempio, era più del doppio di quella dell'Europa – circa 150 milioni di abitanti contro i 60 milioni dell'Europa nel Settecento (Standaert, 2003: 378). Quindi sebbene i cinesi fossero attratti dalle nuove conoscenze portate dai missionari come la matematica, la geografia e l'astronomia, l'influenza a livello culturale era molto limitata. I missionari dovettero imparare la cultura tradizionale cinese prima di poter trovare un punto di ingresso per promuovere la cultura europea.

L'azione dei missionari gesuiti risentì di diversi fattori che limitarono la loro capacità di diffusione della cultura europea in Cina: in primo luogo, la Compagnia di Gesù era stata istituita durante il periodo della Riforma cattolica e i missionari risentirono del contesto culturale e politico che caratterizzò la controriforma. Ad esempio, gli autori condannati dalle autorità ecclesiastiche e messi all'indice furono censurati, come Francis Bacon (1548-1600), Niccolò Machiavelli (1469-1527), Giordano Bruno (1548-1600), Martin Lutero (1483-1546) e Giovanni Calvino (1509-1564) (Standaert, 2003: 380). In secondo luogo, nella sfera culturale le tradizioni cinesi erano molto solide e radicate e non si avvertiva l'esigenza di apprendere dall'Occidente. Sebbene molte persone fossero rimaste impressionate dalle nuove teorie pittoriche, queste non vennero ampiamente accettate e applicate. Infine, i gesuiti erano troppo profondamente coinvolti nelle dinamiche politiche europee. Nel corso del Settecento le dinastie borboniche francese e spagnola espulsero i gesuiti e nel 1773 la Santa Sede sciolse la Compagnia di Gesù<sup>3</sup>, sancendo così la fine di quest'opera preliminare di trasmissione culturale. Come afferma Standaert (2003: 391):

Despite the efforts of the Jesuit missionaries at consciously or unconsciously introducing Renaissance culture, during this whole period the Chinese remained the principal actors: they ultimately decided whether they wanted to adopt it or not.

Tali conclusioni sono state valide anche per quanto riguarda il campo dell'arte, dal momento che l'attrazione per le nuove teorie artistiche introdotte dai missionari è rimasta solo a livello di curiosità. L'integrazione delle teorie artistiche rinascimentali dovette passare attraverso diverse modalità di assorbimento e reinterpretazione secondo modalità tipiche della

---

<sup>3</sup> I gesuiti ripresero le attività in tutto il mondo con l'approvazione della Santa Sede nel 1814.

politica di localizzazione messa in pratica, sia sul piano culturale sia sul piano religioso, dai gesuiti in quel periodo.

Chen (2009: 97-128) ha confrontato le differenze tra le teorie artistiche italiane e quelle cinesi durante il Rinascimento. Secondo Alberti e Da Vinci, la pittura non solo deriva dalla natura, in piena consonanza con il paradigma occidentale dell'arte come imitazione della natura, erede della *Poetica* di Aristotele e dell'*Ars poetica* di Orazio, ma può anche imitarla attraverso la scienza. Tale ruolo di intermediario che la scienza poteva ricoprire tra arte e natura nel Rinascimento non era invece evidente in Cina, perché la tradizionale teoria pittorica cinese presta più attenzione alla filosofia che all'imitazione delle forme presenti in natura.

Prendiamo ad esempio il caso del paesaggista Wu Li 吴历 (1632-1718), nota figura influenzata dall'arte occidentale all'inizio della dinastia Qing. Il pittore espresse le seguenti opinioni sull'arte cinese ed europea ricorrendo anche ai concetti di *yin* e *yang*: “*wo zhi hua bu qu xingsi [...] bi quan yong yinyang xiangbei xingsi kejiu shang yong gongfu* 我之画不取形似[...]彼全用阴阳向背形似窠臼上用功夫 ‘I dipinti del mio Paese non perseguono la somiglianza delle forme [...] i dipinti dei loro Paesi [i Paesi europei] sono tutti incentrati sulle regole del *chiaroscuro*’” (cit. in Sullivan, 1989: 55-65).

Nonostante l'ammirazione generale dei gesuiti per la cultura cinese, alcuni di loro ritenevano che la pittura cinese fosse inferiore alla pittura occidentale perché i dipinti erano pallidi, opachi e privi di vivacità, resi solo con inchiostro monocromo (Chen, 2009: 97). In molti casi fu dunque l'incomprensione tra le due parti a prevalere. Esempi di scambi come quello tra l'opera di Pozzo e quella di Nian (cfr. § 1.1.2) costituiscono casi molto rari.

### 1.1.2. ‘Chiaroscuro’ e ‘prospettiva’

Per quanto riguarda il campo dell'arte, va ricordato che la Biblioteca dei Gesuiti di Pechino contiene un numero considerevole di opere, soprattutto di architettura, come il *De architectura* di Marco Vitruvio Pollione (15 a.C.), *I quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio (1570), e il *Della architettura* di Giovanni Rusconi (1590). L'introduzione di questi libri rese la corte di Pechino sempre più interessata all'arte occidentale (Sullivan, 1989: 50-55). Oltre a ciò, ci sono anche altre fonti degne di menzione. Il missionario gesuita Matteo Ricci<sup>4</sup> fu uno dei primi a portare in

---

<sup>4</sup> L'arte occidentale fu introdotta in Cina insieme alla fede cattolica. Sebbene Matteo Ricci non fosse la prima persona a portare l'arte occidentale in Cina, egli è una figura

Cina i dipinti e le teorie artistiche trasmesse oralmente. Ricci arrivò dal suo paese di nascita, Macerata, a Roma all'età di sedici anni e lì studiò fino all'età di venticinque prima di partire per la Cina. In questi nove anni non c'è dubbio che egli entrò in contatto con molte idee rinascimentali.

Il suo ingresso solenne a Pechino per incontrare l'imperatore Wanli avvenne il 24 gennaio 1601, quando Ricci aveva 48 anni ed era già divenuto esperto della lingua e della cultura cinese. Dopo la consegna di numerosi doni da parte del papa al 'Figlio del Cielo'<sup>5</sup>, quest'ultimo fu particolarmente attratto dalle pitture sacre e sosteneva che le divinità raffigurate sembravano vive. Wanli cominciò però ben presto a sentirsi a disagio nell'osservare quelle espressioni così vivide e intense e preferì darle in dono a sua moglie per liberarsene. Rispetto a questi dipinti, l'orologio meccanico, un altro dei doni di cui venne omaggiato, ebbe più fortuna: questo catturò l'attenzione dell'imperatore e divenne oggetto di discussione durante numerosi incontri tra Ricci e Wanli. L'imperatore cominciò a nutrire curiosità nei confronti di altri aspetti della vita in Occidente e iniziò a chiedere a Matteo Ricci come fossero i palazzi là costruiti. Il missionario gesuita fu convocato molte volte al palazzo imperiale per dipingere insieme ai pittori di corte gli edifici occidentali (Fontana, 2005: 202-209).

Consideriamo ora in quale modo Ricci ha contribuito al vocabolario artistico. Molto interessante appare il caso della *Salus Populi Romani* (Fig. 1), una delle icone mariane più conosciute e diffuse all'estero. Ricci portò una replica di questo dipinto e lo appese in un punto ben visibile nel soggiorno della sua abitazione, in modo che molte persone potessero vederlo. Per questo motivo, la *Salus Populi Romani* divenne molto famosa tra gli intellettuali e gli artisti locali, che furono influenzati dalla tecnica del chiaroscuro adottata nel dipinto. In questo modo, il quadro portato da Ricci in Cina diede origine allo stile denominato *Zhongguofeng shengmuzi tu* 中国风圣母子图 ('Madonna col Bambino in stile cinese') (Fig. 2)<sup>6</sup>. Ricci,

---

importante che non può essere ignorata nell'incontro tra i pensieri artistici orientali e occidentali. Molti studi collegano direttamente la prima entrata dell'arte occidentale in Cina con Matteo Ricci, ma tale conclusione sembra un po' affrettata. Matteo Ricci arrivò a Macao nel 1582, ma i portoghesi avevano già stabilito una chiesa nel porto di Ningbo più di 30 anni prima.

<sup>5</sup> 'Figlio del Cielo' (*Tianzi* 天子) era uno degli appellativi con cui tradizionalmente veniva chiamato l'imperatore cinese.

<sup>6</sup> Nel 1909, Berthold Laufer portò questo dipinto al Field Museum di Chicago, dove è ancora oggi conservato, catalogato come *116027 Chinese Madonna scroll* (<https://collections-anthropology.fieldmuseum.org/catalogue/1016748> [14/01/2026]). Per ulteriori informazioni su questo dipinto, si veda Nash, 2003; per un'indagine storica della Madonna cinese, si vedano Dong L.H., 2013 e Li H., 2020.

inoltre, ricorse in modo geniale ai concetti della tradizione cinese dello *yin* e dello *yang*<sup>7</sup> per spiegare il contrasto tra luce e oscurità nel chiaroscuro. In alcune opere, questa tecnica è anche chiamata *aotufa* 凹凸法 (‘metodo concavo-convesso’), in riferimento al fatto, espresso anche graficamente dai caratteri *aotu* 凹凸, che il chiaroscuro permette di far apparire gli oggetti dipinti in profondità (*ao* 凹) e in rilievo (*tu* 凸).

Sia *yin yang* 阴阳 sia *aotu* 凹凸 sono reinterpretazioni localizzate che tentano di integrare la tecnica artistica introdotta dall’Occidente con le tradizioni cinesi. Questo è un tratto tipico della politica di localizzazione messa in pratica, sia sul piano culturale sia sul piano religioso, dai gesuiti in quel periodo. Questo fenomeno di interiorizzazione linguistica supporta anche l’osservazione di Sullivan (1989: 2-3) secondo cui la Cina ha un profondo fondamento culturale tradizionale. Gli artisti cinesi si sono dimostrati nei secoli molto cauti riguardo all’adozione di modelli stranieri, che, prima di essere accettati dal popolo cinese, sono dovuti passare attraverso un processo di trasformazione a contatto con la cultura tradizionale.



Figura 1. – “*Salus Populi Romani*”,  
Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma.

<sup>7</sup> Il principio dello *yin* e *yang* si trova in uno dei più antichi libri cinesi, il *Libro dei mutamenti* (*Yijing* 易经). Si tratta di un testo che in origine aveva un carattere divinatorio e che individuava nel *bagua* 八卦 il nucleo principale. Questo è un simbolo che contiene otto trigrammi, ciascuno dei quali possiede un significato cosmologico. Fra questi, i due più importanti sono quello composto da tre linee spezzate, che simboleggia il Principio recettivo o femminile, e quello composto da tre linee unite, il Principio attivo o maschile: “Essi indicano cioè quelle due forze che verranno chiamate nella filosofia successiva col termine *yin* e *yang*” (Beonio Brocchieri, 1983: 15).



Figura 2. – “Chinese Madonna scroll”, Museo Field di Chicago.

Un'altra intersezione culturale in cui Ricci ha svolto un ruolo importante è il caso di *Cheng shi mo yuan* 程氏墨苑 (‘Il giardino dell’inchiostro della famiglia Cheng’), una raccolta pubblicata nel 1605 di Chen Dayue 程大约 che catalogava disegni ornamentali per incensieri e tavolette di inchiostro. Questa opera acquisì significato poiché fu la prima del suo genere in Cina, mostrando lo stile di incisione in rame occidentale, caratterizzato dalla profondità di luci e ombre e da rappresentazioni realistiche. Ricci possedeva una collezione di stampe che esponeva, condivideva o anche regalava ai suoi pari cinesi. Alcune di queste stampe, probabilmente senza che Ricci ne fosse consapevole, finirono nelle mani di Cheng Dayue, un artigiano specializzato nella produzione di tavolette di inchiostro (Menegon, 2009).

Oltre al contributo di Matteo Ricci, un'altra fonte che testimonia lo scambio in campo artistico tra Cina e Occidente è lo *Shixue* 视学 (‘La scienza della visione’) di Nian Xiyao 年希尧 (1671-1738)<sup>8</sup>, il primo libro a introdurre la tecnica della prospettiva in Cina<sup>9</sup>. Questo testo è frutto

---

<sup>8</sup> Per ulteriori informazioni su quest’opera, si veda Corsi e Germán, 2001: 375-418.

<sup>9</sup> Prima dell’introduzione di una spiegazione sistematica della prospettiva in Cina, anche il missionario gesuita Giulio Aleni aveva contribuito a divulgare la teoria della

dell'incontro tra l'autore e il pittore milanese Giuseppe Castiglione (1688-1766)<sup>10</sup>, la figura che probabilmente ebbe la maggiore influenza in Cina in ambito artistico, avvenuto dopo il 1715<sup>11</sup>, quando egli iniziò a lavorare alla corte di Pechino<sup>12</sup>.

Castiglione, infatti, spiegò a Nian il libro di Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693), un'altra delle opere fondamentali contenute nella Biblioteca dei Gesuiti di Pechino. In più della metà del libro di Nian si possono osservare immagini e disegni ripresi dal libro di Pozzo, come quelli illustrati nelle *Figure 3* e *4*. Nian prese inoltre in prestito la teoria della *prospettiva*, termine che egli tradusse per mezzo di un calco sintattico: *dingdian yinxian* 定点引线 (lett. 'fissare un punto e introdurre linee')<sup>13</sup>.

---

visione occidentale. Aleni scrisse l'opera *Xingxue cushu* 性学概述 ('Un'introduzione generale allo studio della natura umana'), pubblicata nel 1646 e ora custodita nell'Archivum Romanum Societatis Iesu, *Japanica Sinica II*, 16, 21. Per ulteriori informazioni, si veda Corsi, 2014.

<sup>10</sup> Giuseppe Castiglione (1688-1766), nato a Milano, fu un missionario gesuita che eccelse nell'arte della pittura. Egli elaborò uno stile nuovo e originale in grado di fondere armoniosamente il realismo occidentale, le sue tecniche pittoriche prospettiche e il chiaroscuro con la pittura tradizionale cinese. Sotto l'imperatore Qianlong (1711-1799) Castiglione raggiunse la sua massima popolarità come artista. Dai documenti risulta che il giovane imperatore, appena ventiquattrenne, fu subito affascinato dall'opera dell'artista italiano e fece visite regolari al suo studio. Il funerale di Castiglione, per ordine dell'imperatore, fu svolto con i massimi onori (Salviati, 2011).

<sup>11</sup> A metà del XVIII secolo, si verificò un momento critico per il cattolicesimo in Cina, segnato dall'emanazione da parte della Santa Sede di tre decreti riguardanti i Riti Cinesi. Questi decreti portarono a misure punitive severe da parte dell'imperatore contro i missionari cristiani. Nonostante queste sfide, la Compagnia di Gesù persistette nella loro missione, tentando di alleviare l'ostilità imperiale a Pechino. In questo periodo si verificò un cambiamento nel ruolo degli artisti, in particolare dei pittori abili, che erano tra i pochi autorizzati a rimanere in Cina. Sebbene la funzione dell'arte come strumento missionario diminuisse, continuò a servire come canale diplomatico per introdurre la conoscenza e l'arte occidentale in Cina.

<sup>12</sup> Oltre a Castiglione, altri pittori italiani che si recarono allora in Cina furono per esempio Giovanni Gherardini (1654-1723 o 1729) e Cristoforo Fiori (1672-?). Per maggiori informazioni, si veda Musillo, 2008: 45-59.

<sup>13</sup> Il confronto linguistico tra le due opere non è oggetto d'indagine in questo lavoro. Ci si limita solo a segnalare come le lettere latine A, B, C, D vengono sostituite dal sistema tradizionale di tempo e di ordine cinese *jia* 甲, *yi* 乙, *bing* 丙, *ding* 丁; *punto dell'occhio* viene tradotto con *zheng tou dian* 正头点 (lett. 'punto della testa'); *punto della distanza* viene reso con *zuo/you lidian* 左/右离点 (lett. 'punto di partenza sinistra/destra').



Figura 26

Figura 3. – Andrea Pozzo, “*Perspectiva pictorum et architectorum*” (1693), p. 68.

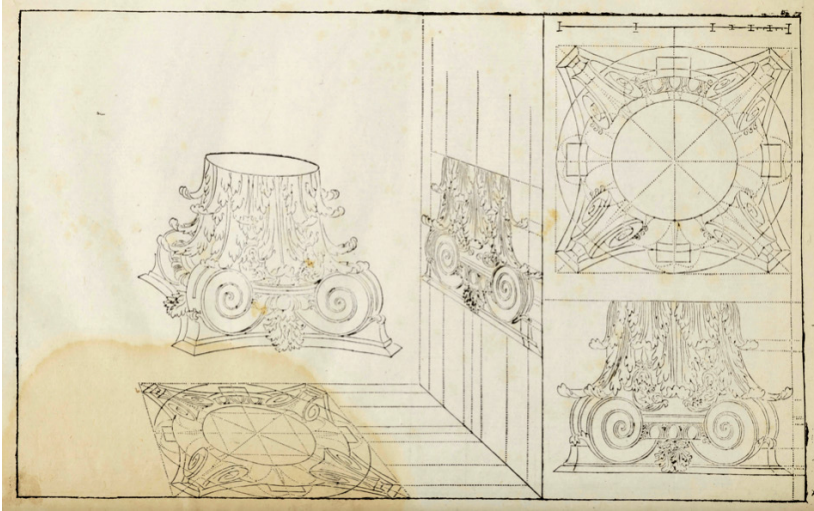


Figura 4. – Nian Xiyao, “La scienza della visione” (1735), p. 36.

### 1.1.3. Termini d'arte nei primi dizionari bilingui

Gli esempi di *chiaroscuro* e di *prospettiva* suggeriscono quando e in quale modo i termini artistici italiani sono entrati in uso nella lingua e nella cultura cinese. In questo processo è evidente che i missionari hanno spesso svolto il ruolo di attori principali. Oltre alle fonti citate sopra, altri contributi non possono essere ignorati, come i primi dizionari bilingui.

Il manoscritto del *Dicionário Português-Chinês* 葡汉辞典, redatto tra il 1583 e il 1588, è attribuito a Michele Ruggieri (1543-1607) e a Matteo Ricci e potrebbe essere il primo dizionario bilingue che ha messo in relazione il cinese con una lingua straniera in Cina. All'interno del *Dicionário Português-Chinês* le voci cinesi appartengono al mandarino meridionale, una variante che risente delle influenze dei dialetti del Fujian e del Guangdong (cantonese). Il vocabolario di base del mandarino alla fine della dinastia Ming è quasi lo stesso di quello della moderna lingua franca cinese. Molte sono le analisi linguistiche approntate su questo dizionario, come quelle di Yang Fumian 杨福绵 (1989), Levi Joseph (1998), Federico Masini (2003) e Wang Mingyu 王铭宇 (2014). Il manoscritto che ne riporta il testo, catalogato come *Jap-Sin, I, 198*<sup>14</sup>, è costituito da 198 pagine; la sezione da

<sup>14</sup> Fu scoperto per la prima volta e denominato *Jap.Sin.I.198* nel 1934 dal missionario e sinologo italiano Pasquale D'Elia (1890-1963) negli archivi dei gesuiti a Roma. L'autrice di questo lavoro ha consultato la fotocopia della British Library.

pagina 32 a pagina 156 presenta glossari bilingui portoghese-cinese, mentre la parte restante è costituita da note linguistiche, teologiche e scientifiche. In tutto il *Dicionário* sono raccolte in totale oltre 6.000 parole portoghesi. Questa parte dello studio si concentrerà sull'esame del lessico presente in questo dizionario relativo a termini che possono essere usati per far riferimento alla produzione artistica o per descrivere opere d'arte<sup>15</sup>.

- Parole che si riferiscono ai mestieri<sup>16</sup>:

PORTOGHESE	CINESE <sup>17</sup>	FONTE <sup>18</sup>
Artefice	Voce assente	p. 46
Carpenteyro	<i>Mujiang</i> 木匠, <i>gongsbi</i> 工师	p. 58
Capatero <sup>19</sup>	<i>Pijiang</i> 皮匠	p. 64
Imaginairo <sup>20</sup>	<i>Huangjiang</i> 画匠, <i>Huagong</i> 画工	p. 109
Lapidario	<i>Yujiang</i> 玉匠	p. 111

- Parole che si riferiscono ai colori:

PORTOGHESE	CINESE	FONTE
Cordeouro <sup>21</sup>	<i>Jinhuangse</i> 金黄色	p. 62

- Parole che si riferiscono a qualità e di solito hanno significati astratti:

PORTOGHESE	CINESE	FONTE
Fermoso <sup>22</sup>	<i>Biaozhi</i> 标志, <i>mei</i> 美	p. 105

<sup>15</sup> Per un'analisi più completa, sarebbero necessarie ulteriori indagini sull'eredità e la fortuna delle traduzioni contenute in questi dizionari, ma ciò va oltre l'obiettivo del presente lavoro di ricerca.

<sup>16</sup> Le voci mostrate di seguito provengono da una copia consultata presso la British Library.

<sup>17</sup> Il *Dicionário Português-Chinês* riporta le voci cinesi in caratteri affiancate da una forma di trascrizione fonologica usata all'epoca. In questa tabella, però, si riporta la trascrizione *pinyin* che costituisce attualmente lo standard di riferimento.

<sup>18</sup> I numeri di pagina indicati in questa colonna corrispondono ai numeri scritti nell'angolo inferiore destro del manoscritto originale del dizionario.

<sup>19</sup> Calzolaio, pellettiere.

<sup>20</sup> Artista figurativo, scultore d'immagini, pittore d'immagini.

<sup>21</sup> Dorato, aureo.

<sup>22</sup> Formoso, bello.

• Altre parole:

PORTOGHESE	CINESE	FORTE
Arte	<i>Shouyi</i> 手工艺, <i>Gongfu</i> 工夫	p. 46
Artista	<i>Shouyi</i> 手工艺	p. 46
Imagem	<i>Xiangxing</i> 像形, <i>Mo</i> 模	p. 109

Dizionario cinese-portoghese, *Japonica-Sinica IV7*

Si presume che il dizionario cinese-portoghese sia stato compilato all'inizio del XVII secolo. Oggi il manoscritto è conservato nell'Archivum Romanum Societatis Iesu ed è catalogato come *Japonica Sinica IV7*<sup>23</sup>. Della copertina originale, andata perduta, ora rimane un frammento largo meno di un pollice, incollato sul lato interno di una copertina aggiunta successivamente, che riporta solo poche lettere dorate. Non si hanno attualmente notizie sul momento in cui la copertina originale fu sostituita e su cosa fosse presente sulla copertina originale. Secondo un conteggio preliminare, questo dizionario manoscritto contiene circa 7.228 voci. Il dizionario è generalmente ordinato secondo l'alfabeto fonetico dei caratteri cinesi. Le voci includono sia caratteri cinesi sia parole e frasi. Il presente lavoro di ricerca presenta alcune parole del lessico settoriale artistico, come riportato nelle tabelle seguenti.

• Parole che si riferiscono ai mestieri:

CINESE <sup>24</sup>	PORTOGHESE	FORTE <sup>25</sup>
<i>Jiang</i> 匠	Official <sup>26</sup>	p. 7
<i>Ranjiang</i> 染匠	Tintureiro	p. 38

• Parole che descrivono qualità e di solito hanno significati astratti:

CINESE	PORTOGHESE	FORTE
<i>Jiangxin</i> 匠心	Idea	p. 7
<i>Jingqiao</i> 精巧	Oficial primo	p. 10

<sup>23</sup> Il testo completo è disponibile online: <https://ia803104.us.archive.org/9/items/JapSin-4-7/JS-4-7.pdf> [14/01/2026].

<sup>24</sup> Il *pinyin* delle parole estratte dal dizionario è aggiunto dall'autrice.

<sup>25</sup> Il numero di pagina qui indicato corrisponde al numero di pagina della versione digitalizzata menzionata nella nota 23.

<sup>26</sup> Artigiano, operaio specializzato, ufficiale di bottega.

<i>Rou</i> 柔	Brando, Molle	p. 38
<i>Xian</i> 贤	Virtuoso, Sabio	p. 42
<i>Yi</i> 宜	Convem, Convenincia	p. 48
<i>Ya</i> 雅	Excellente	p. 49
<i>Buya</i> 不雅	Nao conven	p. 49
<i>Yaotiao</i> 窈窕	Mulher formosa	p. 51
<i>Qiao</i> 巧	Engenhoso	p. 64
<i>Qiaoshou</i> 巧手	Buon mano, Buon official	p. 64

• Altre parole:

CINESE	PORTOGHESE	FONTE
<i>Caise</i> 彩色	Galanteo de cores	p. 4
<i>Shuijing</i> 水精	Cristal	p. 10
<i>Shuijing</i> 水晶	Cristal	p. 10
<i>Shougong</i> 手工	O feito da obra	p. 32
<i>Fang</i> 坊	Partal botica di venda	p. 34
<i>Fenshi</i> 粉饰	Ornar	p. 37
<i>Ranfang</i> 染坊	Tinturaria	p. 38

## 1.2. TRA XIX E XX SECOLO: ‘ARTE’ E ‘RINASCIMENTO’ RESI IN CINESE

Il processo storico dell’introduzione delle conoscenze occidentali in Cina viene reso convenzionalmente attraverso l’espressione *Xixue dongjian* 西学东渐 (‘Introduzione delle conoscenze occidentali in Oriente’) e solitamente si riferisce a due periodi: quello tra la fine della dinastia Ming e l’inizio della dinastia Qing, cioè il periodo appena analizzato, e quello tra la fine della dinastia Qing e l’inizio della Repubblica di Cina (*Zhonghua minguo* 中华民国)<sup>27</sup>, il periodo discusso nella presente sezione. Tra la metà

<sup>27</sup> Alcuni storici ritengono che un terzo periodo di *Xixue dongjian* 西学东渐 sia iniziato con l’avvento della politica di riforma e apertura nel 1978, in quanto nel corso degli anni Ottanta molti capolavori mondiali cominciarono nuovamente a essere tradotti e studiati in Cina. Nell’ultima parte del presente capitolo verrà analizzato un commento

del XIX secolo e l'inizio del XX secolo<sup>28</sup>, la Cina appariva combattuta tra il mantenimento della propria tradizione e l'adozione della modernità occidentale. Vi furono diversi tentativi di promuovere l'introduzione di varie teorie occidentali, come il 'Movimento d'autorafforzamento' (*Yangwu yundong* 洋务运动) e le 'Riforme dei cento giorni' (*Wuxu bianfa* 戊戌变法), entrambi risalenti alla seconda metà del XIX secolo, e il 'Movimento di nuova cultura' (*Xinwenhua yundong* 新文化运动, anche chiamato *Wusi yundong* 五四运动 'Movimento del Quattro Maggio') all'inizio del XX secolo. I promotori di questi orientamenti sostenevano un processo di riforma che fosse basato sulla cultura tradizionale cinese e si servisse delle conoscenze occidentali solo in modo ausiliario e strumentale, secondo la nota formula *Zhongxue weiti, xixue weiyong* 中学为体, 西学为用 ('Il sapere cinese come fondamento, il sapere occidentale per gli usi pratici'; Giunipero, 2020: 10). Nello stesso tempo, vi erano però anche alcuni esponenti più rivoluzionari che sostenevano una completa occidentalizzazione e altri che invece auspicavano un'integrazione delle teorie orientali con quelle occidentali. Tale diversità di vedute si rifletteva anche nel campo dell'arte: ai sostenitori di uno stile nettamente cinese si opponevano i fautori di uno stile puramente occidentale; nel mezzo si trovava poi una nuova corrente artistica che intendeva combinare le due diverse tradizioni pittoriche in termini di linguaggio stilistico<sup>29</sup>.

### 1.2.1. *Il Rinascimento italiano dal punto di vista degli intellettuali cinesi*

Come valutavano l'arte rinascimentale italiana i più rilevanti intellettuali cinesi? Uno dei rappresentanti del 'Movimento d'autorafforzamento', il politico e diplomatico Xue Fucheng 薛福成 (1838-1894), ebbe modo di recarsi di persona a Roma e registrò nel suo *Chushi siguo riji* 出使四国日记 ('Missione nei quattro Paesi', 1890)<sup>30</sup> ciò che vide durante la sua missione nella capitale italiana. Xue scrisse che Roma era un luogo dove si riunivano i migliori maestri, "*Jin yingfa xihua yi chengjia zhe, bi zhi Luoma yiliangnian* 今英法习画已成家者, 必至罗马一两年 'i più grandi talenti di oggi

---

di un famoso storico cinese pubblicato nel 1978, pochi mesi prima dell'inizio della politica di riforma e apertura, dedicato al Rinascimento italiano.

<sup>28</sup> In questo periodo sono state tradotte molte opere occidentali e ciò ha anche dato origine a numerosi nuovi vocaboli. Per le creazioni lessicali nel dominio della grammatica durante questo periodo, si veda Pellin, 2008: 529-545.

<sup>29</sup> Per ulteriori informazioni su queste tre fazioni d'arte, si veda Macrì, 2014: 111-142.

<sup>30</sup> Per maggiori informazioni sui diari di viaggio scritti dai cinesi dopo il loro arrivo in Italia, si vedano Castorina, 2007: 19-30; Casalin, 2016: 145-160.

dalla Gran Bretagna e dalla Francia devono andare a Roma per uno o due anni a studiare pittura” (Xue, 1890: 269). Quanto al soggetto della pittura, egli sostenne che, sebbene le tecniche dei dipinti religiosi fossero molto raffinate, si vedevano non di rado opere ancora più degne di apprezzamento che raffiguravano temi tratti dalla vita quotidiana.

Ciò che Xue ammirava di più era l’approccio realistico di imitazione della natura; egli sostenne infatti: “*xiren zhi youhua, zhuanyu shi chujian chang* 西人之油画, 专于实处见长 ‘I dipinti a olio occidentali sono specializzati nel realismo’” (Xue, 1890: 270). Per quanto riguardava i pittori rinascimentali, egli sosteneva che i pittori prima di Raffaello non avevano ancora raggiunto un livello di eccellenza: i dipinti di Raffaello esprimevano “*shen* 深 (‘scuro, profondità del colore’), *qian* 浅 (‘chiaro, leggerezza del colore’), *yuan* 远 (‘lontananza’), *jin* 近 (‘vicinanza’), *yin* 阴, *yang* 阳, *ao* 凹 (‘concavo’) e *tu* 凸 (‘convesso’), a un livello che i pittori cinesi non hanno raggiunto” (Xue, 1890: 270). Va notato che le due espressioni cinesi che intendono rendere la tecnica del *chiaroscuro* sopra menzionate, ossia *yinyang* 阴阳 e *aotu* 凹凸, compaiono entrambe nel diario di Xue. Nel 1905 anche Kang Youwei 康有为 (1858-1927), uno dei più famosi riformatori cinesi, ricorse al termine ‘*yin* e *yang*’ quando scrisse una poesia in lode di Raffaello<sup>31</sup>.

Attualmente, la resa ormai fissa del termine *chiaroscuro* è *ming’anduibi(fa)* 明暗对比 (法) – lett. ‘luminoso + oscuro + confronto (metodo)’ –, che ha sostituito *yinyang* 阴阳 e *aotu* 凹凸. Come si è giunti a questa traduzione di *ming’anduibi(fa)* 明暗对比 (法) oggi convenzionalmente adottata? Per spiegare tale processo, sono stati consultati diversi strumenti lessicografici. Il noto dizionario specialistico monolingue *Dangdai shijie meixue yishuxue cidian* 当代世界美学艺术学词典 (‘Dizionario dell’estetica e dell’arte del mondo contemporaneo’), pubblicato nel 1990, ha reso *chiaroscuro* come *ming’an* 明暗. Lo *Yishu cidian* 艺术词典 (‘Dizionario d’arte’; 1999: 14) utilizza invece diverse rese per il termine *chiaroscuro*: mentre sotto la voce *huibua* 绘画 si trova *ming’an chuli* 明暗处理 (lett. ‘luminoso + oscuro + trattamento’), quando si parla della scuola fiorentina, vengono invece adottate l’espressione *ming’an xiaoguo* 明暗效果 (lett. ‘luminoso + oscuro + effetto’), o la sola parola *ming’an* 明暗. Ad oggi, l’espressione *ming’anduibi(fa)* 明暗对比 (法) appare ormai fissata, come emerge dalla consultazione dei due autorevoli dizionari bilingui inglese-cinese CODAT (*Concise Oxford Dictionary of Art Terms*; 2014: 75) e ODA (*Oxford Dictionary of Art*; 2015: 169).

<sup>31</sup> Il testo della poesia viene riportato più avanti.

Tornando ai riformatori di fine Ottocento, Kang Youwei ammirava Raffaello più che Xue: in Italia, egli cercava le opere di Raffaello ovunque si recasse. Nel suo *Shiyiguo youji* 十一国游记 ('Diario di viaggio negli undici Paesi'), Kang ha descritto il suo apprezzamento per i maestri del Rinascimento italiano, in particolar modo per Michelangelo, Raffaello e Leonardo. Vale la pena notare che questa sua ammirazione per i tre artisti lo portò a coniare l'espressione *wenyi fuxing sanjie* 文艺复兴三杰 ('i tre grandi maestri del Rinascimento'), modo di dire diffuso in Cina anche al giorno d'oggi. Nel XX secolo, in Cina per fare riferimento alle figure di italiani maggiormente rilevanti si era consolidata l'espressione *Yidali sanjie* 意大利三杰, che venne applicata prima all'ambito politico, per indicare Cavour, Garibaldi e Mazzini, poi a quello artistico, ossia Leonardo, Michelangelo e Raffaello; in campo letterario, invece, si parla di *wenxue sanjie* 文学三杰, per indicare Dante, Petrarca e Boccaccio. Kang scrisse persino una poesia dedicata a Raffaello:

怀拉飞尔画师得绝句八

画师吾爱拉飞尔,  
创写阴阳妙逼真。  
色外生香绕隐秀,  
意中飞动更如神。  
拉君神采秀天伦,  
生依罗马傍湖滨。  
江山秀绝霸图远,  
妙画方能产此人。

Quartina in otto versi per il maestro Raffaello

Amo Raffaello tra i pittori,  
crea *yin* e *yang* meravigliosamente e realisticamente.  
Oltre il colore emana una fragranza che circonda invisibilmente la scena descritta,  
vola nella mente come se fosse tutto reale.  
Il maestro Raffaello aveva un aspetto bellissimo,  
nacque sulle sponde di un lago vicino a Roma.  
Lì i fiumi e le montagne sono splendidi ed egli nutrì grandi aspirazioni,  
proprio per questo, fu in grado di dipingere così straordinarie opere.<sup>32</sup>

Kang considerava l'artista urbinato il pioniere di una nuova era della pittura occidentale e lo paragonava ad alcuni grandi intellettuali cinesi che eccelsero nei rispettivi campi: i dipinti di Raffaello erano per lui "*ryoujun zhi zi, taibai zhi shi, dongpo zhi ci* 如右军之字, 太白之诗, 东坡之词 'come

<sup>32</sup> Traduzione dell'autrice.

la calligrafia di Youjun (ovvero Wang Xizhi 王羲之 303-361), le poesie di Taibai (ovvero Li Bai 李白 701-762) e le poesie di Dongpo (ovvero Su Dongpo 苏东坡 1037-1101)” (Kang, 1980: 79). Tuttavia, la comprensione da parte di Kang dell’arte rinascimentale non era completa e sistematica. Egli visitò molte gallerie d’arte a Roma, ma quando si trovava a Firenze, la culla dell’arte rinascimentale, non visitò nemmeno gli Uffizi, il più importante scrigno di tesori della pittura rinascimentale. Anche la sua conoscenza della biografia di Raffaello era probabilmente carente; scrisse infatti che il celebre pittore “nacque sulle sponde di un lago vicino a Roma”, mentre Raffaello era, come noto, nato a Urbino centro cittadino senza alcun lago nelle vicinanze.

Lasciando da parte queste carenze, occorre piuttosto indagare le motivazioni che condussero Kang a stimare e apprezzare così tanto l’arte rinascimentale italiana e, in particolare, Raffaello. Kang viaggiò in Italia dopo aver abbandonato la Cina in seguito al fallimento delle “Riforme dei cento giorni” del 1898. Pur trovandosi nel lontano Occidente, le preoccupazioni per il futuro della sua patria non lo avevano abbandonato. Osservando la pittura rinascimentale, Kang si convinse che i progressi allora conseguiti in ambito artistico erano dovuti all’applicazione delle conoscenze scientifiche e che i dipinti cinesi della dinastia Ming e Qing erano al contrario caratterizzati da un approccio conservatore e retrogrado, nonché privi di innovatività. La conclusione che egli trasse fu, dunque, che l’arte cinese doveva imparare dal realismo occidentale. In questo, il missionario italiano Giuseppe Castiglione (1688-1766) costituiva un punto di riferimento: “*Dang yi Lang shining wei tai zu* 当以郎世宁为太祖 ‘Occorre prendere Castiglione come antesignano’” (Kang, 1917: 21-36).

L’ammirazione di Kang per le innovazioni introdotte da Raffaello e da Castiglione era in linea con le sue visioni politiche riformiste, condivise anche da altri intellettuali progressisti come Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942) e Lu Xun 鲁迅 (1881-1936). Questi erano convinti che la scienza ricoprisse un ruolo di intermediario tra arte e natura e presero così le distanze dalla tradizionale teoria pittorica cinese più attenta ai risvolti filosofici della produzione artistica che alla imitazione delle forme realmente presenti in natura. Ai loro occhi, l’arte poteva e doveva ricoprire un ruolo di primo piano nella creazione di una società moderna e un più ampio programma di rinascita culturale non poteva non passare attraverso una rivoluzione artistica.

I grandi elogi formulati da Xue e Kang nei confronti del Rinascimento italiano erano quindi il riflesso della loro ammirazione nei confronti dei modelli occidentali, che essi intendevano introdurre in Cina attraverso le riforme da loro promosse. La loro interpretazione del fenomeno artistico

rinascimentale era in linea con le loro visioni politiche. Come ha sostenuto il pittore Pan Tianshou 潘天寿 (1897-1971), le idee di Kang avevano le loro origini politiche nella società di quel tempo e non riguardavano puramente l'arte (Pan, 1983: 290-293).

Inoltre, molti altri rinomati personaggi hanno anche espresso le loro opinioni sull'arte del Rinascimento italiano. Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953), famoso pittore moderno, apprezzava invece maggiormente la scuola veneziana. Nell'articolo "Lishihua zhi kunnan 历史画之困难 ('Difficoltà nella pittura storica')", Xu sostenne che Veronese (uno dei tre maestri della scuola veneziana nel XVI secolo) era stato uno dei più grandi pittori al mondo (Wang, 2005). Secondo Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958), noto letterato e politico, durante il Rinascimento l'Italia fu fonte di ispirazione artistica per tutti i Paesi europei, ma, terminato questo periodo, non fu più in grado di esercitare la stessa influenza (Brezzi, 2018: 89)<sup>33</sup>.

### 1.2.2. Da 'meishu' 美术 a 'yishu' 艺术

Questa sezione intende partire dalla teoria delle *parole chiave* di Raymond Williams (1976), secondo il quale il significato delle parole chiave viene mutato nel tempo in relazione al contesto storico, politico e sociale in cui tali termini vengono utilizzati. Prima del suo studio, pubblicato nel 1976 e ancora oggi molto influente, vi erano già stati due lavori simili riguardanti la teoria delle *parole chiave*: *The Oxford New English Dictionary on Historical Principles* (1884-1933) e *The Structure of Complex Words* di William Empson (1948). Alla luce di questa teoria, ciò che qui si intende fare è selezionare le due parole chiave *arte* e *Rinascimento*, per analizzarne la traduzione e la ricezione in Cina<sup>34</sup>.

Per quanto riguarda la parola *arte*, tra il XIX e il XX secolo, si trovano due traduzioni: *meishu* 美术 e *yishu* 艺术. Come spiegato nel dizionario *Cihai* 辞海, prima del XX secolo il termine era più spesso tradotto come *meishu* 美术 e solo dopo l'inizio del XX secolo *yishu* 艺术 divenne la traduzione più comunemente accettata (*Cihai*, 2009: 2676). *Yi* 艺 si riferisce a *caineng* 才能, *jiyi* 技艺 ('talento, abilità'). *Yishu* 艺术 (*Cihai*, 2009: 4695) significa quindi:

---

<sup>33</sup> Zheng Z. 郑振铎, "Shiba shiji de Nan'ou yu Beidou 十八世纪的南欧与北欧 ('L'Europa meridionale e settentrionale nel XVIII secolo')", *Xiaoshuo yuebao* 小说月报 ('Novelle mensili') 17, 1 (1926), cit. in Brezzi, 2018: 89.

<sup>34</sup> All'inizio del XX secolo un'altra importante corrente italiana ebbe influenza sulla Cina, il Futurismo, in cinese *weilai zhuyi* 未来主义; per questo si rimanda a Brezzi, 2018.

人类以情感和想象为特性的把握世界的一种特殊方式。根据表现手段和方式的不同,可以分为表演艺术(音乐,舞蹈),造型艺术(绘画,雕塑,建筑),语言艺术(文学)和综合艺术(戏剧,影视)。根据作品的感知特点,又可分为视觉艺术(美术),听觉艺术(音乐)和视听艺术(表演)。

Un modo speciale in cui gli esseri umani afferrano il mondo attraverso le proprietà peculiari dell'emozione e dell'immaginazione. A seconda dei diversi mezzi e metodi espressivi, l'arte può essere suddivisa in arti performative (musica, danza), arti plastiche (pittura, scultura, architettura), arti linguistiche (letteratura) e arti generali (teatro, cinema e televisione). In base alle caratteristiche percettive delle opere, l'arte può invece essere suddivisa in arte visiva (arte), arte uditiva (musica) e arte audiovisiva (*performance*).

*Mei* 美 significa invece: “存在於自然, 社会, 物质, 精神中的被人发现, 创造, 体现人的本质力量, 令人愉悦或爱慕的形象 ‘immagini che si trovano nella natura, nella società nella materia e nello spirito, che vengono scoperte e create, che incarnano il potere essenziale degli esseri umani e che producono compiacimento e ammirazione’” (*Cibai*, 2009: 2671). Rispetto a *mei* 美, *meishu* 美术 è una parola relativamente nuova: “美术亦称造型艺术, 中国五四运动前后开始普遍应用这一名词 ‘*meishu* dette anche *arti plastiche*, questo termine è stato ampiamente utilizzato prima e dopo il Movimento del Quattro Maggio in Cina’” (*Cibai*, 2009: 2676). *Meishu* 美术 è un forestierismo entrato in cinese all'inizio del XX secolo, preso in prestito dal giapponese<sup>35</sup>. Durante il periodo della Restaurazione Meiji nel XIX secolo, gli studiosi giapponesi furono influenzati dalle tendenze letterarie e artistiche occidentali e usarono *yayi* 雅艺, *meiyi* 美艺, *meishu* 美术 per rendere il concetto di *arte*; tra queste traduzioni, quella di *meishu* 美术 venne poi ampiamente accettata. Nel 1912, il Ministero dell'Istruzione della Repubblica di Cina emanò una legge per l'istituzione della nuova materia *meishu* 美术. *Meishushi* 美术史 ('La storia dell'arte'), volume curato da Jiang Danshu 姜丹书 (1885-1962) e pubblicato nel 1917, è la prima opera che traccia un quadro generale della storia dell'arte nella Cina moderna e il primo manuale per l'istruzione universitaria<sup>36</sup>. Al giorno d'oggi, però, il termine *arte* viene più spesso reso con *yishu* 艺术, che, rispetto al *meishu* 美术, ha una accezione più ampia, poiché include anche la danza, la musica, il teatro, ecc. Vale la pena notare che il noto sinologo Masini ritiene che *yishu* 艺术 sia un prestito di ritorno dal giapponese (Masini, 1997: 260).

---

<sup>35</sup> Per ulteriori informazioni sulle occorrenze della parola *meishu* 美术 nelle fonti cinesi del XIX secolo, si veda Masini, 1997: 229.

<sup>36</sup> Questa opera si divide in due parti, l'arte della Cina e l'arte occidentale, ma non include Russia e Stati Uniti. Inoltre, vale la pena notare che un intero capitolo è dedicato all'arte italiana.

### 1.2.3. La resa del termine 'Rinascimento' e la sua connotazione ideologica

Questa parte si focalizza sul termine *wenyi fuxing* 文艺复兴 ('Rinascimento') e analizza la resa di questo vocabolo e i significati assegnatigli nell'autorevole dizionario *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典<sup>37</sup> (d'ora in poi XHC). "La lingua cinese è una delle poche lingue al mondo che meno frequentemente ricorre al semplice mantenimento di termini e sintagmi di origine straniera, [...] i quali sono sempre resi nelle forme grafematiche della lingua di arrivo" (Bulfony, 2007: 107-115). Questo è anche il caso di *Wenyi fuxing* 文艺复兴, il quale rappresenta un calco semantico: *wen* 文 si riferisce a 'parola, testo, scrittura' (Cibai, 2009: 4115), *yi* 艺 significa *caineng* 才能, *jiyi* 技艺 ('talento, abilità') e *yishu* 艺术 ('arte') (Cibai, 2009: 4695); 复兴 *fuxing* indica invece "衰落后再兴盛起来 'prosperare dopo il declino'" (XHC, 2016: 411).

La traduzione *wenyi fuxing* 文艺复兴 ha suscitato un ampio dibattito, svoltosi sulle pagine dell'autorevole rivista storica cinese *Lishi yanjiu* 历史研究. Nel primo fascicolo del 1980 lo storico Pang Zhuoheng 庞卓恒 dedicò all'argomento un articolo dal titolo "*Tantan 'wenyi fuxing' yici de hanyi he yifa* 谈谈 '文艺复兴' 一词的含义和译法 ('Sul significato e traduzione della parola *Rinascimento*')", in cui proponeva che *Rinascimento* dovesse essere tradotto come *wenhua fuxing* 文化复兴, dal momento che la rinascita non si riferiva "绝单纯是, 甚至也不主要是指文学艺术的复兴 'mai semplicemente, e nemmeno principalmente, a un *Rinascimento* della letteratura e dell'arte'". Discutendo l'etimologia del termine, Pang citava gli storici americani Will Durant e Ariel Durant (1953: 67), che scrissero<sup>38</sup>:

1751-1772年间出版的法国《百科全书》使用了法文词 Renaissance 来表述发源于意大利的 *Rinascita*. 从此以后, Renaissance 逐渐成为西方各国文献中共同使用的专门术语。不过, 法国《百科全书》使用这个术语, 也不是单纯指文学艺术的复兴, 而是广泛地指十四, 十五, 十六世纪时期的 '学术和人文学科的繁荣'。

L'*Encyclopédie* pubblicata tra il 1751 e il 1772 usava la parola francese *Renaissance* per esprimere *Rinascita*, il termine italiano da cui questa ha origine. Da allora, *Renaissance* è diventato gradualmente un termine tecnico comunemente usato nella letteratura dei Paesi occidentali. Tuttavia, l'*Encyclopédie* francese usa il termine non semplicemente per riferirsi alla rinascita della letteratura e dell'arte, ma per riferirsi in maniera più ampia alla 'fioritura accademica e umanistica' dei secoli XIV, XV e XVI.

Tuttavia, la proposta di Pang non ebbe molto successo. Nel quinto numero della rivista dello stesso anno, lo studioso Tan Shibao 谭世保 (1980), in

<sup>37</sup> È il dizionario di riferimento del cinese moderno, conosciuto come il più autorevole nella storia dei dizionari cinesi.

<sup>38</sup> Pang riportava la citazione di Durant (1953) da lui tradotta in lingua cinese.

un articolo intitolato “*Ye tan ‘wenyi fuxing’ yici de hanyi he yifa* 也谈 ‘文艺复兴’ 一词的含义和译法 (‘Ancora sul significato e la traduzione della parola *Rinascimento*’)", sostenne che il punto di vista di Pang “不能算言之成理, 值得商榷 ‘non può essere considerato ragionevole ed è discutibile’”. Zhu Longhua 朱龙华 (2014), noto storico dell’arte, professore all’Università di Pechino e caporedattore di una serie di volumi sulla storia d’arte del mondo, ha sostenuto che “我们把它翻译成文艺复兴倒也相当贴切, 文艺复兴这个词直译就是再生, 而把这种新艺术叫作再生则很有深 ‘Tradurre *Rinascimento* come *wenyifuxing* 文艺复兴 è molto appropriato: la resa letterale della parola *Rinascimento* significa rigenerazione, ed è molto significativo considerare questa nuova arte come una rinascita””.

### Rinascimento e ideologia

Oltre alla questione della traduzione, il significato assegnato a questa voce dal XHC merita un’attenzione speciale, poiché “ideology is the vital concern of critical lexicography” (Kachru, 1995). Da un confronto fra le diverse edizioni dello XHC sono emerse interessanti differenze. Nella *shixingban* 试行版 (‘edizione pilota’, 1973), nella prima edizione (1978) e nella seconda edizione (1983), la voce viene spiegata in questo modo (XHC, 1983: 1205):

文艺复兴 *wenyi fuxing* 指欧洲 (主要是意大利) 从十四到十六世纪文化和思想发展的潮流。据说那时文化的特点是复兴被遗忘的希腊, 罗马的古典文化。实际上, 文艺复兴是欧洲资本主义文化思想的萌芽, 是新兴的资本主义生产关系的产物。文艺复兴时期的主要思想特征是人文主义, 提倡以人为本位, 反对以神为本位的宗教思想。当时文学家所着重描写的是活的人; 美术家所描绘的也是普通人物和自然景色, 画宗教故事时也富有入间情趣。

*Wenyi fuxing* si riferisce alle correnti di sviluppo culturale e intellettuale in Europa (principalmente in Italia) dal XIV al XVI secolo. Si dice che la cultura di quel tempo fosse caratterizzata dalla rinascita delle dimenticate culture classiche della Grecia e di Roma. In effetti, il Rinascimento è stato il germe del pensiero culturale capitalista europeo e il risultato dei rapporti di produzione capitalistici emergenti. La principale caratteristica ideologica del Rinascimento è l’umanesimo, che sostiene la centralità dell’uomo e si oppone al pensiero religioso centrato sulla divinità. A quel tempo, gli scrittori si concentravano sulla rappresentazione di persone viventi; gli artisti raffiguravano anche persone comuni e paesaggi naturali, e, anche quando dipingevano storie a tema religioso, erano pieni di interesse per l’umano.<sup>39</sup>

Dalla terza edizione (1996) in poi la definizione si mantiene la stessa, con l’eccezione dell’ultima frase (“当时文学家所着重描写的是活的人; 美术家所描

---

<sup>39</sup> Traduzione dell’autrice.

绘的也是普通人物和自然景色,画宗教故事时也富有人间情趣 ‘A quel tempo, gli scrittori si concentravano sulla rappresentazione di persone viventi; gli artisti raffiguravano anche persone comuni e paesaggi naturali, e, anche quando dipingevano storie a tema religioso, erano pieni di interesse per l’umano’) che viene omessa. Come specificato nella prefazione alla quarta edizione, “修订的工作主要是增,删,改,[...] ,删,是删去一些过于陈旧的词语以及一些过于专门的百科词条 ‘Il lavoro di revisione è consistito principalmente nell’aggiungere, cancellare, modificare, [...], con cancellare si intende la cancellazione di alcune parole troppo datate e di alcune voci enciclopediche troppo specialistiche” (XHC, 2012). L’omissione dell’ultima frase potrebbe essere stata determinata dal fatto che questa appariva forse troppo detagliata.

La connotazione ideologica<sup>40</sup> che caratterizza la definizione dello XHC emerge anche in un altro autorevole dizionario, lo *Cibai* 辞海 (2009: 4126), il quale include più voci e fornisce spiegazioni più enciclopediche. Nella definizione data dallo *Cibai* si sostiene che il Rinascimento fosse una creazione della “新兴的资产阶级为了反映自身的利益和要求 ‘classe borghese per riflettere i propri interessi e le proprie esigenze” e che le persone che avevano proposto il termine Rinascimento erano “资产阶级史学家 ‘storici borghesi”.

Analizzando il Rinascimento dal punto di vista della classe sociale, Burke (2014: 38) ha adottato lo stesso approccio nel suo conosciuto capolavoro *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*; commentando il sociologo tedesco Alfred Von Martin (1882-1979), Burke sostiene: “Alfred Von Martin’s Renaissance is a ‘bourgeois revolution””. È la classe borghese che ha sostituito il nobile e il chierico come figura dominante della società: “It is this social change that underlines the rise of a rational calculating mentality”.

In Cina il punto di vista di classe è stato per molto tempo un canone per l’analisi delle opere letterarie e culturali, soprattutto durante il periodo della Rivoluzione culturale (1966-1976), in cui questo paradigma venne utilizzato in maniera dominante<sup>41</sup>. Ne è un buon esempio la prefazione (He, [1979] 2016: 1-20) della traduzione cinese di un altro noto libro sul Rinascimento italiano, *The Civilization of the Renaissance in Italy* di Burckhardt: “这部中文译本的出版,对于我们了解和批判资产阶级历史学和资产阶级的文艺思想都有很大帮助 ‘La pubblicazione di questa traduzione cinese è di grande aiuto per comprendere e criticare la storia borghese e il pensiero letterario borghese’”. Il pattern linguistico *zichanjieji shixuejia* 资产阶级史

---

<sup>40</sup> Per la critica lessicografica e le componenti ideologiche di significati veicolati dal XHC, si veda Bertulesi, 2022.

<sup>41</sup> Sulla Rivoluzione culturale, si veda Samarani, 2004: 249-281.

学家 (‘gli storici borghesi’) presente in XHC ricompare in questa prefazione: “资产阶级的历史学家处于阶级偏见, [...], 对于文艺复兴运动的历史意义未能 (也不可能) 作出科学的说明 ‘Gli storici borghesi hanno un pregiudizio di classe, [...] e non possono offrire (né tantomeno sono in grado di farlo) una spiegazione scientifica del significato storico del movimento rinascimentale’”. Lo scopo di questi studiosi sarebbe stato infatti quello di esaltare la emergente borghesia, che stava allora sostituendo la nobiltà come classe dominante, ignorando completamente la classe dei lavoratori. Per questo motivo, le opere, le idee e le interpretazioni di questi ‘storici borghesi’ erano tutt’altro che complete ed esaustive.

Inoltre, si critica anche il fatto che lo stesso Burckhardt fosse un membro della borghesia, perché nato in una famiglia svizzera che aveva ricoperto per generazioni ruoli importanti nella sfera politica, culturale e religiosa. He (2016: 11) sostiene:

布克哈特由于局限于资产阶级的偏见, 使他看不见人民群众对文艺复兴的伟大贡献。他认为文艺复兴文化只是那些有钱有闲的上层分子的成就, 而劳动人民是没有份的; 因此劳动人民在他的书中毫无地位。这充分表现出他轻视劳动人民的资产阶级立场。

Il pregiudizio borghese di Burckhardt gli impediva di vedere il grande contributo delle masse al Rinascimento. Credeva che la cultura rinascimentale fosse solo una conquista della borghesia ricca e oziosa e che i lavoratori non ne facessero parte; quindi i lavoratori non avevano posto nel suo libro. Questo ha dimostrato pienamente la sua posizione di borghese che disprezzava i lavoratori.<sup>42</sup>

He ritiene quindi che occorra servirsi della teoria del materialismo storico di Marx ed Engels, e persino del pensiero di Mao Zedong, per interpretare “correttamente” la cultura rinascimentale italiana. Questo sarebbe a suo giudizio “l’unico metodo scientifico”<sup>43</sup>.

In conclusione, a parte il dibattito tra le rese *wenyi fuxing* 文艺复兴 e *wenhua fuxing* 文化复兴 emerso alla fine del XX secolo, l’interpretazione ideologica del termine e del significato storico di tale periodo appare caratterizzata dalla visione della lotta di classe diffusa in Cina in quel periodo, visione che ha influenzato in maniera evidente anche la compilazione dei dizionari e la percezione delle opere moderne del Rinascimento italiano.

---

<sup>42</sup> Traduzione dell’autrice.

<sup>43</sup> Vale la pena notare che, anche se tali commenti di stampo ideologico sono un prodotto tipico di quei tempi, gli attuali dizionari cinesi, come XHC e *Cibai*, hanno continuato a portare questo punto di vista fino all’ultima versione, sebbene in forme non così esasperate. La prefazione di questo volume, pubblicato dalla Commercial Press, è stata sempre inclusa dalla prima edizione del 1979 fino all’ultima edizione nel 2016. Al contrario, la monografia accademica di Chen (2020: 143-150) presenta una sezione dedicata alla discussione dello stesso Burckhardt e delle sue opere, ma non sviluppa la sua interpretazione ricorrendo al concetto di classe sociale.

## 2.

# Modelli teorici e costruzione del glossario

Nel capitolo precedente sono stati esaminati, in prospettiva diacronica, i contatti tra Cina e Italia nel campo dell'arte: la pittura di icone sul modello di quella donata all'imperatore da Matteo Ricci, la prospettiva introdotta da Giuseppe Castiglione e la valutazione del Rinascimento italiano elaborata dagli intellettuali cinesi del XX secolo. Dal punto di vista linguistico, sono state analizzate le rese storiche dei termini *chiaroscuro* e *prospettiva*; sono state estratte le parole appartenenti al campo artistico da due storici dizionari bilingui ed è stata infine discussa la connotazione ideologica del termine *Rinascimento*. L'analisi presentata nei capitoli successivi si concentrerà, invece, sul contesto attuale ed esplorerà, nel quadro teorico degli studi di traduzione, come il vocabolario del Rinascimento italiano venga reso in cinese contemporaneo.

Come premessa, è importante sottolineare che, mentre per il periodo del *Xixue dongjian* 西学东渐 ('Introduzione delle conoscenze occidentali in Oriente'), tra la fine della dinastia Ming e l'inizio della dinastia Qing, risulta più facile rintracciare italianismi diretti, nel corso del XX secolo sono invece più numerosi i casi di italianismi indiretti o incerti, dal momento che le principali lingue intermedie erano allora il giapponese, il russo, l'inglese e il francese. Questo rende di fatto più difficile tracciare percorsi dei contatti linguistici tra cinese e italiano in epoca contemporanea.

### 2.1. MODELLI TEORICI DI TRADUZIONE

#### 2.1.1. Strategie traduttive

Both *translatus* (carried over, serving as part participle of *transferre*, i.e. to bring/carry over) and *tradúcere*, itself a blend of *trans* (across, over) and *dúcere* (to lead) refer to the action of bridging a divide, be it in its physical

sense as in the case of a river, or metaphorical, as between languages or between concepts. (Brusco, 2013: 13)

La traduzione è un processo produttivo che collega due sistemi linguistici e culturali, mettendo in rilievo somiglianze e differenze. Ci sono molte strategie per realizzare questo processo: quando si incontrano concetti che non esistono nella lingua ricevente si ricorre solitamente al prestito e al calco, mentre di fronte alle parole che hanno significati identici o simili nei vocaboli della lingua ricevente si può ricorrere all'equivalenza che può essere sia totale sia parziale.

### 2.1.1.1. Prestito

Il patrimonio lessicale di una lingua si arricchisce con la formazione di nuove parole utilizzando elementi già presenti in quella lingua o importando nuove parole da altre lingue (Zolli, 1976: 1). Per superare una lacuna, solitamente metalinguistica, come nel caso di un nuovo processo tecnico o di un concetto sconosciuto, il prestito è il più semplice di tutti i metodi di traduzione (Vinay e Darbelnet, 1995: 31-35).

[Al] momento del prestito il parlante, attraverso un processo d'identificazione più o meno approssimativa, ricompono nel proprio sistema linguistico l'immagine del modello straniero; in questo sforzo di adeguamento all'archetipo potrà anche, per esempio, riprodurre dei suoni che normalmente non rientrano nelle possibilità di realizzazione del sistema fonemico della sua lingua. (Gusmani, 1993: 19)

Per esempio, la parola *tempera*, tecnica pittorica che utilizza colori in polvere stemperati in sostanze diverse dall'olio (anticamente rosso d'uovo, oggi colle animali), che si sciolgono con l'acqua, è resa in cinese con il prestito fonetico *tanpeila* 坦培拉<sup>1</sup>. Il significato letterale di *temperare* è 'mescolare', ma il significato dei tre caratteri cinesi di *tanpeila* 坦培拉 non ha nulla a che vedere con la pittura o l'arte. Un altro esempio è il termine *braccio*, l'unità di misura della distanza comunemente usata nel Rinascimento, che è reso *bulaqiao'ao* 布拉乔奥<sup>2</sup>.

Nel momento in cui il cinese riceve parole straniere ci sono due aspetti che richiedono particolare attenzione. In primo luogo, il prestito fonetico, in quanto metodo traduttivo di estrema stranierizzazione, generalmente

---

<sup>1</sup> Questa resa si trova in Ren, 2017 e nel dizionario inglese-cinese CODAT, 2014: 278, 301.

<sup>2</sup> Questa resa si trova in Li, 2020: 1.

non ha una vitalità di lunga durata, a meno che non si tratti di un caso in cui si intende volutamente conferire un carattere esotico al termine, come ad esempio fanno alcuni marchi famosi per ottenere una maggiore riconoscibilità come *brand* estero agli occhi del consumatore. Poiché di solito sono composti da caratteri privati del loro significato originario e giustapposti solo in virtù della loro pronuncia, i prestiti fonetici causano ostacoli sia alla pronuncia sia alla comprensione da parte dei sinofoni.

Questo primo fenomeno dà origine a un secondo fenomeno: la contemporanea coesistenza, per alcune parole straniere, di due metodi di ricezione, ovvero prestito e calco. Tornando ai casi di *braccio* e *tempera*, si osserva che il primo è più comunemente reso come *bichang* 臂长<sup>3</sup> (lett. ‘braccio + lunghezza’), mentre il secondo è anche spesso tradotto come *dancaihua* 蛋彩画<sup>4</sup> (lett. ‘uovo + colore + pittura’). Quest’ultima resa è un errore, perché sebbene le uova siano un comune agente viscoso, la tempera può essere prodotta anche senza uova, quindi la resa *dancaihua* 蛋彩画 è solo un iponimo di *tempera*. Per questo motivo e per il fatto che le vernici attualmente usate hanno perlopiù origine sintetica, negli ultimi anni è stato preferito l’uso del prestito fonetico *tanpeila* 坦培拉.

### 2.1.1.2. Calco

Il calco è una particolare tipologia di prestito che prevede nella lingua di arrivo la creazione di una nuova parola o di un insieme di parole a partire dal modello interno della lingua da cui proviene il prestito. Si ha un calco semantico quando il significato di una parola della lingua di partenza condiziona il significato di una parola già esistente o comunque plausibile nella lingua di arrivo. Ad esempio, il termine *capriccio* che si riferisce alla composizione inconsueta, fantasiosa, bizzarra, è reso con *suixianghua* 随想画<sup>5</sup>, i cui caratteri letteralmente significano ‘casuale + immaginario + pittura’. Il suffisso *hua* 画 appare frequentemente nelle strategie di traduzione, come *tongjinghua* 通景画<sup>6</sup> (lett. ‘totale + scena + pittura’) per ‘quadatura’, *xiuzhenhua* 袖珍画<sup>7</sup> (lett. ‘piccolo + pittura’) per ‘miniatura’. Per quanto riguarda invece i termini che denotano i vari metodi di pittura, viene solitamente utilizzato il suffisso *fa* 法 come *qiansuofa* 前缩法<sup>8</sup> (lett.

<sup>3</sup> Questa traduzione si trova in Hu, 2012: 17 e Gao, 2022: 39.

<sup>4</sup> Questa resa si trova in Zhang C. e Zhang K., 1997.

<sup>5</sup> Questa resa si trova nel dizionario inglese-cinese CODAT, 2014: 66.

<sup>6</sup> CODAT, 2014: 257.

<sup>7</sup> CODAT, 2014: 199.

<sup>8</sup> CODAT, 2014: 132.

‘anteriore + diminuire + metodo’) per ‘scorcio’, *ming’anduibifa* 明暗对比法 per ‘chiaroscuro’ e *toushifa* 透视法 per ‘prospettiva’. L’Appendice 2 di questa ricerca presenta una tabella di esplorazione preliminare del vocabolario artistico italiano entrato nella lingua cinese. Da un’analisi delle occorrenze delle varie tipologie di prestito si può concludere che il calco è la strategia più utilizzata nella lingua cinese.

### 2.1.1.3. Equivalenza totale e parziale

*Equivalenza* indica la sostituzione di un modo di espressione nella lingua di partenza con quello nella lingua di destinazione che si riferisce alla stessa situazione o esprime la stessa idea, anche se non c’è corrispondenza formale o semantica. *Equivalenza totale* indica una corrispondenza semantica con nessuna (o solo poche) differenze di connotazione. È questo il caso dei termini *pigmento*, reso con *yanliao* 颜料<sup>9</sup>, e *colorante*, reso con *ranliao* 染料<sup>10</sup>. L’*equivalenza parziale* si riferisce invece a una corrispondenza semantica con alcune differenze di connotazione, come nel caso di *shuaiyi* 率意 per ‘prestezza’, in cui il termine cinese *shuaiyi* 率意 significa ‘disinvoltura, sconsideratezza, sfrenatezza, schiettezza’, mentre il vocabolo italiano vale ‘velocità’<sup>11</sup>.

### 2.1.2. Traduzione di parole-concetto e nomi propri

#### 2.1.2.1. Parole-concetto

La scelta tra traduzione letterale e traduzione libera è un argomento che è stato da sempre discusso nelle teorie traduttive e integra i concetti di forma

---

<sup>9</sup> *Pigmento* è il “nome generico di sostanze colorate insolubili”. Occorre tenere presente che all’epoca “si conoscevano solo pigmenti di natura inorganica” (Frezzato, 2009: 237). Secondo la spiegazione del *Cibai* (2009: 4069), il *pigmento* si riferisce a “用来看色的物质, 种类很多, 以无机化合物为主 ‘sostanze usate per colorare, ce ne sono molti tipi, principalmente composti inorganici’”. Pertanto, si ritiene che la resa in cinese *yanliao* 颜料 sia equivalente.

<sup>10</sup> *Colorante* si riferisce a una sostanza capace di tingere un materiale, penetrando in esso e fissandovisi, da sola o per azione di opportuni agenti (mordenti). Il suo equivalente è *ranliao* 染料, che, secondo il *Cibai* (2009: 709), indica sostanze organiche in grado di tingere fibre e altri materiali in vari colori.

<sup>11</sup> Biow (2018: 80-108) ha dedicato un capitolo nella sua monografia *Vasari’s Words* per spiegare culturalmente la parola chiave *prestezza*, che secondo lui è legata alla prosperità dell’arte rinascimentale e alla velocità crescente della produzione.

e di contenuto. Più la forma influisce sul contenuto o sul significato, più difficile diventa il compito del traduttore, fino al punto di trovarsi davanti a una condizione di intraducibilità<sup>12</sup>, un altro tema centrale nello studio della traduzione (Brusasco, 2013: 13).

Come osserva Borutti, i traduttori di Heidegger lasciano spesso non tradotte le parole-concetto, come *Vorhandenheit* o *Gelassenheit* (Borutti, 2020: 12). Se riteniamo che i limiti della traduzione non siano un ostacolo alla comprensione, questa modalità può permettere di confrontarci in modo produttivo con una cultura molto diversa dalla nostra. In un certo senso, le parole-concetto possono essere considerate come casi estremi di straniamento: tale approccio, al contrario dell'addomesticamento, sottolinea le differenze linguistiche e culturali nei testi stranieri. Le parole-concetto hanno anche un altro nome: *culture-bound words*; queste tendono a creare un *cultural gap*, perché per esse non esiste alcun equivalente nella lingua di arrivo. "Il *cultural gap* diventa così un *referential gap* o *lexical gap* nella lingua di arrivo" (Iamartino, 2006: 122). Le parole-concetto sono spesso considerate una delle sfide più difficili per i traduttori, e per questo spesso capita di imbattersi in note a piè di pagina che spiegano "è difficile trovare un equivalente per tradurre questa parola".

Il *Dictionary of Untranslatables* (2014) dimostra come tradurre l' 'intraducibile' e mette a fuoco il 'pensiero filosofico nella traduzione'. Vale la pena notare che, nella guida all'uso di questo dizionario, il primo esempio fornito dall'autore è la parola italiana *leggiadria*:

The *Dictionary of Untranslatables* offers three types of entries. Among the "word-based" entries, some start from a single word in a single language, taken as "untranslatable", revealing a given constellation in time and/or space, such as *leggiadria*, which initially expresses the gracefulness of women in the Italian Renaissance and evokes for us the smile of the Mona Lisa. (Cassin *et al.*, 2014: xxi)

Questo esempio dimostra chiaramente le ricche connotazioni culturali di tali parole e le sfide che ne derivano per i traduttori. L'oggetto di discussione del quinto capitolo, *disegno*, ricorre in questo dizionario ben 98 volte nella sua forma originale italiana, poiché è strettamente correlato ad altre parole chiave, come *concetto*, *leggiadria*, *genius*, *maniera*, *mimesis*. La parola è glossata come segue:

*Dessein* is, along with *dessin*, one of the received translations of the Italian *disegno*. Eighteenth-century French broke with Italian tradition and, like

---

<sup>12</sup> Ci sono molti saggi dedicati all'argomento di traducibilità e intraducibilità, ad esempio Sankey, 1990 e Ping, 1999.

German and English, separated the semantic fields of *dessein* and *dessin*. Nevertheless, *disegno* is to be thought of alongside “design”, which not only means “drawing” (*dessin*) but also “the ability to grasp patterns”. (Cassin *et al.*, 2014: 210)

La traducibilità e intraducibilità di queste parole, che rappresentano i tesori del patrimonio artistico e culturale italiano, hanno attirato molta attenzione da parte di ricercatori appartenenti a vari campi come la storia dell’arte, la letteratura, la linguistica e di professionisti come traduttori, guide turistiche, organizzatori di mostre. Il lessico dei termini critici, tuttavia, come lo *sfumato* di Leonardo o il *non finito* di Michelangelo, ha causato diverse difficoltà per la traduzione; infatti, nelle moderne lingue europee questi due termini vengono spesso mantenuti nell’originale italiano. Tuttavia, il cinese ha alcune caratteristiche uniche quando si tratta di tradurre parole straniere, data la sua nota resistenza ai prestiti fonetici (Norman, 1988; Hsieh, 2017). Da questo punto di vista meritano un’ulteriore riflessione le problematiche poste dalle strategie traduttive cinesi, ossia se tradurre o meno, come tradurre e la vitalità della soluzione<sup>13</sup>. Inoltre, la resa delle parole-concetto è anche un indicatore che riflette il livello di penetrazione degli italianismi nell’ambito dell’arte nella lingua cinese. Partendo dalla teoria del contatto linguistico, Zolli (1976: 2) sostiene che:

Il prestigio culturale e la forza di espansione di una lingua si misurano dal tipo di voci che essa esporta. Quando ad esempio i rapporti fra due popoli sono di ordine esclusivamente commerciale, o quasi, le parole che si esportano sono per lo più nomi comuni che designano oggetti concreti, quando i rapporti sono più profondi e il prestigio culturale della lingua che dà è di gran lunga superiore a quello della lingua che riceve, i prestiti riguardano solo le parole astratte [...].

### 2.1.2.2. Nomi propri

Nomi propri e parole-concetto vengono analizzati insieme in questa sezione perché, a mio avviso, questi due tipi di parole rappresentano la difficoltà più grande per la traduzione in cinese. Rispetto ad altre lingue alfabetiche, per il cinese è difficile mantenere direttamente la forma della lingua di partenza o trovare le lettere corrispondenti attraverso la traslitterazione. Il sinologo Hsieh (2017, 391) affronta in modo specifico

---

<sup>13</sup> Si veda la discussione sulla traduzione dei casi specifici di parole-concetto nei successivi capitoli.

il tema della trascrizione dei nomi stranieri nello standard cinese, affermando: “standard Chinese is highly resistant to phonetic loans (or, sound translations), preferring loan translations or calques”. Shen e Zhu (2013), traduttori del *Sommario della Storia d’Italia* di Salvatore (1969), scrivono direttamente nella prefazione: “我们在翻译过程中遇到的最大困难, 是国内各译本的译名的不统一, 同一历史名人, 有多种译法 ‘La più grande difficoltà che abbiamo incontrato nel processo di traduzione è l’incoerenza della traduzione dei nomi di persona nelle varie versioni e la presenza di diversi metodi di traduzione per lo stesso personaggio storico’”. Questa osservazione è valida anche per la traduzione dei nomi degli artisti del periodo del Rinascimento. Ad esempio, Alberti è tradotto sia come *A’erbeidi* 阿尔贝蒂 sia come *A’erbodi* 阿尔伯蒂; Leonardo è conosciuto con il suo cognome *Dafenqi* 达芬奇 (‘Da Vinci’), mentre Buonarroti con il suo nome *Mikailangjiluo* 米开朗基罗 (‘Michelangelo’). Anticipo qui tale questione che sarà discussa più in dettaglio di seguito<sup>14</sup>.

## 2.2. COSTRUZIONE DEL GLOSSARIO

Questa sezione intende indagare i problemi relativi alla classificazione delle categorie delle parole dell’arte, alla scelta delle informazioni da includere nel glossario finale bilingue e ai criteri della selezione dei testi di riferimento.

### 2.2.1. Categorie di parole

Un travaglio diverso, meno legato a circostanze passeggera, più immerso nella storia del nostro tempo, è mostrato da un’altra lingua letteraria, quella della critica d’arte: così il Devoto<sup>15</sup> ha caratterizzato il linguaggio della critica d’arte rispetto ad altre varietà di linguaggio critico e specialistico. (De Mauro, 1965: 7)

Nella complessa relazione tra il linguaggio specialistico e il linguaggio comune, il linguaggio dell’arte appare di difficile collocazione. Questo non può infatti essere compreso in nessuno delle due categorie, ma appare piuttosto collocarsi in una zona di intersezione. Come ha sostenuto Sobrero

---

<sup>14</sup> Cfr. § 4.3.1.

<sup>15</sup> Devoto (1960: 153) pone l’accento su una caratteristica fondamentale del linguaggio della critica d’arte: l’uso frequente di metafore. Per il valore metaforico di termini artistici, si rimanda a Trovato, 2002 e D’Achille, 2007.

(1993: 7), il linguaggio dell'arte è un linguaggio sub-tecnico, settoriale e caratterizzato da un grado di specializzazione che varia a seconda degli utenti, della disciplina e del contesto situazionale e che è caratterizzato principalmente dalla sua terminologia, o meglio, dal suo lessico<sup>16</sup>.

Le parole dell'arte possono essere classificate in molti modi. De Mauro (1965: 32-33) ha suddiviso le parole da lui esaminate in tre categorie: i "termini relativi a prodotti delle tecniche esecutive", come *affresco, piedestallo, sbalzo*; i "momenti dell'attività dell'artista figurativo in generale", come *architettura, disegnare, scultore*; le "parole esprimenti nozioni [...] in sede critico-estetica", come *classico, forma, gusto, verismo*.

Le Mollé (1988: 12-13), italianista francese ed esperto di Vasari, ha classificato la lingua vasariana in quattro categorie. Nella prima, "la langue et le vocabulaire d'un theoricien", si possono trovare termini come *maniera, disegno, natura, moderno, invenzione, imitazione*. La seconda categoria, "la langue et le vocabulaire d'un critique", comprende principalmente: *pulito, crudo, gagliardo, stravagante, bizzarro, morbido, vago, goffo, gentile, singolare, terribile, pellegrino, capriccioso, fiero, bontà/buono, pratico, diligente, riduzione, fantasia, unione/unito*. La terza categoria, "la langue et le vocabulaire d'un artiste", include termini come *colorito, rilievo, ordine, scorcio, sfumato, prospettiva, finito e non finito, lumiera, lumeggiare, mezzo, mezzano, sbattimenti di luce, chiaroscuro*. La quarta e ultima categoria, "la langue et le vocabulaire d'un artisan", racchiude infine vocaboli come *tavola, quadro, travertino, macigno, mestiche, biacca, bulino*.

Il *Dizionario dei termini artistici* (Grassi e Pepe, 1994: VII) distingue invece le parole dell'arte in due grandi categorie: "i termini tecnici", definiti come "le 'costellazioni fisse' del patrimonio linguistico della storia dell'arte", e le "voci di ordine concettuale-storico". Sul piano semantico, queste ultime "sono caratterizzate generalmente da molteplici modificazioni e variabilità di contenuto semantico lungo il percorso storico", mentre "le voci di ordine tecnico [...] si presentano con connotazioni costanti".

Le modalità di classificazione appaiono dunque molteplici. Per quanto riguarda le circa cento parole che saranno raccolte nel glossario finale di questo lavoro di ricerca, si è optato per una divisione in tre categorie: la prima categoria comprende termini relativi a prodotti, supporti e strumenti come *biacca, quadro, tavola*; la seconda categoria comprende i termini che hanno sia basi teoriche sia applicazioni pratiche, come *rilievo, chiaroscuro, prospettiva, scorcio, sfumato*; la terza categoria, infine, comprende termini relativi a nozioni critico-estetiche e che implicano concetti astratti, spesso

---

<sup>16</sup> Per ulteriori discussioni sulle caratteristiche del linguaggio d'arte, si rimanda a De Mauro, 1965: 7-27.

espressione di determinati orientamenti ideologici, afferenti allo studio e all'esecuzione dell'attività artistica come *istoria, grazia, natura, invenzione, imitazione, fantasia*. Questo tipo di suddivisione non deve tuttavia essere presa con eccessivo rigore, in quanto vi sono termini che potrebbero essere collocati in più categorie a seconda del significato prevalente che si intende accordargli.

### 2.2.2. Strumenti lessicografici artistici e struttura del glossario

Storicamente i ruoli del lessicologo bilingue/multilingue e del traduttore si sono spesso sovrapposti (Iamartino, 2006: 102). Prima di compilare il glossario per questo lavoro di ricerca, saranno esaminati gli strumenti lessicografici esistenti e i loro modelli di progettazione. Attualmente, ci sono principalmente due tipi di vocabolari artistici bilingui/multilingui, uno più semplice, che consiste in elenchi di forme equivalenti, e uno più complesso, come nel caso dei dizionari enciclopedici. Il primo si caratterizza come 'funzionale' e di solito è utilizzato da utenti generici. Il secondo è invece 'descrittivo' e i suoi utenti sono generalmente professionisti del settore. Di seguito saranno introdotti alcuni vocabolari cartaceo/elettronico, monolingue/bilingue o multilingue in cinese e italiano.

#### 2.2.2.1. Risorse monolingui

Si possono rintracciare molti modelli rappresentativi di strumenti lessicografici del passato in italiano, come il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* compilato nel 1681 da Baldinucci, il primo lessicografo della terminologia artistica, che gli valse l'ammissione all'Accademia della Crusca, e il *Dizionario delle belle arti del disegno*, completato nel 1797 da Milizia, un critico d'arte del primo Neoclassicismo. Più di recente è stato pubblicato il *Dizionario dei termini artistici*, di carattere filologico con una raccolta di oltre 6.000 termini, compilato da Pepe e Grassi nel 1994. Questo dizionario offre un quadro completo della terminologia artistica, dall'antichità alla fine del XX secolo, e include vocaboli tratti da vari importanti testi storici e artistici. Per quanto riguarda le risorse elettroniche, oltre ai lemmari elettronici creati per i lessici di Leonardo Da Vinci e Giorgio Vasari denominati *Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza (e-Leo)*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Il sito Internet del progetto è accessibile all'indirizzo: <https://www.leonardodigitale.com/> [14/01/2026].

e *Vasari scrittore*<sup>18</sup>, di particolare rilievo appare anche il recente lemma sviluppato congiuntamente da Memofonte e Accademia della Crusca *Parole dell'arte: per un lessico della storia d'arte nei testi dal XVI al XX secolo*<sup>19</sup>, con particolare riferimento ai trattati d'arte cinquecenteschi.

Come riporta Casacchia (2006: 358), "In China, linguistic research started very early. Theoretical analysis, lexicography, and dialectology were cultivated by Chinese scholars before the foundation of the Empire (221 b.C.)"<sup>20</sup>. Nonostante ciò, la compilazione dei dizionari d'arte è iniziata in tempi recenti. Si segnalano, in particolare, *Xifang xiandai yishu cidian* 西方现代艺术词典 ('Dizionario di arte moderna occidentale', 1989), *Dangdai shijie meixue yishuxue cidian* 当代世界美学艺术学词典 ('DEAMC – Dizionario dell'estetica e dell'arte del mondo contemporaneo', 1990) e *Yishu cidian* 艺术词典 ('Dizionario d'arte', 1999).

È da notare che nei primi dizionari cinesi che fanno riferimento all'arte occidentale, l'Italia è ben presente a livello di contenuti, mentre la lingua italiana è quasi assente rispetto alle altre lingue straniere come il russo, l'inglese e il francese. Ad esempio, nel DEAMC (1990) la parola *Rinascimento* è spiegata nel seguente modo:

[文艺复兴] (ВОЗРОЖДЕНИЯ, РЕНЕССАНС, 法文 *Venaissance* [sic]) 文化艺术上反映从封建主义向资本主义过渡的一个时代。西欧古典形态的文艺复兴首先形成于意大利，但类似过程也可见于东欧和亚洲，因此，许多历史学家有所谓‘俄国文艺复兴’，‘格鲁吉亚文艺复兴’和‘中国文艺复兴’等等之说。当然，这一文化阶段在每个国家又都有同该国民族学特征，特殊传统和其他民族文化影响相关的自己的特点。

[*Rinascimento*] (ВОЗРОЖДЕНИЯ, РЕНЕССАНС, Francese *Venaissance* [sic]) Riflessione culturale e artistica che riflette l'era di transizione dal feudalesimo al capitalismo. Il Rinascimento delle forme classiche dell'Europa occidentale si è formato in primo luogo in Italia, ma processi simili possono essere rintracciati anche nell'Europa orientale e in Asia. Pertanto, molti storici hanno parlato dei cosiddetti 'Rinascimento russo', 'Rinascimento georgiano' e 'Rinascimento cinese', ecc. Naturalmente, questa fase culturale in ogni Paese ha caratteristiche diverse, legate alle peculiarità etnologiche, alle tradizioni particolari e ad altre influenze culturali locali.

La microstruttura della voce è organizzata in 'entrata + forme nelle lingue di riferimento + definizione + informazione di natura enciclopedica'.

<sup>18</sup> Il sito Internet del progetto è accessibile all'indirizzo: <http://vasariscrittore.memofonte.it/home> [14/01/2026].

<sup>19</sup> Il sito Internet del progetto è accessibile all'indirizzo: <https://mla.accademiadel-lacrusca.org/> [14/01/2026].

<sup>20</sup> Con l'eccezione di rari esempi di cinese e sanscrito, lo studio dei dizionari bilingui dovette attendere la tarda dinastia Ming (1368-1644) (Casacchia, 2006: 358).

La parola nella lingua russa, la traslitterazione in russo della pronuncia francese e la resa in francese sono mostrate tra parentesi dopo l'entrata. Sebbene la spiegazione menzioni l'Italia, cioè il Paese d'origine del Rinascimento, non si sofferma molto su questo, ma generalizza piuttosto il significato della voce. In breve, è abbastanza evidente che nella lessicografia del vocabolario d'arte di fine Novecento l'italiano sia stato in generale sottovalutato nei casi in cui esso è la lingua di partenza delle voci prese in considerazione e messo in secondo piano rispetto alle altre lingue intermedie. Anche se il termine *Italia* compare ben 112 volte nel dizionario, l'italiano non compare quasi mai come lingua originaria delle voci.

Il dizionario è un prodotto socio-culturale ed è perciò soggetto all'ideologia e al potere. Può essere considerato come uno strumento di comunicazione, oltre che un resoconto della lingua standard e della sua interpretazione 'ufficiale' e, per questo motivo, esso può definire e modellare la conoscenza dei destinatari. La creazione di dizionari si configura dunque come un processo di diffusione e condivisione delle informazioni. Nel presente caso, l'italiano come lingua di partenza compare raramente nell'ambito dell'arte del Rinascimento nei dizionari sopracitati, a dimostrazione che il livello di penetrazione dell'italiano nel cinese non è alto e non corrisponde alla sua influenza a livello globale.

#### 2.2.2.2. Risorse bilingui/multilingui

Il *Glossario cinese-italiano* (Qiu, 2013) fa parte della 'serie di glossari cinese-lingue straniere', un progetto finanziato dal governo cinese. Come specificato nella prefazione, "il *Glossario cinese-italiano* raccoglie più di 31 mila termini che concernono cinque grandi categorie: vita quotidiana, attività sociali, affari pubblici, attività economiche e scienze sociali e naturali". All'interno della categoria delle "attività sociali" si trova una sotto-sezione dedicata a "cultura e arte" costituita da sole tre pagine, con una equivalenza lessicale o fraseologica in italiano senza alcuna determinazione del contesto in cui questi termini sono impiegati, ad esempio *bihua* 壁画 (lett. 'parete + pittura'), 'affresco', *linxie* 临写 (lett. 'imitare + scrivere'), 'copiare dal modello'.

Il punto rilevante del *Glossario cinese-italiano* (Qiu, 2013) è che vi sono raccolte anche le parole che fanno riferimento all'ambito artistico cinese. Vengono infatti inclusi termini relativi alla calligrafia, come *xuanzhi* 宣纸 (lett. 'carta prodotta nella Città di Xuan'), 'carta di riso', *miaohong* 描红 (lett. 'ripassare + rosso'), 'ripassare sul carattere scritto in rosso, modello in

inchiostro rosso; all'incisione, come *yinwen* 阴文 (lett. 'concavo + parole'), 'carattere concavo', *yangwen* 阳文 (lett. 'rilievo + parole'), 'carattere a rilievo'; e alla pittura, come *shanshuihua* 山水画 (lett. 'montagna + acqua + pittura'), 'paesaggio in stile tradizionale cinese', *xieyihua* 写意画 (lett. 'scrivere + significato + pittura'), 'pittura idealizzata'.

Nel dizionario, probabilmente per ragioni di spazio, i significati di alcune parole sono semplicemente generalizzati, come due termini che descrivono alcuni metodi rappresentativi della pittura cinese: è il caso di *goutianfa* 勾填法 (lett. 'delineare + riempire + metodo'), 'metodo per colorare', e *pomofa* 泼墨法 (lett. 'spruzzare + inchiostro + metodo'), 'metodo per inchiostrare'. Il significato di *goutianfa* 勾填法 è più complesso di quanto descritto; esso indica una tecnica che prevede, in primo luogo, di delineare l'oggetto con uno spesso tratto di inchiostro e poi di colorarlo; durante la colorazione, occorre prestare attenzione che il colore, in particolare il colore con una elevata forza coprente come l'azzurrite, il verde pietra, la polvere bianca, non copra la linea di contorno e non lasci uno spazio vuoto tra quest'ultima e il colore. *Pomofa* 泼墨法 si riferisce invece al modo di dipingere servendosi della punta del pennello bagnata, imbevuta di inchiostro con una tonalità adatta, che inchiostra delicatamente gli oggetti con intensità appropriata. Perciò, le equivalenze fornite, 'metodo di colorare' e 'metodo di inchiostrare', risultano piuttosto limitative. Si trova inoltre anche un caso speciale: l'entrata *changjuan* 长卷 (lett. 'lungo + rotolo'), che significa 'rotolo dipinto appeso verticalmente', è fornita direttamente dell'equivalente in lingua giapponese *kakemono*.

Oltre al *Glossario cinese-italiano*, si segnalano anche i lavori (due tesi di Laurea) di Aleci (2017) e Grimaldi (2018), che hanno compilato rispettivamente un glossario italiano-cinese nel campo della scultura e uno nell'ambito della pittura. Questi sono il risultato di un progetto di collaborazione tra il Dipartimento di Asia e Africa Mediterranea dell'Università di Venezia e l'Accademia di Belle Arti di Venezia, con l'obiettivo di aiutare gli studenti cinesi che frequentano l'Accademia di Belle Arti a risolvere le difficoltà linguistiche da loro incontrate. Questi due glossari sono divisi in due sezioni: la prima, più concisa, presenta il termine in italiano, *pinyin* e cinese. Per la maggior parte delle entrate si fornisce un equivalente, per alcune da due a quattro equivalenti; la seconda sezione è un repertorio terminografico italiano-cinese di circa duecento parole, che riporta il vocabolo in italiano, con definizione in italiano, e in cinese, con definizione in cinese.

Questi due glossari sono nati dalla concreta esigenza degli studenti cinesi delle accademie d'arte e hanno un forte valore applicativo. Sono forniti

non solo di schemi sintetici, ma anche di repertori con spiegazioni dettagliate. Nella scelta dell'arco temporale, a differenza della presente ricerca che ha selezionato tre opere rappresentative dei secoli XV e XVI, le voci raccolte da Aleci e Grimaldi spaziano dalla preistoria all'età contemporanea. In termini di tipologia delle parole, a differenza del presente lavoro, la selezione delle parole non si concentra principalmente sul vocabolario con significato astratto.

Un'importante risorsa multilingue digitale è costituita dal *Getty Vocabularies*<sup>21</sup>, un database di vocabolari multilingue che parte dalle voci in inglese e presenta ogni termine con un proprio codice. Si tratta di una risorsa elettronica e perciò le informazioni sono ricche e non limitate da esigenze di spazio; vengono così fornite anche 'note aggiuntive' che spiegano il significato delle parole, oltre alle 'fonti' delle parole e ai 'concetti correlati'. Sfortunatamente, la versione cinese presenta solo i caratteri nella forma tradizionale e non in quella semplificata. Inoltre, vi sono alcune parole che si possono trovare in altre lingue, ma non in cinese. Ad esempio, la parola *altarpiece* si trova solo in tedesco, olandese, francese e spagnolo. Nonostante tali limiti, nel complesso il *Getty Vocabularies* costituisce uno strumento molto utile.

Di seguito sono elencate le strutture degli strumenti lessicografici considerati.

Tabella 1. – Confronto fra le caratteristiche di diversi glossari e repertori.

Titolo	Direzione	Tipologia	Equivalentente	Definizione	Esempio
<i>Glossario cinese-italiano</i>	cinese-italiano	Cartaceo	Sì	No	No
<i>Repertorio terminografico sulle sculture e sulle incisioni</i>	italiano-cinese	Cartaceo	Sì	Sì	No
<i>Repertorio terminografico sulle arti pittoriche</i>	italiano-cinese	Cartaceo	Sì	Sì	No
<i>Getty Vocabularies</i>	multilingue	Digitale	Sì	Sì	No

È importante ricordare che, a differenza degli strumenti qui presentati, questa ricerca si concentra anche sulla ricezione e sulla traduzione delle tre opere selezionate. In termini di vocabolario, questo lavoro di ricerca

<sup>21</sup> Il sito Internet del progetto è accessibile all'indirizzo: <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/> [14/01/2026].

analizzerà prima la traduzione delle parole chiave dal punto di vista qualitativo e poi formerà quantitativamente un glossario dedicato ai tre autori. Il glossario finale contiene circa cento termini. Sul piano della microstruttura il glossario è suddiviso in cinque colonne: termine italiano, definizione del termine nella lingua di partenza, termine cinese (equivalente), definizione del termine nella lingua di arrivo e nota, indicando la fonte.

Vale la pena notare che la definizione qui fornita è l'accezione nel suo contesto storico, perché questo aspetto è appunto ciò che manca nella ricezione delle parole italiane d'arte in cinese. Come ha affermato Wang Fang 王方 (2014: 5), traduttore del dizionario inglese-cinese CODAT (2014), gli storici dell'arte occidentali non si limitano a esporre il significato del termine nel contesto attuale, ma conducono anche molte ricerche etimologiche che attribuiscono grande importanza alla collocazione della parola nell'ambiente storico in cui questa si è sviluppata. Solo osservando la lingua e il vocabolario da una prospettiva storica possiamo interpretare i termini in modo più accurato e ridurre le barriere di comprensione per i lettori sinofoni.

### 2.2.3. Selezione dei testi di riferimento

Il vocabolario artistico italiano è oggi una pietra miliare della teoria artistica, perché ha fornito a lungo un modello linguistico nell'ambito dell'arte visiva. Questo vocabolario influenza profondamente quello di altre lingue. Cito, a titolo di esempio, due casi analizzati in Motolese (2012: 19 e 51): la forma *lamart* (< it. lombardo) è stata registrata nei documenti catalani con il significato di 'capomastro'; negli scritti di Albrecht Dürer compare la parola *quar* che corrisponde all'italiano *quadro* con una simulazione della pronuncia veneta.

Questa ricerca mira a costituire un glossario bilingue d'arte che si concentra sulla regione Toscana nel periodo dal 1400 al 1568. La Toscana, e Firenze in particolare, è stata la culla dell'arte rinascimentale. È innegabile che, oltre che a Firenze, anche in altre città come a Venezia e a Roma sorsero importanti scuole e teorie, ma questo lavoro non se ne occupa per il momento. In questa parte verranno spiegate le ragioni della scelta del periodo e le ragioni che hanno determinato la scelta delle fonti del presente lavoro, cioè *Il Libro dell'arte* (ca. 1400) di Cennino Cennini, *De pictura* di Leon Battista Alberti (ca. 1435) e *Le Vite* (1550 e 1568) di Giorgio Vasari.

Come afferma lo storico della lingua italiana Motolese (2012: 11-12):

È significativo che le prime attestazioni di termini legati all'arte siano presenti in fonti per così dire secondarie (come contratti o lettere mercantili). Solo

a partire dal Quattrocento emersero i primi testi in volgare dedicati espressamente alla pittura e all'architettura [...]. Negli anni Venti del Cinquecento e a seguire, la lingua italiana ha conquistato e mantenuto un ruolo di primo piano nell'ambito dell'arte, successivamente concesso dalla metà del Settecento alla lingua francese.

Ci si concentra sulla regione Toscana nell'arco temporale dal 1400 al 1568, soprattutto perché questo fu il periodo in cui i contemporanei affermavano che l'arte e la letteratura erano 'rinate' e l'italiano godeva di una assoluta superiorità nel campo delle belle arti, diventando la lingua artistica del mondo.

Entro i suddetti limiti di tempo, i testi selezionati in questo lavoro seguono i principi della *diversità* e della *rappresentatività*.

*Diversità* – Il Rinascimento fornì stili diversi e teorie in evoluzione. “Soprattutto all’inizio e per buona parte del Quattrocento, si fa affidamento a regole (ritenute) certe: prospettiva, proporzioni, misure (esemplate sul corpo umano)” (Ferrari, 2008: 109-110). Vengono ripresi l’imitazione della natura e il concetto di *composizione* proposti fin dall’antichità e “il risultato è garantito a un tempo dall’imitazione degli antichi e dall’osservazione della natura: armonia, bellezza e somiglianza sono modelli e finalità assolute, inderogabili”. A partire dal Cinquecento, poi, “si affermano invece concetti meno definibili in termini oggettivi, più legati a una dimensione creativa, individuale: a questa seconda serie appartengono fantasia, grazia, licenza”.

Pertanto, per quanto riguarda questo lavoro è apparso più opportuno selezionare testi di epoche diverse e rifiutare materiali provenienti da un solo specifico secolo. In termini di contenuto, il *Libro dell'arte* è un manuale tecnico, il *De pictura* è un manuale teorico e *Le Vite* contengono biografie e commenti critici di varie opere. Si può notare che il contenuto dei testi di riferimento segue anche il principio della diversità.

*Rappresentatività* – La rappresentatività lessicale dei testi selezionati si riflette nel valore paradigmatico di molti termini che hanno influenzato l'uso linguistico successivo e costituiscono riferimenti importanti per la nostra interpretazione odierna dell'arte rinascimentale. Le tre opere selezionate sono grandi capolavori che oggi vengono costantemente discussi e citati dagli studiosi.

Il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini è la prima monografia sulla pratica artistica ed è stata considerata dagli studiosi un'opera di transizione tra l'arte medievale e quella rinascimentale<sup>22</sup>. Il *Libro*, scritto in volgare,

---

<sup>22</sup> Per l'edizione critica del testo, si veda Ricotta, 2019.

contiene informazioni su vari aspetti: pigmenti, pennelli, affresco e miniatura e fornisce inoltre consigli e ‘trucchi’ del mestiere. L’opera offre le prime attestazioni semantiche di parole come *acquarello* e *carnazione*, di locuzioni come *in fresco* ancora in uso oggi; fornisce inoltre la nomenclatura dei colori e dei coloranti come *l’oltremarino*, *il giallorino*, *il verdaccio*.

Il *De pictura* di Leon Battista Alberti è la prima opera a dare una sistemazione teorica scritta alle innovazioni delle discipline artistiche e ha avuto una larga diffusione nell’ambito umanistico, perché Alberti concepisce l’arte non solo come tecnica manuale, ma anche come ricerca intellettuale e culturale<sup>23</sup>. L’influenza da lui esercitata sul piano teorico si estese non solo al Rinascimento italiano (Leonardo, Piero della Francesca) ma anche nei secoli successivi (Sinigalli, 2006). Le sue teorie di prospettiva e *istoria* sono ancora fondamentali per comprendere l’arte rinascimentale.

*Le Vite* di Giorgio Vasari sono il primo influente classico della storia dell’arte in Italia e contengono le biografie di un grande numero di famosi architetti, scultori e pittori da Cimabue a Michelangelo<sup>24</sup>. Il libro è ampiamente diffuso anche all’estero nella sua versione originale in volgare e in molti casi costituisce anche il primo contatto dei lettori stranieri con la lingua artistica italiana (Motolese, 2012: 113). Pertanto, l’opera è anche considerata una delle più importanti nella definizione sistematica della teoria dell’arte occidentale e nella diffusione della terminologia della critica d’arte. Vasari è chiamato “il padre della storia dell’arte” e la sua teoria dell’arte contiene molte parole chiave che hanno ancora un’influenza di vasta portata sull’arte visiva moderna, come *disegno*, *regola*, *maniera*, *grazia* e così via.

Infine, questi tre autori hanno una caratteristica in comune, ovvero sono sia scrittori sia artisti<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Per l’edizione critica del testo, si veda Bertolini, 2011.

<sup>24</sup> Per l’edizione critica delle due edizioni delle *Vite*, si veda Barocchi e Bettarini, 1966-1987.

<sup>25</sup> Questi tre autori e le loro opere saranno approfonditi più avanti (cfr. §§ 3.1, 4.1 e 5.1).

### 3.

## *Il Libro dell'arte* di Cennino Cennini (ca. 1400)

### 3.1. INTRODUZIONE ALL'AUTORE E AL TESTO

*Il Libro dell'arte* di Cennino Cennini è uno tra i più importanti trattati sulla pittura per quanto riguarda l'arte italiana e uno tra i principali per quanto riguarda l'arte europea. Spesso l'opera è stata interpretata dagli studiosi come un momento di passaggio fra l'arte medievale e quella rinascimentale. Il testo ha un carattere altamente tecnico, ma contiene anche trattazioni di più ampio respiro, come discussioni sulle origini dell'arte e sulle qualità necessarie per diventare artisti. L'opera è inoltre importante perché l'autore utilizza “i primi termini della critica d'arte come *ingegno, sentimento e fantasia*” (Ricotta, 2019: 137). Vi sono poche notizie sulla vita di Cennino Cennini, ma alcune informazioni possono essere ricavate dal *Libro dell'arte* stesso. Cennino Cennini nacque a Colle Val d'Elsa, una cittadina al centro della Toscana, nel 1370. Egli fu allievo per una dozzina d'anni di Agnolo Gaddi e fu influenzato dallo stile di Giotto. La presenza di Cennini è testimoniata a Padova tra il 1398 e il 1401 e “sulla base dell'interazione tra i dati linguistici e quelli extralinguistici”<sup>1</sup> si può supporre che la composizione del suo libro risalga proprio al periodo veneto. Nonostante fosse scritta in un linguaggio conciso ed efficace, l'opera non ebbe un'ampia diffusione e rimase pressoché confinata all'interno delle botteghe artigiane. Il manoscritto, rimasto inedito fino al 1821, contiene informazioni su pigmenti e pennelli, sulle tecniche della pittura, dell'affresco e della miniatura e fornisce inoltre consigli e ‘trucchi’ del mestiere, come quello del “modo del colorire un uomo morto” (cap. CXLVIII)<sup>2</sup>. Il

---

<sup>1</sup> Ad esempio, l'invocazione a “Santo Antonio da Padova” e il riferimento alle “donne pavane” del capitolo CCXVIII; si veda Ricotta, 2019: 84.

<sup>2</sup> Il testo originale citato in questo capitolo e l'accezione della parola italiana fornita si basano sulla più recente edizione critica di Ricotta (2019).

testo ha un carattere manualistico, indirizzato principalmente a chi intendeva apprendere l'arte della pittura, come emerge dalla conclusione scritta dall'autore stesso: “e apresso di chi studierà il detto libro gli donino gratia di bene studiare e ben ritenerlo, acciò che ccol lor sudore in pace vivere, e lloro famiglia mantenere in questo mondo” (cap. CCXIX).

#### Fortuna e sfortuna del testo

Il manoscritto originale di Cennino è ad oggi perduto. Il trattato è contenuto in quattro codici:

- *L* – Codice Mediceo-Laurenziano P.78.23 (miscellaneo, la parte relativa al trattato è datata 1437), Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana;
- *R* – Codice Riccardiano 2190, Firenze, Biblioteca Riccardiana;
- *V* – Codice Vaticano-Ottoboniano 2947 (1737), Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana;
- *P* – Codice Palatino 818 (XVIII sec.), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

Le testimonianze significative sono però solo due: il codice Mediceo-Laurenziano P.78.23 (d'ora in poi *L*) e il Riccardiano 2190 (d'ora in poi *R*). Gli altri due manoscritti sono copie settecentesche di *L*, che è il più antico. In quest'ultimo sono riconoscibili due mani differenti: alla fine delle sue fatiche, il primo copista appose una data che sembra sostanzialmente verosimile, il 31 luglio 1437. Il codice presenta però grosse lacune e parte del testo è andata perduta. È probabile che all'inizio il *Libro dell'arte* circolasse solo tra le botteghe: ad esempio, Vasari nelle sue *Vite* ricordava che un orafo possedeva il suo manoscritto. Lo stesso Vasari venne a conoscenza per la prima volta di questo libro nel 1564 tramite una lettera a lui scritta da Borghini, 14 anni dopo la pubblicazione della prima stampa delle *Vite*, e solo in seguito il *Libro dell'arte* fu aggiunto alla seconda edizione delle *Vite*<sup>3</sup>.

Solo un secolo più tardi quest'opera ottenne l'attenzione degli accademici: Anton Maria Salvini (1653-1729), studioso dell'Accademia della Crusca, trovò “fra altri antichissimi manoscritti nella libreria di San Lorenzo” (Cerasuolo, 2016: 120) quello che oggi è il manoscritto Laurenziano. Inoltre, il primo dizionario specializzato di termini d'arte, il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, pubblicato nel 1681, a cura di Filippo Baldinucci, riportava anche commenti a Cennini:

Dove degli acquerelli per disegnare ragiona [Cennini], gli chiama talvolta col nome di acquerelle, che secondo me è il proprio come che altro non siano

---

<sup>3</sup> Si veda Ricotta, 2019: 41-54.

gli acquerelli che acqua naturale alquanto alterata, o tinta con poco colore, onde non lascia però d'essere più acqua che altra cosa.

Il *Libro dell'arte* è usato come repertorio linguistico dal vocabolario della Crusca nella quinta edizione a stampa e la voce *acquerella* venne erroneamente considerata opera di Benvenuto Cellini<sup>4</sup>. La seconda edizione critica, *Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura di Cennino Cennini da Colle Val d'Elsa*, curata dai fratelli Gaetano e Carlo Milanese nel 1859, offrì un'ottima soluzione ai problemi filologici<sup>5</sup>. Essa presenta molte correzioni e l'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini. Tutte le successive edizioni italiane la prendono come un riferimento imprescindibile. Le prime due traduzioni in lingua straniera di Cennino furono pubblicate prima dell'edizione dei Milanesi: la prima, in inglese, a cura di Merrifield (1844), e la seconda, in francese, secondo l'edizione fornita da Mottez (1858).

### 3.2. STUDI E TRADUZIONE IN CINA

In confronto alle ricerche negli ambiti della storia, della politica, della cultura e della letteratura del Rinascimento, in Cina non vi sono molti studi sul *Libro dell'arte*. Il motivo di ciò va individuato nel fatto che l'opera si caratterizza principalmente come un manuale tecnico e per questo non ha attirato l'attenzione degli studiosi. Solo negli ultimi anni gli accademici cinesi si sono resi gradualmente conto dell'importanza di studiare l'origine delle tecniche (*jifa* 技法) e delle teorie dell'arte occidentale attraverso i testi originali. Uno dei traduttori del *Libro dell'arte*, Ren Nianchen 任念辰, ha scritto nella prefazione al libro *Qinnini yishu zhi shu* 琴尼尼艺术之书 ('Il libro dell'arte di Cennini'):

西方绘画在中国之发展兴起于20世纪初, 由于种种历史及文化原因, 发展至今仍难言完善, 而在材料技法研究更是一片空白。[...]对于研究所用之重要参考材料——古代大师不同时期的手稿及技术著作则更是凤毛麟角。

Lo sviluppo dello studio della pittura occidentale in Cina è cominciato all'inizio del XX secolo; per vari motivi storici e culturali il suo sviluppo fino al giorno d'oggi non può dirsi eccellente e la ricerca su materiali e tecniche è ancora più carente. [...] Per quanto riguarda gli importanti materiali di riferimento utilizzati nella ricerca, ancora più rari sono i manoscritti e le opere tecniche degli antichi maestri di epoche diverse.

---

<sup>4</sup> Si veda Ricotta, 2019: 35.

<sup>5</sup> Questa edizione fa riferimento ai due manoscritti fiorentini (*L* e *R*), mentre il manoscritto vaticano (copia del laurenziano), non viene preso in considerazione.

Recentemente il *Libro dell'arte* è stato studiato soprattutto dal punto di vista della storia dell'arte e delle teorie tecniche. In un articolo intitolato “*Qieninuo Qinnini he tade yishu sixiang* 切尼诺·琴尼尼和他的艺术思想 (‘Cennino Cennini e il suo pensiero artistico’)” Jiang (2012) ritiene che la chiave per distinguere l’opera di Cennini dalle altre di epoca medievale non sia tanto la sua completezza e sistematicità, quanto la forte tendenza alla teorizzazione delle tecniche delle lavorazioni artistiche. La tesi di Dottorato di Ma (2013), *Jifa yu lilun: Qinnini, A'er beidi, Laiaonaduo, Wasali de huihua jifa lilun ji xiangguan zhusbu yanjiu* 技法与理论: 琴尼尼、阿尔贝蒂、莱奥纳多、瓦萨里的绘画技法理论及相关著述研究 (‘Tecniche e teorie: ricerca sulla teoria delle tecniche pittoriche e relativi scritti di Cennini, Alberti, Leonardo e Vasari’), offre una panoramica complessiva dell’intera opera e sostiene che il *Libro dell'arte* possa essere visto come l’inizio degli studi rinascimentali in merito alle teorie e alle tecniche artistiche. Sia Jiang sia Ma si sono serviti della traduzione inglese di Daniel V. Thompson (1933) come riferimento.

## Le traduzioni

Il *Libro dell'arte* è stato tradotto per la prima volta in lingua cinese da Ren Nianchen nel 2017, con il titolo *Qinnini yishu zhi shu* 琴尼尼艺术之书 (‘Il Libro dell’arte di Cennini’). Esso è diviso in due parti: la prima parte è “*Yishu zhi shu yuanwen fanyi ji zhusbi* 艺术之书原文翻译及注释 (‘Traduzione annotata del Libro dell’arte’)”; la seconda parte è costituita da un saggio dello stesso Ren, dal titolo “*Tanpeila huihua fazhan zonglan* 坦培拉绘画发展纵览 (‘Una panoramica sullo sviluppo della pittura a tempera’)”. Si trova inoltre un’appendice di circa 180 parole chiave bilingui cinese e inglese; fra queste circa 40 parole sono indicate anche in russo o italiano. Fra quelle riportate in italiano, vi sono *zhusha* 朱砂 (‘cinnabro’); *xionghuang* 雄黄 (‘risalgallo’); *tielüyingtu* 铁铝英土 (‘sinopia’); *shihuibai* 石灰白 (‘bianco San Giovanni’); *bulaqiao* 布拉奇奥 (‘braccio’); *Foluolunsa tonglü* 佛罗伦萨铜绿 (‘verdaccio’); *jidi huiniceng* 基底灰泥层 (‘arricciato’). L’accuratezza e la validità della traduzione di questi termini saranno analizzate in dettaglio in seguito. Quanto al motivo della traduzione di questo libro, l’autore ha scritto:

《琴尼尼艺术之书》作为绘画技法研究之重要参考，曾被各国绘画技法书籍大量引用。目前此书在西方各国均有翻译版本出版，但是在中国仍未有全本译注[...]希望本书填补此书在国内之空白。

Come riferimento importante per lo studio delle tecniche pittoriche, *Qinnini yishu zhi shu* 琴尼尼艺术之书 (‘Il libro dell’arte di Cennini’) è stato

ampiamente citato dai libri di tecnica pittorica in vari paesi. Attualmente, le versioni tradotte di questo libro sono pubblicate nei Paesi occidentali, ma non esiste ancora una traduzione completa in Cina [...], spero che il presente lavoro possa colmare la mancanza di questo libro in Cina.

Poiché Ren ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Mosca, non solo ha utilizzato la versione inglese tradotta da Christian J. Herringham nel 1899 come riferimento principale, ma si è servito anche della versione russa tradotta da Alla Nicolaevna Luzhetskaya (Алла Николаевна Лужецкая) nel 1933. Inoltre, egli ricorre anche alla traduzione inglese di Merrifield del 1844 e ad alcune versioni italiane pubblicate dopo il 1821 come riferimenti secondari. Per quanto riguarda la struttura dei capitoli del libro, secondo Ren il *Libro dell'arte* ha una struttura piuttosto confusa e per questo egli ne ha riorganizzato la suddivisione in capitoli. Inoltre, le parti sulla Bibbia e sulla lode a Dio, in particolare all'inizio e alla fine del libro, per il traduttore non hanno alcuna relazione con la tecnica dell'arte oggetto dell'opera e per questo sono state omesse. Queste operazioni sul testo rispondono a precise scelte compiute dal traduttore, il quale ha ritenuto di poter eliminare tutto quello che non riguardava argomenti di natura tecnica e di poter riorganizzare il contenuto per rendere più facilmente leggibile il testo, a scapito della correttezza dal punto di vista filologico.

Tre anni dopo è stata pubblicata una seconda edizione a cura di Zhu Manli 朱曼丽, tradotta da Guo Yaqi 郭雅琦, intitolata *Yijiang shouce* 艺匠手册 ('Manuale degli artefici'). La prefazione del libro è stata scritta da Liu Weidong 刘伟东, rettore dell'Università delle Arti di Nanchino, il quale osserva:

光看手册的目录, 就会加深你对达芬奇所说的“绘画是一门科学”的理解, 从而也会想通欧洲中世纪和文艺复兴时期作坊里的学徒时间为什么要有6年到8年之久。

La sola lettura dell'indice del manuale approfondirà la tua comprensione del detto di Da Vinci per cui “la pittura è una scienza” e ti farà capire perché gli apprendisti nelle officine medievali e rinascimentali nell'Europa restavano in bottega dai 6 fino agli 8 anni.

La versione di Zhu divide il *Libro dell'arte* in quattordici parti e 203 capitoli, mentre il testo di partenza è suddiviso in 219 capitoli. Alla fine del libro sono allegate le appendici *Qinnini tiaose biao* 琴尼尼调色表格 ('Tavola dei colori di Cennini') e *Jiexi Qinnini biji zhong de ershisi zhong zhongyao yanse* 解析琴尼尼笔记中的24种重要颜色 ('Analisi dei 24 colori importanti negli appunti di Cennini'). La prima appendice è bilingue in italiano e cinese. Oltre alle voci bilingui, la seconda appendice aggiunge anche alcune spiegazioni enciclopediche in cinese.

## Stile linguistico e lettori

Il noto teorico della traduzione Newmark (1988: 9) ritiene che prima di tradurre sia opportuno chiarire i seguenti aspetti: “text style(s)” e “the readership”. Preliminare rispetto al lavoro di traduzione risulta dunque l’analisi relativa allo stile linguistico (narrativo, descrittivo, dialogico, dimostrativo) usato dall’autore del testo di partenza e al lettore target a cui sia il testo di partenza sia quello di arrivo sono indirizzati. Il *Libro*, per esempio, adotta un registro medio-basso e uno stile tecnico-descrittivo e si rivolge principalmente a coloro che svolgono nel concreto il lavoro di creazione artistica. Appare dunque coerente la scelta di Guo (2020), il quale ha conferito alla sua traduzione uno stile pratico e colloquiale, molto vicino al tono del testo di partenza. Diversa è invece stata la scelta di Ren, il quale, al contrario, ha rielaborato la lingua per conferire al testo un tono letterario. I suoi lettori immaginari sono amanti dell’arte e persone istruite. Ren critica la lingua della versione russa (1933) perché “*guoyu zhuiqiu yuan zuozhe fengge, bing wei zuo houqi runse, du qilai jiaowei shengying* 过于追求原作者风格,并未做后期润色,读起来较为生硬 ‘seguiva troppo lo stile dell’autore originale senza nessuna rielaborazione ed è difficile da leggere’” (Ren, 2017: II). Cito qui un esempio delle due traduzioni di un noto commento di Cennini sulla formazione.

Tabella 2. – Due traduzioni del commento di Cennini sull’apprendistato.

E seguitando di di in di quello tale contra natura sarà che a tte non venga preso di suo maniera e di suo aria. <sup>6</sup>	Cap. XXVIII
倘若每日跟随大师步伐刻苦研习,而仍未得其精髓者,吾未之闻也。 ‘Quand’anche tu seguissi le orme del maestro e ogni di applicassi indefesso i suoi insegnamenti, non ne saresti tuttavia in grado di apprenderne l’essenza: tal cosa è inaudita!’.	Ren, p. 21
你每天都跟随他,要说他的绘画风格和精神一点都学不到,那是违背人性特点的。 ‘Lo segui ogni giorno, dire che non puoi imparare nulla del suo stile pittorico e del suo spirito è contrario alle caratteristiche della natura umana’.	Guo, p. 17

Osserviamo i lessici e gli aspetti sintattici completamente diversi scelti dai due traduttori: il primo usa un lessico appartenente al cinese letterario (*wenyan* 文言) come *wu* 吾 (‘io’); *wen* 闻 (‘sentire’); *zhe* 者 (‘persona’); e parole di registro alto come *tangruo* 倘若 (‘se’); *jingsui* 精髓 (‘essenza’). Sul

<sup>6</sup> Cito qui il testo critico stabilito dall’edizione Ricotta (2019).

piano sintattico, *zhi* 之 è una particella modale tipica del cinese letterario<sup>7</sup>. Il passaggio dal linguaggio pratico e tecnico dell'originale al cinese letterario e aulico della traduzione porta il testo a un livello troppo elevato e ciò sembra andare contro i fini e i lettori ideali specificati dall'autore stesso<sup>8</sup>: "E apresso di chi studierà il detto libro gli donino [*scil.* Dio e i santi] gratia di bene studiare e ben ritenerlo, acciò che ccol lor sudore [possano] in pace vivere, e lloro famiglia mantenere in questo mondo" (cap. CCXIX). Il secondo traduttore, Guo, ha scelto invece un tono colloquiale che è più vicino all'intento originale di Cennini.

### 3.3. RESA DEI TERMINI

#### 3.3.1. Il titolo dell'opera

Per quanto riguarda il titolo di quest'opera, le strategie scelte dai due traduttori differiscono: *Yishu zhibi* 艺术之书 è la resa letterale adottata da Ren. Successivamente, Guo l'ha invece tradotto con *Yijiang shouce* 艺匠手册 (lett. 'Manuale degli artefici'); in questo caso sono state fornite al lettore della lingua d'arrivo informazioni aggiuntive esplicative ai fini della comprensione del contenuto del testo. Vale la pena notare che le stesse due modalità di resa si ritrovano anche nella traduzione inglese: *The Book of Art* tradotto da J. Herringham (1899) e *The Craftsman's Handbook* tradotto da Daniel V. Thompson (1933). Oltre a ciò, è stata anche scelta un'altra opzione, quella adottata nel 1844 da Mary Philadelphia Merrifield (1844), *Treatise of Painting*, con la sostituzione di 'arte' con il suo iponimo 'pittura'.

Titolo dell'opera	Ren (2017)	Strategia traduttiva	Guo (2020)	Strategia traduttiva
<i>Il Libro dell'arte</i>	<i>Yishu zhibi</i> 艺术之书	Calco semantico con traduzione letterale	<i>Yijiang shouce</i> 艺匠手册	Calco semantico con mantenimento del significato originario

<sup>7</sup> Il cinese letterario (*wenyan* 文言) è la forma del cinese scritto usato dalla fine della dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.) fino all'inizio del XX secolo, quando fu sostituito, anche nell'uso scritto e letterario, dal cinese parlato (*baihua* 白话).

<sup>8</sup> La questione dei destinatari dell'opera è molto discussa; il testo è redatto in un italiano caratteristico dei testi pratici, e non in un italiano letterario.

### 3.3.2. Termini relativi a prodotti, supporti e strumenti

#### 3.3.2.1. Sinopia

Tecnicismi di colore <sup>9</sup>	Ren (2017)	Strategia traduttiva	Guo (2020)	Strategia traduttiva
Togli un poco di sinopia senza tempera (cap. LXVII)	蘸少许水调之 sinopia (p. 50) 'Immergere un po' d'acqua per colorare sinopia'	Senza traduzione e lasciata in lingua originale	取适量未调和的锡诺普红颜料 <sup>10</sup> (p. 56) 'Prendere una quantità adeguata di <i>xinuopuhong yanliao</i> non temperato'	Trascrizione fonetica + esplicitazione

La versione di Ren non traduce la parola *sinopia*, ma inserisce un'immagine per mostrare al lettore il colore della sinopia, mentre nel testo viene mantenuta la lingua italiana. Si ipotizza che egli possa essere stato consapevole della difficoltà di tradurre la parola e della confusione creata dall'uso stesso di Cennini. La composizione chimica di questo colore di terra è riportata direttamente nel glossario aggiuntivo alla fine del libro "sinopia *tieliyingtu* 铁铝英土 'ferro-bauxite'". Guo utilizza invece una tecnica di traduzione mista: in primo luogo, seleziona tre caratteri cinesi che suonano simili alle tre sillabe di *sinopia*, ovvero *xinuopu*, poi aggiunge *yanliao* 颜料 ('pigmento'), per illustrarne ulteriormente le caratteristiche. Nel glossario di Zhu e in alcuni altri esempi non elencati nel presente lavoro, il termine in questione è anche reso come "*xinuopu hong* 锡诺普红 'sinopia rosso'". Zhu spiega (2020: 14):

琴尼尼对于锡诺普红的描述并不是很全面，这是一种中世纪常见的矿物质，画家从药剂师那里可以获得。这种红色之前并不在色谱里，是琴尼尼的习惯称谓。它的稳定性较好，适合在木板和墙壁上使用

La descrizione di Cennini di sinopia non è molto completa, è un minerale comune nel Medioevo, il pittore l'ha ottenuto dall'erborista. Questo colore rosso non era prima presente nello spettro dei colori, era il nome solitamente usato da Cennini. Ha una buona stabilità ed è adatto per l'uso su assi e pareti di legno.

<sup>9</sup> Oltre a *sinopia*, i casi di altri colori sono raccolti nella tabella in Appendice 4.

<sup>10</sup> Variante della resa in cinese *xinuopuhong* 锡诺普红, si trova in Zhu, 2020: 14, 29, 121.

Cennini è conosciuto come il maestro del colore, dal momento che nella sua opera si trovano le prime accezioni di molte parole indicanti colori. Il termine *sinopia* deriva da *sinopis* (Plinio, XXXV), che si riferisce a un referente extralinguistico, ovvero alla terra della città di Sinope, sul Mar Nero (Ricotta, 2019: 367). Ricorre 16 volte nel *Libro dell'arte* e Cennini gli attribuisce un valore semantico originale. Nel capitolo LXVII, Cennini ne prescrive “l'uso nella fase preparatoria della pittura a fresco, per tratteggiare le figure sull'arricciato, dopo aver abbozzato il disegno con il carboncino: il risultato di tale processo verrà successivamente identificato con il lessema *sinopia*” (Grassi e Pepe, 1994: 163). Si tratterebbe dunque, con metonimia, del disegno tratteggiato. Dal punto di vista etimologico, afferma Ricotta (2019: 367), tale significato della voce deriverebbe dall'uso degli artigiani medievali, come confermerebbe l'occorrenza di *sinòptia* già nel XII secolo. Considerando i significati sopra menzionati, si ritiene che la scelta traduttiva dell'*Oxford del Dictionary of Concise Art Terminology* “*hongzongse diceng sumiao* 红棕色底层素描 ‘bozza sullo strato base dell'affresco di colore rosso marrone’”<sup>11</sup> possa trasferire al meglio la semantica storica di Cennini<sup>12</sup>.

### 3.3.3. Termini relativi a nozioni critico-estetiche

#### 3.3.3.1. Maniera

I significati di *maniera* sono molteplici: ci sono accezioni positive che indicano gli stili distinguibili, in linea con la tecnica di una certa scuola. Quando è associata al manierismo, essa spesso assume un significato dispregiativo. Ad esempio, Bellori, teorico classicista, usò questa parola per deridere alcuni artisti nella seconda metà del XVI secolo, ritenendo che essi non fossero creativi nelle loro opere e perseguissero solo alcuni stili dei predecessori, a volte esagerandoli o confondendoli. Le loro opere apparivano così meravigliose nella forma, ma vuote nei contenuti<sup>13</sup>. Inoltre,

<sup>11</sup> Il termine è tradotto negli altri due autorevoli dizionari bilingui inglese-cinese, l'*Oxford Dictionary of Concise Art Terminology* (2014: 285) e l'ODA (2015: 755), rispettivamente con *hongzongse diceng sumiao* 红棕色底层素描 e *hongzongse fenbi* 红棕色粉笔, *diceng sumiao* 底层素描.

<sup>12</sup> Tuttavia, Cennini a volte alterna *sinopia* con *porfido*, “rosso è un cholore naturale che ssi chiama *sinopia*, over *porfido*”, dunque, “per Cennini si tratta di un colore naturale di natura magra e asciutta” (Ricotta, 2019: 367).

<sup>13</sup> Per altre interpretazioni delle sfumature semantiche di questo termine nelle arti plastiche nei secoli XIV, XV e XVI in Italia, si veda Motolese, 2012: 120-123.

*maniera* ha anche un significato neutro che si riferisce al modo in cui una certa pratica viene svolta. Spesso i lettori e i traduttori cinesi vengono fuorviati dal suo significato dispregiativo. Si è anche diffusa una traduzione di *manierismo* nota come *jiaoshi zhuyi* 矫饰主义 (uno stile eccessivamente artificioso ed estremamente innaturale)<sup>14</sup>. Perciò, nell'interpretare questo termine si deve prestare particolare attenzione a rapportarlo al contesto cenniniano. Le diverse occorrenze di *maniera* nel testo originale e in quello tradotto sono elencate in appendice. Le sue accezioni possono essere classificate in questo modo:

Accezione in italiano	Resa in cinese	Fonti (cap.)
Modo di operare di un artista e, in particolare, di un pittore, facilmente riconoscibile nelle sue opere; stile individuale inconfondibile, tratto caratteristico che rende sicura l'attribuzione	艺术家, 特别是画家在其作品中易于识别的工作方式; 某种鲜明的个人风格和手法	XXVII LXXXVIII
Modo, tipo, tonalità di colore	方式, 类型, 色度, 颜料, 颜色	LXII LXV LXIX CLVIII CLXXXI

### 3.4. GLOSSARIO BILINGUE: LESSICO CENNINIANO

Il *Libro dell'arte* stesso è un tesoro lessicale, che raccoglie l'eredità della pittura medievale, in particolare di Giotto, di cui Cennini si professa allievo attraverso il maestro Agnolo Gaddi, a sua volta allievo di Giotto, e trasmette questa eredità di parole e di pratiche al Rinascimento. L'opera di Cennini può essere vista come il punto di partenza della storia volgare del dizionario dell'arte. Il lessico da lui creato annovera numerose parole nuove, usate per la prima volta come termini artistici. Alcune voci, come *acquerello*, hanno poi avuto fortuna, mentre altre sono cadute in disuso. L'opera è dunque la testimonianza di un lessico artistico in via di definizione. Questo lavoro presenta un glossario bilingue che seleziona, dal "Glossario" in appendice all'edizione Ricotta, le voci con le seguenti caratteristiche: essere le prime attestazioni o le prime attestazioni semantiche di Cennini; mostrare discordanze nella traduzione; presentare un significato diverso dal significato attuale.

<sup>14</sup> Per esempio, si veda questa resa nel dizionario DEAMC (1990: 487).

3.4. Glossario bilingue: lessico cenniniano

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA <sup>15</sup>	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI <sup>16</sup>
Ammorbidare v.	Unire i colori insieme, sfumare	<i>Yunran guodu</i> 晕染过渡 v.	Sfumare i colori misti e creare transizioni	147. [2] Guo, p. 156
Annerire v.	Scurire con inchiostro o colorante nero	<i>Jiashen yanse</i> 加深颜色 v.	Scurire il colore	10. [5] Guo, p. 10
Aria s.f.	Somiglianza di stile	<i>Jingshen</i> 精神 s.	Spirito	27. [5] Guo, p. 17
Arricciare v.	Stendere l'arricciatura per l'intonaco	<i>Shi ... cucao buping (de)</i> 使...粗糙不平的 u.f. <sup>17</sup>	Rendere ruvido	201. [3] arriccia; 67. [8] arricciato Guo, pp. 55, 188
Asiso s.m.	Miscuglio composto da gesso, biacca, zucchero puro (con o senza bolo armenico)	<i>Axisuo shigao</i> 阿西索石膏 s.	Impasto di gesso chiamato <i>axisuo</i>	(prima attestazione) 157. [3], [6]; 158. [1] Guo, p. 142
Bagnare v.	Cospargere o intridere (con oro)	<i>Runshi (houyongyu muban tiejin)</i> 润湿 (后用于木板贴金) v.	Bagnare (per doratura sul legno)	64. [3] Guo, p. 48
Chiareggiare v.	Rendere più chiara una parte di una superficie metallica, in modo da ottenere effetti chiaroscurali	<i>Rang ... mingliang yaoyan, tiliang</i> 让...明亮耀眼, 提亮 u.f.	Rendere luminoso, illuminare	140. [6] chiareggiare; 52. [3] chiareggiarlo Guo, pp. 37, 114

<sup>15</sup> La definizione nella lingua di partenza è stata elaborata dall'autrice sulla base di diversi strumenti lessicografici e fa riferimento al significato che il termine assume nel contesto da cui è tratto.

<sup>16</sup> Il primo numero indica il capitolo, mentre il numero tra parentesi quadre indica la frase corrispondente del testo originale. In questa colonna viene indicata anche la presenza di diverse grafie per lo stesso termine. La maggior parte delle traduzioni è ricavata da Zhu, 2020 per due motivi: in primo luogo, la qualità della traduzione è migliore; in secondo luogo, rispetto al testo originale, la struttura della versione tradotta non è sostanzialmente cambiata e ci sono meno casi di traduzioni mancanti.

<sup>17</sup> u.f. = unità fraseologica.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Cornice s.f.	Intelaiatura di legno o altro materiale, variamente sagomata e decorata	( <i>Waikuang</i> ) <i>zhuangshi xiantiao</i> , <i>zhuangshi xiankuang</i> (外框)装饰线条, 装饰线框 s.	(Cornice esterna) linee decorative, cornice decorativa	115. [4] chornici; 115. [7]; 87. [6] cornicie Guo, pp. 72, 97
Dentello s.m.	Brunitoio	<i>Paoguangdao</i> 抛光刀 s.	Coltello per lucidare	42. [1] dentelli; 157. [6] Guo, pp. 32, 142
Domesticare v.	Rendere di uso più agevole	<i>Rang bishua rouruan you renxing</i> 让笔刷柔软有韧性 u.f.	Rendere il pennello morbido e flessibile	64. [10] domestichi Guo, p. 48
Forma s.f.	Stampo	<i>Fangshi</i> 方式 s.	Metodo	8. [1] Guo, p. 7
Frodare v.	Sofisticare (una sostanza)	<i>Canjia</i> 掺假 v.	Adulterare	40. [4] froda Guo, p. 30
Gettare v.	1. Dare la forma in un contenitore a una materia molle 2. Risultare	1. <i>Kanqilai</i> 看起来 v. 2. <i>You ... xiaoguo</i> 有...效果 u.f.	1. Sembrare 2. Avere effetto	67. [42] getti; 124. [4] gittano Guo, pp. 60, 103
Grassezza s.f.	Corposità (di una sostanza)	( <i>Zhidi</i> ) <i>feihou</i> (质地)肥厚 agg.	(Consistenza) spessa	58. [2] grasseza; 44. [3] Guo, pp. 33, 40
Ischiarare v.	Rendere più chiara la tonalità di un colore	<i>Tiaozhi qianse</i> 调制浅色 u.f.	Modulare i colori chiari	59. [6]
Laccio s.m.	Figura o composizione disegnata nel campo di una tavola	<i>Tu'an wenshi</i> 图案纹饰 s.	Modelli e figure	143. [2] lacci Guo, p. 115
Leccare v.	Rifinire, correggere, perfezionare	<i>Jingxi de caozuo</i> 精细地操作 u.f.	Operare delicatamente	72. [22] leccando Guo, p. 67

3.4. Glossario bilingue: lessico cenniniano

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	SOURCE
Letto s.m.	Base dell'incarnato, fondo, generalmente di verdetera	<i>Lü dizi</i> 绿底子 s.	Base verde	147. [3] Guo, p. 121
Masticare v.	Amalgamare	<i>Rounie</i> 揉捏 v.	Impastare	62. [16] masticha Guo, p. 43
Mazuolo s.m.	Mazzetto di peli del pennello	<i>Zongmao</i> 鬃毛 s.	Criniera	65. [4] mazuolo Guo, p. 50
Mordente <sup>18</sup> s.m	Sostanza ad azione fissativa, usata nella doratura per permettere l'aderenza della lamina metallica al supporto o nella preparazione dei colori per renderli insolubili	<i>Meiranji</i> 媒染剂 s.	Sostanza usata per fissare i coloranti	(prima attestazione) 25. [8] mordenti; 151. [1], [5], [9], [10]; 152. [1], [2] Guo, pp. 129, 130
Mordere v.	Fare presa	<i>Shi ... (biaomian) fanian</i> 使... (表面) 发黏 u.f.	Rendere ... (una superficie) appiccicosa	128. [6] morde Guo, p. 223
Morello agg./s.m.	Colore scuro, tendente al violaceo o al bluastro	<i>Zuanshi ban mingliang</i> 钻石般明亮 u.f.	Splendente come un diamante	42. [2] diminutivo di moro Guo, p. 174
Mozzetto agg.	Detto di pennello: smussato o tozzo (utilizzato per effetti di ombreggiatura)	<i>Bijiao cuduan de bishua</i> 比较粗短的笔刷 u.f.	Pennelli più spessi e più corti	10. [4] mozzetto Guo, p. 10

<sup>18</sup> La voce è registrata in Crusca IV e poi in Crusca V con citazioni dai trattati del vetro e da Cennini (Ricotta, 2019: 342).

3. «Il Libro dell'arte» di Cennino Cennini (ca. 1400)

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Mozzo agg.	Di pennello: che ha la punta mozza; spuntato, smussato	<i>Moduan bijiao pingzheng de bishua, 'dun' shua</i> 末端比较平整的笔 刷, '钝' 刷 u.f.	Un pennello con un'estremità piatta, un pennello 'smussato'	65. [3] mozi Guo, p. 50
Paletta s.f.	Strumento usato per stendere l'oro	<i>Xiao chanzi</i> 小铲子 s.	Spatola	134. [9] Guo, p. 107
Raffermare v.	Fissare un colore mediante l'applicazione di vernice	Guse 固色 v.	Fissare i colori	164. [5] raferma Guo, p. 152
Scoppiare v.	Spaccarsi in seguito alla pressione dell'aria	<i>Kailie</i> 开裂 v.	Incrinatura	67. [5] scoppia; 72. [10] scoppierà Guo, p. 55
Scuretto agg.	Che ha tonalità cupa	<i>Lüeshen</i> 略深 agg.	Leggermente più scuro	45. [7] Guo, p. 33
Sdegnoso agg.	Che aderisce con difficoltà a una superficie	<i>Bu shihe yu ... jiechu</i> 不适合与...接触 u.f.	Non adatto al contatto con ...	60. [4] Guo, p. 41
Sfumare v.	Diminuire gradatamente d'intensità (di tonalità di un colore)	1. <i>Yunran</i> 晕染 v. 2. <i>Xianjie guodu, duoci chongfu</i> 衔接过渡, 多次重复 u.f.	1. Sfumare i colori 2. Creare transizioni, ripetere più volte	31. [1] sfumando; 32. [1] sfummasi; 67. [38] sfummava; 203. [7] sfumanti Guo, pp. 20, 61
Spolverare v.	1. Riempire i fori di un cartone per ottenere i contorni di un disegno sul muro preparato per l'affresco 2. Ridurre in polvere un minerale per ottenere una sostanza colorante	1. <i>Zai cikong de tu'an shang pufen</i> 在刺孔的图案上扑粉 u.f. 2. <i>Mocheng fenmo</i> 磨成粉末 u.f.	1. Mettere polvere su un disegno traforato 2. Macinare in polvere	120. [2], spolvera; 141 [11] Guo, pp. 99, 114

3.4. Glossario bilingue: lessico cenniniano

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Spolverezzo s.m.	Disegno ottenuto con la tecnica dello spolvero, cioè mediante un cartone forato utilizzato come maschera per riprodurre il disegno sottostante	<i>Yong cikong pufen dedao de yinhua tu'an</i> 用刺孔扑粉得到的印花图案 u.f.	Disegno ottenuto spolverando la polvere dove venivano praticati i piccoli fori	141. [9] spolverezzi Guo, p. 114
Stecca s.f.	Spatola di legno usata per modellare, per dipingere o per stuccare	<i>Chandao</i> 铲刀 s.	Spatola	128. [4] estecha Guo, p. 105
Toccare v.	Rifinire un disegno con rapidi tratti	<i>Kuaisu tiantu</i> 快速添涂 u.f.	Aggiungere rapidamente	67. [38] toccha Guo, p. 60



## 4.

# *De pictura* (ca. 1435-1436) di Leon Battista Alberti

### 4.1. INTRODUZIONE ALL'AUTORE E AL TESTO

#### Alberti e i suoi contributi storici

Leon Battista Alberti (1404-1472) nacque a Genova in una famiglia di ricchi mercanti e studiò prima lettere a Padova e poi giurisprudenza a Bologna. Visse in seguito per un certo periodo a Firenze e nel 1431 si trasferì a Roma come segretario di Biagio Molin (1380-1447), patriarca di Grado e reggente della cancelleria pontificia, prese i voti e venne nominato abbreviatore apostolico, in virtù della sua laurea. Alberti divenne poi una personalità di spicco all'interno di quei gruppi di intellettuali e artisti che stavano allora formandosi in numero crescente presso le corti di principi e signori<sup>1</sup>.

Alberti fu una delle figure più influenti del Rinascimento: architetto, letterato, teorico dell'arte e matematico, incarnò i principali caratteri dell'Umanesimo. Già Vasari (1511-1574) lo descrisse come un cittadino ammirevole e un uomo di cultura; in epoca più recente, Alberti è stato considerato da Baxandall (1988) come un 'umanista completo' e da Burckhardt (1989) come il primo 'uomo universale'. Alberti costituisce un importante collegamento tra due campi culturali: l'umanesimo e le arti visive; per questo, lo storico Grafton (2000: 116) lo definisce "a humanistic scholar trained in rhetoric and as an engineer experienced in dealing with the physical world".

---

<sup>1</sup> Alberti fu spesso ospite alla corte estense di Ferrara e trascorse diverse estati a Urbino presso Federico da Montefeltro (1422-1482).

Risale al 1435-36 il suo *De pictura*, opera redatta in due versioni, una in volgare<sup>2</sup>, dedicata all'amico Brunelleschi, e una in latino, dedicata invece a Giovanni Francesco Gonzaga. L'opera affronta con sistematicità la teoria della prospettiva, analizzata qui per la prima volta, gli elementi fondamentali della pittura (*circonscrizione*, il *componimento* e il *ricevimento dei lumi*) e i requisiti della nuova figura dell'artista-intellettuale. Al centro della concezione di Alberti si ritrovano il fondamento razionale delle arti e la necessità per l'artista di avere un'ampia conoscenza di base in grado di spaziare dalla storia alla poesia e alla matematica.

### Il destinatario ideale dell'opera

Poco prima della pubblicazione del *De pictura*, Cennini aveva già pubblicato il primo manuale di tecnica artistica, *Il Libro dell'arte*. Le due opere presentano però caratteri differenti: mentre Cennini diede al suo testo un taglio pratico e manualistico, Alberti prestò più attenzione agli aspetti teorici. Se per Cennini l'artista era soprattutto un artigiano, per Alberti il pittore doveva avere un carattere dignitoso, essere abile nelle arti liberali, e le opere da lui prodotte dovevano avere *grazia*, *modestia* e *verecondia*. Come sostiene Motolese (2012: 11), il “*De pictura* costituisce, sul piano dei modelli, un discrimine decisivo. Per la prima volta si ragionava sull'arte pittorica non solo in termini pratici, di tecnica esecutiva, ma all'interno di una concezione estetica di alto livello”. Tuttavia, questo non significa che i destinatari ideali di questo lavoro dovessero essere solo dotti e potenziali mecenati che avevano ricevuto una buona educazione umanistica. Alberti dedicò infatti la sua opera a Brunelleschi, pregandolo umilmente di rileggere i suoi scritti. Tale dedica sembra indicare come l'intellettuale umanista Alberti tenesse in grande considerazione la figura dell'architetto e scultore Brunelleschi. Da questa dedica si può quindi intuire che Alberti intendesse rivolgersi non solo ai circoli intellettuali, più attenti agli aspetti teorici e filosofici, ma anche agli artisti-artigiani impegnati nel concreto lavoro di produzione artistica. Come ha sostenuto Grafton (2000: 76) si formava in questo modo un'alleanza tra studiosi e artisti<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> La redazione volgare è tramandata da tre codici: (F) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.38; (P) Paris, Bibliothèque Nationale de France, It. 1692; (V) Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CCLXXIII.

<sup>3</sup> Conferma anche Biffi (2017: 11): “Nel corso del Quattrocento, alle figure di artisti di formazione volgare che cercano di appropriarsi del latino (e della cultura tecnica e scientifica da esso veicolata) si affiancano anche ‘letterati’ che promuovono l'uso del

Attualmente è ancora aperto il dibattito in merito alla questione se Alberti abbia composto la prima versione di quest'opera in volgare o in latino. Studiosi come Spencer (1956) e Grayson (1973) ritenevano che il testo fosse stato scritto prima in latino; più di recente, però, Bertolini (2011: 52-54), seguita da Sinisgalli (2011: 3-4), ha sostenuto il contrario. Secondo Bertolini, le interpretazioni classiche del *De pictura* hanno posto troppa enfasi sulla natura retorica dell'opera e hanno perciò assegnato priorità alla redazione latina; questa lettura però "non rende giustizia al dato storico e letterale, né prende in carico la natura eccentrica dell'umanesimo albertiano" (Bertolini, 2011: 53).

#### 4.2. STUDI E TRADUZIONE IN CINA

La ricerca su Alberti è iniziata con Rensselaer W. Lee (*"Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting"*, 1940) ed è stata ampliata dallo storico dell'arte John R. Spencer (*"Ut rhetorica pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting"*, 1957) (Bertolini, 2011: 52). Importanti traduzioni anglofone ed edizioni critiche hanno avuto un impatto significativo sugli studi e sulle traduzioni in Cina. Fra le edizioni più importanti si ricordano: *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua* (1973) di Grayson, che costituisce il primo serio tentativo di rendere conto dell'intera tradizione operando sul testo con criteri filologicamente moderni, *On Painting* (1956) di Spencer e, più recente, *On Painting. A New Translation and Critical Edition* (2011) di Sinisgalli.

Bertolini (2011: 53) ritiene che i precedenti studi sul *De pictura* si siano generalmente concentrati sull'aspetto retorico, in particolare sul rapporto tra il *De pictura* e le teorie di Cicerone e Quintiliano, ignorando così il suo contributo innovativo relativo alla tecnica pittorica. Rispetto agli accademici occidentali, i ricercatori cinesi hanno indagato parallelamente il carattere letterario e quello artistico dell'opera di Alberti: Li Hong 李宏 (2010) ha infatti studiato le sue teorie, mentre Yang Xianzong 杨贤宗 (2011) ha indagato l'influenza della retorica classica sul *De pictura* di Alberti; Fan Baiding 范白丁 (2012) si è invece concentrato sul concetto di *istoria* ricorrente negli scritti di Alberti; relativamente alla ricerca sugli aspetti tecnici, la recente pubblicazione *Toushifa de qiyuan* 透视法的起源 ('L'origine della prospettiva', 2019), che fa parte della collana di scienze,

---

volgare come lingua tecnica delle arti, con un movimento dall'alto, come fa ad esempio Leon Battista Alberti".

tecnologie e filosofia della prestigiosa Università Tsinghua, ha dedicato ventidue pagine ai principi esposti nel *De pictura*.

## Traduzioni

Attualmente esistono due traduzioni cinesi del *De pictura*. La prima, pubblicata nel 2012, è stata curata da Hu Jun 胡珺 e Xin Chen 辛尘 e fa riferimento principalmente alle traduzioni in inglese di Spencer (1956) e Grayson (1973). Alla fine del libro si trova in appendice un indice dei nomi delle persone di sedici pagine, in cui si riportano il nome originale, la traduzione cinese, il periodo in cui la persona in questione visse e una sua breve biografia.

Vale la pena ricordare che nell'introduzione i due traduttori confrontano il concetto artistico di Alberti con i sei principi della pittura cinese stabiliti dallo scrittore, storico dell'arte e critico Xie He 谢赫 (sec. V-VI)<sup>4</sup> nella sua opera *Gubua pinlu* 古画品录 ('Catalogo dell'antica pittura')<sup>5</sup>. La parola *gu* 古 presente nel titolo significa 'antico' e sottolinea l'importanza della trasmissione della tradizione e dell'identità storico-culturale cinese nella teoria di Xie. Hu (2012) ritiene che la corrispondenza<sup>6</sup> tra il *De pictura* e i sei principi di Xie per quanto riguarda il contenuto teorico sia estremamente utile per comprendere a fondo i rispettivi percorsi di sviluppo della pittura tradizionale cinese e occidentale. I sei principi si riferiscono rispettivamente a *moxie* 模写 ('imitazione'), non solo dalla natura ma anche dalle opere dell'antichità; *xiangxing* 象形 ('rappresentazione di forma'), che include sia la forma sia il suo contorno; *yongbi* 用笔 ('modo di usare il pennello'), si riferisce anche allo stretto legame tra scrittura calligrafica e dignità del pittore/scrittore (a quei tempi, infatti l'arte della calligrafia era inseparabile dalla pittura); *fucai* 赋彩 ('applicazione del colore'), compresi strati e tono; *weizhi* 位置 ('collocazione e disposizione'), corrispondenti a composizione e spazio; *shengdong* 生动 ('vitalità'), l'energia che l'artista trasmette all'opera e l'energia complessiva di un'opera d'arte.

La seconda traduzione è stata pubblicata nel marzo 2022, a cura di Gao Yuan 高远. Queste due traduzioni in lingua cinese arricchiscono e completano la diffusione e l'analisi dell'opera in Cina. La traduzione di Gao fa riferimento alla versione critica pubblicata dalla Cambridge

---

<sup>4</sup> Xie credeva che l'obiettivo principale degli artisti fosse catturare la vitalità dei soggetti e dimostrare il proprio gusto, spirito e sensibilità morale nei dipinti.

<sup>5</sup> Per ulteriori informazioni sugli antichi dipinti cinesi si rimanda ad Acker, 1954. A proposito della pittura paesaggistica cinese, si veda Meccarelli, 2010.

<sup>6</sup> Sulle somiglianze e le differenze fra le teorie di Alberti e Xie He, si veda Hu, 2012: v-vii.

University Press nel 2011 da Rocco Sinisgalli, professore all'Università "La Sapienza" di Roma. A differenza delle precedenti traduzioni, Sinisgalli utilizza l'edizione latina del 1540, prima solitamente ignorata dai traduttori, poiché ritiene che la versione latina esprima pienamente le opinioni di Alberti in un linguaggio chiaro e scientificamente accurato.

È da notare che Sinisgalli ha scritto una prefazione speciale per la traduzione cinese, in cui ha espresso il piacere di dedicare questo libro ai lettori cinesi (Gao, 2022: 18):

这是一本联结, 沟通, 汇聚既往知识的书。它是西方艺术史上第一部让‘精神’在经历了中世纪几个世纪的黑暗之后, 再次得到显露的作品。这种‘新精神’的觉醒, 这部作品与生俱来的‘文艺复兴’特质, 正式我想传递给世界另一边的中国读者的内容。

Questo è un libro che collega, comunica e raccoglie conoscenze precedenti. È la prima opera nella storia dell'arte occidentale a permettere che 'lo spirito' si riveli dopo secoli di oscurità nel Medioevo. Il risveglio di questo 'nuovo spirito', il carattere 'rinascimentale' intrinseco di questo lavoro, è ciò che voglio trasmettere ai lettori cinesi dall'altra parte del mondo.

Oltre a utilizzare l'edizione latina come testo di riferimento, la versione di Sinisgalli presenta anche un altro punto rilevante: dal momento che il *De pictura* trasmette le sue idee solo con le parole e senza immagini, Sinisgalli ha dipinto a mano centodieci illustrazioni allo scopo di facilitare la comprensione dei lettori, in particolare la descrizione della teoria geometrica/prospettica. Queste illustrazioni sono state aggiunte anche alla traduzione cinese. Secondo Gao, l'edizione di Sinisgalli risulta particolarmente efficace per via delle annotazioni e dell'aggiunta di illustrazioni. Gao ha inoltre avuto occasione di discutere personalmente con Sinisgalli circa alcune difficoltà emerse nel lavoro di traduzione.

Rispetto alla traduzione precedente di Hu (2012), che fa riferimento a più di tre versioni, quella di Gao (2022) si riferisce alla sola edizione curata da Sinisgalli. Si nota che, nella sua traduzione, Gao rispetta fedelmente il testo di partenza: i contenuti modificati dal traduttore inglese e le aggiunte e cancellazioni dal traduttore cinese sono contrassegnati. Rispetto ad altre opere tradotte, questa scelta evita efficacemente il problema che si presenta quando i lettori o i ricercatori vogliono confrontare traduzione e testo originale, ma, a causa di interventi non segnalati del traduttore, risulta difficile ripercorrere in parallelo il testo nella lingua di partenza e quello nella lingua di destinazione. Purtroppo, Gao non ha aggiunto un indice dei nomi propri bilingue nell'appendice come quello che si trova in Hu. Dal mio punto di vista questo genere di indici dovrebbe essere aggiunto nella maggior parte delle opere occidentali tradotte in lingua cinese, per le ragioni che saranno discusse nel § 4.3.1.

### 4.3. RESA DEI TERMINI

#### 4.3.1. *Nomi propri delle persone*

Questa sezione è dedicata alla discussione di un fenomeno particolarmente degno di nota, ovvero la resa dei nomi propri<sup>7</sup> in lingua cinese<sup>8</sup>. Nelle traduzioni cinesi, capita spesso che il medesimo nome di persona corrisponda a più rese. Questo può causare incomprensioni da parte dei lettori e ostacolare i ricercatori, dal momento che la mancata conoscenza di tutte le varianti grafiche corrispondenti al nome della stessa persona può inficiare i risultati delle ricerche effettuate in database informatici e corpora elettronici.

Tale aspetto risulta particolarmente problematico nella lingua cinese, poiché l’unità fonetica è costituita dalle sillabe il cui numero è limitato a 408 (Bulfony, 2019: X). Per la resa dei nomi di persone in lingua straniera, il metodo comunemente usato è quello del prestito fonetico. In questo processo, il nome straniero viene prima diviso in sillabe e in seguito vengono scelte le sillabe cinesi dal suono più vicino fra quelle presenti nel sistema fonologico *pinyin*. I risultati spesso finiscono per essere differenti per due ragioni: la diversità nella scelta delle sillabe cinesi che possono riprodurre la pronuncia delle sillabe della lingua di partenza e la discordanza nella scelta dei caratteri cinesi che, pur presentano la medesima pronuncia, hanno diversi significati e forme grafiche.

Questo lavoro di ricerca prenderà come esempio i nomi di artisti del Rinascimento. Nelle due traduzioni sopra citate, Hu (2012) traduce Alberti come *A’erbeidi* 阿尔贝蒂, mentre Gao (2022) lo presenta ai lettori cinesi come *A’erbodi* 阿尔伯蒂.

Tabella 3. – Due rese di ‘Alberti’.

Nome proprio	Hu (2012)	Gao (2022)	Strategia traduttologica
<i>Alberti</i>	<i>A’erbeidi</i> 阿尔贝蒂	<i>A’erbodi</i> 阿尔伯蒂	Prestito fonetico

<sup>7</sup> Oltre alla traduzione dei nomi delle persone, sarebbe opportuno analizzare anche i nomi dei luoghi e delle opere. Tuttavia, la discussione in questo lavoro di ricerca si limita ai nomi di persona, nonché al lessico teorico e tecnico, lasciando il resto per future ulteriori ricerche. Si noti che *Le Vite* sono inserite nel già citato progetto di vocabolario multilingue LBC (cfr. “Introduzione”) e che la piattaforma ha anche realizzato un’enciclopedia vasariana (con informazioni storiche su luoghi, edifici, monumenti, ecc. descritti nel corpus vasariano).

<sup>8</sup> Per alcuni contributi relativi alla trascrizione dei nomi propri in cinese, si veda Hsieh, 2017; per la trascrizione dei nomi dei marchi stranieri in cinese, si veda Basciano, 2015.

Entrambi usano l'adattamento fonetico ma c'è una differenza nella scelta della terza sillaba: i corrispondenti caratteri cinesi *bei* 贝 e *bo* 伯 sono due caratteri con significato neutro. In questo processo bisogna prestare attenzione a usare caratteri che non abbiano accezione negativa, soprattutto in senso dispregiativo. Per questo motivo, nella forma scritta vengono solitamente privilegiati caratteri con significato neutro.

A volte, la combinazione di adattamento fonetico-semanticamente e adattamento fonetico viene utilizzata anche per selezionare alcuni caratteri cinesi più adatti alle qualità e alla personalità del soggetto in questione. Ad esempio, la traduzione di Cennino Cennini, autore del *Libro dell'arte* discusso nel terzo capitolo nel presente lavoro di ricerca, è ancora più differenziata negli esiti, dato che esistono quattro tipi di resa: *Qinninuo Qinnini* 琴尼诺·琴尼尼<sup>9</sup>, *Qieninuo Qienini* 切尼诺·切尼尼, *Qieninuo Qinnini* 切尼诺·琴尼尼, *Qieninuo Qiannini* 切尼诺·钱尼尼. Le differenze riguardano principalmente la selezione delle sillabe cinesi e dei caratteri cinesi corrispondenti alla sillaba italiana *Ce*, La sillaba cinese *ce* è pronunciata /tɕʰɛ/ e presenta un suono molto differente rispetto alla sillaba italiana *ce*. Quest'ultima può essere più facilmente assimilata alle sillabe cinesi *qie* (/tɕʰjɛ/), *qian* (/tɕʰjɛn/), *qin* (/tɕʰɪn/). Queste tre sono state adottate come mostrato nella seguente tabella.

Tabella 4. – Possibili rese della sillaba italiana 'ce'.

Sillaba italiana	Sillaba cinese	Carattere cinese	Significato del carattere
	<i>Qie</i>	切	Tagliare
<i>Ce</i>	<i>Qin</i>	琴	Liuto; generico per strumento musicale a corda con o senza tastiera
	<i>Qian</i>	钱	Denaro; un cognome comune

Dal mio punto di vista, tra le tre candidate corrispondenti alla sillaba italiana *Ce*, le prime due *Qie* e *Qin* sono più vicine alla pronuncia italiana. Il carattere corrispettivo di *Qie* significa 'tagliare' e non è usato spesso nei nomi delle persone. Invece, *Qin* è un adattamento fonetico-semanticamente, che porta il significato di uno strumento musicale e simboleggia quindi intelligenza ed eleganza. La musica è inclusa sia nelle sei arti liberali della cultura cinese<sup>10</sup> sia nelle sette arti liberali della cultura occidentale.

<sup>9</sup> Poiché in cinese non si può usare il maiuscolo per distinguere nome e cognome, essi sono solitamente separati da un punto al centro.

<sup>10</sup> Le sei arti che hanno costituito la base dell'educazione nell'antica cultura cinese sono: riti, musica, tiro con l'arco, carro, calligrafia e matematica.

Pertanto, *Qin* è più adatto e, secondo me, ha il potenziale per una circolazione più ampia.

#### 4.3.1.1. Norma e uso

Quanto sopra riassume le pratiche usate per le rese dei nomi Alberti e Cennini, ma ci chiediamo anche: quando si traducono nomi stranieri in cinese, esiste una norma per la selezione di sillabe e caratteri per stabilire una traduzione unificata? In tal caso, attraverso un intervento ufficiale dall’alto è possibile risolvere le discordanze relative alle traduzioni dei nomi propri come quelle sopra descritte?

Nel 1981, l’autorevole agenzia di stampa *Xinhuashe* 新华社 (‘Xinhua News Agency’) ha pubblicato il manuale ufficiale: *Yidali xingming yiming shouce* 意大利姓名译名手册 (‘Manuale di traduzione dei nomi italiani’) (d’ora in poi *Manuale*). Nel 2021 è uscita una nuova edizione che comprende oltre 68.500 cognomi e nomi comuni italiani. L’agenzia di stampa *Xinhua* ha intrapreso il compito di tradurre in cinese i nomi di persone provenienti da tutto il mondo sin dai primi anni Cinquanta. Negli anni Sessanta, il primo ministro Zhou Enlai 周恩来 annunciò ufficialmente che la traduzione dei nomi avrebbe dovuto essere sotto la giurisdizione dell’agenzia di stampa *Xinhua*. Da allora, il governo cinese e i media hanno adottato i nomi secondo la traduzione dell’agenzia di stampa *Xinhua* e il sistema di resa dei nomi è andato incontro a una graduale regolarizzazione, organizzazione e standardizzazione.

Nonostante le norme adottate, il problema della non concordanza tra norma e uso, che è sempre esistito in linguistica, si riscontra anche nella traduzione dei nomi propri, in particolare per la lingua cinese. Verifichiamo le traduzioni di Alberti e Cennini suggerite nel *Manuale* e confrontiamole con le rese trovate in varie fonti: la decima pagina del *Manuale* afferma chiaramente che Alberti dovrebbe essere tradotto come *A’erbeidi* 阿尔贝蒂, quindi la scelta di Hu (2012) è più in linea con la norma rispetto a quella di Gao (2022). Osservando la voce di Cennino Cennini nel *Manuale*, *Cennino* dovrebbe essere tradotto come *Qinninuo* 琴尼诺, mentre *Cennini* dovrebbe essere tradotto come *Qinnini* 琴尼尼 (*Manuale*, 2021: 167). Sebbene ci siano specifiche indicazioni nel *Manuale*, dalle ricerche condotte sono emerse numerose ricorrenze di altre varianti accanto alla forma standard, segnale che non si è ancora giunti a una unificazione dell’uso.

Tuttavia, vanno prese in considerazione anche altre tre condizioni particolari. La prima riguarda la scelta dei caratteri per i femminili. In merito, il *Manuale* (2021: 338) spiega:

本手册收集的女子教名在汉字译写时, 尽量选用具有女名特征的汉字’。‘如 andrea’, 男名译 ‘安德烈亚’, 女名译 ‘安德烈娅’。

In questo manuale quando si traducono in cinese i nomi cristiani femminili raccolti, si cerca di utilizzare caratteri cinesi con le caratteristiche dei nomi femminili. Per esempio, *Andrea*, per il nome maschile si traduce in *Andelieya* 安德烈亚 e per il nome femminile si traduce in *Andelieya* 安德烈娅<sup>11</sup>.

La seconda condizione particolare specificata dal *Manuale* riguarda il mantenimento di nomi che, pur non rispettando le norme definite, sono stati usati per lungo tempo nella storia e sono stati influenzati dalla traduzione inglese del nome. Prendiamo come esempio Giorgio Vasari, lo storico e l’artista che verrà discusso nel quinto capitolo. Ci sono due opzioni di resa, *Qiaozhi Wasali* 乔治·瓦萨里 e *Qiao’erqiao Wasali* 乔尔乔·瓦萨里. La prima resa *Qiaozhi* è ovviamente una trascrizione fonetica dell’inglese *George* (IPA: /dʒɔ:(ɹ)dʒ/), mentre la seconda *Qiao’erqiao* è una trascrizione della pronuncia italiana. In questo caso, considerata la profonda influenza esercitata dall’inglese, per la voce “Giorgio” il *Manuale* suggerisce *Qiaozhi* 乔治. Infatti, le due versioni della traduzione delle *Vite* attualmente esistenti utilizzano rispettivamente questi due diversi metodi di traduzione (si veda il cap. V per i dettagli).

C’è anche un terzo caso speciale in cui la scelta del nome cinese si allontana dalla norma prescritta, ossia quello di personaggi che hanno scelto da sé un nome in lingua cinese, come, per esempio, Giulio Aleni (1582-1649), gesuita che si recò in Cina nel 1610 e che si scelse il nome Ai Rulüe 艾儒略, in cui il primo componente *ai* è adattamento fonetico, mentre *rue* e *lue* sono adattamenti fonetici e semantici, tra cui il primo significa ‘sapienza e soave’, mentre il secondo fa riferimento a ‘piano, strategia’ (XHC, 2016: 1111 e 857).

### Tradurre nome o cognome: Michelangelo e Da Vinci

Oltre alla discordanza causata dalla diversità nella scelta delle sillabe e dei caratteri, nella traduzione dei nomi propri nella lingua cinese si presenta un secondo problema: i nomi propri cinesi sono di solito più brevi di quelli italiani. Per tradurre i nomi, si seleziona in certe situazioni solo il cognome o solo il nome. Nel caso delle due figure principali del Rinascimento, Leonardo è conosciuto come *Dafenqi* 达芬奇 (‘Da Vinci’), mentre Buonarroti come *Mikailangjiluo* 米开朗基罗 (‘Michelangelo’) (si veda il

<sup>11</sup> *Ya* 亚 e *ya* 娅 hanno la stessa pronuncia e si differenziano solo a livello grafico per la presenza nel secondo del radicale *nü* 女, che significa ‘donna’.

§ 5.3.1 per una ulteriore discussione di questi e altri casi trattati dalle *Vite* di Vasari).

Per riassumere, anche se in teoria si dovrebbe consultare il *Manuale* quando si traducono i nomi delle persone, in generale le applicazioni pratiche sono molto più complicate. Gran parte dei traduttori cerca da sé nuove opzioni per la resa, dando così origine alla coesistenza di più forme. Pertanto, si ritiene che sia necessario aggiungere in appendice una tabella bilingue di nomi di persone per disambiguare il più possibile.

#### 4.3.2. Termini relativi a prodotti, supporti e strumenti

##### 4.3.2.1. Il *velo* e lo *schermo* di Alberti

Discutendo il modo di dipingere, Alberti ha affermato che il modo migliore per disegnare il contorno è utilizzare uno strumento ausiliario: il *velo*. “[...] nulla si può trovare, quanto io estimo, più accomodata cosa altra che quel *velo* [...]. Quello sta così: egli è un *velo* sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paralleli” (Libro II; Bertolini, 2011: 261). Il pittore determina la posizione di ciascuna parte attraverso le linee della griglia in questa cornice rettangolare: ogni oggetto è collocato in una determinata posizione sulla griglia del *velo*. Attraverso il *velo*, inoltre, il pittore può trasformare rapidamente la visione tridimensionale in un piano bidimensionale.

Entrambi i traduttori hanno reso adeguatamente la parola *velo* in *shaping* 纱屏, il primo componente *sha* 纱 significa “i filamenti sciolti realizzati con materiali come cotone e lino che possono essere attorcigliati in filo o intrecciati in tessuto”; il secondo componente *ping* 屏 indica “qualcosa a forma di schermo” (XHC, 2016: 1132 e 1010). Oltre a *shaping* 纱屏, i due traduttori hanno anche utilizzato altre quattro parole dal significato più esteso per spiegare *velo*: *chuanghu* 窗户 (‘finestra’), *qujingqi* 取景器 (‘mirino’ (Gao, 2022: 11, 13), *gezi chuang* 格子窗 (‘finestra a traliccio’), *A’erbeidi shaping* 阿尔贝蒂纱屏 (‘schermo di Alberti’) (Hu, 2012: 35). Quest’ultimo esempio di traduzione è abbastanza interessante perché si tratta di una tipica strategia denominativa e traduttiva, nota come eponimo, oppure con le parole di Gusmani (1993: 101) “appellativo da nome proprio”:

Rientrano in questa tipologia quei casi, piuttosto frequenti, in cui un nome proprio straniero viene accolto come appellativo per un oggetto che sta in una qualche relazione (sia essa reale o solo supposta) con la persona che porta quel nome, con quel marchio e via dicendo.

Si nota che, oltre al significato concreto, Gao (2022: 16) interpreta il termine *velo* a livello culturale: crede che la finestra sia il passaggio della luce e che in alcuni temi cristiani la finestra abbia un significato simbolico speciale, perché a volte simboleggia Dio, e talvolta le porte del Paradiso. Gao ha anche collegato *velo* all'*istoria*<sup>12</sup> basata sulla retorica umanista, ritenendo che l'*istoria* venga presentata accuratamente in proporzioni matematiche in una 'finestra' immaginaria<sup>13</sup>.

### 4.3.3. *Tecnicismi*

#### 4.3.3.1. Visione, ottica, prospettiva

Le prime teorie sul funzionamento dell'occhio, sulla luce e sulle immagini risalgono all'antica Grecia, in particolare a Pitagora che, nel VI secolo a.C., sostenne che l'occhio inviava raggi visuali, pensati come rette, a esplorare l'ambiente esterno. Questa concezione sottolinea l'azione del "guardare con gli occhi" (Wang, 2019: 10-13). L'ottica, invece, studia l'aspetto degli oggetti visibili dall'occhio attraverso le linee visive. Fu Keplero (1571-1630) a descrivere per primo in maniera dettagliata il processo della visione umana. Perciò esistono differenze tra l'ottica antica e l'ottica moderna. Su questa distinzione si è attualmente raggiunto un consenso sul piano linguistico: l'ottica prima di Keplero è tradotta come *shixue* 视学 ('scienza della visione'), in cui il primo componente *shi* 视 significa proprio 'visione'. Invece, l'ottica dopo Keplero è resa con il termine *guangxue* 光学 ('scienza dell'ottica'), in cui il primo componente indica la 'luce'.

*Shixue* 视学 ('scienza della visione') è una resa registrata nel periodo iniziale della dinastia Qing (1644-1911): basta pensare al libro *Shixue* 视学 scritto da Nian Xiyao (1671-1738) discusso nel primo capitolo, sebbene il contenuto effettivo riguardi la teoria della prospettiva nel campo dell'architettura e della pittura<sup>14</sup>. La resa *guangxue* 光学 ('scienza dell'ottica') è invece apparsa più tardi. Masini (1993: 212) spiega che questo termine viene attestato per la prima volta in *Chushi taixi ji* 初使泰西记 ('Un resoconto della prima missione diplomatica nel grande Occidente') del 1872; il primo libro intitolato *guangxue* 光学 venne pubblicato nel 1879, 144 anni dopo lo *Shixue* 视学. Come conferma Wang (2019: 15), il cambiamento

---

<sup>12</sup> Per la discussione sul termine *istoria*, cfr. § 4.3.3.

<sup>13</sup> Per approfondire la terminologia tecnica di Alberti, si rimanda a Biffi, 2007.

<sup>14</sup> Per altre fonti che attestano anche il termine *Shixue* 视学, si veda Wang, 2019: 14.

della traduzione cinese di *ottica* coincide con la storia dello spostamento della focalizzazione della ricerca di questa disciplina dalla visione alla luce.

La prospettiva in senso moderno è stata invece introdotta nell’ambito artistico da Brunelleschi e sviluppata sulla base delle teorie scritte per la prima volta da Alberti. Baxandall (1988: 126) conferma: “Brunelleschi was the inventor, Alberti the developer and expounder”<sup>15</sup>. Infatti, Alberti attribuì specificamente la pubblicazione del *De pictura* alla scoperta di Brunelleschi.

Dal punto di vista storico, il primo capitolo del presente lavoro di ricerca (cfr. § 1.1.1) ha discusso un assorbimento linguistico diacronico della *prospettiva*: l’opera *Shixue* 视学 (‘Scienza della visione’, 1735), scritta dal pittore di corte Nian Xiyao sotto l’influenza di *Perspectiva pictorum et architectorum* del pittore trentino Andrea Pozzo (1693), prese in prestito la teoria della *prospettiva* e la rese per mezzo di un calco sintattico: *dingdian yinxian* 定点引线 (lett. ‘fissare un punto e introdurre linee’).

Da un punto di vista diacronico<sup>16</sup> *prospettiva* deriva dal tardo latino *prospectivus* (‘che assicura la vista’), e quindi la sua traduzione nel cinese di oggi *toushi* 透视 (‘vedere attraverso’), appare appropriata. Inoltre, Wang (2019: 10) distingue due frasi comuni derivate da questo termine: *toushifa* 透视法 (‘legge della prospettiva’) e *toushixue* 透视学 (‘scienza della prospettiva’), scrivendo:

‘透视’特别指在西欧中世纪发展的 *perspectiva*, 其中在文艺复兴的工匠文本中, 一般译为‘透视法’; 在自然哲学认识论等领域, 一般译为‘透视学’。

*Toushi* (‘vedere attraverso’) si riferisce in particolare alla *perspectiva* sviluppata nel Medioevo nell’Europa occidentale, che è generalmente tradotta come *toushifa* 透视法 (‘legge della prospettiva’) nei testi artigianali del Rinascimento; in campi come l’epistemologia della filosofia naturale, è generalmente tradotta come *toushixue* 透视学 (‘scienza della prospettiva’).

Tornando ai due testi tradotti qui analizzati, la resa delle frasi associate al termine *prospettiva* è unificata anche nel contesto contemporaneo: *xianxing toushi* 线性透视 (‘prospettiva lineare’), *dengjiao touying* 等角投影 (‘proiezione assonometrica isometrica’), *shizhuti* 视锥体 (‘piramide visiva’)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Inoltre, Baxandall (1988: 125) ha menzionato anche un’altra parola interessante: *prospectivo*, “a prospectivo is simply someone who practices perspective with distinction”.

<sup>16</sup> Probabilmente ci sono altre rese in cinese del termine *prospettiva* dal XVIII secolo ad oggi, ma questo problema non viene qui approfondito.

<sup>17</sup> Per un’analisi dedicata al lessico dell’ottica antica e agli appunti di ottica di Leonardo, si veda Quaglino, 2014.

4.3.3.2. Nuova vita del termine *sandian toushi* 散点透视  
(‘prospettiva sparsa’)

La teoria della visione e dello spazio nella pittura di paesaggio tradizionale<sup>18</sup> cinese venne esposta per la prima volta da Zong Bing 宗炳 (375-443), autore del primo trattato sulla pittura di paesaggio. Le sue opinioni sulla prospettiva riguardano semplicemente l’argomento per cui le cose lontane vengono rappresentate su carta più piccole delle cose che sono vicine. Indubbiamente è molto più semplice rispetto alle teorie sistematiche di cui parliamo oggi (Zhou, 2007: 375-443). Vale la pena notare che, mentre tale teoria si stava sviluppando, non era usato alcun termine per riferirvisi, fino all’avvento di *toushi* 透视 (‘vedere attraverso’), diffusosi all’inizio del XX secolo. Otto Fischer (1923) ha proposto per la prima volta il concetto della prospettiva sparsa per spiegare la pittura tradizionale cinese nel suo libro *Chinesische Landschaftsmalerei*. Confrontando la differenza tra i due tipi di dipinti, si può notare che il campo visivo dei dipinti occidentali è di soli 60 gradi, angolo che corrisponde all’intervallo che lo sguardo umano è in grado di cogliere con chiarezza quando è fisso. Nella pittura cinese, invece, non c’è una chiara focalizzazione nell’organizzazione dei punti di prospettiva: ci possono essere molti punti di messa a fuoco in un’immagine, proprio come quando si cammina e ci si guarda intorno; ogni segmento può avere un punto di messa a fuoco, quindi è possibile dipingere uno scorrimento molto lungo o asse verticale e l’espansione del raggio di visione risulta infinita; si ha così la cosiddetta prospettiva a dispersione. La prospettiva a dispersione presenta alcuni vantaggi nella pittura di paesaggio tradizionale: nella natura aperta, le persone sono abituate a spostare la posizione del punto di osservazione, piuttosto che restare fisse su un unico punto di vista. Per quanto riguarda la traduzione cinese di questo termine, lo studioso d’arte Zong Baihua 宗白华 (1994) ha introdotto l’espressione *sandian toushi* 散点透视 (‘prospettiva sparsa’). Dopo aver analizzato molti dipinti occidentali, Zong si disse d’accordo con Fischer nel ritenere che la consapevolezza spaziale fosse la differenza più importante tra i dipinti cinesi e quelli occidentali.

Per riassumere, dal concetto di *prospettiva*, teoria elaborata da Brunelleschi e sintetizzata a livello teorico dall’Alberti, è derivato il termine *sandian toushi* 散点透视 (‘prospettiva sparsa’), proposto da Fischer nel 1923 attraverso ricerche comparative e infine introdotto in Cina dallo storico d’arte Zong nel 1994.

---

<sup>18</sup> La pittura paesaggistica tradizionale cinese è meglio conosciuta come *shan-shui* 山水, letteralmente ‘montagna e acqua’, il cui primo riferimento bibliografico risale al IV secolo (Law, 2011: 1).

#### 4.3.4. Termini relativi a nozioni critico-estetiche

##### 4.3.4.1. *Istoria*: prospettiva, storia, poesia, retorica

Alberti ha mostrato le sue straordinarie capacità umanistiche nella scelta dei termini teorici. Come afferma Grafton (1999: 116): “The ancient language of rhetoric, which Alberti spoke so well, provided the terms and tools he needed”. Oltre a essere stato il primo a perfezionare la teoria della prospettiva, egli utilizzò inoltre l’analogia tra retorica e pittura per coniare un altro grande termine critico che caratterizza la pratica artistica: *istoria*. Questo termine viene considerato una parola chiave che Alberti utilizzò per la prima volta nella teoria dell’arte e che si è ampiamente diffusa fino a oggi nella teoria critica dell’arte (Grafton, 1999: 22). Alberti descrive l’*istoria* come “grandissima opera del pittore” (Bertolini, 2011: 264). Il significato di questa parola sarà analizzato più avanti nel contesto.

Innanzitutto, si deve tener conto che nella teoria dell’Alberti l’*istoria* è indissolubilmente legata alla prospettiva e va intesa nel suo insieme. Per lui la *prospettiva* del pittore è da sempre parte integrante del metodo del pittore e strumento per riconoscere, valutare e regolare gli eventi visivi in natura.

In secondo luogo, l’*istoria* ha un forte rapporto con le scene storiche. Nel *De pictura* Alberti sostiene che l’*istoria* potrebbe muovere l’animo di chi la vede e riportare alla mente immagini eroiche di giuramenti e battaglie, rappresentate con minuziosa – e anche storicistica – attenzione ai dettagli di costume e ambientazione (Grafton, 1999: 40): “dirò io quella istoria essere copiosissima in quale, a’ suoi luoghi, sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne [...] cavalli, pecore, edifici, province e tutte simili cose: e loderò io qualunque copia quale s’apartenga a quella istoria” (Bertolini, 2011: 276). Inoltre, ritiene che il criterio per giudicare l’abilità dell’artista debba essere non tanto la dimensione del dipinto, quanto l’*istoria*: “grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria; maggiore loda d’ingegno rende l’istoria che qual sia colosso” (Bertolini, 2011: 267).

Alla fine, Alberti ritiene che per creare un’*istoria*, il pittore debba saperne di più sulla poesia e la retorica: “E farassi per loro dilettarsi de’ poeti e delli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore e, copiosi di notizia di molte cose, molto goveranno a bello componere l’istoria” (Bertolini, 2011: 302).

Westfall (1969: 501) articola in questo modo il suo ricco significato sul piano storico e filosofico:

The *istoria* [by Alberti] acted as poetry in that it conveyed didactic messages effectively as eloquence does. It also acted as rhetoric, in that it depended

on invention and on the presentation of discovered material; as grammar, in that it conveyed relationships between things; as history, in that it showed the actions of men affecting history and based its invention on ancient poets; and as strict moral philosophy spoke of vice and virtue and of the goodness of men and of God. These departments of the *studia humanitatis* were never strictly shut off from one another, and all had the same purpose.

### *Istoria*: intraducibilità assoluta

*Historia*, in latino, o *istoria* o *storia* in italiano, è una parola chiave con frequenti occorrenze in tutto il testo di Alberti (Grafton, 1999: 55). Si riferisce al trattamento artistico di un certo tema della storia o della mitologia classica, che viene rappresentato nell'opera in modo tale da suscitare un forte effetto emotivo nell'osservatore. I due traduttori cinesi Hu (2012) e Gao (2022), così come Spencer (1956) che tradusse il *De pictura* in inglese, si accontentano di lasciare il termine in lingua originale: *istoria*. In realtà, secondo le norme in vigore in Cina sulla pubblicazione delle opere straniere, si può aggiungere la lingua originale tra parentesi nelle traduzioni, ma è sconsigliato lasciare solo la lingua straniera senza nessuna traduzione. Nonostante ciò, sia Hu che Gao hanno optato per la strategia opposta, consapevoli della complessità semantica di tale termine.

Infatti, sia Spencer sia Gao e Hu hanno chiarito che per il termine non esiste un equivalente esatto in inglese e cinese, rendendo perciò necessarie ulteriori spiegazioni ai lettori. Hu (2012: 86-88) considera *istoria* al centro del *De pictura*, commentando: “任何对这个词的重新解释都必须脱离‘历史’，‘故事’，‘历史学’这些17,18世纪词汇的含义‘qualsiasi reinterpretazione della parola deve essere liberata dal significato di *storia*, *racconto* e *storiografia* che assume nel XVII e XVIII secolo””. Hu (2012) si è servito di una frase concisa e molto interessante per spiegare il termine: “具有感情表现性的人文主义绘画‘pittura umanistica emotivamente espressiva’”.

L'interpretazione di Gao (2022: 12) del termine è: “具有重要叙事主题的绘画‘dipinti con importanti temi narrativi’”. Egli ritiene che a questo concetto si possano far risalire i principi di base di quella che le generazioni successive chiamano *lishihua* 历史画 (‘pittura storica’) e spiega che prima dell'accezione usata da Alberti, *istoria* in origine non si riferiva a un certo tipo o metodo nell'arte<sup>19</sup>. Secondo Gao, l'*istoria* riassume le nuove teorie della pittura nel Rinascimento, in contrasto con le tecniche medievali esposte nel *Libro dell'arte* di Cennini.

---

<sup>19</sup> Similmente alla soluzione di Gao, *istoria* è resa con *xushixing huibua* 叙事性绘画 (‘pittura narrativa’) da Wang (2019: 175).

4.4. GLOSSARIO BILINGUE: LESSICO ALBERTIANO <sup>20</sup>

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI <sup>21</sup>
Arte <sup>22</sup> s.f.	1. Qualsiasi forma di attività dell'uomo come riprova o esaltazione del suo talento inventivo e della sua capacità espressiva 2. Attività umana implicante una certa tecnica	1. <i>Yishu</i> 艺术 s. 2. <i>Jiyi</i> 技艺 s.	1. L'espressione dell'abilità creativa e della immaginazione umana (è un prestito di ritorno dal giapponese) 2. Tecnica meccanica	Libro II; Hu, p. 27
Arti liberali u.f. <sup>23</sup>	In relazione al significato generale di arte e alla distinzione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, le a. l. si configurano come le arti che si esplicano soprattutto con l'intelletto e si contrappongono a quelle meccaniche	1. <i>Renwen xueke</i> 人文学科 u.f. 2. <i>Ziyou qiye</i> 自由七艺 u.f.	1. Scienze umanistiche 2. Sette arti liberali	Libro III; Hu, p. 62; Gao, p. 60
Circoscrizione s.f.	Nella prima parte della pittura, ossia il disegno nel senso semplice, sottile contorno	<i>Lunkuo</i> 轮廓 s.	Contorno, profilo	Libro II; Hu, p. 32

<sup>20</sup> Poiché i due traduttori Hu e Gao si riferiscono rispettivamente alla versione volgare e latina, anche i termini qui raccolti derivano da entrambe le versioni. Sul bilinguismo nel *De pictura* si rimanda a Maraschio, 1972: 265-273.

<sup>21</sup> In questa colonna è indicata l'occorrenza del termine nel *De pictura*, con riferimento alla versione volgare di Bertolini (2011). Pertanto, la traduzione cinese mette Hu (2012), che si basa sulla versione volgare, in primo piano. La traduzione di Gao (2022), che si basa sulla versione latina, viene segnalata solo nel caso in cui questa sia diversa da quella di Hu.

<sup>22</sup> Per la storia del significato di *arte* dal latino classico e medievale al presente si rimanda a De Mauro, 1965: 39.

<sup>23</sup> u.f. = unità fraseologica.

4.4. Glossario bilingue: lessico albertiano

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Composizione s.f.	La ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura <sup>24</sup>	<i>Goutu</i> 构图 s.	Composizione	Libro II; Hu, p. 32
Dignità s.f.	Qualità che, riferita a un'opera d'arte, le conferisce validità per l'adeguata rispondenza a un insieme di norme, principi e finalità che si intendono propri dell'arte stessa	1. <i>Zunyan</i> 尊严 s. 2. <i>Zungui</i> 尊贵 s.	1. Dignità 2. Nobiltà	Libro II; Hu, p. 44; Gao, p. 45
Dolce <sup>25</sup> agg.	Alberti apprezza i "movimenti soavi e grati", rimprovera quei pittori che nella foga espressiva "in loro figure fanno parerle schermidori e istrioni senza alcuna degnità di pittura, onde sono senza grazia e dolcezza"	<i>Yiren, meiguan, youmei</i> 宜人, 美观, 优美 agg.	Piacevole, bello	Libro II; Hu, p. 57; Gao, p. 56
Dorso <sup>26</sup> s.m.	Simile all'epidermide, guscio esterno	1. <i>Waike</i> 外壳 s. 2. <i>Waimian gouzao</i> 外面构造 s.	1. Guscio esterno 2. Costruzione esterna estesa, struttura esterna	Libro I; Hu, p. 4; Gao, p. 9

<sup>24</sup> Nel XV secolo il concetto di composizione diviene fondamentale. Alberti introduce tre momenti interdipendenti: la "circonscrizione", il "componimento" e il "ricevimento dei lumi".

<sup>25</sup> Il termine è largamente attestato nella letteratura artistica tra i secoli XV e XVIII. Da notarsi che nel linguaggio della critica d'arte contemporaneo il termine è praticamente scomparso (Pepe e Grassi, 1994: 264).

<sup>26</sup> Sinisgalli (2011) lo traduce con *dorsal extention*.

4. “De pictura” (ca. 1435-1436) di Leon Battista Alberti

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Formoso agg.	Proporzionato in riferimento alla struttura naturale di una cosa	<i>Meili de</i> 美丽的 agg.	Bello	Libro II; Hu, p. 37
Grazia s.f.	Alberti ravvisa soprattutto nell’amicizia tra i colori la “dignità et grazia”, in cui consiste la bellezza “più chiara e leggiadra” propria di un dipinto	<i>Youya</i> 优雅 agg./s.	Eleganza e grazia	Libro II; Hu, p. 37
Industria <sup>27</sup> s.f.	Sforzo, esercizio, zelo e assidua applicazione dell’artista	<i>Qinlao</i> 勤劳 s.	Diligenza, laboriosità	Libro III; Hu, p. 62
Ingegno s.m.	Facoltà inventiva, senso creativo innato di un artista	<i>Xinzi, tianfu</i> 心智, 天赋 s.	Intelligenza, talento innato	Libro II; Hu, p. 31; Gao, p. 33
Intersecazione s.f.	L’elemento importante nella teoria della prospettiva di Alberti, in cui i pittori vedono i dipinti come ‘intersezioni’ della piramide visiva, simile nel significato a <i>velo</i> (cfr. § 4.3.2)	1. <i>Gezichuang</i> 格子窗 s. 2. <i>Jiemian</i> 截面 s.	1. ‘Finestra’ a traliccio 2. Intersezione	Libro II; Hu, p. 33; Gao, p. 37
Misura s.f.	Il principio ideale che presiede all’operazione, il concetto è vicino a quello di proporzione	1. <i>Bili</i> 比例 s. 2. <i>Duicheng</i> 对称 s.	1. Proporzione 2. Simmetria	Libro II; Hu, p. 27; Gao, p. 31

<sup>27</sup> È un vocabolo dantesco che viene usato nel *Convivio* con l’accezione di ‘accorgimento’ e ‘avvedutezza d’intelletto’: “viene alcuno da l’una parte della campagna e vuole andare a una magione che è da l’altra parte; e per sua industria, cioè per accorgimento e per bontade d’ingegno, solo da sé guidato [...] si va là dove intende” (*Cv* IV VII 7); si veda “industria”, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970, [https://www.treccani.it/enciclopedia/industria\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/industria_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) [14/01/2026].

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Modestia s.f.	Qualità apprezzata nella realizzazione dell' <i>istoria</i> . Secondo Alberti, in ogni istoria servono le cosiddette modestie e verecondie	1. <i>Zhuangyan</i> 庄严 agg./s. 2. <i>Duanzhuang</i> 端庄 agg./s.	1. Solenne 2. Dignitoso	Libro II; Hu, p. 45; Gao, p. 47
Officio <sup>28</sup> s.m.	Termine trattato dall'espressione albertiana <i>officio del pittore</i> ; si riferisce a quello che credeva essere dovere del pittore	1. <i>Zuoyong</i> 作用 s. 2. <i>Gongneng</i> 功能 s. 3. <i>Zhize</i> 职责 s.	1. Ruolo 2. Funzione 3. Responsabilità, dovere	Libro II; Hu, p. 44; Gao, p. 43
Orlo <sup>29</sup> s.m.	La linea costituente la frontiera, il contorno di una superficie aperta	<i>Lunkuo</i> 轮廓 s.	Contorno	Libro I; Hu, p. 33
Quadrangolo s.m.	La cornice quadrilatera impostata dal pittore, ed è considerata come una finestra aperta da cui vedere la scena che vuole dipingere	1. <i>Sibianxing</i> 四边形 s. 2. <i>Qujing biankuang</i> 取景边框 s.	1. Quadrilatero 2. Telaio di inquadatura	Libro I; Hu, p. 17; Gao, p. 24

<sup>28</sup> Nel lessico dantesco il termine ha fondamentalmente il valore semantico di 'compito, missione', anche il senso di 'funzione' è documentato. Si veda "officio", in *Enciclopedia Dantesca*, 1970, [https://www.treccani.it/enciclopedia/officio\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/officio_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) [14/01/2026].

<sup>29</sup> Le parole latine come *ambitus, ora, fimbria, discrimen, extremitas* corrispondono a questo unico vocabolo cinese, simile a *outline* in inglese. È interessante notare che Alberti usò una parola di Dante Alighieri per riferirsi a *orlo* in *Elementi della pittura: limbus*.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	SOURCE
Quantità s.f.	Un termine geometrico per la distanza di una retta tra due punti	1. <i>Qiexian</i> 切线 s. 2. <i>Duliang xian</i> 度量线 s.	1. Tangente 2. Linea di misura	Libro I; Hu, pp. 4, 5; Gao, p. 11
Raggio centrico u.f.	Unico raggio che forma un angolo retto con la superficie visibile, riflettendo la relazione spaziale tra la superficie visibile e lo spettatore	<i>Zhongxin shexian</i> 中心射线 <sup>30</sup> u.f.	Raggio centrale	Libro I; Hu, p. 5
Raggio estremo u.f.	Linea sul contorno della superficie visibile che ne riflette la forma allo spettatore	<i>Waiwei shexian</i> 外围射线 u.f.	Raggio periferico	Libro I; Hu, p. 5
Raggio estrinseco u.f.	Simile a “raggio estremo”	<i>Zhongduan shexian</i> 终端射线 u.f.	Raggio terminale	Libro I; Hu, p. 5
Raggio mediano u.f.	All’interno del raggio periferico, riflette il colore e la trama dell’oggetto	<i>Zhongwei shexian</i> 中位射线 u.f.	Raggio mediano	Libro I; Hu, p. 5
Rilievo s.m.	Forme rilevate rispetto a un piano di fondo in scultura o effetto illusivo che la pittura determina mediante l’uso del chiaroscuro o del contrasto tra lume ed ombra	1. <i>Litigan</i> 立体感 s. 2. <i>Aotugan</i> 凹凸感 s.	1. Stereoscopica 2. Concava e convessa	Libro III; Hu, p. 69; Gao, p. 65

<sup>30</sup> Conosciuto anche oggi come *shiping xian* 视平线 (‘livello degli occhi’).

4.4. Glossario bilingue: lessico albertiano

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Spezie di colore u.f.	Una delle dimensioni nello spazio dei colori, riflette la percezione umana soggettiva della luminosità del colore	<i>Sediao</i> 色调 s.	Tono di colore	Libro I; Hu, p. 10
Superficie <sup>31</sup> s.f.	Non la superficie in sé, ma i suoi effetti visivi	<i>Keshimian</i> 可视面 s.	Superficie visibile	Libro I; Hu, p. 2
Verecondia s.f.	Uno dei principi, insieme a <i>modestia</i> e <i>dignità</i> , che Alberti ritiene necessario introdurre per realizzare l'armonico accordo di ogni elemento	1. <i>Zhenshigan</i> 真实感 s. 2. <i>Detigan</i> 得体感 s.	1. Autenticità 2. Adeguatezza	Libro II; Hu, p. 45; Gao, p. 47
Veri colori <sup>32</sup> u.f.	I colori primari che non possono essere ottenuti mescolando altri colori	<i>Yuanse</i> 元色, 原色 (forma grafica variabile) s.	Colore primario	Libro I; Hu, p. 10; Gao, p. 16

<sup>31</sup> Grayson (1973) lo traduce con *surface*, Spencer (1956) lo traduce con *plane*.

<sup>32</sup> Per Alberti sono: colore “del fuoco il rosso, dell’aere il celestrino, dell’acqua il verde e la terra bigia e cenericcia”.



## 5.

# *Le Vite* (1550 e 1568) di Giorgio Vasari

### 5.1. INTRODUZIONE ALL'AUTORE E AL TESTO

Giorgio Vasari (1511-1574) nacque ad Arezzo, città a sud-est di Firenze. Da adolescente si recò nel capoluogo toscano per proseguire gli studi. Lì conobbe il cardinale Silvio Passerini, un grande mecenate che lo raccomandò alla potente famiglia dei Medici. Vasari ebbe una carriera molto attiva ed è oggi apprezzato sia come pittore sia come architetto. Il suo capolavoro fu la ricostruzione a Firenze della Galleria degli Uffizi, che erano originariamente gli uffici dell'amministrazione granducale.

Oltre che per la sua attività di artista, Vasari si è guadagnato una grande reputazione soprattutto come scrittore grazie al suo lavoro *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (d'ora in poi *Le Vite*)<sup>1</sup>. Dedicata a Cosimo de' Medici, quest'opera rappresenta un primo importante esempio di storiografia moderna. Il canone degli artisti rinascimentali italiani da lui stabilito si è poi affermato come lo standard di riferimento principale e tale rimane fino ai giorni d'oggi. Il termine *Rinascimento*, oggi largamente diffuso nel mondo, cominciò a essere usato a metà Ottocento e trae origine dalla parola *rinascita*, usata dal Vasari stesso per indicare il valore simbolico del cambiamento culturale verificatosi a partire dai dipinti di Giotto. Secondo Vasari, le glorie di architetti, scultori, pittori, poeti greci e romani erano state perdute nel corso del Medioevo e avevano cominciato a rivivere in Toscana solo dal XIV secolo. Le arti erano state riportate in auge da Cimabue e Giotto, erano state migliorate da artisti come Brunelleschi, Donatello e Masaccio, e infine portate alla perfezione da Raffaello, Leonardo e Michelangelo, l'artista maggiormente esaltato da Vasari.

Vasari pubblicò due edizioni delle *Vite*. La prima risale al 1550 e venne edita dallo stampatore ducale Lorenzo Torrentino. L'opera inizia con

---

<sup>1</sup> *Le Vite* sono raccolte nel già citato progetto di vocabolario multilingue LBC (cfr. "Introduzione"); sulla piattaforma è anche stata pubblicata un'enciclopedia vasariana con informazioni storiche su luoghi, edifici, monumenti, ecc. descritti nel corpus vasariano.

un’introduzione tecnica della pittura, della scultura e dell’architettura e contiene biografie di numerosi artisti. Queste includono sia diversi aneddoti sulle loro vite sia descrizioni delle loro opere, aspetti che hanno alimentato l’interesse dei lettori nei secoli successivi, nonostante le informazioni fornite dal Vasari non si siano rivelate sempre accurate. La leggibilità della prosa e l’utilizzo di una lingua fiorentina vivida, come quella parlata nelle botteghe degli artisti nel capoluogo toscano, costituiscono ulteriori elementi che hanno determinato la fortuna dell’opera. Come ha sostenuto Aresti (2019: 10), inoltre, le *Vite* di Vasari hanno segnato “per gli artisti l’approdo di un percorso di promozione e autopromozione professionale, sociale e culturale – le cui origini risalgono all’inizio del XIV secolo – che li [ha] porta[ti] a essere (e a essere riconosciuti come) letterati e intellettuali a pieno titolo”.

Nella tradizione della letteratura artistica, gli studiosi assegnano una maggiore importanza alla prima edizione che, come osservato da Nencioni (1952: 114), è considerata “essenzialmente diversa e superiore non solo per la compatibilità della designazione storica, ma per lo stesso equilibrio e fusione della stesura”.

Nonostante lo straordinario successo nazionale e internazionale dell’opera, solo vent’anni dopo, nel 1568, Vasari decise di pubblicare una nuova edizione delle *Vite*, presso l’editore Giunti. Nella seconda edizione egli aggiunse nuove biografie di artisti contemporanei ancora in vita.

Sebbene il nucleo principale dell’opera rimanga lo stesso, le differenze tra le due edizioni sono molto evidenti. Già dal titolo è possibile notare una volontà diversa nelle intenzioni dell’autore: la prima edizione era stata intitolata *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino à tempi nostri, descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore aretino, con un’utile e necessaria introduzione alle arti loro*; mentre la seconda aveva come titolo *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste e ampliate, con i ritratti loro e con l’aggiunta delle vite de’ vivi e de’ morti dall’anno 1550 insino al 1567*. Nella seconda edizione Vasari espresse il nuovo proposito di scrivere biografie non solo degli artisti già deceduti, ma anche di quelli ancora in vita. In questo secondo titolo risulta modificato anche l’ordine delle arti. Secondo un’intuizione molto moderna per quel tempo, che si ritrovava già nell’edizione torrentiniana, Vasari incluse anche i ritratti degli artisti, proponendo così un definitivo riconoscimento della dignità di pittori, scultori e architetti<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Per l’edizione critica delle due edizioni delle *Vite*, si rimanda a Barocchi e Bettarini, 1966-1987.

## 5.2. STUDI E TRADUZIONE IN CINA

All'inizio del Novecento, studi e traduzioni delle *Vite* continuavano a fiorire in Europa e nei Paesi anglosassoni. In quel periodo vennero pubblicate due traduzioni, ormai divenute classiche, in lingua inglese: la versione Hinds (1900) e la versione De Vere (1912). La prima traduzione in cinese dell'opera del Vasari redatta da Liu Yaochun e altri nel 2003 fa principalmente riferimento a queste due versioni. Si è dovuto perciò aspettare quasi un secolo dalle versioni inglesi affinché venisse realizzata una prima traduzione in lingua cinese, dato che per lungo tempo in Cina non vi furono studiosi specializzati in Vasari. Nella maggior parte dei casi il suo nome appariva nelle opere di letteratura, cultura e storia italiana solo all'interno di commenti o attraverso citazioni di opere di storici dell'arte di fama mondiale, come Jacob Burckhardt, il cui *Die Kultur der Renaissance in Italien* venne tradotto nel 1979 a partire dalla versione inglese *The Civilisation of the Renaissance in Italy*. Come in questi casi, molti altri testi sull'arte italiana del Rinascimento sono stati tradotti non a partire dall'originale, ma da versioni in lingua inglese.

Le osservazioni di Bi (2000: 122), uno dei traduttori delle *Vite* (2003), riassumono la situazione delle prime ricerche vasariane in Cina:

在我国,由于资料的匮乏和西方艺术史研究起步较晚,国内学者在论及文艺复兴文化和艺术史时,虽常常提到瓦萨里,但大多是转引他人论及的瓦萨里的观点,而且浮光掠影,语焉不详。这就形成了一个奇怪的现象:谈瓦萨里的人很多,但真正读过瓦萨里这本书的人屈指可数,这不能不说是国内艺术史学界的一大遗憾。

Nel nostro Paese, a causa della mancanza di materiali e dell'inizio tardivo delle ricerche di storia dell'arte occidentale, anche se gli studiosi cinesi si riferiscono spesso a Vasari quando discutono di cultura e storia dell'arte rinascimentale, la maggior parte di loro cita opere di Vasari riportate da altri in maniera vaga e non specifica. Questo ha generato uno strano fenomeno: molte persone parlano di Vasari, ma solo poche persone hanno effettivamente letto il suo libro, tutto ciò non può che essere considerato un grande rammarico per il mondo accademico della storia dell'arte in Cina.

Solo alla fine degli anni Novanta del XX secolo iniziarono a emergere i primi studi vasariani in Cina. In linea generale, la ricerca su Vasari in Cina può essere suddivisa in tre fasi: la prima fase è anteriore al 2001 ed è rappresentata dalle ricerche di Yang Deyou 杨德友 e Yang Yongfang 杨永芳 basate su traduzioni in inglese delle *Vite*. Nel 1982 Yang Deyou pubblicò per la prima volta l'articolo "*Wasali he ta de yishujia liezhuan* 瓦萨里和他的艺术家列传 ('Vasari e le sue *Vite*')", il cui scopo principale era quello di fornire un'introduzione generale sulla vita dell'artista aretino e sulle

sue opere. Successivamente, nel 1995 e nel 1996, Yang Yongfang pubblicò due articoli dedicati all’interpretazione dei cinque principali criteri proposti da Vasari nella propria critica d’arte: *guize* 规则 (‘regola’), *zhixu* 秩序 (‘ordine’), *yuncheng* 匀称 (‘misura’), *jiquiao* 技巧 (‘disegno’) e *fengge* 风格 (‘maniera’). In merito alla traduzione cinese di queste cinque parole chiave del lessico vasariano non si è però ancora raggiunto un consenso unanime.

Pur affermando l’alto valore storico del capolavoro del Vasari, Yang (1996: 50) ha anche fatto emergere un punto critico:

他的史学观,使他认为建筑、绘画、雕塑艺术是同方向、类似目标的“进步”发展,因为他深深地相信,文艺复兴的历史是“进步”的。[...]这种观念使他忽略了艺术功能的多样性,忽略了每种造型艺术有自律的可变性,进而影响他对艺术批评的客观条件与全面性的考虑。

La visione storica [di Vasari] fa sì che lui consideri l’arte dell’architettura, della pittura e della scultura come lo sviluppo di un ‘progresso’ che va nella medesima direzione e che ha un medesimo fine; questo perché egli crede che la storia del Rinascimento sia una storia di ‘progresso’. [...] Questo concetto gli ha fatto ignorare la diversità delle funzioni artistiche e la variabilità autonoma di ogni arte plastica; ciò ha a sua volta influenzato la sua considerazione delle condizioni oggettive e della completezza della critica d’arte.

La seconda fase degli studi vasariani in Cina va dal 2001 al 2010, periodo in cui gli studiosi si sono soffermati maggiormente sullo studio delle *Vite*. I rappresentanti della seconda fase sono Fan Jingzhong 范景中, Cao Yiqiang 曹意强 e Li Hong (allievo di Fan). Cao (2001: 54) ha sottolineato il ruolo primario del pensiero vasariano nella storia dell’arte e ha mostrato ai lettori cinesi che Vasari è stato uno dei primi a definire il periodo storico in cui è vissuto mediante il concetto di *zaisheng* 再生 (‘rinascita’):

瓦萨里是西方第一位写出横贯三百余年艺术史的人,而他用以串联这些复杂而动人的故事的主线是“再生”的观念,也就是“文艺复兴”的观念。

Vasari è stata la prima persona in Occidente a scrivere una storia dell’arte che ha attraversato più di 300 anni e il filo conduttore che ha utilizzato per collegare queste storie complesse e commoventi è stato il concetto di ‘rinascita’, ovvero il concetto di ‘Rinascimento’.

Li (2002) ha inoltre spiegato i criteri fondamentali della critica d’arte del Vasari, in particolare i termini *grazia* e *disegno*, ma in una maniera più approfondita rispetto a quanto fatto dagli studiosi della prima fase, collegando questi criteri a concetti della filosofia antica, greca e romana.

La terza fase è successiva al 2010 ed è rappresentata da Li Jun 李军, Huang Xiaoyin 黄小茵, Shao Hong 邵宏 e altri studiosi: le ricerche di questa fase si concentrano soprattutto su una vasta gamma di testi (non

solo di Vasari, ma anche di Plinio il Vecchio e di Leon Battista Alberti, per cercare delle corrispondenze nel loro pensiero) e di opere figurative e plastiche per analizzare il contesto sociale, artistico e ideologico in cui Vasari si è formato, nonché i suoi legami con altri intellettuali, sia contemporanei sia del passato. La monografia di Li Jun, pubblicata nel 2016, che è anche la prima monografia su Vasari in Cina, *Wasali he ta de Mingrenzhuan* 瓦萨里和他的名人传 ('Vasari e le sue Vite'), conduce un'analisi approfondita dei concetti storici, delle teorie e anche delle modalità di scrittura dell'arte: infatti Vasari, adottando il genere biografico, è stato il fondatore di un modo nuovo di scrivere d'arte. I tre filoni di studio sopracitati mostrano che negli ultimi anni i ricercatori cinesi hanno iniziato a discutere sistematicamente di quest'opera classica da diverse prospettive.

Per quanto riguarda la traduzione, si nota che nella maggior parte dei lavori della prima fase i termini più rilevanti sono resi solamente in cinese. Invece, gli scrittori della seconda fase, accanto al termine tradotto in cinese, hanno iniziato ad aggiungere tra parentesi o in nota il termine scritto nella lingua di partenza, a volte in italiano, a volte in inglese. Recentemente è aumentato il numero di studiosi che hanno iniziato a usare direttamente la lingua originale, il che dimostra che, sebbene in modo relativamente tardivo rispetto ad altre lingue più vicine all'italiano, il lessico d'arte italiano ha finalmente iniziato a essere accolto nella lingua cinese.

## Due traduzioni

Attualmente esistono due versioni tradotte in cinese delle *Vite* (1568) che sono elencate di seguito in ordine cronologico di pubblicazione. La prima traduzione consta di quattro volumi, a cui hanno lavorato diversi ricercatori, dando così inizio ad una grande attività di ricerca su Vasari in Cina:

1. Liu Y.C. 刘耀春, *Zhongshiji de fanpan* 中世纪的叛反 ('Ribellione medievale'), Wuhan: Hubei meishu chubanshe, 2003.
2. Xu B. 徐波, Liu J. 刘君 e B.Y. 毕玉, *Huihuang de fuxing* 辉煌的复兴 ('Rinascita brillante'), Wuhan: Hubei meishu chubanshe, 2003.
3. Liu Y.C. 刘耀春, Bi Y. 毕玉 e Zhu L. 朱莉, *Juren de shidai (shang)* 巨人的时代(上) ('L'età dei giganti - I'), Wuhan: Hubei meishu chubanshe, 2003.
4. Xu B. 徐波, Liu Y. 刘耀春, Zhang X. 张旭鹏 e Xin X. 辛旭, *Juren de shidai (xia)* 巨人的时代(下) ('L'età dei giganti - II'), Wuhan: Hubei meishu chubanshe, 2003.

A questa traduzione seguì quella di Liu Mingyi in due edizioni, concepita come un compendio contenente una selezione delle vite più importanti:

1. Liu M.Y. 刘明毅, *Yiyuan mingrenzhuan* 艺苑名人传 (‘Biografia degli artisti celebri’), Beijing: Zhongguo renmin chubanshe, 2004.
2. Liu M.Y. 刘明毅, *Yiyuan mingrenzhuan* 艺苑名人传 (‘Biografia degli artisti celebri’), 2<sup>a</sup> ed., Beijing: Zhongguo renmin chubanshe, 2005.

Nella presente sezione si terrà conto del fatto che le traduzioni sopracitate non sono state condotte a partire da edizioni italiane, ma si basano su traduzioni inglesi dell’originale italiano. La versione elaborata dal gruppo guidato da Liu Yaochun è divisa in tre parti secondo la classificazione vasariana: ogni parte corrisponde a una fase di sviluppo artistico. Poiché la terza parte è molto lunga, è stata divisa in due volumi per un totale di quattro volumi e di circa 1.890 pagine. Due glossari di termini sono stati inoltre aggiunti in appendice, uno compilato da traduttori inglesi e l’altro compilato da traduttori cinesi.

La traduzione di Liu Mingyi ha invece eliminato le introduzioni e i proemi e inizia direttamente dalla *Vita di Giotto*, la quale dovrebbe essere la quinta biografia nella versione del 1550 e la settima nella stampa del 1568. Per questi motivi, questa versione consta di sole 450 pagine circa. Si tratta di due traduzioni accademiche, che sono fonte di citazione di molti articoli e anche letture obbligatorie per i corsi di storia dell’arte occidentale in molte università cinesi.

### 5.3. RESA DEI TERMINI

#### 5.3.1. *Nomi propri delle persone*

Per quanto riguarda le sfide poste dal problema della traduzione dei nomi delle persone, oltre a quelle già menzionate al § 4.3.1, ve ne sono molte altre che verranno discusse in questa sezione, come il diverso ordine di cognome e nome, il trattamento da riservare alle preposizioni *di, da, de, del e della* nei cognomi, la differenza del numero delle sillabe nei nomi italiani e dei nomi cinesi (solitamente i nomi cinesi sono composti da due o tre sillabe), la traduzione completa oppure del solo cognome o nome e la resa di soprannomi e di titoli onorifici. Il genere biografico delle *Vite* sembra molto adatto a questa discussione e quanto segue si concentrerà su alcuni esempi specifici.

## 5.3.1.1. Preposizioni nei cognomi

Tabella 5. – Resa delle preposizioni nei cognomi.

Nome dell'artista	Resa in Liu Mingyi	Resa in Liu Yaochun <i>et al.</i>
Andrea del Sarto	<i>Andelieya de'er Sa'ertuo</i> 安德烈亚·德尔·萨尔托	<i>Andelieya de'er Satuo</i> 安德烈亚·德尔·萨托
Giovanni da Ponte	Non incluso	<i>Qiaowani da Pengte</i> 乔瓦尼·达·彭特
Giovanni de Santi	Non incluso	<i>Qiaowanni de Sangdi</i> 乔万尼·德·桑蒂
Iacopo di Casentino	Non incluso	<i>Yakebo di Kasendinuo</i> 雅科波·迪·卡森蒂诺
Lorenzo di Bicci	Non incluso	<i>Luolunzuo di Biqi</i> 洛伦佐·迪·比奇
Luca della Robbia	<i>Luka dela Luobiya</i> 卢卡·德拉·罗比亚	<i>Luka dela Luobiya</i> 卢卡·德拉·罗比亚
Piero della Francesca	<i>Piyeluo dela Fulangqiesika</i> 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡	<i>Piyeluo dela Fulangqiesika</i> 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡

Le preposizioni *di*, *da*, *de*, *del* e *della* sono solitamente tradotte mediante il prestito fonetico: un esempio famoso riguarda il presidente francese Charles de Gaulle, comunemente noto come Dai Gaole 戴高乐 ('De Gaulle'). Per quanto riguarda le figure degli artisti, invece, l'esempio più famoso è quello di Leonardo da Vinci, noto come Da Fenqi 达芬奇 ('Da Vinci'). Inoltre, dalla tabella sopra riportata si osserva che le rese delle preposizioni nei cognomi sono uguali nelle due versioni di traduzione – fatta eccezione per alcune biografie di artisti che non sono stati inclusi da Liu Mingyi – e non si presenta così il rischio di confusione: *di* corrisponde a *Di* 迪, *Da* 达 sta per *da*, *de* è tradotto come *De* 德, *del* è reso con *De'er* 德尔, *Dela* 德拉 infine corrisponde a *della*.

## 5.3.1.2. Tradurre cognome o nome

Nome degli artisti	Resa in Liu Mingyi	Resa in Liu Yaochun <i>et al.</i>
Andrea di Verrocchio	<i>Weiluoji'ao</i> 韦罗基奥	<i>Andelicya de'er Weiluoji'ao</i> 安德烈亚·德尔·维罗基奥
Filippo Brunelleschi	<i>Buluneilaisiji</i> 布鲁内莱斯基	<i>Feilibo Buluneilaisiji</i> 菲利波·布鲁内莱斯基
Gentile Bellini	<i>Zhendilai Beilini</i> 真蒂莱·贝利尼	<i>Zhendilai Beilini</i> 真蒂莱 贝利尼
Giotto di Bondone	<i>Qiaotuo</i> 乔托	<i>Qiaotuo</i> 乔托
Giovanni Bellini	<i>Qiaowani</i> 乔瓦尼	<i>Qiaowanni Beilini</i> 乔万尼·贝利尼
Jacopo Bellini	<i>Yagebu</i> 雅各布	<i>Yakebo Beilini</i> 雅科波·贝利尼
Lorenzo Ghiberti	<i>Jibe'erdi</i> 吉贝尔蒂	<i>Luolunzuo Jibe'erdi</i> 洛伦佐·吉贝尔蒂
Paolo Uccello	<i>Wuqiello</i> 乌切洛	<i>Baoluo Wuqiello</i> 保罗·乌切罗
Pietro Perugino	<i>Peilujinuo</i> 佩鲁吉诺	<i>Piyeteluo Pilujinuo</i> 皮耶特罗·皮鲁吉诺
Raffaello Sanzio	<i>Lafei'er</i> 拉斐尔	<i>Lafei'er da Wu'erbinuo</i> 拉斐尔·达·乌尔比诺
Sandro Botticelli	<i>Bodiqieli</i> 博蒂切利	<i>Sandeluo Botiqieli</i> 桑德罗·波提切利
Tiziano Vecellio	<i>Tixiang</i> 提香	<i>Tixiang Weiqieli</i> 提香·维切利

La maggior parte dei sinofoni ha familiarità con i cognomi di celebri personalità occidentali, come Einstein, Newton, Roosevelt, Churchill, Stalin, Mussolini, Clinton, Obama, Trump, ecc. Meno comuni risultano i casi di traduzione del solo nome: in ambito storico-politico uno dei casi più noti è quello di Napoleone, mentre nella sfera dell'arte si registrano Leonardo, Giotto, Raffaello e Tiziano. Per altri artisti famosi come Filippo Brunelleschi, Paolo Uccello, Sandro Botticelli, Pietro Perugino, vengono spesso tradotti solo i loro cognomi (come in Liu Mingyi); in alternativa, alla prima occorrenza nel testo, vengono contrassegnati con il loro nome e cognome, mentre nelle occorrenze successive vengono mantenuti solo i cognomi (come in Liu Yaochun *et al.*). Dall'analisi di un gran numero di casi di nomi propri presenti in queste due traduzioni, si evince che, per gli artisti particolarmente noti in Cina e per i quali vi è una resa già uniformata

e standardizzata, si opta generalmente per la traduzione del solo nome. In altri casi, in particolare nel testo di Liu Mingyi, viene reso generalmente il solo cognome, a meno che non compaiano contemporaneamente più persone con lo stesso cognome, caso in cui il nome viene mantenuto per disambiguare.

### 5.3.1.3. Soprannomi, titoli e appellativi

Nome dell'artista	Resa in Liu Mingyi	Resa in Liu Yaochun <i>et al.</i>
Domenico di Tommaso di Currado Bigordi, detto 'il Ghirlandaio'	<i>Jilandayue</i> 吉兰达约	<i>Duomeinike Jilandayue</i> 多梅尼科·吉兰达约
Don Lorenzo	Non incluso	<i>Tang Luolunzuo</i> 唐·洛伦佐
Fra Angelico	<i>Anjielike xiushi</i> 安杰利科修士	<i>Fula Anjielike</i> 弗拉·安杰利科
Fra Filippo Lippi, detto 'Filippino'	<i>Feilibo Lipi xiushi</i> 菲利浦·利皮修士	<i>Feilipinuo</i> 菲利浦诺
Tommaso di Giovanni, detto 'Masaccio'	<i>Masaqiao</i> 马萨乔	<i>Masaqiao</i> 马萨乔

Nelle *Vite* compaiono molti artisti che sono noti con i loro soprannomi e che hanno titoli anteposti ai loro nomi. Ad esempio, Tommaso di Giovanni è conosciuto come Masaccio, Domenico di Tommaso di Currado Bigordi è solitamente ricordato come il Ghirlandaio. Come titoli e appellativi si trovano spesso *Fra* e *Don*. Mentre per quanto riguarda i soprannomi entrambe le versioni hanno scelto di tradurli: per quanto riguarda i titoli onorifici Liu Mingyi ha scelto il calco semantico (*xiushi* 修士, che significa 'frate'), mentre Liu Yaochun ha scelto il prestito fonetico. *Fra* è stato tradotto come *Fola* 弗拉 e Tang 唐 per *Don*. Dal punto di vista dello scrivente, la strategia di Liu Yaochun non appare consigliabile, perché non trasmette il significato del titolo onorifico; inoltre, Tang 唐 è un cognome cinese molto diffuso e perciò può essere facilmente frainteso dai lettori.

### Altre considerazioni

Uno dei motivi principali della discordanza traduttiva si trova nella resa della lettera *r*. Alcuni traduttori aggiungono una sillaba in cinese (solitamente il carattere *er* 尔) per questa lettera, mentre altri la omettono. Ad esempio,

per Leonardo, esistono nello stesso tempo *Lai'aona'erduo* 莱奥纳尔多<sup>3</sup> e *Lai'aonaduo* 莱奥纳多; in Liu Mingyi Sarto è reso con *Sa'ertuo* 萨尔特, mentre in Liu Yaochun e altri è tradotto con *Satuo* 萨托.

Vi sono, inoltre, altri due problemi da segnalare: il primo è la resa della stessa sillaba con caratteri diversi, come nel caso della pronuncia italiana *bo*, che può corrispondere sia a *bo* 博 sia a *bo* 伯, e di *ti*, che può corrispondere al cinese *di* 蒂 e a *ti* 提 (cfr. il caso di ‘Botticelli’); la seconda è la resa di sillabe diverse con il medesimo carattere, come l’uso del carattere *qiao* 乔 per l’italiano *cio* e *gio* (cfr. i casi di ‘Giorgio’ e ‘Masaccio’), e l’uso del carattere *ji* 吉 per l’italiano *ghi* e *gi* (cfr. i casi di ‘Ghiberti’ e ‘Perugino’). Questo si verifica perché, come accennato in precedenza, il numero di sillabe in cinese è limitato e non ci sono caratteri cinesi che corrispondano esattamente alle tre sillabe italiane *cio*, *gio* e *ghi*.

### 5.3.2. Termini relativi a prodotti, supporti e strumenti

#### 5.3.2.1. Miniatura

Ci sono quattro alternative nei libri in generale per la resa del termine *miniatura*: *ximihua* 细密画 (lett. ‘sottile + denso + pittura’), *weixinghua* 微型画 (lett. ‘micro + dimensione + pittura’), *xiuzhenhua* 袖珍画 (lett. ‘manica + prezioso + pittura’) e *caise xiao chahua* 彩色小插画 (lett. ‘colori variegati + piccolo + illustrazione’). Questo termine costituisce un classico esempio di errore di traduzione derivante da un diverso significato sincronico e diacronico.

Nell’italiano contemporaneo la *miniatura* è, più genericamente, “l’arte di dipingere in piccole proporzioni, con colori e oro, su pergamena, carta, rame, avorio”, mentre più nello specifico indica un “lavoro d’arte eseguito con la tecnica della miniatura”; inoltre, *in miniatura* significa “in dimensioni molto ridotte rispetto alla realtà o alla normalità, con riferimento o a riproduzioni in formato ridottissimo ma fedeli di strutture reali”<sup>4</sup>. Nell’età rinascimentale, invece, *miniatura* significava solamente “figura eseguita sui libri con uso del minio e di altri colori e sostanze”<sup>5</sup>. Il dibattito sulla derivazione etimologica di *miniatura* rimane tuttora aperto. Prevalente è l’idea secondo cui questo termine derivi da *minium*,

---

<sup>3</sup> Questa resa si trova in Chen, 2020.

<sup>4</sup> Treccani, vocabolario on line, <http://www.treccani.it/vocabolario/miniatura/> [14/01/2026].

<sup>5</sup> TLIO – *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <http://tlio.ovi.cnr.it> [14/01/2026].

strumento utilizzato per illuminare, mentre alcuni avanzano l'ipotesi che la derivazione sia avvenuta da *minutus*, 'piccolo'<sup>6</sup>.

Visto che *weixing* 微型 ('dimensione piccola') e *xiuzhen* 袖珍 ('piccola, tascabile') si riferiscono prettamente alla dimensione degli oggetti e che neanche *ximi* 细密 riesce a trasmettere le sue qualità rappresentative, in considerazione del significato rinascimentale di *miniatura* e della sua incerta etimologia, si ritiene che la resa in cinese *caise xiao chahua* 彩色小插画<sup>7</sup> sia più adeguata rispetto alle altre soluzioni nel caso in cui nel testo il termine indichi una decorazione pittorica del libro manoscritto con uso del minio.

### 5.3.3. Termini relativi a prodotti, tecnicismi e termini relativi a nozioni critico-estetiche

#### 5.3.3.1. Disegno

Secondo la suddivisione dei termini proposta in questo lavoro di ricerca, *disegno*<sup>8</sup> può essere incluso sia fra le parole degli artisti sia fra le parole critiche ed estetiche. In questa sezione verranno spiegate entrambe le caratteristiche del termine.

*Disegno* è un concetto chiave nei criteri artistici del Vasari. È perciò usato frequentemente nel suo capolavoro e con vari significati. La frequenza delle parole è riportata nella tabella seguente.

Tabella 6. – Occorrenze<sup>9</sup> di 'disegno' nelle "Vite" di Vasari.

Edizioni	1550 <i>Torrentiniana</i>	1568 <i>Giuntina</i>
Occorrenza	450 volte	1.436 volte

Secondo Pinelli (2014: 9) la nozione di *disegno* è centrale nel dibattito artistico coevo:

all'inizio dell'*Introduzione* all'arte della Pittura, Vasari spiegava come nell'intelletto dell'artista si sviluppasse una forma, un disegno interno, che la mano,

<sup>6</sup> Fonte: Rosi G., "Ordini architettonici", in *Enciclopedia italiana*, 1935, [http://www.treccani.it/enciclopedia/ordini-architettonici\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/\[14/01/2026\].](http://www.treccani.it/enciclopedia/ordini-architettonici_%28Enciclopedia-Italiana%29/[14/01/2026].)

<sup>7</sup> Questa resa si trova in Liu Y.C. *et al.*, 2003: 239 (primo vol.).

<sup>8</sup> Per la diffusione del termine *disegno*, entrato in inglese come italianismo, e poi nella forma del *design* tornato in Italia come prestito a ritorno, si veda Cartago, 2016: 47-72.

<sup>9</sup> Si veda. Barocchi *et al.*, 1994, *Indice di frequenza* (secondo vol.).

attraverso un instancabile esercizio, materializzava poi nell’opera d’arte. Nella concezione vasariana, la storia del progresso artistico era la storia dei progressi del disegno fino all’età della perfezione.

I problemi traduttivi di questo termine sono già stati sollevati nelle traduzioni delle *Vite* in altre lingue: nella banca dati LBC questa parola è lasciata in italiano come prestito di lusso nei testi in lingua tedesca, francese e spagnola. Per quanto riguarda la traduzione della parola in inglese, Biow (2018) scrive che *disegno* è ‘un termine complesso’ e quindi ha scelto di non renderlo in inglese. Anche nei lavori di Li (2016) e Huang (2019) sul Vasari, entrambi scritti in cinese, *disegno* è rimasto nella sua versione originale. Il termine *disegno* può quindi essere letto come caso tipico, in quanto conferma la relatività della ‘traducibilità’ e l’assolutezza della ‘intraducibilità’ di un contesto storico e culturale.

Il termine *disegno* è in parte un’astrazione, legata alla concezione di uno stato mentale, che può essere variamente reso nell’italiano contemporaneo come ‘pensiero, idea, piano, progetto’<sup>10</sup>. Si elencano di seguito diversi contesti in cui Vasari utilizza questo termine.

È necessario adunque che ella abbia corrispondenza e che ugualmente ci sia per tutto attitudine, **disegno**, unione, grazia e diligenza, le qual’ cose tutte insieme dimostrino lo ingegno et il valore dello artefice. (Cap. III)<sup>11</sup>

In una prospettiva più concreta, il *disegno* è un iperonimo, in quanto “opera d’arte sulla carta”: il suo iponimo è lo *schizzo*, inteso come l’insieme di tocchi leggermente accennati con la penna:

Gli schizzi chiamiamo noi una prima sorte di **disegni** che si fanno per trovare il modo delle attitudini e il primo componimento dell’opra, e sono fatti in forma di una ma[c]chia, accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. (Cap. XVI)

Allo stesso modo, Vasari intende il *disegno* come l’insieme dei contorni delle figure dipinte, chiamati *profili*, *dintorni* o *lineamenti*:

La pittura è un piano coperto di campi di colori, in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a diversi lineamenti, i quali per virtù di un buon **disegno** di linee girate circondano la figura. (Cap. XV)

---

<sup>10</sup> Per le analisi del termine *disegno*, si vedano Goldstein, 1975; Barzman, 2000; Ginzburg, 2007 e Agosti, 2013.

<sup>11</sup> Tutti gli esempi citati in questa sezione sono estratti dal LV – *Il Lemmario artistico nelle “Vite” di Vasari*, online all’indirizzo: <https://vasariscrittore.memofonte.it/lemmario> [14/01/2026].

Il valore polisemico e l'elevata frequenza del termine da un lato rendono estremamente importante una traduzione accurata; dall'altro, però, è un compito quasi impossibile trovare una strategia di traduzione condivisa. Per esaminare la validità della resa in cinese del termine *disegno*, il presente lavoro si concentra sulle divergenze nella traduzione di tale parola nei frammenti relativi a una *Vita* in particolare, quella di Michelangelo. Al fine di valutare più accuratamente l'efficacia del processo di conversione linguistica, la parte seguente riporta il testo originale delle *Vite* secondo la versione del 1550, collocando le parole chiave nel loro contesto. In V1 (Versione 1) si trova la resa del termine *disegno* nella traduzione di Liu Yaochun e altri, mentre in V2 (Versione 2) si legge la resa del termine nella traduzione di Liu Mingyi; seguono poi alcune considerazioni critiche su tali traduzioni:

i. Per il che, tornato Domenico, e visto il *disegno* di Michele Agnolo, disse: “Costui ne sa più di me”.

V1. *sumiao* 素描

V2. *hua* 画

*Hua* 画 è iperonimo di *sumiao* 素描, come indicato nella definizione del *Cibai* 辞海 (1999: 3747) “绘画的一种。主要以线条来描绘物体形象, 不加彩色 ‘Una specie di pittura. Utilizza principalmente le linee per descrivere l'immagine degli oggetti, senza colore’”. Dal contesto in cui questo termine è collocato si capisce che Michelangelo fece uno schizzo senza colorare. Per questo motivo, la prima traduzione *sumiao* 素描 appare più precisa.

ii. Alla quale opera non pensi mai scultore né artefice raro potere aggiugnere di *disegno*, né di grazia, né con fatica poter mai di finitezza, pulitezza e di strafurare il marmo tanto con arte, quanto Michele Agnolo vi fece [...].

V1. *goutu* 构图

V2. assenza di un corrispettivo

Nel presente contesto *disegno* è una voce che ha un significato astratto, parallelo a *grazia*. *Goutu* 构图 è un termine utilizzato ampiamente nell'arte plastica, per indicare l'organizzazione della posizione e della relazione tra gli oggetti, in base all'effetto estetico previsto nel progetto iniziale (*Cibai*, 1999: 1270). È la prima incarnazione dell'idea, cioè la prima elaborazione materiale di un concetto mentale. Perciò, qui si potrebbe adottare un termine che ha un'accezione astratta, ovvero *gousi* 构思. Secondo lo stesso autorevole dizionario *Cibai* (1999: 3688) *si* 思 significa ‘pensiero, idea, riflessione’. Questo termine si riferisce solo all'attività mentale, al pensiero e non alla sua realizzazione materiale.

iii. Perché, volendo Michele Agnolo far porre in opera le statue, in questo tempo al Papa venne in animo di volerlo appresso di sé, avendo desiderio di fare la facciata della cappella di Sisto, dove egli aveva dipinto la volta a Giulio II. E già dato principio a **disegni**, successe la morte di Clemente VII [...].

V1. *caotu he goutu* 草图和构图

V2. assenza di un corrispettivo

Questo è un esempio un po' peculiare perché la Versione 1 ha utilizzato due parole in cinese per rendere una parola italiana. Ciò riflette anche la ricchezza semantica del termine *disegno*. *Caotu* 草图 si riferisce a “*chubu huachu de, bu tai jingque de tu* 初步画出的,不太精确的图 ‘disegni preliminari, imprecisi’” (*Cibai*, 1999: 375). Come accennato in precedenza, *goutu* 构图 si riferisce a ‘l’organizzazione della posizione e della relazione tra gli oggetti’. Pertanto, le strategie interpretative adottate per tradurre il termine in maniera diretta sono appropriate.

iv. E questo nell’arte nostra è quello esempio e quella gran pittura mandata da Dio a gli uomini in terra, acciò che veggano come il fato fa quando gli intelletti dal supremo grado in terra descendono, et hanno in essi infusa la grazia e la divinità del sapere. Questa opera mena prigionieri legati queglii che di sapere l’arte si persuadono, e nel vedere i segni da lui tirati né contorni di che cosa ella si sia, trema e teme ogni terribile spirito sia quanto si voglia carico di **disegno**.

V1. *huibua* 绘画

V2. *gousi* 构思

Nel presente contesto *disegno* indica l’opera completata dopo aver ricevuto le istruzioni da parte di Dio – si parla del *Giudizio Universale* dipinto da Michelangelo – e il suo significato non è concreto, perché indica il processo della creazione e dell’invenzione. Si passa così dall’idea divina alla realizzazione dell’opera. Dunque, la traduzione fatta da Liu Yaochun di *disegno*, *huibua* 绘画, appare una soluzione caratterizzata da un’eccessiva semplificazione del concetto. Di contro, la traduzione di Liu Mingyi, cioè *gousi* 构思, appare più adeguata.

Dall’analisi sopra effettuata, si possono trarre le seguenti conclusioni valutative: la versione di Liu Yaochun e altri è migliore in termini di precisione e copertura completa delle informazioni veicolate dal termine italiano di partenza.

Oltre alle due traduzioni dell’opera, bisogna anche considerare gli articoli di Yang Yongfang, studiosa appartenente alla ‘prima fase’ delle ricerche sul Vasari, che ha reso *disegno* con un vocabolo diverso da quelli visti finora: utilizza infatti *jiqiao* 技巧, che implica l’accezione “*shulian de jineng*

熟练的技能 ‘abilità qualificate’” (Cibai, 1999: 1521). Attraverso l’analisi di cui sopra, si può anche evincere che questa opzione traduttologica non è stata accettata né ereditata dagli studiosi successivi. *Disegno* è una voce che richiede una traduzione attenta e ragionata, come dimostrato dal fatto che tale problema è stato già sollevato negli studi sulle *Vite* in altre lingue. Per quanto riguarda l’inglese, Biow (2018) scrive che *disegno* è ‘un termine complesso’ e perciò, alla pari di altre parole italiane, ha scelto di non renderlo in inglese proprio perché ‘intraducibile’. Nel glossario condotto dal gruppo di ricerca di Liu Yaochun *et al.* (2003: 25) la voce *disegno* viene compilata nel seguente modo:

Design *goutu* 构图; *goutu yishu* 构图艺术; *gousi* 构思; *sumiao* 素描; *tuan* 图案; *sheji* 设计

In primo luogo, si può osservare che la voce di entrata è scritta in inglese (*design*) e, in secondo luogo, l’autore propone sei possibili equivalenti che illustrano ancora una volta la complessità della parola in esame.

Lo studioso Li Hong (2016) ha deciso invece di lasciare la parola *disegno* in lingua originale, senza nessuna traduzione. Tuttavia, in Cina, quando si pubblicano opere straniere, è in genere sconsigliato mantenere solo la lingua straniera senza offrirne una traduzione; se si vuole mantenere la forma della lingua di partenza, questa può essere riportata tra parentesi accanto al vocabolo tradotto nella lingua di destinazione.

A seguito della presente analisi di strategie traduttive molto diverse tra loro, si può dedurre che gli attuali studiosi sono sempre più consapevoli della complessità del valore semantico di *disegno* e non sono ancora in grado di trovare un lessema corrispondente nella lingua cinese.

Tuttavia, lo scopo di questa sezione non si limita a descrivere le diverse possibili traduzioni di questo termine, ma piuttosto a mostrarne i vari cambiamenti dinamici: dalla soluzione obsoleta *jiqiao* 技巧, a *goutu* 构图, *gousi* 构思, *sumiao* 素描, *caotu* 草图, *huibua* 绘画 ecc. Sono state utilizzate e discusse più di sei soluzioni, con una tendenza all’adozione diretta della lingua originale. Questo perché sempre più studiosi cinesi non vogliono replicare le pratiche traduttive dei loro predecessori, in quanto ritengono che leggere in traduzione una parola così complessa e polisemica come *disegno* ne ostacoli la comprensione più di quanto accada leggendo la parola stessa in lingua originale, la comprensione della parola appunto viene differita o occlusa. La terminologia artistica italiana, pur con notevole ritardo rispetto ad altre lingue europee, è stata accolta con crescente circolazione in Cina, proprio come dimostrano la traduzione e la diffusione del termine *disegno*.

5.4. GLOSSARIO BILINGUE: LESSICO VASARIANO

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI <sup>12</sup>
Bizzarria s.f.	Sinonimo di capriccio, fantasia, invenzione estrosa	1. <i>Xiangxiang</i> 想象 s./v. 2. <i>Guaidan</i> 怪诞 agg.	1. Immaginazione, immaginare 2. Assurdo, eccentrico, bizzarro	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)
Canna s.f.	Unità di misura di lunghezza in uso in alcune città italiane prima del sistema metrico decimale: valeva a Napoli m 2,646, a Roma 2,234, in Sicilia 2,065	<i>Kanna</i> 坎纳 s.	Unità di misura, circa 2,4 metri	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 22 (primo vol.), p. 581 (terzo vol.)
Cartone s.f.	Disegni condotti generalmente a carbone e a chiaroscuro, su fogli di carta grossa, della stessa dimensione che l'artista intende eseguire	<i>Caotu</i> 草图 <sup>13</sup> s.	Schizzo, abbozzo	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 568 (terzo vol.)
Crudo s.m.	Le opere eseguite alla luce troppo forte del sole, o anche della fiamma in contrasto con l'oscurità della notte, escludono l'aspetto vivo delle cose rappresentate	<i>Cucao</i> 粗糙 agg.	Non fine, non raffinato, non elaborato	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)
Facciata s.f.	L'alzato o prospetto esterno di un edificio. In genere, si intende la parte più importante nella quale si apre l'ingresso principale <sup>14</sup>	1. <i>Zhengmian</i> 正面 s. 2. <i>Limian</i> 立面 s.	1.-2. Il lato dell'edificio dove si trova l'ingresso principale	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 240 (primo vol.)

<sup>12</sup> In questa colonna è segnata la posizione della resa del termine in Liu Y. *et al.*, 2003, traduzione più completa rispetto a quella di Liu Mingyi (2004, 2005).

<sup>13</sup> Dal mio punto di vista, una traduzione più accurata di *cartone* è *dayang* 大样, che significa “un disegno realizzato per trasferire su un dipinto, un arazzo o un'altra opera (spesso di grandi dimensioni)” (CODTA).

<sup>14</sup> L'uso del termine si afferma e diffonde nel secolo XVI (DTR, 1994: 302).

5.4. Glossario bilingue: lessico vasariano

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	SOURCE
Fantasia s.f.	1. Immaginazione, facoltà di configurare immagini nella mente 2 Composizioni, opere, oggetti d'arte per lo più bizzarri e strani, nati dalla <i>fantasia</i> estrosa, immaginosa, di un artista	1. <i>Xiangxiangli</i> 想象力 s. 2. <i>Tu'an secai deng qite de xiangshi</i> 图案 色彩等奇特的样式 u.f. <sup>15</sup>	1. Immaginazione 2. Strani modelli e colori	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 554 (quarto vol.)
Giudizio s.m.	Criterio, senso di 'misura', 'ragionamento' di un artista, avanti o nell'atto di realizzare la propria opera, giovandosi di regole, proporzioni, strumenti	<i>Panduanli</i> 判断力 s.	Capacità di analizzare e prendere decisioni	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)
Grottesca s.f.	Un tipo di fantasiosa decorazione parietale, pittorica o a stucco	<i>Guaidan huashi</i> 怪诞花式 u.f.	Pareti inquietanti e decorazioni scolpite che mescolano persone, animali e piante	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 532 (quarto vol.)
Leggiadria s.f.	Finezza e incanto della bellezza che nella letteratura sulle arti tra il secolo XV e il XVII, sovente intensifica, o specifica, il concetto di <i>grazia</i>	1. <i>Lingdong</i> 灵动 agg. 2. <i>Qingying</i> 轻盈 agg.	1. Flessibile e vigile 2. Leggero e aggraziato (postura, movimento, ecc.)	Liu Y. <i>et al.</i> , pp. 4, 5 (terzo vol.)
Licenza s.f.	Libertà, arbitrio che un artista prende contro le norme e le <i>regole</i> della bellezza classica, entro un sistema di principi desunti soprattutto da Vitruvio, Plinio, Cicerone, Quintiliano	<i>Satuo</i> 洒脱 agg.	Parlare e comportarsi in modo naturale e generoso, senza ritengo	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)

<sup>15</sup> u.f. = unità fraseologica.

5. “Le Vite” (1550 e 1568) di Giorgio Vasari

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Macigno <sup>16</sup> s.m.	Pietra arenaria di color grigio	<i>Yi zhong huise jianshi</i> 一种灰色坚石 u.f.	Un tipo di pietra dura e grigia	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 23 (primo vol.)
Mandorla s.f.	Elemento decorativo o simbolico compreso in una forma ovoidale simile a quella della mandorla <sup>17</sup>	<i>Huanrao renxiang de xingren xing guanghuan</i> 环绕人像的杏仁形光环 u.f.	Aureola a mandorla intorno al ritratto	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 354 (secondo vol.)
Miniatura <sup>18</sup> s.f.	Figura eseguita sui libri con uso del minio e di altri colori e sostanze	<i>Caise xiao chahua</i> 彩色小插画 u.f.	Illustrazioni piccole e colorate	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 239 (primo vol.)
Misura s.f.	È il criterio informatore e il principio ideale che presiede all'operazione <sup>19</sup>	<i>Bili</i> 比例 s.	Proporzione	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 3 (terzo vol.)
Niello s.m.	Una lega di aspetto scuro, costituita da argento, rame, piombo, zolfo, borace, adoperata per decorare superfici metalliche precedentemente intagliate	1. <i>Wuyin</i> ; 乌银 s. 2. <i>Wuyin xiangqianshu</i> 乌银镶嵌术 u.f.	1.-2. Disegni scolpiti in oro o argento inseriti in intarsi neri	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 234 (primo vol.), p. 517 (terzo vol.)

<sup>16</sup> Voce frequentemente usata nel secolo XVI (DTR = *Dizionario dei termini artistici*, 1994: 481). Conosciuta anche come *pietra serena*, la resa cinese è un calco semantico *huishi* 灰石 ('pietra grigia'), talvolta tradotta anche ibridamente con prestito fonetico e calco semantico *saileina shi* 塞雷纳石 (trascrizione del suono di serena + 'pietra').

<sup>17</sup> Il termine è usato nel significato indicato sin dal secolo XVI (DTR, 1994: 490).

<sup>18</sup> Per l'analisi dettagliata cfr. § 5.3.2.

<sup>19</sup> Il termine è usato nel significato indicato sin dal secolo XIV (DTR, 1994: 530).

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Opera s.f.	Sinonimo di <i>fabbrica</i> , tutto ciò che riguarda la costruzione di chiese, la conservazione, i miglioramenti, l'amministrazione delle rendite, i bisognevoli provvedimenti, ecc. <sup>20</sup>	<i>(Jiaotang de) gongcheng guanli si</i> (教堂的)工程管理司 u.f.	Divisione ingegneria gestionale (della Chiesa)	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 23 (primo vol.)
Ordine s.m.	Nel testo vasariano spesso si riferisce all'o. architettonico, l'organismo che si ricollega al sistema costituito da tre elementi dei quali due portanti e uno portato, e che esteticamente presenta caratteristiche costanti e corrispondenti a determinate regole decorative e stilistiche	1. <i>Yangshi</i> 样式 s. 2. <i>Zhushi</i> 柱式 s.	1. Aspetto, stile 2. Stile di colonna	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 3 (terzo vol.)
Pulitezza s.f.	Termine privo di una precisa qualificazione critica, ma in qualche modo collegato ai concetti di <i>esattezza</i> , <i>finezza</i> , <i>grazia</i> e <i>leggiadria</i>	<i>Mingkuai</i> 明快 agg.	Chiaro e scorrevole	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 5 (terzo vol.)
Regola s.f.	Norma, <i>misura</i> , rapporti proporzionali di ordine matematico-geometrico, che un artista è tenuto a rispettare e a perseguire, senza deroghe, concedendosi, entro determinati limiti, talune <i>licenze</i> <sup>21</sup>	1. <i>Guize</i> 规则 s./agg. 2. <i>Zhunze</i> 准则 s.	1. Conformarsi a determinati standard o regole 2. Norme e principi da seguire	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 3 (terzo vol.)

<sup>20</sup> Si veda *Tommaseo* online: <https://www.tommaseobellini.it/#/items> [14/01/2026].

<sup>21</sup> “La disputa centrale che storicamente è scaturita dal concetto di *regola*, consiste nella diversità di opinioni, che soprattutto nella letteratura artistica del sec. XVI, e di quello successivo, si

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI
Vaghezza s.f.	Bellezza delicata, incantevole, artificiosa, in riferimento alle opere di pittura <sup>22</sup>	<i>Miren</i> 迷人 agg.	Affascinante	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)
Virtù s.f.	Valore, eccellenza di buona qualità; potenza, vigore, forza, qualità connaturata; retta e costante volontà di fare il bene; armonia di vita	<i>Meide</i> 美德 s.	Virtù, compreso il talento, ecc.	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 360 (secondo vol.)

manifesta sul modo di risolvere, o di negare, il rapporto tra la norma e la deroga alla norma del XIV” (DTR, 1994: 773).

<sup>22</sup> Termine critico in uso dal secolo XV fino al secolo XIX (DTR, 1994: 1031).

## Conclusioni

Il presente lavoro di ricerca prende ispirazione da due progetti digitali lessicografici multilingui in corso in Italia: il *Lessico dei Beni Culturali* (LBC)<sup>1</sup> e l'*Osservatorio degli Italianismi nel Mondo* (OIM)<sup>2</sup>. Il LBC nasce nel 2013 e intende portare alla luce la portata globale del patrimonio culturale di Firenze, rintracciando in quale misura questo sia presente nei lessici di nove lingue straniere. L'OIM prevede invece di creare un database informatico che raccolga parole di origine italiana entrate in altre lingue, tra le quali un numero considerevole appartiene al campo dell'arte e dell'architettura. Nella banca dati OIM, il vocabolario artistico costituisce il secondo maggior numero di voci dopo quello musicale (Pizzoli, 2019). Entrambi i progetti comprendono la lingua cinese. L'importanza della diffusione della lingua dell'arte italiana è stata messa in rilievo da Luca Serianni, il quale, all'inizio de *L'italiano nel mondo* (2011: 227) ha scritto: "l'espansione dell'italiano non è avvenuta attraverso le armi [...] è stata garantita quasi esclusivamente dal suo spessore culturale". Un esempio di come termini italiani di ambito artistico siano entrati in numerose lingue straniere riguarda il termine architettonico *loggia*, che è entrato in estone, lituano, lettone, neogreco, georgiano, neoebraico.

L'arte rinascimentale rappresenta una tappa fondamentale per comprendere la cultura e la storia italiana da una prospettiva esterna. Le modalità con cui l'arte del Rinascimento italiano è stata introdotta in Cina non riguardano solo la storia dell'arte, ma anche la linguistica e gli studi di traduzione. Con il presente lavoro di ricerca ci si è focalizzati sulle parole dell'arte italiane rese in cinese, dal punto di vista della loro trasmissione culturale e delle interpretazioni ideologiche che emergono nel processo di traduzione.

---

<sup>1</sup> Il sito Internet del progetto LBC è accessibile all'indirizzo: <https://www.lessicobeniculturali.net/>. La parte relativa alla lingua cinese non è ancora stata pubblicata.

<sup>2</sup> L'OIM è un progetto della Accademia della Crusca di cui chi scrive è membro del gruppo di ricerca. Il suo sito Internet è accessibile all'indirizzo: <https://www.italianismi.org/>.

Ripercorrendo il contatto tra cinese e lingue straniere dal punto di vista della linguistica storica, in particolare la comunicazione tra Italia e Cina nel campo dell'arte nella tarda dinastia Ming, la prima parte del presente lavoro di ricerca ha discusso le interpretazioni storiche di alcuni termini, ad esempio *chiaroscuro*, reso con due concetti tradizionali cinesi, *yin* 阴 e *yang* 阳, per spiegare il contrasto tra luce e oscurità. Come si è visto, tale scelta traduttiva appare inserirsi nella strategia generale adottata dai missionari gesuiti rappresentati da Matteo Ricci (1552-1610) per integrare la cultura umanistica europea in quella cinese.

Di seguito, nella prima parte di questo lavoro di ricerca sono stati presentati circa 29 vocaboli estratti da due dizionari bilingui storici, molti dei quali sono ancora in uso oggi, come, ad esempio, *jiangxin* 匠心 (lett. 'artigianato + cuore'), termine che, in seguito alla maggiore considerazione accordata ad artisti e artigiani, è oggi usato per esprimere l'eccellenza del maestro in modo filosofico. Ciò corrisponde perfettamente all'idea così come esemplificata nel *Dizionario cinese-portoghese (Japonica-Sinica IV7)* del XVII secolo. Uno studio più esaustivo della fortuna di tali vocaboli necessita ancora di ulteriori ricerche per approfondire la prospettiva diacronica e la loro contestualizzazione.

Successivamente è stata presentata l'analisi dei due termini chiave *arte* e *Rinascimento*, entrambi entrati in cinese attraverso la lingua giapponese. Tra il XIX e il XX secolo, si trovano due rese per *arte*, *meishu* 美术 e *yishu* 艺术: questi due sinonimi coesistono ancora oggi e rappresentano prestiti di ritorno. Per il termine *Rinascimento*, nonostante il breve dibattito tra le rese *wenyi fuxing* 文艺复兴 e *wenhua fuxing* 文化复兴 emerso alla fine del XX secolo, si è oggi affermata in modo uniforme la prima resa. È inoltre degno di nota il fatto che l'interpretazione cinese del termine *Rinascimento* ha risentito di una visione fortemente ideologizzata ispirata al tema della lotta di classe. Si è infatti sostenuto che il *Rinascimento* fosse una creazione della classe borghese per riflettere i propri interessi e le proprie esigenze e che le persone che avevano proposto il termine *Rinascimento* fossero 'storici borghesi'. Tutto ciò riflette il fatto che in Cina il concetto di classe è stato per molto tempo un canone per l'analisi delle opere letterarie e culturali, soprattutto durante il periodo della Rivoluzione culturale (1966-1976). Si è così criticato il cosiddetto 'pregiudizio borghese' che impediva a Burckhardt (1898) di vedere il grande contributo delle masse allo sviluppo del Rinascimento, da lui visto invece come una conquista della borghesia, da cui i lavoratori erano esclusi.

Dal punto di vista delle strategie traduttive, nel secondo capitolo sono stati analizzati i modi in cui diverse parole italiane sono entrate in cinese combinando la teoria della traduzione con la prassi concreta. Innanzi-

tutto, si è notata la contemporanea coesistenza per alcune parole italiane di due metodi di acclimatemento, come nei casi di *tempera* e *braccio*, resi attraverso un prestito fonetico come *tanpeila* 坦培拉 e *bulaqiao'ao* 布拉乔奥, ma anche resi, attraverso calco semantico, come *bichang* 臂长 (lett. 'braccio + lunghezza') e *dancaihua* 蛋彩画 (lett. 'uovo + colore + pittura').

Sono state discusse successivamente le strategie traduttive per le parole-concetto e per i nomi propri, casi che spesso pongono le maggiori sfide ai traduttori. Le parole-concetto sono state discusse in termini di relatività traducibile e assolutezza intraducibile. Negli ultimi due capitoli sono stati analizzati due termini rappresentativi della teoria dell'arte del Rinascimento italiano: *istoria* di Alberti e *disegno* di Vasari. È stata esaminata la qualità delle traduzioni esistenti e rivelato il problema dell'incoerenza nella traduzione causata dalla polisemia e dalla ricca connotazione di questi due termini. Per tali loro caratteristiche, sono oggi sempre di più gli studiosi cinesi che, nella resa di tali parole, non vogliono essere dipendenti dalle traduzioni nelle lingue che tradizionalmente hanno svolto il ruolo di intermediarie. Seppur con notevole ritardo rispetto ad altre lingue europee, la terminologia italiana legata alle arti ha visto così una crescente accettazione e diffusione in Cina.

Nella traduzione di nomi propri, oltre alla discordanza causata dalla diversità nella scelta delle sillabe e dei caratteri, si presenta inoltre un altro problema: i nomi propri cinesi sono di solito più brevi di quelli italiani. Per tradurre i nomi, si seleziona così in alcuni casi solo il cognome o solo il nome. La situazione è resa ancora più complessa dalla differenza tra norma e uso: anche se la traduzione dei nomi propri è stata regolata dalle autorità statali cinesi con la pubblicazione dello *Yidali xingming yiming shouce* 意大利姓名译名手册 ('Manuale di traduzione dei nomi italiani') quando si traducono i nomi delle persone, in generale le applicazioni pratiche sono molto più complicate. La maggior parte dei traduttori cerca infatti da sé nuove opzioni per la resa, dando così origine alla coesistenza di più forme.

Per quanto riguarda l'ultima parte di questo lavoro di ricerca, i tre testi di riferimento selezionati per la costruzione del glossario bilingue sono opere rappresentative della storia del linguaggio artistico italiano. Al momento della scrittura del presente lavoro di ricerca, esistono due traduzioni di ciascuna di esse che tuttavia fanno sostanzialmente riferimento alla versione inglese. *Le Vite* di Vasari sono state tradotte per la prima volta nel 2003; la versione cinese del *De pictura* di Alberti è stata pubblicata per la prima volta nel 2012; la traduzione del *Libro dell'arte* di Cennini è invece stata pubblicata solo nel 2017. Questo ritardo nella pubblicazione dell'opera di Cennino Cennini in cinese è probabilmente causato dal fatto che i lettori cinesi si sono concentrati più sulla teoria dell'arte occidentale che

sulle tecniche artistiche tradizionali. Per questo motivo, particolarmente noti ai lettori cinesi risultano i nomi di Leon Battista Alberti, conosciuto, oltre come artista, anche come un grande intellettuale e letterato, e di Giorgio Vasari, valorizzato e apprezzato per la sua nuova modalità di scrittura della storiografia artistica. Il nome di Cennini è invece relativamente meno conosciuto e l'interesse verso le tecniche da lui introdotte è emerso solamente negli ultimi anni.

Dopo un'analisi dettagliata di 7 parole chiave (*sinopia, maniera, velo, prospettiva, istoria, miniatura e disegno*) presentata negli ultimi tre capitoli, sono stati compilati tre glossari bilingui: glossario cenniniano, glossario albertiano e glossario vasariano. Nel glossario finale è stato così raccolto un totale di 84 voci. In appendice sono presenti una raccolta preliminare di 25 italianismi entrati in cinese nell'ambito dell'arte e i loro tipi di prestito, 7 termini relativi ai colori e tipi di prestito e le traduzioni di 24 nomi di artisti.

# Bibliografia

- Acker W.R. (1954). *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, vol. 1. Leiden: Brill Archive.
- Agosti B. (2013). *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle "Vite"*. Milano: Officina Libraria.
- Aleci M. (2017). *Un'indagine sulla disciplina attraverso i secoli. Con repertorio terminografico italiano-cinese*. Tesi magistrale, Università Ca' Foscari Venezia.
- Aresti A. (2019). *Lingua delle arti e lingua di artisti in Italia fra Medioevo e Rinascimento*. Novara: Franco Cesati.
- Banfi E. (2003). "Dagli ideogrammi all'alfabeto latino. Osservazioni sull'italiano scritto da un apprendente cinese". In *Italiano/L2 di cinesi: percorsi acquisizionali*, a cura di E. Banfi, 108-204. Milano: FrancoAngeli.
- Barocchi P. e Bettarini R. (1966-1987). *Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Firenze: Sansoni Ed. S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, 8 voll.
- Barocchi P. et al. (1994). *Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2 voll.
- Barzman K. (2000). *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Basciano B. (2015). "Brand Names in Chinese". In *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics*. Leiden: Brill.  
<https://linguisticsblog.brill.com/2017/03/16/brand-names-in-chinese/>
- Baxandall M. (1988). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Beonio Brocchieri P. (a cura di) (1983). *Storia della filosofia. La filosofia cinese e dell'Asia orientale*. Padova: Piccin Nova.
- Bertolini L. e Alberti L.B. (2011). *De pictura: redazione volgare*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Bertulesi C. (2022). *L'ideologia nel discorso lessicografico cinese. Analisi critica dello Xiandai hanyu cidian 现代汉语词典*. Milano: LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

- Bi Y. 毕玉 (2004). “*Qiao'erqiao Wasali de yishi shizhu yu yishu sixiang tan lue* 乔尔乔·瓦萨里的艺术史著与艺术思想探略 (‘Storia dell’arte e pensieri d’arte di Giorgio Vasari’)”. *Shehui kexue* 社会科学 (‘Scienze sociali’) 10: 122-128.
- Biffi M. (2007). “La terminologia tecnica dell’Alberti tra latino e volgare”. In *Alberti e la cultura del Quattrocento. Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti* (Firenze, 16-18 dicembre 2004), a cura di M. Regoliosi e R. Cardini, 655-682. Firenze: Polistampa.
- Biow D. (2018). *Vasari’s Words: The “Lives of the Artists” as a History of Ideas in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Borutti S. (2020). “Traduzione come conoscenza e rienuciazione”. *Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation – LCM* 2: 11-22.
- Brezzi A. (2018). “The First Translations of the Italian Literary Avant-Garde Movement in the Chinese Press at the Beginning of the Twentieth Century”. In *Translation and Modernization in East Asia in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, 253-278. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press.
- Brusco P. (2013). *Approaching Translation Theoretical and Practical Issues*. Torino: Celid.
- Bulfoni C. (2004). “Neologismi nella lingua cinese moderna mutuati da parole straniere. Calchi semantici e prestiti fonetici”. In *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, a cura di G. Garzone e A. Cardinaletti, 335-347. Milano: FrancoAngeli.
- Bulfoni C. (2007). “La lingua cinese nell’era dell’informatica. Alcune considerazioni preliminari”. *Rivista degli Studi Orientali* 78 (3/4, numero speciale: *Miscellanea di studi in memoriam di Piero Corradini*): 107-115.
- Bulfoni C. e Sun X.L. (2019). *Lingua cinese: corso elementare*. Milano: Unicopli.
- Burckhardt J. (1898). *The Civilisation of the Renaissance in Italy*. New York: Phaidon Press.
- Burke P. (2014). *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. Princeton: Princeton University Press.
- Burke P., Porter R. e Finnegan R. (a cura di) (1987). *The Social History of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cao Y.Q. 曹意强 (2001). “*Oumei yishushi xueshi yu fangfalun (di si jiang), yishushi yu wenyifuxing de guannian* 欧美艺术史学史与方法论(第四讲), 艺术史与‘文艺复兴’的观念 (‘Storia e metodologia della storiografia dell’arte europea e americana – lezione 4 –, Storia dell’arte e concetto di *Rinascimento*’)”. *Xin meishu* 新美术 (‘Nuova arte’) 4: 53-66.
- Cartago G. (2016). “L’italiano e il design”. In M. Biffi, G. Cartago e G. Sergio, *Arte, design e moda: il mondo parla italiano*, 47-72. Roma: Gruppo Editoriale L’Espresso.
- Casacchia G. (2006). “Chinese Linguistic Tradition”. In *Encyclopaedia of Language and Linguistics*, 2<sup>a</sup> ed., a cura di K. Brown, 358-362. Oxford: Elsevier.

- Casalin F. (2016). “Chinese Reactions to Italian Paintings in Some Travel Diaries of the Late Qing Period (1859-1898)”. *International Communication of Chinese Culture* 3 (1, numero speciale: *Emotions and Collective Imagery in Transition to Modernity*): 145-160.
- Castorina M. (2007). “Guo Liancheng and His Journey to Italy”. *Wakumon* 或問 *Studies on Cultural and Linguistic Exchanges between China and the West* 13: 19-30.
- Cerasuolo A. (2016). “Appunti di Vincenzo Borghini sul ‘Libro dell’arte’ di Cennino Cennini”. *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 58 (1): 117-125.
- Chappell H. (1980). “The Romanization Debate”. *The Australian Journal of Chinese Affairs* 4: 105-118.
- Chen H.H. (2009). “Chinese Perception of European Perspective: A Jesuit Case in the Seventeenth Century”. *The Seventeenth Century* 24 (1): 97-128.
- Chen P. 陈平 (2020). *Xifang yishushi xueshi* 西方艺术史学史 (‘Storia della storiografia dell’arte occidentale’). Beijing: Beijing daxue chubanshe.
- Corsi E. (2014). “La diffusione delle conoscenze ottiche in Cina. Il primato della visione nel Xingxue Cushu 1623 di Giulio Aleni SJ”. In *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabattini*, a cura di M. Abbiati e F. Greselin, 231-240. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari.
- Corsi E. e Toriz G.F. (2001). “Perspectiva iluminadora e iluminación de la perspectiva. La versión del arte occidental de la perspectiva, de Nian Xiyao (1671-1738) en los prólogos a la *Ciencia de la visión*”. *Estudios de Asia y Africa* 36 (3): 375-418.
- D’Achille P. (2007). “La terminologia linguistica negli studi artistici. Alcuni appunti”. In *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant’anni*, a cura degli allievi padovani, 1765-1782. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo.
- De Mauro T. (1965). *Il linguaggio della critica d’arte*. Firenze: Vallecchi.
- Devoto G. (1960). *Profilo di storia linguistica italiana*. Firenze: La Nuova Italia.
- Dong L.H. 董丽慧 (2013). “Shengmu xingxiang zai zhongguo de xingcheng, tuxiang zhuanyi jiqi yingxiang – yi ‘Zhongguofeng shengmu’ wei li 圣母形象在中国的 形成, 图像转译及其影响—以 ‘中国风圣母子’ 为例 (‘La formazione, traduzione e influenza dell’immagine della Vergine: un caso di studio della *Vergine cinese con il Bambino*)””. *Wenyi yanjiu* 文艺研究 (‘Studi letterari e artistici’) 10: 132-142.
- Durant W. e Durant A. (1953). *The Renaissance: A History of Civilization in Italy from 1304-1576 AD*. New York: Simon and Schuster.
- Empson W. (1948). “The Structure of Complex Words”. *The Sewanee Review* 56 (2): 230-250.
- Fan B.D. 范白丁 (2012). “*Cong huazhong dao huawai de historia guannian* 从画中到画外的 historia 观念 (‘Il concetto di *historia* in pittura e oltre la pittura)”. *Xin meishu* 新美术 (‘Nuova arte’) 3: 4-9.

- Fan J.Z. 范景中 (2003). *Meishushi de xingzhuang I, cong Wasali dao ershi shiji ershi niandai* 美术史的形状I, 从瓦萨里到20世纪20年代 ('Le forme nella storia dell'arte I, dal Vasari agli anni Venti'). Hangzhou: China Academy of Art Press.
- Ferrari S. (2008). *Voci del Rinascimento. Attraverso gli scritti di artisti e teorici dell'epoca*. Milano: Bruno Mondadori.
- Fischer O. (1923). *Chinesische landschaftsmalerei*. München: K. Wolff.  
<https://archive.org/details/chinesischeland00fiscgoog/page/n6/mode/2up>
- Fontana M. (2005). *Matteo Ricci: un gesuita alla corte Ming*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Frezzato F. (2009). *Cennino Cennini. Il libro dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza editore.
- Ginzburg S. (2007). "Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana". In *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, 147-203. Pisa: Edizioni della Normale.
- Giunipero E. (2020). *Xu Guangqi e gli studi celesti. Dialogo di un letterato cristiano dell'epoca Ming con la scienza occidentale*. Milano: Guerini e associati.
- Goldstein C. (1975). "Vasari and the Florentine Accademia del Disegno". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38: 145-152.
- Grafton A. (1999). "Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context". *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 8: 37-68.
- Grafton A. (2000). *Master Builder of the Renaissance*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Grayson C. e Alberti L.B. (1973). *Della pittura*. In *Opere volgari*, a cura di C. Grayson. Bari: Laterza.
- Grimaldi N. (2018). *Aspetti storici e tecnici con repertorio terminografico italiano-cinese sulle arti pittoriche*. Tesi magistrale, Università Ca' Foscari Venezia.
- Guerrini O. e Ricci C. (a cura di) (1887). *Il libro dei colori. Segreti del secolo XV*. Bologna: Romagnoli Dall'Acqua.
- Gusmani R. (1993). *Saggi sull'interferenza linguistica*, 2ª ed. Firenze: Le Lettere.
- Gusmani R. (2015). *Saggi sull'interferenza linguistica*. 2ª ed. accresciuta. Firenze: Le Lettere.
- He X. 何新 (trad. di) (1979, 2016). *Yidali Wenyi fuxing shiqi de wenhua* 意大利文艺复兴时期的文化 ('Die Kultur der Renaissance in Italien'). Beijing: Shangwu yinshu guan.
- Hsieh F. (2017). "Transcribing Foreign Names". In *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics*, a cura di R. Sybesma, W. Behr, Gu Y., Z. Handel, C.-T.J. Huang e J. Myers, 391-396. Leiden: Brill.
- Huang X.Y. 黄小茵 (2019). "*Wasali Aleizu guju yu Mingrenzhuan de dansheng* 瓦萨里阿雷佐故居与《名人传》的诞生 ('La casa di Vasari ad Arezzo e la nascita delle Vite')". *Meishuguan* 美术观察 ('Osservazione dell'arte') 2: 77-82.
- Iamartino G. (2006). "Dal lessicografo al traduttore: un sogno che si realizza?". In *Lessicografia bilingue e traduzione. Metodi, strumenti, approcci attuali*, a cura di F. San Vicente, 101-132. Monza: Polimetrica.

- Jiang D.S. 姜丹书 (1917). *Meishushi* 美术史 ('La storia dell'arte'). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Jiang T.F. 蒋天飞 (2012). "Qieninuo Qinnini be tade yishu sixiang 切尼诺·琴尼尼和他的艺术思想 ('Cennino Cennini e il suo pensiero artistico')". *Yishushi yanjiu* 艺术史研究 ('Ricerca di storia dell'arte') 2: 58-61.
- Kachru B. e Henry K. (1995). *Cultures, Ideologies and the Dictionary: Studies in Honor of Ladislav Zgusta*. Tübingen: Max Niemeier Verlag.
- Kang Y.W. 康有为 (1917). *Wan mu caotang cang hua mu* 万木草堂藏画目 ('Catalogo dei dipinti collezionati nel Padiglione Wanmucao'). Shanghai: Shanghai changxing shuju.
- Kang Y.W. 康有为 (1980). *Shiyiguo youji* 十一国游记 ('Diario di viaggio negli undici Paesi'). Hunan: Hunan renmin chubanshe.
- Lavagnino A.C. e Pozzi S. (2020). *Cultura cinese. Segno, scrittura e civiltà*. Roma: Carocci.
- Law S.S.M. (2011). "Being in Traditional Chinese Landscape Painting". *Journal of Intercultural Studies* 32 (4): 369-382.
- Lee R.W. (1940). "Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting". *The Art Bulletin* 22 (4): 197-269.
- Le Mollé, R. (1988). *Georges Vasari e le vocabulaire de la critique d'art dans "Les Vies"*. Grenoble: Ellug.
- Levi J.A. (1998). *O dicionário português-chinês de Padre Matteo Ricci, S.J. (1552-1610): uma abordagem histórico-linguística*. New Orleans: University Press of the South.
- Li H. 李宏 (2002). "Wasali yishu lilun zhong de sange gainian 瓦萨里艺术理论中的三个概念 ('Tre concetti nella teoria dell'arte di Vasari')". *Xin meishu* 新美术 ('Nuova arte') 3: 25-33.
- Li H. 李宏 (2005). "Wasali yu Kangdiwei 瓦萨里与康迪维 ('Vasari e Condivi')". *Xin meishu* 新美术 ('Nuova arte') 2: 47-51.
- Li H. 李宏 (2010). "A'erbeidi lun huibua zhong de yishu sixiang 阿尔贝蒂论绘画中的艺术思想 ('Il pensiero artistico in Della Pittura di Alberti')". *Meiyuan* 美苑 ('Giardino d'arte') 5: 12-16.
- Li H. 李宏 (2016). *Wasali be ta de mingrenzhuan* 瓦萨里和他的名人传 ('Vasari e le sue Vite'). Hangzhou: Zhongguo meishu xueyuan chubanshe.
- Li H.J. (2020). "When Guanyin Encounters Madonna: Rethinking on Chinese Madonna from the Field Museum of Natural History, Chicago". *Buddhist-Christian Studies* 40 (1): 345-368.
- Li J. 李军 (2011). *Sheji yu kongjian san ti* 设计与空间三题 ('Tre temi nel disegno e nello spazio'). *Yishu sheji yanjiu* 艺术设计研究 ('Ricerche in arte e design') 1: 89-98.
- Li X.Y. 李昕宇 (trad. di) (2020). *Dafenqi zhuan: ziyou de xinling* 达芬奇传: 自由的心灵 ('Leonardo da Vinci: una mente libera'). Beijing: Zhongguo youyi chubanshe.

- Ma S.C. 马善成 (2013). *Jifa yu lilun: Qinnini, A'erbeidi, Lai'aonaduo, Wasali de huibua jifa lilun ji xiangguan zhushu yanjiu* 技法与理论: 琴尼尼、阿尔贝蒂、莱奥纳多、瓦萨里的绘画技法理论及相关著述研究 (‘Tecniche e teorie: ricerca sulle teorie delle tecniche pittoriche e scritti correlati di Cennini, Alberti, Leonardo e Vasari’). Tesi di Dottorato, Nanjing Normal University.
- Macrì E. (2014). “Il fenomeno dell’interazione (*ronghe* 融合). Tradizione e innovazione nel linguaggio visivo della pittura cinese moderna”. In *Atti del XIV Convegno AISC (Associazione Italiana di Studi Cinesi)*, 111-142. Napoli: Il Torcoliere.
- Maraschio N. (1972). “Leon Battista Alberti, ‘De Pictura’: bilinguismo e priorità”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 2 (1): 265-273.
- Masini F. (1993). “The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898”. *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series* 6: 1-295.
- Masini F. (2003). “Notes on the First Chinese Dictionary Published in Europe 1670”. *Monumenta serica* 51 (1): 283-308.
- Masini F. (2006). “Rapporti fra spazio linguistico italiano e ambiente cinese”. In *Lo spazio linguistico italiano e le “lingue esotiche”. Rapporti e reciproci influssi*, a cura di E. Banfi e G. Iannacaro, 7-25. Roma: Bulzoni.
- Meccarelli M. (2010). “L’estetica del paesaggio nell’arte contemporanea cinese”. In *Alla maniera di... Convegno in ricordo di Maria Teresa Lucidi* (Roma, 28-30 maggio 2007), a cura di P. Fedi, C. Silvi Antonini, P. Mortari Vergara Cafarelli, A. Alabiso, D. Sadun, F. Noci e T. Aurizi, 469-490. Roma: Casa editrice Università La Sapienza.
- Menegon E. (2009). “Immagini religiose ed emblematica nella missione cinese”. In *Ai crinali della storia. Padre Matteo Ricci (1552-1610) fra Roma e Pechino*, a cura di A. Paolucci e G. Morello, 57-62. Torino: Umberto Allemandi editore.
- Motolese M. (2012). *Italiano lingua delle arti. Un’avventura europea (1250-1650)*. Bologna: il Mulino.
- Musillo M. (2008). “Reconciling Two Careers: The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter”. *Eighteenth-Century Studies* 42 (1): 45-59.
- Nash S.E. (2003). “Paul Sidney Martin”. In *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*, a cura di S.E. Nash e G.M. Feinman, 165-178. Chicago: Field Museum of Natural History.
- Nencioni G. (1952). “Sullo stile del Vasari scrittore”. *Studi Vasariani. Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle “Vite” del Vasari* (Firenze, 16-19 settembre. 1950), 111-115. Firenze: Sansoni.
- Newmark P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Nian X. 年希尧 (1735). *Shixue* 视学 (‘La scienza della visione’).  
[https://new.shuge.org/view/shi\\_xue/](https://new.shuge.org/view/shi_xue/)

- Norman J. (1988). *Chinese (Cambridge Language Surveys)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pan T.S. 潘天寿 (1983). *Zhongguo huihuashi* 中国绘画史 ('Storia della pittura cinese'). Shanghai: Shanghai remmin chubanshe.
- Pang Z.H. 庞卓恒 (1980). "Tantan wenyifuxing yici de hanyi be yifa 谈谈文艺复兴一词的含义和译法 ('Discussione sul significato e sulla traduzione della parola Rinascimento')". *Shijie lishi* 世界历史 ('Storia del mondo') 1: 94-95.
- Pellin T. (2008). "Inventing a Modern Lexicon for Grammar in Chinese: The Experience of Wang Fengzao, Ma Jianzhong and Yan Fu". *Language Sciences* 30 (5): 529-545.  
<https://doi.org/10.1016/j.langsci.2007.07.007>
- Pinelli R. (2014). *La storia delle storie dell'arte*. Torino: Einaudi.
- Ping K. (1999). "Translatability vs. Untranslatability: A Sociosemiotic Perspective". *Babel* 45 (4): 289-300.
- Pizzoli L. (2019). "Italiano e italianismi nel mondo. Osservazioni sulla ricerca dei neologismi". In *Italiano nel mondo. Per una nuova visione*, a cura di R. Bombi, 151-158. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese.
- Plinio il Vecchio (1982). *Storia naturale*. Traduzione e note di S. Boscherini, S. Rizzo, A. Roncoroni et al. Pisa: Giardini.
- Pozzo A. (1693). *Perspectiva pictorum et architectorum*.  
[https://archive.org/details/gri\\_33125008639367](https://archive.org/details/gri_33125008639367)
- Qiu L.N. 裘丽宁 et al. (a cura di) (2013). *Glossario cinese-italiano*. Beijing: Casa Editrice Commerciale.
- Quaglino M. (2014). *Glossario leonardiano: nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Ricotta V. (2019). *Il libro dell'arte di Cennino Cennini. Edizione critica e commento linguistico*. Milano: FrancoAngeli.
- Salvatore L. (1969). *Sommario della Storia d'Italia*. Torino: Einaudi.
- Salviati F. (2011). "Giuseppe Castiglione: A Painter at the Qing Court". In *The Generation of Giants: Jesuits Missionaries and Scientists in China on the Footsteps of Matteo Ricci*, a cura di L.M. Paternicò, 86-91. Trento: Centro Studi Martino Martini.
- Samarari G. (2004). *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero a oggi*. Torino: Einaudi.
- Sankey H. (1990). "In Defence of Untranslatability". *Australasian Journal of Philosophy* 68 (1): 1-21.
- Serianni L. (2011). "L'italiano nel mondo". In *L'italiano dalla nazione allo Stato*, a cura di V. Coletti e S. Iannizzotto, 227-231. Firenze: Le Lettere.
- Shao H. 邵宏 (2005). "Jingying'yu disegno de dengge xue yiyi '经营'与disegno的风格学意义 ('Il significato stilistico di jingying e disegno')". *Nanjing yishu xueyuan xuebao (meishu yu sheji ban)* 南京艺术学院学报(美术与设计版) ('Rivista dell'Università delle Arti di Nanchino - Belle Arti e Design') 4: 11-16.

- Shen H. 沈珩 e Zhu B.X. 祝本雄 (trad. di) (2013). *Yidali jianshi* 意大利简史 ('A concise history of Italy'). Beijing: Shangwu yinshu guan.
- Siekiera A.M. (2015). "Note sul lessico delle *Vite* di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina". *Studi di Memofonte* 15: 109-119.
- Sinisgalli R. (2006). *Il nuovo De Pictura*. Roma: Kappa Edizioni.
- Sobrero A. (1993). *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*. Roma - Bari: Laterza.
- Spencer J.R. (1957). "Ut rhetorica pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1-2): 26-44.
- Standaert N. (2003). "The Transmission of Renaissance Culture in Seventeenth-Century China". *Renaissance Studies* 17 (3): 367-391.
- Sullivan M. (1989). *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Tan S.B. 谭世保 (1980). "Ye tan 'wenyifuxing' yici de hanyi he yifa 也谈 '文艺复兴' 一词的含义和译法 ('Sul significato e la traduzione del termine *Rinascimento*')". *Shijie lishi* 世界历史 ('Storia del mondo') 5: 92-93.
- Trovato P. (2002). "Un campo metaforico del linguaggio filologico. Colorito, patina, strato e simili". *Lingua e stile* (37): 287-316.
- Vinay J.P. e Darbelnet J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Wang C. 汪畅 (trad. di) (2022). "*Yingguo guojia meisbuguan, xijiu minghua huakuang* 英国国家美术馆, 细究名画画框 ('The National Gallery: a close look, frames')". Guilin: Guangxi Normal University Press.
- Wang M.Y. 王铭宇 (2014). "*Luo Mingjian Li Madou 'Puban cidian' cibui wenti juou* 罗明坚、利玛窦《葡汉辞典》词汇问题举隅 ('Questioni relative al *Dizionario portoghese-cinese* di Michele Ruggieri e Matteo Ricci')". *Liyun yuyan xuekan* 励耘语言学刊 ('Rivista di linguistica di Liyun') 1: 138-150.
- Wang Z. 王震 (a cura di) (2005). *Xu Beihong wenji* 徐悲鸿文集 ('Opere raccolte di Xu Beihong'). Shanghai: Shanghai huabao chubanshe.
- Wang Z.R. 王哲然 (2019). *Toushifa de qi yuan* 透视法的起源 ('L'origine della prospettiva'). Beijing: The Commercial Press.
- Westfall C.W. (1969). "Painting and the Liberal Arts: Alberti's View". *Journal of the History of Ideas* 30 (4): 487-506.
- Williams R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Witek J.W., Ruggieri M. e Ricci M. (a cura di) (2001). *Dicionário Português-Chinês*. Lisboa: Biblioteca Nacional Portugal.
- Xue F.C. 薛福成 (2007). *Chushi siguo ji* 出使四国记 ('Missione nei quattro Paesi'). Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe.
- Yang D.Y. 杨德友 (1982). "*Wasali he ta de yishujia liezhuan* 瓦萨里和他的《艺术家列传》 ('Vasari e le sue *Vite*')". *Dushu* 读书 ('Lettura'): 144-148.

- Yang F.M. (1989). "The 'Portuguese-Chinese Dictionary' by Matteo Ricci: A Historical and Linguistic Introduction". In *Proceedings of the Second International Conference on Sinology. Section on Linguistics and Paleography*, 191-235. Taipei: Academia Sinica.
- Yang X.P. 杨锡彭 (2007). *Hanyu wailaici yanjiu* 汉语外来词研究 ('Ricerca sulle parole di prestito cinese'). Shanghai: Shanghai renmin chubanshe.
- Yang X.Z. 杨贤宗 (2011). "Gudian xiuci dui A'erbeidi lun huibhua de yingxiang 古典修辞学对阿尔贝蒂论绘画的影响 ('L'influenza della retorica classica su *Della Pittura di Alberti*')". *Wenyi yanjiu* 文艺研究 ('Studi letterari e artistici') 11: 104-111.
- Yang Y.F. 杨永芳 (1996). "Yishu piping de zhunze - ping Wasali zuizhuming de huajia, diaosujia, jianzhuanjia zhuanyue 艺术批评的准则—评瓦萨里《最著名的画家, 雕塑家, 建筑家传略》 ('Criteri della critica d'arte: commento alle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Vasari')". *Shijie meishu* 世界美术 ('Arte mondiale') 1: 49-54.
- Zhang C.X. 张春新 and Zhang K.J. 张可隽 (1997). *Dancai hua biaoxian jifa* 蛋彩画表现技法 ('Tecniche di pittura a tempera'). Shenyang: Liaoning meishu chubanshe.
- Zhou J.Y. 周积寅 (2007). *Zhongguo lidai hualun* 中国历代画论 ('Storia della pittura cinese'). Nanjing: Jiangsu meishu chubanshe.
- Zhu L.H. 朱龙华 (2014). *Yishu tongshi* 艺术通史 ('Storia generale dell'arte'). Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe.
- Zong B.H. 宗白华 (1994). *Zong Baihua quanji* 宗白华全集 ('Opere complete di Zong Baihua'), vol. 4. Anhui: Anhui jiaoyu chubanshe.

STRUMENTI LESSICOGRAFICI

*Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza (e-Leo)*

<https://www.leonardodigitale.com>

*Cibai* 辞海 (2009), 6<sup>a</sup> ed. Shanghai: Shanghai cishu chubanshe.

DEAMC (1990) = *Dangdai shijie meixue yishuxue cidian* 当代世界美学艺术学词典 ('Dizionario dell'estetica e dell'arte del mondo contemporaneo'), a cura di Dong X. 董学文 *et al.* Nanjing: Jiangsu wenyi chubanshe.

*Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* (2014), a cura di B. Cassin *et al.* Princeton: Princeton University Press, 35 vols.

DTR (1994) = *Dizionario dei termini artistici*, a cura di L. Grassi e M. Pepe. Torino: Tea.

*Dizionario cinese-portoghese, Japonica-sinica IV7*

<https://ia803104.us.archive.org/9/items/JapSin-4-7/JS-4-7.pdf>

*Dizionario delle belle arti del disegno* (1797), a cura di F. Milizia. Bassano: Remondini.

GDLI (1961-2002) = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. Battaglia (poi da G. Barberi Squarotti). Torino: UTET, 21 voll.

*Getty Vocabularies*

<https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies>

- ODA (2015) = *Oxford Dictionary of Art* 新编牛津艺术词典, a cura di I. Chilvers, trad. di Wang F. 王方 e Wang C. 王存城. Beijing: Renmin meishu chubanshe.
- CODAT (2014) = *Concise Oxford Dictionary of Art Terms* 牛津简明艺术术语词典, a cura di M. Clarke, trad. di Wang F. 王方. Beijing: Renmin meishu chubanshe.
- Parole dell'arte: per un lessico della storia d'arte nei testi dal XVI al XX secolo*  
<https://www.mla.accademiadellacrusca.org>
- Vasari scrittore*  
<https://www.vasarisrittore.memofonte.it>
- Voc. T* (1806) = *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno... opera di Filippo Baldinucci*. Verona: Stamperia di Dionigi Ramanzini.
- XHC (1973) = *Xiandai hanyu cidian - shiyongben* 现代汉语词典 - 试用本 (edizione pilota). *Zhongguo kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi* 中国科学院语言研究所词典编辑室 ('Sezione per la compilazione dei dizionari dell'Istituto di linguistica dell'Accademia cinese delle scienze'). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- XHC (1978) = *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 (1ª ed.). *Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi* 中国社会科学院语言研究所词典编辑 ('Sezione per la compilazione dei dizionari dell'Istituto di linguistica dell'Accademia cinese delle scienze sociali'). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- XHC (1983) = *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 (2ª ed.). *Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi* 中国社会科学院语言研究所词典编辑室 ('Sezione per la compilazione dei dizionari dell'Istituto di linguistica dell'Accademia cinese delle scienze sociali'). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- XHC (1996) = *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 (3ª ed.). *Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi* 中国社会科学院语言研究所词典编辑室 ('Sezione per la compilazione dei dizionari dell'Istituto di linguistica dell'Accademia cinese delle scienze sociali'). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- XHC (2012) = *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 (6ª ed.). *Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi* 中国社会科学院语言研究所词典编辑室 ('Sezione per la compilazione dei dizionari dell'Istituto di linguistica dell'Accademia cinese delle scienze sociali'). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Xifang xiandai yishu cidian* 西方现代艺术词典 ('Dizionario di arte moderna occidentale') (1989), a cura di Zou X.M. 邹贤敏. Chengdu: Sichuan wenyi chuabanshe.
- Yidali xingming yiming shouce* 意大利姓名译名手册 ('Manuale di traduzione dei nomi italiani') (1981 e 2021). Beijing: Xinhua News Agency.
- Yishu cidian* 艺术词典 ('Dizionario d'arte') (1999), a cura di Zhang B.Q. 章柏青, Wu P. 吴朋 e Jiang W.G. 蒋文光. Beijing: Xueyuan chubanshe.

TRADUZIONI

- De Vere, G. (1912). *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects*. London: Macmillan - The Medici Society.
- Gao Y. 高远 e Alberti L.B. (2022). *On Painting*. Beijing: Beijing University Press.
- Herringham C.J. (1899). *The Book of the Art of Cennino Cennini*. London: Routledge.
- Hinds A. (1900). *Lives of the Artists*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Hu J. 胡珺, Xin C. 辛尘 e Alberti L.B. (2012). *Della pittura*. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe.
- Liu M.Y. 刘明毅 (2004). *Yiyuan mingrenzhuan* 艺苑名人传 ('Biografia degli artisti celebri'). Beijing: Zhongguo renmin chubanshe.
- Liu M.Y. 刘明毅 (2005). *Yiyuan mingrenzhuan* 艺苑名人传 ('Biografia degli artisti celebri'), 2ª ed. Beijing: Zhongguo renmin chubanshe.
- Liu Y.C. 刘耀春 (2003). *Zhongsiji de fanpan* 中世纪的反叛 ('Ribellione medievale'). Wuhan: Hubei meishu chubanshe.
- Liu Y.C. 刘耀春, Bi Y. 毕玉 e Zhu L. 朱莉 (2003). *Juren de shidai (shang)* 巨人的时代(上) ('L'età dei giganti - I'). Wuhan: Hubei meishu chubanshe.
- Merrifield M.P. (1844). *A Treatise on Painting, Written by Cennino Cennini*. London: Lumley.
- Mottez V. (1858). *Traité de la peinture de Cennino Cennini*. Paris: Lille.
- Ren N.C. 任念辰 (2017). *Qinnini yishu zhi shu* 琴尼尼艺术之书 ('Il libro dell'arte di Cennini'). Zhengzhou: Henan meishu chubanshe.
- Sinisgalli R. e Alberti L.B. (2011). *On Painting. A New Translation and Critical Edition*, a cura di R. Sinisgalli. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spencer J.R. e Alberti L.B. (1956). *On Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Thompson D.V. (1933). *The Craftsman's Handbook. 'Il Libro dell'Arte' by Cennino d'A. Cennini*. New Haven: Yale University Press.
- Xu B. 徐波, Liu J. 刘君 e Bi Y. 毕玉 (2003). *Huibuang de fuxing* 辉煌的复兴 ('Rinascita brillante'). Wuhan: Hubei meishu chubanshe.
- Xu B. 徐波, Liu Y. 刘耀春, Zhang X. 张旭鹏 e Xin X. 辛旭 (2003). *Juren de shidai (xia)* 巨人的时代(下) ('L'età dei giganti - II'). Wuhan: Hubei meishu chubanshe.
- Zhu M.L. 朱曼丽 (a cura di) (2020). *Yijiang shouce* 艺匠手册 ('Manuale degli artefici'), trad. di Guo Y.Q. 郭雅琦. Nanjing: Jiangsu fenghuang meishu chubanshe.



# APPENDICI



# Appendice 1

## Glossario italiano-cinese del lessico d'arte del Rinascimento italiano

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Ammorbidare v.	Unire i colori insieme, sfumare	<i>Yunran guodu</i> 晕染过渡 v.	Sfumare i colori misti e creare transizioni	Guo, p. 156
Annerire v.	Scurire con inchiostro o colorante nero	<i>Jiashen yanse</i> 加深颜色 v.	Scurire il colore	Guo, p. 10
Aria s.f.	Somiglianza di stile	<i>Jingshen</i> 精神 s.	Spirito	Guo, p. 17
Arricciare v.	Stendere l'arricciatura per l'intonaco	<i>Shi ... cucao buping (de)</i> 使...粗糙不平的 u.f. <sup>1</sup>	Rendere ruvido	Guo, pp. 55, 188
Arte s.f.	Qualsiasi forma di attività dell'uomo come riprova o esaltazione del suo talento inventivo e della sua capacità espressiva	<i>Yishu</i> 艺术 s.	L'espressione dell'abilità creativa e della immaginazione umana (è un prestito di ritorno dal giapponese)	Libro II; Hu, p. 27
Arte s.f.	Attività umana implicante una certa tecnica	<i>Jiyi</i> 技艺 s.	Tecnica meccanica	Libro II; Hu, p. 27

<sup>1</sup> u.f. = unità fraseologica.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Arti liberali u.f.	In relazione al significato generale di arte e alla distinzione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, le a. l. si configurano come le arti che si esplicano soprattutto con l'intelletto e si contrappongono a quelle meccaniche	1. <i>Renwen xueke</i> 人文学科 u.f. 2. <i>Ziyou qi yi</i> 自由七艺 u.f.	1. Scienze umanistiche 2. Sette arti liberali	Libro III; Hu, p. 62; Gao, p. 60
Asiso s.m.	Miscuglio composto da gesso, biacca, zucchero puro (con o senza bolo armenico)	<i>Axisuo shigao</i> 阿西索石膏 s.	Impasto di gesso chiamato <i>axisuo</i>	Guo, p. 142
Bagnare v.	Cospargere o intridere (con oro)	<i>Runshi</i> ( <i>hou yongyu muban tiejin</i> ) 润湿 (后用于木板贴金) v.	Bagnare (per doratura sul legno)	Guo, p. 48
Bizzarria s.f.	Sinonimo di capriccio, fantasia, invenzione estrosa	1. <i>Xiangxiang</i> 想象 s./v. 2. <i>Guaidan</i> 怪诞 agg.	1. Immaginazione, immaginare 2. Assurdo, eccentrico, bizzarro	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)
Canna s.f.	Unità di misura di lunghezza in uso in alcune città italiane prima del sistema metrico decimale: valeva a Napoli m 2,646, a Roma 2,234, in Sicilia 2,065	<i>Kanna</i> 坎纳 s.	Unità di misura, circa 2,4 metri	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 22 (primo vol.), p. 581 (terzo vol.)

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Cartone s.f.	Disegni condotti generalmente a carbone e a chiaroscuro, su fogli di carta grossa, della stessa dimensione che l'artista intende eseguire	<i>Caotu</i> 草图 s.	Schizzo, abbozzo	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 568 (terzo vol.)
Chiareggiare v.	Rendere più chiara una parte di una superficie metallica, in modo da ottenere effetti chiaroscurali	<i>Rang ... mingliang yaoyan, tiliang</i> 让...明亮耀眼, 提亮 u.f.	Rendere luminoso, illuminare	Guo, pp. 37, 114
Circoscrizione s.f.	Nella prima parte della pittura, ossia il disegno nel senso semplice, sottile contorno	<i>Lunkuo</i> 轮廓 s.	Contorno, profilo	Libro II; Hu, p. 32
Composizione s.f.	La ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura	<i>Goutu</i> 构图 s.	Composizione	Libro II; Hu, p. 32
Cornice s.f.	Intelaiatura di legno o altro materiale, variamente sagomata e decorata	<i>(Waikuang) zhuangshi xiantiao, zhuangshi xiankuang</i> (外框)装饰线条, 装饰线框 s.	(Cornice esterna) linee decorative, cornice decorativa	Guo, pp. 72, 97
Crudo s.m.	Le opere eseguite alla luce troppo forte del sole, o anche della fiamma in contrasto con l'oscurità della notte, escludono l'aspetto vivo delle cose rappresentate	<i>Cucao</i> 粗糙 agg.	Non fine, non raffinato, non elaborato	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Dentello s.m.	Brunitoio	<i>Paoguangdao</i> 抛光刀 s.	Coltello per lucidare	Guo, pp. 32, 142
Dignità s.f.	Qualità che riferita a un'opera d'arte le conferisce validità per l'adeguata rispondenza a un insieme di norme, principi e finalità che si intendono propri dell'arte stessa	1. <i>Zunyan</i> 尊严 s. 2. <i>Zungui</i> 尊贵 s.	1. Dignità 2. Nobiltà	Libro II; Hu, p. 44; Gao, p. 45
Disegno <sup>2</sup> s.m.	Da un lato, disegno rappresenta qualsiasi figurazione condotta dall'artista; d'altra parte, rappresenta la facoltà ideativa dell'artista prima o nell'atto di realizzare una immagine grafica	<i>Goutu, gousi, caotu, sumiao, goubian, huihua</i> 构图, 构思, 草图, 素描, 勾边, 绘画	Composizione, idea, bozzetto, abbozzo, dipinto	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 25 (primo vol.)
Dolce agg.	Alberti apprezza i "movimenti soavi e grati", rimprovera quei pittori che nella foga espressiva "in loro figure fanno parerle schermidori e istrioni senza alcuna degnità di pittura, onde sono senza grazia e dolcezza"	<i>Yiren, meiguan, youmei</i> 宜人, 美观, 优美 agg.	Piacevole, bello	Libro II; Hu, p. 57; Gao, p. 56

<sup>2</sup> Cfr. § 5.3.3.1.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Domesticare v.	Rendere di uso più agevole	<i>Rang bishua rouruan you renxing</i> 让笔刷柔软有韧性 u.f.	Rendere il pennello morbido e flessibile	Guo, p. 48
Dorso s.m.	Simile all'epidermide, guscio esterno	1. <i>Waike</i> 外壳 s. 2. <i>Waimian gouzao</i> 外面构造 s.	1. Guscio esterno 2. Costruzione esterna estesa, struttura esterna	Libro I; Hu, p. 4; Gao, p. 9
Facciata s.f.	L'alzato o prospetto esterno di un edificio. In genere, si intende la parte più importante nella quale si apre l'ingresso principale	1. <i>Zhengmian</i> 正面 s. 2. <i>Limian</i> 立面 s.	1.-2. Il lato dell'edificio dove si trova l'ingresso principale	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 240 (primo vol.)
Fantasia s.f.	Composizioni, opere, oggetti d'arte per lo più bizzarri e strani, nati dalla <i>fantasia</i> estrosa, immaginosa, di un artista	<i>Tu'an secai deng qite de xiangshi</i> 图案 色彩等奇特的样式 u.f.	Strani modelli e colori	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 554 (quarto vol.)
Fantasia s.f.	Immaginazione, facoltà di configurare immagini nella mente	<i>Xiangxiangli</i> 想象力 s.	Immaginazione	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 554 (quarto vol.)
Forma s.f.	Stampo	<i>Fangshi</i> 方式 s.	Metodo	Guo, p. 7
Formoso agg.	Proporzionato in riferimento alla struttura naturale di una cosa	<i>Meili de</i> 美丽的 agg.	Bello	Libro II; Hu, p. 37
Frodare v.	Sofisticare (una sostanza)	<i>Canjia</i> 掺假 v.	Adulterare	Guo, p. 30

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Gettare v.	1. Dare la forma in un contenitore a una materia molle 2. Risultare	1. <i>Kanqilai</i> 看起来 v. 2. <i>You ... xiaoguo</i> 有…效果 u.f.	1. Sembrare 2. Avere effetto	Guo, pp. 60, 103
Giudizio s.m.	Criterio, senso di 'misura', 'ragionamento' di un artista, avanti o nell'atto di realizzare la propria opera, giovandosi di regole, proporzioni, strumenti	<i>Panduanli</i> 判断力 s.	Capacità di analizzare e prendere decisioni	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)
Grassezza s.f.	Corposità (di una sostanza)	( <i>Zhidi</i> ) <i>feihou</i> (质地)肥厚 agg.	(Consistenza) spesso	Guo, pp. 33, 40
Grazia s.f.	Alberti ravvisa soprattutto nell' <i>amicizia</i> tra i colori la "dignità et grazia", in cui consiste la bellezza "più chiara e leggiadra" propria di un dipinto	<i>Youya</i> 优雅 agg./s.	Eleganza e grazia	Libro II; Hu, p. 37
Grottesca s.f.	Un tipo di fantasiosa decorazione parietale, pittorica o a stucco	<i>Guaidan huashi</i> 怪诞花式 u.f.	Pareti inquietanti e decorazioni scolpite che mescolano persone, animali e piante	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 532 (quarto vol.)
Industria s.f.	Sforzo, esercizio, zelo e assidua applicazione dell'artista	<i>Qinlao</i> 勤劳 s.	Diligenza, laboriosità	Libro III; Hu, p. 62
Ingegno s.m.	Facoltà inventiva, senso creativo innato di un artista	<i>Xinzi, tianfu</i> 心智, 天赋 s.	Intelligenza, talento innato	Libro II; Hu, p. 31; Gao, p. 33

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Intersecazione s.f.	L'elemento importante nella teoria della prospettiva di Alberti, in cui i pittori vedono i dipinti come 'intersezioni' della piramide visiva, simile nel significato a <i>velo</i> (cfr. § 4.3.2)	1. <i>Gezichuang</i> 格子窗 s. 2. <i>Jiemian</i> 截面 s.	1. 'Finestra' a traliccio 2. Intersezione	Libro II; Hu, p. 33; Gao, p. 37
Ischiare v.	Rendere più chiara la tonalità di un colore	<i>Tiaozhi qianse</i> 调制浅色 u.f.	Modulare i colori chiari	Guo, p. 40
Istoria <sup>3</sup> s.f.	Opera d'arte di soggetto o contenuto desunto dalla storia sacra o profana, dalla mitologia, ecc. <sup>4</sup>	<i>Xushi lishi yishu zuopin</i> 叙事历史艺术作品 u.f.	Opera d'arte con temi narrativi e storici	Hu, pp. 86, 88; Gao, p. 12
Laccio s.m.	Figura o composizione disegnata nel campo di una tavola	<i>Tu'an wenshi</i> 图案纹饰 s.	Modelli e figure	Guo, p. 115
Leccare v.	Rifinire, correggere, perfezionare	<i>Jingxi de caozuo</i> 精细地操作 u.f.	Operare delicatamente	Guo, p. 67
Leggiadria s.f.	Finezza e incanto della bellezza che nella letteratura sulle arti tra il secolo XV e il XVII, sovente intensifica, o specifica, il concetto di <i>grazia</i>	1. <i>Lingdong</i> 灵动 agg. 2. <i>Qingying</i> 轻盈 agg.	1. Flessibile e vigile 2. Leggero e aggraziato (postura, movimento, ecc.)	Liu Y. <i>et al.</i> , pp. 4, 5 (terzo vol.)

<sup>3</sup> Cfr. § 4.3.4.1.

<sup>4</sup> Cfr. DTR, 1994: 438-440.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Letto s.m.	Base dell'incarnato, fondo, generalmente di verdeterra	<i>Lü dizi</i> 绿底子 s.	Base verde	Guo, p. 121
Licenza s.f.	Libertà, arbitrio che un artista prende contro le norme e le <i>regole</i> della bellezza classica, entro un sistema di principi desunti soprattutto da Vitruvio, Plinio, Cicerone, Quintiliano	<i>Satuo</i> 洒脱 agg.	Parlare e comportarsi in modo naturale e generoso, senza ritegno	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)
Macigno s.m.	Pietra arenaria di color grigio	<i>Yi zhong huise jianshi</i> 一种灰色坚石 u.f.	Un tipo di pietra dura e grigia	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 23 (primo vol.)
Mandorla s.f.	Elemento decorativo o simbolico compreso in una forma ovoidale simile a quella della mandorla	<i>Huanrao renxiang de xingren xing guanghuan</i> 环绕人像的杏仁形光环 u.f.	Aureola a mandorla intorno al ritratto	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 354 (secondo vol.)
Maniera <sup>5</sup> s.f.	Modo di operare riconoscibile o stile individuale di un artista, stile di un periodo o regione geografica	<i>Fengge, shoufa, fangshi, leixing</i> 风格, 手法, 方式, 类型 s.	Stile, metodo, modo, tipologia	Guo, pp. 17, 43, 50, 61, 72
Masticare v.	Amalgamare	<i>Rounie</i> 揉捏 v.	Impastare	Guo, p. 43
Mazuolo s.m.	Mazzetto di peli del pennello	<i>Zongmao</i> 鬃毛 s.	Criniera	Guo, p. 50

<sup>5</sup> Cfr. § 3.3.3.1 e Appendice 3.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Miniatura <sup>6</sup> s.f.	Figura eseguita sui libri con uso del minio e di altri colori e sostanze	<i>Caise xiao chahua</i> 彩色小插画 u.f.	Illustrazioni piccole e colorate	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 239 (primo vol.)
Misura s.f.	Il principio ideale che presiede all'operazione, il concetto è vicino a quello di proporzione	1. <i>Bili</i> 比例 s. 2. <i>Duicheng</i> 对称 s.	1. Proporzione 2. Simmetria	Libro II; Hu, p. 27; Gao, p. 31
Misura s.f.	È il criterio informatore e il principio ideale che presiede all'operazione <sup>7</sup>	<i>Bili</i> 比例 s.	Proporzione	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 3 (terzo vol.)
Modestia s.f.	Qualità apprezzata nella realizzazione dell' <i>istoria</i> . Secondo Alberti, in ogni istoria servono le cosiddette modestie e verecondie	1. <i>Zhuangyan</i> 庄严 agg./s. 2. <i>Duanzhuang</i> 端庄 agg./s.	1. Solenne 2. Dignitoso	Libro II; Hu, p. 45; Gao, p. 47
Mordente s.m	Sostanza ad azione fissativa, usata nella doratura per permettere l'aderenza della lamina metallica al supporto o nella preparazione dei colori per renderli insolubili	<i>Meiranji</i> 媒染剂 s.	Sostanza usata per fissare i coloranti	Guo, pp. 129, 130
Mordere v.	Fare presa	<i>Shi ... (biaomian) fanian</i> 使... (表面) 发黏 u.f.	Rendere ... (una superficie) appiccicosa	Guo, p. 223

<sup>6</sup> Cfr. § 5.3.2.1.

<sup>7</sup> Il termine è usato nel senso indicato sin dal secolo XIV (DTR, 1994: 530).

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Morello agg./s.m.	Colore scuro, tendente al violaceo o al bluastro	<i>Zuanshi ban mingliang</i> 钻石般明亮 u.f.	Splendente come un diamante	Guo, p. 174
Mozzetto agg.	Detto di pennello: smussato o tozzo (utilizzato per effetti di ombreggiatura)	<i>Bijiao cuduan de bishua</i> 比较粗短的笔刷 u.f.	Pennelli più spessi e più corti	Guo, p. 10
Mozzo agg.	Di pennello: che ha la punta mozza; spuntato, smussato	<i>Moduan bijiao pingzheng de bishua, 'dun' shua</i> 末端比较平整的笔刷, '钝' 刷 u.f.	Un pennello con un'estremità piatta, un pennello 'smussato'	Guo, p. 50
Niello s.m.	Una lega di aspetto scuro, costituita da argento, rame, piombo, zolfo, borace, adoperata per decorare superfici metalliche precedentemente intagliate	1. <i>Wuyin</i> 乌银 s. 2. <i>Wuyin xiangqianshu</i> 乌银镶嵌术 u.f.	1.-2. Disegni scolpiti in oro o argento inseriti in intarsi neri	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 234 (primo vol.), p. 517 (terzo vol.)
Officio s.m.	Viene dalla frase albertiana <i>officio del pittore</i> , riferendosi a quello che credeva essere dovere del pittore	1. <i>Zuoyong</i> 作用 s. 2. <i>Gongneng</i> 功能 s. 3. <i>Zhize</i> 职责 s.	1. Ruolo 2. Funzione 3. Responsabilità, dovere	Libro II; Hu, p. 44; Gao, p. 43
Opera s.f.	Sinonimo di <i>fabbrica</i> , tutto ciò che riguarda la fabbrica di chiese, la conservazione, i miglioramenti, l'amministrazione delle rendite, i bisognevoli provvedimenti, ecc.	<i>(Jiaotang de) gongcheng guanli si</i> (教堂的) 工程管理司 u.f.	Divisione ingegneria gestionale (della Chiesa)	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 23 (primo vol.)

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Ordine s.m.	Nel testo vasariano spesso si riferisce all'ordine architettonico, l'organismo che si ricollega al sistema costituito da tre elementi dei quali due portanti e uno portato, e che esteticamente presenta caratteristiche costanti e corrispondenti a determinate regole decorative e stilistiche	1. <i>Yangshi</i> 样式 s. 2. <i>Zhushi</i> 柱式 s.	1. Aspetto, stile 2. Stile di colonna	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 3 (terzo vol.)
Orlo s.m.	La linea costituente la frontiera, il contorno di una superficie aperta	<i>Lunkuo</i> 轮廓 s.	Contorno	Libro I; Hu, p. 33
Paletta s.f.	Strumento usato per stendere l'oro	<i>Xiao chanzi</i> 小铲子 s.	Spatola	Guo, p. 107
Prospettiva <sup>8</sup> s.f.	Per Alberti si tratta di un procedimento per proiettare la piramide dei raggi della visione su un piano dotato di un punto centrico contemplabile a una determinata distanza <sup>9</sup>	<i>Toushifa</i> 透视法 s.	Legge della prospettiva	Wang <sup>10</sup> , p. 10

<sup>8</sup> Cfr. § 4.3.3.1.

<sup>9</sup> Cfr. DTR, 1994: 727-731.

<sup>10</sup> Si veda Wang Z., 2019.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Pulitezza s.f.	Termine privo di una precisa qualificazione critica, ma in qualche modo collegato ai concetti di <i>esattezza</i> , <i>finezza</i> , <i>grazia</i> e <i>leggiadria</i>	<i>Mingkuai</i> 明快 agg.	Chiaro e scorrevole	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 5 (terzo vol.)
Quadrangolo s.m.	La cornice quadrilatera impostata dal pittore, ed è considerata come una finestra aperta da cui vedere la scena che vuole dipingere	1. <i>Sibianxing</i> 四边形 s. 2. <i>Qujing biankuang</i> 取景边框 s.	1. Quadrilatero 2. Telaio di inquadatura	Libro I; Hu, p. 17; Gao, p. 24
Quantità s.f.	Un termine geometrico per la distanza di una retta tra due punti	1. <i>Qixian</i> 切线 s. 2. <i>Duliang xian</i> 度量线 s.	1. Tangente 2. Linea di misura	Libro I; Hu, pp. 4, 5; Gao, p. 11
Raffermare v.	Fissare un colore mediante l'applicazione di vernice	Guse 固色 v.	Fissare i colori	Guo, p. 152
Raggio centrico u.f.	Unico raggio che forma un angolo retto con la superficie visibile, riflettendo la relazione spaziale tra la superficie visibile e lo spettatore	<i>Zhongxin shexian</i> 中心射线 u.f.	Raggio centrale	Libro I; Hu, p. 5
Raggio estremo u.f.	Linea sul contorno della superficie visibile che ne riflettono la forma allo spettatore	<i>Waiwei shexian</i> 外围射线 u.f.	Raggio periferico	Libro I; Hu, p. 5
Raggio estrinseco u.f.	Simile a 'raggio estremo'	<i>Zhongduan shexian</i> 终端射线 u.f.	Raggio terminale	Libro I; Hu, p. 5

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Raggio mediano u.f.	All'interno del raggio periferico, riflettono il colore e la trama dell'oggetto	<i>Zhongwei shexian</i> 中位射线 u.f.	Raggio mediano	Libro I; Hu, p. 5
Regola s.f.	Norma, <i>misura</i> , rapporti proporzionali di ordine matematico-geometrico, che un artista è tenuto a rispettare e a perseguire, senza deroghe, concedendosi, entro determinati limiti, talune <i>licenze</i> <sup>11</sup>	1. <i>Guize</i> 规则 s./agg. 2. <i>Zhunze</i> 准则 s.	1. Conformarsi a determinati standard o regole 2. Norme e principi da seguire	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 3 (terzo vol.)
Rilievo s.m.	Forme rilevate rispetto a un piano di fondo in scultura o effetto illusivo che la pittura determina mediante l'uso del chiaroscuro o del contrasto tra lume ed ombra	1. <i>Litigan</i> 立体感 s. 2. <i>Aotugan</i> 凹凸感 s.	1. Stereoscopica 2. Concava e convessa	Libro III; Hu, p. 69; Gao, p. 65
Scoppiare v.	Spaccarsi in seguito alla pressione dell'aria	<i>Kailie</i> 开裂 v.	Incrinatura	Guo, p. 55
Scuretto agg.	Che ha tonalità cupa	<i>Lüeshen</i> 略深 agg.	Leggermente più scuro	Guo, p. 33
Sdegnoso agg.	Che aderisce con difficoltà a una superficie	<i>Bu shihe</i> <i>yu ... jiechu</i> 不适合与...接触 u.f.	Non adatto al contatto con ...	Guo, p. 41

<sup>11</sup> “La disputa centrale che storicamente è scaturita dal concetto di *regola*, consiste nella diversità di opinioni, che soprattutto nella letteratura artistica del sec. XVI, e di quello successivo, si manifesta sul modo di risolvere, o di negare, il rapporto tra la norma e la deroga alla norma del XIV” (DTR, 1994: 773).

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Sfumare v.	Diminuire gradatamente d'intensità (di tonalità di un colore)	1. <i>Yunran</i> 晕染 v. 2. <i>Xianjie guodu, duoci chongfu</i> 衔接过渡, 多次重复 u.f.	1. Sfumare i colori 2. Creare transizioni, ripetere più volte	Guo, pp. 20, 61
Sinopia <sup>12</sup> s.f.	Cennini ne prescrive l'uso per tratteggiare le figure sull'arriccio dopo avere delineato l'immagine con il carboncino nella preparazione della pittura ad affresco <sup>13</sup>	<i>Hongzongse diceng sumiao</i> 红棕色底层素描	Pittura preliminare bruno-rossastra dello strato inferiore dell'affresco	CODAT <sup>14</sup> , p. 285
Spezie di colore u.f.	Una delle dimensioni nello spazio dei colori, riflette la percezione umana soggettiva della luminosità del colore	<i>Sediao</i> 色调 s.	Tono di colore	Libro I; Hu, p. 10
Spolverare v.	1. Riempire i fori di un cartone per ottenere i contorni di un disegno sul muro preparato per l'affresco 2. Ridurre in polvere un minerale per ottenere una sostanza colorante	1. <i>Zai cikong de tu'an shang pufen</i> 在刺孔的图案上扑粉 u.f. 2. <i>Mocheng fenmo</i> 磨成粉末 u.f.	1. Mettere polvere su un disegno traforato 2. Macinare in polvere	Guo, pp. 99, 114

<sup>12</sup> Cfr. § 3.3.2.3.

<sup>13</sup> Cfr. DTR, 1994: 894.

<sup>14</sup> CODAT, 2014.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Spolverezzo s.m.	Disegno ottenuto con la tecnica dello spolvero, cioè mediante un cartone forato utilizzato come maschera per riprodurre il disegno sottostante	<i>Yong cikong pufen dedao de yinhua tu'an</i> 用刺孔扑粉得到的印花图案 u.f.	Disegno ottenuto spolverando la polvere dove venivano praticati i piccoli fori	Guo, p. 114
Stecca s.f.	Spatola di legno usata per modellare, per dipingere o per stuccare	<i>Chandao</i> 铲刀 s.	Spatola	Guo, p. 105
Superficie s.f.	Non la superficie in sé, ma i suoi effetti visivi	<i>Keshimian</i> 可视面 s.	Superficie visibile	Libro I; Hu, p. 2
Toccare v.	Rifinire un disegno con rapidi tratti	<i>Kuaisu tiantu</i> 快速添涂 u.f.	Aggiungere rapidamente	Guo, p. 60
Vaghezza s.f.	Bellezza delicata, incantevole, artificiosa, in riferimento alle opere di pittura <sup>15</sup>	<i>Miren</i> 迷人 agg.	Affascinante	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 4 (terzo vol.)
Velo <sup>16</sup> s.m.	Un tessuto trasparente quadrettato che una volta steso all'interno della bottega dell'artista poteva fungere da piano di proiezione	1. <i>Qujing shaping</i> 取景纱屏 u.f. 2. <i>A'erbeidi shaping</i> 阿尔贝蒂纱屏 u.f.	1. Schermo realizzato da tessuto trasparente che funziona come mirino 2. Schermo realizzato da tessuto trasparente inventato da Alberti	Hu, p. 35; Gao, pp. 11, 13

<sup>15</sup> Termine critico in uso dal secolo XV fino al secolo XIX (DTR, 1994: 1031).

<sup>16</sup> Cfr. § 4.3.2.1.

ITALIANO	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI PARTENZA	CINESE	DEFINIZIONE NELLA LINGUA DI ARRIVO	FONTI DI RIFERIMENTO
Verecondia s.f.	Uno dei principi, insieme a <i>modestia</i> e <i>dignità</i> , che Alberti ritiene necessario introdurre per realizzare l'armonico accordo di ogni elemento	1. <i>Zhenshigan</i> 真实感 s. 2. <i>Detigan</i> 得体感 s.	1. Autenticità 2. Adeguatezza	Libro II; Hu, p. 45; Gao, p. 47
Veri colori u.f.	I colori primari che non possono essere ottenuti mescolando altri colori	<i>Yuanse</i> 元色, 原色 (forma grafica variabile) s.	Colore primario	Libro I; Hu, p. 10; Gao, p. 16
Virtù s.f.	Valore, eccellenza di buona qualità; potenza, vigore, forza, qualità connaturata; retta e costante volontà di fare il bene; armonia di vita	<i>Meide</i> 美德 s.	Virtù, compreso il talento, ecc.	Liu Y. <i>et al.</i> , p. 360 (secondo vol.)

## Appendice 2

### Italianismi in cinese nell'ambito dell'arte

ITALIANO	CINESE <sup>1</sup>	TIPO DI PRESTITO	FONTE
Alla prima u.f. <sup>2</sup>	<i>Yixixing huafa</i> 一次性画法 <sup>3</sup> u.f.	Calco	CODAT, p. 20
Alto Rilievo u.f.	<i>Gao fudiao</i> 高浮雕 s.	Calco	CODAT, p. 21
Amorino s.m.	<i>Xiao aishen</i> 小爱神 <sup>4</sup> s.	Calco	CODAT, p. 23
Braccio s.m.	<i>Bulaqiao'ao</i> 布拉乔奥 s.	Prestito fonetico	Li, 2020, p. 1
Capriccio s.m.	<i>Suixianghua</i> 随想画 s.	Calco	CODAT, p. 66

<sup>1</sup> La maggior parte delle parole raccolte in questa tabella è entrata in cinese mediante l'inglese: alcune eccezioni non sono escluse.

<sup>2</sup> u.f. = unità fraseologica.

<sup>3</sup> *Yixixing huafa* letteralmente significa 'una singola volta' e 'metodo pittorico'. Il significato assegnatole del CODAT è: "Termine italiano usato per descrivere la pittura direttamente sulla tela senza una precedente stesura o colorazione dello sfondo".

<sup>4</sup> *Xiao aishen* letteralmente significa 'piccolo', 'amore' e 'Dio'. Il significato assegnatole dal CODAT è: "Dall'italiano 'Piccolo Cupido', una figura paffuta di ragazzo alato nudo usata nelle arti decorative europee sin dal Rinascimento".

ITALIANO	CINESE	TIPO DI PRESTITO	FONTE
Cassetta s.f.	<i>Kasaita huakuang</i> 卡塞塔画框 <sup>5</sup> s.	Ibrido	CODAT, p. 69; Wang, 2022 <sup>6</sup> , p. 33.
Cassone s.m.	<i>Yidali daxiang</i> 意大利大箱 <sup>7</sup> s.	Calco	CODAT, p. 69
Contrapposto agg.	<i>Duili pingheng</i> 对立平衡 <sup>8</sup> agg.	Calco	CODAT, p. 89
Fresco s.m.	<i>Shibihua</i> 湿壁画 s.	Calco	CODAT, p. 133
Graffito s.m.	1. <i>Jixing kehua</i> 即兴刻画 u.f. 2. <i>Tuya</i> 涂鸦 s.	Calco	CODAT, p. 146
Lunetta s.f.	<i>Xianyuechuang</i> 弦月窗 s.	Calco	CODAT, p. 188
Macchiaiolo s.m.	<i>Banhen huapai</i> 斑痕画派 <sup>9</sup> s.	Calco	CODAT, p. 189
Maestà s.f.	<i>Shengmu dengji</i> 圣母登极 <sup>10</sup> u.f.	Calco	CODAT, p. 189

<sup>5</sup> Prestito fonetico per *kasaita*, calco semantico per *huakuang* ('cornice'). Il significato assegnatole nel CODAT: "Si riferisce a una cornice rettangolare, che si è evoluta dalla cornice interna del tabernacolo italiano nel XVI e XVII secolo (il traduttore ha appositamente segnato il motivo di questa traduzione)". Questo termine è stato mantenuto fino ad oggi e non è stato rinominato in inglese utilizzando una parola con lo stesso significato.

<sup>6</sup> Si veda Wang C., 2022, una monografia dedicata alla cornice del dipinto in Occidente.

<sup>7</sup> Significato assegnatole dal CODAT: "Il termine fu usato per la prima volta nel XVI secolo per descrivere scatole di legno dipinte realizzate in Italia nei secoli XIV-XVI, principalmente per cerimonie nuziali di celebrità".

<sup>8</sup> Significato assegnatole dal CODAT: "Originariamente utilizzato durante il Rinascimento per descrivere alcune pose specifiche nella scultura antica, è ora usato in un senso più ampio e anche nella pittura, soprattutto da molti maestri italiani del XVI secolo".

<sup>9</sup> *Banben huapai* letteralmente significa 'macchia' e 'gruppo di pittori'. Il significato assegnatole nel CODAT è: "Un gruppo di pittori a Firenze intorno al 1855-1865 che usavano punti di colore vivaci e luminosi nelle loro opere".

<sup>10</sup> *Shengmu dengji* letteralmente significa 'madonna', 'salire' e 'cima'. Il significato assegnatole nel CODAT è: "Termine italiano che significa 'grandioso', usato per descrivere un'immagine della

ITALIANO	CINESE	TIPO DI PRESTITO	Fonte
Maiolica s.f.	<i>Mayuelika taoqi</i> 马约利卡陶器 <sup>11</sup> s.	Ibrido	CODAT, p. 190
Mezzano s.m.	<i>Jialou</i> 夹楼 s.	Calco	CODAT, p. 198
Pala d'arte u.f.	<i>Jitanhua</i> 祭坛画 s.	Calco	CODAT, p. 228
Quadratura s.f.	<i>Tongjinghua</i> 通景画 s.	Calco	CODAT, p. 257
Quadri riportati u.f.	<i>Fanguashi tiandinghua</i> 仿挂式天顶画 u.f.	Calco	CODAT, p. 257
Sansovino s.m.	<i>Shengsuoweinuo huakuang</i> 圣索维诺画框 <sup>12</sup> u.f.	Ibrido	CODAT, p. 274; Wang, 2022, pp. 34-47
Scorcio s.m.	<i>Qiansuofa</i> 前缩法 s.	Calco	CODAT, p. 132
Secco s.m.	<i>Gan bihua</i> 干壁画 s.	Calco	CODAT, p. 278
Sinopia s.f.	<i>Hongzongse diceng sumiao</i> 红棕色底层素描 u.f.	Calco	CODAT, p. 285
Sotto in sù u.f.	<i>Yangjiao toushi</i> 仰角透视 <sup>13</sup> u.f.	Calco	CODAT, p. 288

Vergine col Bambino, in cui la madonna è incoronata come Regina del Cielo, circondata da santi e angeli”.

<sup>11</sup> Prestito fonetico per *mayuelika*, calco semantico per *taoqi* ‘terracotta’, ‘ceramica’. Significato assegnato nel CODAT: “Ceramica smaltata in petro prodotta in Italia nel Rinascimento”.

<sup>12</sup> Prestito fonetico per *shengsuoweinuo*, calco semantico per *huakuang* (‘cornice’). Il significato assegnato nel CODAT: “La cornice intitolata allo scultore e architetto fiorentino Jacopo Sansovino (1486-1570) era prodotta principalmente a Firenze e Venezia a metà del XVI secolo”.

<sup>13</sup> Il significato assegnato nel CODAT è: “Il termine deriva dall’italiano e significa ‘dal basso verso l’alto’; è una forma estrema dell’illusione ottica ‘scorcio’, in cui le figure in un dipinto sul soffitto sembrano essere appese o fluttuare sopra lo spettatore”.

ITALIANO	CINESE	TIPO DI PRESTITO	FONTE
Stucco s.m.	<i>Shimian huini</i> 饰面灰泥 u.f.	Calco	CODAT, p. 293
Tempera s.f.	<i>Tanpeila</i> 坦培拉 s.	Prestito fonetico	CODAT, pp. 278, 301; Ren, 2017, pp. 119, 160

# Appendice 3

## Contesti e rese del termine *maniera* nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini

CONTESTO	RESA IN REN	RESA IN GUO
E seguitando di di in di quello tale contra natura sarà che a tte non venga preso di suo <b>maniera</b> e di suo aria; però che se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro doman di quello, né <b>maniera</b> dell'uno né <b>maniera</b> dell'altro nonn arai e verrai per forza fantastichetto per amor ché ciascuna <b>maniera</b> ti stracerà la mente (Cap. XXVII)	倘若每日跟随大师步伐刻苦研习, 而仍未得其精髓者, 吾未之闻也; 然今日临摹此人, 明日临摹他人, 其二者精髓必不可得其一, 且必将使自身之技法风格为二者所乱, 非常奇异 (p. 21)	你每天都跟着他, 要说他的绘画风格和精神一点都学不到, 那是违背人性特点的。因为如果你今天临摹这一位大师, 明天又去临摹另一位, 那任何一位的风格你都无法掌握; 相反, 这种热情会使你变得反复无常, 因为每一种风格都会分散你的注意力 (p. 17)
[...] verrai a pigliare d'una <b>maniera</b> propria per te (Cap. XXVII)	那么你将获得一种自身所独有最为擅长之技法 (p. 21)	你最终将形成自己的风格 (p. 17)
[...] ttu voglia fare tre <b>maniere</b> d'azzurro fa cche non tocchi sei scodelle e mescolale insieme e riducila inn una scodella e ssarà una <b>maniera</b> (Cap. LXII)	你只打算制作三个等级色料, 那么将前六个容器之提取液倒入同一个容器中 (p. 40)	想要将其分成三个色度的蓝色, 就将前6个小碗里的液体混合并减少碱液至只剩1碗, 这就是一个色度 (p. 43)
[...] di quelli che ssieno puntii d'ogni <b>maniera</b> di grosseza (Cap. LXV)	其种类和尺寸必须齐全 (p. 46)	也可做成各种尺寸的尖头笔刷 (p. 50)
Quando vuoi fare d'altre capellatura e d'altre barbe o ssanguigne o rossette o nnegre o di qual <b>maniera</b> tu voi [...] (Cap. LXIX)	当你想为人物画出不同颜色须发之时, 红、黄、黑等一切你希望之颜色 (p. 54)	每当你要给不同种颜色的头发和胡须涂色时, 无论是红色、褐赭色、黑色, 还是任何你心仪的颜色 (p. 61)

CONTESTO	RESA IN REN	RESA IN GUO
Se vuoi pigliare buona <b>maniera</b> di montagne [...] (Cap. LXXXVIII)	如果你想更好地在画面中表现远近山脉 (p. 60)	如果你想培养一种良好的绘制山峰的风格 (p. 72)
Se vuoi un’altra <b>maniera</b> d’asiso [...] (Cap. CLVIII)	接下来需要准备一种由石膏制成名为 <b>asiso</b> 的涂料 (p. 117)	这之后你需要用到一种 <b>颜料</b> (p. 142)
Un’altra <b>maniera</b> è di lavorare in vetro vaga [...]. E vuole avere in sé fermo e pronto disegno, la quale <b>maniera</b> si lavora per questo modo [...] (Cap. CLXXXI)	第二种在玻璃上作业之方式[...]. 制作它你需要事先准备精准之素描, 并按照以下方式进行工作 (p. 109)	还有另外一种在玻璃上作业的工序[...]. 这项工作需要成熟可靠的绘画技巧, 其工序如下[...] (p. 165)

## Appendice 4

### Colori cenniniani resi in cinese e tipi di prestito

ITALIANO	CINESE	TIPO DI PRESTITO
Azzurro ultramarino u.f.	<i>Qunqing</i> 群青 (lett. 'riunirsi / formare un gruppo + colore azzurro, tendente al blu intenso') s.	Calco semantico
Biancozzo s.m.	<i>Shihuibai</i> 石灰白 (lett. 'pietra + calce + bianco') s.	(prima attestazione) Calco semantico
Cinabrese s.m.	<i>Qinabulaisi hong</i> 契那不莱斯红 (lett. 'cinabrese + rosso') u.f.	Ibrido: prestito fonetico + calco semantico
Cinabro s.m.	<i>Zhusha</i> 朱砂 (lett. 'vermiglio + ghiaia') s.	Calco semantico
Giallo di Napoli u.f. <sup>1</sup>	<i>Nabulesi huang</i> 那不勒斯黄 (lett. 'Napoli + giallo') u.f.	Ibrido: prestito fonetico + calco semantico
Giallorino s.m.	<i>Bu touming qianhuang</i> 不透明铅黄 (lett. 'non + trasparente + piombo + giallo') u.f.	(prima attestazione) Calco semantico
Verdaccio s.m.	<i>Weidaqieshanlǜ</i> 维达切山绿 (lett. 'prestito fonetico: <i>Weidaqie</i> + montagna + verde') s.	Ibrido: prestito fonetico + calco semantico

<sup>1</sup> u.f. = unità fraseologica.



## Appendice 5

### Nome di artisti presenti nelle *Vite* di Vasari resi in cinese

NOME DI ARTISTI	RESA IN LIU MINGYI	RESA IN LIU YAOUCHUN ET AL.
Andrea del Sarto	<i>Andelieya de'er Sa'ertuo</i> 安德烈亚·德尔·萨尔托	<i>Andelieya de'er Satuo</i> 安德烈亚·德尔·萨托
Andrea di Verrocchio	<i>Weiluoji'ao</i> 韦罗基奥	<i>Andelieya de'er Weiluoji'ao</i> 安德烈亚·德尔·维罗基奥
Domenico di Tommaso di Currado Bigordi, detto 'il Ghirlandaio'	<i>Jilandayue</i> 吉兰达约	<i>Duomeinike Jilandayue</i> 多梅尼科·吉兰达约
Don Lorenzo	Non incluso	<i>Tang Luolunzuo</i> 唐·洛伦佐
Filippo Brunelleschi	<i>Buluneilaisiji</i> 布鲁内莱斯基	<i>Feilibo Buluneilaisiji</i> 菲利波·布鲁内莱斯基
Fra Angelico	<i>Anjielike xiushi</i> 安杰利科修士	<i>Fula Anjielike</i> 弗拉·安杰利科
Fra Filippo Lippi, detto 'Fellippino'	<i>Feilibo Lipi xiushi</i> 菲利波·利皮修士	<i>Feilipinuo</i> 菲利皮诺
Gentile Bellini	<i>Zhendilai Beilini</i> 真蒂莱·贝利尼	<i>Zhendilai Beilini</i> 真蒂莱 贝利尼
Giotto di Bondone	<i>Qiaotuo</i> 乔托	<i>Qiaotuo</i> 乔托
Giovanni Bellini	<i>Qiaowani</i> 乔瓦尼	<i>Qiaowanni Beilini</i> 乔瓦尼·贝利尼
Giovanni da Ponte	Non incluso	<i>Qiaowani da Pengte</i> 乔瓦尼·达·彭特
Giovanni de Santi	Non incluso	<i>Qiaowanni de Sangdi</i> 乔瓦尼·德·桑蒂

NOME DI ARTISTI	RESA IN LIU MINGYI	RESA IN LIU YAOUCHUN ET AL.
Iacopo di Casentino	Non incluso	<i>Yakebo di Kasendinuo</i> 雅科波·迪·卡森蒂诺
Jacopo Bellini	<i>Yagebu</i> 雅各布	<i>Yakebo Beilini</i> 雅科波·贝利尼
Lorenzo di Bicci	Non incluso	<i>Luolunzuo di Biqi</i> 洛伦佐·迪·比奇
Lorenzo Ghiberti	<i>Jibeierdi</i> 吉贝尔蒂	<i>Luolunzuo Jibeierdi</i> 洛伦佐·吉贝尔蒂
Luca della Robbia	<i>Luka dela Luobiya</i> 卢卡·德拉·罗比亚	<i>Luka dela Luobiya</i> 卢卡·德拉·罗比亚
Paolo Uccello	<i>Wuqielluo</i> 乌切洛	<i>Baoluo Wuqielluo</i> 保罗·乌切罗
Piero della Francesca	<i>Piyeluo dela Fulangqiesika</i> 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡	<i>Piyeluo dela Fulangqiesika</i> 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡
Pietro Perugino	<i>Peilujinuo</i> 佩鲁吉诺	<i>Piyieteluo Pilujinuo</i> 皮耶特罗·皮鲁吉诺
Raffaello Sanzio	<i>Lafeier</i> 拉斐尔	<i>Lafeier da Wu'erbinuo</i> 拉斐尔·达·乌尔比诺
Sandro Botticelli	<i>Bodiqieli</i> 博蒂切利	<i>Sandeluo Botiqieli</i> 桑德罗·波提切利
Tiziano Vecellio	<i>Tixiang</i> 提香	<i>Tixiang Weiqieli</i> 提香·维切利
Tommaso di Giovanni, detto 'Masaccio'	<i>Masaqiao</i> 马萨乔	<i>Masaqiao</i> 马萨乔





- Lingue migranti e nuovi paesaggi* • A cura di M.V. Calvi, I. Bajini e M. Bonomi  
G. Garzone • *Le traduzioni come fuzzy set. Percorsi teorici e applicativi*
- Focus on ESP Teaching Developments and Issues* • Edited by G. Garzone, D. Heaney  
and G. Riboni
- Espaces réels et imaginaires au Québec et en Acadie. Enjeux culturels, linguistiques  
et géographiques* • Édité par D. Gavinelli et C. Molinari
- E. Firpo - L. Sanfelici • *La visione eteroglossica del bilinguismo: spagnolo lingua d'origine  
e Italstudio. Modelli e prospettive tra gli Stati Uniti e l'Italia*
- L'enfant et ses droits. La "Convention internationale des droits de l'enfant"  
à travers les langues et les cultures* • Édité par M.-C. Jullion, G. Tréguer-Felten  
et C. Tremblay
- Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo* • A cura di I. Bajini, M.V. Calvi, G. Garzone  
e G. Sergio
- Wenxin Duihua 文心對話: A Dialogue on The Literary Mind / The Core of Writing* •  
Edited by S. Gallo
- Sguardi sull'Asia e altri scritti in onore di Alessandra Cristina Lavagnino* •  
A cura di C. Bulfoni, E. Lupano e B. Mottura
- Momenti di storia dell'autotraduzione* • A cura di G. Cartago e J. Ferrari
- Les institutions et les médias. De l'analyse du discours à la traduction / Le istituzioni e  
i media. Dall'analisi del discorso alla traduzione* • Édité par M.-C. Jullion,  
L.-M. Clouet et I. Cennamo
- G. Riboni • *Discourses of Authenticity on YouTube: From the Personal to the Professional*  
S. Gallo • *Gao Xingjian e il nuovo Rinascimento*
- E. Ogliari • *Birth of an Independent Ireland: Moulding the Young in the Irish Periodical  
Press*
- Les nouveaux langages au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle* • Édité par J.-P. Dufiet et M.-C. Jullion
- C. Bertulesi • *L'ideologia nel discorso lessicografico cinese. Analisi critica dello Xiandai  
hanyu cidian 现代汉语词典*
- La traduction dans une perspective de genre: enjeux politiques, éditoriaux  
et professionnels* • Édité par S. Amadori, C. Desoutter, C. Elefante et R. Pederzoli
- La comunicazione multilingue con minorenni nei contesti legali* • A cura di A. Amato  
e G. Mack
- Le français au prisme de sa diversité* • Édité par C. Molinari et R. Paternostro
- A. Re • *Discourse Analysis and the Environment: Ecolinguistic Perspectives*
- Feng Lisi 冯莉丝 • *L'arte del Rinascimento italiano in Cina: lingua, cultura e rese tradutti-  
ve. Costruzione di un glossario bilingue*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <https://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono proposte diverse pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati online.