



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*La libertà nel rigore: nuove possibilità di
espressione nella poesia cinese in stile
moderno*

Relatore

Prof. Alvaro Barbieri

Laureando

Dario Barutta

n° matr 2087889 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

INDICE

Pronunzia	3
Cronologia	5
Introduzione.....	7
Capitolo 1 La scrittura cinese	11
1.1.1 Le origini della scrittura cinese: prime testimonianze, usi e significati	11
1.1.2 La formazione dei caratteri cinesi	18
1.1.3 Alcuni tentativi di categorizzazione dei caratteri cinesi	22
1.1.4 La scrittura cinese e lo sviluppo del pensiero cinese.....	28
1.2 Calligrafia, pittura e poesia: una comunione di intenti.....	31
Capitolo 2 La poesia cinese	45
2.1 Poesia e tradizione: alla scoperta dello <i>Shijing</i>	45
2.2 <i>Chuci</i> : la voce della Cina mistica e il lamento del poeta	56
2.3 Genesi e sviluppo della poesia in stile moderno	61
2.4 Caratteristiche e norme della poesia in stile moderno	73
Capitolo 3 La poesia in stile moderno di epoca Tang	79
3.1 Du Fu maestro del verso regolato.....	79
3.2 La Bai e la naturalezza della regola	87
3.3 La poesia di Li Shangyin tra equilibrio e sospensione	94
Conclusioni.....	105
Bibliografia.....	111

PRONUNZIA

La romanizzazione dei caratteri cinesi si basa sul sistema noto come *pinyin*, adottato ufficialmente dalla Repubblica Popolare Cinese, costituito da 26 lettere i cui valori fonetici sono qui di seguito indicativamente esemplificati o spiegati¹:

a	ciòè (nella sillaba <i>yan</i> e dopo la <i>i</i> e la <i>u</i> articolata come <i>ü</i>); vicina ad ha (negli altri casi)
b	capra
c	pazzo
ch	caccia (pronunziata con la lingua retroflessa)
d	otre
e	fr. heure (in fine di sillaba); ing. girl (prima di <i>n</i> , <i>ng</i> e <i>r</i>); né (prima della <i>i</i>); ciòè (negli altri casi)
f	forte
g	eco
h	ted. ich
i	pressoché muta (nelle sillabe <i>zi</i> , <i>ci</i> , <i>si</i> e <i>zhi</i> , <i>chi</i> , <i>shi</i> , <i>ri</i>); vino (negli altri casi)
iu	iou (con una <i>o</i> molto breve)
j	acido (pronunziata con il dorso della lingua accostato al palato)
k	acca
l	leva
m	mano
n	nave
ng	ing. sing (<i>g</i> muta e <i>n</i> articolata in modo che la lingua non tocchi il palato né l'arcata dentaria superiore)

¹ Cfr. M. Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, Cafoscarina, Venezia, 1998, pp. 16-17.

o	tra u e o (dopo la <i>a</i> e prima di <i>ng</i>); dove (negli altri casi)
p	cappio
q	cocci (pronunziata con il dorso della lingua accostato al palato)
r	iniziale: fr. je (pronunziata con la lingua retroflessa); finale: ing. roar
s	sette
sh	scena (pronunziata con la lingua retroflessa)
t	attore
u	fr. lune (dopo <i>j</i> , <i>q</i> , <i>x</i> e <i>y</i>); uva negli altri casi
ui	uei (con una <i>e</i> molto breve)
un	fr. une (dopo <i>j</i> , <i>q</i> , <i>x</i> e <i>y</i>); uen (con una <i>e</i> molto breve, negli altri casi)
u	fr. lune
w	uomo
x	sci (pronunziata con il dorso della lingua accostata al palato)
y	fr. huit (nelle sillabe <i>yu</i> , <i>yuan</i> , <i>yue</i> e <i>yun</i>); ieri (negli altri casi)
z	zucchero
zh	acero

CRONOLOGIA²

III millennio-XVIII sec. a.C.	Dinastia Xia
XVIII-XVI sec. a.C.	Dinastia Shang (prima dinastia storicamente documentata)
XI secolo – 256 a.C.	Dinastia Zhou
722 – 481 a.C.	Primavere ed Autunni
403 – 256 a.C.	Stati Combattenti
221 – 207 a.C.	Dinastia Qin (primo imperatore)
206 a.C. – 220 d.C.	Dinastia Han (Han occidentali e Han orientali)
220 – 265	Tre Regni
265 – 316	Jin Occidentali (temporanea riunificazione)
317 – 589	Dinastie del Nord e del Sud (periodo di divisione)
581 – 618	Dinastia Sui
618 – 907	Dinastia Tang
907 – 960	Cinque Dinastie
960 – 1279	Dinastia Song (Song del Nord e Song del Sud)
1264 – 1368	Dinastia Yuan
1368 – 1644	Dinastia Ming
1644 – 1912	Dinastia Qing
1912 – 1949	Repubblica Cinese (trasferita a Taiwan dal 1949)
1949 – Presente	Repubblica Popolare Cinese

² La presente cronologia non pretende di essere esaustiva, vuole solamente offrire un inquadramento generale, per agevolare la collocazione nel tempo di alcuni episodi citati nel corso della tesi.

INTRODUZIONE

仰望碧天際，俯磐綠水濱。
寥朗無厓觀，寓目理自陳。
大矣造化功，萬殊莫不均。
群籟雖參差，適我無非新。
Looking up: blue sky's end.
Looking down: green water's brim.
Deep solitude: rimeless view.
Before the eyes, a Pattern displays itself.
Immense, Transformation!
A million differences, none out of tune.
Pipings all variegated:
What fits me, not strange.³

L'obbiettivo di questo lavoro è cercare di comprendere quei processi che hanno portato alla nascita della poesia cinese in stile moderno, si vuole provare, anche con l'analisi di alcune poesie, a dare una risposta alle seguenti domande: che cosa ha spinto i poeti cinesi a creare questa particolare tipologia di forma metrica? Quali sono i suoi possibili significati all'interno del pensiero cinese?

La poesia in stile moderno sorge in un lungo lasso di tempo che parte dal II sec. d.C e si protrae fino al VI sec d.C., raggiungendo una forma metrica stabile durante la dinastia Tang. È sempre durante questa dinastia che la poesia cinese raggiunge i suoi risultati più alti: poeti come Li Bai, Wang Wei, Du Fu e Li Shangyin sono considerati come l'apice della poesia cinese e punto di riferimento per tutti i poeti successivi, nonché tra i maggiori interpreti della poesia in stile moderno. L'analisi offerta in questo lavoro cercherà di mostrare come la struttura che caratterizza questo genere di poesia, estremamente rigida e complessa, in realtà venga utilizzata dal poeta per espandere l'immaginazione e le possibilità di rappresentazione.

³ Wang Xizhi 王羲之, *Lántíng qísān* 蘭亭其三 *Orchid Pavillon n.3*, trad. ing. in Yip Wailim (Ed.), *Chinese Poetry. An anthology of major modes and genres*, Duke University Press, Durham and London, 1997, p. 135.

Verrà mostrato come le regole semantiche, sintattiche e tonali possano in realtà rivelare una costruzione di libertà, e non vadano lette come un esercizio di virtuosismo poetico fine a sé stesso. Il verso regolato della poesia in stile moderno diventa paradossalmente un mezzo per liberare il pensiero, e il gesto artistico può essere inteso oltre la sua complessità e il contesto in cui viene collocato.

Nel primo capitolo verranno fatte una serie di considerazioni preliminari sulla lingua cinese, propedeutiche per comprendere appieno la poesia cinese e l'evoluzione che ha reso possibile il nascere della poesia in stile moderno. Verranno forniti alcuni concetti chiave riguardo la formazione dei caratteri cinesi, così diversi da un sistema alfabetico come il nostro, e si fornirà una descrizione generale dei vari elementi da cui sono costituiti. Tuttavia sarà mostrato come i caratteri sfuggano da un qualsiasi tentativo di categorizzazione dai confini precisi, rivelandosi composti da un continuo sovrapporsi, nel corso dei secoli, di elementi semantici e fonetici. L'illustrazione del "funzionamento" dei caratteri permette di fare luce su alcuni aspetti centrali del pensiero cinese. La domanda sul perché la scrittura cinese, durante la sua lunga storia, non sia diventata un sistema alfabetico offre l'opportunità per cogliere l'approccio etico-semantico che determina una visione del mondo propriamente cinese.

Proprio per l'importanza della componente visiva della lingua successivamente si proporrà un raffronto tra le tre arti di calligrafia, pittura e poesia. Questa parte, però, non sarà dedicata ad un'analisi di quelle opere che nascono dall'unione di tutte e tre queste arti, quanto piuttosto del pensiero di fondo che le unisce. Il discorso verterà su come calligrafia, pittura e poesia sorgano su basi comuni, e condividano concetti come quelli di *fa* 法 "regola, metodo", *zhen* 真 "vero, reale" e *wen* 文 "motivo, trama". Non mancheranno accenni in questa parte sull'implicazione di questi termini all'interno delle tre principali correnti di pensiero: Confucianesimo, Daoismo e Buddismo, fondamentali anche per la comprensione delle poesie che si tratteranno nel dettaglio nell'ultimo capitolo. Partendo dalla calligrafia, arte cinese per eccellenza, si vedrà come questa venga intesa come una scrittura con disciplina e metodo, la quale diviene specchio delle qualità etiche dell'artista, instaurando una relazione diretta tra i due. Dall'arte di calligrafia e pittura sorgono quei principi che verranno utilizzati come termini di giudizio per qualsiasi opera d'arte. Verrà spiegato in particolare il primo principio

di Xie He, “spirito e ritmo vitali”, il quale è alla base di qualsiasi opera d’arte perché sia considerata tale. Principio che ha quindi importanti implicazioni anche nella poesia.

La fine del capitolo sarà dedicata alla descrizione del concetto di *wen* così come esposto da Liu Xie nel *Wenxin diaolong*. Liu Xie utilizza questo termine all’interno dell’opera con molteplici significati, ma quello che più interessa in questo lavoro è il *wen* inteso come manifestazione del Dao, descritto nel primo capitolo dell’opera. Una concezione che può essere considerata alla base dell’impianto della poesia in stile moderno.

Nel secondo capitolo si farà un affondo più dettagliato sulla poesia cinese, in particolare riguardo il percorso che ha portato alla formazione del verso regolato. Nella prima parte sarà presentato un inquadramento di carattere generale, partendo dallo *Shijing* e *Chuqi*, le prime raccolte di componimenti in versi. Queste testi meritano particolare attenzione non solo per la loro origine antica, ma perché sono proprio alla base di qualsiasi discorso fatto successivamente sulla poesia cinese. *Shijing* e *Chuqi* diverranno i modelli con cui ogni poeta successivo si dovrà confrontare. Nell’analisi di queste raccolte verranno messe in risalto alcune caratteristiche formali di questi primi componimenti, le stesse che la poesia in stile moderno cercherà di superare. Successivamente verrà preso in esame il processo che porterà alla nascita del verso regolato, dando risalto ad alcune novità quali: il verso a cinque caratteri, il parallelismo e la nuova concezione tonale. Su quest’ultimo punto verrà dedicato ampio spazio, mostrando la sua probabile origine dai testi buddisti in sanscrito. Questa serie di regole metriche molto stringenti, che sembrerebbe in un primo momento imbrigliare la creatività artistica del poeta, si muovono invece in una direzione completamente opposta. Non solo permettono concretamente una più varia possibilità di espressione ma, cosa ancora più interessante, la struttura rigida del componimento sembra assumere un ulteriore significato, oltre a quello delle parole.

Durante il capitolo verranno proposti vari esempi di poesia cinese, tratti dalle prime raccolte di *Shijing* e *Chuqi*, e tra alcuni di quei poeti che con le loro poesie possono essere considerati all’origine del verso regolato. Qualsiasi discorso o considerazione si svilupperà sempre tenendo come riferimento il testo poetico. Al termine del capitolo saranno illustrate in maniera schematica la varie regole e consuetudini della poesia in stile moderno nella forma *lushi*. Si mostreranno le regole a cui devono sottostare sintassi e lessico, e verrà poi spiegato

la prosodia alla base di questa forma metrica, con gli schemi tonali delle principali tipologie di riferimento. Ulteriori accenni riguarderanno la macrostruttura generale dei componimenti.

Nel terzo capitolo si proporrà l'analisi di alcune poesie in stile moderno di tre fra i maggiori poeti di epoca Tang: Du Fu, Li Bai e Li Shangyin. I tre autori sono rappresentativi anche di periodi diversi, Du Fu e Li Bai si collocano nel momento di massimo splendore della dinastia Tang e l'inizio della sua fase decadente, mentre Li Shangyin scrive le sue poesie quando oramai l'impero è in una fase di declino irreversibile. Le tre poesie scelte sono *Chunwan* 春望 “Sguardo a primavera” di Du Fu, *Tīng shǔsēng jùntánqín* 聽蜀僧濬彈琴 “Ascoltando il monaco Shu suonare la cetra” di Li Bai, e *Jinse* 錦瑟 “La cetra ricamata” di Li Shangyin. Tutte e tre si presentano particolarmente esemplificative dell'opera poetica dei tre autori, con alcuni tratti che si ritrovano in gran parte delle loro opere. Il componimento di Du Fu viene scritto durante la terribile ribellione di An Lushan, e presenta precisi riferimenti storici, nonché un importante legame con il Confucianesimo, di cui Du Fu è un chiaro esponente. Li Bai nella sua poesia descrive l'esperienza, dai toni mistici, di ascolto di un monaco che suona la cetra per lui. Chiari in questo caso sono i riferimenti al pensiero Daoista. Li Shangyin invece ci offre una poesia che potremo definire ermetica, sfuggente ad ogni interpretazione, ma che forse trova il suo fondamento proprio all'interno di questa mancanza di certezze. Nell'analisi si vedrà come i tre componimenti, nonostante le tematiche profondamente diverse tra loro, e un'interpretazione del verso regolato a volte molto personale, dischiudano il proprio senso più profondo attraverso le rigide regole della forma *lushi*. Si cercherà di mostrare che il pensiero alla base di questi componimenti è il movimento, l'aprirsi ad una pluralità di rappresentazioni, per poter evocare o, meglio, nominare con un sospiro impercettibile, quella manifestazione del Dao che è anche esternalizzazione di una necessità interna. L'episodio cinese della poesia in stile moderno porta a riflettere sul significato di alcune scelte artistiche che non possono essere relegate alla sola forma, ma hanno importanti implicazioni sul valore e la necessità del componimento poetico.

CAPITOLO 1

La scrittura cinese

1.1.1 Le origini della scrittura cinese: prime testimonianze, usi e significati

L'origine della scrittura cinese rimane ancora oggi un argomento dibattuto. La difficoltà nel ricostruire la sua storia deriva dal fatto che le prime attestazioni in nostro possesso, dove si identifica chiaramente un sistema di scrittura per indicare cose o concetti, provengono dalle iscrizioni oracolari di epoca Shang, databili circa al XII sec. a.C., e si presentano come un sistema di scrittura già ben strutturato con una grande varietà di segni. Queste iscrizioni sono su ossa di animali, buoi e pecore, e gusci di tartaruga⁴. Un sistema di scrittura dunque già maturo, che richiedeva una certa abilità tecnica per la sua realizzazione, certamente nato ben prima del XII sec. a.C. di cui però non ci sono tracce. Le testimonianze precedenti questo periodo sono incomplete e con grandi buchi temporali, sono state recuperate ceramiche e altri artefatti databili fino al 5000 a.C., su alcuni dei quali sono incisi dei segni che presentano somiglianze formali con le iscrizioni di epoca Shang, potrebbero per questo essere identificati come le prime attestazioni della lingua cinese. La scrittura cinese si sarebbe formata dal lento sviluppo partito proprio da questi segni. Non c'è però alcuna evidenza che questi segni siano una primitiva forma di scrittura, anzi, il significato di questi primi segni è ancora oscuro e la loro presenza per lo più isolata. Spesso si hanno solo uno o due segni per artefatto che fa

⁴ Sulle prime attestazioni della scrittura cinese cfr. Boltz William G., *The Origin and Early Development of the Chinese Writing System*, American Oriental Society, New Haven, 1994, in partic. pp. 29-127; Kern M. (Ed.), *Text and Ritual in Early China*, University of Washington Press, 2007; Qi Xigui, *Chinese Writing*, The Society for the Study of Early China, 2000 in partic. pp. 29-78; Mair V.H. (Ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, Columbia University Press, 2001, pp. 1-58; Chang Kang-I Sun, Owen S. (Ed.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 1 to 1375*, Cambridge University Press 2011, pp. 1-17; L. Vandermeersch, *Le deux fonts de la pensée chinoise*, Gallimard, Paris 2013.

propendere, unito alla poca diffusione sui siti scavati di oggetti incisi con questi segni, per un loro utilizzo occasionale. Inoltre, la mancanza di una testimonianza intermedia tra questi primi segni e la scrittura di epoca Shang ci impedisce di stabilire al momento alcuna connessione tra questi due. Anche le presunte somiglianze formali, senza una conferma della comunanza di significato, non possono essere considerate attendibili. Considerando la semplicità di questi primi segni composti di pochi tratti ciascuno, creare una continuità esclusivamente sotto l'aspetto grafico sembra essere un'operazione rischiosa. Alla mancanza di chiare attestazioni precedenti le iscrizioni Shang si aggiunge il problema del contenuto di queste prime iscrizioni sulle ossa di animali, limitato al solo ambito divinatorio. Non è stato ritrovato, fino ad ora, alcuna testimonianza dello stesso periodo che mostri un utilizzo della scrittura in altri ambiti.

In accordo con quanto in nostro possesso ci troviamo di fronte ad una scrittura attestata non prima del 1200 a.C., già ben strutturata ed utilizzata solamente per scopi cerimoniali. Le ipotesi a questo punto sono molteplici. Victor H. Mair avanza la possibilità di una scrittura cinese sorta grazie ad importanti influenze esterne, egli ritiene vi siano vari indizi in questo senso, ad esempio la formazione della scrittura dopo la metallurgia del bronzo e nello stesso periodo del carro, innovazioni entrambe che sembrano provenire da altre popolazioni ad Ovest della valle del Fiume Giallo; il suo uso esclusivamente oracolare che viene visto come un indizio di un uso aristocratico della scrittura, con le classi più elevate che proteggevano gelosamente tale abilità⁵. Martin Kern ritiene, invece, che la conservazione di sole iscrizioni divinatorie sia riconducibile al supporto usato per la scrittura, solo queste iscrizioni erano scritte su ossa, supporto ben più resistente e pregiato rispetto a legno e bambù, più deperibili, utilizzati invece per gli altri tipi di scrittura e per questo andati perduti. Per lui quindi la scrittura cinese è nata unicamente all'interno dei confini cinesi e utilizzata fin dall'inizio della sua comparsa in vari campi. Tuttavia, rimaniamo solo nel campo delle ipotesi, mancando completamente alcun supporto a sostegno dell'una o dell'altra ipotesi⁶. Qiu Xigui non prende

⁵ V.H. Mair (ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, cit., pp. 35-39.

⁶ M. Kern, *Early Chinese literature, beginnings through Western Han*, in Chang Kang-I Sun, Owen S. (eds.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 1 to 1375*, cit. pp. 1-3.

una posizione a riguardo, confrontando lo sviluppo di altre forme di antiche scritture, come il geroglifico e il cuneiforme, l'unica considerazione che fa in questo senso riguarda il contesto sociale in cui deve essere sorta la scrittura, ritiene che la scrittura cinese sia nata quando la società abbia iniziato a suddividersi in classi, fatto questo che dovrebbe essere avvenuto in Cina dal II millennio a.C. Tuttavia, in quale modo la scrittura sia nata e quali fossero i suoi utilizzi oltre all'ambito divinatorio rimangono per lo studioso cinese una questione aperta sulla quale non esprime ipotesi⁷.

Anche se non c'è la certezza che la scrittura sia nata per usi rituali, è innegabile che l'utilizzo di supporti materiali pregiati, che richiedono un'elevata capacità tecnica, sia limitato a testi divinatori. Oltre al supporto anche la disposizione stessa del testo, ad esempio attorno alle crepe delle ossa di animali (proprio la "lettura" di queste crepe prodotte scaldando le ossa sul fuoco produceva la divinazione) indicano l'uso eminentemente rituale di questi primi testi. Quello rituale, se non il più importante, certamente può essere considerato tra i più importanti usi della scrittura cinese nel corso delle prime manifestazioni.

La divinazione è strettamente collegata alla volontà di tramandare ai posteri dei documenti storici, le iscrizioni sono infatti delle registrazioni di avvenimenti ai quali viene riservato l'utilizzo di un supporto pregiato e duraturo, una registrazione degli avvenimenti però molto tendenziosa, non si possono certo considerare dei resoconti oggettivi di fatti avvenuti. Considerando che la produzione di queste iscrizioni richiedeva un'abilità tecnica in possesso di pochi, e aggiunto il pregio dei supporti, tutto ciò indica la presenza di una forma di potere attorno al controllo delle risorse e, di conseguenza, della tradizione rituale come forma alla memoria storica. Il testo e la ritualità sono sempre connessi con il potere, con il passato e con la memoria, il loro utilizzo intensifica l'autorità di chi li crea e li custodisce. La loro creazione richiede esperti tecnici e il loro possesso è controllato e al servizio di forze politiche e spirituali, vengono utilizzati nelle cerimonie e la loro struttura composita e formulaica genera stabilità culturale. In questo senso vanno considerati non

⁷ Qi Xigui, *Chinese Writing*, cit., pp. 43-44.

come semplici immagini della realtà ma come complesse rappresentazioni di questa, limitate da un ristretto codice di espressione.

Il carattere utilizzato per indicare la scrittura sembra ricollegarsi a questa tradizione rituale. *Wen* 文 viene tradotto appunto con “carattere, scrittura, scritto, composizione, letteratura, cultura”, questi sono i significati che oggi vengono attribuiti a *wen*. Andando però a vedere le prime attestazioni il suo significato era piuttosto quello di “motivo, trama, una marcatura ordinata”, successivamente a questo motivo è stato aggiunto un significato estetico e *wen* viene a significare “un motivo di linee incise esteticamente gradevoli e raffinate”⁸. Infatti, il valore visivo di questi primi testi era molto importante, le iscrizioni appaiono composte con precisi fini estetici, e anche nei primi manoscritti in nostro possesso si può notare la regolarità e la chiarezza della calligrafia. La parola scritta andava oltre al suo significato, aveva un valore rituale predominante rispetto alla coerenza testuale. Successivamente il carattere *wen* viene ad assumere principalmente due significati: quello di “scrittura, testo scritto” e più in generale quello di “cultura”. Proprio per il valore rituale, e la centralità del rito all’interno della società, si ha un’identificazione della cultura con il testo scritto. Anche il carattere stesso utilizzato per indicare la scrittura mostra il valore predominante che questa assume nelle sue prime attestazioni.

Nel periodo detto degli Stati Combattenti (475-221 a.C.) si colloca un’opera centrale per il pensiero e la cultura cinese: i *Lunyu* 論語 (*Dialoghi*, o *Analecta* nella versione latina) di Confucio, una silloge di suoi detti e insegnamenti redatta diversi anni dopo la morte del maestro. Un passo dei *Dialoghi*, tra i più noti, riprende e carica di ulteriori significati il discorso fatto fino a questo momento sulla scrittura cinese:

⁸ Sul carattere *wen* 文 i suoi vari significati e le attestazioni cfr. A. Schuessler (ed.), *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*, University of Hawai’i Press, 2007, p. 514; AA. VV., *Hanyu dacidian dierben jiujuanben* 汉语大词典第二版九卷本, Hubei chanjiang chubanjituan 湖北长江出版集团, chongwenshuju 崇文书局, Sichuan chubanjituan 四川出版集团, Sichuancishu chubanshe 四川辞书出版社 2010, (Grande dizionario cinese, seconda edizione, nove volumi), quarto volume pp. 2325-2326; P.W. Kroll (ed.), *A Student’s Dictionary of Classical and Medieval Chinese*, Brill, Boston, 2015, pp. 476-477. Non mi soffermo qui sul valore di *wen* nel *Wenxin diaolong* di Liu Xie, sulla questione verrà dedicato ampio spazio alla fine del capitolo.

Zilu chiese: «Se il Signore di Wei intendesse affidarvi un incarico di governo, quale misura adotereste per prima?»

Il Maestro rispose: «Indubbiamente correggerei l'uso dei nomi».

«Come siete astratto! – osservò Zilu – Cosa vuol dire correggere i nomi?»

Il Maestro disse: «Quanto sei incolto, Zilu! Il vero gentiluomo preferisce tacere su questioni che ignora! Se i nomi non sono impiegati correttamente, il discorso è incoerente e, se il discorso è incoerente, non si perviene a nulla; se non si perviene a nulla, le antiche norme rituali e la musica non fioriscono; se le antiche norme rituali non fioriscono, leggi e punizioni non saranno congrue; se leggi e punizioni non sono congrue, il popolo non sa dove poggiare mani e piedi. Perciò, quando un vero gentiluomo fissa per una cosa un nome, tale nome può essere certamente pronunciato e, se pronunciato, tradursi in azione. Ecco perché nell'esprimersi egli è prudente».⁹

“Correggere i nomi” corrisponde all'espressione cinese *zheng ming* 正名, che potrebbe essere resa anche con “rettificare i nomi” oppure “ridare ai nomi il loro vero significato”. *Zheng* sta per “corretto e giusto”, *ming* non indica, invece, solamente il “nome”, ma anche “nome pubblico, reputazione, fama”¹⁰. A una prima interpretazione si può notare che dall'utilizzo preciso dei nomi dipende la stabilità sociale, parlare e scrivere non è una mera registrazione, ma è il buon funzionamento della società che dipende dal corretto uso delle parole. Come detto alla fine del passo “il nome si traduce in azione”, il che significa che l'esatto significato del nome si traduce in un riflesso performativo: “sovrani, ministri, padri e figli sono degni di essere definiti tali più per la portata della loro azione verso i rispettivi beneficiari che non per l'effettiva rispondenza letterale a un determinato ruolo”¹¹. Gli effetti di questa asserzione acquistano un significato più ampio: “Ogni nome deve essere socialmente convenuto e rispondere in concreto al profilo dello *status* dell'agente; parimenti, ogni oggetto, in quanto parte di un momento imprescindibile dell'esecuzione cerimoniale, è investito di un ruolo da interpretare con zelo in conformità con il nome che l'identifica”¹².

⁹ T. Lippiello, *Confucio. Dialoghi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 147.

¹⁰ Cfr. AA. VV., *Hanyu dacidian dierben jiujuanben* 汉语大词典第二版九卷本, cit. pp. 630-631; cfr. anche P.W. Kroll (ed.), *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*, cit., p. 309.

¹¹ A. Andreini, *Breve riflessione sul dire e sul fare nel pensiero cinese classico*, in Nordio M. (a cura di), *Cina. West of California?*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 27-43, p. 32.

¹² *Ivi.*, p. 33.

Si può trovare ulteriore conferma di quanto detto in un altro passo dei *Dialoghi*, spesso infatti citato assieme al precedente, in questo caso la questione è condensata in una battuta che evidenzia il pericolo di venire meno delle antiche cerimonie rituali, come conseguenza dell'allontanamento tra nomi e realtà denotata:

«Quando un *gu* non è più tale, che *gu* è mai!»¹³

Il *gu* era un'antica coppa rituale di bronzo, quadrangolare, avente specifiche funzioni cerimoniali. Quando si chiama *gu* qualcosa che non risponde più ai canoni del *gu* si compie una violazione, il rischio è quello di perturbare l'armonia rituale introducendo criteri arbitrari nell'identificazione dei ruoli. È un aspetto fondamentale questo, perché come si vedrà più avanti avrà importanti implicazioni anche per le caratteristiche stesse della scrittura e del suo sviluppo.

Questa corrispondenza tra nome e azione-ente non esaurisce però ciò che va delineare. Non c'è una richiesta di aderenza letterale alle implicazioni performative dei ruoli espressi dai nomi. Ciò che si evince nei *Dialoghi* è l'importanza dell'atteggiamento rituale di chi vi partecipa, un atteggiamento soprattutto interiore, molto più importante del rito stesso. Il protocollo rituale permette una sorta di nobilitazione della socialità e in questo il linguaggio ha un ruolo fondamentale, ma non totalizzante¹⁴. È una differenza fondamentale, infatti in altri passi dei *Dialoghi* Confucio lascia trapelare la consapevolezza della natura arbitraria e funzionale del linguaggio. Si veda il seguente passo:

Il Maestro disse: «Desidererei non dire alcunché».

«Se non dite alcunché – disse Zigong – cosa trasmetteremo noi discepoli?»

Il Maestro disse: «Forse che il Cielo dice qualcosa? Eppure, le quattro stagioni si susseguono e le Diecimila creature si generano con armonia. Forse che il Cielo dice qualcosa?»¹⁵

¹³ T. Lippiello, *Confucio. Dialoghi*, cit., p. 65..

¹⁴ Sullo spirito rituale in Confucio cfr. anche A. Cheng, *Storia del pensiero cinese*, trad. italiana A. Crisma, Einaudi, 2000, p. 58-62.

¹⁵ T. Lippiello, *Confucio. Dialoghi*, cit., p. 215.

Qui Confucio mostra il limite delle parole e questo limite chiama in causa la nozione di Dao¹⁶. È possibile rinvenire una comunione tra il desiderio di non parlare di Confucio e il *Laozi* (o *Daodejing*, IV secolo a.C.) che dice “la via che come tale può essere presa, Via eterna non è. Il nome che, come tale, può essere preso, nome eterno non è”¹⁷ o l’indicibile, l’inesprimibile nel buddismo¹⁸. La critica più forte al linguaggio si trova però nel *Zhuangzi*. Qui non c’è solamente una denuncia della relatività delle designazioni: *Zhuangzi* scredita completamente il linguaggio e la ragione discorsiva. “Per *Zhuangzi*, il linguaggio non può dirci nulla sulla vera natura delle cose per il fatto che è esso stesso a porre non soltanto i nomi che diamo alle cose ma, al contempo, le cose stesse”¹⁹. Nonostante qui il linguaggio venga rappresentato come uno strumento che nulla può dirci per comprendere la realtà, allo stesso tempo, però, può non essere completamente rifiutato; solo si deve essere consapevoli dei suoi limiti, oltre a questi rimane l’indicibile:

Dal momento che le cose esistono, il discorso può venirne a capo e la conoscenza può circoscriverle; questo è il punto supremo nel mondo delle cose. Ma colui che contempla il Dao non le insegue al punto in cui scompaiono, non risale al punto in cui hanno origine: questo è il punto a cui la discussione si ferma.²⁰

¹⁶ Come definizione di Dao riporto quelle data da L.V. Arena in *Zhuangzi*, Bur, 2009, pp. 144-145: “Del Dao non si parla. Laozi scrisse un’opera per stabilire, sin dall’*incipit*, che tutto ciò che si dice del Dao non coglie nel segno. Il Dao è una via, un modo di compiere le azioni: non uno qualunque bensì il migliore. [...] Insomma è la via maestra, non un percorso qualsiasi. L’inglese *way* e il tedesco *Weg* colgono abbastanza la duplice natura del Dao: via e modo. [...] Il Dao è la natura, l’insieme dei processi vitali o un sentiero. Ma è anche l’oltre, una dimensione ametafisica difficile da intendere. Solo perché vi si deve camminare per conoscerla: ogni discorso si limita a sfiorarla. Dao significa anche “parola” e “discorso”. [...] Il Dao è un modo di parlare, ma riguardo all’ineffabile, anziché al descrivibile. Ogni trattazione del Dao gira a vuoto, e torna al punto di partenza. Si resta delusi, senza aver intuito nulla. O forse ci si accorge proprio di aver capito, senza poter esprimere in cosa consista una siffatta comprensione”.

¹⁷ A. Andreini (a cura di), *Laozi. Genesi del Daodejing*, Einaudi, Torino, 2004, p. 91.

¹⁸ Cfr il commento a questo passo di Tang Yiming in Confucio 孔子, *Lunyu* 论语, Zuojiachubanshe 作家出版社, Beijing 北京 2015, p. 416.

¹⁹ A. Cheng, *Storia del pensiero cinese*, cit., p. 109.

²⁰ *Zhuangzi*, cap. XXV, in A. Cheng, *op. cit.*, p. 115. Ho preferito la traduzione italiana fatta in questo testo.

Il linguaggio e il testo rimangono degli strumenti fondamentali e le conclusioni a cui arrivano Confucio e Zhuangzi su questo punto sembrano le stesse. In Confucio in particolare il linguaggio dà ordine al mondo; il corretto funzionamento della società dipende proprio dall'uso che l'uomo ne fa, allo stesso modo il non detto si presenta come qualcosa di superiore, di ulteriore al linguaggio, il Dao non potrà mai essere catturato con le parole. Ciò non significa per il pensiero cinese distinguere piani diversi di realtà: “percepibile e impercettibile sono l'uno il prolungamento dell'altro, circolano all'interno del *Dao* 道 (la “Via”, il processo in cui ogni fenomeno è inscritto) o del *Tian* 天 (il “Cielo” massima espressione della spontaneità cosmica, figura immanente del flusso naturale)”²¹. È una concezione che, come si vedrà in seguito, avrà profonde ripercussioni non solo sul pensiero cinese ma anche sulla funzione stessa dell'arte che ruoterà attorno al tentativo di rappresentare, o forse sarebbe più correttamente suggerire, il *Dao*.

1.1.2 La formazione dei caratteri cinesi

È opportuno a questo punto, prima di proseguire con un discorso sulle arti in Cina, fare un ulteriore affondo nella scrittura cinese, considerando le profonde implicazioni che ha per il pensiero cinese, le arti e la cultura in genere. Non si vuole proporre un'analisi linguistica esaustiva dei caratteri cinesi, che andrebbe ben oltre agli obbiettivi di questa tesi, ma cercare di dare un inquadramento generale della scrittura volta a meglio comprendere la calligrafia, la pittura e in particolare la poesia cinese di cui si parlerà più approfonditamente nel proseguo della tesi.

Come si è visto è difficile tracciare una storia della scrittura cinese, soprattutto per mancanza di documenti che ne attestino la nascita e la sua evoluzione fino alle iscrizioni divinatorie di epoca Shang. È possibile però provare ad ipotizzare un percorso evolutivo, andando a guardare le caratteristiche della scrittura cinese e confrontandosi con altre scritture

²¹ M. Ghilardi, *Il vuoto, le forme*, Morcelliana, Brescia, 2014, p. 92.

antiche, quali ad esempio l'egiziano antico e il cuneiforme. Qi Xigui nella sua opera fa proprio un lavoro di questo tipo, cercando poi di dare una suddivisione dei caratteri secondo caratteristiche comuni²².

In un primo momento ipotizza la comparsa di immagini che descrivono qualcosa di concreto come l'uomo e il cervo, o un'azione come colpire con l'arco, in questa prima fase la differenza tra immagini e scrittura è ancora poco chiara, non si ha una forte differenza tra le due. La scrittura inizia a definirsi quando diviene necessario riportare qualcosa che è di difficile espressione attraverso le immagini, come ad esempio diverse tipologie di uccelli o piante, parole con significati astratti ed elementi grammaticali. In questi casi si creano dei simboli che provengono da un'immagine concreta ma che si carica di altri significati. In cinese uno degli esempi più noti è quello di *da* 大 “grande”, rappresentato attraverso l'immagine di un uomo con le braccia allargate. È a questo punto che le immagini si discostano dalla loro rappresentazione pittorica e si fanno portatrici di significati condivisi all'interno di una comunità. Qi Xigui dà il nome di *semantogrammi* ai caratteri che si formano in questo modo, sono legati solamente al significato della parola e non hanno alcuna connessione con il suono di essa²³.

Nello stesso tempo in cui si formano i *semantogrammi* si aggiungono un certo numero di segni grafici arbitrari che vengono utilizzati, ad esempio, per esprimere i numeri superiori a quattro (fino a quattro venivano utilizzate delle linee 一 二 三 四) e altri concetti. In questo caso la forma grafica di questi segni non ha alcuna connessione con il significato a loro associato²⁴.

Una scrittura di questo tipo, formata esclusivamente da *semantogrammi* e segni grafici di tipo arbitrario, presenta delle grosse limitazioni. I *semantogrammi* hanno il vincolo di essere associati al significato della parola e di appoggiarsi su un'immagine concreta, mentre i segni arbitrari sono difficili da riconoscere e da ricordare. Per andare oltre queste limitazioni viene in aiuto la rappresentazione fonetica. Questa avviene con l'utilizzo dei *semantogrammi*,

²² Qi Xigui, *Chinese Writing*, cit.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 2-5.

²⁴ *Ivi.*, p. 5.

o degli altri segni, per esprimere una parola che è omofona o quasi omofona, i caratteri così formati prendono il nome di prestiti. È da notare che i prestiti vengono a formarsi quasi in contemporanea con la formazione dei *semantogrammi*, ovvero quando l'immagine si discosta dal suo valore pittorico, poiché il numero di parole che potevano essere rappresentate con un'immagine legata al significato era limitato²⁵.

I prestiti possono allargare enormemente le possibilità di espressione di una lingua, portano però con sé un nuovo problema: si hanno gli stessi caratteri utilizzati più volte, sia per rappresentare parole come i *semantogrammi*, sia per rappresentare parole omofone o quasi omofone con significato diverso. Un carattere, di conseguenza, poteva essere utilizzato per rappresentare molte parole, si aggiunga poi che un carattere poteva avere anche più di un significato come *semantogramma*, come, ad esempio, il carattere per luna, che in cinese antico aveva il significato di sera, creando non poca confusione a chi doveva decifrare un messaggio.

Per superare questo problema ai caratteri formati come prestiti vengono aggiunti dei *semantogrammi* o dei simboli semantici che indicano il campo di significato del carattere o, allo stesso modo, ai *semantogrammi* vengono aggiunti dei simboli fonetici. I caratteri così formati prendono il nome di fonogrammi. Uno degli esempi più noti e che bene illustra questo processo è quello che riguarda la parola *feng* 鳳 “fenice”. Inizialmente era un carattere che rappresentava un uccello con bellissime piume, successivamente gli venne affiancato l'elemento fonetico *fan* 凡 “ordinario” (in cinese antico la pronuncia *feng* e *fan* erano più vicine), in seguito l'elemento semantico della fenice venne semplificato con il carattere *niao* 鳥, termine generico per “uccello”, e quello fonetico fu spostato sopra dando vita alla forma tradizionale *feng* 鳳 utilizzata ancora oggi. Si possono trovare anche dei caratteri che vengono utilizzati sia come componente fonetica sia per la loro relazione semantica con la parola che vanno ad indicare. Ad esempio, in *er* 珥 “orecchino di giada”, il carattere in questione è

²⁵ *Ivi.*, pp. 5-7.

composto da *yu* 玉 “giada” e *er* 耳 “orecchio”, in questo caso il carattere *er* 耳 è la componente fonetica della parola ma ha anche una relazione semantica con questa²⁶.

La differenza dei simboli fonetici della scrittura cinese con quelli delle scritture alfabetiche è che nelle scritture alfabetiche il simbolo fonetico ha solo la funzione di rappresentare un suono, non porta in sé alcun significato, il simbolo fonetico cinese, invece, è composto di grafemi che esprimono un suono ma anche un significato, il grafema può essere utilizzato solamente per esprimere un suono, ma, anche se non preso in considerazione, continuerà a portare con sé anche un significato. Ad esempio in *feng* 鳳 “fenice”, *fan* 凡 ha solo valore fonetico, tuttavia, avrà sempre anche il significato di “ordinario”.

Un altro aspetto da tenere a mente per comprendere la natura della scrittura cinese è l’evoluzione grafica di questa. Come si è detto, le immagini si sono sempre più staccate dalla loro funzione pittorica primitiva, una continua semplificazione, volta anche ad una maggiore praticità di utilizzo, ha portato i *semantogrammi* a perdere la loro originaria funzione semantica e diventare dei segni grafici di tipo arbitrario. Un esempio è quello del carattere per rappresentare il sole. Inizialmente era una rappresentazione abbastanza fedele del sole che aveva questa forma ☉, successivamente ha assunto questo aspetto 日, utilizzato ancora oggi, dove non è più possibile riconoscere la forma del sole se non si è a conoscenza della storia del carattere. Si ha quindi il passaggio di un’immagine ben riconoscibile a un segno di tipo arbitrario. È un passaggio fondamentale, i caratteri cessano di essere pittografici, ma continuano ad essere utilizzati come simboli semantici e fonetici. Come si è appena visto il carattere *ri* 日 “sole”, ha perso ogni legame con l’immagine originaria, può essere quindi inteso come un segno arbitrario che vale per la parola “sole”. Il carattere, tuttavia, non ha perso completamente il legame con la sua immagine originaria e continua a funzionare anche come simbolo semantico e fonetico nei caratteri composti. Per cui si ha *qing* 晴 “cielo luminoso” dove *ri* 日 è utilizzato per il suo valore semantico, oppure *ri* 驂 “carro”, dove *ri* 日 è utilizzato per il suo valore fonetico.

²⁶ *Ivi.*, pp. 7-10.

Gran parte dei caratteri non composti sono diventati segni grafici in questo senso, tuttavia, i caratteri composti non hanno subito variazioni di sostanza. I caratteri composti non hanno unito le due componenti in un segno unico che le renda indistinguibili, e la gran parte dei caratteri cinesi sono proprio composti da un elemento semantico e fonetico, per cui abbiamo che nemmeno la scrittura cinese in generale ha subito profonde variazioni. Certamente si trovano anche alcune eccezioni, casi in cui per le ragioni più diverse dei caratteri composti sono diventati dei segni grafici. Esempi sono *li* 立 “stare in piedi” che inizialmente era tracciato come un uomo in piedi su una superficie, l’immagine in seguito è andata a fondersi in un unico segno grafico ora non più scomponibile; *nian* 年 “anno, raccolto” era inizialmente composto da *he* 禾 “grano” che portava il valore semantico e *qian* 千 aveva valore fonetico, entrambi si sono uniti in un nuovo carattere e il loro valore semantico e fonetico è andato perso. Ci troviamo però di fronte ad eccezioni, in quanto la maggior parte dei caratteri composti non ha seguito questo processo di fusione.

Un caso frequente è quello di fonogrammi dove il simbolo fonetico a causa dell’evoluzione fonetica ha perso la sua funzione. Ad esempio, *chi* 耻 “vergogna”, inizialmente era scritto così 恥, e *er* 耳 era la sua componente fonetica. In seguito, questa è cambiata al punto che non c’era più nulla in comune finché non è stata più riconosciuta come tale ma come un segno di differenziazione, per questa ragione poi *xin* 心 è stato sostituito con *zhi* 止, più simile al fonema della parola. Esempio simile ma da un punto di vista semantico è quello di *te* 特 “speciale”, in origine significava un bovino maschio, per questo l’uso del grafema *niu* 牛/犊 “bovino”, in seguito però il significato originale di *te* è andato completamente perso e la componente *niu* è diventato un semplice segno di differenziazione.

1.1.3 Alcuni tentativi di categorizzazione dei caratteri cinesi

Una prima suddivisione dei caratteri cinesi si trova nell’opera *Zhouli* 周礼 (*I riti di Zhou*, II secolo a.C.), in un passo viene detto che i caratteri sono suddivisi in sei categorie, tuttavia, non vengono date alcune informazioni sul nome o la tipologia di queste, lasciando la questione aperta su come interpretare questa informazione. Il tentativo più celebre e completo

di illustrare le sei categorie del *Zhouli* è senz'altro quello di Xushen (58-148 d.C.), politico, scrittore, filologo vissuto durante la dinastia degli Han Orientali. Nonostante la sua non possa essere considerata una classificazione esaustiva ma, anzi, lascia non pochi dubbi, è bene farne menzione poiché sarà alla base di tutte le trattazioni posteriori riguardanti un tentativo di classificazione e descrizione dei caratteri, ed ancora oggi viene presa a riferimento²⁷. Le sei categorie che Xushen individua sono le seguenti:

- *Zhishi* 指事 “ideogrammi”: il carattere richiama dunque un’idea astratta o il concetto che si vuole esprimere. Esempio *shang* 上 “sopra” e *xia* 下 “sotto”.
- *Xiangxing* 象形 “pittogrammi”: il carattere richiama la forma fisica dell’oggetto che si vuole rappresentare. Esempio *ri* 日 “sole”, *yue* 月 “luna”, questi sono pittogrammi in quanto in origine rappresentavano concretamente le forme di sole e luna.
- *Xingsheng* 形聲 “forma e suono”: il carattere è formato da almeno due componenti, una che esprime l’elemento semantico e una che esprime quello fonetico. Esempio *han* 汗 “sudore” dove i tre tratti ad inizio carattere 氺 rappresentano l’acqua, mentre *gan* 干 “opporsi”, ha solo valore fonetico.
- *Huiyi* 會意 “combinazioni di significati”: è l’unione di più caratteri, il significato del carattere così composto è la somma dei significati dei caratteri che lo compongono. Esempio *xin* 信 “credere”, composto a sinistra da “uomo” 人/亻 e “parola” 言 a destra.
- *Zhuangzhu* 轉註 “definizione reciproca”: caratteri con la stessa radice etimologica ma distinti per pronuncia e significato. Esempio *lao* 老 “vecchio”, *kao* 考 “padre deceduto”.
- *Jiajie* 假借 “prestiti fonetici”. Esempio *zhang* 长 “capo, leader”, lo stesso carattere può essere pronunciato diversamente, *chang*, con il significato di “lungo”.

È da questa classificazione che si rifaranno tutti i trattati successivi, in particolare *Xiangxing*, *Huiyi*, *Xingsheng* e *Jiajie* sono termini di largo utilizzo ancora oggi. I problemi

²⁷ Sulla categorizzazione di Xu Shen e le implicazioni per la scrittura cinese cfr. V.H. Mair (Ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, cit., pp 45-48; una descrizione dettagliata delle sei categorie in Qi Xigui, *Chinese Writing*, cit., pp. 151-163.

però che questa suddivisione e descrizione presenta sono numerosi, ecco di seguito alcune delle incongruenze nel testo di Xushen.

Zhishi, *Xiangxing* e *Huiyi* sono tre categorie il cui confine non è sempre ben chiaro, spesso si possono trovare caratteri che potrebbero far parte dell'una o dell'altra a seconda del punto di vista che li si esamina. Un esempio è il carattere *da* 大 “grande”, che potrebbe far parte sia dei *Zhishi* che dei *Xiangxing*, infatti, è composto da un simbolo grafico che rappresenta una cosa concreta, una persona con le braccia allargate, ma la parola esprime un concetto che non corrisponde a quanto rappresentato dal pittogramma. Un altro problema che troviamo in Xushen riguarda una valutazione più prettamente storica sull'origine del carattere, ad esempio viene citato *xin* 信 “credere”, composto da “uomo” e “parola”, sembra però che anche questo carattere sia composto, come la maggior parte dei caratteri cinesi, da una componente semantica e da una fonetica e che quindi rientri piuttosto nella categoria dei composti *Xingshen*. Caratteri invece come *li* 立 “stare in piedi”, composto da un uomo eretto con la terra sotto, o *bu* 步 “camminare”, composto da due impronte di piede una di fronte all'altra, possono venire collocati sia nella categoria *Xiangxing*, sia tra gli *Huiyi*, in quanto il significato finale può essere ricavato dall'unione dei caratteri che lo compongono, come ad esempio anche *wai* 歪 “storto”, composto da *bu* 不 “no”, e *zheng* 正 “diritto”.

Ancora più problematica è la descrizione della categoria *Zhuangzhu*, che è stata interpretata diversamente nel corso degli anni e ancora oggi non si trova una posizione maggiormente condivisa a riguardo. Xu kai (920-974) fa di questa categoria una sorta di caratteri di eccezioni²⁸. Altri come Yang Shen collocano in questa categoria quei caratteri che hanno avuto un'alterazione nella pronuncia per indicare altri significati, esempio *shao* 少 con secondo tono per indicare “poco”, in seguito letto *shao* con terzo tono per indicare “giovane”²⁹. Per Jiang Yong (1788-1858) in questa categoria andrebbero inseriti quei caratteri il cui significato è stato esteso fino ad accogliere altri significati, esempio *chang* 长, “lungo” acquista anche il significato di più vecchio in *shaozhang* 少长 “giovane e anziano”³⁰.

²⁸ Qi Xigui, *Chinese Writing*, cit., p. 157.

²⁹ *Ivi.*, p. 159.

³⁰ *Ibidem.*

Ci bastano qui questi pochi esempi per vedere la facilità con cui si possa contraddire una classificazione di questo tipo. Qi Xigui in questo senso è lapidario, egli consiglia di tralasciare completamente qualsiasi tentativo di spiegazione a riguardo, in quanto il suo significato può variare enormemente se analizzata ad esempio sotto il punto di vista linguistico o grammatologico.

Per quanto riguarda l'ultima categoria *Jiājiē* ad una prima lettura sembra indicare quei caratteri utilizzati per rappresentare parole omofone o quasi omofone, tuttavia, come mostrato qui sopra dall'esempio *cháng* 长, si è di fronte ad una estensione semantica e non ad un prestito fonetico. Qi Xigui ci dice che probabilmente in epoca Han il prestito fonetico era inteso come un'estensione semantica in quanto molti sono gli esempi che mostrano questa interpretazione. Anche se a volte non è sempre così semplice distinguere l'uno dall'altro, siamo comunque di fronte a due fenomeni molto diversi³¹.

Ciò che qui interessa sottolineare è l'importanza della classificazione di Xushen, se durante la dinastia Han è stato un primo importante studio dedicato alla scrittura cinese, dall'altra parte ha assunto un'autorità tale da quasi impedire uno sviluppo degli studi in materia. I sei principi secondo cui è condotta la classificazione sono diventati dei dogmi inviolabili, un punto obbligato da cui partire ogni qual volta si debba affrontare l'argomento. Nonostante un'interpretazione discordante tra gli studiosi, i caratteri cinesi sono sempre stati suddivisi secondo le sei categorie di Xushen, solamente dalla seconda metà del Novecento si è iniziato a guardare ai caratteri cinesi sotto un'altra prospettiva. Per questo Qi Xigui, considerando che non c'è una chiara definizione dei sei principi di classificazione, ed ogni tentativo di spiegare le categorie di Xushen non ha mai portato a stabilire in modo inequivocabile una suddivisione chiara dei caratteri, ha optato per abbandonare questa strada e cercare un nuovo sistema di classificazione.

Qi Xigui propone una suddivisione dei caratteri cinesi in tre macro-gruppi così formati:

- Biaoyizi 表意字 *semantogrammi*.
- Xingsheng 形声字 *fonogrammi*.

³¹ *Ivi.*, pp. 161-162.

- Jiajie 假借字 prestiti grafici³².

Da notare che, anche se una suddivisione di questo tipo comprende al suo interno la gran parte dei caratteri cinesi, non può dirsi completamente esaustiva, rimangono anche qui fuori alcuni caratteri, piccole eccezioni, come ad esempio caratteri che sembrano provenire dal tibetano, caratteri che sono stati parzialmente modificati per indicare un suono vicino, vedi *bing* 兵 che diventa *ping pang* 乒乒 per significare “ping pong”, ma che comunque faticano ad essere collocati nelle tre categorie proposte.

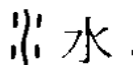
I *semantogrammi*, come si è detto, sono tutti legati ad un valore semantico, e vengono suddivisi in ulteriori sei categorie³³:

1. Caratteri astratti come i numeri o i caratteri per “giù”, *xia* 下, e “su”, *shang* 上.
2. I pittogrammi sono caratteri che assomigliano all'aspetto fisico dell'oggetto, quindi si riferiscono sempre a qualcosa di materiale. Esempi sono *niao* 鳥 “uccello”, *shui* 水 “acqua”, *shan* 山 “montagna. Di seguito a titolo di esempio l'evoluzione di questi tre caratteri nel corso della storia:

Uccello



Acqua (rappresentata con il suo scorrere)



Montagna



Come si può vedere è difficile risalire all'immagine di origine partendo dal carattere moderno anche per quei caratteri che derivano da un'immagine concreta, il legame con questa si è sempre più affievolito nel corso degli anni, diventando dei simboli astratti a tutti gli effetti.

³² *Ivi.*, pp. 163-168.

³³ *Ivi.*, pp. 173-208.

3. I caratteri deittici formati dall'aggiunta di un segno deittico ad un pittogramma per aggiungere un significato ulteriore a questo. Esempio *ben* 本 “radice”, formato dal pittogramma di “albero” *mu* 木, con l’aggiunta di un tratto orizzontale nella parte inferiore per indicare le radici dell’albero.
4. I semi-pittogrammi, sono pittogrammi che non indicano oggetti fisici ma attributi, azioni o stati.
5. I caratteri combinati formati dall'unione di due o più caratteri preesistenti che acquisiscono un significato differente dai caratteri che li compongono questi. Qi Xigui suddivide queste categorie in ulteriori sei sottocategorie sulla base, ad esempio, della posizione dei caratteri che li compongono, se presente una parte principale e una secondaria o se composti dalla ripetizione dello stesso carattere.
6. Caratteri alterati, ovvero caratteri già esistenti modificati di solito per sottrazione o addizione di altri elementi.

I fonogrammi sono composti solitamente da due elementi uno semantico e uno fonetico. Una particolarità è che non abbiamo un ordine preciso nella disposizione di questi, ad esempio la parte fonetica può essere a destra (si veda *ji* 肌 “muscolo” *ji* 几 è componente fonetica e si trova a destra), a sinistra (*si* 斯 “questo”, *qi* 其 componente fonetica è a sinistra), sotto (*chu* 楚 “rovo”, *shu* 疋 è componente fonetica e si trova sotto), sopra (*jin* 禁 “proibito” *lin* 林 componente fonetica si trova sopra), in un angolo (*fang* 房 “stanza”, *fang* 方 componente fonetica è in un angolo), o circondare la componente semantica (si veda l’esempio già citato *feng* 鳳 “fenice”). Le possibilità sono dunque molto varie e risulta difficile una chiara suddivisione in questo senso. Un altro aspetto da tenere in considerazione è che l’elemento fonetico non indica una pronuncia precisa del fonogramma, non è omofono, ma il più delle volte è solo simile, diverso possono essere il tono o le consonanti. Una ragione di questa differenza è l’evoluzione fonetica della lingua, considerato che tra la comparsa del carattere e la pronuncia odierna può esserci un intervallo di qualche migliaio di anni, una variazione fonetica è più che normale.

L’ultima categoria è quella dei prestiti. I prestiti sono dei caratteri omofoni o quasi omofoni presi a prestito per scrivere altre parole. Esempi in questo senso possono essere *he*

何 “che cosa” che utilizza il carattere *he* 荷 “portare sulle spalle”, oppure gran parte delle parole straniere sono fatte con una trascrizione fonetica che usa solamente prestiti: *suweiai* 苏维埃 “sovietico”, *shafa* 沙发 “sofa”, *qiaokeli* 巧克力 “cioccolato”, *luohan* 罗汉 “arhat”, *yidali* 意大利 Italia. Tutti i nomi di persona e di luoghi sono quasi sempre traslitterati in questo modo. Anche all’interno di questa categoria sono presenti ulteriori sottocategorie, come casi di prestiti dove c’è un qualche tipo di relazione tra il significato del carattere preso a prestito e il prestito finale, casi in cui più caratteri sono presi a prestito per comporre una parola, o un carattere è preso a prestito per scrivere più parole. Per le finalità di questo lavoro non è necessario dilungarsi ulteriormente nel dettaglio di tutta questa casistica.

La categorizzazione di Xu Shen, il primo tentativo storicamente documentato, e quella di Qi Xigui, una categorizzazione fatta alla fine del Novecento, sono utili in questa sede per avere uno sguardo d’insieme un po’ più dettagliato sulla scrittura cinese. È evidente che la scrittura cinese non può essere etichettata come meramente pittografica e, allo stesso modo, va tolta quell’idea di immobilismo che permane quando si parla di essa. Anche la scrittura cinese come tutte le scritture si è evoluta aggiungendo, togliendo, cambiando e quella che vediamo oggi è il frutto di questa lunga evoluzione. Se pensiamo al periodo Han, quando la scrittura subisce un importante processo di regolarizzazione, si è di fronte ad un sistema di scrittura che ha già un millennio dopo le prime attestazioni sulle ossa oracolari. Altra cosa che si può notare nella descrizione fatta sopra è la complessità dei caratteri cinesi, non è possibile rintracciare una regolarità nella loro formazione, una sorta di regola valida per una loro classificazione univoca, elementi semantici e fonetici si combinano nelle più varie combinazioni.

1.1.4 La scrittura cinese e lo sviluppo del pensiero cinese

Xu Shen oltre a proporre una classificazione dei caratteri cinesi propone anche un modo per ordinarli. Un problema non di poco conto, chi è abituato ad una scrittura alfabetica come l’italiano risolve brevemente la questione con l’ordine alfabetico delle parole. Come ordinare, invece, i caratteri cinesi che sembrano eludere logiche di questo tipo? L’idea di Xu Shen fu

quella di isolare 540 caratteri “minimi” che designò come dei classificatori semantici. Considerato che la maggior parte dei caratteri cinesi è composta dall’unione di più caratteri, solitamente uno semantico e uno fonetico, si è potuto raggruppare i restanti caratteri attorno a questi 540 classificatori semantici che oggi chiamiamo radicali, in epoca Qing, con il famoso dizionario Kang xi, sono stati ridotti a 214. I caratteri che presentano lo stesso radicale vengono poi ordinati in base al numero di tratti che li compongono meno il radicale. Ad esempio, *jiang* 江 “fiume”, *yong* 泳 “nuotare”, entrambi presentano il radicale che sta per “acqua” *shui* 水/氵 scritto nella sua forma abbreviata, tolto il radicale si contano i tratti rimanenti, tre per *jiang*, cinque per *yong*. Appaiono però evidenti problematiche che un sistema di questo tipo presenta: innanzitutto non è sempre così intuitivo isolare il radicale, sia perché abbiamo molti caratteri che sono composti da più di un radicale, sia perché la posizione di questo non è fissa; altro problema è che possono essere numerosi, anche centinaia, i caratteri che condividono lo stesso radicale e lo stesso numero di tratti. Qui però è interessante vedere non tanto le difficoltà di questo sistema, quanto le implicazioni che porta con sé, considerando che è il sistema in uso ancora oggi³⁴. Victor H. Mair³⁵ sostiene che questo tipo di ordinazione sia tra le cause principali che hanno precluso al cinese la possibilità di uno sviluppo verso una scrittura puramente fonetica. Il sistema di Xu Shen insiste che tutti i caratteri composti, ovvero la maggior parte, sono formati da una componente semantica, non importa che questa componente sia realmente operativa nello sviluppo etimologico del significato della parola, il carattere viene comunque inteso con una componente semantica al suo interno.

Ora inizia a farsi più chiaro il funzionamento della scrittura cinese e le possibili implicazioni sul pensiero cinese. Fondamentale è la considerazione che fa William G. Boltz³⁶ sull’argomento. Anch’egli cerca di dare una spiegazione sul perché il cinese non sia diventato alfabetico, spiegazione che offre una riflessione sulla natura stessa della lingua e del pensiero

³⁴ Grazie alla diffusione del sistema di traslitterazione dei caratteri cinesi *Pinyin*, recentemente sta avendo sempre più importanza un sistema di ordinazione di tipo alfabetico.

³⁵ V.H. Mair (ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, cit., pp. 39-48.

³⁶ W.G. Boltz, *The Origin and Early Development of the Chinese Writing System*, cit., pp. 168-179.

cinese. Egli parte notando come dal IV a.C. sorgano molte parole bisillabe, parole che nascono per lo più dallo scioglimento di un gruppo di consonanti. Evidenze in questo senso si possono ricavare dagli antichi manoscritti, dove si trovano caratteri utilizzati esclusivamente per la formazione di una parola bisillaba. Si ha quindi la nascita di una sillaba senza alcun apparente significato, a questa viene associato un carattere solamente per il suo valore fonetico, che può essere identificato come un prestito visto in precedenza. Questo carattere però viene modificato aggiungendogli un nuovo componente dal valore semantico. Si ha dunque una situazione iniziale di una sillaba rappresentata solo per il suo suono, senza alcun valore semantico, fino ad arrivare all'aggiunta di un componente che da un'identità semantica al carattere in questione.

Le motivazioni che danno origine a questo processo andrebbero ricercate all'interno della logica divinatoria di epoca Shang. Già durante quest'epoca l'obiettivo della tradizione cinese era di realizzare la via del Cielo preservando l'ordine universale, qualsiasi cosa andava ad inserirsi in questo ordine doveva comportarsi come previsto dalla norma. Le implicazioni sulla lingua di questa concezione sono così illustrate da Roy A. Miller:

Nessun nome, nessuna parola della lingua cinese era ritenuta di per sé arbitraria, o in alcun modo frutto di un accordo arbitrario da parte della società che la impiegava. Tutto nel cosmo e sulla terra era così com'era, e ogni parola, o nome, era la parola o il nome che era per una ragione: quella ragione era un riflesso dell'ordine cosmico. Dietro ogni elemento del linguaggio si celava qualche elemento dell'ordine etico del cosmo; e come era il compito dell'imperatore e della burocrazia nella tradizione cinese di identificare, attuare e controllare quell'ordine cosmico attraverso le forme che assumeva sul piano dei rapporti sociali e politici, allo stesso modo era compito della scienza linguistica nella tradizione cinese di compiere operazioni essenzialmente analoghe con il linguaggio.³⁷

Coloro che custodivano il primato dell'ordine che la loro tradizionale visione del mondo richiedeva, si trovarono di fronte una scrittura in cui il legame tra elemento grafico e la parola iniziava a venire meno causando una potenziale desemantizzazione dello scritto,

³⁷ R.A. Miller, *The Far East*, in *Current Trend in Linguistics*, 13, ed. Thomas A. Sebeok, The Hague: Mouton, 1975, in W.G. Boltz, *The Origin and Early Development of the Chinese Writing System*, cit., pp. 174, (traduzione mia).

con il potenziale di alterare irrimediabilmente l'equilibrio tra segno, suono e senso. L'equilibrio tra questi era alla base della loro concezione cosmica, non era quindi concepibile una simile semplificazione, anzi fu vista come una minaccia che avrebbe portato al collasso dell'ordine naturale instaurato tra parole e cose. Le parole come si è visto avevano significati e funzioni propri a cui non dovevano allontanarsi, altrimenti c'era il rischio di finire nel caos: “le antiche norme rituali e la musica non fioriscono; se le antiche norme rituali non fioriscono, leggi e punizioni non saranno congrue; se leggi e punizioni non sono congrue, il popolo non sa dove poggiare mani e piedi”, così si è visto si pronunciava Confucio. “Allo stesso modo anche i caratteri come rappresentazioni visive, in un certo senso fisiche e tangibili, delle parole avevano i loro significati e funzioni proprie, e non dovevano essere impiegati in un modo privo o separato da quelle caratteristiche intrinseche”³⁸.

Il rafforzamento dei vincoli che si andavano indebolendo tra segno, fonema e significato è stata l'unica reazione possibile, ogni qual volta la componente semantica di un carattere veniva meno, come nella formazione dei bisillabi, l'operazione è stata di riportarla al suo stato originario, ovvero aggiungendo sistematicamente caratteri con valore semantico su caratteri privi di questo valore. Fu preclusa la comparsa di un numero crescente di fonogrammi asemantici impedendo lo sviluppo di un sillabario o un alfabeto, al contrario fu invece avviato un programma di standardizzazione e regolarizzazione cosciente e coscienziosa della scrittura, fermamente logografica che rifletteva il giusto ordine di linguaggio e scrittura, mondo e universo.

Si riprenda il passo dei *Dialoghi* di Confucio citato in precedenza, «Quando un *gu* non è più tale, che *gu* è mai!», allo stesso modo come si può concepire un carattere che non trasmetta un significato? Questo passo prefigura e allo stesso tempo sintetizza perfettamente l'approccio etico-semantico ai problemi delle relazioni umane che avrebbe dominato il pensiero cinese, e in gran parte determinato la visione del mondo cinese.

³⁸ W.G. Boltz, *The Origin and Early Development of the Chinese Writing System*, cit., p. 176.

1.2 Calligrafia, pittura e poesia: una comunione di intenti

L'imperatore ammirando l'opera di Zheng Qian (VIII sec. d.C.), artista che eccelleva nelle tre arti di calligrafia, pittura e poesia, le definì come “tre perfezioni” *sanjue* 三绝. Verrebbe naturale, in un discorso sull'intrecciarsi di queste tre forme d'arte nel contesto cinese, di ripercorre il cammino che le ha portate a venire rappresentate in un'unica opera, la quale presenta un dipinto, una poesia e con la scrittura della poesia una opera di calligrafia. Un discorso sulla loro unione ha certamente innumerevoli sfaccettature e possibilità di approfondimento, non è questo aspetto, tuttavia, che si vuole prendere in esame in questa parte, quanto una sorta di comunione di intenti. Anche se prese separatamente calligrafia, pittura e poesia condividono la presenza di un pensiero di fondo, uno sviluppo su basi comuni, e il loro finire convogliate tutte e tre all'interno di un'unica opera d'arte può essere visto come un'evoluzione naturale del loro percorso.

Shufa 書法 è il termine con cui si indica la “calligrafia”, o meglio la “tecnica (o metodo) della scrittura”, e riveste un'enorme importanza all'interno della cultura cinese. Se si analizza questo nome si può vedere come sia composto da due caratteri: il primo è *shu* 書, oggi comunemente tradotto come “libro” ma alla sua comparsa indicava più in generale “lo scritto” o “l'azione di scrivere”, ed è utilizzato per indicare lo stile di calligrafia, mentre *fa* 法, un termine chiave in questa tesi, possiamo tradurlo con “legge, metodo, disciplina, sistema”. Già dal nome siamo di fronte ad un metodo di scrittura, ad uno scrivere con disciplina piuttosto che ad uno scrivere “libero”, come siamo in un primo momento portati a pensare³⁹. Per indicare la pittura si usa il carattere *hua* 畫 “dipinto, dipingere”, anche in questo caso però ci troviamo di fronte ad un termine che non sta tanto per “colorare, dipingere”, esso deve essere inteso come “tracciare, delineare”, in origine, infatti, indicava il disegno di una mappa e, solo in un secondo momento, il suo significato viene allargato a “dipinto, dipingere”. L'azione che rappresenta, come mostrano i tre caratteri di cui è composto, mano, pennello e un campo

³⁹ Per *shu* 書 cfr. AA. VV., *Hanyu dacidian dierben jiujuanben* 汉语大词典第二版九卷本, cit. p. 1618; cfr. anche P.W. Kroll (ed.), *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*, cit., p. 421.

coltivato, indica l'atto del dipingere assieme al suo risultato, il tratto del pennello⁴⁰. È quest'ultimo, nella calligrafia come nella pittura, l'elemento discriminante la qualità di un'opera.

Il giudizio del tratto viene espresso attraverso tutta una serie di nomi e aggettivi legati al corpo e alle qualità interiori dell'uomo⁴¹. L'inchiostro è il sangue, la densità e la tensione del tratto sono carne e tendini, la struttura è fatta di ossa, l'energia di una calligrafia è il respiro. Il carattere rappresentato è analizzato come un corpo, il compito dell'artista è di creare un corpo vivo, con le giuste proporzioni tra tutte le parti che lo compongono. Una scrittura troppo lenta, ad esempio, fa assorbire molto inchiostro alla carta causando un tratto troppo spesso che appare grasso. La tensione del tratto, i tendini, tra le caratteristiche più importanti, dipende dal controllo del gesto, la struttura, le ossa, dipende dalla presa del pennello⁴². Tendini e ossa sono le componenti su cui fa presa la carne, naturalmente vengono prima di tutto il resto. Effetti questi che vengono realizzati tramite la maestria del calligrafo, ma anche con accorgimenti quali la preparazione di un inchiostro che presenta le giuste proporzioni e l'adattabilità dello stile verso caratteri con pochi o molti tratti. Queste considerazioni sembrano in un primo momento riferirsi ad una concezione puramente tecnica e formale del gesto artistico ma non è in realtà così⁴³. I riferimenti al corpo vanno letti assieme a tutta una serie di aggettivi volti a giudicare la calligrafia attraverso le qualità etiche del suo autore. Secondo Zhang Huaiguan (724-760 d.C.) il primo obiettivo della scrittura è incarnare la personalità del suo autore, nella calligrafia un solo carattere è sufficiente per rivelare il cuore di una persona⁴⁴. La calligrafia ci rivela il suo autore, poiché ogni tratto

⁴⁰ Per *hua* 畫 cfr. AA. VV., *Hanyu dacidian dierben jiujuanben* 汉语大词典第二版九卷本, cit. pp. 630-631; cfr. anche P.W. Kroll (ed.), *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*, cit., p. 168.

⁴¹ Cfr. Y. Escande, *Some Aesthetic and Artistic Categories in Chinese Painting and Calligraphy*, in Ghilardi M., H.G. Moeller, *The Bloomsbury research handbook of Chinese Aesthetics and philosophy of art*, Bloomsbury, 2021, pp. 155-181.

⁴² *Ivi.*, p. 158.

⁴³ Sugli strumenti, le tecniche e principi della calligrafia cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente*, Marsilio, Venezia, 1992, pp. 90-95.

⁴⁴ Y. Escande, *Some Aesthetic and Artistic Categories in Chinese Painting and Calligraphy*, in M. Ghilardi, H.G. Moeller, *The Bloomsbury research handbook of Chinese Aesthetics and philosophy of art* cit., p. 162.

proviene prima di tutto dal suo “cuore-mente”, dalla sua interiorità (*xin* 心⁴⁵): è da qui che parte tutto, è il cuore che guida la mano. Deve esserci un bilanciamento tra maestria del gesto e spontaneità dell’espressione, per questo si ha tutta una serie di descrizioni che si rifanno non più alla corporalità, ma alle qualità etiche di una persona. Se un tratto si presenta imperfetto viene indicato come volgare, superficiale, debole, mentre se ben eseguito è elegante, potente, delicato, leggiadro. Si possono trovare scritture definite inflessibili per i tratti perfettamente dritti, carichi di tensione, ad esempio in Liu Gongquan, mentre la scrittura di Zhao Mengfu viene detta elegante e leggiadra, anche se potrebbe per questo apparire con ossa e tendini (struttura e tensione) deboli⁴⁶. Di conseguenza le qualità della persona si riflettono nella sua opera, da un modello di rettitudine ci si aspetta un’opera di pregio, al contrario colui che conduce una vita depravata non potrà che creare opere di poco conto.

C’è una relazione diretta tra l’uomo e il suo esprimersi attraverso il pennello e l’inchiostro, guardando la calligrafia è possibile comprendere l’uomo. Per questo il modello di scrittura non potrà mai essere copiato meccanicamente, per creare un’opera che esprima un alto valore etico si deve raggiungere il cuore del suo autore, solo in questo modo si potrà riprodurre il suo stile di scrittura. In tutta la tradizione cinese è fondamentale il rapporto tra maestro e discepolo, in questo senso la calligrafia e la pittura non fanno eccezione. Entrambe si fondano sull’imitazione di modelli, che non tendono verso una riproduzione esatta dell’opera del maestro, quanto dell’appropriarsi delle qualità morali del maestro incarnate nel tratto di pennello e nelle sue opere. Le qualità incarnate in un’opera d’arte sono prima di tutto spirituali o etiche. Non è un caso, dunque, che la calligrafia non venga descritta in termini tecnici ma sempre rapportata all’uomo, sia riferendosi al corpo sia alle sue qualità interiori.

⁴⁵ Su *xin* tradotto come “cuore-mente” cfr L.V. Arena in *Zhuangzi*, Bur, 2009, pp 439-440: “Le due accezioni sono veicolate da un solo termine. I Cinesi non distinguono la ragione dalle emozioni, percorrendo la psicologia contemporanea. È impossibile dove finisce la prima e dove cominciano le altre. *Xin* è il complesso psicosomatico: la sede del pensiero e del vissuto o delle relazioni alla vita. Denota una sfera fisiologica, non meno che psichica”.

⁴⁶ Cfr. Y. Escande, *Some Aesthetic and Artistic Categories in Chinese Painting and Calligraphy*, in M. Ghilardi, H.G. Moeller, *The Bloomsbury research handbook of Chinese Aesthetics and philosophy of art* cit., pp. 166-168.

La stretta connessione della pittura con la calligrafia risulta evidente certamente dai loro strumenti: pennello, inchiostro, carta e seta sono gli stessi per entrambe, e dal tratto che viene prodotto, giudicato negli stessi termini sia in calligrafia che in pittura. Ma le analogie non si fermano qua. Non è solamente una questione di tecniche e valutazioni, come per la calligrafia anche nella pittura l'opera va vista oltre la rappresentazione dell'immagine. Si prenda il seguente passo dai *Dialoghi* di Confucio, il quale è uno dei primi accenni che si possa rinvenire riguardo la pittura in Cina:

Tzu-hsia domandò: — Che significa: «Oh, le fossette del suo riso malizioso! Oh, il balenare dei suoi begli occhi! Oh, apporre i colori su questo fondo!»?
— La stesura dei colori viene dopo (l'esistenza de) il fondo — rispose Confucio.
Chiese Tzu-hsia: — (Vuoi dire che) le forme dell'etichetta vengono dopo (la lealtà e la sincerità)?
— Chi m'intende è Shang! — esclamò Confucio. — Adesso posso parlargli delle odi⁴⁷.

Questo passo dei *Dialoghi* si riferisce ai colori del trucco sul volto di una donna, i quali vengono apposti solo successivamente all'applicazione di un fondo bianco. Allo stesso modo nel dipinto è dal fondo bianco indifferenziato che emerge l'immagine e questa, non solo non va a riempire completamente il fondo ma, anzi, è in stretto rapporto con questo. Confucio afferma che, come il colore, allo stesso modo i riti non sono altro che un'aggiunta successiva, che in sé non significano nulla, alla base di tutto troviamo l'ordine morale, lo sfondo bianco. Nel dipinto è la qualità interna che esso esprime il suo vero valore, non l'abilità tecnica o la verosimiglianza.

Si vada ora a vedere quello che è certamente il passo più noto riguardo la pittura cinese, ovvero i “Sei principi della pittura cinese” composti da Xie He (fine V sec. d.C). Questi non sono mai stati confutati o rimpiazzati da altri ritenuti più corretti, sono rimasti fino ad oggi un criterio fondamentale nell'esprimere un giudizio su un dipinto.

I sei principi sono:

⁴⁷ Confucio, *Dialoghi*, Libro II Capitolo III, 48. In *Testi Confuciani*, Utet 2013.

- 1 Spirito e ritmo vitali;
- 2 Costruire una struttura attraverso le pennellate;
- 3 Rappresentare le forme per come sono;
- 4 Utilizzare i colori appropriati;
- 5 Composizione;
- 6 Copia dei modelli⁴⁸.

Senza dubbio i principi più importanti sono i primi due, quelli che sono i veri criteri che stabiliscono la qualità di un'opera, ed è chiaro come derivino essi stessi dai criteri di giudizio della calligrafia sopra menzionati. Il vero artista sarà colui che riesce a creare la sua opera in accordo con i primi due principi, i restanti quattro sono dei principi volti a creare una buona opera, ma che si fermano alla buona opera di artigianato, il dipinto inteso come opera d'arte che va oltre l'immagine rappresentata sarà solamente quello che incarna i primi due.

Il secondo principio ci mostra subito in modo chiaro come derivi direttamente dalla calligrafia, in cinese è *gufayongbi* 骨法用筆, letteralmente “osso-metodo-utilizzo-pennello”, come nella calligrafia anche in pittura il tratto deve avere una struttura, lo scheletro che sorregge tutto il resto.

Il primo principio *qiyun shengdong* 氣韻生動 letteralmente “spirito-ritmo-vita-movimento”, non è facilmente traducibile con un'espressione che ne renda appieno il significato. In cinese è inteso piuttosto come una coppia di bisillabi, la seconda coppia *shengdong* 生動 è più immediatamente intellegibile, è legata ad un'immagine di vitalità e movimento come i due caratteri suggeriscono, *sheng* è “la vita, la nascita”, *dong* è “il movimento”. È importante sottolineare questo legame tra vita e movimento, il mondo è visto sempre in movimento, è in continua trasformazione per il pensiero cinese, non c'è posto per l'immobilità, per questo una manifestazione vitale è naturalmente in movimento. La prima

⁴⁸ Su Xie He e i “Sei principi di pittura” Cfr. Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1967, pp35-38. Cfr anche Sirén O., *The Chinese on the Art of Painting: Text by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*, Dover Publications, New York, 2013, pp. 23.27. Cfr anche W.R.B. Acker, *Some T'ang and Pre T'ang Texts on Chinese Painting*, Hyperion Press Inc., 1954, pp. XIV-XVIII. Cfr. anche G. Bruni, *La risonanza dello spirito*, Morcelliana, Brescia 2023.

coppia risulta di più problematica definizione: *qi* 气 è “spirito, forza vitale”, è lo spirito, l’energia che permea tutti gli esseri viventi; *yun* 韵 è “bel suono, grazia, tono, ritmo, rima” ed è composto per l’appunto da *yin* 音 “suono”. Con questo primo principio si va definendo lo spirito del dipinto, o della calligrafia, del suo ritmo, un ritmo che in quanto ritmo è già inteso come grazioso, piacevole, spirito e ritmo sono intesi come vitali, in movimento. È il tratto che ha la capacità di rendere lo spirito vitale e creare una struttura su cui si regga l’opera, è così che l’artista trasmette emozioni e vitalità. Xie He indica il dipinto come una creazione dal ritmo vitale, che si muove, la pittura come un essere vivente, una persona viva in carne ed ossa, questo è l’obbiettivo di calligrafia e pittura, non è la verosimiglianza, la buona tecnica, anche se queste devono certamente esser possedute dall’artista, e si veda i principi dal terzo al sesto, che vanno certamente seguiti ma senza i primi due l’opera rimane immobile, senza vita.

A chiarire ulteriormente le parole di Xie He ci pensa Zhang Yanyuan (815-877 d.C) calligrafo e pittore che scrive il *Lidai Minghua Ji*, “Dipinti famosi attraverso la storia”, che può essere considerato la prima storia della pittura in Cina. Opera monumentale in dieci volumi, molte notizie di pittori o dipinti precedenti l’autore ci provengono esclusivamente attraverso questa opera. Egli nella sua opera descrive le opere di alcuni artisti proprio basandosi sui sei principi di Xie He: “(Wu Taozi) esamina fino in fondo il potere creativo della natura e la risonanza dello spirito era così forte nelle sue opere che difficilmente poteva essere confinato nella seta”⁴⁹. Oppure si veda, sempre nell’opera di Zhang Yanyuan, “Introduzione alla pittura di paesaggio” di Zong Bing (375-443 d.C), testo che fornisce esempi più concreti di quanto detto. Ecco di seguito alcuni passaggi:

Faccio tesoro dei ricordi di Lu-shan e Heng-shan e ricordo le gole di King-chow. Ma nonostante la mia età, il mio spirito rimane giovane. Mi dispiace di non potermi materializzare e stare sulle acque di Shih-men. Per questa ragione ho iniziato a dipingere forme, disporre i colori e realizzare nuvole sulle montagne. Vediamo che una verità percepita da qualcuno molto tempo fa può essere compresa da coloro che vengono mille

⁴⁹ In O. Sirén, *The Chinese on the Art of Painting: Text by the Painter-Critics, from the Han through the Ch’ing Dynasties*, cit., p. 26. (traduzione mia).

anni dopo, e che un concetto o un'idea suggeriti in poche righe si possono trovare all'interno di un libro.

[...]

Un tratto verticale di tre pollici può rappresentare mille braccia, mentre un tratto orizzontale di alcuni piedi può rappresentare la distanza di diverse centinaia di miglia. L'osservatore, quindi, non è ostacolato dalle sue dimensioni, ma è interessato solo al fatto che le forme e le sagome siano disegnate abilmente. Questo solamente è naturale. [...] Quando questo contatto spirituale è stabilito, le vere forme sono realizzate e lo spirito è recuperato. Non è bello come vedere le montagne stesse? Inoltre, lo spirito non ha una forma propria ma prende forma nelle cose. La legge interiore delle cose può essere tracciata attraverso la luce e l'oscurità. Se queste cose sono abilmente rappresentate, sono la verità stessa.⁵⁰

Il testo riportato dovrebbe essere stato composto nel IV-V sec. d.C.; a questa altezza la pittura paesaggistica deve ancora raggiungere il suo pieno sviluppo, fino ad ora la pittura è stata legata principalmente ai ritratti, e con la diffusione del buddismo va assumendo sempre più un carattere religioso. Ciò nonostante, sono visibili già in questo testo i principi che accompagneranno tutta la pittura paesaggistica successiva. Guardare il dipinto è come guardare il vero paesaggio, le emozioni che esprime sono le stesse, l'immortalità del paesaggio è la stessa del dipinto, entrambi sono portatori di un messaggio compreso al di là dei limiti di spazio e tempo. Come viene detto da Zong Bing, quando viene rappresentato qualcosa di così grande come una montagna in poche linee, ciò che conta davvero è catturare lo spirito della montagna stessa, solo in questo modo si potrà scorgere la montagna nel dipinto. Ancora più esplicito quando ci dice che lo spirito non ha forma ma prende forma nelle cose, sta nell'artista dunque creare la forma appropriata attraverso cui lo spirito prenda forma. Il fine dell'opera d'arte deve essere quello di veicolare un significato intellegibile nella rappresentazione esteriore, ciò che deve essere espresso è l'interiorità dell'immagine. Solo così l'opera sarà *zhen* 真 “vera, reale”, da intendersi come “vero nella sua natura, autentico, naturale, genuino”, o nell'accezione buddista “ciò che è reale e non illusorio”⁵¹. Questo è un

⁵⁰ In Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, pag 31-33 (traduzione mia).

⁵¹ Per i vari significati di *zhen* cfr. AA. VV., *Hanyu dacidian dierben jiujuanben* 汉语大词典第二版九卷本, (Grande dizionario cinese, seconda edizione, nove volume), cit. pp. 126-127; Cfr. anche P.W. Kroll (ed.), *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*, cit., pp. 598-599; A. Schuessler (ed.), *ABC*

termine centrale in particolare per la pittura e la poesia paesaggistica. *Zhen* in queste sta ad indicare una pittura, o una poesia, reale col significato di naturale che permette al cuore-mente dell'artista di unirsi in armonia con l'oggetto percepito. L'opera, proprio perché non una mera copia fedele al modello, o una descrizione che troppo indugi nei particolari, è un'espressione del suo spirito-ritmo vitale, che in quanto tale è interno all'opera stessa e non può essere materialmente rappresentato ma solo suggerito. *Zhen* implica una sincerità e un'integrità morale nell'approccio artistico, l'artista deve essere onesto con sé stesso e con il proprio pubblico, non sono ammessi falsità e artifici, solo in questo modo la rappresentazione dell'immagine, che sia nel dipinto o in una poesia, può essere vista come un sostituto del paesaggio reale⁵².

A questo punto emerge una rappresentazione di calligrafia e pittura come di arti in cui convivono l'adesione a norme di stile, ma anche etiche e morali, che prendono forma nel tratto, allo stesso tempo la vera opera d'arte va oltre il visibile, deve evocare lo spirito-ritmo che è vivo e sempre in movimento, seguendo il corso naturale degli eventi, il Dao. Per comprendere meglio come questi principi possano trovare una sintesi all'interno dell'opera è opportuno approfondire il concetto di norma, legge, metodo. È un concetto già in parte preso in esame, in cinese è reso con il termine *fa* 法⁵³, questo viene utilizzato con significati dalle sfumature diverse dalle varie correnti di pensiero cinese: per i legisti è la legge che con le sue punizioni governa tutti gli aspetti della vita delle persone⁵⁴; per i confuciani è la norma dei riti, sono questi che regolano il comportamento delle persone in ogni occasione; per il Daoismo un primo significato di *fa* ha sempre a che fare con i riti e il protocollo, un secondo significato invece, molto più importante, è quello di norma intesa come norma del Dao, è essere ciò che è. Si veda a riguardo il seguente passaggio del *Laozi*:

Etymological Dictionary of Old Chinese, cit., p. 610; su *zhen* cfr. anche M. Ghilardi, *Il vuoto, le forme, l'altro*, cit., pp. 152-161

⁵² Cfr. V.H. Mair (Ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, Cit. p. 477-478.

⁵³ Per i vari significati di *fa* cfr. AA. VV., *Hanyu dacidian dierben jiujuanben* 汉语大词典第二版九卷本, (Grande dizionario cinese) terzo volume p. 1692.

⁵⁴ Sui legisti cfr. A. Cheng, *Storia del pensiero cinese*, cit. pp. 231-248.

人法地 (uomo-norma/modello-Terra) L'uomo fa della Terra il suo modello
地法天(Terra-norma/modello-Cielo) La Terra lo fa del Cielo,
天法道(Cielo-norma/modello-Dao) Il Cielo, della Via
道法自然(Dao-norma/modello-naturale spontaneità) E la Via ha per modello la naturale
spontaneità.⁵⁵

Nell'accezione buddista il dharma è reso con *fa*, che sta per la dottrina, l'insegnamento, e i fondamentali costituenti fisici e mentali dell'esistenza. Si possono definire quindi, in questa breve panoramica, due macro significati di *fa*: la norma, la legge degli uomini legata per lo più ad una visione legista e confuciana; la norma, la legge del cosmo, della natura in continuo cambiamento ma non per questo senza regole⁵⁶.

C'è un testo che cerca di trovare una sintesi a tutto ciò ed è il *Wenxin diaolong* di Liu Xie (circa 465-522 d.C.)⁵⁷. Non sono numerose le informazioni riguardo Liu Xie, si sa era uno studioso che viveva in un tempio buddista, non era uno scrittore importante o qualcuno appartenente all'aristocrazia, e secondo la tradizione avrebbe composto il *Wenxin diaolong* quando era ancora giovane, a circa trent'anni. L'opera venne notata da Shen Yue, il più influente letterato dell'epoca, il quale favorì il suo impegno alla corte del principe Xiao Tong. Dopo un periodo passato a corte ricomprendo alcuni incarichi ritornò nel tempio dove presi i voti. Il *Wenxin Diaolong* ha acquisito la statura di testo fondamentale di critica e teoria letteraria solamente in epoca moderna, con la dinastia Qing, fino alla dinastia Tang non sembra aver conosciuto particolare favore, non mancano riferimenti o citazione a esso ma senza denotare l'importante autorità che oggi gli viene riconosciuta all'interno degli studi letterari.

⁵⁵ A. Andreini (a cura di), *Laozi. Genesi del Daodejing*, cit., pp. 138-139, (la traduzione letterale tra parentesi è mia).

⁵⁶ Cfr. K. Pohl, "Living and Dead Rules": *The Role of Rules in Chinese Aesthetics*, in M. Ghilardi., H.G. Moeller, *The Bloomsbury research handbook of Chinese Aesthetics and philosophy of art*, cit., pp. 80-81.

⁵⁷ Liu Xie 刘勰, *Wenxindiaolong* 文心雕龙, Zhonghuashuju 中华书局, Beijing 北京, 2012. Liu Xie, *The Carving Mind and the Carving of Dragons*, trad. ing di Shih Yu-chung, Columbia University Press, New York, 1959. Liu Xie, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, trad. ita. A. C. Lavagnino, Luni Editrice, 1995. Studi sull'opera cfr. Cai Zongqi (Ed.), *A Chinese Literary Mind, culture, creativity, and rhetoric in Wenxin Diaolong*, Stanford University Press, Stanford, 2001; Cfr anche S. Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Harvard University Press, 1992.

Il titolo dell'opera porta subito al cuore della questione: *Wenxin diaolong* 文心雕龍 sta letteralmente per “scrittura-cuore/mente-intagliare-drago”. Il primo carattere *wen* 文, che si è già trovato all'inizio di questo capitolo, lo si è visto assumere più significati nel corso del tempo, da “trama, struttura” a “scritto, scrittura, letteratura”, fino indicare “cultura, civiltà”. Liu xie nella sua opera usa *wen* in tutti i suoi significati, e del suo utilizzo nel titolo egli offre varie spiegazioni nel ultimo capitolo, dove *wenxin* starebbe per “il cuore-mente letterario”, o fare “la mente letteraria”, o ancora “rivelare il motivo del cuore-mente”; *diaolong*, “intaglio di drago” è un'espressione per indicare l'intaglio della letteratura. Cercando un equivalente italiano si potrebbe avere un'espressione come “la mente letteraria intaglia i draghi” oppure nell'unica traduzione italiana dell'opera disponibile il titolo viene reso più liberamente con “Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi”.

Il testo si compone di quarantanove capitoli più un capitolo conclusivo, nel quale appunto viene spiegato il titolo, la struttura dell'opera e le motivazioni che l'hanno spinto a comporla. I primi quattro capitoli sono introduttivi e riguardano il Dao, i Saggi, i Classici e gli Apocrifi, dal quinto fino al venticinque vengono discussi i principali generali letterari con continui riferimenti ad opere note. I capitoli 26-49 sono dedicati ad analisi su concetti chiave del pensiero letterario. *Wenxin diaolong* è un testo fondamentale per la comprensione della teoria e critica letteraria in Cina, in particolare si possono rinvenire le basi dello sviluppo della poesia in stile moderno che ha, non a caso come rivelato dalle vicende storiche, in Shen Yue se non il suo creatore, certamente uno dei primi poeti a darle forma.

Come si è detto, centrale in Liuxie è il termine *wen*, in particolare nel significato di “motivo, trama” domina fin dall'inizio dell'opera. Il Dao assume innumerevoli *wen* “motivi”, *wen* come letteratura è la manifestazione del “motivo” del cuore-mente, *wen* è l'influenza degli antichi saggi sulla società poiché trasmettono il Dao agli uomini attraverso l'insegnamento dei classici. Alla base del pensiero di Liu Xie c'è l'idea che la natura possieda una regolarità che si può apprezzare nelle sue forme, la creazione artistica, se corrisponde all'opera della natura, si esprime essa stessa in forme-motivi bilanciati, raffinati e naturali. Regolarità della bellezza e naturalezza sono complementari, è nella loro armonia che il Dao

si riflette, come nel primo principio di Xie He dove la regola è proprio quella di seguire il ritmo-spirito delle cose⁵⁸.

Si veda ora il passo con cui si apre il primo capitolo del *Wenxin diaolong*:

As an inner power, pattern (wen) is very great indeed, born together with Heaven and Earth. And how is this? All colors are compounded of two primary colors, the purple that is Heaven and the brown that is Earth. All forms are distinguished through two primary forms, Earth's squareness and Heaven's circularity. The sun and moon are successive disks of jade, showing to those below images that cleave to Heaven. Rivers and mountains are glittering finery, unrolling forms that give order to Earth. These are the pattern of the Way.⁵⁹

Wen viene inteso come trama, motivo è una forza interna, non è da considerarsi un correlativo esterno di un'essenza interiore, “*wen* è la manifestazione del Dao nel mondo delle apparenze, non è una mera decorazione esterna ma l'esternalizzazione di una necessità interna”⁶⁰.

L'uomo ha la possibilità, e la capacità, di decifrare le linee dell'universo svelandone il senso, dare voce a questo motivo attraverso il linguaggio dell'opera d'arte, la difficoltà di questa operazione sta nella profonda differenza tra i motivi creati dall'uomo da quelli di Terra e Cielo, i primi comprendono l'atto di fare mentre i secondi sono una spontanea manifestazione. *Wen* in quanto motivo del Dao non può essere rappresentato fedelmente con la pittura e la calligrafia, o descritto a parole con la poesia, può essere solo evocato, sussurrato impercettibilmente, il Dao non può essere confinato all'interno di linee o parole.

Per questa ragione dal ragionamento di Liu Xie emerge una fondamentale distinzione tra un linguaggio ordinario e linguaggio letterario dell'interiorità. Il primo è utilizzato per rappresentare i fenomeni del mondo, risponde ad un bisogno concreto immediato nella vita

⁵⁸ Cfr. K. Pohl, “Living and Dead Rules”: *The Role of Rules in Chinese Aesthetics*, in M. Ghilardi, H.G. Moeller, *The Bloomsbury research handbook of Chinese Aesthetics and philosophy of art*, cit., p. 84.

⁵⁹ In S. Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, cit. p. 187.

⁶⁰ Li Wai-Yee, *Between “Literary Mind” and “Carving Dragons”*: *Order and Excess in Wenxin diaolong*, in Cai Zongqi (Ed.), *A Chinese Literary Mind, culture, creativity, and rhetoric in Wenxin Diaolong*, Stanford University Press, Stanford, 2001, p. 193.

di tutti i giorni, che però risulta inadeguato nella rappresentazione di tutto ciò che può essere classificato come interiore, non percepibile con i cinque sensi⁶¹. La letteratura, invece, è l'arte dell'interiorità, colei che è primariamente designata ad esprimere le impressioni dell'artista sul mondo e il suo personale responso. Come era già emerso dai riferimenti al *Zhuangzi*, è consolidata l'inadeguatezza del linguaggio per esprimere le esperienze interiori, per questo l'artista dovrà rifuggire dalla rappresentazione realistica, sia pittorica che letterale, "l'artista si concentra nella strutturazione delle qualità formali del linguaggio, in un sistema che sia realmente una forma simbolica, nella sua struttura più profonda, con le disposizioni umane"⁶². Ecco spiegata l'impossibilità per una forma d'arte, che faccia della verosimiglianza il suo principio cardine, di evocare il *wen* delle cose. Si prenda questo passo del *Wenxin diaolong*:

The spirit resides in the mind, and the key to its secret is controlled by both the feelings and the vital force. Physical things reach our minds through our ears and eyes, and the key to their apprehension is the skilled use of language.⁶³

L'espressione "the skilled use of language" è la seguente nel testo originale in cinese *ciling guan qi shuji* 辭令管其樞機, in cui *ciling* 辭令 "linguaggio appropriato all'occasione" è sia nella sua accezione burocratica, come linguaggio diplomatico, sia più in generale come retorica nella sua concezione rituale, quindi con il significato di portare ordine e di utilizzare le parole correttamente. Un altro esempio per quest'espressione lo si ritrova nelle *Memorie di uno Storico*, qui Sima Qian riferendosi ad un discepolo del re Huai del regno di Chu lo descrive usando questa espressione *mingyuzhiluan xianyuciling* 明於治亂, 純於辭令 "capace nel governare il caos, abile nella retorica". È chiaro che chi porta l'ordine è naturalmente in grado di fare un uso appropriato del linguaggio. Ritornando al testo di Liu Xie *guan* 管 è letteralmente "amministrare, gestire, prendere in carico", termine proveniente proprio dal

⁶¹ Cfr. Kao YuKung, *Chinese Lyric Aesthetics*, in Fong Wen, A. Murck (Eds.), *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991, pp 66-67.

⁶² *Ibidem.* (traduzione mia).

⁶³ Liu Xie, *The Carving Mind and the Carving of Dragons*, trad. ing di Shih Yu-chung, cit., p. 154.

lessico amministrativo⁶⁴, il linguaggio va amministrato, gestito secondo le norme, solo in questo modo se ne potrà fare un uso corretto. L'opera letteraria nasce quindi dall'uso corretto del linguaggio, secondo le norme stabilite, allo stesso tempo se vorrà davvero cercare di evocare il *wen*, il motivo del *Dao*, dovrà andare oltre queste, come dice Zhuangzi c'è un punto in cui la discussione si ferma, e il linguaggio degli uomini non è più sufficiente.

⁶⁴ AA. VV., *Hanyu dacidian dierben jiujuanben* 汉语大词典第二版九卷本, (Grande dizionario cinese, seconda edizione, nove volumi), cit. p. 3174.

CAPITOLO 2

La poesia cinese

2.1 Poesia e tradizione: alla scoperta dello *Shijing*

Qualsiasi discorso sulla poesia cinese non può non partire dallo *Shijing* 诗经 “Classico delle Odi”⁶⁵, tra i più antichi testi cinesi che ci sono pervenuti e che può essere considerato il testo fondativo della tradizione letteraria cinese. Lo *Shijing* si presenta come una raccolta di 305 componimenti e viene annoverato tra i cinque classici⁶⁶, è per questo alla base del Confucianesimo e del sistema sui cui si sono fondati gli esami imperiali. Nei *Dialoghi* Confucio invita la sua lettura come testo di coltivazione morale, egli ritiene che nello *Shijing* si trovino illustrati i principi e i metodi del suo insegnamento. Come si può immaginare è un testo che si è prestato a innumerevoli commenti ed interpretazioni anche se, come si vedrà in seguito, una sua lettura prettamente letteraria avviene per lo più in epoca moderna⁶⁷.

Lo *Shijing* ha origini molto antiche, non è possibile attribuirlo ad alcun autore e una datazione precisa risulta molto difficile. Dal XXII al VI sec a.C. vengono collocati i componimenti più antichi, la raccolta in seguito è stata certamente rimaneggiata durante

⁶⁵ Cfr. *Shijing* 诗经, Zhonghuashuju 中华书局, 2016 (Libro delle odi); *The Book of Songs*, trad. ingl. A. Waley, Arther Waley Estate, 1937; *The Book of Odes. Chinese text, transcription and translation*, trad. ingl. B. Karlgren, The Museum of far Eastern Antiquities, Stockholm, 1950; *Il Libro delle Odi*, trad. ita. V. Cannata, Luni Editrice, Milano, 2021.

⁶⁶ Sono i testi alla base del canone confuciano, oltre allo *Shijing* sono compresi: *Yijing* 易经 “Il Classico dei Mutamenti”, *Shujing* 书经 “Il Classico dei Documenti”, *Liji* 礼记 “Il Classico dei Riti”, *Chunjiu* 春秋 “Annali delle Primavere e Autunni”. La loro origine si può rintracciare prima della dinastia Qin ma solo durante la dinastia Han assumeranno la loro forma definitiva e diverranno un canone di testi imprescindibili per la formazione di funzionari e letterati.

⁶⁷ Cfr. W.H. Nienhauser Jr. (Ed.), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* (Vol 2), SMC Publishing Inc., Taipei, 1999. P. 692.

l'epoca di Confucio, V sec a.C., è sopravvissuta al rogo dei libri del primo imperatore Qin Shihuang (imperatore dal 221-207 a.C.) e fino alla dinastia Han è stata tramandata soprattutto in forma orale. Solo con gli Han essa assume la sua forma finale, come molti altri testi antichi giunti fino a noi, ed è grazie all'opera di Sima Qian che il merito della sua compilazione viene attribuito a Confucio stesso, anche questa un'operazione che durante gli Han viene riservata a tutti i classici che dovevano essere legati in un modo o nell'altro al maestro⁶⁸.

Lo *Shijing* si presenta come un'antologia che annovera varie tipologie di canzoni e componimenti che danno voce sia ai sovrani sia alle persone comuni, al suo interno si trovano versi dal sapore mitologico e liriche d'amore, versi di speranza assieme a versi di solitudine e disperazione. È un'opera che per forma e argomenti si presenta particolarmente eterogenea, ma ciò che ne decreta la sua importanza per tutta la storia cinese successiva proviene proprio dalla sua origine: lo *Shijing* stabilisce la storia fondamentale della civiltà Zhou. Le poesie più antiche nascono dai sacrifici rituali prodotti dagli uomini di corte della dinastia Zhou, l'utilizzo del ritmo e delle rime è comune negli inni rituali e le loro attestazioni si possono trovare nelle iscrizioni sui bronzi di questo periodo. Parlare attraverso il linguaggio della poesia era legato all'autorità e di conseguenza era sentito come il linguaggio della verità, per questo una sua concezione letteraria passa subito in secondo piano. Sotto questo punto di vista Marcel Granet si spinge fino a intendere l'arte dello *Shijing* come primitiva, spontanea, come la combinazione tra immagini semplici e sensazioni ingenuamente espresse, per lui non c'è una vera e propria concezione di arte, si è di fronte piuttosto ad una poesia popolare di una società arcaica. Le poesie presenterebbero delle tracce di letterarietà ma solo nel senso di cura del testo, di ricerca un linguaggio elegante⁶⁹.

Durante la dinastia Zhou, e anche dopo la sua caduta, era a questi componimenti che la classe dirigente faceva riferimento, essi erano il cardine di un sistema rituale che durò per molto tempo anche dopo la caduta della dinastia. Gli inni e le canzoni erano l'espressione

⁶⁸ Cfr. Chang Kang-I Sun, S. Owen (Ed.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 1 to 1375*, Cambridge University Press 2011. P. 19.

⁶⁹ Cfr. M. Granet, *Festivals and Songs of Ancient China*, E. P. Dutton Company, New York, 1932, in particolare Introduzione pp. 1-11.

più alta della cultura di quel periodo, una sorta di testo in una lingua franca riconosciuta attraverso gli stati, per questo si può dire che i componimenti dello *Shijing* non sono uno dei testi della tradizione, ma sono il testo che va a creare la tradizione letteraria. La poesia dello *Shijing* ha aiutato a dare forma a quel mondo dove è sorta, intervenendo direttamente negli affari di stato e nella vita privata⁷⁰.

Un possibile utilizzo dei componimenti dello *Shijing* in questa prima fase è il cosiddetto *fushi* 赋诗 “versificare, comporre poesia”; si tratta di una pratica in cui alti ufficiali di differenti stati usano le poesie in rappresentanza della loro visione politica e della loro posizione diplomatica. La poesia viene utilizzata in analogia di una situazione politica precisa; tutte le parti coinvolte comunicano attraverso una presentazione performativa delle poesie, cercando di piegare lo *Shijing* a loro vantaggio. Non c'è certezza di come il *fushi* abbia preso forma all'interno di incontri diplomatici, è certo però del suo utilizzo a livello istituzionale come di una tradizione comune. La poesia con il *fushi* viene piegata ai propri bisogni in modo immaginativo, non solo come conoscenza mnemonica⁷¹. Si tratta di un impiego dello *Shijing* che si può ritrovare anche nei *Dialoghi* di Confucio, in cui si può leggere questa frase a riguardo: “Senza la conoscenza dello *Shijing* uno non sarà in grado di parlare-relazionarsi”⁷².

Piegare il testo ai propri interessi significa un'abilità nella conoscenza e nell'interpretazione dello stesso anche se tra le due, come si può immaginare, l'aspetto interpretativo è quello decisivo. La competenza culturale nella recitazione dello *Shijing* è strumentale per affermare la propria egemonia culturale o resistere ad ambizioni egemoniche. La raccolta è percepita come un sostrato culturale comune, trovare nel testo un supporto alle proprie idee significa dare un valore a queste idee che comporta il loro rispetto da parte di altri, altrimenti il rischio è di andare contro la tradizione e gli antichi.

Dalle testimonianze manoscritte recuperate prima degli Han si vede un testo ancora instabile per ortografia, ma stabile per suono. I caratteri scelti potevano differire ma

⁷⁰ Cfr. M. Hunter, *The Poetics of Early Chinese Thought. How the Shijing shaped the Chinese Philosophical Tradition*, Columbia University Press, New York, 202, p. 5.

⁷¹ Cfr. Cai Zongqi (Ed.), *How to read Chinese Poetry in Context: Poetic Culture from Antiquity Through the Tang*, Columbia University Press, New York, 2018, p. 56.

⁷² *Dialoghi* 16.13., trad it. in AA. VV., *Testi Confuciani*, Utet, Novara, 2013, p. 175.

rappresentavano lo stesso suono, per capire il testo bisognava quindi conoscerlo già, era impensabile una prima conoscenza direttamente dal manoscritto. Questo atteggiamento comporta tutta una serie di approcci ermeneutici e lignaggi di insegnamento, solamente con l'accademia imperiale degli Han si avrà una certa stabilità testuale, una standardizzazione del testo per cui la versione scritta diviene prominente. C'è un evento spartiacque per la storia dello *Shijing*: nel 136 a.C. l'imperatore Wu (140-87) degli Han crea l'accademia per l'insegnamento dei cinque classici, divenuti il canone su cui tutta la burocrazia si dovrà formare. Qui prende forma definitiva lo *Shijing*, trasmesso secondo l'edizione Mao correlata della cosiddetta *Grande Prefazione* in cui si offre un'interpretazione del testo per usi pratici, come raccolta portatrice di valori morali. Ecco che lo *Shijing* diventa un classico da leggere, insegnare e promuovere come una guida per il sovrano e la classe dirigente, i componimenti divengono il canone attraverso cui avere esempi di correttezza morale, comportamentale, nonché di scrittura.

Guardando la raccolta secondo l'edizione Mao, l'unica pervenutaci, i componimenti dello *Shijing* sono 305 e vengono comunemente divisi in quattro sezioni:

- *Guofeng* Arie degli Stati 1-160
- *Xiaoya* Odi minori del regno 161-234
- *Daya* Odi maggiori del regno 235-265
- *Song* Odi del tempio e dell'altare 266-305

Song sono i componimenti più solenni assieme ai *Daya*, richiamano la fondazione e lo sviluppo della dinastia Zhou. Essi presentano le descrizioni poetiche della musica suonata nei templi, sembrano derivare dalle liturgie recitate in accompagnamento dei sacri riti di culto e delle celebrazioni degli antenati.

Daya sono le odi maggiori per le cerimonie di corte, molte di queste consistono in componimenti volti a preservare la memoria dei grandi re dell'antichità e nell'assicurarsi che la tradizione dei riti sia portata avanti correttamente.

Xiaoya sono odi minori cantate nelle festività di corte, mostrano i dettagli dell'esecuzione rituale ma, come ne indica il nome, vanno oltre la solennità del tempio, sono odi che raffigurano anche occasioni più leggere come l'ebbrezza e la compagnia di amici o il cameratismo in armi.

Song e *Daya* sono probabilmente i componimenti più antichi, anche stilisticamente questi si presentano meno curati esteticamente, non hanno divisioni per stanze e il metro è irregolare. Riflettono una lingua più arcaica e sono legati più strettamente alle tradizioni degli Zhou. Sono inni che fanno parte di un repertorio di musica e danze che descrivono i sacrifici dove erano celebrati gli spiriti, creando una manifestazione verbale dell'ordine rituale e sociale⁷³. I *Daya* in particolare sono un testo primario per la memoria culturale e la prima forma di religione cinese, essi divengono un modello imprescindibile, chiaro e condiviso, che non porta con sé problemi ermeneutici, accessibile a tutta la classe colta.

Un gruppo di questi inni narra la vita del re Wen (1112-1050 a.C.) e il mandato del cielo è menzionato in almeno cinque di questi. Caratteristica è la quasi totale assenza di dettagli militari, è il mandato il vero centro del discorso, la fonte che pone gli Zhou come modello di civiltà e superiorità è rappresentato dal comportamento rituale, e non da una superiorità militare. I testi vengono quindi utilizzati come prova dell'autorità degli antichi e, da un punto di vista stilistico, presentano caratteristiche per facilitare la memorizzazione, a conferma della loro origine orale. A titolo di esempio riporto la prima parte di un testo dalla sezione *Daya*, nell'edizione Mao è il 235, dedicato al re Wen considerato il fondatore della dinastia Zhou:

文王在上、 於昭于天。 周雖舊邦、 其命維新。 有周不顯、 帝命不時。 文王陟降、 在帝左右。	<i>Wén wáng zài shàng, yú zhāo yú tiān. Zhōu suī jiù bāng, qí mìng wéixīn. Yǒu zhōu bù xiǎn, dì mìng bù shí. Wén wáng zhì jiàng, zài dì zuǒ yòu.</i>	King Wen is on high; Oh, he shines Heaven! Chou is an old people, But its charge is new. The land of Chou became illustrious, Blessed God's charge. Wen ascends and descends On God's left hand, on right.
--	--	---

亶亶文王、 令聞不已。 陳錫哉周、	<i>Mén mén wén wáng, lìng wén bù yǐ. Chén xī zāi zhōu,</i>	Very diligent was King Wen, high fame does not cease; He spread his bounties Chou,
-------------------------	--	--

⁷³ Cfr. Chang Kang-I Sun, Owen S. (Ed.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 1 to 1375*, cit. p. 23.

侯文王孫子。 文王孫子、 本支百世。 凡周之士、 不顯亦世。	<i>hóu wén wáng sūn zǐ.</i> <i>Wén wáng sūn zǐ,</i> <i>běn zhī bǎi shì.</i> <i>Fán zhōu zhī shì,</i> <i>bù xiǎn yì shì.</i>	And now his grandsons and sons, In his grandsons and sons The stem has branched into manifold generations, And all the knights of Chou Are glorious their generation.
世之不顯、 厥猶翼翼。 思皇多士、 生此王國。 王國克生、 維周之禎。 濟濟多士、 文王以寧。	<i>Shì zhī bù xiǎn.</i> <i>jué yóu yì yì.</i> <i>Sī huáng duō shì,</i> <i>shēng cǐ wáng guó.</i> <i>Wáng guó kè shēng,</i> <i>wéi zhōu zhī zhēn.</i> <i>Jǐ jǐ duō shì,</i> <i>wén wáng yǐ níng.</i>	Glorious in their generations And their counsels well pondered. Mighty were the many knights That brought this kingdom to its birth. This kingdom well they bore; They were the prop of Chou. Splendid were those many knights Who gave comfort to Wen the king.
穆穆文王、 於緝熙敬止。 假哉天命、 有商孫子。 商之孫子、 其麗不億。 上帝既命、 侯于周服。 [...]	<i>Mù mù wén wáng,</i> <i>yú jī xī jìng zhǐ.</i> <i>Jiǎ zāi tiān mìng,</i> <i>yǒu shāng sūn zǐ.</i> <i>Shāng zhī sūn zǐ,</i> <i>qí lì bù yì.</i> <i>Shàng dì jì mìng,</i> <i>hóu yú zhōu fú.</i>	August is Wen the king; Oh, to be revered his glittering light! Mighty the charge that Heaven gave him. The grandsons and sons of the Shang, Shang's grandsons and sons, Their hosts were innumerable. But God on high gave His command, And by Chou they were subdued. ⁷⁴

Brevemente si possono notare alcuni aspetti formali del testo come l'ampio utilizzo di un verso a quattro caratteri, sintatticamente composto da una struttura 2+2; la ripetizione di alcune parole chiave come "re Wen" e della ripetizione di alcune parole a fine verso; la lunghezza, l'intero componimento conta ben ventotto versi (nella poesia in stile moderno la maggior parte dei componimenti saranno di otto versi). Sono tutte caratteristiche comuni alla poesia cinese fino all'epoca Han, quando invece si inizierà a prestare maggiore attenzione alla cura formale delle liriche e verranno introdotti alcuni accorgimenti fondamentali per lo sviluppo della poesia successiva, come il verso a cinque caratteri e il parallelismo.

⁷⁴ Traduzione inglese in A. Waley (ed.) *The Book of Songs*, cit., p. 250-251.

La sezione *Guofeng* conta più della metà dei componimenti dello *Shijing*, è divisa a sua volta in quindici sezioni che prendono il nome degli antichi stati o regioni da cui si suppone provenissero i componimenti. In parte continua alcune tematiche che già si ritrovano in *Song* e *Daya* inerenti a usi e costumi spesso con intenti metaforici, si distingue però sensibilmente dalle altre tre sezioni per alcune caratteristiche sia di forma che di contenuto. La lunghezza dei componimenti nel *Guofeng* è spesso più breve, la lingua più semplice rispecchia maggiormente la lingua delle persone comuni e, di conseguenza, anche gli argomenti sono più leggeri. È l'unica sezione dello *Shijing*, infatti, in cui si trovino componimenti leggeri a carattere ironico che narrano della vita di tutti i giorni, in campagna o in altri luoghi lontani dalla corte e dai templi. Si possono trovare canzoni che parlano d'amore, o del lavoro nei campi, o anche canzoni che appaiono come satire politiche o di protesta, il linguaggio è particolarmente figurativo e allusivo prestandosi a innumerevoli significazioni. Va sottolineato sotto questo aspetto che prima dell'edizione Mao i componimenti potevano essere scritti utilizzando per la stessa parola caratteri differenti, scelti probabilmente secondo la personale interpretazione dello scriba, il testo giunto fino a noi è quindi l'ultima forma di un testo che poteva essere originariamente in parte diverso. Per questi motivi è estremamente difficile riconoscere quando ci si trova di fronte ad un verso allusivo o con intenti narrativi, avendo così delle poesie che sovente necessitano di un commentario per poter essere decifrate.

Il principale filone interpretativo che l'edizione Mao conferisce allo *Shijing* è di carattere storico, i componimenti sarebbero una sorta di resoconto della crescita e del declino politico e culturale, gli autori del *Guofeng* vorrebbero così esprimere un giudizio morale del loro tempo. Anche se l'interpretazione storica risulta molto tendenziosa, e in seguito verrà messa in dubbio, i componimenti così letti rimarranno per molto tempo un esempio per la loro superiore capacità di verità. Ecco di seguito due componimenti, a titolo d'esempio, da questa sezione:

Mao n.6

葛之覃兮、	<i>Gé zhī tán xī,</i>	The kudzu vine is grown longer
施于中谷。	<i>shī yú zhōnggǔ.</i>	Spread to the middle of the valley-
維葉萋萋、	<i>Wéi yè qī qī,</i>	It has leaves so luxuriant.

黃鳥于飛。 集于灌木、 其鳴喈喈。	<i>huáng niǎo yú fēi.</i> <i>Jí yú guàn mù,</i> <i>qí míng jiē jiē.</i>	The yellow birds take to flight, Gather in the copse of trees And sing in a chorus of warbling.
葛之覃兮、 施于中谷。 維葉莫莫、 是刈是穫。 為絺為綌、 服之無斃。	<i>Gé zhī tán xī,</i> <i>shī yú zhōng gǔ.</i> <i>Wéi yè mò mò,</i> <i>shì yì shì huò.</i> <i>Wèi chī wèi xì,</i> <i>fú zhī wú yì.</i>	The kudzu vine is grown longer Spread to the middle of the valley- It has leaves so dense. Cut it, boil it, For the fine cloth and the coarse; I shall not tire of wearing them.
言告師氏、 言告言歸。 薄污我私、 薄澣我衣。 害澣害否、 歸寧父母。	<i>Yán gào shī shì,</i> <i>yán gào yán guī.</i> <i>Báo wū wǒ sī,</i> <i>báo huàn wǒ yī.</i> <i>Hài huàn hài fǒu,</i> <i>Guī níng fù mǔ</i>	Told and taught by the duenna Told and taught about being married- Rinsing clean my under clothes Washing out my jacket- What should I wash, what not? I am going home to ask after my parents ⁷⁵

Mao n. 2

桃之夭夭、 灼灼其華。 之子于歸、 宜其室家。	<i>Táo zhī yāo yāo,</i> <i>Zhuó zhuó qí huá.</i> <i>Zhī zǐ yú guī,</i> <i>yí qí shì jiā.</i>	The peach tree budding and tender, Vivid and bright its flowers. This girl is going to be married, And fit for her chamber and house.
桃之夭夭、 有蕢其實。 之子于歸、 宜其家室。	<i>Táo zhī yāo yāo,</i> <i>yǒu fén qí shí.</i> <i>Zhī zǐ yú guī,</i> <i>yí qí jiā shì.</i>	The peach tree budding and tender, Quite large its fruit. This girl is going to be married, And fit for her house and chamber.
桃之夭夭、 其葉蓁蓁。 之子于歸、 宜其家人。	<i>Táo zhī yāo yāo,</i> <i>qí yè zhēn zhēn.</i> <i>Zhī zǐ yú guī,</i> <i>yí qí jiā rén</i>	The peach tree budding and tender, Its leaves luxuriant and lush. This girl is going to be married, And fits with all in the family. ⁷⁶

⁷⁵ Traduzione inglese in Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, Columbia University Press, New York, 2008, p. 27.

⁷⁶ Traduzione inglese in *ivi* p. 16.

Il primo componimento non è di facile interpretazione. L'edizione Mao lo interpreta come un invito alle regine e concubine di mostrare un comportamento appropriato, che rispecchi gli insegnamenti appresi a corte, quando si trovano con la propria famiglia, per essere un modello di virtù anche per coloro che non vivono a corte⁷⁷. Secondo una più moderna interpretazione sarebbe dedicato più genericamente alla moglie che si prepara a visitare la propria famiglia tre giorni dopo il matrimonio, com'era d'uso. L'immagine della vite kudzu nel primo verso permette di introdurre il termine *xing* 興 (letteralmente “sorgere, suscitare, stimolare”) assieme a *bi* 比 (che verrà illustrato con il secondo componimento), è tra concetti più importanti nella poesia cinese. Francois Cheng lo accosta alla metonimia⁷⁸; consiste nell'evocazione di un'immagine o di una situazione che introduce il componimento e che serve come elemento unificante, caratteristica del *xing* è che l'allusione non sarà mai esplicitata nel corso del testo, pur pervadendo ogni verso e determinando la scelta delle immagini e della narrazione successiva. In questo caso la vite kudzu evocata nel primo verso si collega alla cerimonia, comunemente celebrata dalla nobiltà Zhou, durante la quale lo sposo riceveva personalmente la sposa. La madre della sposa portava con sé dei sandali fatti con questa vite che faceva indossare alla figlia a simbolizzare la relazione coniugale, nello stesso momento la madre dava alla figlia istruzione sui comportamenti appropriati da tenere e riceveva la sua obbedienza, a conclusione della cerimonia poneva le mani della figlia su quelle dello sposo. La vigna produce molti baccelli pieni di semi a rappresentare la fertilità, mentre la sua fibra è resistente ad auspicare una relazione forte⁷⁹. La poesia suggerisce il successo iniziale del matrimonio dove i legami sono già forti, la sposa è ben inserita nella nuova famiglia e si sente a suo agio nella sua nuova condizione, che si può vedere dal tono scherzoso del penultimo verso, un'agiatezza che vuole riportare anche nella sua famiglia natale.

⁷⁷ Cfr. *Shijing* 诗经, Zhonghuashuju 中华书局, 2016 (Libro delle odi), p. 37.

⁷⁸ Cfr. F. Cheng, *Chinese Poetic Writing*, trad. ing. Riggs A. D., Seaton P. J., The Chinese University of Hong Kong Press, 2016, cap 3 *The images*; sull'argomento confronta anche M. Ghilardi, *Il vuoto, le forme, l'altro*, cit., p. 85-89; cfr. anche V.H. Mair (Ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, cit., pp. 106-107; cfr. anche AA. VV., *Hanyu dacidian dierben jiujuanben* 汉语大词典第二版九卷本, cit. pp. 128-130.

⁷⁹ Cfr. Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., p. 27.

La seconda poesia ruota attorno alla figura chiamata *bi* 比, più facilmente identificabile con “un confronto analogico, una comparazione o un’espressione metaforica occasionata da un’immagine attraverso la quale il poeta mette in figura un’idea o un sentimento”⁸⁰. La comparazione in questo caso è tra la sposa e l’albero di pesche, esplicita fin dalla prima strofa, anche lei “sta germogliando”, è vivace e luminosa, il pesco inoltre è associato tradizionalmente alla fertilità, e in genere indica tutta una serie di caratteristiche della sposa ideale⁸¹. Rispetto al primo componimento si è di fronte ad un linguaggio meno oscuro, ed anche a riferimenti più facilmente riconoscibili. Anche l’interpretazione Mao, infatti, si attiene alla comparazione tra la sposa e il pesco, ma la vede riferita in modo più specifico a regine e concubine, il componimento andrebbe letto quindi più come un ammonimento contro la gelosia per il prosperare di tutto lo stato⁸².

Questi due componimenti mostrano una maggiore cura formale rispetto all’esempio precedente dal *Daya*, si vede un linguaggio più ricercato nel senso di effetti musicali e di corrispondenza tra i versi, inoltre si ha uno schema metrico ben preciso, tre strofe di otto versi, nel primo esempio, e tre strofe di quattro versi nel secondo, con quattro caratteri per verso, schema che si ritrova in molti altri componimenti del *Guofeng*. La maggior parte dei versi possono essere raggruppati in distici legati da un’unità sintattica e semantica, i quali possono essere considerati quasi come un unico verso di otto caratteri. In questi testi si nota anche un uso sistematico della rima finale, e la ripetizione di interi versi, o parte di essi, a marcare la fine del verso e della strofa.

Si deve tenere a mente, tuttavia, che all’altezza dello *Shijing* la divisione in versi, o la presenza di rime, non erano considerate ad esclusivo appannaggio della poesia, non erano questi che distinguevano poesia e prosa, in quanto anche i testi in prosa e le iscrizioni sui bronzi erano rimati. Quello che distingueva in questo primo periodo la poesia dagli altri tipi di testo era l’accompagnamento musicale e, forse ancora più importante, la poesia era sentita come espressione di emozioni e pensieri più intimi, mai espressi in forma di un discorso

⁸⁰ M. Ghilardi *Il vuoto, le forme, l’altro*, cit., p. 85.

⁸¹ Cfr. Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., p. 16.

⁸² Cfr. *Shijing* 诗经, Zhonghuashuju 中华书局, 2016 (Libro delle odi), p. 50.

ordinario⁸³. La poesia è espressione del linguaggio interiore, del pensiero, di ciò che un testo in prosa e un uso ordinario del linguaggio non sarebbe in grado di esprimere, solo con le poesie si riesce ad andare oltre le parole, e far percepire quello che le parole non potrebbero comunicare. Esclamazioni e sospiri sono, infatti, figure utilizzate per comunicare emozioni profonde, suoni senza un significato preciso, in una lingua che, come si è visto, cercava di assegnare un significato a qualsiasi carattere scritto, quando si avvicina a qualcosa che va oltre a ciò che è percepibile con i cinque sensi sente il bisogno di un linguaggio ulteriore. È interessante sotto questo aspetto vedere l'inizio della Grande Prefazione dell'edizione Mao che recita così:

La poesia è ciò verso cui si dirige l'intenzione. Quando si trova nel cuore si chiama intenzione, quando viene espressa oralmente si chiama poesia. Le emozioni si muovono verso l'interiorità ma prendono forma con la parola; quando la parola non è sufficiente, si avvalgono delle lamentazioni. Quando le lamentazioni non sono sufficienti, si avvalgono di inni e liriche. Quando inni e liriche non sono sufficienti, inconsciamente la mano ed il piede cominciano a ballare.⁸⁴

La musica e la poesia, secondo l'interpretazione Mao, scaturiscono involontariamente dalla mente percettiva umana dopo essere stata colpita da un impulso esterno, la poesia risultante è una risposta individuale a una specifica esperienza, la quale viene generata dalla partecipazione della mente umana al funzionamento del cosmo. L'autore non deve essere inteso come un creatore nel senso aristotelico ma, invece, produce un'espressione che è allo stesso tempo specifica e universale. Queste prime righe della Grande Prefazione mostrano la poesia come manifestazione dello scrittore, come ciò che è nel suo *xin* "cuore-mente". L'impulso poetico nasce dal desiderio di esprimere stati e atti mentali del poeta attraverso il linguaggio artistico, la poesia diviene in questo senso come la cristallizzazione di un

⁸³ Cfr. V. H. Mair V.H. (Ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, cit., p. 108.

⁸⁴ Traduzione Italiana in F. Beltrame, *Shijing: alla ricerca del significato perduto e gli "inni di Zhou"*, Università Ca Foscari, Venezia, 2019, pp 20-21.

momento, di un'espressione non meditata, c'è, infatti, una concezione generale di immediatezza e trasparenza che domina la poesia cinese fino al presente⁸⁵. Per il poeta cinese la comprensione dei propri stati interiori da parte di sé stesso e degli altri è un qualcosa della massima priorità, l'ideale, e forse l'unico modo per raggiungere questa comprensione, è trascendere i significati superficiali e fisici e catturare così l'essenza dello spirito interiore, per questo il linguaggio ordinario è un mezzo inadeguato per perpetuare e comunicare questo spirito interiore, e solo il linguaggio artistico è in grado di compiere questo atto di espressione⁸⁶.

2.2 Chuci: la voce della Cina mistica e il lamento del poeta

Chuci 楚辭 “Liriche di Chu”⁸⁷ è la seconda più antica raccolta di poesie cinesi di cui si abbia testimonianza, non ha però acquisito, a differenza dello *Shijing*, lo status di classico, ma la sua influenza non può considerarsi minore. Anche il *Chuci* assume una forma stabile durante la dinastia Han, la sua compilazione si deve al letterato Wang Yi nella prima metà del II sec. d.C., il quale raccoglie 58 componimenti, i più antichi databili al IV-III sec. a.C. e attribuiti alla misteriosa figura di Qu Yuan (340-278 a.C.), ministro del regno di Chu da cui la raccolta prende il nome. Una seconda parte dell'opera è stata composta più tardi, probabilmente in parte da Wang Yi stesso su imitazione dei componimenti precedenti. L'origine dei primi testi proviene dallo stato di Chu, collocato attorno all'attuale provincia di Hubei nella Cina centrale, ma, che a quell'epoca Han, era considerato parte della Cina meridionale. Una zona barbara agli occhi della popolazione del nord, che conservava

⁸⁵ Cfr. M. Hunter, *The Poetics of Early Chinese Thought. How the Shijing shaped the Chinese Philosophical Tradition*, cit. pp 5-6.

⁸⁶ Cfr. Kao Yu-kung, *The Aesthetic of regulated Verse*, in Lin Shuen-fu, Owen S. (Ed.), *The Vitality of the Lyric Voice. Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, Princeton University Press, 1986, p. 335.

⁸⁷ Cfr. *Chuci* 楚辭, Zhonghuashuju 中华书局, 2016 (Canti di Chu); D. Hawkes, *The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets*, Penguin Books, 1985; S. Gopal (Ed.), *The songs of Chu - an anthology of ancient Chinese poetry by Qu Yuan and others*, Columbia University Press, New York, 2017.

tradizioni ormai cadute in disuso, tuttavia, la provenienza dei primi sovrani Han da questa regione spiega in parte l'interesse via via sempre più grande verso questa raccolta.

Il primo testo della raccolta *Lisao* 离骚 “Incontro al dolore”, che racconta la caduta in disgrazia di un funzionario, e le nove canzoni seguenti sono attribuiti a Qu Yuan, sono questi i temi su cui in genere si concentra l'attenzione della critica. Sulla storicità della sua figura ci sono molto dubbi, la sua storia viene narrata per la prima volta dall'intellettuale Jia Yi (200-168 a.C.) e sembra ricalcata sulla sua stessa vicenda. Jia Yi aveva goduto dell'appoggio dell'imperatore Wen che ne aveva assicurato una veloce carriera, a causa del suo successo finì però bersaglio dell'ira e della gelosia degli altri ufficiali perdendo il favore dell'imperatore. Posto al confino nel sud dell'impero, Jia Yi racconta di aver udito la storia di Qu Yuan, un fedele ministro del regno di Chu caduto in disgrazia, il quale scelse il suicidio piuttosto di vivere in un mondo dominato dalla corruzione. Una storia quella di Qu Yuan simile alla sua, ma Jia Yi al contrario decide per una vita in isolamento invece che la morte. Va detto che Jia Yi non collega Qu Yuan con nessuno dei componimenti del *Chuci*, un'operazione che verrà fatta in seguito da Sima Qian, e che sembra volta a dare un nome all'autore della raccolta, com'era stato fatto per lo *Shijing* con Confucio. Saranno proprio le difficoltà incontrate dalle persone giuste e fedeli durante i periodi di corruzione dei costumi a essere messe in risalto dall'interpretazione di Wang Yi, la quale incontrerà grandissima fortuna nella poesia cinese.

A differenza dello *Shijing*, per lo più legato ad una natura orale e anonima delle liriche, espressione delle emozioni dell'uomo come essere sociale, il *Chuci*, invece, ha un carattere essenzialmente letterario e personale, ed è appunto espressione delle emozioni dell'uomo isolato, solo. Caratteristiche riflesse anche in tutta una serie di riferimenti geografici ben precisi, facilmente rintracciabili nel paesaggio dei regni meridionali, un legame più deciso con un particolare luogo⁸⁸. Tutto ciò lo si evince dal *Lisao*, primo e più importante testo della raccolta, un lungo componimento composto da novantadue stanze di quattro versi ciascuna,

⁸⁸ Cfr. Chang Kang-I Sun, Owen S. (Ed.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 1 to 1375*, cit., p. 77.

tranne l'ultima stanza che funge da coda composta di cinque versi; i versi sono di varia lunghezza, mediamente composti da sei-nove caratteri. Questo viene tradizionalmente interpretato come la biografia stessa di Quan Yuan, è infatti un componimento in prima persona dove il poeta si dispera per il complotto ordito contro di lui, decidendo di intraprendere dei viaggi spirituali di tipo sciamanico in vari regni mitologici, alla ricerca di un contatto con una varietà di esseri divini o spirituali. Il poeta integra sciamanismo, storia antica e il pensiero dell'epoca creando un simbolismo unico per l'espressione di sé stesso e del suo tormento⁸⁹. Considerando l'anonimato dello *Shijing*, il *Lisao* presenta un'importante novità nel panorama letterario cinese, per la prima volta il poeta parla di sé in modo chiaro, indicando fin dall'inizio le sue origini. Anche il *Lisao*, tuttavia, non sfugge da una interpretazione di tipo politico, per questo la necessità di identificare il suo autore con un personaggio storico realmente esistito. Il *Lisao* fin dalla compilazione di Wang Yi verrà sempre indentificato con la biografia di Quan Yuan, e le varie componenti del testo come il viaggio mistico, il desiderio erotico e le fantasie di immortalità saranno viste tutte come metafore per l'ambizione politica⁹⁰. C'è da segnalare che una lettura politica è facilitata dal fatto che in genere gran parte dei rituali descritti nel *Chuci* sono oramai fuori tempo e contesto originario, non è facile per un lettore, soprattutto della tarda epoca Han, coglierne appieno i significati, per questo viene accolta facilmente una nuova interpretazione. Ecco, quindi, dove si colloca il lavoro di Wang Yi: la storia di Qu Yuan diviene archetipica, il buon ufficiale tradito, messo in cattiva luce agli occhi del sovrano e quest'ultimo, non più rappresentante del mandato celeste, che non ne riconosce la fedeltà e per questo lo punisce. Topos che Sima Qian per le sue vicende personali non può non esaltare.

Per comprendere il tono, e le sostanziali differenze con lo *Shijing*, ecco di seguito alcune parti del *Lisao*:

⁸⁹ Cfr. Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., p. 41.

⁹⁰ Cfr. Chang Kang-I Sun, Owen S. (Ed.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 1 to 1375*, cit., p. 79.

	惟夫黨人之偷樂兮，		The fools enjoy their careless pleasure,
	路幽昧以險隘。		But their way is dark and leads to danger.
	豈余身之憚殃兮，		I have no fear for the peril of my own person,
36	恐皇輿之敗績。	36	But only lest the chariot of my lord should be dashed.
	忽奔走以先後兮，		I hurried about your chariot in attendance,
	及前王之踵武。		Leading you in the tracks of the kings of old.’
	荃不察余之中情兮，		But the Fragrant One refused to examine my true feelings:
40	反信讒而齎怒。	40	He lent ear instead to slander, and raged against me.
	余固知謇謇之為患兮，		How well I know that loyalty brings disaster;
	忍而不能舍也。		Yet I will endure: I cannot give it up.
	指九天以為正兮，		I called on the ninefold heaven to be my witness,
44	夫唯靈脩之故也。	44	And all for the sake of the Fair One, and no other.
	[...]		[...]
	長太息以掩涕兮，		Heaving a long sigh, I brush away my tears,
	哀民生之多艱。		Sad that man’s life should be so beset with hardship.
	余雖好脩姱以鞿羈兮，		Though goodness and beauty were my bit and bridle,
80	謇朝諝而夕替。	80	I was slandered in the morning and cast off that same evening.
	既替余以蕙纁兮，		Yet, though cast off, I would wear my orchid girdle;
	又申之曰攬茝。		I would pluck some angelicas to add to its beauty;
	亦余心之所善兮，		For this it is that my heart takes most delight in,
84	雖九死其猶未悔。	84	And though I died nine times, I should not regret it.
	[...]		[...]
	吾令羲和弭節兮，		I ordered Xi He to stay the sun-steeds’ gallop,
190	望崦嵫而勿迫。	190	To stand over Yan-zi mountain and not go in;
	路曼曼其脩遠兮，		For the road was so far and so distant was my journey,
	吾將上下而求索。		And I wanted to go up and down, seeking my heart’s desire.
	飲余馬於咸池兮，		I watered my dragon steeds at the Pool of Heaven,
194	總余轡乎扶桑。	194	And tied their reins up to the Fu-sang tree.
	折若木以拂日兮，		I broke a sprig of the Ruo tree to strike the sun with:
	聊逍遙以相羊。		First I would roam a little for my enjoyment.
	前望舒使先驅兮，		I sent Wang Shu ahead to ride before me;
198	後飛廉使奔屬。	198	The Wind God went behind as my outrider;
	鸞皇為余先戒兮，		The Bird of Heaven gave notice of my comings;
	雷師告余以未具。		The Thunder God warned me when all was not ready.
	吾令鳳鳥飛騰兮，		I caused my phoenixes to mount on their pinions
202	繼之以日夜。	202	And fly ever onward by night and by day.
	飄風屯其相離兮，		The whirlwinds gathered and came out to meet me,
	帥雲霓而來御。		Leading clouds and rainbows, to give me welcome.
	[...]		[...]
	國無人莫我知兮，		There are no true men in the state: no one understands me.
370	又何懷乎故都？	370	Why should I cleave to the city of my birth?

既莫足與為美政兮，
吾將從彭咸之所居。

Since none is worthy to work with in making good
government,
I shall go and join Peng Xian in the place where he abides⁹¹.

Nella prima sezione, dal v. 33 al v. 44, è possibile leggere la ferma volontà del poeta nel rimanere fedele ai suoi principi, la via di coloro che lo hanno tradito in confronto è oscura e pericolosa, egli vorrebbe portare con sé il suo sovrano e seguire la via dei re dell'antichità, ma questi si rifiuta di intraprendere questa strada. Dal v. 77 il poeta mostra la tristezza e le difficoltà delle persone giuste, che seguono la via degli antichi ma, ciò nonostante, non ha rimpianti riguardo il suo comportamento che l'ha portato a questa sorte, traspare solamente tanta tristezza. Quest'immagine dell'uomo solo e sconcolato ha portato Qu Yuan a essere considerato una sorta di eroe in Cina, un esempio da seguire. La sezione successiva, dal v. 189, è una parte del primo viaggio celeste che egli compie, viaggio con chiare componenti sciamaniche, è una ricerca di aiuto nel regno soprannaturale, come lo sciamano Qu Yuan lascia il suo corpo e incontra gli spiriti. Questi viaggi spesso però finiscono con frustrazione, come indica il titolo del poema, è un continuo incontro con il dolore. Nel breve passo riportato si può vedere un versificare con uno stile ricco, un'immaginazione fantastica interpretata in termini allegorici, qualcosa di nuovo nella tradizione letteraria cinese, che darà un importante contributo per la poesia successiva. L'ultimo passo proposto, dal v. 369 al 372, è la conclusione del poema, la quale divide la critica tra chi la interpreta come la conferma del suicidio di Qu Yuan e chi, invece, ne legge il desiderio di diventare uno sciamano e spendere il resto della sua vita in reclusione⁹². In ogni caso la fine del poema può essere vista come un addio al mondo umano, mondo che non lo merita.

⁹¹ Traduzione inglese in Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., pp 43-53.

⁹² Peng Xian citato nell'ultimo verso del poema viene identificato da Wang Yi in un ministro della dinastia Shang che decide di suicidarsi gettandosi in un fiume come segno di protesta poiché i suoi fedeli consigli non venivano più ascoltati dal re; un altro filone invece lo identifica con uno sciamano e Qu Yuan indicando il suo nome mostra l'intenzione di lasciare il mondo e diventare uno sciamano egli stesso.

Le vicende di Qu Yuan saranno per molti intellettuali le proprie vicende, anche loro vittime del loro tempo, il *Lisao* rappresenterà per loro, con il suo linguaggio e i suoi viaggi fantastici, un momento di sollievo dalla durezza della vita, dalle ingiustizie di un mondo dove virtù e bellezza spesso non sono apprezzate. Qu Yuan diverrà una sorta di compagno, colui che con il suo esempio mostra a chi è caduto in disgrazia di non essere solo, e la sofferenza può essere resa meno miserabile con la poesia.

Dai brevi passi presi ad esempio è possibile vedere come l'immagine della natura nel *Lisao*, e in generale poi in tutta la raccolta, si fa molto più complessa rispetto a quella rappresentata nelle liriche del *Guofeng*. Nel *Lisao* il viaggio cosmico porta il protagonista ad attraversare una rapida successione di paesaggi, aprendo a nuove visioni e cataloghi poetici. Cardine di questa fervida immaginazione è l'elemento sciamanico, tipico del regno di Chu e di provenienza Shang. Lo sciamanesimo è l'antica religione della Cina soppiantata solo dalla diffusione del confucianesimo, non si deve però pensare ad una sua completa scomparsa, ma, piuttosto, ad una nuova sintesi con tradizioni e riti assorbiti da quelli confuciani⁹³. Anche se la natura rappresentata nel *Chuji* è ricca di piante e animali rari dai nomi esotici, proprio per il suo legame con lo sciamanesimo assume sempre più un valore simbolico slegato dal suo contesto reale, che porterà fino ai poeti di epoca Tang a privilegiare descrizioni di paesaggio con termini generici scelti proprio per il loro valore simbolico, ovvero ci sarà una tendenza a rendere la poesia meno descrittiva e ricercare invece un linguaggio che si faccia carico di significati ulteriori.

2.3 Genesi e sviluppo della poesia in stile moderno

Un primo importante passo verso la nascita della poesia in stile moderno lo si ha verso alla fine della dinastia Han (II sec. d.C.), è in questo frangente che fa la sua comparsa il verso a cinque caratteri che sarà alla base di gran parte della poesia successiva. Come si è visto

⁹³ Cfr. D. Hawkes, *The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets*, cit., pp. 58-71.

sopra le poesie delle prime raccolte avevano lunghezza dei versi variabile, con una prevalenza nello *Shijing* del verso a quattro caratteri, soprattutto per quei componimenti più propriamente lirici e slegati dal filone rituale. L'utilizzo del verso a cinque caratteri cambia completamente il corso della poesia cinese, ecco di seguito i cambiamenti più importanti associati a questa innovazione:

- ogni verso ha misura prestabilita di cinque caratteri senza possibilità di variazione;
- ogni verso ha una cesura dopo il secondo carattere e una cesura minore dopo il terzo o il quarto, creando una struttura del tipo 2+(1+2) oppure 2+(2+1) in accordo con la suddivisione semantica del verso;
- ogni coppia di versi forma un'unità metrica;
- le rime cadono nell'ultima sillaba del secondo verso del distico⁹⁴.

Le motivazioni che hanno portato a questa trasformazione, da una versificazione sostanzialmente libera ad una strettamente legata a distici di cinque caratteri, non sono facilmente rintracciabili, l'ipotesi più probabile è che in questo periodo ci sia un passaggio da una poesia accompagnata dalla musica, come lo erano probabilmente i componimenti dello *Shijing* e *Chuci*, ad una non più legata alla musica e al canto. Con questo cambiamento, infatti, il ritmo del testo viene stravolto, precedentemente il verso a quattro caratteri aveva un ritmo monotono, sostanzialmente composto da una coppia semanticamente unita di caratteri, mentre il verso a cinque caratteri va proprio a rompere questa monotonia, dimostrandosi, in termini di possibilità creative, immediatamente superiore. La coda del verso, composta da tre caratteri, può assumere la forma 2+1 o 1+2 cambiando notevolmente il ritmo della poesia, togliendo quella ripetitività, tipica del verso a quattro caratteri, che risultava invece molto utile nel caso della recitazione orale. Di conseguenza l'imposizione del verso a cinque caratteri porta anche a tutta una serie di norme retoriche sempre più accettate, quali:

- evitare le parole funzionali quali preposizioni, congiunzioni e pronomi;
- la creazione di versi prevalentemente nominali;

⁹⁴ Cfr. Kao Yu-kung, *The Aesthetic of regulated Verse*, in Lin Shuen-fu, Owen S. (Ed.), *The Vitality of the Lyric Voice. Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, cit. p. 335.

- il distico diviene la struttura più importante del componimento per cui il verso è sempre visto in termini di coppia di versi;
- un distico può avere un singolo predicato (distico continuo) o un predicato per verso (distico distinto);
- in occasioni particolari un distico con un predicato per verso può essere formato da versi paralleli⁹⁵.

Si ha con il verso a cinque caratteri la nascita delle principali strutture poetiche cinesi, in particolare il verso non sarà più considerato come una frase e, nel distico distinto, la relazione tra i versi verrà data dal parallelismo tra loro. Ciò che invece, a questa altezza, non ha subito variazioni è la lunghezza dei componimenti, che non hanno ancora una lunghezza prestabilita ma si possono estendere anche in modo considerevole per decine e decine di versi. Tuttavia, il verso a cinque caratteri pone un limite evidente ad una poesia narrativa come la si era vista nel *Chuci*, legata senz'altro alla tradizione orale, e va verso ad un'estetica di tipo lirico. La suddivisione in distici, unita al minor utilizzo di parole funzionali e di strutture sintattiche interne, scoraggiano la continuità narrativa, viene, al contrario, incoraggiato l'uso di parallelismi, non solo nel distico, ma anche come macrostruttura di amplificazione poetica⁹⁶.

La nuova forma si presta meglio alla descrizione di dimensioni spaziali all'interno del tempo della poesia, a questo proposito merita un accenno l'opera di Xie Lingyun (385-433), maestro riconosciuto di questa forma trasposta alla descrizione del paesaggio, è con lui che la poesia paesaggistica si può dire acquisisca la sua identità in termini di forma e tematiche⁹⁷. Nella sua poesia il viaggio diviene l'oggetto della descrizione, piuttosto che il luogo in sé, essa è una presentazione del piacere visivo e sonoro del viaggio, che prende forma in una

⁹⁵ Cfr *ivi*, p. 337.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 338.

⁹⁷ Su Xie Ling Yun Cfr. Wu Guanwen, Chen Wenbin 吴冠文 陈文彬, *Miaotang yu shanlinzhijian: Xielingyunde xinlulicheng yu shigechuangzuo* 庙堂与山林之间: 谢灵运的心路历程与诗歌创作, Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社, Shanghai 上海, 2013. (Tra il tempio e la montagna: il viaggio mentale e la creazione poetica in Xie Lingyun.); cfr anche Chang Kang-i Sun, *Hsieh Ling-yun: The making of a new descriptive Mode*, in *Six Dynasties Poetry*, Princeton University Press, 1986.

successione temporale di immagini⁹⁸. Da un punto di vista formale la poesia di Xie Linyun segna un ulteriore passo verso la poesia in stile moderno, egli mette in grande risalto il parallelismo come tecnica compositiva, attraverso la quale prende forma la rappresentazione del paesaggio. Il parallelismo presenta due simultanee immagini nei due versi del distico, queste vanno a sommarsi creando un'unica immagine, la quale può essere vista in modo isolato, come il fotogramma di una pellicola. La pausa dopo ogni distico sembra assumere così il valore di una riflessione, a contemplare il paesaggio del distico nel suo insieme. Ecco di seguito le prime due quartine della poesia *Cóng jīn zhú jiàn yuè lǐng xī xíng* 从斤竹涧越岭溪行 “Dal torrente Jinzhu, attraversando il crinale, lungo il ruscello” di Xie Linyun che bene illustra questi aspetti. Di seguito ci sono due traduzioni, la prima letterale parola per parola, la seconda che cerca di restituire il senso generale dei singoli versi⁹⁹:

猿鸣诚知曙, <i>Yuán míng chéng zhī shǔ,</i>	Scimmia-grido-davvero-sapere-alba,
谷幽光未显。 <i>gǔyōuguāng wèi xiǎn.</i>	Valle-oscuro-luce-non ancora-visibile.
岩下云方合, <i>ánxià yún fāng hé,</i>	Dirupo-sotto-nuvole- adesso-unire,
花上露犹泫。 <i>huā shàng lù yóu xuàn.</i>	Fiore-sopra-rugiada-ancora-l'aspetto dell'acqua che gocciola.
逶迤傍隈隩, <i>Wēiyí bàng wēi ào,</i>	Tortuoso-lungo-girare intorno-curvo-lato della montagna,
迢递陟陁岨。 <i>tiáo dì zhì xíng xiàn.</i>	Distante-progressivamente-scalare-passo di montagna-vetta non troppo alta.
过涧既厉急, <i>Guò jiàn jì lì jí,</i>	Passare-torrente-non solo-attraversare il torrente con i vestiti-rapide,
登栈亦陵缅。 <i>dēng zhàn yì líng miǎn.</i>	Ascendere-sentiero di sassi-anche-viaggiare oltre-il remoto.
[...]	

Il grido della scimmia, è già l'alba,
la valle è buia, la luce non è ancora visibile.
Sotto la montagna, le nuvole si sono appena addensate,
sul fiore, la rugiada gocciola ancora chiara e rotonda.

Tortuoso e serpeggiante, seguendo le curve della montagna,
distante e remoto, scalando la lunga strada verso il passo.
Superato il torrente, attraversando le rapide con i vestiti,

⁹⁸ Sul tema del viaggio in Xie Linyun cfr. *ivi* pp 64-78; cfr. anche Kao Yu-kung, *The Aesthetic of regulated Verse*, in Lin Shuen-fu, Owen S. (Ed.), *The Vitality of the Lyric Voice. Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, cit. pp. 348-349; cfr anche Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit. pp. 130-140.

⁹⁹ Entrambe le traduzioni sono mie.

asceso il sentiero di sassi, dirigendosi verso la remota valle.

[...]

In entrambe le traduzioni è ben visibile la struttura 2+3 dei versi, dove i primi due caratteri sono un'unità semantica a sé, mentre i restanti tre possono assumere la forma 1+2 o 2+1. Si veda, ad esempio, i primi due versi dove si ha “davvero-sapere + alba” nel primo, mentre nel secondo si ha “luce + non ancora-visibile”. I versi 3-4 possono essere presi come un chiaro esempio di parallelismo, reso ancora più evidente anche graficamente dai caratteri *xia* 下 *shang* 上 “sotto” e “sopra”. In generale si può vedere come ogni coppia di versi porti con sé un'immagine, la poesia è composta da uno scorrere di immagini il cui insieme crea un quadro complessivo; una tecnica che sembra avere molto in comune con la pittura su rotolo, che si presta ad essere ammirata appunto sezione per sezione, come se si viaggiasse attraverso il paesaggio.

La poesia di Xie Lingyun può essere vista come una fase intermedia nello sviluppo della poesia in stile moderno, egli non è solo maestro del parallelismo, ma anche dell'arrangiamento di schemi fonici, in particolare dello sviluppo di binomi allitteranti e rimanti. Si veda, ad esempio, due versi sempre tratti dalla stessa poesia:

[...]

苹萍泛沉深,

Píng píng fàn chén shēn,

Lenticchia d'acqua- -fluttuare-sommersa-

菰蒲冒清浅.

gū pú mào qīng qiǎn

profondità,

[...]

Zizania-Latifolia-coprire-chiaro-poco profondo.¹⁰⁰

Se da una parte egli anticipa alcune caratteristiche tipiche della poesia successiva, permangono in lui dei legami ancora forti con i modelli precedenti dello *Shijing* e *Chuci*. Uno di questi legami, immediatamente riconoscibile, è la lunghezza delle sue poesie, che risultano ancora piuttosto lunghe, (l'esempio sopra citato conta ventidue versi) se paragonate alla poesia in stile moderno. La lunghezza non va considerata come un mero aspetto formale, poiché il componimento lungo permette al poeta di indugiare molto di più sulla descrizione

¹⁰⁰ Traduzione mia.

che sulla liricità del testo, per questo a volte si possono ritrovare delle critiche alle sue poesie, le quali sembrano mancare di una vera ispirazione interiore. La sua poesia, in ogni caso, segna una tappa fondamentale all'interno della poesia cinese, e le caratteristiche delle sue liriche, come il parallelismo e alcuni schemi fonici, verranno apprezzate e riprese dai poeti successivi.

Dopo Xie Lingyun è Shen Yue (441-513) a compiere un ulteriore, decisivo, passo verso la poesia in stile moderno, tradizionalmente è per l'appunto a lui che si fa risalire una maggiore consapevolezza della tonalità del cinese e il suo utilizzo per fini poetici. Il perché, a questa altezza, i poeti abbiano iniziato a prendere in più seria considerazione la tonalità del cinese nello scrivere le loro poesie è materia dibattuta, e difficile in questo senso è dare una risposta univoca. Ad oggi la teoria più accreditata la si trova esposta nell'articolo di Victor H. Mair e Mei Tsu-Lin *The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody*¹⁰¹. Come il titolo già indica, l'ipotesi sostenuta dai due studiosi è che la particolare prosodia tonale della poesia in stile moderno, che dà origine a quello che viene definito verso regolato, abbia nel sanscrito un importante modello arrivato in Cina con la diffusione del Buddismo. L'inizio dell'espansione del Buddismo avviene già dal I sec. d.C., è però tra il III e il IV sec. che esso va a diffondersi in tutta la Cina la quale, non a caso, sta attraversando un periodo di guerre e divisioni dopo il crollo della dinastia Han nel 220. Durante il regno di Qi Ling (460-494), nell'odierna Nanchino, il principe Xiao Ziliang raccolse attorno a lui una cerchia di poeti e

¹⁰¹ V. H. Mair, Mei Tsu-Lin, *The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody*, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Dec., 1991, Vol. 51, No. 2 (Dec., 1991), pp.375-470. Prima di questo articolo altri importanti contributi sull'argomento che vedono sempre nel sanscrito la lingua presa a riferimento per la nascita di questo tipo di poesia sono: Chen Yinke 陈寅恪 *Sisheng sanwen* 四声三问, in *Chen Yinke xiansheng wenji* 陈寅恪先生文集 (The Collected Works of Chen Yinke) 5 vols., Taipei: Liren, 1981; R. H. Van Gulik, *Siddham; an Essay on the History of Sanskrit Studies in China and Japan*, Nagpur: International Academy of Indian Culture, 1956; Zhou Fagao 周法高, *Fojiao dongchuan Zhongguo dui yinyunxue zhi yingxiang* 佛教东传中国对音韵学之影响 (The Influence of Buddhism's Eastward Transmission on Chinese Phonology), in *Zhongguo yuwen luncong* 中国语文论丛 (Essays on Chinese Speech and Writing, Taipei: Zhengzhong shuju, 1964; R. W. Bodman, *Prosody in Early Medieval China: A Study and Translation of Kukai's "Bunkyo Hifuron"*, University Microfilms, 1978; un altro che in parte tratta l'argomento è L. Klein *Indic Echoes: Form, Content, and World Literature in Tang Dynasty Regulated Verse*, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, December 2013, Vol 35, pp. 59-96. Ho trovato un solo intervento volto a smentire questa ipotesi, cfr. Zhang Hongming, *On the Origin of the Chinese Tonal Prosody: Argumentation from a Case Study of Shen Yue's Poems*, in *Journal of Chinese Literature and Culture*, November 2015, pp. 347-379.

letterati, tra i quali spiccano i nomi di Shen Yue, Xie Tiao (464-499) e Liu Xie, assieme a loro però ci sono anche monaci buddisti con conoscenza diretta dei testi scritti in sanscrito; è in questo contesto che sarebbero sorte le prime regole tonali poi riprese dai poeti successivi fino a raggiungere il loro culmine con i poeti di epoca Tang.

Le tre idee che cambiano la poesia cinese, e che Victor H. Mair e Mei Tsu-Lin fanno provenire dal sanscrito, sono:

- la suddivisione dei quattro toni della lingua cinese in due categorie: piano e obliquo;
- l'imposizione di regole tonali ai caratteri di un verso;
- l'imposizione di altre norme nella combinazione dei caratteri in riferimento ai due versi del distico e ai due distici di una quartina.

Idee queste che non hanno precedenti nella prosodia cinese¹⁰². Ciò non vuol dire che non ci sia mai stata una consapevolezza della tonalità della lingua, ad esempio si può notare come dallo *Shijing* in avanti le parole in rima sono predominanti nello stesso tono, i testi Buddisti avrebbero però reso questa distinzione più chiara. Sarebbero stati i canti buddisti con la loro musicalità a catturare l'attenzione degli adepti, purtroppo però la traduzione in cinese inevitabilmente causava la perdita di questi effetti musicali, per questo motivo fu avviata la ricerca di una nuova prosodia con l'intento di ricreare la musicalità del sanscrito. Il metro sanscrito, con cui erano scritti questi canti, presentava l'opposizione tra sillabe leggere e pesanti, distinzione che a sua volta si basava su quella di sillabe lunghe e brevi propria della lingua sanscrita. L'esigenza di tradurre i canti cercando di ricalcare questa divisione avrebbe portato i monaci e poeti cinesi a proporre una suddivisione simile per la lingua cinese¹⁰³.

Dal sanscrito sembra provenire non solo l'idea di tonalità, anche il metro stesso in cui sono stati scritti i canti buddisti si pensa abbia portato a concepire una nuova forma del componimento poetico. Le opere buddiste in sanscrito tradotte in cinese dal 450 al 550 sono scritte nel metro chiamato *sloka*, lo stesso che si ritrova anche in alcuni manoscritti di

¹⁰² Cfr. V. H. Mair, Mei Tsu-Lin, *The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody*, cit. p. 377.

¹⁰³ Cfr. *ivi*, p. 382.

Dunhuang. Lo *sloka* consiste in due versi di sedici sillabe o quattro versi di otto sillabe, sarebbe proprio da questo, unito al diffondersi del verso a cinque sillabe che a questa altezza è oramai comunemente accettato, a decretare la quartina come forma base per la composizione poetica¹⁰⁴.

Tuttavia le differenze tra sanscrito e cinese sono numerose e profonde, una su tutte il cinese è isolante mentre il sanscrito è una delle lingue più flessive che si conoscano, non è stato quindi possibile una semplice copia del modello, ma è stata necessaria un'elaborazione di una nuova teoria che potesse riproporre il suono dei canti in sanscrito. È a Shen Yue che viene fatta risalire questa teorizzazione, ecco di seguito il manifesto di prosodia di Shen Yue che, non a caso, scrive dopo la biografia di Xie Lingyun:

The reason why the five colors illuminate each other and the eight musical instruments harmonize with each other is because dark and light colors and yin and yang notes are each appropriate to specific objects. If you wish the notes kung and yu to alternate and the low and high tones to balance each other, then wherever there is a "floating sound" in front, there must follow a "cut-off sound." Within a line, initials and finals must be different; within a couplet, light and heavy sounds must be distinct. Only those who attain this subtle meaning can begin to discuss literature.¹⁰⁵

Light e heavy sono traduzioni dirette dal sanscrito, l'ipotesi dunque è che Shen Yue, assieme ad altri poeti, abbia sentito la necessità di dividere i quattro toni del cinese in due categorie prosodiche, leggero e pesante, come nel sanscrito, questo tipo di schema verrà poi implementato dal 500 al 550, e le due categorie prenderanno il nome di piano e obliquo. È probabile che i poeti cinesi già in parte percepissero un'opposizione binaria all'interno dei toni della loro lingua, il Buddismo avrebbe solo spinto a creare una regola chiara e condivisa¹⁰⁶.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Traduzione inglese in *ivi*, p. 394.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 419.

Prima di continuare ulteriormente sono necessarie alcune precisazioni. I toni del cinese a questa altezza non corrispondono esattamente a quelli del mandarino moderno, e non è possibile una loro ricostruzione sicura, essi erano quattro e prendono il nome di piano, ascendente, uscente ed entrante. Dal tono piano derivano il primo e secondo tono del mandarino moderno, rappresentati da questi accenti *Mā má*¹⁰⁷, dal tono ascendente deriva il terzo tono, *mǎ*, dal tono ascendente deriva il quarto tono, *mà*, mentre il tono entrante non è ora più utilizzato in quanto lo si trovava solo in quelle sillabe che terminavano per *p,t,k*, ora rimaste solo in alcuni dialetti come ad esempio nel cantonese.

La suddivisione che inizia in questo periodo viene fatta tra il tono piano e gli altri tre, che prenderanno il nome di obliqui. Sul perché la distinzione tra piano e obliqui sia stata fatta in questo modo, con gli obliqui che comprendono ben tre toni, non si hanno risposte certe, si pensa che possa derivare da una sorta di percezione di sillabe lunghe e brevi come nel sanscrito, con il solo tono piano che veniva percepito come lungo. Un altro elemento che può aver aiutato a creare una distinzione di questo tipo è che le parole in tono piano erano in numero maggiore, da sole comprendevano quasi la metà delle parole comunemente utilizzate, anche questo, forse meno consciamente, può aver portato a concepire la divisione tra toni in questo modo¹⁰⁸.

La nuova importanza data alla tonalità avrà delle conseguenze che andranno ben oltre alla sola musicalità dei componimenti, si vedano in questo senso due passi tratti dal *Wenxin diaolong* 文心雕龍, entrambi tratti dal capitolo XXXIII dedicato per l'appunto alle regole tonali:

I toni sono volanti o discendenti; i suoni possono essere associati con allitterazioni e assonanze. Se [mediante l'inserimento di un carattere] si interrompe l'allitterazione di due parole questa non sarà più tale, se [mediante l'inserimento di un carattere] si spezza l'assonanza, questa non sarà di fatto carente. Se si usano solo toni discendenti i suoni associati saranno solo gravi e tronchi, i toni volanti si libereranno senza mai calare. Invece

¹⁰⁷ Utilizzo la sillaba *ma* solo a titolo di esempio. Nel cinese moderno il primo tono è piano e acuto, il secondo tono è crescente da medio ad acuto, il terzo tono segue un'intonazione decrescente e crescente con un percorso medio grave e acuto, il quarto tono è decrescente acuto grave.

¹⁰⁸ Cfr. *ivi* p. 415.

questi elementi devono bilanciarsi come contrappesi alla carrucola, ed essere strettamente connessi come le scaglie [sul collo di un drago]. Se però la combinazione non è armoniosa la dizione si incepperà, e questa sarà la balbuzie dell'uomo di lettere. Tale balbuzie nasce dall'amore per la stravaganza, da una sete smodata di novità e stranezza.

[...]

Il vigore del *qi* si esprime compiutamente nell'armonia e nella rima. L'armonia è il frutto di suoni diversi che si alternano, la rima è il frutto di suoni identici che si rispondono. Poiché nella rima c'è un [suono] determinato, è facile ripeterlo; invece l'armonia consta di [toni] ascendenti e discendenti che è difficile accordare. Se è facile tenere destramente in mano il pennello, è difficile combinare un'armonia. Se è difficile raggiungere la perfezione nella scrittura, facile è associare le rime.¹⁰⁹

Le parole di Liu Xie mostrano come questa nuova concezione poetica si integri perfettamente ad una concezione più ampia di arte, in parte già discussa nel primo capitolo. Significativo è il confronto alla fine del passo con la calligrafia-pittura, arte come si è visto fondamentale per il pensiero e la cultura cinese. È l'armonia che l'artista deve ricreare, con il pennello o con le parole, un'armonia necessaria se si vuole esprimere il *qi*; la maestria, l'abilità non è sufficiente, e allo stesso modo l'indugio sulla novità e sulla stranezza è sentito contro la naturale armonia.

Assieme all'implementazione delle regole formali sopra descritte, la poesia inizia ad assumere un nuovo aspetto anche a causa del contesto in cui essa viene prodotta. La cerchia di letterati attorno al principe Xiao Ziliang non rappresenta più l'uomo solitario di fronte alla natura, come lo era Xie Lingyun, quanto, piuttosto, un poeta di corte abituato a confrontarsi con altri poeti: la poesia viene composta in un contesto aristocratico per occasioni sociali, dove frequenti sono le competizioni tra letterati. La poesia ha bisogno di essere più ricercata e, poiché usata in competizioni volte a valutare la maestria del poeta, ha bisogno di regole e standard su cui essere valutata, sotto questo aspetto è facile comprendere la fortuna che lo stile moderno assumerà negli esami imperiali. A questo va unito anche il cambiamento dei soggetti rappresentati, dalla natura selvaggia a quella artificiale dei giardini perfettamente

¹⁰⁹ Liu Xie, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, cit. pp. 227-228.

disegnati, la lunga poesia descrittiva di Xie Lingyun si trasforma in quartine e ottave costrette in rigidi schemi, una sorta di poesia in miniatura ideale per ricreare il paesaggio della città. Il contesto aristocratico, il paesaggio raffinato tutto ciò si trasmette nelle opere dei letterari di corte, allo stesso modo, come si è visto, la poesia non rimane nemmeno indifferente alla dottrina buddista spesso trasmettendo la visione di una natura illusoria del mondo materiale.

Si vedano ora come esempio di questo periodo due poesie di Xie Tiao, contemporaneo di Shen Yue:

“遊東田詩” *Yóudōngtián shī* “An Outing to the Eastern Field”

戚戚苦無悰， 攜手共行樂。 尋雲陟累榭， 隨山望菌閣。	<i>Qī qī kǔ wú cóng,</i> <i>Xié shǒu gòng xínglè.</i> <i>Xún yún zhì lèi xiè,</i> <i>Suí shān wàng jūn gé.</i>	Despondent, suffering from lack of cheer, We go out for pleasure, hand in hand. Seeking clouds, we ascend a tiered kiosk; Following the hills, we gaze at the mushroom-like pavilions.
遠樹曖阡阡， 生煙紛漠漠。 魚戲新荷動， 鳥散餘花落。 不對芳春酒， 還望青山郭。	<i>Yuǎn shù ài qiānqiān,</i> <i>shēng yān fēn mò mò.</i> <i>Yú xì xīn hé dòng,</i> <i>niǎo sàn yú huā luò.</i> <i>Bù duì fāng chūn jiǔ,</i> <i>Hái wàng qīng shān guō,</i>	Distant trees are hazy in their luxuriance; A mist rises, spreading in billows. Where fish sport, new lotuses stir; As birds scatter, remaining flowers fall. If not facing the fragrant spring ale, We shall gaze at villages in the blue hills instead. ¹¹⁰

In questo caso vediamo una poesia che molto si avvicina alla poesia in stile moderno di epoca Tang. Alcuni aspetti che si possono notare ad un primo sguardo sono la lunghezza del componimento, dieci versi contro la media di venti versi delle poesie di Xie Lingyun, e come il terzo distico sia un perfetto esempio di corrispondenza tonale e di verso regolato, il quale presenta il seguente schema (\\--)(--\\)¹¹¹, con una perfetta alternanza di tono piano e obliquo. Il paesaggio descritto, le *eastern field* del titolo, era un luogo ai piedi di una montagna dove il principe Wenhui aveva costruito una residenza, qui rappresentato all’inizio dell’estate; ciò che sorprende però è che nonostante questo sia un periodo legato al prosperare della vita,

¹¹⁰ Traduzione inglese in Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., p. 142.

¹¹¹ (-) indica il tono piano, (\\) indica il tono obliquo, per una spiegazione più dettagliata si veda il paragrafo successivo.

alla felicità dell'esistenza, Xie Tiao sembra sceglierlo appositamente per mostrare come anche in esso sia possibile sperimentare l'effimero dell'esistenza, si veda in particolare il verso otto dove gli uccelli fanno cadere i petali dei fiori probabilmente ormai già appassiti. A ciò si aggiunge una sostanziale estraneità tra l'uomo e la natura, l'uomo è una presenza esterna a questa, come se fosse estraneo ai suoi ritmi.

“玉階怨” *Yù jiē yuàn* “Jade Stairs Resentment”

夕殿下珠簾, <i>xī diàn xià zhū lián,</i>	-\\--	In the evening hall, the bead curtain is lowered;
流螢飛復息。 <i>Liú yíng fēi fù xī</i>	---\\-	Drifting glowworms fly, then rest.
長夜縫羅衣, <i>Cháng yè fēng luō yī,</i>	-\\---	Through the long night, sewing a gossamer dress:
思君此何極。 <i>sī jūn cǐ hé jí</i>	--\\--	This longing for you – when will it ever cease? ¹¹²

Questo secondo esempio sempre di Xie Tiao è una quartina, forma che avrà grandissima fortuna in particolare come poesia di corte. In questo caso non siamo di fronte ad uno schema tonale tipico della poesia in stile moderno, tuttavia è evidente la consapevolezza dell'utilizzo dei toni lungo tutto il componimento, in particolare con il sovrapporsi di schemi retorici con quelli tonali. Si vedano i versi 2 e 3 dove il ritmo semantico si adatta alla suddivisione tonale e viceversa. Non si è ancora di fronte ad uno schema prosodico prestabilito dove i poeti adattano la loro scrittura, quanto piuttosto ad un utilizzo più libero della tonalità ma ormai a quest'altezza già consapevole. Altra caratteristica è la lingua sostanzialmente semplice, si potrebbe dire quasi dal quotidiano, attraverso la quale si crea una complessa serie di connessione e rimandi volti a creare quell'atmosfera di prolungata solitudine in cui è immersa la donna. In questo caso si può vedere come Xie Tiao si allontani dalla densità dei poeti precedenti cercando una poesia che sia anche modello di raffinatezza ed eleganza. Questa poesia in particolare mostra come la forma concisa e la struttura precisa aiuta il consolidamento di due pilastri di questa nuova concezione estetica, l'interiorizzazione dell'esterno e la formalizzazione dell'interno. Con così pochi distici a

¹¹² Traduzione inglese in Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., p. 143.

disposizione il poeta non può più descrivere, ma deve interiorizzare il mondo ed esprimere i suoi stati interiori, inclusa la sua impressione interiorizzata del mondo¹¹³.

In conclusione è chiaro come la poesia in stile moderno sia il frutto di un graduale sviluppo, nel quale i poeti si sono resi sempre più consapevoli della differenza tra poesia moderna e poesia antica, hanno compiuto coscientemente le loro scelte e hanno esplorato le possibilità di questa nuova forma, la norma veniva vista come un insieme di possibilità, non implicando una fede cieca in essa. Paradossalmente quando questo tipo di poesia raggiunge una forma stabile alla fine dell’VIII secolo, è anche quando allo stesso tempo si fossilizza, divenendo sempre più ridotta ad un mero esercizio poetico fine a sé stesso.

2.4 Caratteristiche e norme della poesia in stile moderno

È opportuno a questo punto fornire una breve descrizione della poesia cinese in stile moderno da un punto di vista metrico¹¹⁴. Questa si divide in due categorie: *lushi* 律诗, che comprende i componimenti di otto versi, e *jueju* 绝句, componimenti di quattro versi. Il *lushi* contempla la possibilità di eccedere gli otto versi, in questo caso prende il nome di *pailu*. Non c’è un numero di versi preciso che delimita questa sottocategoria, tutti i *lushi* che superano gli otto versi, da dieci versi fino alle centinaia, sono denominati *pailu*. *Lushi*, *jueju*

¹¹³ Cfr Kao Yu-kung, *The Aesthetic of regulated Verse*, in Lin Shuen-fu, Owen S. (Ed.), *The Vitality of the Lyric Voice. Shih Poetry from the Late Han to the T’ang*, cit. p. 364.

¹¹⁴ Sull’argomento lo studio più completo disponibile è di Wang Li 王力, *Shici gelu*, 诗词格律, Zhonghuashuju 中华书局, Beijing 北京 1977. (Prosodia della poesia Shi e Ci); cfr. anche Yip Wailim (Ed.), *Chinese Poetry. An anthology of major modes and genres*, Duke University Press, Durham and London, 1997, pp. 171-175; cfr. anche Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, trad. ing. Riggs A. D., Seaton P. J., The Chinese University of Hong Kong Press, 2016, in particolare capitolo 2; ; cfr. anche Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., pp. 161-174; cfr. anche Wang Xinxia 王心霞, *Lidai lushi xuanping* 历代律诗选评, Renmin daxue chubanshe 人民大学出版社, Beijing 北京, 2017, (Selezione e analisi delle poesie in versi regolati delle passate dinastie) pp. 556-588; cfr. anche Ge Zhaoguang 葛兆光, *Hanzidemofang: Zhongguo gudian shige yuyan xuezhaji* 汉字的魔方: 中国古典诗歌语言学札记, Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社, Shanghai 上海 2016. (Note linguistiche sulla poesia cinese classica), pp. 77-114.

e *pailu* possono essere a loro volta suddivisi in due categorie se composti di versi a cinque o sette caratteri.

Ciò che è importante chiarire, e che in parte è già stato accennato nei paragrafi precedenti, è che la poesia in stile moderno non comporta solamente una rigida ripartizione dei toni, ma a questa sono aggiunte una serie di norme sintattiche e lessicali che vanno a creare un componimento con una struttura completamente integrata. Si vedano per prime le norme che coinvolgono la sintassi:

- Ogni verso è composto dalla somma di due unità, la prima di due caratteri e la seconda di tre caratteri.
- Ogni unità trisillabica è composta a sua volta da un carattere e un binomio, separati da una leggera pausa.
- Il verso risulta composto da un ritmo semantico di 2+3, o più correttamente 2+(1+2) oppure 2+(2+1).

Altra norma che coinvolge la sintassi riguarda solamente i distici centrali nel *lushi*, a questi è richiesto che i due versi siano strettamente paralleli per categorie tematiche e per le parti del discorso. I caratteri del distico devono combaciare per senso, ad esempio entrambi verbi che esprimono emozioni, verbi di movimento, nomi di natura, nomi legati ad emozioni, numeri, eccetera. Questo crea una rete di connessioni tra le parole che compongono la poesia dando vita ad una struttura che risulta unitaria subito ad un primo sguardo.

Sempre riguardo il *lushi* ci sono altre due norme, una obbligatoria mentre l'altra opzionale. La prima è l'obbligo di alternanza tra distici paralleli e non paralleli. Poiché i distici centrali devono essere paralleli quello iniziale e finale dovranno risultare non paralleli, ottenendo una struttura di questo tipo: primo distico non parallelo, secondo e terzo paralleli, quarto non parallelo. L'unica variazione consentita, a discrezione del poeta, riguarda il primo distico che può essere anche questo parallelo, l'ultimo distico invece non ammette eccezioni, deve essere sempre non parallelo. Questa alternanza crea una sorta di struttura tripartita formata da inizio, centro e fine, che però non si rispecchia in una successione temporale degli eventi narrati, anzi, solitamente la parte centrale è una sorta di sospensione temporale, di intensa riflessione e percezione, raramente si hanno nei distici centrali precisi riferimenti a tempo e spazio.

La seconda norma che coinvolge la struttura è opzionale e consiste nel seguire una scansione a quattro stadi. *Qi* 起 “inizio”, *cheng* 承 “continuazione”, *zhuan* 转 “cambio”, *he* 合 “conclusione”. Successione non obbligatoria ma molto osservata nella poesia Tang,

Per quanto concerne le norme che coinvolgono la tonalità si è visto come il cinese antico distinguesse tra quattro toni: piano, crescente, andante ed entrante. La ripartizione nella poesia in stile moderno è tra il tono piano e gli altri tre che vengono chiamati obliqui. Il tono piano nel cinese moderno comprende il primo e secondo tono mentre l’obliquo comprende il terzo e il quarto. Oggi purtroppo non ci è possibile una ricostruzione precisa della tonalità del cinese antico, dalle poche informazioni giunte possiamo supporre che il tono piano si caratterizzasse per un suono più lungo, mentre gli obliqui erano più brevi. Di seguito per indicare il tono piano si userà il simbolo (-), per il tono obliquo (\).

Le tre norme tonali della poesia in stile moderno sono le seguenti:

- 1) Massimo contrasto di toni all’interno di un verso. Ogni verso deve essere composto da due coppie di due tipi di toni (--)(\), e un tono che può essere piano o obliquo a rovesciare il bilanciamento. Questa suddivisione dei toni riprende il ritmo semantico visto sopra 2+(1+2) o 2 (2+1). Il tono libero può trovarsi alla fine o all’inizio del verso, se si trova alla fine del verso si hanno le seguenti combinazioni: (\--)(--\); se il tono libero è all’inizio del verso invece si hanno le seguenti combinazioni: (---\)(\--). Non sono ammesse combinazioni differenti.
- 2) Massimo contrasto tra i due versi del distico. La combinazione dei toni del primo verso deve essere antitetica a quella del secondo verso. Per cui si ha:

1° verso: \--\ ---\

2° verso: --\-\ \--

L’ordine così espresso deve essere rispettato, non è possibile ad esempio il contrario di queste combinazioni, come ad esempio:

1° verso: --\-

2° verso: \--\

Questa alternanza non è consentita.

A quanto detto vanno aggiunte due regole rimiche. Tutti i versi con toni finali piani devono rimare, e tutti i caratteri che rimano di conseguenza devono essere in toni piani.

In questo caso non si potrebbe teoricamente avere una rima baciata poiché si violerebbe l'antitesi tonica del distico. Unica eccezione è il distico di apertura del componimento, solo in questo è concesso una rima baciata, per cui si potranno avere solo nel primo distico del componimento le seguenti coppie:

1° verso: --\|- \\\--

2° verso: \\\-- --\|-

- 3) Parziale equivalenza tra due distici adiacenti. È la corrispondenza di toni tra i primi due caratteri del secondo verso di un distico e i primi due caratteri del primo verso del distico successivo, con la limitazione che non possono presentare la stessa combinazione di toni. Per cui se il verso finale di un distico ha questa combinazione: --\-, il primo verso del distico successivo deve essere di questo tipo: ---\, non può essere ripetuta la combinazione: --\-. Tutto ciò permette solo due possibilità di combinare due distici in una quartina, che daranno forma ai seguenti schemi:

<i>Jueju I</i>	<i>Jueju II</i>
\\--\	---\
--\ -	\\ --
---\	\\--\
\\ --	--\ -

Oppure può esserci una variazione nel primo verso se si decide di avere una rima baciata nel distico di apertura:

<i>Jueju III</i>	<i>Jueju IV</i>
\\ --	--\ -
--\ -	\\ --
---\	\\--\
\\ --	--\ -

Questi sono i quattro schemi tonali possibili per un *jueju*, il componimento a quattro versi. Il *lushi*, componimento a otto versi presenta di conseguenza i seguenti schemi:

<i>Lushi I</i>	<i>Lushi II</i>
\\--\	---\
--\ -	\\ --
---\	\\--\
\\ --	--\ -
\\--\	---\
--\ -	\\ --
---\	\\--\
\\ --	--\ -

<i>Lushi III</i>	<i>Lushi IV</i>
\\ --	--\ -
--\ -	\\ --
---\	\\--\
\\ --	--\ -
\\--\	---\
--\ -	\\ --
---\	\\--\
\\ --	--\ -

Anche qui l'unica differenza tra *Lushi I* e *III* e *Lushi II* e *IV* è data dal primo verso. I versi a sette sillabe funzioneranno allo stesso modo con l'aggiunta di due sillabe di tono opposto ad inizio verso, ad esempio:

(--)\|--\|
 (\|)--\|-
 (\|)---\|
 (--)\||--

Questi qui elencati sono gli schemi tonali corretti che seguono rigidamente la norma, l'eccezione più comune a questi, e generalmente accettata, la si trova nel primo e terzo carattere del verso a cinque caratteri, e nel primo, terzo e quinto carattere del verso a sette caratteri, a questi caratteri è consentito avere il tono opposto rispetto alla norma.

CAPITOLO 3

La poesia in stile moderno di epoca Tang

3.1 Du Fu maestro del verso regolato

La prima poesia presa in esame è *Chunwan* 春望 “Sguardo a primavera” di Du Fu (712-770)¹¹⁵. Si tratta di una tra le poesie più note del poeta e che meglio si presta ad un’analisi della forma *lushi*. La poesia è stata composta nel marzo del 757, meno di un anno prima la capitale Changan era caduta nelle mani del generale ribelle An Lushan¹¹⁶ e l’imperatore con la corte erano stati costretti a spostarsi in un luogo più sicuro. Anche Du Fu dovette lasciare la città, prima portò la famiglia in un luogo più sicuro dopodiché si unì all’imperatore con la corte in esilio. Fin dai primi versi i riferimenti a questi eventi sono espliciti, tuttavia la poesia

¹¹⁵ Du Fu è considerato uno dei più grandi poeti in lingua cinese, la sua vicenda personale è segnata dai numerosi tentativi di fare carriera all’interno dell’amministrazione imperiale, che però non lo porteranno mai a raggiungere una posizione di prestigio. La rivolta di An Lushan è un altro evento che segna la sua vita e allo stesso tempo pone la parola fine al periodo di massimo splendore della dinastia Tang, la quale dopo questo evento si avvia verso un inarrestabile declino. L’opera di Du Fu non riscuote molto successo quando il poeta era ancora in vita, ma inizia ad essere apprezzata dopo la sua morte. Attribuiti a Du Fu ci rimangono più di un migliaio di componimenti, molti in versi regolati dei quali è considerato un maestro. L’opera intera di Du Fu è stata pubblicata da Qiu Zhaoao (Ed.) 仇兆鳌, *Dushi xiangzhu* 杜诗详注, (L’opera di Du Fu con commento) 5 vol., Zhonghuashuju 中华书局, Beijing 北京, 1979; per tutta l’opera in traduzione inglese cfr. S. Owen, *The Poetry of Du Fu*, 6 vol., De Gruyter Mouton 2015; la bibliografia sull’autore è sterminata, tra gli studi più significativi si segnala Feng Zhi 冯至, *Dufuchuan* 杜甫传, (Studi su Du Fu), Beijing 北京, 1952; cfr anche Xiao Difei 萧涤非, *Du Fu* 杜甫, Hong Kong, 1963; cfr. anche W. Hung, *Tu Fu: China’s Greatest Poet*, 2 vol, Harvard University Press, 1952; cfr. anche A.R. Davis, *Tu Fu*, New York, 1971; cfr anche cfr anche S. Owen, *The Great Age of Chinese Poetry: The High Tang*, Yale University Press, New Heaven, 1981, pp. 183-224; cfr. anche Eva Shan Chou, *Reconsidering Tu Fu: Literary Greatness and Cultural Context*, Cambridge University Press, 1995; cfr anche D. Hawkes, *A Little Primer of Tu Fu*, Clarendon Press, Oxford, 1967; cfr anche D. R. McCraw, *Du Fu’s Lament for the South*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 1992; cfr anche W.H. Nienhauser Jr. (Ed.), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* (Vol 2), cit., pp. 813-818.

¹¹⁶ Sulla dinastia Tang confronta M. Sabattini, P. Santangelo, *Storia della Cina*, Laterza, Bari, 2005, pp. 245-328; cfr anche J. Gernet, *A History of Chinese Civilization*, Cambridge University Press, New York, 1982, pp.233-296.

non può essere confinata al solo dato storico, aprendosi a nuovi scenari che vanno ben oltre le vicende vissute dal poeta.

Di seguito il testo della poesia affiancato dallo schema tonale, il ritmo semantico e la traslitterazione¹¹⁷. Vengono poi proposte due traduzioni la prima letterale parola per parola, e una seconda per restituire il senso generale dei versi¹¹⁸.

Chunwan 春望 “Sguardo a primavera”¹¹⁹

國破山河在，	(<i>Guó</i>) ¹²⁰ <i>pò shān hé zài</i>	\\ - - \\	2+(2+1)
城春草木深。	<i>Chéng chūn cǎo mù shēn</i>	- - \\ -	2+(2+1)
感時花濺淚，	<i>Gǎn shí huā jiàn lèi</i>	(\) - - \\	2+(1+2)
恨別鳥驚心。	<i>Hèn (bié) niǎo jīng xīn</i>	\\ \\ - -	2+(1+2)
烽火連三月，	<i>Fēng huǒ lián sān yuè</i>	(-) \\ - - \\	2+(1+2)
家書抵萬金。	<i>jiā shū dǐ wàn jīn</i>	- - \\ -	2+(1+2)
白頭撓更短，	(<i>Bái</i>) <i>tóu náo gèng duǎn</i>	(\) - - \\	2+(1+2)
渾慾不勝簪。	<i>Hún yù bù (shèng)</i> ¹²¹ <i>zān</i> ¹²²	\\ \\ - - ¹²³	2+(1+2)

Pease/stato-rotto-	montagna-fiume -rimanere
Città-primavera-	erba-legno-profondo
Percepire-tempo-	fiore-versare-lacrime
Odiare-separazione-	uccello-spaventare-cuore
Faro-fuoco-	unire/continuo-tre-mese
Casa-lettera-	è uguale-diecimila-oro

¹¹⁷ La traslitterazione fa riferimento per pronuncia e tonalità al cinese moderno, la pronuncia del cinese a questa altezza era piuttosto differente, forse più vicina al cantonese che non al cinese moderno. Ci sono stati tentativi di ricostruzione della pronuncia del cinese in epoca Tang, si veda W. Baxter, L. Sagart, *Old Chinese: A New Reconstruction*, Oxford University Press, 2014; cfr. anche Wang Li 王力, *Hànyǔ Yǔyīn Shǐ* 汉语语音史, Shāngwù Yīnshūguǎn Chūbǎn 上虞印书馆出版, Beijing 北京, 2008, (Storia fonetica del cinese). Vista la complessità della materia e le discussioni ancora in essere non mi addentrerò in questioni di carattere fonetico poiché richiederebbero una trattazione a parte.

¹¹⁸ Entrambe le traduzioni sono mie.

¹¹⁹ Per un'analisi della poesia cfr. Wang Xinxia 王心霞, *Lidai lushi xuanping* 历代律诗选评, cit. pp. 74-76; cfr. anche Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., pp. 161-172; cfr. anche Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, trad. ing. Riggs A. D., Seaton P. J., The Chinese University of Hong Kong Press, 2016.

¹²⁰ Nella traslitterazione tra parentesi tonda ci sono quei caratteri che erano originariamente in tono entrante e che quindi appartengono al tono obliquo.

¹²¹ Questo carattere va letto con il primo tono, quindi fa parte del tono piano.

¹²² Va letto *zen*.

¹²³ Tra parentesi tonde ci sono quei toni che divergono dallo schema canonico di tipo I.

Bianco-testa- grattare-più-corto
Semplicemente-stare per-no-può tenere-forcina

Il paese è spezzato, le montagne e i fiumi restano,
in città¹²⁴ è primavera, erba e alberi crescono rigogliosi.
Percependo il tempo, i fiori versano lacrime,
odiando la separazione, gli uccelli si spaventano nel profondo¹²⁵.
I fuochi del faro¹²⁶ durano per tre mesi¹²⁷,
una lettera da casa è uguale a diecimila soldi d'oro.
I miei capelli bianchi, più li tocco e più sono rari,
solamente non possono più tenere una forcina¹²⁸.

Ad un primo sguardo si può notare la regolarità dello schema tonale, il quale riprende quasi perfettamente lo schema di tipo I illustrato nel capitolo precedente. Sono presenti solamente tre variazioni, tutte al primo carattere del verso, una delle variazioni più utilizzate e consentite. Sono variazioni non casuali, i tre caratteri in questione risultano semanticamente uniti tra loro: *gan* 感 “percepire, sentire” significa anche “emozione” più in generale, *feng* 烽 “torre di segnalazione”, *bai* 白 “bianco”, il colore simbolo del lutto. La funzione della torre è di allerta, avverte l'incombere della guerra, questa però deve ancora accadere, è quindi un termine associato alla paura; allo stesso modo il bianco è il lutto, dopo la morte, quindi legato alla sofferenza e al dolore dei familiari. L'unione di questi tre caratteri ci dà emozione, paura, sofferenza e dolore, una sorte di chiave di lettura dell'intera poesia.

Per quanto riguarda il ritmo semantico questo è perfettamente scandito dal ritmo 2+3, che assume la forma 2+(2+1) per il primo distico, e 2+(1+2) per tutti gli altri versi. Ritmo semantico e schema tonale hanno una quasi perfetta sovrapposizione, le uniche eccezioni, oltre ai tre caratteri sopra menzionati, si hanno alle fine del quinto e sesto verso. Qui gli ultimi due caratteri semanticamente uniti hanno invece toni opposti, creando in questo caso

¹²⁴ La città è la capitale Changan

¹²⁵ Sulle possibili interpretazioni di questo distico si veda l'analisi che segue.

¹²⁶ Il fuoco sulla torre veniva acceso quando era in corso un'invasione.

¹²⁷ Un'altra interpretazione sostituisce “tre mesi” con “marzo”, mese in cui il poeta avrebbe composto la poesia, poiché in cinese anche “marzo” è composto dal carattere “tre” e dal carattere “mese”.

¹²⁸ In epoca Tang gli uomini portavano i capelli raccolti all'indietro e fissati con una forcina.

un'unione ideale tra “luna” ed “oro”, in cui il risplendere della luna è elemento notoriamente associato al pensiero rivolto a casa.

Sul piano strettamente lessicale la poesia si caratterizza per una stringente economia lessicale, il quale è un tratto distintivo di tanta poesia cinese di epoca Tang. La poesia presenta una netta maggioranza di quelle che Françoise Cheng chiama “parole piene”¹²⁹, ovvero che hanno un referente sempre ben visualizzabile o che indicano un'azione chiara; al contrario le “parole vuote”, ovvero quegli elementi grammaticali come congiunzioni e preposizioni, o quelle parole senza un chiaro referente, sono tutte limitate all'ultimo verso. Du Fu massimizza l'uso di contenuti per immagine mantenendo le parole vuote al minimo. Si nota in particolare l'assenza dei pronomi personali, la quale comporta una mancata individuazione del soggetto. Questa mancanza va a sopprimere l'opposizione soggetto e oggetto, il soggetto così si relaziona a movimenti della natura e interiorizza elementi esterni. L'assenza di pronomi, ma anche di indicatori precisi di spazio e tempo, libera la poesia da riferimenti precisi, in questo modo il lettore è chiamato ad un ruolo attivo: egli deve ricreare dentro di sé la scena raffigurata. L'intento però del poeta non è quello di confondere il lettore, alla mancanza di “parole vuote” subentra un ordine dei caratteri sempre ben preciso, che va letto non solo in rapporto al verso in cui sono disposti, ma anche in rapporto al distico nel suo insieme. Oltre al ritmo semantico, infatti, un altro nesso sintattico tipico della poesia a questa altezza è il parallelismo nel distico. Si veda ad esempio il parallelismo del secondo distico: due verbi emotivi, “percepire” e “odiare”, coordinate spazio-temporali date da “separazione” e “tempo”, la natura rappresentata da “fiore” e “uccello”, il finale nuovamente legato dalle emozioni rappresentato da “versare lacrime” e “spaventarsi nel cuore”. L'insieme di tonalità, ritmo semantico e parallelismo crea un insieme sintattico di collegamenti che dà vita ad una struttura unita nel suo insieme.

Andando a vedere più da vicino i distici della poesia si nota come la tipica ripartizione di *qi* 起 “inizio”, *cheng* 成 “continuazione”, 转 “cambio”, *he* 合 “conclusione” sia generalmente rispettata.

¹²⁹ Cfr. Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, cit., cap. 1 The passive procedure.

Il primo distico è parallelo, come i distici centrali, e svolge una funzione introduttiva, definisce il tempo, lo spazio e il tema dell'intero poema. Entrambi i versi sono giocati sull'opposizione tra ciò che appartiene all'uomo e alla natura: nel primo verso allo stato distrutto dall'uomo viene opposta la natura che rimane; nel secondo verso all'immagine di una città distrutta e abbandonata è opposta quella di una natura che cresce rigogliosa. *Shen* 深 significa "profondo", sia in senso letterale che figurale, qui indica come erba e alberi in primavera grazie all'assenza dell'uomo possano crescere forti con radici profonde. È interessante notare anche l'antitesi che c'è tra i versi, all'immagine del paese in rovina del primo verso è opposta l'immagine di una primavera che sta sorgendo nel secondo verso.

Il secondo distico, di continuazione, prosegue su immagini parallele. Se nel primo distico però il poeta descriveva ciò che vedeva, nel secondo distico le immagini sono interiorizzate, volte a descrivere il suo stato emotivo. Al centro dei due versi si trovano "uccelli" e "fiori", due elementi che coinvolgono il poeta in quella che si può definire una sorta di fantasticheria, che egli non descrive nel dettaglio ma cerca di farla rivivere al lettore attraverso una serie di ambiguità sintattiche. Come si può notare manca un soggetto chiaramente espresso in entrambi i versi, e questo permette di formulare più di un'interpretazione. Ecco di seguito quattro possibili letture¹³⁰:

La prima lettura pone il poeta come soggetto dell'intero verso, per cui si ha "io sento questo tempo miserabile che anche la vista dei fiori mi fa piangere; io odio la separazione così tanto che anche il canto di un uccello mi fa trasalire". Il poeta piange, è spaventato, e uccelli e fiori sono la ragione della sua reazione.

Una seconda lettura ha per soggetto il poeta per i primi due caratteri, mentre per i restanti tre caratteri i soggetti sono rispettivamente "fiori" e "uccelli". Per cui il distico si potrebbe interpretare nella seguente maniera: "come sento il tempo miserabile, i fiori versano lacrime; come odio la separazione, gli uccelli sono spaventati nel profondo".

¹³⁰ Sulle possibili interpretazioni di questi versi cfr. Cai Congqi (Ed.), *How to read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., pp. 166-167.

Una terza lettura implica l'assenza del poeta e i soggetti divengono esclusivamente fiori e uccelli: "sentendo il tempo miserabile, i fiori versano lacrime; odiando la separazione, gli uccelli si spaventano nei loro cuori".

Un'ultima lettura possibile richiede una forzatura del ritmo semantico, passando da un ritmo di tipo 2+3 ad un ritmo di tipo 3+2; forzatura non insolita in Du Fu e che potrebbe trovare la sua giustificazione anche nella distribuzione dei toni per cui fiori e uccelli si uniscono a "tempo" e "separazione": "colpito dai fiori di primavera, io verso lacrime; soffrendo per gli uccelli che si separano, il mio cuore sussulta".

Ogni lettura offre una diversa prospettiva sulla sofferenza umana, tema alla base della poesia. Con la prima e la quarta lettura la sofferenza è tutta centrata sotto un punto di vista umano, la natura non partecipa, è separata e sembra indifferente. Un contrasto che si richiama al primo distico nel quale la città è in rovina mentre la natura silenziosa cresce, indicando un'immagine dell'uomo fragile, afflitto, mentre la natura ora che è primavera è pronta a rigenerarsi, in un ciclo continuo che sta sopra alle azioni umane. Nella seconda lettura la sofferenza coinvolge non solo l'uomo ma anche la natura, questa ne è direttamente coinvolta tanto che i fiori versano lacrime e gli uccelli sono scossi nel profondo. Nella terza lettura la sofferenza umana è vista totalmente nella prospettiva di una natura empatica di cui ne diviene espressione. Si hanno quindi tre prospettive che si possono riassumere così: sofferenza umana e indifferenza della natura; risonanza tra uomo e natura; completa empatia tra uomo e natura. Comune a tutte le interpretazioni è la condizione di estrema tristezza e sofferenza del poeta, che lo porta a spostare uccelli e fiori, simboli di felicità, a una dimensione di tristezza che tutto pervade e si fa insostenibile. Ciò che però va sottolineato è che al lettore non viene richiesto di prendere una sola delle possibili interpretazioni, ma di vederle come un susseguirsi di prospettive diverse, in questo modo la fantasticheria del poeta rivive, prende forma, e il lettore può sostituirsi al poeta.

Anche il terzo distico è parallelo, ora però si passa ad un altro piano, i riferimenti diventano più strettamente legati al mondo degli uomini: il fuoco sulla torre per segnalare un'invasione e una lettera dalla famiglia. Il rapporto tra questi è più sottile, meno esplicito rispetto al distico precedente. Il fuoco della torre è portatore di un messaggio di distruzione, di cui il fuoco stesso ne è simbolo; la lettera del verso successivo, messa in rapporto con una

grande somma di denaro, è un messaggio che non simboleggia la speranza, ma di una condizione di disperazione difficile da sopportare. Al centro dei versi si trovano i verbi “unire” “eguagliare”, verbi di collegamento e unione, che però qui suggeriscono l’effetto opposto, indicando separazione e sofferenza.

I due distici centrali possono anche essere visti come un intermezzo di sospensione. Essi sono composti da immagini che attraverso due parallelismi ci mostrano la condizione interiore del poeta, sia di fronte alla natura, sia in rapporto alla sua impotenza nei confronti degli eventi che accadono attorno a lui.

Il distico finale è di chiusura e si ricongiunge idealmente con l’inizio della poesia. Nel finale il focus diviene il poeta stesso e la vecchiaia che sopravanza, nel corso del componimento quindi si parte dallo stato, si passa alla famiglia, e infine si conclude con il poeta stesso. Gli ultimi due versi sono una lunga frase, in cui il soggetto sono i capelli del poeta. Anche se il linguaggio e l’immagine sembrano in tono minore, in realtà egli ci indica come la sofferenza lo stia consumando non solo all’interno, nell’interiorità, ma anche fisicamente, con il suo corpo ora in rovina. L’ultimo verso si distingue poiché è composto quasi esclusivamente da “parole vuote”, senza un chiaro referente, al contrario degli altri versi della poesia composti solamente da nomi e verbi con un chiaro referente. Ne risulta che il verso finale è dominato da un senso di assenza: non rimane nulla al poeta, c’è solo lui che si tocca i capelli in silenzio e tutto il resto gli è stato preso, nemmeno la forcina è destinata a rimanere. È un’immagine molto evocativa del suo stato, rendendo inutile qualunque astratta descrizione emotiva.

La poesia crea un susseguirsi di immagini che iniziano con il paese in rovina e si concludono con il decadimento del corpo del poeta. Il paese distrutto, la famiglia dispersa, la natura che soffre, il poeta che invecchia, senza mostrare evidenti connessioni filosofiche o contemplazioni religiose, l’insieme di queste immagini offre una grande visione cosmica confuciana. Attraverso di loro il poeta mostra gli inseparabili legami tra l’uomo morale con gli altri uomini, il suo paese e l’universo nel suo insieme¹³¹. Uno degli aspetti che più rende

¹³¹ Cfr. *ivi*, pp. 168-169.

possibile questo grande rappresentazione cosmica è il parallelismo nei primi tre distici. Con il parallelismo non si ha una progressione lineare e logica, il primo verso si sospende nel tempo e il secondo sopraggiunge non per continuarlo ma per confermarlo, e giustificare la sua esistenza. I due versi creano così un mondo autonomo, essi possono essere letti orizzontalmente e verticalmente, in una sorta di concatenazione senza inizio e fine. Al poeta, attraverso il parallelismo, è permesso di rompere in qualche modo la costrizione dei versi, stravolgendo e riordinando la struttura sintattica. Le immagini evocate non suscitano grandi impressioni, sono nell'ordine del quotidiano, tuttavia la loro successione e le loro connessioni amplificano la portata della poesia, che va oltre la sofferenza del poeta.

L'ellissi di "parole vuote" implica quella dimensione del vuoto che già si era vista nel primo capitolo parlando della pittura. La poesia può essere concepita come un dipinto, per cui i caratteri della poesia sono come i tratti essenziali del quadro, anch'essa prende forma dal vuoto e l'importante è che l'indifferenziato continui ad essere percepito¹³². Le parole sono distribuite secondo una modalità che si potrebbe definire pittorica, ovvero come la scelta di un tratto o di una sfumatura all'interno di un dipinto. La corrispondenza tra i vari piani della poesia produce una trama che sia apre a riflessioni che vanno oltre al significato letterale del testo. Questa trama di fondo è costruita da una rete potente e precisa di associazioni, le quali sono legate tra loro da un gioco preciso di proporzioni. La scrittura di Du Fu risulta severissima, meditata in tutti i suoi dettagli, il risultato è però fortemente evocativo di una situazione di sofferenza che va oltre alla sofferenza personale. Sono molteplici i piani coinvolti, per questo il lettore non è più un semplice spettatore, ma il poeta fa in modo che diventi parte attiva di questa esperienza. Questa poesia, che presenta riferimenti chiari alla vicenda personale dell'autore, in realtà produce una dimensione che va ad unire lo scenario del mondo e della storia con quello dell'interiorità.

La poesia si presenta come una rete di corrispondenze tra il livello fonico, lessicale, sintattico, simbolico, tonale. Le corrispondenze implicano continui riferimenti e implicazioni le une con le altre, a dominare il tutto è un'opposizione binaria che ben rappresenta il concetto

¹³² Cfr. Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, cit., cap. 1 The passive procedure.

di *yin* e *yang*¹³³, la ciclicità della vita, e il ritmo fondamentale dell'universo¹³⁴. C'è una continua opposizione tra natura e uomo, emozioni e scenari, e frequente soprattutto nei distici paralleli è l'opposizione di termini antitetici. Ciò non vuol dire esclusione, o l'uno o l'altro, ma al contrario è un'opposizione generatrice nel suo continuo sovrapporsi senza annullarsi.

3.2 Li Bai e la naturalezza della regola

Il secondo autore preso in esame è Li Bai (701-762)¹³⁵, il quale assieme a Du Fu viene annoverato tra i vertici di tutta la poesia cinese non solo di epoca Tang. La scelta di Li Bai quale esempio per la poesia in stile moderno potrebbe sembrare insolita, in quanto egli è noto

¹³³ È uno dei concetti chiave del pensiero cinese, Yin e Yang sono “i due soffi primordiali o principi cosmici che, con il loro alternarsi e la loro interazione presiedono all'insorgenza e all'evoluzione dell'universo. [...] Yin e Yang rappresentano dunque il principio della differenza che crea attrazione, come pure del divenire e della molteplicità che fanno nascere dalle loro combinazioni; ma anche, per la stretta correlazione che li unisce, sono i testimoni dell'Unità di fondo soggiacente il mondo. [...] La coppia Yin/Yang, divenuta così prototipo di ogni dualità, può valere da paradigma per tutte le coppie (Cielo/terra, sopra/sotto, davanti-dietro, maschile-femminile ecc.). Benché di opposta natura Yin e Yang sono al contempo solidali e complementari: l'uno non può operare senza l'altro, e il declino dell'uno implica al contempo lo sviluppo dell'altro. In questo, la dualità dello Yin e dello Yang si configura come la caratteristica per eccellenza del pensiero cinese, che preferisce concepire i contrari come complementari anziché come reciprocamente escludentisi”. In A. Cheng, *Storia del Pensiero Cinese*, cit., pp. 255-256. Sul concetto di Yin e Yang cfr. A. C. Graham, *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*, Institute of East Asian Philosophies, Singapore, 1986; cfr. anche R. Wang, *Yinyang: The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture*, Cambridge University Press, 2012.

¹³⁴ Cfr. Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, cit., cap 2 The active procedure.

¹³⁵ Su Li Bai si hanno poche notizie certe, sembra sia nato ai confini dell'impero nell'odierno Kirghizistan e forse egli stesso era di origine turca. Non sembra avere mai aspirato ad una carriera all'interno della burocrazia imperiale, durante i suoi numerosi viaggi però riesce per un certo periodo a far parte della cerchia di scrittori vicini all'imperatore, tuttavia in seguito, per motivi non ancora chiariti, viene costretto ad allontanarsene. Anch'egli è coinvolto suo malgrado dalla ribellione di An Lushan, anche se nel suo caso le conseguenze sembrano di minore rilevanza e subisce solo una breve incarcerazione. A differenza di Du Fu già in vita viene riconosciuto come un maestro di poesia, e lo stesso Du Fu lo elogia in alcune poesie. Di Li Bai rimangono un migliaio di componimenti, la maggior parte dei quali in stile antico. Per tutta l'opera di Li Bai scfr. Qu Shuiyuan 瞿蛻園 Zhu Jincheng 朱金城 (Ed.), *Li Bai jijiaozhu* 李白集校注, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社, shanghai 上海, 1980, (L'opera di Li Bai con una raccolta di collazioni e commento); numerosi sono gli studi a lui dedicati, si segnala Li Geng 林庚, *Shiren Li Bai* 诗人李白, Shanghai 上海 1958, (Il poeta Li Bai); cfr. anche Qi Weihai 戚维翰, *Li Bai yanjiu* 李白研究, Taipei, 1975, (Studi su Li Bai); cfr. anche A. Waley, *the Poetry and Career of Li po, 701-762 A.D.*, George Allen and Unwin, London, 1950; cfr. anche Wong Siu-kit, *The Genius of Li Po, A.D. 701-762*, University of Hong Kong, 1974; cfr. anche P. Varsano, *Tracking the Banished immortal: The Poetry of Li Bo and Its Critical Reception*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2003.

per le poesie in stile antico, non soggette a particolari vincoli metrici, ciò nonostante, anch'egli decide di sperimentare questa forma metrica scrivendo un numero consistente di poesie nella forma *lushi*. Sarà interessante vedere nell'esempio proposto come un poeta, solitamente restio a qualsiasi imposizione di forma, decida invece di comporre secondo uno dei metri più vincolanti, e come lo pieghi alle sue esigenze.

Le personalità di Li Bai e Du Fu sembrano essere agli antipodi: Du Fu ha per gran parte della sua vita cercato un impegno all'interno della corte, mentre Li Bai sembra non aver preso in considerazione questa carriera; Du Fu viene spesso ritratto come l'uomo confuciano moralmente irreprensibile, mentre Li Bai è famoso per la sua sregolatezza, testimoniata dalle numerose poesie dedicate all'ebbrezza; l'opera di Du Fu è presa a modello di *yi* 意 “la mente” e creatività, mentre l'opera Li Bai viene definita come il *qi* 气 “lo spirito” e la naturalezza. Nonostante queste personalità innegabilmente molto diverse, corrispondono due risultati artistici entrambi di altissimo valore, e che ognuno a loro modo incarna lo spirito della poesia in stile moderno.

La poesia analizzata è *Tīng shǔsēng jùntánqín* 聽蜀僧濬彈琴 “Ascoltando il monaco Shu suonare la cetra”, anche qui a fianco è stata inserita la traslitterazione, lo schema tonale, il ritmo semantico e le due traduzioni¹³⁶. Considerate però le numerose variazioni che Li Bai opera nello schema tonale, per avere un confronto più preciso a fianco dello schema tonale è inserito anche lo schema di riferimento che è di tipo II.

Tīng shǔsēng jùntánqín 聽蜀僧濬彈琴 “Ascoltando il monaco Shu suonare la cetra”

蜀僧抱綠綺, <i>shǔ sēng bào lǜ qǐ</i>	\-\\	---\\	2+(1+2)
西下峨眉峰。 <i>xī xià éméi fēng</i>	-\\---	\\--	2+(2+1)
為我一揮手, <i>Wèi wǒ (yī)¹³⁷ huīshǒu</i>	\\-\\	\\--\\	2+(1+2)
如聽萬壑松。 <i>rú tīng wàn hè sōng</i>	--\\-	--\\-	2+(2+1)
客心洗流水, <i>Kè xīn xǐ liúshuǐ</i>	\\-\\-	---\\	2+(1+2)
餘響入霜鐘。 <i>yú xiǎng rù shuāng zhōng</i>	-\\--	\\--	2+(1+2)
不覺碧山暮, <i>Bù (jué) bì shān mù</i>	\\-\\	\\--\\	2+(2+1)

¹³⁶ Entrambe le traduzioni sono mie.

¹³⁷ Anche qui tra parentesi ho indicato i caratteri originariamente in tono entrante che per questo motivo fanno parte del tono obliquo.

秋雲暗幾重。 *qiū yún àn jǐ chóng* --\|- --\|- 2+(1+2)

Shu-monaco-porta-verde-cetra
Ovest-scende-Emei- -montagna
Per-me-yi/corde-pizzicare/ondeggiare-mano
Come-ascoltare-diecimila-gola-pini
Me stesso-cuore/mente-lavare-scorrere-acqua
Rimanere-eco-entrare-ghiacciata-campana
Non-cosciente-verde-montagna-tramonto
Autunno-nuvola-scuro-diversi-strato

Il monaco della terra di Shu¹³⁸ con la sua verde cetra,
scende da ovest dalla montagna Emei¹³⁹.
Suona per me pizzicando le corde,
è come ascoltare il mormorio dei pini in innumerevoli valli.
La musica purifica il mio cuore come acqua cristallina,
l'eco risuona con le campane ghiacciate del tempio.
Non mi accorgo che il tramonto incupisce le verdi montagne,
e le nuvole d'autunno diventano sempre più scure.

Lo schema tonale del componimento si basa sul tipo II, ma solo il quarto verso e l'ottavo aderiscono perfettamente al modello, tutti gli altri presentano delle variazioni principalmente al primo e al terzo carattere. Nel quinto verso però si trovano ben tre variazioni, primo, terzo e quarto carattere; secondo la norma ad una variazione del quarto carattere, più insolita, doveva sempre corrispondere una modifica anche del terzo carattere, per riequilibrare la tonalità del verso.

Il ritmo semantico al contrario appare ad una prima analisi molto regolare, con una perfetta alternanza tra ritmo di tipo 2+(1+2) e 2+(2+1), l'unica eccezione a questa alternanza si trova nel terzo distico, l'unico parallelo del componimento.

¹³⁸ È la regione meridionale dell'impero, l'odierno Sichuan, in cui Li Bai ha vissuto assieme al padre da quando era bambino fino probabilmente ai vent'anni.

¹³⁹ Una delle quattro montagne sacre al Buddismo in Cina, è menzionata da Li Bai anche in altre poesie.

Andando a vedere più nel dettaglio il rapporto tra schema tonale e ritmo semantico, si può notare come questi presentino delle precise corrispondenze e permettano differenti letture dei versi:

- Nel primo verso la suddivisione di toni e parole combacia, 2+(1+2), e non ci sono modifiche da segnalare.
- Nel secondo verso ad una prima osservazione il ritmo semantico è del tipo 2+(2+1), tuttavia potrebbe avere anche un'altra suddivisione. Si noti come l'unico carattere ad indicare un'azione è il secondo *xia* 下, che in questo caso va interpretato come un verbo “scendere”, e lo schema tonale segue proprio questa ripartizione: *xia* è l'unico carattere obliquo, i restanti sono tutti nomi in tono piano ad indicare il luogo da cui proviene il monaco. Si noti anche i tre caratteri finali del verso “Emei picco/montagna” che sembrano creare un trisillabo. Con la modifica del tono del primo carattere nel primo e secondo verso risaltano nel distico i caratteri in seconda posizione “monaco” e “scendere” che restituiscono l'immagine generale del distico, il un monaco sembra assumere le sembianze di un immortale¹⁴⁰ che scende dal cielo.
- Nel terzo verso il terzo carattere *yi* — letteralmente “uno” può avere due significati: nel primo dà enfasi al verbo (utilizzo comune nella lingua cinese) così da rinforzare il tono e il ritmo; nel secondo potrebbe essere inteso come la corda dello strumento. In questo verso negli ultimi tre caratteri non c'è corrispondenza tra ritmo semantico e tono, Li Bai rende tonalmente i tre caratteri non separabili, ma risultano uniti tra loro seguendo un'alternanza tra tono obliquo e piano, al lettore viene restituita un'unica immagine del monaco che suona la cetra.

¹⁴⁰ Gli immortali nella cultura cinese sono esseri mitologici dai poteri sovranaturali, che hanno raggiunto una connessione con il Cielo inaccessibile per gli uomini. La loro figura deriva quasi certamente da quella degli antichi sciamani, appartengono ad una realtà trascendente e possono essere identificati come spiriti della natura e manifestazioni del Dao, per questo i luoghi in cui appaiono sono luoghi dove il confine tra mondo degli uomini e degli spiriti si fa più sottile, come montagne sacre, isole, fiumi ecc. La condizione di immortale per il Daosimo è raggiungibile attraverso pratiche fisiche e spirituali. Riferimenti agli immortali si trovano già in testi quali *Zhuangzi*, *Chuci* e *Liezi*. Sull'argomento cfr. J. Blofeld, *Taoism: The Road to Immortality*, Boston, 1978; cfr. anche K. Schipper, *The Taoist Body*, University of California Press, 1982; cfr. anche R. F. Campany, *To Live As Long As Heaven and Earth: Ge Hong's Traditions of Divine Transcendents*, University of California Press, Berkeley, 2002; cfr. anche M. Granet, *Il pensiero cinese*, cit., pp. 375-410.

- Al quarto verso c'è una perfetta corrispondenza tra toni e ritmo semantico, la quale segnala che da questo punto il focus non è più sul monaco, ma si è spostato sulla musica, infatti, da questo verso inizia la descrizione della musica e dei suoi effetti.
- Il quinto verso può essere considerato il verso centrale della poesia, nel quale il poeta descrive gli effetti della musica su di lui, ed è il verso che tonalmente si presenta più elaborato con ben tre modifiche che comprendono anche il quarto tono. La modifica di primo, terzo e quarto tono crea una perfetta alternanza tra tono piano e obliquo rendendo il verso come una catena inseparabile. Il ritmo semantico dovrebbe essere del tipo $2+(1+2)$, però, come si può notare, non c'è uno vero e proprio stacco dopo i primi due caratteri (si pensi, a confronto, ai versi di *Chuwang* di Du Fu), non ci sono pause ma seguendo la tonalità il lettore è chiamato a proseguire la lettura creando un'unica immagine legata allo scorrere dell'acqua, che con l'alternanza di suoni restituisce l'effetto di scorrere. Il verso può essere letto anche partendo dal quinto carattere e procedendo a ritroso, restituendo lo stesso significato.
- Nel sesto verso, parallelo del quinto, sono possibili due letture, seguendo il ritmo semantico $2+(1+2)$ dove la coppia "permane-eco" è isolata, per cui si ha: "l'eco permane, e si unisce al suono della campana ghiacciata". Oppure seguendo la tonalità $1+(2+2)$, "permane" in questo caso è isolato, e viene letto in funzione dei quattro caratteri successivi che diventano un'unità semantica, per cui si ha "permane l'eco unito al suono della campana ghiacciata". Questo verso va interpretato anche in funzione del quinto verso, con cui forma un distico parallelo, i due versi danno vita a due immagine antitetiche che rappresentano la stessa musica: nel quinto verso il suono è come l'acqua limpida che scorre, effetto suggerito anche dalla tonalità, nel sesto verso, al contrario, si ha l'immagine di un suono che rimane e persiste, grazie anche all'unione con il suono della campana. Anche in questo caso la tonalità cerca di ricreare questo effetto, con il primo e gli ultimo due caratteri con tono piano dal suono più lungo. Anche i caratteri dei due versi in terza posizione evocano azioni opposte, il primo è "lavare", quindi togliere ciò che è superfluo, riferendosi all'uomo, il secondo è "entrare/unire", la musica si unisce agli altri suoni presenti,

entrando in comunione con loro, creando un'atmosfera che va oltre le percezioni umane.

- Negli ultimi due versi la cesura dopo il secondo carattere è più netta rispetto ai versi precedenti, tuttavia, la disposizione dei toni va a dividere quelle coppie di caratteri che più sono semanticamente unite, quali “verde-montagna” e “molti-strati”. Anche in questo caso la scelta di Li Bai porta ad una maggiore unità del verso, e a delle cesure meno marcate.

Strutturalmente anche in questa poesia si può ad un primo sguardo riscontrare una ripartizione secondo le quattro parti *Qi* “inizio”, *cheng* “continuazione”, *zhuan* “cambio”, *he* “conclusione”. L’inizio è rappresentato dal primo distico nel quale viene introdotto il monaco del regno di Shu, viene descritta la sua discesa dalla montagna Emei, ed è percepibile la profonda ammirazione del poeta per il monaco, messo sullo stesso piano di un immortale. Anche se non ancora menzionata, la musica che andrà a suonare ci aspettiamo che vada oltre la musica suonata dagli uomini.

Nel secondo distico entra il poeta, il quale però è solo uno spettatore inerme di fronte alla musica, e così rimarrà fino alla fine del componimento. È interessante sotto questo aspetto notare la differenza con Du Fu, quest’ultimo in tutta la poesia ha evitato qualsiasi indicazione chiara del soggetto, mentre Li Bai indica chiaramente i soggetti della scena, il monaco e sé stesso, il primo attivo il secondo passivo. In questo distico l’attenzione si sposta prima sull’azione di suonare, unico accenno diretto a questa azione, e poi viene offerta una prima descrizione del suono, paragonato al vento tra i pini in innumerevoli valli. L’immagine è di un suono che si propaga proprio partendo da questo distico, andando poi a ricoprire il resto della poesia.

Il terzo distico è l’unico parallelo, riprende la descrizione della musica del verso precedente, ma aggiunge gli effetti di questa sul poeta; è ora più evidente che ci si trova di fronte ad una musica che ha delle proprietà sovranaturali, la quale recide i legami tra il poeta e il mondo. Nel quinto verso il poeta ci dice come il suono della cetra lavi, purifichi il proprio cuore/mente rendendolo lieto, riuscendo a portare egli stesso in una condizione superiore, rappresentata poi nel distico finale. Nel sesto verso il suono della cetra è unito all’eco di una campana ghiacciata, immagine che evoca la propagazione della musica e indica il persistere

di questa non solo nello spazio (le innumerevoli gole del verso quattro), ma anche nel tempo, un eco che permane e non svanisce. Dalla campana ghiacciata è possibile anche risalire alla stagione in cui ci troviamo, anticipando le nuvole autunnali dell'ultimo verso.

L'ultimo distico, di chiusura, passa a descrivere come il poeta, preso ad ascoltare il suono della cetra, raggiunga uno stato di sospensione temporale, perdendo completamente il senso di spazio e tempo. Non sappiamo però se il poeta sia qui consapevole dello scorrere del tempo e del farsi buio perché la musica è scomparsa, o se in momento di lucidità egli si accorga del cambiamento in atto attorno a lui, sembrerebbe quasi che le nuvole si stiano muovendo proprio in accordo con la musica.

Se ad una prima analisi è possibile suddividere il componimento in quattro parti seguendo i distici, ad una più attenta osservazione si può notare come Li bai sembra non seguire troppo fedelmente questo schema. La poesia si può suddividere anche in tre parti: nei primi tre versi si ha la presentazione della scena: viene introdotto il monaco e la musica dedicata al poeta; dal quarto al sesto verso si ha una descrizione della musica e il suo effetto sull'animo del poeta; il distico finale mostra il distacco dal mondo delle cose e il totale coinvolgimento del poeta nella musica.

Come si è visto nel rapporto tra tonalità e ritmo semantico, e ora per la macrostruttura del componimento, Li Bai vuole che la poesia proceda con la stessa naturalezza dello scorrere dell'acqua e delle nuvole¹⁴¹. Il suono della cetra è anche il suono della poesia, il poeta cerca di ricreare non solo l'immagine di quello che vede, ma il suono stesso, la melodia, la poesia gioca su questa sovrapposizione melodia della cetra e delle parole; la poesia sembra creare una trama puramente musicale fatta dal sovrapporsi del piano semantico, tonale e dalla sintassi. Li Bai per rendere questo effetto adatta liberamente il verso regolato alle sue esigenze, le caratteristiche principali della forma *lushi* ci sono tutte, però Li Bai non si ferma a queste, non le prende come un dogma, ma le modifica entro le stesse regole.

La struttura poetica va a integrarsi con una contrapposizione di fondo di alcuni elementi presenti nel testo, se in Du Fu c'era soprattutto un contrasto di termini antitetici nei distici

¹⁴¹ Cfr. Wang Xinxia 王心霞, *Lidai lushi xuanping* 历代律诗选评, cit., pp. 57-58.

paralleli, in Li Bai bisogna prendere la poesia nel suo insieme per vedere come ci sia una contrapposizione tra elementi fissi, quali la montagna, la cetra, i pini, ed elementi in movimento, come la mano, l'acqua, le nuvole. Allo stesso modo il poeta è fermo, ascolta passivo la musica, il monaco invece si muove, e produce la musica, come si può notare i due piani dell'interiorità del poeta e ciò che gli sta attorno. La dualità Yin e Yang traspare lungo tutto il componimento, e il ritmo della poesia sembra ricreare questo effetto, con momenti di pausa e quiete, e momenti fluidi e dinamici. Ogni cosa però nella poesia sembra ricondurre al Dao: il suono, il vento, l'acqua, le nuvole, tutto sembra richiamare al suo scorrere, e tutto sembra unito nella musica. Il poeta mostra la superba capacità di suono del monaco mostrando una varietà di atmosfere musicali, così che il suono della cetra è in continuo cambiamento¹⁴². Tutte le immagini evocate nella poesia vanno a creare una sorta di palcoscenico della natura dove al centro troviamo il monaco e l'ascoltatore, e la musica unisce il tutto; la natura è unita al suono della cetra e viceversa, il suono è messo sullo stesso piano dei fenomeni naturali, la musica è un ponte che unisce l'uomo allo scorrere del mondo naturale, musica e natura portano il poeta a trascendere gli affanni del mondo, elevandolo a un stato spirituale e contemplativo, a musica abbatte ogni distinzione, tutto è interconnesso e scorre in accordo al Dao.

3.3 La poesia di Li Shangyin tra equilibrio e sospensione

L'ultima poesia presa in esame appartiene a Li Shangyin (813-858)¹⁴³, il poeta probabilmente più importante del tardo periodo Tang. Li Shangyin ha certamente in Du Fu

¹⁴² Cfr. *Ibidem*.

¹⁴³ Li Shanyin proveniva da una famiglia di funzionari, grazie alla quale riuscì ad avere una discreta carriera all'interno della burocrazia, senza però mai ottenere posizioni di rilievo e sempre dipendendo dal mecenatismo di qualche comandante militare. Nonostante le posizioni ricoperte a corte non sembra particolarmente coinvolto negli avvenimenti di quegli anni, è sostanzialmente estraneo anche alle sanguinose lotte tra fazioni all'interno della corte che segnano il periodo in cui vive. Un evento invece che lascia una profonda traccia è la morte della giovane moglie, il quale si ritrova in molta della sua produzione, forse anche a causa di questo trauma sembra negli ultimi anni della sua vita si sia avvicinato al Buddismo. La sua poesia venne etichettata generalmente come una poesia oscura di genere amoroso, e forse a causa della sua difficoltà non gli venne data la giusta

uno dei suoi modelli, ma il suo stile e le tematiche affrontate vanno in tutt'altra direzione, e spesso viene visto come un caso unico tra tutti i poeti del periodo Tang.

La poesia in questione è *Jinse* 锦瑟 “La cetra ricamata”, tra le più note del repertorio del poeta. *Jinse* viene solitamente posta, non sappiamo se per volere del poeta o come operazione posteriore, ad apertura della sua raccolta di poesie e per questo viene spesso letta anche come un manifesto di poetica. Il titolo in realtà è formato nient'altro che dai primi due caratteri del primo verso, per questo viene considerata alla stregua di una poesia senza titolo, espediente comune in Li Shangyin. Solitamente nella poesia cinese il titolo può avere due funzioni: riferirsi all'occasione in cui la poesia è stata composta, ad esempio “Ascoltando il monaco Shu suonare la cetra” di Li Bai, oppure era una sorta di chiave di lettura dell'intero componimento, come “Sguardo a primavera” di Du Fu. Lasciare la poesia senza titolo può essere quindi un atto deliberato, e nel caso di Li Shangyin, considerando il livello di ambiguità dei suoi componimenti, sembra un atto voluto a mantenere quest'aura misteriosa, consentendo molteplici letture tutte ugualmente plausibili¹⁴⁴. Ecco di seguito la poesia con la traslitterazione, lo schema tonale, il ritmo semantico, e le due traduzioni¹⁴⁵.

Jinse 锦瑟 “La cetra ricamata”

锦瑟无端五十弦，	<i>Jīn sè wú duān wǔ (shí)¹⁴⁶ xián</i>	\\--\\-	2+2+(2+1)
一弦一柱思华年。	<i>(Yī) xián (yī) zhù sī huá nián</i>	(\\) ¹⁴⁷ -\\(-)--	2+2+(1+2)
庄生晓梦迷蝴蝶，	<i>Zhuāng shēng xiǎo mèng mí hú(dié)</i>	--\\--\\	2+2+(1+2)
望帝春心托杜鹃。	<i>wàng dì chūn xīn (tuō) dùjuān</i>	\\--\\-	2+2+(1+2)
沧海月明珠有泪，	<i>Cāng hǎi yuè míng zhū yǒu lèi</i>	(-)(\\)--\\	2+2+(1+2)

considerazione se non molto tempo dopo la sua morte. Numerosi sono gli studi dedicati a Li Shangyin, si segnala Liu Xuekai 刘学锜, *Li Shangyin zhuanlun* 李商隐传论, Anhui daxue chubanshe 安徽大学出版社, Hefei 合肥, 2002 (Commentario alla biografia di Li Shangyin); Zhou Zhenfu 周振甫, *Li Shnagyin xuanji* 李商隐选集, Shanghai gujichubanshe 上海古籍出版社, Shanghai 上海, 1986, (Raccolta di poesie di Li Shangyin); cfr. J. Liu, *The Poetry of Li Shang-yin: Ninth-Century Baroque Chinese Poet*, University of Chicago Press, Chicago, 1969; Yu Wee-wah, *Li Shanyin: The Poetry of Allusion*, University of British Columbia, 1990; S. Owen, *The Late Tang. Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827-860)*, Harvard University Press, Cambridge, 2006, pp. 335-526.

¹⁴⁴ Cfr. Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, cit., p. 190.

¹⁴⁵ Entrambe le traduzioni sono mie.

¹⁴⁶ Tra parentesi i caratteri in tono entrante che quindi appartengono al tono obliquo.

¹⁴⁷ Tra parentesi i toni che differiscono dallo schema tonale di riferimento di IV tipo.

藍田日暖玉生煙。	<i>Lán tián rì nuǎn yù shēng yān.</i>	--\ \--	2+2+(1+2)
此情可待成追憶，	<i>Cǐ qíng kě dài chéng zhuīyì,</i>	(\)--\ \--\	2+2+(1+2)
隻是當時已惘然。	<i>zhīshì dāng shí yǐ wǎngrán</i>	(-)--\ \--\	2+2+(1+2)

Broccato-cetra-senza-ragione-cinquanta- -corde
 Uno-corda-uno-colonna-considerare-fiorito-anni
 Zhuang-letterato-alba-sogno-perdersi-farfalla- -
 Wang-imperatore-primavera-cuore/mente-affidare-cuculo- -

Grigio-mare-luna-splendente-perla-avere-lacrime
 Indaco-campo-sole-calore-giada-nascere/esalare-fumo
 Questo-emozione/sentimento-potere-aspettare-diventare-richiamare-memoria
 Solamente-essere-a quel tempo- -già-sconsolato- -

La cetra ricamata ha senza ragione cinquanta corde¹⁴⁸,
 ogni corda ogni ponticello rammentano gli anni della giovinezza.
 Zhuangzi in un sogno mattutino si perse in una farfalla¹⁴⁹,
 l'imperatore Wang affidò al cuculo i suoi sussulti d'amore¹⁵⁰.

Nel grigio mare la luna splende, e le perle hanno lacrime¹⁵¹,
 Nel Campo Indaco il sole è caldo e la giada esala del fumo.¹⁵²
 Queste emozioni si può aspettare diventino un ricordo,
 Soltanto in quel momento erano già sfocate¹⁵³.

¹⁴⁸ Si riferisce al mito nel quale una fanciulla suonò a Fuxi (leggendaro primo imperatore) una cetra a cinquanta corde, il suono toccò l'imperatore così nel profondo che non riuscì proseguire nell'ascolto, ruppe a metà la cetra creando la cetra a venticinque corde che da allora mantenne questa forma.

¹⁴⁹ Si riferisce ad un passo del *Zhuangzi*; "Una volta Zhuang Zhou sognò di essere una farfalla: una farfalla che volteggia liberamente e si diverte, consapevole dei propri intenti. Non sapeva di essere Zhou. All'improvviso, quando si svegliò, si sentì di nuovo Zhou, e si adattò alla forma fisica. Non sapeva se Zhou aveva sognato di essere una farfalla, o se una farfalla stava sognando di essere Zhou." In *Zhuangzi*, Arena L. V. (a cura di), cit. p. 86.

¹⁵⁰ Leggendaro imperatore che tradì la fiducia del ministro Bie Ling seducendo la moglie, preso dalla vergogna e dal rimorso per il suo gesto, decide di abdicare proprio a favore di Bie Ling ritirandosi in una montagna e alla sua morte si tramutò in un cuculo.

¹⁵¹ Due sono i possibili miti alla base di questo verso: nel primo si racconta che le perle hanno origine dalle lacrime delle sirene, nel secondo sono le fasi della luna a formare le perle, con la luna piena le perle crescono all'interno delle ostriche, con la luna nuova le ostriche rimarrebbero vuote. Nel sesto verso viene indicato il Campo Indaco, luogo che esiste realmente ed era noto per la sua giada, la tradizione narra che la giada in questo luogo riscaldata dal sole creava una nebbia che poteva essere vista solo da lontano, quando ci si avvicina questa si diradava e non era più visibile

¹⁵² *Lantian* letteralmente "indaco campo" è una contea vicino a Xian famosa fin dai tempi antichi per la sua giada, la tradizione narra che la giada in questo luogo riscaldata dal sole creava una nebbia che poteva essere vista solo da lontano, quando ci si avvicina questa si diradava e non era più visibile.

¹⁵³ Entrambi le traduzioni sono mie.

La poesia è in forma *lushi* ma, a differenza delle precedenti, è formata da versi di sette caratteri a cui corrisponde uno schema tonale di IV tipo. Il verso più lungo non si traduce in una forma più libera ma, come si può notare, c'è una sostanziale adesione al modello di riferimento per quanto riguarda i toni, le poche variazioni presenti si trovano principalmente al primo carattere. Il ritmo semantico del verso a sette caratteri strutturalmente si presenta come un'aggiunta di due caratteri, semanticamente uniti, al verso di cinque caratteri. Le strutture possibili saranno dunque le seguenti: 2+2+(1+2) oppure 2+2(2+1). In *Jinse*, escluso il primo verso a struttura 2+2+(2+1), a cui aderisce anche lo schema tonale per permettere la rima baciata nel primo distico, tutti gli altri versi presentano una struttura ben delineata del tipo 2+2+(1+2). Schema tonale e ritmo semantico corrispondono per gran parte del componimento, presentando poche variazioni in punti ben precisi del verso.

Nel primo distico si ha una corrispondenza quasi perfetta tra toni e ritmo semantico, mentre nel secondo distico si nota come i caratteri finali, che sono una parola bisillaba e vanno letti assieme, presentano proprio una variazione di tono; tre caratteri finali che hanno una chiara struttura 1+2, tonalmente si presentano all'opposto, 2+1.

Nel quinto verso i toni sono distribuiti in rottura con la semantica dei primi quattro caratteri, vanno infatti ad unire "mare" e "luna", terzo e quarto carattere, mentre c'è sostanziale adesione tra tono e ritmo per i tre caratteri finali. Al contrario il sesto verso presenta una perfetta corrispondenza tra semantica e tono.

Nell'ultimo distico i primi due caratteri e gli ultimi due caratteri del verso, semanticamente uniti, sono spezzati dalla disposizione tonale, mentre a centro verso terzo e quarto carattere si presentano come un'unità sia per ritmo che per toni.

Ritmicamente i primi tre distici presentano una sostanziale comunione tra semantica e verbo, creando delle immagini nitide e precise, a rendere però questi distici particolarmente ambigui è il lessico in riferimento al mito. L'ultimo distico ha al contrario un lessico meno ricercato, presentandosi in apparenza di più facile comprensione. Tuttavia la dissonanza tra toni e ritmo semantico, unita ad alcuni termini che si piegano a molteplici letture, mantiene quell'atmosfera sfocata che permea tutto il componimento.

Ad un primo sguardo, dunque, si può notare il forte contrasto tra la densità e la difficoltà dei distici interni e la relativa immediatezza della chiusura, quest'ultima che sembra

caratterizzata da un'urgenza di indirizzo. Va precisato che era normale nel tardo Tang una marcata differenza formale tra i distici centrali paralleli e il distico iniziale e finale, col risultato che i primi accuratamente elaborati erano idealmente inseriti in una cornice discorsiva. Li Shangyin gioca su questa differenza stilistica, presentandoci per prima una serie di versi suggestivi, formalmente perfetti e oscuri, seguiti da un distico conclusivo che è ricco di particelle e relativamente diretto, nel quale il poeta esprime un giudizio con un'intensità che anima ciò che è nascosto nei distici precedenti. Se la sostanziale mancanza del titolo non offre chiavi di lettura valide, la conclusione vista in questo modo offre delle soluzioni per provare ad interpretare la poesia¹⁵⁴.

Non è facile trovare una lettura comunemente accettata per *Jinse*, è certamente una delle poesie di Li Shangyin che più hanno fatto discutere e per questo motivo è stata interpretata in vari modi. C'è un filone di letture che la collega alla biografia dell'autore, in questo senso viene letta come un lamento per la moglie defunta, oppure come un commento velato per una relazione adultera (*Jinse* sarebbe il nome di una donna), o un lamento più generale per la sua vita infelice, o ancora come critica per la negligenza del padrone. Altre interpretazioni l'hanno letta come una rappresentazione onirica della vita, o una meditazione sulla natura irrealistica della vita e dell'amore in particolare. Infine c'è chi per la sua presenza ad inizio della raccolta l'ha indicata come una poesia proprio sull'arte poetica¹⁵⁵. Per quanto concerne i legami con la biografia, risulta un esercizio spesso futile e di poco interesse cercare di trovare sempre un collegamento tra vicende personali e i riferimenti nel testo; il ricordo evocato nella poesia si apre a molteplici possibilità e non ci è permesso di trarne un'interpretazione univoca. Non possiamo nemmeno ignorare che il poeta stia creando un'azione poetica piuttosto che nascondere significati tra i caratteri, la poesia ha una serie di immagini con una complessa rete di interrelazioni, che si aprono proprio per la loro disposizione a molteplici interpretazioni¹⁵⁶. La poesia cerca di rendere il tutto sfocato senza dei tratti chiari e distinguibili, che il poeta spesso ci dirà essere la nebbia che avvolge passione

¹⁵⁴ Cfr. S. Owen, *The Late Tang. Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827-860)*, cit. pp. 390-392.

¹⁵⁵ Per lettura come arte poetica cfr. Wang Xinxia 王心霞, *Lidai lushi xuanping 历代诗人选评*, cit. pp. 319-320.

¹⁵⁶ Cfr. S. Owen, *The Late Tang. Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827-860)*, cit. p. 379.

e memoria. Per questi motivi nell'analisi che segue non si cercherà di sostenere l'una o l'altra tesi, quanto piuttosto di evidenziare i possibili riferimenti a cui la poesia si apre, evidenziando come questi possano nascere proprio dalle corrispondenze tra i diversi piani strutturali del testo.

Il componimento segue una struttura tripartita: un distico iniziale di introduzione, dal linguaggio chiaro, senza evidenti artifici retorici, ma che in realtà apre già a numerose domande; una parte centrale con due distici paralleli e quattro richiami ad altrettanti miti della tradizione che sembra isolata dal resto; il distico finale che idealmente va a ricongiungersi al distico iniziale tanto che questi due, escludendo i due distici centrali, potrebbero quasi essere letti come una quartina¹⁵⁷.

Il primo distico si rifà ad un mito di tipo eziologico¹⁵⁸. Il poeta dice come ogni suono prodotto dalle corde e dai ponti della mitica cetra a cinquanta corde ricordi gli anni felici della giovinezza. Nel primo verso però in una posizione centrale, terzo e quarto carattere, il poeta inserisce *wudan* 無端 “senza motivo, senza ragione, invano”, elemento fondamentale perché cambia completamente il modo di intendere il mito. La cetra a cinquanta corde non ha ragione, è vana, il poeta sembra dire che non si può ricattare il passato, nemmeno con cinquanta corde, qualsiasi cetra sarà inutile a questo scopo. Seguendo questo ragionamento nel secondo verso il passato richiamato alla memoria è di conseguenza ormai perduto, confuso, il suo legame con il soggetto è reciso; le corde e i ponti non possono richiamare gli anni della gioventù, come sarà più chiaro nella chiusura della poesia. Se la cetra sta davvero per la poesia questa non può essere un'imitazione della mitica cetra a cinquanta corde, ma piuttosto un'allegoria sull'impossibilità di rappresentarla¹⁵⁹. Per François Cheng¹⁶⁰ i due caratteri finali potrebbero essere intesi come una persona, più probabilmente la moglie, e la cetra sempre invano cerca di richiamarne il suo ricordo. Già in questo primo distico si può

¹⁵⁷ Cfr. Wang Meng 王蒙, *Hundun de xinling chang- tan Li Shangyin wuti shi de jiegou* 混池的心靈場—談李商隱無題詩的結構, in *Wenxueyichan* 文学遗产 1995, no. 3, pp. 676-690.

¹⁵⁸ Vedi nota 31.

¹⁵⁹ Cfr. M. Verdicchio, *Li Shang-yin and the Baroque*, *Journal of Foreign Languages and Cultures*, Volume 1, No.1, December 2017, p. 89.

¹⁶⁰ Cfr. Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, cit., cap. 3, The Images.

notare, e lo si vedrà ancora più chiaramente con i riferimenti dei versi successivi, l'utilizzo libero del mito da parte di Li Shangyin, che non va preso alla lettera, egli lo piega ai suoi fini prendendo quelle immagini a lui più congeniali.

I distici centrali sono anch'essi legati a miti della tradizione, in questo caso però ogni verso richiama un mito differente, creando una fitta serie di corrispondenze anche grazie al parallelismo dei distici. Tutti e quattro i miti hanno come tema centrale la metamorfosi, rappresentando misteriose trasformazioni da un essere ad un altro o da uno stato ad un altro, quasi a colmare il divario tra l'esperienza umana e gli elementi del mondo naturale.

Il primo verso cita un famoso passo del *Zhuangzi*¹⁶¹. I riferimenti al Daoismo sono comuni nei testi di Li Shangyin, che certamente deve esserne stato un conoscitore, ma non è inusuale nei suoi testi una mescolanza di riferimenti al Daoismo con suggestioni erotiche, una sorta di metalinguaggio che allude a qualche referente nascosto¹⁶². La farfalla, infatti, aveva in epoca Tang una forte valenza erotica, l'immagine può essere quindi legata al vagheggiamento amoroso e il sogno di Zhuangzi per il poeta potrebbe riferirsi più direttamente al piacere. Ci sono però altri termini nel verso che spingono il mito verso nuovi orizzonti. Innanzitutto si specifica che il sogno avviene all'alba, particolare che non si trova nel *Zhuangzi*. Questo indica la brevità del sogno aggiungendo un senso di intangibilità e transitorietà; altro termine molto significativo è il carattere *mi* 迷 che sta per “confuso, perso” ma anche nel senso di “ossessionato”. Zhuangzi, nella rappresentazione che ci offre Li Shangyin, è durante il sogno perso nei colori e nella bellezza della farfalla, la farfalla sembra confondere i suoi sensi, e poiché il sogno avviene al mattino indica certamente la transitorietà e l'illusione che questo stato genera. Tuttavia, siamo all'interno di un distico, e la prima immagine va letta in rapporto a quella del verso successivo.

Nel quarto verso viene citato il mito del leggendario imperatore Wang¹⁶³. Il cuculo in questo caso simbolizza il cuore dell'amante, l'uccello ricorda le tragiche conseguenze della relazione adultera, la passione breve e tragica è prolungata attraverso la metamorfosi.

¹⁶¹ Vedi nota 32.

¹⁶² Cfr. S. Owen, *The Late Tang. Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827-860)*, cit. p. 342.

¹⁶³ Vedi nota 33.

François Cheng¹⁶⁴ nota come la struttura dei due versi renda possibile anche una lettura al contrario, letteralmente: “una farfalla si perde in un sogno mattutino in Zhuangzi” e “un cuculo è trasformato nel cuore dell’imperatore Wang”. Si ha in questo modo una relazione di reversibilità dell’uomo con l’elemento naturale, egli trasformerebbe la passione per la vita e il suo desiderio non appagato in altro, nella speranza di ritrovarli di nuovo. Il parallelismo crea una serie di connessioni tra Zhuangzi e l’imperatore Wang, la farfalla e il cuculo, l’illusione e il desiderio, lo smarrimento e il pentimento, la felicità e il dolore per cui il distico andrebbe letto anche proprio alla luce di questi rapporti. Si veda il rapporto antitetico tra alcuni termini: a “sogno” e “perdersi”, termini legati all’illusorietà e ad una passione amorosa fugace e anche ossessiva, sono contrapposti il “cuore/mente” e “affidare”, verbo quest’ultimo con valenza positiva. I primi due termini però sono legati alla farfalla, animale simbolo di piacere e bellezza, mentre agli altri due sono legati al cuculo, simbolo di sofferenza, dell’infelicità della passione amorosa. Ne risulta che la farfalla è un sogno, un’illusione, prossima al suo risveglio, è una gioia effimera di breve durata, mentre il cuculo è animale simbolo di sofferenza e in lui viene rinchiuso il cuore dell’amante.

Nel terzo distico, anch’esso parallelo, si hanno altre due immagini sempre legate ai miti della tradizione¹⁶⁵. In questo caso però non si è più di fronte ad una metamorfosi da uomo ad animale, ma più propriamente a due passaggi di stato. Rispetto al distico precedente è anche qui evidente la personalizzazione del mito al quinto verso, unendo l’immagine della luna a quella delle perle è difficile stabilire a quale mito il poeta si riferisca. Il rapporto però tra i caratteri del verso è diverso rispetto al distico precedente, non è più possibile una lettura al contrario, piuttosto risulta evidente un collegamento metonimico delle immagini dei versi¹⁶⁶. Ad esempio, si ha l’iterazione tra mare e luna, seguita dalla brillantezza e circolarità di luna e perle, e infine di perle e lacrime, le quali quest’ultime idealmente si ricongiungono al mare iniziale. Lo stesso procedimento circolare lo si può ottenere anche con il verso successivo. A questa circolarità presente all’interno del verso è opposto un parallelismo dai termini

¹⁶⁴ Cfr. Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, cit., cap. 3, The Images.

¹⁶⁵ Vedi note 34 e 35.

¹⁶⁶ Cfr. Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, cit., cap. 3, The Images.

antitetici, il primo mito è sotto la luna e nel mare il secondo sotto il sole e sulla terra, il primo termina in lacrime il secondo in fumo. Con il parallelismo il distico assume ulteriori significati: mare e terra indicano la trasformazione, le vicissitudini della vita; sole e luna suggeriscono il movimento cosmico, la ciclicità; perle e giada sono spesso associate ad espressioni del tesoro umano come l'armonia coniugale o il suono melodioso della musica (le perle erano un'immagine comune per i versi di poetici); lacrime e nebbia mostrano una passione tragica, ma anche l'illusorietà, la vanità della vita. In senso più ampio i due versi possono essere espressione di *Yin* e *Yang*, notoriamente associati con luna e acqua il primo, sole e fuoco il secondo.

I distici sono una continua generazione senza elementi che li fissino una volta per tutte. Andando guardare anche la tonalità si nota come Li Shangyin cambi nel quinto verso lo schema tonale, creando una tonalità che va ad unire “mare” con “luna”, e “brillantezza” con “perla”, per cui “hanno lacrime” potrebbe riferirsi sia alla luna sul mare che alle perle. Il verso successivo invece sembra più chiaro con le parole “sole”, “calore” e “giada” tutte con lo stesso tono come a generare con un unico gesto la nebbia dell'ultimo carattere.

I quattro miti riprodotti in questi versi creano una trama di immagini, o più propriamente di segni, i quali ci mostrano la bellezza e allo stesso tempo l'illusorietà della vita. Il ricordo dei primi due versi è già un'illusione, non può essere richiamato, è vano come il sogno mattutino o il fumo prodotto dalla giada, quando si cerca di ridargli forma questo svanisce. I miti vogliono indicare il ricordo dell'esperienza, che paradossalmente attraverso lo stesso ragionamento le indica come impossibile da recuperare. L'assenza poi di parole propriamente legate all'espressione dell'emozione rende il tutto molto più fuggevole. Desideri e aspirazioni del poeta finiscono in delusione, il cuculo nel quarto verso ce lo ricorda, e le perle create dalle lacrime, immagine di stampo surrealistico, mostra la loro origine dal dolore¹⁶⁷.

L'ultimo distico inizia con un richiamo diretto ai miti evocati nei distici centrali, si apre infatti con “queste emozioni” ma, nonostante questa ripresa, Li Shangyin opta per un registro

¹⁶⁷ Cfr. Yu Wee-wah, *Li Shangyin: The Poetry of Allusion*, cit., pp.174-175.

molto più colloquiale, e sembra ad uno primo sguardo una chiusa del componimento in minore. Alcuni caratteri, però, appartenenti a quelle “parole vuote” che dovrebbero rendere il verso più preciso e intellegibile, vanno invece nella direzione opposta. Il carattere *ke* 可 può significare “potrebbe” o “dovrebbe”, e può essere interrogativo o meno. Non è chiaro, quindi, se il verso vada letto come una possibilità delle emozioni di divenire ricordo, o se queste naturalmente prendono forma nel ricordo. *Danshi* 當時 solitamente indica un tempo passato per cui il verso avrebbe questa forma: “è solo in quel momento ero confuso”. Ma non si può escludere si riferisca al tempo presente, per cui il verso risulterebbe: “è solo che in questo momento sono confuso”¹⁶⁸. Non è chiaro nemmeno se in realtà il soggetto dell’ultimo verso sia il poeta o le emozioni stesse, se quindi l’impossibilità del ricordo sia da imputarsi alle emozioni sfocate, o al poeta che le ha vissute confusamente.

Il distico finale sembra creare un intervallo tra un tempo passato, o presente, e un tempo futuro quando le emozioni evocate potranno divenire rimembranza per cui il poeta si troverebbe all’interno di questo intervallo. Tuttavia, la conversione delle emozioni generate dalla cetra in ricordo degli anni giovanili non si materializza, poiché l’oggetto del ricordo è confuso, poco chiaro, invece di un passato ricatturato la poesia finisce con perdita e confusione. Si noti in questo senso i due caratteri finali dei versi, “rimembranza, ricordo” e “confuso, annebbiato”. Anche se il distico non è parallelo sono messi chiaramente nella stessa posizione, entrambi richiamando un elemento sfocato, i primi con una connotazione positiva mentre gli ultimi due caratteri della poesia certamente trasmettono sconforto.

L’operazione che Li Shangyin compie in questo componimento è di scrivere sul ricordo attraverso una serie di immagini che sono sfocate, confuse, ma che fuoriescono allo stesso tempo come caratteri precisi da uno sfondo indifferenziato. La nebbia che si dissolve quando si cerca di osservarla da vicino è anche l’impossibilità di una rappresentazione letterale, precisa, ma solo una sua approssimazione. Allo stesso modo il tutto è generato da una poesia con un rigore metrico molto preciso, la domanda che quindi sorge spontanea è come può una poesia così regolata voler suggerire la confusione, l’indeterminato. In realtà proprio le varie

¹⁶⁸ Cfr. S. Owen, *The Late Tang. Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827-860)*, cit. p. 395.

corrispondenze tra i vari piani della poesia ci restituiscono questa immagine, abbiamo ovvero una trama precisa che riesce a restituirci la sensazione di indeterminatezza.

A dominare la poesia è la poetica dell' indefinito nella quale l'oscurità della rappresentazione corrisponde allo sfocato dell'immediatezza, che può essere riferita sia alla passione presente o all'intensa memoria. La nebbia stacca gli oggetti da uno sfondo coerente, spaziale o narrativo, e li fa apparire sfocati e isolati, questi diventano frammenti, alla deriva, che implicano un tutto e traggono la loro intensità dal tutto implicito. Li Shangyin ci dice in conclusione che tale "sfocatura" è il modo in cui sono stati vissuti immediatamente, e la poesia andrebbe a riprodurre lo stato d'animo di chi li descrive¹⁶⁹. Lin Shanggyin sembra ammettere che egli stesso ha le stesse difficoltà dei suoi lettori, la compressione del suo linguaggio poetico rimuove le particolarità dei riferimenti, e alla fine l'esatta fonte e natura di queste emozioni elude ogni tentativo, da parte del poeta e del lettore, di fissarlo una volta per tutte. Il problema dell'indeterminatezza del significato poetico, in questa visione, è una controparte dell'indeterminatezza delle emozioni e della memoria¹⁷⁰.

La poesia potrebbe anche essere letta come una riflessione sull'impermanenza del mondo, che andrebbe a sostenere la tesi di una poesia scritta vicina alla morte quando Li Shangyin si era avvicinato al Buddismo. Dal sogno ci si sveglia facilmente e la felicità ha un termine, è inutile aggrapparsi al passato e desiderare ciò che non può essere recuperato. La meditazione sul ricordo, e l'impossibilità di recuperarlo attraverso il verso regolato, assume valenza di carattere cosmico. Non solo la cetra ha senza ragione cinquanta corde, ma anche le gioie e le sofferenze sono vane, rivelano la qualità illusoria della vita, e la vita del poeta è letta a paradigma della vita dell'uomo, la sofferenza del poeta è la sofferenza dell'uomo.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi.*, p. 196.

¹⁷⁰ Cfr. Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, p. 197.

CONCLUSIONE

Fino sostanzialmente al II sec. d.C. mancano nei componimenti in versi cinesi delle strutture metriche chiare e riconoscibili, le quali possano essere prese a modello: non c'è una regola né per quanto riguarda la lunghezza dei versi, né per la lunghezza dei componimenti, e anche la presenza, o meno, della rima non è elemento discriminante un tipo di componimento da un altro. Sono solamente i contenuti che operano nel concreto un qualche genere di distinzione, i quali, come si è visto con le prime testimonianze di *Shijing* e *Chuci*, potevano essere piuttosto vari: componimenti a sfondo rituale, come nella raccolta *Daya*, d'occasione legati a tradizioni popolari come nel *Guofeng*, più intimi e personali con importanti influenze sciamaniche nel *Chuci*. Ciò che sembra essere comune a tutte queste tipologie è l'accompagnamento musicale, un testo in versi viene normalmente recitato accompagnato dalla musica. Lentamente, ma inesorabilmente, la poesia cinese si muove nella direzione di forme metriche stabili e riconoscibili, coinvolgendo vari ordini del testo: sintattico, semantico e prosodico. Il processo è graduale, non può essere definito come l'invenzione di un singolo, e si caratterizza dall'unione di una serie di consuetudini che vanno a stabilizzarsi nel corso dei secoli. Le principali sono: il verso a cinque caratteri, il parallelismo, la tonalità e la lunghezza del componimento di otto versi.

Il desiderio di recidere il legame che univa il componimento poetico con la musica è certamente una delle ragioni che ha avvitato questo processo, rendendo la poesia un fatto puramente letterario. La poesia però non rinnega la forma musicale, cosa impensabile considerata anche la sua importanza nel complesso sistema rituale cinese, ma viene quest'ultima assorbita dalla forma poesia. Si veda l'inizio del capitolo dedicato alla musica nel classico dei riti:

In all cases, the arising of music is born in the hearts of men. The movement of men's hearts is made so by [external] things. They are touched off by things and move, thus they take shape in [human] sound. Sounds respond to each other, and thus give birth to change. Change forms a pattern, and this is called music. The music is brought close and found enjoyable, and reaches the point of shields and axes, feathers and pennants, and this is called Music.¹⁷¹

In questo incipit è descritto il processo attraverso il quale viene prodotta la musica. Le cose esterne suscitano delle emozioni, queste danno origine a dei suoni, e l'uomo, quale essere creativo e consapevole della sua natura e delle sue emozioni, crea la musica. Secondo questo incipit la musica prodotta dall'uomo può essere di tre tipi: il semplice suono, un suono ordinato, e infine un tipo superiore di Musica, che esemplifica l'ordine del mondo naturale e il posto dell'uomo al suo interno. Alla base della poesia in stile moderno si può riconoscere proprio un processo di questo tipo, con l'interiorizzazione dell'esterno e la formalizzazione dell'interno. È come se la poesia in stile moderno volesse assolvere essa stessa a questa funzione, e per fare ciò deve potersi esprimersi oltre il significato comunemente inteso dei caratteri. Non a caso l'utilizzo della tonalità sembra derivare dai canti buddisti in sanscrito, una musicalità a sfondo sacro, dove la musica diviene tutt'uno con il significato della preghiera.

In questo processo la poesia da narrativa diventa sempre più evocativa, per cui lingua e forma vengono intese come espressione del linguaggio interiore del poeta, e con il verso regolato il componimento dischiude significati intelleggibili solo attraverso le corrispondenze tra le varie parti del testo. Centrale in questo è la teorizzazione Liu Xie all'interno del *Wenxindiaolong*, egli ci mostra come l'interiorità dell'uomo sia intimamente legata con il *wen*, il motivo inteso come espressione del *Dao*. Per suggerire il *wen* bisogna andare oltre la lingua degli uomini, i caratteri non bastano più, non possono esprimere compiutamente questo motivo, perché esso stesso trascende ogni tentativo di

¹⁷¹ S. Cook, "Yue Ji" 樂記 *Record of music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary*, Asian Music, Spring - Summer, 1995, Vol. 26, No. 2, pp. 1-96, University of Texas Press, pp. 24-25.

rappresentazione precisa. La sua natura non è compatibile con il linguaggio degli uomini, per questo la poesia in stile moderno si assume il compito di andare oltre ai limiti del linguaggio.

Il culmine di questo processo giunge con i poeti di epoca Tang, sia da un punto di vista formale, con la chiara definizione delle caratteristiche metriche del verso regolato, sia per la qualità dei componimenti, utilizzati come termine di paragone per tutta la poesia successiva. Ciò però non si traduce in una omogeneità nella produzione artistica, e un conseguente appiattimento di ispirazione. A contraddistinguere la produzione poetica di epoca Tang è un utilizzo delle nuove forme poetiche libero da dogmatismi, adattandole all'ispirazione del poeta. Allo stesso modo però il verso regolato non viene snaturato, ma rimane fedele alla sua concezione di fondo. Du Fu è il modello per eccellenza di questo canone, perché è colui che maggiormente aderisce alla regola, e quindi diviene più facilmente riproducibile. Tuttavia, anche se la poesia di Du Fu segue delle norme precise, non è rigida, la struttura si adatta allo stile e viceversa. La vera maestria di Du Fu è di liberare il componimento dalla rigidità della forma pur rimanendo fedele a essa. Ciò che verrà principalmente recepito della poesia Tang, invece, sarà un insieme di regole viste come imprescindibili per creare un componimento poetico, ma questo andrà proprio nella direzione opposta, ovvero di fossilizzazione delle forme metriche con un esercizio poetico fine a sé stesso.

I tre esempi forniti nell'ultimo capitolo mostrano tre interpretazioni diverse della forma *lushi*, le quali, nonostante l'argomento e l'ispirazione profondamente diversa, rivelano una sorta di sottotraccia comune, per cui la forma *lushi* assume in tutte e tre le poesie un significato ulteriore, che può essere inteso come un tentativo di portare il componimento oltre il linguaggio.

La poesia di Du Fu "Sguardo a primavera" si presenta con riferimenti storici molto chiari, ad uno primo sguardo mostra le devastazioni della guerra in corso e le ricadute sulla condizione del poeta. Stilisticamente è quasi una perfetta realizzazione della forma *lushi*, strutturata con rigore e con variazioni minime. La poesia si rivela solenne e commovente nella sua conclusione, in cui però ogni singolo distico è principio di un movimento che coinvolge attivamente il lettore. Du Fu crea il suo componimento con tutto un gioco di corrispondenze tra caratteri, toni e sintassi per cui tutto sembra al posto giusto. Tuttavia la poesia non si esaurisce in questo gioco di incroci, ma questa fitta trama, come si è visto

nell'analisi, lo apre a nuovi significati e interpretazioni: è impossibile esaurire la poesia con un'interpretazione univoca e legandola alle vicende personali dell'autore. La storia, il poeta, la precisione della forma, tutto ciò è ben iscrivibile all'interno di una concezione confuciana, in cui la società, basata su una gerarchia e ritualità precise e controllate, si rispecchia nell'adesione precisa alla forma *lushi*. La scrittura della poesia può essere vista anche come un processo di coltivazione morale, la quale richiede pratica continua e adesione a delle norme. Ma non è solo questo, l'armonia tra la l'uomo, la società, lo stato e infine la natura è un'armonia che riaffiora all'interno delle varie corrispondenze testuali. Du Fu, nella tragicità del momento storico, ci mostra da una parte la ciclicità della natura, che continua nonostante i disastri imputabili all'uomo, dall'altra le intime relazione tra tutte le cose. Come in un dipinto, non vuole fermarsi al dettaglio, la poesia non mira ad una rappresentazione realistica di un contenuto, ma è in continuo movimento. Il poeta inserisce la storia e il palcoscenico in cui si sviluppa in una rappresentazione che al tempo stesso la supera.

“Ascoltando il monaco Shu suonare la cetra” di Li Bai può essere considerata, sotto alcuni aspetti, esemplare dell'opera del poeta: la naturalezza, la musica, il Daoismo sono tutti elementi tipici della sua poetica. In questa poesia il legame con il Daoismo è innegabile, la poesia diviene immagine di semplicità, naturalezza, unione con il Dao, la bellezza della poesia è la bellezza della musica del poeta e della natura che lo circonda. Li Bai è noto soprattutto per non seguire apparentemente schemi prefissati, le sue poesie sembrano nascere spontanee dal suo genio creativo. Nel caso preso in esame, però, Li Bai sceglie la forma *lushi*, una forma che egli piega e adatta alla sua volontà espressiva. Ci si potrebbe chiedere per quali ragioni abbia scelto questa forma per una poesia, che per contenuto, sembra andare nella direzione opposta. La risposta la si può trovare nella poesia stessa. La poesia è come il suono della cetra, entrambe creano una melodia che trasporta ascoltatore e lettore in uno stato di sospensione, la forma *lushi* diviene non solo utile ma necessaria al poeta. La tonalità dei versi è ricercata proprio in questa direzione, a ripresa del ritmo cosmico *Yin e Yang*, un ritmo suggerito dalla cetra e dalla poesia per cui ascoltatore e lettore perdono la concezione del tempo e dello spazio. Anche quando Li Bai modifica la regola lo fa sempre rimanendo all'interno di un equilibrio tra le parti, l'interazione tra struttura regolata ed espressione creativa può essere vista come un equilibrio delle forze opposte di *Yin e Yang*. Un equilibrio

che però non significa staticità, l'immagine più pregnante è quella dell'acqua limpida che scorre. La poesia come l'acqua scorre con naturalezza, sorge spontanea come anche la musica del monaco. Entrambe sono espressione dello stesso motivo che non può non lasciare estasiato l'ascoltatore e il lettore.

La "Cetra ricamata" di Li Shangyin è da una parte tutta giocata sull'esperienza personale e di ricerca di raffinatezza, tipico della fine dell'epoca Tang, in cui nella disaffezione generale verso le istituzioni, ormai in decadimento, i poeti si concentrano su tematiche più personali con un versificare ricercato. La poesia però non è solo questo, già le immagini del mito la portano inevitabilmente oltre la vicenda biografica del suo autore, ma ciò che sembra avvolgere tutto il componimento è una sensazione di impermanenza. L'attaccamento al ricordo e alle passioni descritto in particolare nei distici centrali non è possibile, è causa solo di sciagure. In questo caso si ha un forte contrasto da una parte con una forma molto regolata della poesia, con pochissime variazioni, e dall'altra un componimento che di preciso non vuole avere nulla. Tutto viene appena suggerito, prende forma da un insieme di immagini sfocate, non ci sono certezze e anzi si va proprio nella direzione opposta. L'impermanenza della poesia è anche lo scorrere continuo dell'esistenza, che nemmeno la cetra a cinquanta corde può immortalare.

Dall'analisi delle poesie proposte si è potuto vedere come il verso regolato apra la poesia a nuovi scenari, e sembra rispondere proprio all'intuizione di Liu Xie nel primo capitolo del *Wenxindiaologn*, quando identificava il *wen* come una manifestazione del *Dao*, come l'esternalizzazione di una necessità interna. Il motivo di fondo della poesia è anche il motivo del sentire del poeta, e il percepire del poeta è unito con il *wen* delle cose. Il motivo dell'uomo è però anche un atto di creazione, che si differenzia dal modello di una spontanea manifestazione. Tuttavia il *wen* non va inteso come un'essenza immutabile, non è un'unione con esso a cui il poeta aspira, quanto seguirne il suo movimento. Con la poesia in stile moderno il *wen* viene portato in primo piano senza però essere catturato dai caratteri e dalle immagini: non è possibile attribuire uno significato univoco a questa struttura formale, come non è possibile definire in modo univoco lo sfondo indifferenziato del dipinto. Il *wen* non si può condensare in una sua rappresentazione realistica: i tratti, i caratteri, le immagini si accordano con la trama, ma non la spiegano, anche se sono necessari. Il *wen* traspare

attraverso di loro, la poesia lo fa riemergere, il che non però significa fermarsi ad una stilizzazione simbolica, esso si dischiude attraverso la nostra lettura, solo così può aderire a tutte le forme dell'esistenza. Il *wen* prende forma in coloro che lo sanno cogliere come un movimento, e non nella sua staticità come un qualcosa che ammetta la sua contemplazione.

Ne risulta che al centro della poesia in stile moderno ci sia proprio l'idea di movimento, di un testo che si apre in molteplici direzioni. Alla base di questa concezione si può trovare senz'altro il "Classico dei Mutamenti" *Yi Jing* 易经, e non a caso precisi riferimenti a quest'opera si trovano anche nel *Wenxindiaolong*. Nel capitolo XL, nonostante il suo stato mutilo e la non facile decifrazione, Liu Xie mette chiaramente in relazione l'opera letteraria con la produzione degli esagrammi dell'*Yi Jing*. L'esagramma è modellato sui fenomeni naturali nel loro cambiamento, può essere visto come la schematizzazione di una fase di cambiamento. Si ha quindi che l'interpretazione dell'esagramma è attiva e produce la trasformazione di un esagramma da o in un altro. La sua struttura è volta proprio a preservare questa molteplicità, e la poesia in stile moderno cerca di compiere la stessa operazione. Essa cerca di incarnare in un'opera letteraria un grande ordine cosmico, e riproporre il mutamento continuo ma ordinato. Questa struttura dello *Yi Jing*, di preservare le molteplicità consapevoli dei significati multipli in azione, informa la struttura rigorosa ma fluida del verso regolato, creando una forma poetica che incarna il *wen*. Essa ha corrispondenza simultanea con tutti i livelli dei fenomeni, fornendo ai lettori e ai poeti un percorso per allinearsi con il cosmo attraverso l'interazione armoniosa di tutti i suoi componenti.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Testi Confuciani*, Utet, Novara, 2013.
- Acker W.R.B., *Some T'ang and Pre T'ang Texts on Chinese Painting*, Hyperion Press Inc., 1954.
- Acordia G., *Linguistica Cinese*, Patron, 2016.
- Andreini A. (a cura di), *Laozi. Genesi del Daodejing*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2004.
- Andreini A., *Breve riflessione sul dire e sul fare nel pensiero cinese classico*, in Nordio M. (a cura di), *Cina. West of California?*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 27-43.
- Boltz William G., *The Origin and Early Development of the Chinese Writing System*, American Oriental Society, New Haven, 1994.
- Bush S., Shih Hsio-yen, *Early Chinese Texts on Painting*. Hong Kong University Press, 2021.
- Cai Zongqi (Ed.), *A Chinese Literary Mind, culture, creativity, and rhetoric in Wenxin Diaolong*, Stanford University Press, Stanford, 2001.
- Cai Zongqi (Ed.), *How to Read Chinese Poetry. A guided Anthology*, Columbia University Press, New York, 2008.
- Cai Zongqi (Ed.), *How to read Chinese Poetry in Context: Poetic Culture from Antiquity Through the Tang*, Columbia University Press, New York, 2018.
- Chang Kang-I Sun, Owen S. (Ed.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 1 to 1375*, Cambridge University Press 2011.
- Chang Taiping, Knechtges D.R. (Ed.), *Ancient and Early Medieval Chinese Literature: A Reference Guide*, Vol 3, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2010.
- Cheng A., *Storia del pensiero cinese*, Vol 2, Einaudi, Torino, 2000.

- Cheng F., *Chinese Poetic Writing*, trad. ing. Riggs A. D., Seaton P. J., The Chinese University of Hong Kong Press, 2016.
- Clurfas C., *Art in China*, Oxford University Press, New York, 1997
- Cook S., “Yue Ji” 樂記 *Record of music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary*, Asian Music, Spring - Summer, 1995, Vol. 26, No. 2, pp. 1-96, University of Texas Press.
- Feng Yulan, *A History of Chinese Philosophy*, Vol 2, Pinceton University Press, 1983.
- Fong Wen, Murck A (Ed.), *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991.
- Fong Wen, *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th – 14th Century*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1992.
- Frankel H.H., *Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility*, in *Comparative Literature*, Autumn, 1957, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1957), pp. 289-307
- Fuller M.A., *An Introduction to Chinese Poetry. From the Canon of Poetry to the Lyrics of the Song Dynasty*, Harvard University Asia Center, Cambridge, 2017.
- Gernet J., *A History of Chinese Civilization*, Cambridge University Press, New York, 1982.
- Ghilardi M., H.G. Moeller, *The Bloomsbury research handbook of Chinese Aesthetics and philosophy of art*, Bloomsbury Academic, 2021.
- Ghilardi M., *Il vuoto, le forme, l'altro*, Morcelliana, Brescia, 2014.
- Gopal S. (Ed.), *The songs of Chu - an anthology of ancient Chinese poetry by Qu Yuan and others*, Columbia University Press, New York, 2017.
- Granet M., *Festivals and Songs of Ancient China*, E. P. Dutton Company, New York, 1932.
- Granet M., *La civiltà cinese antica*, Einaudi, 1953
- Granet M., *Il pensiero cinese*, Adelphi, Milano, 1971.
- Granet M., *La religione dei cinesi*, Adelphi, Milano, 1973.
- Granet M., *A History of Chinese civilization*, Cambridge university Press, 1982.

- Harrist R.E., *Ch'ien Hsüan's "Pear Blossoms": The Tradition of Flower Painting and Poetry from Sung to Yüan*, in *Metropolitan Museum Journal* , 1987, Vol. 22 (1987), pp. 53-70.
- Hawkes D., *The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets*, Penguin Books, 1985.
- Hunter M., *The Poetics of Early Chinese Thought. How the Shijing shaped the Chinese Philosophical Tradition*, Columbia University Press, New York, 2021.
- Idema W., Haft L., *Letteratura Cinese*, Cafoscarina, Venezia, 2000.
- Kao Yu-Kung, Mei Tsu-lin., *Tu Fu's "Autumn Meditations": An Exercise in Linguistic Criticism*, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1968, Vol. 28 (1968), pp. 44-80.
- Kao Yu-kung, Mei Tsu-lin, *Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry*, in *Harvard Journal of Asiatic Studies* , 1971, Vol. 31 (1971), pp. 49-136.
- Karlgren B. *The Book of Odes. Chinese text, transcription and translation*, The Museum of far Eastern Antiquities, Stockholm, 1950.
- Karlgren B., *Sound and Symbol in Chinese*, Hong Kong University Press, 1962.
- Kern M. (Ed.), *Text and Ritual in Early China*, University of Washington Press, 2007.
- Klein L., *Indic Echoes: Form, Content, and World Literature in Tang Dynasty Regulated Verse*, in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, December 2013, Vol 35, pp. 59-96.
- Knoblock J. (Ed.), *Xunzi: A Translation and Study of the Complete Works*, Vol 3, Stanford University, Press, 1988.
- Li Zehou, *La via della bellezza. Per una storia della cultura estetica cinese*, Einaudi, Torino, 2004.
- Li Zehou, *A History of Classical Chinese Thought*, Routledge, New York, 2010.
- Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2010.
- Lin Shuen-fu, Owen S. (Ed.), *The Vitality of the Lyric Voice. Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, Princeton University Press, 1986.

- Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1967.
- Lippiello T., *Confucio. Dialoghi*, Torino, Einaudi, 2003.
- Liu Xie, *The Carving Mind and the Carving of Dragons*, Columbia University Press, New York, 1959.
- Liu Xie, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, traduzione di Alessandra C. Lavagnino, Luni Editrice, 1995.
- Loewe M. (Ed.), *Early Chinese Texts. A Bibliographical Guide*, The Society for the Study of Early China, The Institute of East Asian Studies, University of California, 1993.
- Mair V. H., *Scroll Presentation in The T'ang Dynasty*, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Jun., 1978, Vol. 38, No. 1 (Jun., 1978), pp.35-60.
- Mair V. H. and Mei Tsu-Lin, *The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody*, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Dec., 1991, Vol. 51, No. 2 (Dec., 1991), pp.375-470.
- Mair V. H., *Buddhism and the Rise of the Written Vernacular in East Asia: The Making of National Languages*, in *The Journal of Asian Studies*, Aug., 1994, Vol. 53, No. 3 (Aug., 1994), pp. 707-751.
- Mair V.H. (Ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*, Columbia University Press, 2001.
- Mair V. H., *The Synesthesia of Sinitic Esthetics and Its Indic Resonances*, in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Dec., 2008, Vol. 30 (Dec.,2008), pp. 103-116
- Ming Donggu, *Fusion of Critical Horizons in Chinese and Western Language, Poetics, Aesthetics*, Palgrave Macmillan, 2021.
- Nienhauser Jr. W.H. (Ed.), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature (Vol 2)*, SMC Publishing Inc., Taipei, 1999.
- Owen S, *The great age of Chinese poetry. The High T'ang*, Yale University Press, 1981.
- Owen S., *Readings in Chinese Literary Thought*, Harvard University Press, 1992.

- Owen S. (Ed.), *The Poetry of Du Fu*, Vol 6, De Gruyter, 2016.
- Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente*, Marsilio Editori, Venezia, 1992.
- Pasqualotto G., *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Marsilio Editori, Venezia, 2007.
- Qi Xigui, *Chinese Writing*, The Society for the Study of Early China, 2000.
- Riegel J., *Eros, Introversion, and The Beginnings of Shijing Commentary*, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Jun., 1997, Vol. 57, No. 1 (Jun., 1997), pp.143-177.
- Sabattini M., Santangelo P., *Storia della Cina*, Laterza, Bari, 2005.
- Saussy H., *The Problem of a Chinese Aesthetic*, Stanford University Press, 1993.
- Schaberg D., *Song and the Historical Imagination in Early China*, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Dec., 1999, Vol. 59, No. 2 (Dec., 1999), pp. 305-361.
- Schafer H., *Supposed "Inversions" in T'ang Poetry*, in *Journal of the American Oriental Society*, Jan. - Mar., 1976, Vol. 96, No. 1 (Jan. - Mar., 1976), pp. 119-121.
- Slingerland E., *Effortless Action: Wu-wei As Conceptual Metaphor and Spiritual Ideal in Early China*, Oxford University Press, 2007.
- Sirén O., *The Chinese on the Art of Painting: Text by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*, Dover Publications, New York, 2013.
- Sullivan M., *The three perfections: Chinese painting poetry and calligraphy*, G. Braziller, New York, 1980.
- Varsano P., *Tracking the Banished immortal: The Poetry of Li Bo and Its Critical Reception*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2003.
- Verdicchio M., *Li Shang-yin and the Baroque*, *Journal of Foreign Languages and Cultures*, Volume 1, No.1, December 2017, pp. 86-92.
- Waley A., *The Book of Songs*, Arther Waley Estate, 1937.

Wang C.H., *From Ritual to Allegory. Seven Essays in Early Chinese Poetry*, The Chinese University Press, Hong Kong, 1988.

Watson B., *Chinese Lyricism. Shih poetry from the second to the twelfth century*, Columbia University Press, New York,, 1971.

Yu Wee-wah, *Li Shanyin: The Poetry of Allusion*, University of British Columbia, 1990;

Yip Wailim (Ed.), *Chinese Poetry. An anthology of major modes and genres*, Duke University Press, Durham and London, 1997.

Zhang Hongming, *On the Origin of the Chinese Tonal Prosody: Argumentation from a Case Study of Shen Yue's Poems*, in *Journal of Chinese Literature and Culture*, November 2015, pp. 347-379.

Zhuangzi, Arena L. V. (a cura di), Bur, 2009.

Zoeren S.V., *Poetry and Personality. Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China*, Stanford university Press, Stanford, 1991.

Bibliografia in Cinese

AA. VV., Chuci 楚辞, Zhonghuashuju 中华书局, 2016. (Canti di Chu).

AA. VV., Liji 礼记, Zhonghuashuju 中华书局, 2016. (Libro dei riti).

AA. VV., Quantangshi zengdingben 15 ce 全唐诗：增订本，15册, zhonghuashuju 中华书局, Beijing 北京, 1999. (Tutte le poesie Tang).

AA. VV., Shanhaijing 山海经, Zhonghuashuju 中华书局, 2016. (Libro dei monti e dei mari).

AA. VV., Shijing 诗经, Zhonghuashuju 中华书局, 2016 (Libro delle odi).

AA. VV., Tangshi sanbaishou 唐诗三百首, Zhonghuashuju 中华书局, 2016. (Trecento poesie Tang).

Confucio 孔子, Lunyu 论语, Zhonghuashuju 2015, 中华书局 2015. (I Dialoghi).

- Confucio 孔子, Lunyu 论语, Traduzione e commento di Tang Yiming 唐翼明, zuojiachubanshe 作家出版社, Beijing 北京 2015. (I Dialoghi).
- Ge Zhaoguang 葛兆光, Hanzidemofang: Zhongguo gudian shige yuyan xuezhaji 汉字的魔方: 中国古典诗歌语言学札记, Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社, Shanghai 上海 2016. (Note linguistiche sulla poesia cinese classica).
- Liu Xie 刘勰, Wenxindiaolong 文心雕龙, Zhonghuashuju 中华书局, Beijing 北京, 2012.
- Wangnengxian 王能宪, Gushi wenke 古诗文课, Beijing shidai huawen shuju 北京时代华文书局, Beijing 北京 2021. (Lezioni sulla poesia antica).
- Wenyiduo 闻一多, Tangshi zalun 唐诗杂论, wanjuan chubangongsi 万卷出版公司, 2015. (Discorsi sulla poesia Tang).
- Zhangzi 庄子, Zhonghuashuju 中华书局 2015.
- Wang Li 王力, *Shici gelu*, 诗词格律, Zhonghuashuju 中华书局, Beijing 北京 1977. (Prosodia della poesia *Shi* e *Ci*).
- Wang Xinxia 王心霞, *Lidai lushi xuanping* 历代律诗选评, Renmindaxue chubanshe 人民大学出版社, Beijing 北京, 2017. (Selezione e analisi delle poesie in versi regolati delle passate dinastie).
- Wu Guanwen Chen Wenbin 吴冠文 陈文彬, *Miaotang yu shanlinzhijian: Xielingyunde xinlulicheng yu shigechuangzuo* 庙堂与山林之间: 谢灵运的心路历程与诗歌创作, fudandaxuexhubanshe 复旦大学出版社, Shanghai 上海, 2013. (Tra il tempio e la montagna: il viaggio mentale e la creazione poetica in Xie Lingyun).

Dizionari

- Kroll P.W. (ed.), *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*, Brill, Boston, 2015.
- Axel Schuessler (ed.), *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*, University of Hawai'i Press, 2007.

AA. VV., Hanyu dacidian dierben jiujuanben 汉语大词典第二版九卷本, hubei chanjiang chubanjituan 湖北长江出版集团, chongwenshuju 崇文书局, Sichuan chubanjituan 四川出版集团, Sichuancishu chubanshe 四川辞书出版社 2010. (Grande dizionario cinese, seconda edizione, nove volumi).