

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA

ANNO XXX, 3

1991

(SERIE ORIENTALE 22)

Editoriale Programma

INDICE

ARTICOLI

- 5 Matthias Kappler, *I "Giovani Fanarioti" e le antologie di canzoni ottomane*
- 39 Luigi Magarotto, *Boris Pasternak traduttore di poeti georgiani*
- 55 Antonella Ghersetti, *Min hikāyāt hādā al-zamān di 'Izz al-Dīn al-Madanī*
- 73 Elie Kallas, *L'insegnamento dell'arabo parlato nell'Università di Venezia: aggiornamento di obiettivi, metodo e contenuto*
- 87 Riccardo Zipoli, *Repertori computerizzati per uno studio della rima neopersiana*
- 109 Giuliano Boccali, *La Sattasāi di Hāla: per una revisione della letteratura critica*
- 125 Gian Giuseppe Filippi, *Cakravartin: Mythic and Historical Symbols*
- 137 Maurizio Scarpari, *Tipologia e caratteristiche del sintagma nominale nell'analisi della lingua cinese classica*
- 169 Magda Abbiati, *I termini di parentela in cinese moderno*
- 185 Guido Samarani, *Hu Hanmin contro Chiang Kai-shek: il ruolo del Sanminzhuyi yuekan (Mensile dei Tre Principi del Popolo)*
- 203 Pietro Giordan, *Mao Dun, "Esitazione" nella Trilogia "Eclissi". Il Romanzo e la Storia*
- 227 Amina Malagò, *Kesi, Chinese Literary Sources in the Study of Silk Tapestry*

- 263 Federico Greselin, *Considerazioni generali sui rapporti tra artisti e potere in Cina dal 1949 ad oggi*
- 279 Maurizio Riotto, *Lo Yi Ch'unp'ung-jön, ovvero le disavventure di un nobile coreano tra farsa e satira di costume*
- 291 Bonaventura Ruperti, *La riscrittura sul palcoscenico. Introduzione a Uta andon (1910) di Izumi Kyōka*

NOTE

- 303 Roberto Tottoli, *Alcune considerazioni su "Gānn" in Cor.27:10 e 28:31*
- 309 Gianroberto Scarcia, *Afghano-Illirica III*

MOSTRE E GALLERIE

- 317 *Courty Splendor: Twelve Centuries of Treasures from Japan. Il Museo Chiossone a Tōkyō. Yayoi Kusama: A Retrospective. Monoha. La scuola delle cose* (Gian Carlo Calza)

RECENSIONI

- 329 Paolo Sacchi, *L'apocalittica giudaica e la sua storia*. Brescia 1990 (Giuliano Tamani). Colette Sirat, *La filosofia ebraica medievale secondo i testi editi e inediti*. Brescia 1990 (Giuliano Tamani). Simon Szyszman, *Les Karaites d'Europe*, Uppsala 1990 (Giuliano Tamani). Giovan Battista Pellegrini, *Ricerche sugli arabi-smi italiani con particolare riguardo alla Sicilia*, Palermo 1989 (Giorgio Vercellin). G.D. Newby, *The Making of the Last Prophet: a Reconstruction of the Earliest Biography of Muhammad*, Columbia 1989 (Roberto Tottoli). Ann K.S. Lambton, *Continuity and Change in Medieval Persia*, New York 1988 (Massimiliano Polimeno). Amaruka, *Centuria d'amore (Šataka)*, Venezia 1989 (Donatella Dolcini). Shūgo Asano (a cura di), *Genova tōyo bijutsukan*, Tōkyō 1989 (Gian Carlo Calza). Michael Beard, *Hedāyat's Blind Owl as a Western Novel*. Princeton (N.J.) 1990 (Gianroberto Scarcia). Alessandro Bonora, *Gli anni cruciali della nascita della Cina moderna 1919-1922*. Pisa 1989 (Lionello Lanciotti).

- 343 LIBRI RICEVUTI

Matthias Kappler

I "GIOVANI FANARIOTI" E LE ANTOLOGIE
DI CANZONI OTTOMANE*

Premessa

Nel mentre si va allestendo una raccolta completa, adeguatamente illustrata, dei testi a stampa disponibili, le presenti brevi note tra il linguistico e lo stilistico-letterario vorrebbero porsi come contributo preliminare all'esame di un aspetto sinora inesplorato di un campo già di per sé "periferico" della letteratura turco-ottomana, quello delle *şarki* caramanlidiche di Costantinopoli.

I. L'ambiente storico-culturale

Nella storia dei contatti intellettuali, filologici e letterari fra Oriente islamico e Occidente cristiano, la città di Costantinopoli occupa certamente un posto di particolare rilievo. Più specificamente e limitando la nostra attenzione alle reciproche influenze tra Ottomani e la *millet* più significativa, quella dei Greci (*Rûm*), pensiamo qui al periodo che, dalla fine del secolo XVII all'inizio del secolo XIX, segna l'ascesa e la distruzione del potere fanariota: periodo di decadenza politica e insieme nuova fioritura artistica ottomana da una parte, e dell'apice dell'influenza greca sulla politica della Porta dall'altra.

Quella dei Fanarioti, casta di nuova aristocrazia greca stabilitasi nel quartiere del *Fanari* (turco *Fener*) sul Corno d'Oro intorno al Patriarcato, viene tradizionalmente ricordata dagli storici come tenacemente conservatrice e fieramente avversa alle idee progressiste che agitavano l'Europa. Essa viene, in particolare, spesso criticata come

* Ringrazio i Proff. Giampiero Bellingeri e Gianroberto Scarcia dei numerosi consigli fornitimi per la stesura di questo articolo e della loro pazienza nella revisione del mio italiano.

nemica e sfruttatrice dei popoli balcanici, collaboratrice del Sultano, alla cui corte i Fanarioti si imponevano effettivamente nella loro qualità di medici privati e interpreti prima, di Gran Dragomanni e Dragomanni della Flotta poi e, infine, di principi governanti le province danubiane¹.

A noi interessa qui tutt'altro aspetto dell'attività di queste nobili famiglie: il loro inserimento nella cultura dominante che li circondava, il loro atteggiamento nei confronti dell'ambiente costantinopolitano e il ruolo che esse stesse in esso svolgevano.

Conosciamo bene le opere dei grandi poeti fanarioti, imbevute di idee romantiche europee, i versi di Rízos Rangavís, dei Karasoútsas, dei Paparrighópoulos e dei fratelli Souútsos. Ma questi rinnovatori della poesia neogreca, questi cultori di lingua e letteratura di *Rûm* in terra *rûmî-osmanli*, davvero si formavano esclusivamente su Omero, Virgilio, Boccaccio e Voltaire? La risposta è no, e l'esempio di certa poesia e della musica che l'accompagnava vale a chiarirla.

L'interesse dei Greci costantinopolitani per la musica turco-islamica è nota. Basta ricordare il debito della musica islamica verso il principe moldavo Cantemir, educato nella Città in ambiente greco, e verso le sue composizioni e il suo trattato sulla notazione musicale², i compositori greci Zacharías chanendés e Konstandínos Ypsilándis o il gran cantore del Patriarcato Pétros Lambadhários il Peloponnesiaco, il quale trascorse qualche giorno in prigione per aver cantato l'*ezan* dal minareto della Yeni Cami³. Inoltre, vengono riportati alcuni nomi di esecutori greci con strumenti ottomani, come Anasta-

¹ Le pubblicazioni di questo tenore sono troppo numerose per enumerarle qui, anche se il dato non fosse irrilevante in questa sede: basta aprire un qualsiasi lavoro "balcanico" (soprattutto bulgaro, rumeno o anche albanese, popoli che hanno sentito questa "duplice oppressione di stato ottomano e chiesa greca-ortodossa") sulla storia nazionale del rispettivo popolo. Per una raffigurazione forse più obiettiva, e che resti nell'ambito della critica letteraria, si veda innanzitutto Dhimarás nella sua "Storia della letteratura neoellenica" e nel suo saggio "Περὶ Φαναριωτῶν" (1947) comparso ora (Atene 1988) in: Ἑλληνικός Ρωμαντισμός, p. 221-241; si confrontino inoltre le pubblicazioni di Ariadna Camariano per ciò che riguarda le interferenze con la letteratura rumena, e, infine, i piccoli lavori di Greci di Costantinopoli dell'inizio del nostro secolo tesi a propagare una riabilitazione dei Fanarioti, fra cui N. VASILEIÁDHOS "Ἀπὸ τὸ Φανάρι", Athínai 1900, P. GHIANNÓPOULOS "Οἱ Φαναριῶται", Athínai 1929, M. GHEDHEÓN "Τὸ Φανάριον καὶ αἱ περὶ αὐτὸ συνοικίαι", Konst/polis 1920.

² V.G. CIORANESCO "La contribution de Démètre Cantemir aux études orientales", in: Turcica VII, Paris 1975, p. 205-232.

³ Per questo episodio v. S. BAUD-BOVY "Essai sur la chanson populaire grecque", Nauplie 1983, p. 64 e M. DHRAGHÓUMIS "Τὸ ἰσλαμικὸ στοιχεῖο στὴ μουσικὴ μας παράδοση", (L'elemento islamico nella nostra tradizione musicale), Athína 1984, p. 313.

sio il Greco all'epoca dell'abate Toderini⁴, secondo una tradizione che, del resto, è ancora, o di nuovo, viva ai nostri giorni. Lo stesso Toderini, che soggiornò a Costantinopoli dal 1781 al 1786, ci informa che "la musica coltivata da' Greci in Costantinopoli a' nostri dì, eccetto l'Ecclesiastica, che mostra dell'arte, e la Romeca, che poco vale, è musica tutto Turchesca."⁵

Numerose sono le testimonianze di contemporanei che scrivono, ora con ammirazione, ora in toni di rimprovero, di intellettuali fanariotti conoscitori profondi delle tre principali lingue dell'Islam e delle rispettive espressioni poetiche. Aléxandros Souítsos, nella sua "Storia della Rivoluzione greca", pubblicata a Parigi nel 1829, delinea il ritratto di uno dei maggiori esponenti del "despotismo illuminato" fanariotta, Konstandínos Ypsilándis, "qui fut si versé dans la lecture des auteurs arabes, qu'un jour, se trouvant chez un des premiers ulémas, il l'étonna par son érudition" (p. 26 sg.). Lo stesso Ypsilándis traduceva anche in turco opere francesi, per es. Vauban⁶. Intellettuali a contatto con la cultura ottomana erano, oltre quelli già nominati fra i compositori, Gheórggios Souítsos, Alékos Mavrokordhátos, Dhimítrios Katartzís e lo stesso Ríghas Velestinlís.

Era talmente comune, pare, tra i "giovani nobili" (ritorneremo in seguito su questa definizione) occuparsi di poesia ottomana, persiana e araba che, nel 1783, il dotto Dhimítrios Katartzís poteva scrivere il suo "Consiglio ai giovani di come possano approfittare senza danno dei libri franchi e turchi, e quale sia il giusto studio di essi"⁷. L'autore si preoccupava dei giovani, i quali, insaziabili nella lettura di opere straniere, orientali così come occidentali, non badavano più alle proprie cose nazionali, sia antiche sia bizantine. Sentiamolo (*Δοκίμια*, p. 51): "Quelli che studiano il turco, non lo fanno per imparare con determinazione quanto realmente serve, ma tentano di studiare tre lingue alla volta: turco, persiano e arabo, e leggono semplicemente qualsiasi libro che capitò loro tra le mani. Ora, dato che i turchi preferiscono la poesia come materia di studio, anche il nostro studente riempie le sue stanze di *divân* turchi e persiani e di

⁴ V.G. TODERINI "Letteratura turchesca", Venezia 1787, vol. I, p. 240.

⁵ Ibid. p. 230.

⁶ V. SOUTSOS, op. cit., p. 27; inoltre, l'articolo illuminante di L. VRANOUSIS "Les Grecs de Constantinople et la vie intellectuelle à l'âge des Drogmans", Bucarest 1977, p. 142.

⁷ "Συμβουλή στους νέους πῶς νὰ ὠφελιοῦνται καὶ νὰ μὴ βλάπτουνται ἀπτὰ βιβλία τὰ φράγκικα καὶ τὰ τούρκικα, καὶ ποιὰ νὰ ναι ἢ καθ' αὐτό τους σπουδῆ", pubblicato ora in Katartzís "Δοκίμια" (Saggi), a cura di K. Th. Dhimarrás, Athina 1974.

qaşide arabe; e con i Persiani si crede alle rive del Sayhân e del Nûzhân, circondato da rose e gelsomini, seduto sotto gli alberi a mensa, mangiando e bevendo dalle mani di un Ganimede. Con gli Arabi, invece, sogna di cavalcare un dromedario, accompagnato dall'amata, in mano la lancia di canna, cantando e percorrendo come un fulmine i luoghi deliziosi e profumati dell'Arabia. Oh, che degna filologia! Così il giovane perde la misura, e dove gli resta il tempo di imparare le cose necessarie? Se il suo scopo è quello di trar piacere dalla lettura di poesia, non abbiamo forse anche noi poesia? La poesia araba si può forse paragonare a quella greca? Nella lirica siamo forse allo stesso livello, ma che dire dell'aura della drammaturgia greca, della sua tensione e meraviglioso procedere dell'azione? (...) Che cosa ne consegue? Il giovanotto muore per la poesia straniera e disprezza quella greca che non conosce; e come può aver stima per il suo *ethnos* attuale, che ha solo qualche *konzáki*⁸ e qualche misera rima?

La protesta di Katartzís non pareva, comunque, aver sèguito, e impedire la formazione letteraria orientale dei Greci fanarioti. Un ritratto del giovane nobile costantinopolitano ci è fornito anche dai tre racconti degli “Ερωτος ἀποτελέσματα” (“Effetti dell'amore”), pubblicati per la prima volta nel 1792 a Vienna da un autore con iniziali I. K. non ancora identificato con sicurezza⁹. Nel titolo si legge, tra l'altro: “...πρὸς εὐθυμίαν καὶ ἐγλεντζὲν τῶν εὐγενῶν νέων”, cioè “...per il diletto e il divertimento dei giovani bennati” (dove *ἐγλεντζές/eglençe* è mera eco turca di *εὐθυμία*, o viceversa). Questo nuovo pubblico fanariota, qui per la prima volta espressamente chiamato “giovane”, ma anche “nobile”, è esattamente il ceto di persone cui si riferiva Katartzís e che a noi interessa. I protagonisti dei tre racconti degli “Effetti dell'amore” si servono di canzoni per esprimere i propri sentimenti. Tali canzoni vengono intonate nelle armonie orientali dei *makâm* e, come anche quelle di altre due opere destinate ad analoghi fruitori fanarioti – lo “Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἑραστῶν” (“Scuola degli amanti delicati”) di Ríghas del 1790 e il “Nuovo Erotócrito” di Foteinós del 1818 – pare provenivano dalle cosiddette *μισμαγιές ο μετζμουάδες*.

⁸ = *kozákí* (κοτζάκι), canzoncina popolare (dal turco *koşma* o *koşuk*).

⁹ Di recente (1989) è uscita ad Atene una nuova edizione degli “Effetti” a cura di Mario Vitti.

II. *Le antologie manoscritte*

La parola *μισμαγιά/μετζμουάς*, dall'ottomano *mecmua*, designa le raccolte manoscritte di poesie, di solito accompagnate da notazione musicale, che circolavano in grande numero a Costantinopoli, Bucarest e Iași. Il più antico manoscritto di questo genere a noi noto (probabilmente ne giacciono molti altri, tuttora sconosciuti, nelle biblioteche private e pubbliche di Romania e di Turchia) data dal 1776¹⁰. Di una tale *mecmua* si tratta anche quando il Toderini ci riferisce di "un libercolo di poche pagine, notato colle greche note di musica" che ricevette dal Parroco di Sant'Eufemia in Calcedonia¹¹. Infatti, la musica che accompagna le composizioni segue la nuova notazione bizantina (*παρασημαντική*). Ogni canzone porta il nome di un *makâm* (tonalità), come *râst*, *sabâ*, *hicâz* ecc. e di un *usûl* (ritmo), come *semâ'î*, *düyek*, *hafif* ecc.

Quanto alle poesie, sono per lo più anonime: solo a volte si trovano i nomi degli autori, e spesso tali "poeti" riprendono semplicemente versi da canzoni dell'epoca¹².

In qualcuno dei manoscritti troviamo versi in lingua rumena ma, più spesso, ne troviamo in turco fissato in caratteri greci: si tratta cioè di testimonianze del cosiddetto "caramanlidico"¹³. Questi versi sono a volte inseriti isolati nelle poesie, come nell'esempio riferito da Skarlátos Vyzándios nella sua "Descrizione di Costantinopoli", apparsa nel 1869¹⁴.

¹⁰ Si tratta della cosiddetta antologia manoscritta "Ghrammatikós". Cf. P. ΠΙΣΤΑΣ "Ἡ πατριότητα τῶν στιχογραφημάτων τοῦ «Σχολείου τῶν νελικῶτων ἐραστῶν»" (La paternità dei poemi della «Scuola degli amanti delicati»), in: Ἑλληνικά 20, Thessaloniki 1967, p. 393-412, in particolare p. 403 sgg.

¹¹ Toderini, op. cit., p. 231.

¹² Cfr. in proposito il lavoro pionieristico, ma tuttora valido di L. Vranoússis "Ῥήγας", Athínai 1953, p. 210.

¹³ Intendiamo per "caramanlidico" qualsiasi testo redatto in lingua turca-ottomana e scritto in caratteri greci, e diciamo "caramanlidico" qualsiasi libro contenente un numero sufficiente di testi "caramanlidici" (nel nostro caso almeno una poesia intera). Si confrontino i criteri, per così dire "ufficiali" esposti da E. Balta nella sua prefazione alla bibliografia "Karamanlidika, Additions", Athènes 1987, p. XVI. Si veda, inoltre, della stessa autrice e di I. Anaghnostákis "Ἡ Καππαδοκία τῶν «ζώντων μνημείων»" (La Cappadocia dei «monumenti vivi»), Athína 1990, p. 50. Seguendo tale uso non distinguiamo cioè, in questo contesto, fra letteratura "caramanlidica" e "in trascrizione" greca, come ha fatto, per es., A. Gallotta in "Due testi turchi in caratteri greci", in: Studi Eurasiatici in onore di Mario Grignaschi, Venezia 1988, p. 161 sg.

¹⁴ S. VYZÁNDIOS "Ἡ Κωνσταντινόπολις, ἡ περιγραφὴ τοπογραφικῆ, ἀρχαιολογικῆ καὶ ἱστορικῆ...", Athínai 1869, vol. 3, p. 605. Ecco un tentativo di traduzione italiana:

Γκιουλλέρ άτσιλὺ γκιμπι, μπουλμποὺλ οὐγιουγιὰ καλμῖς,
 Τρέχω τὸ ρωτῶ, μὲ λέγει ἴφето δὲν λαλούμ ἔμεις.
 Νίτσουν, εἶ μουσγὶν μελήκ, νίτσουν σοῖλεμῆζ ὀλδούν;
 Χακκικὰτ, ὄσοι βαστοῦνε, λέγει ὄτ' ἔτσι καταντῶν.

Un altro manoscritto di cui ci dà qualche esempio, aveva tra le mani N. Vasileiádhos¹⁵:

ἄς πηγαίνω! τὶ προσμένω;
 ὥρα πάγει σεκιζέ
 κί ἡ χατζῆ ντουντοῦ κοιμάται
 δὲν ζυπνάει μποῦ γκετζέ.

L'autore dice di aver ricevuto il manoscritto dal Protocantore del Patriarcato Iákovos Nafpliótis. Sostiene inoltre che tali poemetti cantati in tonalità orientali si sentivano ancora "fino a cinquant'anni fa" (il libro è del 1900). Vedremo, però, che si cantava "alla turca" ancora molto più tardi.

Più spesso, comunque, troviamo intere composizioni in turco caramanlidico (e qui, certo, è il caso di cominciare a parlare di veri "testi" caramanlidici), accompagnate sempre dalla musica in notazione bizantina, come nel manoscritto noto come *Redbestinó*, senza data, conservato nel Centro di Studi dell'Asia minore ad Atene, o nel manoscritto dell'Accademia rumena (sec. XIX), che sono due delle sette antologie manoscritte conservate¹⁶.

Ricordiamo a ogni buon conto qui anche il caso, assai anteriore, di un bailo veneto che riporta una poesia ottomana messa in musica (con notazione europea). Si tratta di Giovanni Battista Donado e della nota canzone "Hasta gönlüm şeftali ister...", annessa alla sua opera "Della letteratura de' Turchi" (Venezia 1688)¹⁷.

Come s'aprono i fiori, l'usignolo è rimasto a dormire,
 Corro e chiedo, mi dice: quest'anno non si canta.
 Perché, o volto di angelo, perchè non hai parlato?
 Davvero, chi resiste, dice, così ci arriva.

¹⁵ Ibid. (nota 1), p. 42. Traduzione italiana:

Ora vado! cosa aspetto?
 sono già quasi le otto,
 e la Hacı Dudu dorme,
 non si sveglia più stanotte.

¹⁶ V.C.C. FRANTZIS "Naissance d'une anthologie néo-hellénique. L'anthologie de Zissis Daoutis...", Thèse de troisième cycle, Paris 1982, p. 13-25.

¹⁷ Aggiungiamo che la canzone, insieme a un'altra riportata sempre dal Donado, si può trovare, oggi, anche in registrazione su disco (Régi Török zene Európaiban, Budapest 1984).

III. *Le antologie stampate*

In epoche più recenti le nostre canzoni venivano diffuse in antologie stampate, tra le quali la prima è la nota "Διάφορα ἠθικά καὶ ἀστεῖα στιχουργήματα" di Zisis Dhaoútis, del 1818, che include però soltanto poesie in lingua greca.

Abbiamo poi, dopo il "Ventuno", data importante non solo per la Rivoluzione, ma anche per la riforma della notazione musicale bizantina ad opera di Chrysánthos, un grande numero di raccolte, stampate soprattutto a Costantinopoli, ma anche a Smirne, Atene e Patrasso, con canzoni sia greche sia turche caramanlidiche. La prima sembra essere la "Εὐτέροη" del 1830, seguita dalla "Πανδώρα", uscita in due volumi nel 1843 e nel 1846. Queste tre raccolte, insieme ad altre otto (cfr. elenco bibliografico), acquistano tanto maggiore importanza, in quanto precedono di parecchio la prima antologia stampata di *şarkı* in scrittura araba, ossia la *Mecmua-yi şarkı* del 1268 dell'Egira (=1852)¹⁸.

Negli anni seguenti assistiamo a un *boom* della canzone orientale: dal 1847 al 1860 compaiono tredici pubblicazioni contenenti canzoni classificate come *τουρκικά* (turche), *ὀθωμανικά* (ottomane) o *ἔξωτερικά* (straniere, ma anche "estranee", cioè non di mano dell'autore), oppure intonate in *ἀσιατική μουσική* (musica asiatica). Certo non tutti questi libri – che, a giudicare dalle date di pubblicazione così ravvicinate, devono essere stati molto popolari – erano delle mere raccolte di canzoni, come i primi due citati. Fra l'altro in essi le canzoni in lingua greca si alternavano con quelle in lingua turca, e in molti non troviamo più la notazione bizantina della musica islamica, ma spesso solo indicazioni di tonalità (*makâm*). Alcuni comprendono brevi racconti – satirici, come si ha nel "Βουλγαροφαναριώτης" di A. Pnevmatikas, o morali, quali la storia della bella Melpomene e del suo falso amante Nikolákis: veri e propri "*Volksbücher*", che in appendice contengono soltanto poche (da quattro a sette) "canzoni orientali" (*ἄσματα ὀθωμανικά*). Molte canzoni, o poemetti, si ripropongono nelle diverse antologie, e le possiamo definire "i successi dell'epoca".

Quanto ai lettori è interessante vedere l'elenco dei sottoscrittori in chiusura di certe raccolte (soprattutto delle prime). Il primo volume della "Πανδώρα", per es., riporta i nomi di più di trecentocinquanta "sottoscrittori filomusici", e non solo di Costantinopoli,

¹⁸ V. la bibliografia delle antologie ottomane in E.R. Üngör "Türk Musikisi Güfteler Antolojisi", Istanbul 1981, vol. 1, p. XVIII-XXVII.

ma di diverse località, da Edirne, Melnik e Bucarest fino a Trebisonda, Creta ed Egitto. Si tratta, per lo più, di grandi centri cittadini dell'*Ecumene* ellenica, e ciò è molto significativo a lumeggiare la questione dell'assunzione dei motivi poetici islamici da parte dei Greci, di cui ancora si dirà. Il fatto che negli elenchi si trovino anche nomi come Poros o Hydra, località cioè della Grecia libera, o che tre delle antologie siano state stampate in Ellade (Atene e Patrasso), si spiega con l'afflusso di emigranti costantinopolitani verso quelle mete. Ricollegandoci a quanto detto dei "giovani fanarioti", crediamo di poter affermare che il lettore, o chi cantava le nostre canzoni, era cittadino e residente dell'Impero ottomano, ma non apparteneva necessariamente alla classe nobile; dobbiamo anzi fare attenzione a non confondere il pubblico che consumava successi di musica orientale e quello che si occupava seriamente della cultura ottomana.

Conosciamo in tutto i titoli di ventidue libri con canzoni orientali; ne abbiamo consultati diciotto, per un totale di 371 canzoni del tipo *şarkı* in turco caramanlidico: il primo apparve nel 1830 e l'ultimo nel 1908¹⁹. Per tutti i dati relativi agli autori, ai luoghi di edizione, alle canzoni ivi contenute ecc., si rimanda all'elenco particolareggiato con cui questo studio si chiude.

IV. Le *şarkı*

Le composizioni delle nostre antologie stampate sono classificate in *beste* (μπεστέδες), *semâ'i* (σεμάϊ), *yürük semâ'i* (γιουρούκ σεμάϊ) e *şarkı* (σαρκιά). I primi tre termini si riferiscono a forme musicali, composizioni del concerto orientale²⁰, il quarto, invece, oltre a mantenere il significato di base "canzone", è un termine letterario che designa un certo genere di composizione poetica, di cui vedremo le caratteristiche principali. Non occupandoci qui di musica islamica, abbiamo rivolto la nostra attenzione esclusivamente alle *şarkı*, anche

¹⁹ La raccolta "Χανενδέ", apparsa nel 1914 a Samsun, non è inclusa nel nostro studio perchè si rivolge esclusivamente ai greci turcofoni dell'Asia minore, un pubblico ben diverso da quello costantinopolitano grecofono. Il titolo completo è: ΧΑΝΕΝΔΕ, ΓΕΝΙ ΟΥΣΟΥΛ, Σαρκή, Γαζέλ, Κάντο, Τιουρκή. ΕΣΚΙ ΟΥΣΟΥΛ, Δεστάν, Καλενδέρ, Κοσμά, Διβάν, Σεμάϊ. ΚΡΩΜΕΤΙΚΑ, ΣΑΜΣΟΥΝ, Τυπογραφείον Α. Η. Γαροφαλίδου, 1914.

²⁰ In verità, *semâ'i* ha tre significati diversi: 1. forma di poesia popolare, 2. forma di composizione musicale, 3. nome di un ritmo (*usûl*). Anche *yürük semâ'i*, oltre a essere un termine formale, è nome di un *usûl*.

perchè in quanto forma poetica favorita di certo Settecento ottomano, esse presentano il maggior interesse dal punto di vista letterario. In proposito, facciamo presente che una collaborazione tra il musicologo e il linguista/storico della letteratura sarebbe certamente auspicabile, e molto promettente.

Per *şarki* si intende un componimento poetico a più strofe (nel nostro caso tre o quattro), consistenti di solito di quattro versi: gli ultimi versi di ogni strofa devono avere la stessa rima lungo tutta la composizione, mentre gli altri devono rimare tra loro all'interno di ogni singola strofa. Molto spesso (quasi sempre) i versi finali di ogni strofa sono identici – in tal caso si parla di ritornello (*nakarât*) – e a volte il ritornello appare già anticipato nel secondo verso della prima strofa. Abbiamo, quindi, i due schemi di base (dove *R* sta per *ritornello*): 1. *a a a a(R)/b b b a(R)*, 2. *a a(R) a a(R)/b b b a(R)*. Varianti di questi due schemi sono: 1. due o persino tre versi di ritornelli, 2. il ritornello (i ritornelli) hanno una rima diversa da *a* (ma rimano sempre tra loro!), per es. *a a a R/...* Un terzo schema di base, molto più raro, è quello delle quartine *rubâ'i* più due ritornelli: *a a z a R R/b b y b R R*. Il terzo verso di ogni strofa, invece, si chiama *miyân* nella musica islamica e occupa un posto particolare nella composizione sia musicale sia letteraria.

Delle *şarki* caramanlidiche riscontrate nelle nostre antologie si danno gli schemi di rima seguenti, ordinati sempre secondo la relativa rima di base (1. = ritornello nel quarto verso, 2. = ritornello anticipato nel secondo verso, 3. = schema *rubâ'i* + ritornello):

- 1.0. *a a a a/b b b a...*
- 1.1. *a a a a(R)/b b b a(R)...*
- 1.2. *a a a a(R) a(R)/b b b a(R) a (R)...*
- 1.3. *a a a R/b b b R...*
- 1.4. *a a a R R/b b b R R...*
- 2.0. *a a(R) a a(R)/b b b a(R)...*
- 2.1. *a R a R/ b b b R...*
- 2.2. *a a(R) a a(R) x(R) a(R)/ b b b a(R) x(R) a(R)...*
- 3.0. *a a z a/b b y b...*
- 3.1. *a a z a R R/b b y b R R...*
- 3.2. *a a z a m(R) n(R)/b b y b m(R) n(R)...*
- 3.3. *a a z a m(R)m(R) n(R)n(R)/b b y b m(R)m(R) n(R)n(R)...*
- 3.4. *a a z(R) a(R) z(R) a(R)/ b b y b z(R) a(R)...*

Le rime 1.1. e 2.0. sono di gran lunga le più frequenti (assommano a più del 50 %).

Quanto ai *metri* troviamo sia quelli quantitativi della poesia classica ottomana, sia i metri sillabici (*hece*) della poesia popolare turca. Dei metri classici il più frequente è il *remel I* (*remel-i sâlim*), soprattutto in forma accorciata (-u--/-u--/-u-); poi abbiamo lo *hezec I* (*hezec-i sâlim*), anch'esso accorciato (u---/u---/u--). Altri metri, riscontrati più raramente, sono --u--/--u-- e --u/u--u/u--u/u--. Questi schemi tradizionali vengono spesso rotti, nel senso che notiamo molti difetti prosodici, sì che rare sono le *şarki* metricamente pulite. Ciò può avere diverse ragioni, una delle quali consiste senz'altro nel fatto che le canzoni delle nostre raccolte stampate provengono da antologie manoscritte ed erano perciò riprodotte varie volte da copisti o compositori/musicisti non di madrelingua turco-ottomana e non identificanti con i poeti.

Fra i metri sillabici troviamo anzitutto quello di otto sillabe (4+4, ma anche 5+3 e 3+5), poi 12 (6+6) e 10 (5+5).

Per quanto concerne il "contenuto" della *şarki* classica, (ci limitiamo alle caratteristiche generali), osserviamo un tono più leggero, più gaio che nel *gazel* della tradizione aulica. I temi sono, in sostanza, gli stessi: l'amore, la sofferenza per l'amato, la separazione, ma anche i conviti in giardino, le passeggiate nei parchi. Questi "argomenti", però, vengono trattati quasi sempre più superficialmente, manca la raffinatezza sottile dell'espressione, e anche una componente come quella mistica: elementi o assenze che poi si rispecchiano nell'aspetto linguistico e formale. Cambia la *strategia*, diremmo, mentre i *temi* e i *settings* sono gli stessi che nel *gazel*. Naturalmente i singoli casi potranno evidenziare specifici problemi formali di rima, di metro, di procedimento sintattico e di "strategia".

V. Esempi

Presentiamo qui cinque *şarki* caramanlidiche con brevi osservazioni stilistiche circa i punti seguenti:

1. Le caratteristiche formali e i *topoi*.
2. Il repertorio lessicale.
3. La strategia e il "significato".

Ogni punto di questo "programma" avrebbe forse bisogno di qualche delucidazione, ma preferiamo chiarire attraverso esempi puntuali offerti dai testi stessi.

La nostra scelta di *şarki* è, diciamo, casuale; abbiamo però cercato di riunire aspetti interessanti tali da servire da "introduzione" al tema. Ci siamo, poi, attenuti alle canzoni contenute nella raccolta

"Εὐτέρη", pubblicata nel 1830 a Costantinopoli, per il semplice fatto che essa è la più antica a noi nota, e ne seguiamo l'edizione.

Quanto all'*ortografia* caramanlidica, ci limitiamo a osservare in questa sede che essa varia da libro a libro. Nella "Εὐτέρη" il compilatore usa un sistema più fedele all'originale fonologico turco; distingue, cioè, turco *o/ö, u/ü* segnando la dieresi in greco (*o/ö, ou/öv*); inoltre rende *s/ş* con *σ/σ̄*. Utilizza, poi, segni come *i* o *χ*, ma senza una ragione comprensibile. Questo sistema, comunque, non viene adottato nelle antologie che seguono, dove dette opposizioni non risultano evidenziate. Abbiamo poi *π̄, δ̄* nella "Εὐτέρη", a fronte di *π, δ* nella "Πανδώρα" e altrove per turco *b, d* (più tardi ancora *μπ, ντ*). Qui seguiamo l'ortografia della "Εὐτέρη". Per motivi tecnici scriviamo però *π* ecc. invece di *π̄* ecc., e tralasciamo i segni irrilevanti *i* e *χ*. Abbiamo inoltre rinunciato all'uso dei diversi accenti, non essendovi nei nostri testi coerenza alcuna, e usiamo sempre l'*ὄξεια* (*˘*). Per quanto concerne, infine, la trascrizione latina dall'alfabeto greco, abbiamo adottato l'alfabeto turco moderno, (ma non l'*ortografia* moderna, mantenendo il concetto di *trascrizione*), con la sola differenza di segnare le vocali lunghe di parole arabo-persiane, sì da poter risalire più facilmente allo schema metrico. La soluzione ci è parsa più adeguata, vuoi perchè in questo caso non è dall'alfabeto arabo che si parte, vuoi per bisogno di concretezza storica: un Greco colto dell'epoca non aveva nessuna idea della differenza fra *qaf* e *kef*, o fra *sîn* e *şad*, e scriveva semplicemente *κ* e *σ*. Del resto, anche un Turco colto attuale, quando scrive in alfabeto latino, non dissemina punti diacritici sulla pagina.

Esempio nr. I.: şarki makâm sûzinâk usûl sofyân. EY (Εὐτέρη) p. 31-33, poi ripresa in Π (Πανδώρα, 1846), p. 40-42, e in ΛΣ (Λεσβία Σαπφώ, 1870), p. 246. Nella raccolta di Üngör (v. nota 19) si riproducono le prime due strofe nel vol. 2 a p. 1097.

Testo in caratteri greci:

1. Δεμάδεμ εἰλέρεμ φεργιάδ ἔλινδέν,
σενίν εἰ πῖ μῶυρῶυβέτ δάδ ἔλινδέν.
Δίλι ζάρ ὄλμαδι ἄζάδ ἔλινδέν.
Σενίν εἰ πῖ μῶυρῶυβέτ δάδ ἔλινδέν.
2. Γκιόντζενμίσιν ἰῶιττίμ εἰ σιτέμ κιάρ,
νέδιο τζῶυρμῶύμ πέ εἰ σούχι διλιαζάρ.
Οὐζέρεσιν πενδενί πῖ χουδέ χέρ πάρ.
Σενίν εἰ πῖ μῶυρῶυβέτ δάδ ἔλινδέν.

3. Ἐφέν'διμ χάϊλι μῶν'δέ'διο ἴδαγιαν'δίμ,
 γετέρο γάϊρι γετέρο ἀσκίνλα γιαν'δίμ.
 Γετέρο τζεβρίνλε τζανιμ'δάν οὔσαν'δίμ²¹.
 Σενίν εἶ πὶ μῶρῶυβέτ ἴδά'δ ἔλιν'δέν.
4. Χεμέν ἀ'δά σῶζῶυνέ ἴπ τακάρσιν,
 ριζάγι ζαρέ ἴποιλέ χόρο ἴπακάρσιν.
 Φιρακίνλα γκιτζέ γκιῶυν'δῶύζ γιακάρσιν.
 Σενίν εἶ πὶ μῶρῶυβέτ ἴδά'δ ἔλιν'δέν.

Testo turco in trascrizione latina:

1. Demâdem eylerem feryâd elinden,
 senin, ey bî-mürüvet, dâd elinden.
 Dil-i zâr olmadı âzâd elinden.
 Senin, ey bî-mürüvet, dâd elinden.
2. Gücenmisin (= mişsin) işittim, ey sitem-kâr,
 nedir cürmüm, be ey şûh-ı dilâzâr.
 Üzersin bendeni bî-hûde her bâr.
 Senin, ey bî-mürüvet, dâd elinden.
3. Efendim, hayli müdedir dayandım,
 yeter gayrı yeter aşkınla yandım.
 Yeter cevrinle cânımdan üşandım (= usandım).
 Senin, ey bî-mürüvet, dâd elinden.
4. Hemen adâ sözüne ip takarsın,
 Rızâ-yı zâre böyle hor bakarsın.
 Firâkınla gice gündüz yakarsın.
 Senin, ey bî-mürüvet, dâd elinden.

Traduzione italiana:

1. Di attimo in attimo mi lamento per mano tua (= a causa tua),
 o spietato, grido per mano tua.
 Il cuore lamentoso non s'è mai liberato della tua mano.
 O spietato, grido per mano tua.

²¹ Π ούσαν'δίμ

2. Ho sentito che ti sei offeso, o facinoroso,
qual'è la mia colpa, o tu, bello sciagurato?
Rattristi il tuo schiavo invano ogni volta.
O spietato, grido per mano tua.
3. Signore mio, sopporto da un sacco di tempo,
basta, ora basta, sono arso del tuo amore.
Basta con la tua violenza, m'è venuta nausea dell'anima.
O spietato, grido per mano tua.
4. Tu sempre ti appigli alla parola *edâ* (vezzo) (= quel che conta
per te è sempre e solo il capriccio)²².
Tu disprezzi in tal modo il piangente Rizâ.
Col tuo distacco giorno e notte bruci.
O spietato, grido per mano tua.

Il metro di questa *şarki* è del tipo *hezec* I accorciato, cioè u---/u---/u--. La *şarki* è priva di difetti metrici, a parte la grafia di *mürüvvet* (u--) e *müddedir* (---), scritti *mürüvet* (μῦρῶβῆτ (uu-)) e *müdedir* (μῦν·δέ·διρ (uu-)), per via di quello scrivere, invece di una doppia, *teşdit* nella grafia araba, una consonante scempia nel testo caramanlidico. La rima segue il nostro schema 2.0., cioè a a(R) a a(R)/b b b a(R). Nella prima strofa, comunque, osserviamo una particolarità di rima: si tratta di *elinden*, usato come parola-rima (*redif*) su rima precedente in *-âd*, fatto che, con il ritornello, si ripete per tutta la composizione. Il *redif*, diffuso in tutti i generi della poesia ottomana, di solito non è comune nelle nostre *şarki*. Notiamo, inoltre, che anche nelle strofe 3. e 4. il poeta usa una rima lunga e che chiameremo, perciò, "pesante":

3...(day)andım	4...(ip t)akarsın
...(la y)andım	...(hor b)akarsın
...(us)andım	...(düz y)akarsın

Nella terza strofa abbiamo anche la ripetizione (tre volte) di *yeter* "basta", il che dà molto peso a questa parola.

Abbiamo lessemi che designano atteggiamenti negativi o sofferenza: *feryâd*, *dâd*, *zâr*, *bî-mürüvet*, *gücenmek*, *sitem-kâr*, *cürüm*, *üzme*, *bî-hûde*, *yeter*, *gayrı*, *yanmak*, *cevir*, *usanmak*, *hor bakmak*, *firâk*, *yakmak*. I lessemi che mancano sono resi negativi, o con l'attri-

²² leggendo *adû*: tu dai sempre retta al nemico.

buto che hanno vicino o dal contesto (*dil, işitmek, şüh, dayanmak, aşk, cân, edâ sözü, ip takmak*) o per negazione (*âzâd olmadı*). Inoltre, abbiamo nella canzone due “personaggi”, lessicalmente presenti in *bende* “servo” e *efendim* “mio signore”, l’amante e l’amato. A mo’ di motto, dato che così inizia il canto lamentoso, troviamo *un’avverbio di tempo in ogni strofa*, come per sottolineare la durata della continua sofferenza: 1.: *demâdem* (“d’attimo in attimo”), 2.: *her bar* (“ogni momento”), 3. *hayli müdedir* (“da tempo”), 4.: *gıce gündüz* (“giorno e notte”). Infine, la parola-rima, il *redif, elinden* “per mano tua, per causa tua”, ma anche letteralmente “dalla tua mano” (nel *mıyân* della prima strofa), esprime la causa della sofferenza, e la persona a cui è indirizzato il lamento (“tu”). La reazione a questi dolori che non finiscono mai si trova nella terza strofa, con la ripetizione già accennata di *yeter* “basta”. Possiamo, quindi, considerare il *mıyân* della terza strofa come “nucleo” del nostro poema.

Vediamo da questa breve analisi come le caratteristiche formali, quali rima, scelta lessicale e strutturazione di questo materiale si facciano *strategia* per esprimere il *tema* della sofferenza per la separazione dall’amico spietato e vezzoso.

Esempio nr. II: şarkı makâm hicâzkâr usûl sofyân χρωματικός. EY p. 41-43, ripresa in Π p. 33-35, e in ΕΠ (Ἐπανθούσα, 1847) p. 79. Inoltre in Üngör, vol. 2, p. 1130.

Testo in caratteri greci:

1. Μεράμι ἀν’δελι πίν βασιλί γκλιούλ δῶουρ,
γκιόνούλ δῶουρ, πού γκιόνούλ δῶουρ, που γκιόνούλ δῶουρ.
Νολούρ σεν δέ πενί πίρ κερέ γκιούλ δῶουρ.
Γκιόνούλ δῶουρ, πού γκιόνούλ δῶουρ, που γκιόνούλ δῶουρ.
2. Σενί ἐβέλ γκιῶροῦστέ πέκ πεγεν δίμ,
χέμεν σίκ σίκ γκιῶροῦσμεγιέ οὔζεν δίμ.
Ἰδουσέρμι σανινά γικμάκ²³ ἐφέν δίμ.
Γκιόνούλ δῶουρ, πού γκιόνούλ δῶουρ, που γκιόνούλ δῶουρ.
3. Δίλ ὀλμούσικεν ἰδαχί σά δ παρέ παρέ,
τεραχούμ²⁴ ἴτμε διν οὔσακί ζαρέ.
Γκιουτζενσέν δε σενί σευ δίμ νέ τζαρέ.
Γκιόνούλ δῶουρ, πού γκιόνούλ δῶουρ, που γκιόνούλ δῶουρ.

²³ Π γιακμάκ (“bruciare”), ΕΠ ηκμαέ (con lo stesso significato di EY).

²⁴ ΕΠ δεραχούμ

4. Γκιορϋόντζα ²⁵ σερμεδί ταγκίρ ι'δέρσιν,
γκαζου'πανέ ²⁶ 'πακίπ ταζίρ ι'δέρσιν.
Νίτζιν 'ποϊλέ 'πενί τεκτίρ ι'δέρσιν.
Γκιϋνϋύλ'δϋορ, 'πού γκιϋνϋύλ'δϋορ, 'που γκιϋνϋύλ'δϋορ.

Testo turco in trascrizione latina:

1. Merâm-ı andelîbîn vaslı güldür,
gönüldür, bu gönüldür, bu gönüldür.
N'olur, sen de beni bir kere güldür.
Gönüldür, bu gönüldür, bu gönüldür.
2. Seni evel görüşte pek beğendim,
hemen sık sık görüşmeye özendim.
Düşer mi sânına yıkmak efendim.
Gönüldür, bu gönüldür, bu gönüldür.
3. Dil olmuşiken dahî sad pâre pâre,
terahum itmedin uşak-ı zâre.
Gücensen de seni sevdim, ne çâre.
Gönüldür, bu gönüldür, bu gönüldür.
4. Görünca Sermedi tahkîr idersin,
Gazûbâne bakıp tâzîr idersin.
Niçin böyle beni tektîr idersin.
Gönüldür, bu gönüldür, bu gönüldür.

Traduzione italiana:

1. La meta di unione dell'usignolo è la rosa,
è il cuore, questo è il cuore, questo è il cuore.
Dai, fammi anche tu ridente (almeno) una volta.
È il cuore, questo è il cuore, questo è il cuore.
2. Vedendoti per la prima volta, mi sei piaciuto molto,
bramavo vederti subito più spesso.
Cade al tuo prestigio (= è degno di te) rovinare, o mio Signore?
È il cuore, questo è il cuore, questo è il cuore.

²⁵ ΕΠ γκιορϋόντζαζ

²⁶ Π γκιοζου'πανέ, ΕΠ καζουμπανέ

3. Quando il cuore ancora (s'è fatto) a cento pezzi,
non avevi pietà degli amanti lamentosi.
Pur se ti offendi che ti amavo, io che ci posso fare?
È il cuore, questo è il cuore, questo è il cuore.
4. Vedendo che sgridi Sermed²⁷,
guardandomi con ira, mi rimproveri.
Perchè urli a me così?
È il cuore, questo è il cuore, questo è il cuore.

Il metro è, anche qui, *hezec I* accorciato (u---/u---/u---), non difettoso, sempre a prescindere delle grafie che rendono la scansione inesatta: *evel* (ἐβέλ), *kere* (κερέ), *terahum* (τεροαχούμ), in luogo di *evvel*, *kerre*, *terabhum*.

Anche lo schema di rima è lo stesso della canzone precedente, cioè a a(R) a a(R)/b b b a(R)...

Di rima “pesante” troviamo un esempio nella quarta strofa, dove si manifesta una specie di *redif* (*idersin*, cf. il *redif* ..*akarsin* di prima) con rima in *-îr*:

...*tahkîr idersin*,

...*tâzîr idersin*.

...*tektîr idersin*.

Usando il paradigma di tre verbi composti da un infinito arabo di II^a forma e dal verbo turco *itmek*, il poeta ottiene l'effetto di una rima interna (allitterazione), molto comune nella poesia popolare turca²⁸. Vedremo sotto le conseguenze sul “contenuto” di questo particolare formale.

L'esame del lessico ci dà un'immagine questa volta un po' più differenziata: prevale sempre il campo semantico della sofferenza, più attiva però, nel senso del *far male* (*terahum itmedin*, *sad pâre*, *yıkamak*, *zâr*, *gazûbân*, *tahkîr*, *tâzîr*, *tektîr*). Segue il gruppo, anche qui, di avverbi di tempo (*bir kere*, *evel*, *sık sık*, *sermedî*²⁹). Altri campi: il desiderio (*merâm*, *özenmek*), il giardino/natura (*andelîb*, *vasl*, *gül*), il cuore (*gönül*, *dil*). Rimane l'amante (*uşak*, anche qui il “servo”), l'espressione *ne çâre* e i verbi *gülmek*, *görüşmek*, *beğenmek*, *gücenmek*, *sevme*, non assegnabili a campi precisi perchè usati in

²⁷ oppure: che sgridi eternamente, v. sotto

²⁸ Per il parallelismo nelle rime e la “rima grammaticale” v. G. Bellingeri “Settanta quartine qashqâi”, in: *La Bisaccia dello Sheikh*, Venezia 1981, p. 321-338.

²⁹ mediante la figura dell'*ihâm*, dato che si tratta del *nom de plume* del poeta (v. sotto).

differenti contesti. Si nota, quindi, già nel lessico usato, una forte differenza di tono, più lieve che nel nostro primo esempio.

Passando all'esame dei *topoi*, constatiamo che la nostra canzone inizia con una metafora molto comune nella poesia dei *gazel*, l'immagine dell'usignolo-amante che brama di avvicinarsi alla rosa-amato, il che ci mette anche subito nel *setting* tradizionale del giardino in primavera. Solo che in seguito l'immagine non viene elaborata nè è approfondita, e se ne rimane sospesa là, seguita da un laconico "è il cuore, questo è il cuore...". L'unica evoluzione, per così dire, è il traslato, con l'aiuto formale dall'allitterazione, da fiore (*gül*) a cuore (*gönül*). In più abbiamo, nel *miyân*, un *tecnis* tra *güldür* ("è il fiore") e *güldür* ("fai ridere"). Ed eccoci già introdotti nella *strategia* tipica della *şarkı*: la lievità dei sentimenti (pur sempre affannati...).

Il primo verso della seconda strofa ci presenta uno dei *topoi*, o meglio, *microtemi*, più ricorrenti delle nostre canzoni: la prima vista della persona amata basta a innamorare irrimediabilmente. Anche la terza strofa contiene uno di questi microtemi, che si ripetono spesso, quasi con le stesse parole: l'amato è senza pietà.

La quarta strofa, di cui abbiamo già stabilito una posizione *formale* isolata dalle altre grazie alla sua rima "pesante", è il lamento finale, classico, ma qui più insistente e quasi scherzoso, anche per le rime interne discusse sopra. Non c'è dubbio che tali rime rendono la strofa, oltre che più musicale, il centro, la meta dello sviluppo formale e significativo della composizione.

Vediamo chiaramente anche in questo esempio l'azione reciproca tra "forma e contenuto", in una direzione che ci indica l'"epidermicità" del tono.

L'ultimo verso della canzone sottolinea la problematica di tipo storico, costituita dall'inserzione del *nom de plume* (*mablas*) del poeta, Sermed. La tradizione del *mablas*, comune in tutta la letteratura persiano-ottomana, si indebolisce in questi anni di decadenza e riforme politiche e sociali dell'epoca moderna, sì che solo poche *şarkı* delle nostre raccolte la seguono. D'altra parte, non sappiamo né a quale *ethnos* appartenessero i poeti, né a quando datino le composizioni, disponendo noi solo dei nomi dei *raccoglitori* o dei *compositori* delle musiche: questi, sì, Greci. Abbiamo detto che le *şarkı* provengono probabilmente per la maggior parte dalle antologie manoscritte (*mecmua*, *μουσικαγυές*) del secolo XVIII e del primo Ottocento. Si è visto sopra, poi, che a quei tempi non era affatto insolito per un Greco di un certo ceto occuparsi della cultura ottomana. Abbiamo, quindi, a che fare con composizioni (poetiche, s'intende, perchè di quelle musicali il quadro sembra più chiaro), di

Greci o di Turchi? La domanda può sembrare secondaria per lo studioso di letteratura, visto che gli stilemi sono, in ogni modo, “islamici”, ma la risposta potrebbe essere di grande interesse per lo storico della cultura. Riteniamo, in questa sede, che sia ancora prematuro fornire tale risposta, limitandoci all’osservazione che molto probabilmente si tratta di una “provenienza mista”; solo un’indagine completa potrà portare a nuovi risultati.

Esempio nr. III: şarkı makâm isfahân usûl sofyân, EY p. 69-71. Inoltre in Üngör, vol. 1, p. 521.

Testo in caratteri greci:

1. Δουστῶ γκιονῶλ γιαν’δί ναρέ,
παῶλα’δί φεργιά’δ ὄυζερέ.
Γκετζμεγιόρ σοζ, χίτζ ὁ γιανρέ.
Ὅλοσά τζιγέρο παρέ παρέ,
τέροκ ἰδέμεμ ἄχ νέ τζαρέ.
2. Μεῖλι’δελί ὁ γκιουζελέ,
γιοῖνούμ νεσέ, ’πουλ’δού χέλε.
Ἄγ γιάριλε, γκελσέ πιλέ.
Ὅλοσά τζιγέρο παρέ παρέ,
τέροκ ἰδέμεμ ἄχ νέ τζαρέ.
3. Πίρ γκιουρούστε, ἀσίκ ὀλ’δούμ,
ἀτεσινέ γιανίπ σολ’δούμ.
Νείνεγιμ πέν χελάκ ὀλ’δούμ.
Ὅλοσά τζιγέρο παρέ παρέ,
τέροκ ἰδέμεμ ἄχ νέ τζαρέ.
4. Πού μουχα πέτ βάροκεν πεν’δέ,
πεν’δέγιμ πέν, σανά πεν’δέ.
Νουριγέ ῥαχμειλέ σεν’δέ.
Ὅλοσά τζιγέρο παρέ παρέ,
τέροκ ἰδέμεμ ἄχ νέ τζαρέ.

Testo turco in trascrizione latina:

1. Düştü gönül yandı nâre,
başladı feryâd üzere ³⁰.

³⁰ Forse anche *feryâd-ü zâre* “pianti e lamenti”

Geçmiyor söz hiç o yâre.
Olsa ciğer pâre pâre,
terk idemem ah ne çâre.

2. Meyl ideli o güzele,
göynüm neşe buldu hele.
Ağyârile gelse bile.
Olsa ciğer pâre pâre,
terk idemem ah ne çâre.
3. Bir görüşte âşık oldum,
âteşine yanıp soldum.
Neyneyim (= neyleyim) ben helâk oldum.
Olsa ciğer pâre pâre,
terk idemem ah ne çâre.
4. Bu muhabet varken bende,
bendeyim ben, sana bende.
Nûrî'ye rahm eyle sen de.
Olsa ciğer pâre pâre,
terk idemem ah ne çâre.

Traduzione italiana:

1. Caduto è il cuore, bruciato nel fuoco,
il lamento ha trovato il suo inizio.
Non passa nessuna parola a quell'amico.
Mi si spezzassero pure le viscere,
lasciarlo non potrei, ah, che devo fare?
2. Da quando sono prigioniero di quel bello,
almeno il mio cuore ha trovato allegria.
Anche se venisse con altri,
mi si spezzassero pure le viscere,
lasciarlo non potrei, ah, che devo fare?
3. Al primo incontro mi sono innamorato,
sono appassito bruciandomi al suo fuoco.
Che devo fare, sono rovinato.
Mi si spezzassero pure le viscere,
lasciarlo non potrei, ah, che devo fare?

4. Dentro di me un amore io conservo,
 sono un servo, il tuo servo.
 Abbi pietà di Nûrî!
 Mi si spezzassero pure le viscere,
 lasciarlo non potrei, ahi, che devo fare?

Nella presente *şarkı* abbiamo a che fare con un metro di tipo sillabico, in questo caso di otto sillabe. I singoli versi si possono dividere in due “piedi”, di solito 4+4 sillabe, con le eccezioni seguenti: strofa 1. verso 2., str. 3. verso 3. (*miyân*), str. 4. verso 3. (*miyân*), che si dividono in 5+3. Queste scansioni metriche coincidono con unità sintattiche, a volte grammaticalmente parallele, per es. in 1.1. (**düştü** gönül/**yandı** nâre) o in 4.2., con parallelismo “simmetrico” e fonetico (*bendeyim ben/sana bende*). Questa struttura del testo è particolarmente adatta a essere cantata, e incontriamo il metro a otto sillabe, suddiviso in 4+4, molto spesso in tutte le raccolte. Il fatto che due dei quattro *miyân* abbiano un'altra scansione potrebbe essere spia di una posizione isolata anche nella musica. Tali affermazioni sono però puramente ipotetiche e ricordiamo ancora una volta la necessità di precise ricerche musicologiche in proposito.

Segnaliamo, inoltre, che questa canzone ha due versi di *nakarât*, i quali ritornano in ogni strofa; abbiamo così il seguente schema di rima (1.2., v. p. 13): a a a a(R) a(R)/b b b a(R) a(R)... (con una lieve irregolarità della rima nel secondo verso della prima strofa: ma potrebbe essere interpretato *feryâd-ü zâre*).

L'analisi lessicale è interessante soprattutto perchè ci rivela una caratteristica delle nostre *şarkı* dal punto di vista grammaticale: abbiamo undici sostantivi (senza contare *pâre* e *çâre*, i quali fanno parte di una locuzione, l'una avverbiale, l'altra esclamativa), quattordici verbi (inclusi quelli composti e gli ausiliari) e nessun aggettivo (in posizione attributiva, per cui non c'è neanche *izâfe*). Cercando di raggruppare i verbi semanticamente, abbiamo: l'innamoramento (*düşmek*, *âşık olmak*, *meyl etmek*), la rovina (*yanmak*, *helâk olmak*, *solmak*), poi sei verbi “neutri” e una coppia di contrasto (*terk etmek/rahm eylemek*). Altrettanto numerose sono le forme grammaticali: passato in *-di* (sette volte), presente in *-yor-* (una volta), condizionale in *-se-* (due volte), forma di impossibilità (una volta), imperativo (una volta), poi i gerundivi in *-eli*, *-ip* e *-ken* e, infine, la forma sostantivizzata in *-üşte*. Questo afflusso di forme “turche”, la mancanza di strutture sintattiche arabo-persiane, la sproporzione tra verbi e sostantivi sono portatori di un'espressione più viva e più “canzonettistica”.

Incontriamo in questa *şarki* i *microtemi* e le immagini seguenti (ci riferiamo soltanto a quelli riscontrati spesso in tutte le canzoni, stando alla nostra indagine): strofa 1. verso 1. e 3.2.: "mi sono bruciato al tuo fuoco"; 3.1.: "vedendoti una sola volta mi sono innamorato" (cf. la canzone precedente); 3.3.: "sono rovinato"; 4.2.: "sono il tuo servo"; 4.3.: "abbi pietà!". Vediamo che la terza strofa contiene tre *topoi* ricorrenti, inoltre osserviamo i due *miyân* (terzo verso) di strofa 3. e 4. che riassumono un po' ciò che è stato detto precedentemente, sottolineando che questi due versi si differenziano anche per la loro particolarità metrica (v. sopra). Dal punto di vista formale si potrebbe ricostruire una "progressione" di microtemi, avendosi nelle ultime due strofe un parallelismo contenutistico e formale nel *miyân*.

Osserviamo, infine, che anche in questa composizione incontriamo un *mahlas*, cioè il nome del poeta: Nûrî. Forse si tratta di Halîl Nûrî Bey, morto nel 1798/9, cronista imperiale e nipote del Gran Vezir Abdullâh Nâ'îlî Paşa. Il Gibb (A History of Ottoman Poetry, Vol. IV, p. 176) riporta che Nûrî Bey lasciasse anche un *dîvân* con composizioni poetiche.

Esempio nr. IV: *şarki makâm şehnâz usûl sofyân*, EY p. 107-108, poi in Π p. 102-103.

Testo in caratteri greci:

1. Σενίνλε γιαλινίζ `πιρλικτέ σα`δέ,
`πουλουσάλιμ γιαρίν Χαϊ`δερασα`δέ.
Νεγέ λαζίμ ικιμιζ`δέν ζια`δέ.
`Πουλουσάλιμ γιαρίν Χαϊ`δερασα`δέ.
2. `Πενίμ σοίλε`διγίμ γκι`πί ι`δέρσαν,
`πασιμ öυζερινέ σόγγρα νέ ι`δέρσαν.
Φενέρ `παχτζεσινε `δαχί γκι`δέρσαν.
`Πουλουσάλιμ γιαρίν Χαϊ`δερασα`δέ.
3. Γκετζέν γκιούν γκι`πί, γκινέ `πενί σάτμα,
σείρ γερλερινέ `πίρ `πίρ άράτμα.
`Εφέν`διμ γκέλ σόζού γάιρι ούζάτμα.
`Πουλουσάλιμ γιαρίν Χαϊ`δερασα`δέ.
4. `Οτουρούπ `πίζ `πιζέ `δεργιαγέ καρσί,
`δönöπ γκιαχιτζε`δέ, σαχραγέ καρσί.
`Αμάν γιαλβαρίριμ ά`δαγέ καρσί.
`Πουλουσάλιμ γιαρίν Χαϊ`δερασα`δέ.

Testo turco in trascrizione latina:

1. Seninle yalnız birlikte sâde,
buluşalım yarın Hayderpaşa'de.
Neye lâzım ikimizden ziyâde.
Buluşalım yarın Hayderpaşa'de.
2. Benim söylediğim gibi idersan,
başım üzerine sonra ne dersan.
Fener bahçesine dahi gidersan.
Buluşalım yarın Hayderpaşa'de.
3. Geçen gün gibi gine beni satma,
seyir yerlerine bir bir aratma.
Efendim gel sözü gayrı uzatma.
Buluşalım yarın Hayderpaşa'de.
4. Oturup biz bize deryâye karşı,
dönüp gâhice de sahrâye karşı.
Amân yalvarırım adaye karşı.
Buluşalım yarın Hayderpaşa'de.

Traduzione italiana:

1. Con te, soli, insieme, e basta,
ci troviamo domani a Haydarpaşa.
Che bisogno c'è d'altri oltre a noi due ?
Ci troviamo domani a Haydarpaşa.
2. Se tu fai come ho detto io,
Mi va bene qualunque cosa tu dica dopo.
Anche se vai ancora nel giardino del Fanale.
Ci troviamo domani a Haydarpaşa.
3. Non vendermi come nei giorni scorsi,
non farti cercare in tutti i posti da girare.
Vieni, mio Signore, non tirarla per le lunghe.
Ci troviamo domani a Haydarpaşa.
4. Ci sediamo a quattr'occhi fronte al mare,
volgiamoci ogni tanto alla campagna.
Pietà, verso l'isola imploro.
Ci troviamo domani a Haydarpaşa.

Il metro è *hezec I* accorciato (u---/u---/u--) e non ha nessun difetto. Anche lo schema di rima è già noto, essendo il ritornello anticipato nel secondo verso, abbiamo: a a(R) a a(R)/b b b a(R)... Nella quarta strofa abbiamo il *redif -ye karşı* con rima in -â. È già la terza volta che incontriamo una rima "pesante" nella strofa finale, per cui si potrebbe lanciare l'ipotesi che si tratti di un mezzo ricorrente per mettere in risalto l'epilogo "aperto" della canzone (importante anche quando si abbia l'inserzione di un *mablas*, o quando venga formulata una "massima" conclusiva, cf. la *şarkı* precedente). Osserviamo, inoltre, che le rime della seconda e della terza strofa si differenziano per l'accento che portano sulla penultima sillaba, invece che sull'ultima: ma non sappiamo dove l'interprete facesse cadere l'accento cantando. Da notare la rima "forzata" della seconda strofa in *-dersan*; grammaticalmente secondo l'armonia vocale corretto sarebbe:

2.*gibi idersen*,
*ne dersen*.
*dahi gidersen*.

Si ha qui forse un indizio del fatto che o l'adattatore/copista o il poeta stesso non fosse di madrelingua turca.

L'analisi lessicale e grammaticale, del resto, non fa che riproporci le caratteristiche osservate nelle canzoni precedenti: relativamente molti verbi (dodici, contro nove sostantivi), parecchie locuzioni avverbiali di tempo (*yarın, sonra, geçen gün, gâhice*), assenza di aggettivi e di costruzioni arabo-persiane. L'uso ripetuto dell'imperativo e la sequenza di verbi (gerundi) alla fine conferisce alla composizione un carattere particolarmente dinamico.

Questo dinamismo trova la sua corrispondenza nel motivo della *passeggiata*, parola non espressamente nominata, ma contenuta nel tema dell'incontro nel giardino. La maggior parte dei sostantivi (più della metà) si riferiscono alla natura: *seyir yerleri, bahçe, deryâ, sabrâ, ada*. Si aggiungono i due nomi di luogo *Haydarpaşa* e *Fenerbahçe* (v. anche qui di seguito). Pure il *redif* finale *-ye karşı* "verso" dà un certo senso di movimento.

Il *setting* tradizionale del giardino si concretizza in questa *şarkı* sulle rive del Bosforo e del Corno d'Oro, si parla del mare (*deryâ*), dell'entroterra (*sabrâ*), dell'isola (*ada*) e si menzionano i giardini di Haydarpaşa e di Fenerbahçe. Quest'ultimo termine ci riconduce alla questione sollevata nell'analisi della canzone precedente, il problema, cioè, degli autori, poeti delle nostre *şarkı*: in *Fener bahçe* (scritto staccato nel testo caramanlidico) potrebbe esserci un richiamo a quel Fener (Φανάρι), il quartiere intorno al Patriarcato di cui già a sufficienza si è detto, e che, a quei tempi, era abitato esclusivamente da

abitato esclusivamente da Greci. L'interpretazione "giardino del Fanari", antitesi a Haydarpaşa come altro polo della Città, è, quindi, contrapposta a quella di "Fenerbahçe" che si trova, come Haydarpaşa, sulla riva asiatica del Bosforo. La possibile scelta di tale posto per un appuntamento romantico, al pari di Ψωμαψιά (*Samatya*) o Θεραπειά (*Tarabya*), altri quartieri con popolazione greca, in libri come "Gli effetti dell'amore", starebbe a significare che questa poesia era destinata ai Greci e probabilmente anche composta da un Greco. Tale nostra ipotesi verrebbe corroborata dal fatto che questa *şarki* non è compresa nella pur ampia raccolta curata dall'Üngör, destinata al pubblico turco.

Esempio nr. V: *şarki makâm nevâ usûl sofyân*, EY p. 67-69, poi Π p. 70-71.

Testo in caratteri greci:

1. Δουσόυπ ρουχσάρι ἀλετάρι ³¹ γκειισού,
ἀτζιλμίζ βέρδι σαδ'περγκιουζρέ σέχ'που.
Γιαζιλμίζ σεφέγι χῶσονῶν δέ ³² γιαχού.
Πενίμ τζανιμ'δά τζάνσιν ἔϊ μελέκ χού.
2. Πατάρσα παγιμέ πίν χάρι χιτζράν,
δεγίλ γκάμ ἔϊ γκιούλι γκιουλιζάρι ἰοφάν ³³.
Πανά χέρ πίρ γκαμίν πίν τῶρολῶ ἰχσάν ³⁴.
Πενίμ τζανιμ'δά τζάνσιν ἔϊ μελέκ χού.
3. Γκιῶνιούλ σεν'δέν ὀμί'δι ὄεφκέτ ἔϊλέρ,
βέλι πείγουλέϊ χιτζράν δέ ἰνλέρ.
Βουσαλίν νιμετί ³⁵ χατιν'δέν γάρι νεϊλέρ.
Πενίμ τζανιμ'δά τζάνσιν ἔϊ μελέκ χού.
4. Κουλόυν'δουρ σιτκίγι νατζάρι ἔϊ μάχ,
φιρακίνλα ἰ δέρ σουπχουμεσά ἄχ.
Πού'δουρ χέρ δέμ σῶζῶύμ ἐργκιάχ ἔϊ μάχ.
Πενίμ τζανιμ'δά τζάνσιν ἔϊ μελέκ χού.

³¹ Π ἀλε'δάρι

³² Π χουσονου'δέ

³³ Π ἰοφάν (significato?, probabilmente errore di scrittura)

³⁴ Π ἰοφάν

³⁵ Π νιμετίν

Testo turco in trascrizione latina:

1. Düşüp ruhsâr-ı ale târ-ı geysû,
açılmış verd-i sadberg üzre şehbû.
Yazılmış sefe-yi hüsnünde ³⁶ yâhû.
Benim cânımda cânsın, ey melek hû.
2. Batarsa pâyime bin hâr-ı hicrân,
değil gam, ey gül-i gülzâr-ı irfân.
Bana her bir gamın bin türlü ihsân.
Benim cânımda cânsın, ey melek hû.
3. Gönül senden ümîd-i şevket eyler,
veli beygûle-i hicrânde inler.
Vusâln nîmeti hattinden gayrı neyler?
Benim cânımda cânsın, ey melek hû.
4. Kulundur sıtkı-yı nâçârî ey mâh,
firâkınla ider suph u mesâ âh.
Budur her dem sözüm er gâh, ey mâh.
Benim cânımda cânsın, ey melek hû.

Traduzione italiana:

1. Sulla sua guancia rossa è caduto il filo che è il ricciolo,
è sbocciata la rosa di cento foglie, e sopra ad essa ambra grigia.
È stato scritto sulla pagina (viso) della tua bellezza: *yâhû* (ehi lui,
evviva!).
Sei caro all'anima mia, o indole d'angelo!
2. Se si conficcano mille spine di separazione nel mio piede,
non c'è dolore, o fiore del roseto della sapienza.
Ogni tuo dolore per me diventa mille specie di salvezza.
Sei caro all'anima mia, o indole d'angelo!
3. Il cuore attraverso te spera nell'elevazione,
ma piange nell'angolo del distacco.
Ricongiungermi a te come posso, se la grazia dei tuoi tratti è
confine per me ³⁷?
Sei caro all'anima mia, o indole d'angelo!

³⁶ Π hüsnüde; *sefe* per *sâfe*

³⁷ letteralmente: il ricongiungimento con te, che cosa fa oltre alla grazia del tratto che marca il confine?

4. È tuo schiavo il fedele impotente, o (volto di) luna,
 si lamenta per il distacco da te mattino e sera.
 Queste sono le mie parole ogni momento e in ogni luogo, o luna.
 Sei caro all'anima mia, o indole d'angelo!

Quest'ultimo esempio occupa un posto isolato nella nostra piccola scelta, per una ragione che subito vogliamo spiegare. Metro e rima, intanto, sono comuni e noti: abbiamo il metro quantitativo del tipo *hezec I* accorciato (u---/u---/u---), con dei difetti nel *miyân* della terza strofa. La rima è quella frequente del tipo 1.1., cioè a a a a(R)/b b b a(R)... Raggruppando, però, le parole usate otteniamo un risultato stupefacente, se paragonato alle distribuzioni quantitative osservate negli esempi precedenti, che possiamo definire *regolari*, quando tenessimo presenti anche le altre *şarki* che in questa sede non hanno trovato spazio: trentaquattro nomi (sostantivi/aggettivi), tre dei quali usati due volte, sono giustapposti ad appena otto verbi, di cui uno solo viene usato più di una volta (inoltre un "resto" di cinque altri sostantivi usati in locuzioni avverbiali, per es. *suph u mesâ* ecc.). Abbiamo visto che il numero relativamente alto di verbi ha creato, nelle canzoni precedenti, quel dinamismo che abbiamo definito proprio dello stile *şarki*, caratteristica che qui, come già si può prevedere, non si dà.

Un'altra osservazione di tipo grammaticale che balza subito all'occhio, è l'uso insolito di strutture sintattiche "non-turche", in primo luogo l'*izâfe* persiana (dieci volte). Anche la provenienza stessa dei trentatre nomi è quasi esclusivamente arabo-persiana, solo tre parole hanno origine turca (più i verbi, naturalmente, e l'espressione *bin türlü*). La scelta del lessico è una delle componenti basilari ("assi") della strutturazione stilistica di un testo poetico: possiamo, quindi, desumerne una intenzione del poeta di rifarsi a modelli della poesia ottomano-arabo-persiana, nonostante la forma di *şarki* che "richiederebbe" un orientamento più popolare.

Continuiamo a analizzare il lessico sulla base semantica. Distinguiamo, fra i nomi, quattro campi semantici a ciascuno di cinque (o sei) parole (unità semantiche), e altre tredici parole più o meno isolate:

1. Il giardino: *gülzâr, gül, verd, sadberg, hâr, şebbû*.
2. Il corpo umano: *ruhsâr, giysû, pây, cân, gönül*.
3. Separazione/dolore: *gam, âh, hicrân, firâk, vusâl* (quest'ultimo incluso per la sua opposizione alle due parole precedenti).
4. Religione/mistica: *yâhû, melek hu, irfân, ihsân, nîmet*.

Abbiamo trovato in ognuno dei nostri esempi i gruppi 1. e 3.; il gruppo 2. è altrettanto frequente in tutte le *şarki* che hanno come *tema* la descrizione dell'amato. È, invece, il quarto gruppo quello piuttosto insolito, cioè l'uso, attraverso quasi tutte le strofe, di un lessico di derivazione mistica, cosa comune in moltissimi *gazel*. La composizione si apre con le abituali immagini del ricciolo rubacuore e della primavera in giardino. Con la parola *yâhû*, invece, e con il gruppo semantico "letterario" come metafora per "destino" (*yazılmak, sâfe*) si introduce, peraltro nel *miyân*, il *tema* dell'amore mistico. In questo verso decisivo la bellezza dell'amato è *Dio*. Nel ritornello l'amato viene chiamato *melek bu* "indole d'angelo", e d'ora in poi si contrappone/equipara l'amore terreno a quello mistico: *gûlzâr/irfân, gam/ihsân*, la "speranza di elevazione" per l'amore "dite". Si chiude con la nota immagine dell'amante "servo, fedele impotente", e della sofferenza continua (tre locuzioni avverbiali di tempo e di luogo negli ultimi due versi!) per la separazione dall'amato.

Abbiamo così osservato in questo esempio un forte mutamento di tono, volto al *tema* dell'amore mistico, il *setting* (giardino/natura) come strategia rimane, ma ne cambia profondamente il suo significato (giardino del Paradiso). Formalmente questa eccezione si manifesta nella scelta lessicale, nella sintassi ma, stranamente, non nella forma esteriore di ritmo e rima. Sorge qui una domanda interessante: come potè un pubblico greco accogliere una tale canzone, diciamo, tipicamente "islamica" in due delle raccolte più importanti? Altri esempi, qui non discussi, testimoniano in effetti di una varietà notevole, sempre relativa al tono dominante, che ci potrebbe indurre ad avanzare l'ipotesi di una "diramazione sociale" dei fruitori delle nostre *şarki*. Anche se, probabilmente, le antologie stesse erano *lette* maggiormente da gente di cultura ("filomusici" come li designano gli elenchi dei sottoscrittori), ciò non esclude che le canzoni venissero *cantate* presso tutti gli strati socio-culturali. Se è così, d'altra parte, sarebbe da aspettarsi che alcune delle *şarki* fossero limitate al consumo da parte di un certo gruppo sociale soltanto, nel caso della canzone appena presentata di una "élite" del tipo, cui già s'è accennato, del "giovane fanariota".

Ci si conserva un'annotazione sulla problematica dell'autore: il primo verso dell'ultima strofa che presenta l'amante come "il tuo servo" e "fedele impotente" potrebbe contenere un *mahlas (nom de plume)* in *sıtkı-yı nâcârî*, che può voler dire "fedele impotente", ma anche "Sıdkı impotente" (*Sıdkı*, oltre che semplice nome proprio, è quello di una poetessa ottomana morta nel 1703-04³⁸).

³⁸ E.J.W. GIBB "A History of Ottoman Poetry", Vol. IV, p. 150.

VI. Conclusioni e prospettive

Con le presenti osservazioni abbiamo cercato di delineare una possibile base metodologica per ricostruire la storia, l'ambiente socio-culturale e la stilistica delle cosiddette *şarki* caramanlidiche tratte dalle antologie stampate a Costantinopoli e in Grecia nel secolo XIX e all'inizio del secolo XX.

Non è nostro scopo, ripetiamo, di fornire risposte sicure a questioni che si pongono nuove; intanto, cerchiamo di *formulare* tali domande. La materia si può dividere nei seguenti segmenti sovrappo-
nenti:

1. Il rapporto tra i Greci acculturati dell'epoca e la cultura ottomana, soprattutto nel campo letterario. Abbiamo osservato un forte interesse da parte dei Fanarioti per le lettere e, soprattutto, per la musica islamiche, nonché un contributo non indifferente allo sviluppo stesso di quelle.

2. Il ruolo delle antologie stampate all'interno della comunità greca di Costantinopoli e di altri centri urbani dell'Impero ottomano (e ex-ottomano). Insistiamo sull'aspetto *urbano* delle nostre *şarki*, facendo esse parte integrante della vita sociale di una popolazione contrapposta a quella rurale, in un'epoca nella quale tale opposizione era molto più forte che nella nostra. Ovviamente, qui resta ancora molta ricerca storica da fare; bisogna indagare sulla diffusione dei libri caramanlidici, sulla tipologia socio-culturale dei sottoscrittori e, fatto di solito trascurato, sull'atteggiamento dei Turchi (colti e non) verso la canzone caramanlidica.

3. La questione degli autori (poeti) delle singole *şarki*, di solito anonime, fatto strettamente legato al punto seguente, perchè soltanto con una intrinseca analisi stilistica di tutte le canzoni potremo dedurre stili personali e, forse, "etnici".

4. Infine, il lavoro più importante, cioè l'indagine linguistica e letteraria sul materiale a disposizione, allo scopo di giungere a formulare affermazioni non gratuite su origine, uso e destino delle *şarki* caramanlidiche. Abbiamo fornito in questo studio l'esempio di cinque canzoni diverse, delle quali le prime quattro formano, sotto diversi aspetti, il *tipo* della *şarki* nel tono, nella strategia e nei temi, mentre la quinta rappresenta una specie di "eccezione", in quanto possiede caratteristiche diverse nella tematica.

Un lavoro stilistico non può non includere naturalmente anche il

confronto con le antologie di provenienza turco-islamica per scoprirne le eventuali differenze, e il confronto con la *şarki* in lingua neogreca, spesso raccolta nelle stesse antologie. Ricordiamo in questo contesto il fatto che ben otto delle raccolte caramanlidiche precedono cronologicamente la prima pubblicazione di un'antologia di *şarki* ottomane in caratteri arabi.

Ogni singolo punto è strettamente collegato al problema della *musica*, poichè si tratta non solo di canzoni, ma di libri con notazione musicale bizantina. Tale studio esula, comunque, dalla nostra competenza: per questo auspichiamo una fattiva collaborazione con i musicologi.

VII. *Elenco delle antologie*

Questo elenco riporta tutte le antologie stampate a noi note che contengono *almeno una şarki* ottomana in caratteri greci³⁹. I nome dei raccoglitori – spesso anche dei compositori delle musiche – di ogni antologia sono, se conosciuti, in **grassetto**.

- 1) 1830: ΕΥΤΕΡΠΗ: Βίβλος καλουμένη Εϋτέρπη. Περιέχουσα συλλογήν ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἔξωτερικῶν μελῶν μὲ προσθήκην ἐν τῷ τέλει καὶ τινῶν ρωμαϊκῶν τραγωδιῶν εἰς μέλος ὀθωμανικὸν καὶ εὐρωπαϊκόν. Ἐξηγηθέντων εἰς τὸ νέον τῆς μουσικῆς σύστημα παρὰ **Θεοδόρου Φωκέως καὶ Σταυράκη Βυζαντίου**. (...) Ἐν τῇ κατὰ τὸν Γαλατῶν Τυπογραφίᾳ τοῦ Κάστορος. 1830. (Contiene 66 *şarki* caramanlidiche; con notazione musicale bizantina).
- 2) 1846: Η ΠΑΝΔΩΡΑ ἤτοι Συλλογὴ ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἔξωτερικῶν μελῶν εἰς τόμους δύο. Περιέχουσα μπεστέδες ὀχτώ, Σαρκία ἑβδομήκοντα ἕξ, καὶ Γιουροὺκ Σεμαγιά ἑνδεκα. Παρὰ **Θεοδῶρου Παπᾶ Παράσχου Φωκαέως**. Τόμος Β΄. Ἐν

³⁹ Al presente elenco si aggiunge una raccolta scoperta di recente da Evangelía Baltá, Atene, uscita nel 1882 a Patrasso, ma non ancora pubblicata, né riportata in nessuna bibliografia, per cui si hanno ventidue antologie. Colgo qui l'occasione per ringraziare la S.ra Baltá del suo prezioso aiuto per questo studio.

- Κωνσταντινουπόλει, κατὰ τὸ Πατριαρχικὸν τοῦ Γένους Τυπογραφείου. 1846. (Si tratta del secondo volume; il primo è uscito nel 1843, ma contiene soltanto canzoni in lingua greca. Questo secondo contiene 76 *şarki* caramanlidiche, di cui 26 dall'antologia 1; con notazione musicale bizantina).
- 3) 1847: ΕΠΑΝΘΟΥΣΑ ἤτοι στίχοι διάφοροι, ἀκροστίχιδες, αἰνίγματα, καὶ τινὰ ὀθωμανικὰ σαρκιά μετὰ τῶν μανέδων αὐτῶν. Συλλεχθέντα ἐκ διαφόρων ἐκλεκτοτέρων ποιήσεων ὑπὸ **Ἀλεξάνδρου Β***. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις I. Λαζαρίδου. 1847. (Contiene 13 *şarki* caramanlidiche, di cui due dall'antologia 1).
- 4) 1847: ΚΑΛΛΙΟΠΗ ἢ Ἀπάνθισμα ἐρωτικῶν καὶ ἥρωικῶν. Ἐξαχθέν ἐκ διαφόρων Συλλογῶν. Ὑπὸ **Γεωργίου Πανταζῆ**. Ἀθήναι. Ἐκ τῆς Φιλολάου Τυπογραφίας. 1847. (Contiene 12 *şarki* caramanlidiche, di cui una dall'antologia 2, e una dall'antologia 3).
- 5) 1848: ΑΡΜΟΝΙΑ ἤτοι ἑλληνικὰ καὶ τουρκικὰ ᾄσματα. Ποιηθέντα καὶ τονιθέντα ὑπὸ **Z. I. Βλαχοπούλου**. Κωνσταντινουπόλει. Τυπολιθογραφεῖον Ε. Καγιόλ. 1848. (Contiene 12 *şarki* caramanlidiche; con notazione musicale bizantina).
- 6) 1848: ΚΙΘΑΡΑ ἤτοι νέα ᾄσματα γραικικά καὶ ὀθωμανικά. Ἐκδοθέντα διὰ δαπάνης **B. Τελαμώνος**. Πρὸς τέρψιν τῶν ἐρωτευμένων Νέων καὶ Νεανίδων. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Παρὰ τῷ ἐκδότῃ Βασιλείῳ Τελαμόνι. 1848. (Contiene 11 *şarki* caramanlidiche, di cui una dall'antologia 2, una da 3, e una da 5).
- 7) 1849: Η ΩΡΑΙΑ ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ καὶ ὁ διπρόσωπος ἐραστῆς Νικολάκης. Διήγησις ἀξιοπεριέργος παρασταίνουσα τὰ πάθη τοῦ ἔρωτος, μεῖ ἱστορίας καὶ τραγουδάκια μετὰ τοὺς σκοποὺς των. Συντεθέντα καὶ ἐκδοθέντα ὑπὸ **Ἀ. Πνευματικά**. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. 1849. (Contiene quattro *şarki* caramanlidiche, di cui una dall'antologia 2, due da 3, e una da 6).

- 8) 1850: ΝΕΑ ΕΡΩΤΙΚΑ ΑΣΜΑΤΑ Ἑλληνικά καὶ Τουρκικά. Τονιθέντα με σκοποὺς διαφόρους. (...) Σμύρνη. Τύποις Ν. Σταμένη. 1850. (Non vidi).
- 9) 1853: Ο ΒΟΥΛΓΑΡΟΦΑΝΑΡΙΩΤΗΣ ἦτοι τὰ ἀπόκρουφα τῶν ἐρωτευμένων Νέων καὶ Νεανίδων. Μετὰ διαφόρων ἐρωτικῶν Γραικικῶν καὶ Τουρκικῶν Νέων ἀσμάτων. Συνταχθέντα ὑπὸ Ἄ. Πνευματικά. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. 1853. (Contiene cinque *şarki caramanlidiche*).
- 10) 1853: Η ΗΧΩ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ. Περιέχουσα Νέα ἄσματα ἐρωτικά, ἀστεῖα καὶ ὀθωμανικά. Ὑπὸ Ἀναστασίου Πνευματικά. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. 1853. (Contiene cinque *şarki caramanlidiche*, di cui due dall'antologia 9).
- 11) 1853: Η ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ἢ ἀπάνθισμα ἀσμάτων κλεπτικῶν, ἥρωικῶν, ἐρωτικῶν, δυστικῶν καὶ ὀθωμανικῶν. Συλλεχθέντα ἐκ διαφόρων βιβλίων καὶ χειρογράφων ὑπὸ Ἐμ. Τ. Σταματάκη. Ἐν Ἀθήναις. Τύποις Ν. Αγγελίδου. 1853. (Contiene sei *şarki caramanlidiche*).
- 12) 1856: ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ ἢ μεδζμουαῖ μακαμάτ, περιέχου μὲν διάφορα τουρκικά ἄσματα τονισθέντα ὑπὸ Ἰωάννου Γ. Ζωγράφου Νικαέως καὶ ἐκδοθέντα ὑπ' αὐτοῦ, προσέτι τὴν ὀδηγίαν τῶν ῥυθμῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς. Ἐπὶ θεωρηθέν δὲ ὑπὸ τοῦ Μουσικολογιωτάτου Κυρίου Σπυρίδωνος Ἀναστασίου τοῦ ἐκ Πεισιδίας. Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τῆς Τυπογραφίας Θαδδαίου Τιβιτσιάν. 1856. (Contiene 62 *şarki caramanlidiche*; con notazione musicale bizantina).
- 13) 1856: Ο ΕΛΙΚΩΝ ΤΩΝ ΜΟΥΣΩΝ, ἦτοι συλλογὴ διαφόρων ποιημάτων Ἑλληνικῶν τε καὶ Ὄθωμανικῶν μετὰ καταλλήλων εἰκονογραφιῶν. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. 1856. (Non vidi).
- 14) 1859: ΚΑΛΛΙΦΟΝΟΣ ΣΕΙΡΗΝ ἦτοι Συλλογὴ διαφόρων ἀσμάτων, Τουρκικῶν, Εὐρωπαϊκῶν καὶ Ἑλληνικῶν. Μελοποιηθέντων ὑπὸ Χ. Παναγιώτου Γεωρ-

- γιάδου τοῦ Προουσαέως.** Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Σ. Ἰγνατίου. 1859. (Contiene 39 *şarki* caramanlidiche; con notazione musicale bizantina).
- 15) 1860: **ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΣΥΡΜΟΥ** ὑπὸ Ἄναστασίου Πνευματικά. Ἐκδοσις πρώτη. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Μ. δε Κάστρο. 1860. (Contiene quattro *şarki* caramanlidiche).
- 16) 1862: **Η ΑΝΑΡΓΥΡΙΑ** περιέχουσα Ἄσματα ἐρωτικὰ κατ' Ἀλφάβητον κοτζάκια καὶ ἀνέκδοτα Τουρκικὰ Σαρκιά. (...) Ἐν Κωνσταντινουπόλει. 1862. (Non vidi).
- 17) 1870: **Η ΛΕΣΒΙΑ ΣΑΠΦΩ** ἦτοι Ἄσματολόγιον περιέχον Ἐξωτερικὰ Ἄσματα. Εἰς ὕφος Ἑλληνικόν, Εὐρωπαϊκόν καὶ Τουρκικόν. (...) Ἐπὶ **Νικολάου Δ. Βλαχάκη.** (...) Ἀθήνησιν. Ἐκ τοῦ τυπογραφίου τῆς Θεμίδος Ἰωάννου Σκέπα. 1870. (Contiene 18 *şarki* caramanlidiche, di cui 12 dall'antologia 2, una da 11, due da 12, e tre da 14; con notazione musicale bizantina).
- 18) 1872: **ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ.** Διαφόρων ἀσμάτων μελοποιηθέντων παρὰ διαφόρων Μελοποιῶν, τονισθέντων μὲν παρὰ **Ἰωάννου Γ. Ζωγράφου Κεῖβελή** καὶ παρ' ἄλλων μουσικοδιδασκάλων. Ἐκδοθέντων δὲ υπ' αὐτοῦ, περιέχον προσέτι τὴν ὁδηγίαν τῶν ῥυθμῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς. Μέρος πρῶτον. Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τοῦ τυπογραφείου "Ἡ Ἀνατολή" Εὐαγγελίνου Μισσηλίδου. 1872. (Contiene 118 *şarki* caramanlidiche, di cui 50 dall'antologia 12, e cinque da altre antologie; con notazione musicale bizantina).
- 19) 1881: **Ο ΝΕΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ** ἦτοι Συλλογὴ διαφόρων ἀσμάτων κατ' ἀλφάβητον μετὰ προσθήκης ἐρωτικῶν καὶ τινων τουρκικῶν. Costantinopoli 1881. (Non vidi: edizione non segnalata, menzionata in Κατάλογος βιβλίων τοῦ βιβλιοπωλείου τῶν ἀδελφῶν Δεπάστα, Cost/ropoli 1884, p. 87).

- 20) 1888: **ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΣΕΙΡΗΝ** ἤτοι Συλλογὴ διαφόρων ἀσμάτων τουρκικῶν, εὐρωπαϊκῶν καὶ ἑλληνικῶν. Μελοποιηθέντων ὑπὸ **Παναγιώτου Γ. Κηλιτζανίδου Προυσαέως**. Ἔκδοσις δευτέρα. Μετὰ προσθήκης πλείστων νεωτάτων τουρκικῶν ἀσμάτων, ὕμνων, καὶ λοιπῶν. Ἄδεια τοῦ ἐπὶ τῆς Δημοσίας ἐκπαιδεύσεως Ὑπουργείου. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Νεολόγου. 1888. (Contiene 39 *şarki* caramanlidiche, di cui 30 dall'antologia 14; con notazione musicale bizantina).
- 21) 1908: **Κ. Α. Ψάγου**, καθηγητοῦ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἐν τῷ Ὁδείῳ Ἀθηνῶν **ΑΣΙΑΣ ΛΥΡΑ** ἤτοι συλλογὴ διαφόρων μελῶν τῆς ἀσιατικῆς μουσικῆς. Ἐν Ἀθήναις ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου. 1908. (Contiene 14 *şarki* caramanlidiche; con notazione musicale bizantina).

Luigi Magarotto

BORIS PASTERNAK TRADUTTORE DI POETI GEORGIANI

Partito da Vladikavkaz (divenuta poi Orjonikidze, ma negli ultimi mesi la città ha riavuto il suo nome originario) la mattina del 13 luglio 1931, dopo aver percorso la strada militare del Caucaso, Boris Pasternak giungeva a Tbilisi. Questo era il primo dei quattro soggiorni che Pasternak avrebbe compiuto in Georgia nel corso della sua vita. Quella sera stessa egli fu condotto a casa di P'aolo Iašvili, che era stato uno dei leader dei "Cisperi q'anc'ebi" (I corni azzurri), il gruppo artistico-letterario d'avanguardia che, nella seconda metà degli anni Dieci, aveva impresso alle lettere georgiane una profonda spinta innovativa. A casa di Iašvili egli fece la conoscenza anche di un altro ex-leader dei "Cisperi q'anc'ebi", T'ician T'abidze, e di sua moglie Nina Aleksandrovna. Con tutti gli ex-membri dei "Cisperi q'anc'ebi", e in particolare con P'aolo Iašvili e T'ician T'abidze, Boris Pasternak avrebbe stretto una fraterna, tenera, costante, amicizia che, dopo la scomparsa di Iašvili e T'abidze avvenuta nel 1937, avrebbe continuato a mantenere con Nina Aleksandrovna, come attesta l'intensa corrispondenza che essi si sono scambiati nel corso degli anni.

Pasternak arrivava in una Georgia che il suo immaginario aveva assimilato, e continuava a filtrare, attraverso l'inquietante figura del demone lermontoviano che, fin dalla sua prima fanciullezza, soprattutto osservando le illustrazioni create da Vrubel', aveva recepito, secondo le sue stesse parole, come enigmatica e ambigua:

Вы угадали. Лермонтов именно в Прянишниковском иллюстрированном издании, вышедшем когда мне было лет пять не более, оказал на меня почти такое же влияние, как Евангеле и пророки.¹

¹ ПИСЬМО К И. BURKOVU, CGALI, Moskva, f. 379, cit. in E. PASTERNAK, *Boris Pasternak. Materialy dlja biografii*, Moskva 1989, p. 486.

E alla memoria del demone lermontoviano egli avrebbe sintomaticamente dedicato la prima poesia della sua raccolta *Sestra moja žizn'*. Non solo, ma risulta con evidenza che anche durante il suo primo soggiorno georgiano l'immaginario pasternakiano è in parte dominato dall'ossessiva presenza di temi lermontoviani, come si evince dalla prima variante della poesia *Poka my po Kavkazu lazaem*, scritta a Kojori, una località di villeggiatura non lontana da Tbilisi, nell'agosto del 1931. Tuttavia, nel corso dei tre mesi passati in Georgia, i miti letterari ai quali Pasternak riconduceva le sue conoscenze del mondo caucasico, lasciano lentamente il posto alla quotidiana scoperta di un paese nuovo e sconosciuto. Tradizionalmente ospitali, i letterati georgiani (oltre a Iašvili e T'abidze, sui quali egli ci ha lasciato delle impressioni acutissime, è il caso di ricordare anche i poeti S. Šanšiašvili, K. Nadiradze, N. Micišvili, V. Gaprindašvili, G. Leonidze e S. Čikovani) conducono Pasternak a visitare i luoghi più belli della Georgia e i monumenti storici più significativi, lo introducono in un mondo folclorico e letterario di una ricchezza insospettata, ma soprattutto essi instaurano con Pasternak un rapporto umano, che si rivelerà duraturo nel tempo e che il poeta terrà sempre in grande considerazione:

(...) люди замечательные на любой почве и не нуждающиеся в сравнении, чтобы догадаться об их несравнимости.²

Se nel 1931 la vita di Pasternak incomincia a conoscere, come dice il titolo della sua raccolta di poesie dell'anno seguente, una *seconda nascita*, allora bisogna aggiungere che in Georgia egli scopre, come egli stesso avrebbe in seguito affermato, una *seconda patria*³. È il modo più concreto di esternare il suo affetto per questa seconda patria, sembrò a Pasternak quello di far conoscere al più vasto pubblico russo la letteratura georgiana, traducendo i suoi poeti più noti. Dal 1931, anno in cui Pasternak compì la sua prima visita in Georgia, fino almeno al 1935, quando fu pubblicato a Tbilisi il volume *Poety Gruzii v perevodach B.L. Pasternaka i N.S. Tichonova* e a Mosca *Gruzinskie liriki*, egli dedicò a questa attività di traduttore dal georgiano gran parte delle sue energie e del suo entusiasmo. L. Flejšman ha trovato quanto mai strano questo improvviso e accentratissimo interesse da parte di Pasternak nei confronti della poesia georgiana. D'altra parte, egli non ha saputo addurre nessun altro motivo

² Lettera di B. Pasternak del 30 luglio 1932 a P. Iašvili, in G. MARGVELAŠVILI, "Kraj, stavšij mne vtoroj rodinoj", in "Voprosy literatury", 1966, 1.

³ Cit. in G. MARGVELAŠVILI, "Kraj, stavšij mne vtoroj rodinoj", cit.

convincente (altri hanno anche supposto incontri segreti sollecitati da Stalin per 'convincere' Pasternak a tradurre i poeti della sua Georgia o hanno fatto ipotesi consimili) per spiegare la nuova attività pasternakiana, che non fosse l'affetto sincero che il poeta aveva cominciato a nutrire per la terra georgiana ⁴.

Prima del 1931 Pasternak aveva già tradotto altri poeti stranieri, ma da lingue europee che gli erano note. Qui in Georgia, invece, s'impegna a tradurre poesia da una lingua sconosciuta e che per lui rimarrà tale per tutta la vita, perché le poche nozioni di lingua georgiana che egli avrebbe appreso non gli avrebbero mai permesso di andare al di là della comprensione di semplici frasi di cortesia, non certo di penetrare da solo i segreti della poesia georgiana. Il lavoro svolto da Pasternak è sempre, dunque, avvenuto su traduzioni interlineari, per cui sarebbe quasi improprio parlare di Pasternak come *traduttore* in senso stretto, ma anche noi non ci scosteremo dalla tradizione e continueremo a chiamarlo traduttore.

Pasternak volle corrispondere all'amicizia dimostratagli dai poeti georgiani, traducendo, prima ancora della poesia classica georgiana, la loro opera poetica e, innanzi tutto, quella di T'abidze e di Iašvili. Anzi, in una lettera del 23 ottobre 1933 indirizzata a T'abidze, Pasternak esprimeva il desiderio di tradurre tutti i poeti di cui aveva fatto la conoscenza in Georgia e inseriva nell'elenco anche N. Micišvili, aggiungendo: "(...) se scrive versi" ⁵. Queste parole sono il sintomo più autentico che per Pasternak il rapporto d'amicizia che aveva instaurato con i poeti georgiani si collocava al primo posto nella sua attività di traduttore, superando financo il reale valore di ogni singolo poeta.

È molto probabile, come sostiene il critico G. Margvelašvili ⁶, che il 16 ottobre 1931, quando Pasternak partì da Tbilisi per Mosca, abbia portato con sé già una discreta quantità di traduzioni interlineari di poesie georgiane, preparate per lui verosimilmente da quegli stessi traduttori che negli anni seguenti gli avrebbero fornito sempre nuovi materiali, quali i poeti e amici V. Gaprindašvili, P. Iašvili e N. Černjavskij. Vale la pena qui di ricordare che, dopo la scomparsa di T. T'abidze, molte traduzioni interlineari della poesia tabiziana

⁴ L. FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v tridcatye gody*, Ierusalim 1984, pp. 139-143. Sull'attività di traduttore di B. Pasternak si veda anche: M.O. ČUDAKOVA, *Neizvestnyj korrekturnyj ekzempljar sbornika perevodov B.L. Pasternaka*, in *Gos. Bib. im. Lenina. Zapiski otdela rukopisej*, vypusk 39, Moskva 1978.

⁵ Lettera di B. Pasternak del 23 ottobre 1933 a T. T'abidze, in T. TABIDZE, *Stat'i, očerki, perepiška*, Tbilisi 1964, pp. 246-247.

⁶ G. MARGVELAŠVILI, "Kray, stavšij mne vtoroj rodinoj", cit.

furono preparate per Pasternak dalla stessa moglie di T'abidze, Nina Aleksandrovna. Nell'intenso fervore che colpì Pasternak al suo ritorno dalla Georgia, quale traduttore di poesia georgiana, i materiali interlineari che gli venivano forniti dagli amici georgiani si rivelavano quantitativamente insufficienti di fronte alla sua produttività intellettuale, tanto che egli ebbe a lagnarsene apertamente in una lettera del 5 novembre 1933 indirizzata a G.E. Sorokin:

Я стал было переводить совр[еменных] груз[инских] поэтов и вдруг дело споткнулось об их невозможную лень никак не добиться от них подстрочников для переводов. Только затем я еду в Тифлис, по почте этого не уладить. Не безобразие ли? ⁷

Nel settembre del 1933 Pasternak riuscì a farsi inserire nella "brigata" di scrittori diretta in Georgia (Gor'kij, quale presidente del Comitato per l'organizzazione del I Congresso degli scrittori sovietici, aveva elaborato un piano secondo il quale brigate di scrittori dovevano recarsi nelle regioni più lontane dell'Unione Sovietica per rendersi conto di persona dello stato delle varie letterature e aiutare i dirigenti locali nella preparazione del I Congresso degli scrittori) e il 14 novembre 1933 mise piede per la seconda volta a Tbilisi. Raccolse il materiale di cui aveva bisogno e, senz'attendere la fine della missione ufficiale, il 29 novembre ripartì per Mosca.

Pasternak spesso giudicava assai severamente le sue traduzioni dal georgiano. In una lettera del 12 ottobre 1933 indirizzata a T. T'abidze egli scrive:

Правда ли нравятся Вам переводы? Позвольте в этом усомниться: всякие переводы заключают некоторое насилие над подлинником, и плохие и хорошие, мои же скорее-первого рода. Вероятно я опешляю Вас, потому, что у всякого художника в ходе его работы складывается своя собственная идея устойчивости слова и моя очень груба: в ней много дилетантского, не по-хорошему перемешанного с жизнью. ⁸

Qualche anno più tardi, nel 1936, al Primo Convegno panrusso dei traduttori, Pasternak ribadì quello stesso severo giudizio sul suo lavoro di traduttore dal georgiano:

Я совсем согласен с всеми ораторамн, которые говорили или будут говорить о том, что перевод по подстрочникам не есть

⁷ B.L. Pasternak. *Pis'ma k G.E. Sorokinu*. Publikacija A.V. Lavrova, E.V. Pasternaka i E.B. Pasternaka, in *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1979 god*, Leningrad 1981.

⁸ Lettera di B. Pasternak del 12 ottobre 1933 a T. T'abidze, Lit'erat'uruli muzeumi, Tbilisi, f. 20894-5.

перевод, а что это – отделка. (...) Если бы у меня был другой характер, если бы жизнь по-другому сложилась, может быть, я остановился бы на этом и посвятил бы себя изучению языка. И может быть, я бы “перевел” свои переводы Тициана Табидзе, Чиковани и Яшвили в том смысле, что я передал бы то, чего я не передал в той половинной или четвертной передаче, которой я располагал.⁹

Eppure tanto apparente rigore nei confronti del proprio lavoro, celava in realtà una buona dose di civetteria, perché Pasternak era profondamente convinto che le sue traduzioni, anche da una lingua sconosciuta come il georgiano, non fossero nient'affatto scadenti. Nella succitata lettera, dopo aver espresso il severo giudizio sulle sue traduzioni di cui si diceva, egli affermava infatti:

Есть у Анненского перевод Гейневского “Ich grolle nicht”. Может быть Гейне переводили и точнее, но на мой слух живет только этот перевод и кажется мне точным, потому, что я люблю его, и, как живой организм, он бывает разным в разное время, как и Гейневский подлинник, в чем главное их сходство.¹⁰

Detto altrimenti, Pasternak ribadiva una convinzione che era, ed è, piuttosto diffusa tra i critici e i traduttori, ossia che ogni traduzione, indipendentemente dal fatto che il traduttore conosca o meno la lingua dalla quale traduce, è una creazione artistica in qualche modo nuova, che vive pertanto di una vita propria, autonoma e come tale deve essere letta e giudicata. Tra i poeti e critici russi, quest'opinione aveva precedenti illustri. Già V. Brjusov, nel 1905, aveva affermato:

Все мы, называемые “образованные люди” (...) знаем с детства немецкий язык, но вряд ли я ошибусь, сказав, что большинство из нас представляет себе поэзию Шиллера не по подлинникам, а по переводам Жуковского. Точно как же все мы потратили больше семи лет на изучение классических языков, читали на уроках и Одиссею и Илиаду в оригинале, но редко кто из нас знаком с Гомером не по Гнедичу и Жуковскому.¹¹

Trattando della traduzione pasternakiana dal georgiano, non affronterò in questa sede il problema della possibile banalizzazione,

⁹ Реč B.L. Pasternaka na pervom vsesojuznom soveščanii perevodčikov, in “Literaturnaja Gruzija”, 1968, 8; trad. it. *Del tradurre*, in B.L. Pasternak, *La reazione di Wassermann*, Venezia 1970.

¹⁰ Lettera di B. Pasternak del 12 ottobre 1933 a T. T'abidze, cit.

¹¹ V. BRJUSOV, *Fialki v tigele*, in *Sobranie Sočinenij*, vi, Moskva 1975, p. 105.

sottolineata da E. Etkind¹², della poesia, cui può condurre la traduzione interlineare, nè esaminerò sul piano generale la dibattuta questione della fedeltà o del tradimento della traduzione, su cui già Puškin, tra gli altri, aveva espresso la sua autorevole opinione, dimostrandosi fautore di una traduzione che non fosse “слово в слово”¹³, ma mi limiterò a portare un esempio concreto, dal quale cercherò poi di trarre alcune limitate conclusioni.

T. T'abidze è stato, forse, il poeta georgiano percepito da Pasternak come il più vicino alla sua sensibilità lirica. Uno studioso inglese ha avanzato l'ipotesi che questa stima fosse da spiegarsi col fatto che nella poesia di T'abidze Pasternak vi ritrovava molti temi ed elementi della propria poesia, dal momento che all'inizio degli anni Venti, quando T'abidze abbandona la sua posa decadente, subisce fortemente l'influenza della poesia pasternakiana¹⁴. Se è vero che i poeti dei “Cisperi q'anc'ebi”, non più tardi dell'inizio degli anni Venti, soppiantarono l'insegnamento di Bal'mont, Brjusov e Blok per rivolgere la loro attenzione in particolare alla nuova creazione poetica di Esenin e di Pasternak, la lirica di T'abidze è, tuttavia, sempre segnata da un suo dato peculiare: la presenza di un sentimento di intimo, di indefinibile, di indistinto. È probabile, quindi, che Pasternak, più che dalla testimonianza dei motivi caratteristici della sua poesia, sia stato affascinato da quel particolare sentimento di rimando e di inespresso, di cui è intrisa la creazione tabiziana¹⁵, che è certamente assai lontano dalla propensione raziocinante della prima produzione pasternakiana, ma al quale il poeta si stava avvicinando proprio negli anni del suo primo soggiorno caucasico, come appare dalla sua raccolta *Vtoroe roždenie*.

¹² Cfr. E. ETKIND, *Poezija i Perevod*, Moskva-Leningrad 1963, p. 177.

¹³ A.S. PUŠKIN, *O Mil'tone i Šatobrianovom perevode “Poterjannogo raja”*, in *Polnoe Sobranie Sočinenij v desjati tomach*, VII, Moskva-Leningrad 1949, p. 498.

¹⁴ Cfr. D. RAYFIELD, *Pasternak and the Georgians*, in “Irish Slavonic Studies”, 1982, 3.

¹⁵ Pasternak ha ben evidenziato questi elementi parlando della poesia di T'abidze: “Главное в его поэзии – чувство неисчерпанности лирической потенции, стоящее за каждым стихотворением, перевес несказанного и того, что еще скажет, над сказанным. Это присутствие незатронутых душевных запасов создает фон и второй план его стихов и придает им то особое настроение, которым они пронизаны и которые составляют их главную и горькую прелесть.” *Ljudi i položenija*, in *Vozdušnye puti*, Moskva 1982, p. 465.

Una delle prime poesie di T. T'abidze tradotte da Pasternak, tra l'altro subito in maniera definitiva, senza dunque ulteriori ripensamenti o varianti¹⁶, è stata la nota *Leksi mec'q'eri* (Frana di versi), composta da T'abidze nell'aprile del 1927. Il testo originale della poesia è in decasillabi con una cesura dopo la quinta sillaba, mentre il metro di cui si avvale Pasternak è l'esapodia giambica. A Pasternak, oltre la traduzione interlineare, veniva fornita dai suoi traduttori la trascrizione in cirillico della poesia georgiana, su cui erano segnati gli accenti, evidenziate le rime e soprattutto veniva dato conto del tipo di verso impiegato. Pasternak studiava attentamente l'impianto metrico dell'originale cercando di trovare il corrispondente nella tradizione letteraria russa, per poter scoprire, come direbbe il famoso metricologo russo M. Gasparov, quella "memoria del metro" (*пам'ят' метра*) che governa tanta parte della creazione poetica. Nella citata lettera del 23 ottobre 1933 a T. T'abidze, Pasternak scriveva:

Вы знаете, Тициан, в какой форме подстрочников я нуждаюсь. Хотя в грузинском языке ударений нет, я очень просил бы обозначить хотя бы условно, как именно читается стихотворение. Например, я никогда не слышал чтобы говорили Табидзе или Табидзэ, но всегда говорят Табидзе. Также читаете Вы лексеби, а не лексеби или лексебй. (...) Тогда Тициан- скажу по другому. Просто поставьте себя в положении русского переводчика и, сообразуясь с Вашим знанием русского языка и стиха, дайте ему ясные указания для воспроизводства размера.¹⁷

Affinché il lettore possa entrare nel merito di quanto stiamo dicendo, diamo qui di seguito il testo originale della poesia *Leksi mec'q'eri*, trascritta in caratteri latini (e con evidenziato il sistema metrico-accentuativo), la traduzione in italiano e la versione russa di Pasternak:

Leksi mec' q'eri

Mè ar vc'er lèksebs / ... lèksi tvìton mc'ers,
 cèmi sicocxle / àm lekss tàn axlavs.
 Lèkss me vùc'odeb / mòvardnil mèc'q'ers,
 ròm gagit'ans da / còcxlad dàgmarxavs.

¹⁶ Cfr. M.I. SLATKIN, *Kogda kniga sblizhaet narodu*, Tbilisi 1979, p. 75.

¹⁷ Lettera di B. Pasternak del 23 ottobre 1933 a T. T'abidze, cit.

Mè davibade / àp'rilis tvèši
 gàšlil vašlèbis / q'vavilèbidan,
 màc'vims sítetre / dà c'vimis tkèši
 mòdis crèmlebad / čèm tvalèbidan.

Àkedan vici, / mè rom mòvk'vdebi,
 àm lekss rom vambob / – èsec dârčeba.
 Èrt p'oet's màinc / gùlze mòxvdeba
 dà es èq'opa / gàmosàrclebat.

Ìt'q'vian àse: / iq'o sàc'q'ali,
 òrp'iris pšânze / gàzrdili bìč'i;
 lèksebi iq'o / mìsi sàgzali,
 àr mòucvliã / èrti nàbiji...

Dà ac'valebda / màs sik'vdilamde
 kàrtuli mzè da / kàrtuli mìc'a;
 bèdnièrebas / màs umàlavden,
 bèdnièreba / màn leksebs mìsca.

Mè ar vc'er lèksebs / ... lèksi tvìton mc'ers,
 čèmi sìcoxle / àm lekss tàn axlavs.
 Lèkss me vùc'odeb / mòvardnil mèc'q'ers,
 ròm gagit'ans da / còcxlad dàgmarxavs.

Frana di versi

Io non scrivo i versi... il verso stesso mi scrive,
 la mia vita si accompagna a questo verso,
 io chiamo il verso frana che cade,
 che ti trascina e vivo ti seppellisce.

Io sono nato nel mese d'aprile,
 dai fiori sbocciati dei meli
 un biancore mi piove addosso e un diluvio
 di lacrime sgorga dai miei occhi.

Da qui so quando morirò,
 questa poesia che canto, essa resterà
 solo se sarà accolta nel cuore di un poeta
 e questo le sarà sufficiente come assoluzione.

Diranno così: c'era un povero
ragazzo cresciuto sulla riva [del fiume] Orpiri,
i versi erano il cibo che si portava in viaggio,
di un passo egli non è mai arretrato...

Fino alla morte lo hanno fatto soffrire
il sole georgiano e la terra georgiana;
gli hanno nascosto la felicità,
quella felicità che egli ha dato ai versi.

Io non scrivo i versi... il verso stesso mi scrive,
la mia vita si accompagna a questo verso,
io chiamo il verso frana che cade,
che ti trascina e vivo ti seppellisce¹⁸.

* * *

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут
Меня, и жизни ход сопровождает их.
Что стих? Обвал снегов. Дохнет – и с места сдышит,
И заживо схоронит. Вот что стих.

Под ливнем лепестков родился я в апреле.
Дождями в дождь, белея, яблони цвели.
Как слезы, лепестки дождями в дождь горели.
Как слезы глаз моих они мне издали.

В них знак, что я умру. Но если взоры чьи-то
Случайно нападут на строчек этих след,
Замолвят без меня они в мою защиту,
А будет то поэт, – так подтвердит поэт.

Да, скажет, был у нас такой несчастный малый
С орпирских берегов, – большой оригинал.
Он припасал стихи, как сухари и сало,
И их, как провиант, с собой в дорогу брал.

¹⁸ Per la versione poetica in italiano di questi versi si veda il nostro *La presenza della parola assente: per una critica di "Frana di versi"*, in "Annali di Ca' Foscari", 1983, 3.

И до того он был до самой смерти мучим
 Красой грузинской речи и грузинским днем,
 Что верностью обоим, самым лучшим,
 Заграждена дорога к счастью в нем.

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут
 Меня, и жизни ход сопровождает их.
 Что стих? Обвал снегов. Дохнет – и с места сдышит,
 И заживо схоронит. Вот что стих.

Il tema che domina questa lirica è quello ricorrente del poeta, il quale sopravviverà alla sua morte terrena, grazie alla gloria eterna che gli assicurerà la sua poesia. Un tema ideale che diventa una ragione di vita, la giustificazione dei sacrifici sopportati, dei torti subiti, dei riconoscimenti mancati. Per il poeta si tratta della rivincita definitiva sulla sofferenza interiore, del riscatto ultimo sulla solitudine patita, della sua sicura rivalsa sulla felicità negata. Questo motivo trova la sua più autorevole consacrazione letteraria nel ben noto trentesimo carme del terzo libro delle *Odi* di Orazio. Al carme oraziano vi è addirittura un riferimento diretto, quando T'abidze, prevedendo la descrizione che avrebbero fatto di lui i posteri, riprende l'immagine di un ragazzo d'umile condizione cresciuto sulle rive di un fiume (l'Orpiri per T'abidze, mentre era l'Ofanto per Orazio). Tuttavia questo motivo, che per convenzione chiameremo oraziano, brulica in tutte le letterature, per dirla con Šklovskij, come le formiche nel bosco. Noi, in questa sede, non ne recheremo ovviamente le diverse manifestazioni nelle culture dei vari popoli, ma circoscriveremo la nostra indagine alla sola letteratura russa, che è poi quella che in questa sede ci interessa.

Il motivo oraziano ha sollecitato in Russia una folta schiera di imitatori, ha trovato abili traduttori, ha ispirato grandi poeti. Seguendo gli esempi maggiori (per una più ampia trattazione degli esiti russi del carme oraziano rimandiamo a: M.P. Alekseev, *Russkie perevody ody Goracija*, in *Puškin i mirovaja literatura*, Leningrad 1987), ricordiamo che il trentesimo carme di Orazio era stato tradotto in lingua russa nel 1747 da Lomonosov, il quale si era avvalso della pentapodia giambica, ma in seguito tutti i grandi poeti russi che si sarebbero richiamati a questo tema per comporre il proprio *exegi monumentum*, si sarebbero discostati dall'esempio di Lomonosov e avrebbero fatto ricorso all'esapodia giambica. Vogliamo qui rammentare Deržavin che nel 1795 innalzava il suo *Pamjatnik*, dal

significativo sottotitolo *K Muze. Podražanie Goracijju*, impiegando il verso giambico di sei piedi, seguito da Puškin che nel 1836 scriveva la sua poesia *Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj* sempre ricorrendo all'esapodia giambica. Un altro importante *exegi monumentum* lo troviamo nella letteratura russa del Novecento per opera di Valerij Brjusov che, nel 1912, seguendo dappresso l'esempio dei suoi celebri predecessori (per un'analisi metrico-tematica comparata delle poesie di Puškin e di Brjusov rimandiamo al lavoro di G. Šengeli, *Dva pamjatnika*, Petrograd 1918), creava il suo *Pamjatnik* scandito dal verso giambico di sei piedi. Deržavin prima e Puškin e Brjusov poi, per non citare che gli autori più influenti, avevano, dunque, instaurato nella letteratura russa un'autorevole tradizione, secondo la quale il tema oraziano, trovava nell'esapodia giambica la più naturale espressione. Il verso giambico di sei piedi, usato dai poeti russi come equivalente dell'alessandrino, è rimasto a lungo in Russia il metro per eccellenza della tragedia e dell'elegia, e proprio per la sua tradizione letteraria meglio di ogni altro poteva rendere in russo il tema dell'*exegi monumentum* tabiziano¹⁹. Ma se la tradizione letteraria deve aver avuto un'influenza determinante sulla scelta metrica, ci pare tuttavia, di poter vedere nella traduzione di Pasternak un probabile richiamo al sistema metrico impiegato da Puškin e da Brjusov nelle loro poesie, dal momento che nei versi finali di alcune quartine il traduttore passa dall'esapodia alla pentapodia giambica, facendo propria una libertà metrica instaurata da Puškin e seguita da Brjusov che concludono il verso di ogni quartina delle loro poesie ricorrendo alla tetrapodia giambica. Bisogna, tuttavia, ricordare che quest'"artificio" metrico impiegato da Pasternak, di chiudere saltuariamente una strofa composta in versi giambici di sei piedi con un verso giambico di cinque piedi era già abbastanza diffuso anche nella poesia russa del Novecento, come attestano, ad esempio, alcuni componimenti di O. Mandel'stam²⁰.

Pasternak, riprendendo per la traduzione della poesia di T'abidze, il verso giambico di sei piedi, inusuale per la sua stessa creazione poetica e considerato a quel tempo, dopo le esperienze dei poeti simbolisti e acmeisti, piuttosto esotico e desueto (con l'eccezione di D. Bednyj e P. Antokol'skij che continuavano a impiegarlo

¹⁹ Cfr. B.O. UNBEGAUN, *La versification russe*, Paris 1958, p. 45; M.L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha. Metrika. Ritmika. Strofika*, Moskva 1984, p. 59; B.P. SCHERR, *Russian Poetry: Meter, Rhythm and Rhyme*, Berkeley and Los Angeles 1986, p. 61.

²⁰ Si veda, ad esempio, *Da ja ležu v zemle, gubami ševelja*, in O. MANDEL'STAM, *Stichotvorenija*, Leningrad 1974, p. 180.

con una certa frequenza), dà prova di intendere la traduzione poetica come un attento lavoro che si inserisca nella più ampia tradizione letteraria russa.

Le considerazioni che abbiamo fin qui svolto sulla scelta del metro compiuta da Pasternak non stanno solo a testimoniare del suo impegno e della sua serietà di traduttore, ma sono soprattutto una spia del profondo lavoro semantico che egli svolgeva sul verso²¹.

Con i suoi studi compiuti circa trent'anni or sono sulla pentapodia trocaica²², K. Taranovsky sanzionava nella critica letteraria, sulla scia di R. Jakobson e J. Hollander²³, quella tendenza letteraria, iniziata almeno nel '700, che vedeva un nesso semantico tra il metro impiegato e il tema espresso nella poesia. Com'è noto, analizzando la poesia di Lermontov *Vychožu ja odin na dorogu*, Taranovsky ha sostenuto che il tema della strada, del cammino, del viaggio, o, metaforicamente, dell'itinerario esistenziale che vi domina, trova un sinestetico compimento proprio nel particolare ritmo imposto al verso dalla pentapodia trocaica²⁴. Gli studi di Taranovsky sono stati, fra gli altri, continuati da M. Gasparov, il quale ha rivolto la sua attenzione a quell'"alone semantico" (*semantičeskij oreol*) che può essere creato da certi tratti formali della versificazione, quali il metro, la rima, ecc.²⁵.

Insomma il metro, la rima e altri elementi finali della versificazione hanno, secondo una suggestione bachtiniana ripresa indirettamente da Gasparov, una loro memoria, la quale custodisce una serie di temi che sono identificabili ripercorrendo la storia della poesia. E proprio alla presenza di questa "memoria del metro" vorremmo ricondurre, come abbiamo tentato più sopra di dimostrare, la scelta

²¹ Cfr. M.L. GASPAROV, *Rifma i žanr v stichach Pasternaka*, in "Russkaja reč", 1990, 1.

²² Cfr. K. TARANOVSKY, *O vzaimootnošenii stichotvornogo ritma i tematiki*, in *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*, I, The Hague 1963.

²³ Cfr. J. HOLLANDER, *The metrical emblem*, in TH. A. SEBEOK (editor), *Style and Language*, Cambridge 1960.

²⁴ Sulla pentapodia trocaica della Cvetaeva si veda il pregevole studio di R. FACCANI, *Mimo žizni. Su Novogodnee di Marina Cvetaeva e la pentapodia trocaica cvetaeviana*, Padova 1989.

²⁵ Cfr. M.L. GASPAROV, *Semantičeskij oreol metra*. (K semantike russkogo trech-stopnogo jamba), in *Lingvistika i poetika*, Moskva 1979; *Semantičeskij oreol trech-stopnogo amfibrachija*, in *Problemy strukturnoj lingvistiki* 1980, Moskva 1982; "Spi, mladenc moj prekrasnyj": *semantičeskij oreol raznovidnosti choreičeskogo razmera*, in *Problemy strukturnoj lingvistiki* 1981, Moskva 1983; *Tynjanov i problemi semantiki metra*, in *Tynjanovskij sbornik. Pervye tynjanovskie čtenija*, Riga 1985.

metrica compiuta da Pasternak, che si conferma essere determinante per il risultato della poesia, dal momento che scopre nell'impiego della rima e di altre figure metriche, come l'*enjambement*, una funzione non solo strutturante, ma soprattutto produttrice di senso. Tuttavia la valenza semantica della traduzione pasternakiana non si esaurisce nella scelta metrica, per quanto, come s'è visto, sia fondamentale, ma trova un apporto anche nella struttura fonica. Analogamente a quanto accade nell'originale, Pasternak crea una sequenza di iterazioni foniche (si pensi alle sillabe omofone *li - le -il -el* del sesto verso) i cui significati non devono essere associati semplicemente al suono, ma all'elemento fonemico che comprende ogni suono²⁶, per cui ogni iterazione fonica assume un significato "extracontestuale"²⁷ che interviene ad operare su quell'"alone semantico" di cui si diceva. È noto, tra l'altro, che ogni ripetizione di suono all'interno di una poesia può assumere una valenza semantica in quanto a un certo suono viene associato un determinato tema, mentre altri suoni vengono accostati a motivi o concetti magari opposti. Un terzo fattore, tra i diversi altri, che interviene sull'esito semantico di una composizione in versi è quello che è stato chiamato la grammatica della poesia²⁸. Già nel primo verso della composizione pasternakiana noi troviamo infatti, ma questo avviene nell'assoluto rispetto dell'originale, una inversione e una contrapposizione di soggetto e complemento oggetto, che raggiungono un preciso e intenso valore semantico. Anzi si potrebbe aggiungere che l'imperiosa opposizione della forma grammaticale del discorso originale viene in un certo qual senso stemperata dalla versione di Pasternak con l'introduzione della relazione di somiglianza o di identità "kak povest". Sia la precisa opposizione del discorso grammaticale che abbiamo nell'originale sia la compiuta affermazione lacaniana *ante litteram* sulla capacità dell'Altro di strutturarsi come linguaggio, però, forse, nella traduzione del primo verso di forza contrastiva, ma ci pare che non riducano la loro valenza semantica, probabilmente grazie anche all'introduzione della figura metrica dell'*enjambement*: il poeta diventa un libro aperto su cui l'Altro, con il fascino della sua parola e la superiorità del suo linguaggio, indicherà la molteplicità dei signi-

²⁶ Cfr. B.P. SCHERR, *Russian Poetry* cit., p. 279.

²⁷ Cfr. J.R. DÖRING, *Semantizacija zvukovyh struktur v poeme Pasternaka "Vyso-kaja bolezn"*, in *Boris Pasternak, 1890-1960: Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris 1979, p. 150.

²⁸ Cfr. R. JAKOBSON, *Poesia della grammatica e grammatica della poesia*, in *Poetica e poesia*, Torino 1985, pp. 339-352.

ficanti che svolgono la funzione di vicari, designerà i sintomi dell'assenza, annuncerà la supremazia dell'inconscio sugli strumenti del razionale.

Fino a questo punto abbiamo svolto le nostre considerazioni su alcuni elementi del lavoro di Pasternak come traduttore, prendendo ad esempio una sola poesia, ma, come dicevamo, Pasternak ha dedicato molte energie alla traduzione della poesia georgiana. Oltre ai numerosi poeti suoi contemporanei, egli ha tradotto anche il poemetto epico di Važa-Pšavela (1861-1915) *Gvelis mč'ameli* (Il Serpivoro), le liriche del romantico Nik'oloz Baratašvili (1817-1845) e le poesie di Ak'ak'i C'ereteli (1840-1915). Al tema di Pasternak traduttore di poesia georgiana si dovrebbe, dunque, dedicare una ricerca molto più vasta di quanto abbiamo fatto noi. Potrebbe anche rivelarsi di grande interesse analizzare le traduzioni di Pasternak con le traduzioni delle stesse poesie effettuate successivamente da altri autori. Ad esempio il poemetto *Gvelis mč'ameli*, scritto da Važa-Pšavela nel popolare *šairi* basso (un verso di otto sillabe con una cesura dopo la quinta sillaba), è stato tradotto in russo da Pasternak nel 1934 e una decina di anni più tardi da N. Zabolockij. Il primo è ricorso al verso anfibrachico di tre piedi (che egli aveva già largamente impiegato nella sua poesia), il secondo invece alla tetrapodia giambica. I risultati raggiunti sono sostanzialmente diversi e un'attenta comparazione dei due lavori ci svelerebbe molti segreti impiecati dai due poeti nel processo di trasferimento di un testo da una lingua (e da una tradizione letteraria) in un'altra.

In conclusione ci sia consentito di rilevare che il lavoro di traduzione dal georgiano obbliga Pasternak a semplificare e insieme ad approfondire la sua stessa poetica, a rendere il suo linguaggio più essenziale, iniziando un processo di maturazione che sarebbe stato completato con la sua raccolta *Na rannych poezdach*, di alcuni anni più tardi. Inoltre va evidenziato che se talvolta Pasternak ha arricchito con le sue traduzioni la poesia di alcuni poeti georgiani minori, il mondo letterario che egli è venuto scoprendo, ad esempio con le traduzioni della poesia di Važa-Pšavela, gli ha offerto la possibilità di sviluppare quel suo mondo filosofico che è soprattutto fatto di dilemmi, di scelte laceranti, di imperscrutabili decisioni del destino. Mindia, il Faust georgiano, il protagonista del *Serpivoro*, per tante ragioni è vicinissimo a quella che sarà la figura di Živago. Nel suo lavoro di traduttore Pasternak sarebbe sempre stato fedele a quel principio che egli avrebbe espresso nei famosi versi del 1956:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте²⁹

volgendo, dopo aver risolto molti problemi, ogni poesia, ogni verso in un sistema poeticamente compiuto che sta all'originale, secondo la bella immagine di Benjamin, come una tangente, la quale tocca la circonferenza in un solo punto e poi se ne va, per continuare la propria vita indipendentemente³⁰.

²⁹ B. PASTERNAK, *Vo vsem mne chočetsja doйти*, in *Sobranie Sočinenij v pjati tomach*, II, Moskva 1989, p. 72.

³⁰ Cfr. W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Torino 1962, p. 48.

Antonella Gherseti

MIN ḤIKĀYĀT ḤĀDĀ AL-ZAMĀN DI 'IZZ AL-DĪN AL-MADANĪ

'Izz al-Dīn al-Madanī¹ è noto quale caposcuola e teorico della corrente formalista (o trasformalista) che, accanto a quelle classica, neo-classica e realista compone il panorama della letteratura tunisina contemporanea². Nata alla fine degli anni '60 all'interno di un più vasto movimento tendente a valorizzare la specificità dell'identità nazionale tunisina, la corrente formalista raccoglie un nutrito gruppo di giovani scrittori. Costoro, riunitisi nel *Nādī al-qīṣṣa*³, gettano le basi di una nuova poetica fondata sul rifiuto di norme letterarie sclerotizzate e sulla proclamazione di una assoluta libertà di scrittura. Protagonisti di spicco di questa corrente sono S. al-'Ayādī, L. Memmi, M. Driss, i poeti Ḥ. Zannād, Ṭ. al-Hammāmī e M. al-Masmūlī, il pittore e narratore M. al-Tūnisī.

Tra la critica, accanto a chi resta indifferente, c'è chi recepisce favorevolmente la novità del messaggio e chi lancia accuse di ateismo. L'accoglienza da parte del pubblico non si può definire entusiastica: i lettori, abituati ad una facile letteratura di consumo, difficilmente si accostano a testi che richiedono un notevole sforzo di comprensione. Coscienti di questo problema alcuni scrittori hanno

¹ "Pioniere del trasformalismo per la sua nuova lettura del patrimonio storico, per la sua scrittura brillante, per la sua presenza in tutti i campi della letteratura, per la sua sicurezza nella creazione e per il suo coraggio di pubblicare, costi quel che costi": J. FONTAINE, *Aspects de la littérature tunisienne (1978-1983)*, Tunisi 1985, p. 122.

² Si veda J. FONTAINE, *Vingt ans de littérature tunisienne 1956-1977*, Tunisi 1977, cap. I; questo libro, il citato *Aspects de la littérature tunisienne* e *Etudes de littérature tunisienne*, Tunisi 1989, sempre di J. Fontaine costituiscono la migliore introduzione alla letteratura tunisina dopo l'indipendenza. Una nutrita antologia è *Littérature Tunecina Contemporanea*, Madrid 1978.

³ Fondato nel 1966. Si veda al-Madanī in *'Alāmāt 'alā ṭarīq al-qīṣṣa wa-l-riwāya bi-Tūnis*, in "al-Mawqif al-adabī", 82 (1978), pp. 90-91.

preferito quindi abbandonare la scrittura e ripiegare su altre attività come la critica letteraria (A. Mammū) o l'attività politica (M. al-Tūnīsī). Al-Madanī, il teorico del gruppo, persegue invece tenacemente la sua ricerca formale.

Egli ha contribuito alla fondazione del *Nādī al-qīṣṣa* e della rivista letteraria *Qīṣaṣ*⁴ e ha tradotto in arabo Kafka, Joyce, Borges, Durrell. Tra le sue opere principali ricordiamo le raccolte di racconti *Ḥurā-fāt*⁵, premiata dal Ministero della Cultura, e *Min ḥikāyāt ḥādā al-zamān*⁶, e il romanzo *al-Insān al-ṣifr*⁷. Al-Madanī ha anche scritto opere teatrali, ispirate prevalentemente alla tradizione culturale e storica araba, sceneggiature e numerosi saggi⁸.

Gli interrogativi che questo autore si pone sin dall'inizio della sua attività artistica riguardano fondamentalmente l'essenza della letteratura e il suo rapporto con la realtà, il ruolo dell'intellettuale, e soprattutto l'identità nazionale della letteratura tunisina. In un'intervista del 1967⁹ egli espone quelli che saranno i punti fermi del suo programma: privilegiare la discontinuità narrativa e descrittiva, rivoluzionando così le consuetudini letterarie, e rifuggire la scrittura lineare. Si dichiara favorevole a una letteratura di ricerca, che ricrei la realtà piuttosto che riprodurla limitandone quindi le infinite potenzialità espressive: per questo si schiera contro il conformismo intellettuale e ripudia la letteratura di consumo che soggiace alle regole di mercato e alle ideologie dominanti. L'artista deve essere parte integrante e attiva della società nella quale vive: questo convincimento porta a criticare aspramente la posizione degli scrittori arabi che hanno perso il contatto con la massa, appagati della loro supe-

⁴ Emanazione del *Nādī al-qīṣṣa*.

⁵ Tunisi 1968. Una seconda edizione, ampliata, è uscita nel 1986.

⁶ Tunisi 1982; 1990².

⁷ Solo parzialmente pubblicato a puntate, tra il 1967 e il 1971, nelle riviste "Qīṣaṣ" e "al-Fikr". T. Bakkār ne ha tradotto in francese alcuni frammenti per la rivista "Change" 20 (1974), pp. 190-192 e riprodotto un paio di pagine nella sua antologia *Muḥtārāt min al-adab al-tūnīsī al-mu'āṣir*, Tunisi 1985, pp. 215 sgg. Su quest'opera si vedano p.e. J. FONTAINE, *Naissance d'une nouvelle tendance littéraire en Tunisie*, IBLA 124 (1969), pp. 273 sgg.; M. ṬARŠŪNA, *al-Adab al-taḡrībī bayn al-tanzīr wa-l-ibdā' ind 'Izz al-Dīn al-Madanī*, in *Mabāḥiṭ fī al-adab al-tūnīsī al-mu'āṣir*, Tunisi 1989, in particolare pp. 123 sgg.; T. BACCAR e S. GARMADI, *Ecrivains de Tunisie*, Parigi 1981, pp. 37-38; M. RADOUANE, *La double démarche créatrice de Ezzeddine Madani*, in M. AZIZA (ed.), *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*, Dakkar 1977, pp. 34 sgg.

⁸ J. FONTAINE, *Aspects*, cit., p. 159 (nota 1 cap. VI) dà l'elenco più completo delle opere di al-Madanī, da integrarsi con la bibliografia citata in Idem, *Etudes*, cit., pp. 99 sgg.

⁹ "L'action" del 05.11.

riorità di intellettuali, e di quelli che, pur partecipi dei problemi di un popolo in lotta, non sono capaci di usare che una lingua ormai sclerotizzata e priva di reali valori espressivi. La questione fondamentale resta quindi la sostanziale assenza di comunicazione tra gli scrittori e le componenti della società cui essi appartengono¹⁰. Il rapporto tra intellettuale e popolo e il problema della lingua sono dunque cruciali per la letteratura, e per quella tunisina in particolare. Partendo da questi presupposti teorici al-Madanī scrive la sua opera più coraggiosa, *al-Insān al-ṣifr*, un romanzo di rottura totale che egli stesso così descrive: “In questo romanzo le parole sono spezzate, sbriciolate, diluite; la scrittura è discontinua e i personaggi messi in scena non hanno più alcun peso: sono annientati dalla corrosione della scrittura che diventa il personaggio principale di questo libro”¹¹. Il romanzo viene accusato negli ambienti religiosi di essere un invito all’ateismo e negli ambienti letterari di mancare di letterarietà per la violazione di tutte le norme linguistiche e letterarie. L’atteggiamento coraggioso, la determinazione nel proseguire la propria opera e nel pubblicare a tutti i costi, gli guadagnano però la stima di molti colleghi e l’apprezzamento di parte della critica¹².

L’autore è costretto a spiegare le sue posizioni e a chiarire la sua esperienza di sperimentazione in una serie di articoli, frutto del fecondo scambio di opinioni tra i giovani autori del *Nādī al-qīṣṣa*, che verranno poi raccolti in *al-Adab al-tağribī*¹³. L’opera letteraria, e più in generale ogni forma di creazione artistica, è per al-Madanī una conquista quotidiana condotta ribellandosi alla futilità e all’immobili-

¹⁰ In realtà la stessa incomunicabilità, anche se sottesa da ben diversi presupposti teorici, si ritrova in molte opere della avanguardia tunisina e di al-Madanī stesso: il ricorso frequente al simbolo e ad una scrittura talmente densa di significati e ricca di procedimenti retorici da sfiorare la scrittura poetica rendono spesso ardua una immediata comprensione del testo al lettore medio, e talvolta agli stessi critici. Per un approccio al problema si veda M. CASSARINO, *Ḥattā al-qubūr, Yāsīn... tarfuḍu al-iṣgā di ‘Arūṣīyya al-Nalūtī, una voce dell’avanguardia Tunisina*, in “Annali di Ca’ Foscari” 28¹, s.or. 20 (1989), pp. 69-76.

¹¹ Nella succitata intervista (nota 9).

¹² P. e. J. FONTAINE lo definisce “lottatore infaticabile”: *Vingt ans*, cit., p. 28.

¹³ Tunisi 1972. Le due sezioni del libro (*Nazariyyāt* e *Qirā’āt*) si interpenetrano e la seconda non costituisce, come farebbe presagire il titolo, un riflesso della prima. Ciò rispecchia probabilmente la frammentarietà di composizione dei capitoli della quale lo stesso al-Madanī è conscio quando afferma che essi “non sono una struttura armoniosa [...] ma si accatastano come le esperienze della vita e si interpenetrano come le avventure dell’uomo” (*al-Adab al-tağribī*, cit., p. 17). Probabilmente questo ha indotto M. TARŠŪNA (cit., pp. 112-114) a rimproverare al-Madanī di suggerire idee e concetti senza poi svilupparli.

smo, un'avventura continua¹⁴ che non conosce quiete né rassegnazione e il cui requisito fondamentale è un'assoluta libertà creativa. In questa impresa inventiva lo scrittore deve saper condurre con sé i lettori, porgendo loro la realtà in tutta la sua complessità e problematicità. Il primo postulato è quindi un rifiuto totale delle regole prestabilite¹⁵; e ogni tentativo di limitare la scrittura entro i generi è un attentato alla libertà creativa e agli orizzonti di rinnovamento. Le norme vanno conosciute solo per essere superate; porre dei limiti all'arte, congelarla in generi e tecniche tradizionali significa mummicarla: l'artista deve quindi rifiutare l'accettazione passiva di quanto la tradizione ha tramandato, pena la perdita della sua stessa personalità. Queste istanze di rinnovamento si esprimono in un'attenzione estrema alla forma, elemento non scisso dal contenuto, né astrazione slegata dal contesto storico nel quale la letteratura si sviluppa. L'apparente dicotomia forma-contenuto viene risolta nel rapporto di necessità reciproca che lega i due termini: l'interazione dialettica esistente tra di essi ne è la garanzia. Ogni contenuto esige una specifica forma, ed è precisamente quest'ultima che conferisce al primo la letterarietà, senza la quale il testo si configurerebbe come semplice documento. Inoltre la realtà storica e sociale nella quale nascono le opere letterarie è anch'essa elemento attivo nel determinare la forma, poichè quest'ultima è comunque correlata ad un preciso contesto storico e anzi riflette i momenti di sviluppo o di regresso delle strutture sociali¹⁶.

Proprio dalla profonda convinzione che letteratura e società siano strettamente legate nasce l'esigenza per gli autori tunisini di costruire una letteratura nazionale, esigenza condivisa da tutti gli scrittori di questa generazione: sostiene al-Madanī che "essi si caratterizzano per un approccio letterario originale che non s'ispira né all'Occidente né all'Oriente, ma che si sforza di ricreare la realtà tunisina. [...] Lo scrittore tunisino di oggi trae la sua letteratura dal suo proprio ambiente"¹⁷. Il rifiuto di ogni forma artistica che non sia in armonia

¹⁴ "... un partire dal noto per l'ignoto...": *al-Adab al-tağribī*, cit., p. 8.

¹⁵ È diventata famosa la provocatoria affermazione "Le regole sono poltrone": *ibidem*, p. 29.

¹⁶ *Ibidem*, p. 19: sono affermazioni che rammentano la critica marxista che indaga sul "rapporto di reciproca dipendenza fra lo sviluppo politico-sociale, da una parte, la *Weltanschauung* e la forma artistica che da esso sorgono, dall'altra. [...] Una seria teoria marxista dei generi è tuttavia impossibile fino a che non ci sforziamo di applicare al problema della differenziazione dei generi la teoria del rispecchiamento propria della dialettica materialistica". (G. LUKÁCS, *Nota preliminare all'edizione tedesca*, in *Il romanzo storico*, Torino 1974, pp. 5-6).

¹⁷ Nella citata intervista del 1967.

con la realtà socio-culturale della Tunisia induce a seguire quella che viene chiamata la terza via, la strada della letteratura sperimentale. In contrapposizione alla prima ed alla seconda via, rispettivamente, la passiva imitazione del patrimonio artistico del passato e la supina accettazione dell'arte occidentale, la terza via si basa su un'armonica fusione della tradizione araba e della cultura occidentale, in sintonia con le istanze della contemporaneità. Essa deve affondare le sue radici nel patrimonio culturale arabo classico assimilando nel contempo le esperienze delle letterature straniere, per esempio il *nouveau roman* francese¹⁸ o la narrativa americana. La letteratura sperimentale tuttavia non rappresenta una conquista stabile, ma piuttosto una fase transitoria che prelude alla nascita di una letteratura globale¹⁹ nella quale letteratura, arte ed elementi delle scienze umane ed esatte si fondano.

La coscienza storica è requisito essenziale per lo scrittore, che deve saper cogliere i segni dei tempi per essere in grado di lavorare in stretto contatto col popolo e instaurare così un rapporto dialettico col lettore coinvolgendolo in prima persona, dove possibile, per stimolarne la coscienza. Un programma educativo di così vasta portata non si può tuttavia realizzare individualmente e quindi viene sottolineata la necessità di un lavoro collettivo.

L'approccio di al-Madanī al problema della lingua, cruciale per ogni intellettuale arabo, si fonda sull'urgenza di innovazione delle norme linguistiche: revisione di morfologia e sintassi, eliminazione degli elementi incongruenti con la vita contemporanea, introduzione della lingua quotidiana in letteratura. L'importanza e il valore della lingua nella letteratura sperimentale si possono cogliere non tanto nel poco spazio dedicatole nel saggio, quanto nell'uso che della lingua fa al-Madanī in *al-Insān al-ṣifr*, la storia di "un uomo che cerca se stesso attraverso il mondo della lingua e delle cose"²⁰. Qui le regole grammaticali ed ortografiche sono infrante, e parole musicali ma prive di senso si allineano in un tentativo di desacralizzare la lingua e smitizzare i luoghi comuni: persino il protagonista è non un uomo ma "un intreccio di discorsi multipli e la sua avventura è quella di

¹⁸ Ricordiamo che Robbe-Grillet incontrò i membri del *Nādī al-qīṣṣa* e fu egli stesso, in una conversazione avuta con al-Madanī nel 1968, a confessare di attribuire grande importanza per un rinnovamento della letteratura mondiale alle nuove esperienze letterarie nei paesi del terzo mondo (*al-Adab al-taḡrībī*, cit., p. 52).

¹⁹ *Ibidem*, p. 11. Il concetto di letteratura globale, appena accennato, resta tuttavia piuttosto oscuro.

²⁰ Sottotitolo.

una nuova parlata nata all'interno dei linguaggi codificati che, uno ad uno, sovverte" ²¹.

* * *

Min hikāyāt hādā al-zamān, la seconda raccolta di al-Madanī, comprende dieci racconti già pubblicati nel 1979, a Parigi, nella rivista *al-Mustaqbal*. Tawfiq al-Bakkār, direttore della prestigiosa collana *'Uyūn al-mu'āšara*, così si esprime: "si è trattato di una felice sorpresa [...] e perciò non abbiamo esitato a pubblicarli in questa collana che riteniamo una 'finestra' sulla letteratura araba" ²². L'introduzione di Samīr al-'Ayādī e i disegni di M. al-Tūnīsī, amici dell'autore, arricchiscono il volume, la prima fornendo alcune chiavi di lettura del testo e i secondi visualizzazione efficacemente i temi ricorrenti. La raccolta ha suscitato l'interesse di molti intellettuali ed è stata favorevolmente recensita su numerosi quotidiani ²³.

Scritti in un esilio fisico ²⁴, ma soprattutto esistenziale, in cui vengono messi in forse i valori tradizionali e la propria identità e urge nel contempo il bisogno di esprimersi per affermare l'identità stessa, questi racconti sono frutto di una faticosa ricerca interiore di rinnovamento. Il titolo è molto interessante ²⁵: *hikāya* (storia) è termine strettamente connesso alla dimensione orale e collettiva della narrazione ²⁶. È "un mezzo per viaggiare nel tempo, usato dalla collettività e guidato da un solo" ²⁷, e muta incessantemente, non legata al destino di un solo individuo, ad un unico ambiente geografico o a un ben determinato periodo di tempo: al limite, essa acquista una

²¹ T. BACCAR e S. GARMADI, cit., p. 38.

²² Intervento nel corso di una tavola rotonda sulla raccolta tenuta presso il centro culturale Ibn Ḥaldūn di Tunisi: si veda il quotidiano "al-'Amal", 08.03.1982.

²³ Si vedano p.e. M. AL-MADĀ'INĪ in "al-'Amal", 21.06.1982; H. AL-QARAWĪ in "al-Tarīq al-ḡadid", 27.03.1982; F. CHARGUI in "Le temps", 24.02.1982; A. AL-RIZQĪ in "al-'Amal", 08.03.1982.

²⁴ I racconti furono scritti tra il 1978 e il 1979 a Parigi, dove al-Madanī si trovava per motivi di studio.

²⁵ Rammentiamo che la raccolta precedente si intitolava *Ḥurāfāt (Fiabe)*: ci pare evidente la continuità del programma narrativo.

²⁶ Non è superfluo ricordare che l'oralità ha tuttora una particolare rilevanza nella mentalità araba: si veda p.e. l'interessante caso dello studente arabo "prodotto di una società verbomotoria, una personalità orale-aurale" riportato da W.J. ONG, *La presenza della parola*, Bologna 1970, p. 262. Sulla dimensione collettiva della narrazione orale e sul suo contesto fisico si vedano p.e. le note di H. BELHANDOUZ-GADIRI, B. BOUALEM, F. DJAOUTI, *Structuration de l'espace du conte*, in *Espaces Maghrébins. Pratiques et enjeux*, Orano 1989, pp. 268-9.

²⁷ S. al-'Ayādī nell'introduzione a *Min hikāyāt*.

sua determinatezza solo nell'essere recepita dall'ascoltatore²⁸ come al-Madanī suggerisce in *Hikāyat al-qindīl*²⁹ non precisando le coordinate spazio-temporali.

Questa interazione tra opera e fruitore implicitamente richiamata da al-Madanī, e più adeguatamente in questo caso il margine di libertà interpretativa che caratterizza comunque anche il rapporto del lettore col testo scritto³⁰, è quello che permette allo scrittore di scrivere storie di questo tempo. Egli infatti, attribuendosi il ruolo di esecutore³¹, finge di attingere (e di fatto, anche se in modo affatto particolare, attinge) ad un patrimonio collettivo che reinterpreta nella sua opera in maniera attuale e che offre poi all'interpretazione del suo destinatario, il tunisino d'oggi. Nella dedica che precede i racconti al-Madanī asserisce di aver composto “queste storie nei momenti di gioia e di rabbia e di speranza, sull'autorità di cantastorie [*ruwāb*] liberi di spirito, immaginazione e pensiero che mi hanno donato parte della loro trama” ed elenca una serie di nomi. Quel che importa qui è non tanto l'esistenza reale dei narratori quanto il fatto che con queste parole lo scrittore inserisce la sua nel più ampio contesto di un'opera collettiva (“parte della loro trama”)³², assumendo così il ruolo di esecutore di una tradizione che reinterpreta autonomamente. Si noti che i narratori hanno precise caratteristiche: essi sono “liberi di spirito, immaginazione e pensiero”, perchè la creazione narrativa è per al-Madanī libertà assoluta ed egli, come scrittore e figlio del nostro tempo, liberamente sceglie il patrimonio culturale (i narratori) cui attingere. Non a caso essi sono liberi: il tema della libertà, anticipato sin d'ora, è proprio uno dei temi-chiave sui quali è imperniata la raccolta.

Il legame posto tra la sfera dell'oralità (*hikāyāt*) e quella della contemporaneità (*bādā al-zamān*) è estremamente pertinente se si considera che “il discorso stesso, come il suono, è inevitabilmente

²⁸ Per il ruolo attivo dell'ascoltatore nella creazione del testo e l'interazione tra esecutore, testo e ascoltatore si veda P. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna 1984, cap. XII.

²⁹ Racconto popolare diffuso nel Magreb e rispecchiante un substrato di tipo commerciale.

³⁰ Si veda U. ECO, *Opera aperta*, Milano 1976², pp. 33-34 per una poetica dell'opera “aperta”.

³¹ Contrapposto e primario rispetto all'autore, depositario della memoria collettiva del pubblico; P. ZUMTHOR, cit., cap. XI.

³² Se questo è vero nella tradizione orale, non è men vero per l'opera squisitamente letteraria, che si inserisce “in un universo popolato dalle opere già esistenti”, che contribuiscono a determinarne il senso: T. TODOROV, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.Vv., *L'analisi del racconto*, Milano 1990², p. 231.

legato al tempo”³³ e la comunicazione verbale è sempre al presente, poichè si parla a chi è *con noi in questo momento*. Dobbiamo tuttavia rilevare che l’operazione tentata, o meglio suggerita, dallo scrittore risulta artificiosa poiché troppo diversi sono i due mondi (oralità e scrittura) che egli tenta di conciliare; una conciliazione sembra possibile più come operazione di recupero culturale che come viva creazione artistica. L’universo della scrittura infatti porta l’uomo in una dimensione individuale³⁴, contrapposta a quella collettiva della comunicazione orale-aurale; inoltre quest’ultima è caratterizzata da una pluralità di codici comunicativi (paralinguistico, cinesico, prossemico)³⁵ totalmente assenti nella scrittura.

Tra i due poli dell’oralità e del tempo si muove dunque al-Madanī: oralità vista sia come comunicazione immediata e diretta col destinatario del messaggio che come patrimonio culturale, tempo visto nella prospettiva diacronica come garante della propria identità culturale e in quella sincronica come portatore delle istanze della contemporaneità. Ecco perchè spesso i piani passato/presente si alternano e si confondono: l’ambiguità temporale che caratterizza alcuni racconti della raccolta (p.e. *Hikāyat al-bāb* o *Hikāyat al-‘uqāb*) scaturisce dal rifiuto di al-Madanī di dividere il tempo in passato, presente e futuro. “L’uomo non può vivere solo nel presente. Questo è un carcere spaventoso” (*Hikāyat al-insān al-dā‘ī*): il presente va visto quindi come frutto del passato e premessa del futuro³⁶. Nell’eliminare così le divisioni artificiali imposte al *continuum* temporale (ancora una volta il rifiuto delle convenzioni!) anche l’antinomia culturale moderno/antico si risolve in una sorta di diacronia nella sincronia³⁷. La tradizione letteraria diventa quindi “un passato rinnovato dal presente”³⁸: la letteratura passata anzi “continua a vivere e a rinnovarsi nel presente”³⁹. Nel rapporto con la tradizione vista non

³³ W.J. ONG, cit., p. 51.

³⁴ *Ibidem*, p. 153 sgg.

³⁵ Si veda *ibidem*, p. 167 e P. ZUMTHOR, cit., pp. 241 sgg. che si riferiscono soprattutto alla sfera della gestualità. Sui codici paralinguistico, cinesico e prossemico si veda U. ECO, *La struttura assente*, Milano 1985², pp. 392 sgg. e E. ZUANELLI SONINO, *La competenza comunicativa*, Torino 1981, pp. 36 sgg.

³⁶ Cfr. le parole di M. BACHTIN: “Il presente, preso fuori dal suo rapporto col passato e col futuro, perde la sua unità, si dissocia in singoli eventi e cose e ne diventa l’astratto conglomerato” in *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino 1979, p. 293.

³⁷ C. SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino 1985, p. 152.

³⁸ Parole di Eliot citate in E. RAIMONDI, *Problemi della critica contemporanea*, in *Tecniche della critica letteraria*, Torino 1967, p. 25.

³⁹ M. BACHTIN, cit., p. 403.

come elemento soffocante ma come fonte di ispirazione e spunto creativo da interpretare liberamente sta uno degli aspetti più interessanti dell'attività artistica di al-Madanī e di altri giovani scrittori tunisini della seconda generazione ⁴⁰.

Il narratore, in questi racconti, è fortemente personalizzato: si insiste da una parte sulla sua individualità mediante interventi meta-comunicativi (p.e. in *Hikāyat al-ḡamal*, *Hikāyat al-bāb*, *Hikāyat al-qindīl*), dall'altra sull'individualità del lettore tramite allocuzioni (p.e. in *al-Muhāḡir alladī lam yuhāḡir* o *Hikāyat al-'uqāb*). Alla radice di questa operazione troviamo un rapporto dialogico col lettore che l'autore vuole il più possibile vicino a quello della tradizione orale ⁴¹: in *Hikāyat* l'autore imita quindi il processo della comunicazione orale, in un tentativo di rinsaldare la continuità comunicativa mittente-messaggio-destinatario spezzata nella comunicazione letteraria nelle "due diadi mittente-messaggio e messaggio-destinatario" ⁴². Il contatto tra emittente e destinatario del messaggio letterario è essenziale in al-Madanī, che insiste sulla funzione conativa di alcune parti del testo: rammentiamo le frequenti allocuzioni (p.e. *Hikāyat al-'uqāb* o *al-Kutub al-mahrūqa* o *Ṣāhib al-ḡayṣ ḡāsir al-ḡarb wa-l-silm*), il cui presupposto è l'esistenza di un lettore reale che l'autore interroga e dal quale si fa interrogare. Questo rapporto dialogico scaturisce dalla convinzione di al-Madanī che lo scrittore mai debba perdere il contatto col suo pubblico: compito dell'artista è analizzare i problemi della realtà per porgerli al lettore sotto forma di interrogativo ⁴³. Per realizzare questo è necessario un contatto non labile a garanzia della comunicazione, che al-Madanī individua nella simulazione di una comunicazione orale. Egli coinvolge direttamente il lettore così come i cantastorie coinvolgono direttamente i loro ascoltatori, con la differenza, non marginale, che i codici adottati nel processo di comunicazione sono comuni ⁴⁴, cosa che non si verifica per i racconti di al-

⁴⁰ Z. RIAHI, *Le roman tunisien des dix dernières années*, in *Actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, Algeri 1973, pp. 298-9.

⁴¹ L'impostazione dialogica è caratteristica dell'attività verbale nelle culture di tradizione orale: si veda p.e. M. GNERRE, *Lo spazio del mito*, in "La ricerca folclorica", 11 (1985), p. 30.

⁴² C. SEGRE, cit., pp. 20-21 e 6.

⁴³ *Al-adab al-taḡribī*, cit., p. 12. Cfr. le parole di R. BARTHES, "Scrivere vuol dire far vacillare il senso del mondo, disporvi una interrogazione *indiretta* alla quale lo scrittore, per un'ultima indeterminazione, si astiene dal rispondere." citate da U. ECO, cit., p. 35 nota 2.

⁴⁴ Le *performances* dei narratori nelle culture orali hanno di conseguenza un alto grado di prevedibilità: si richiede loro non l'originalità, ma "un'abilità superlativa nell'eseguire un pezzo familiare" (W.J. ONG, cit., p. 95). Nella scrittura la prevedi-

Madanī. In questo caso infatti il lettore non possiede la padronanza dei codici cui attinge l'autore, dove per codici si intendano i sistemi di segni in senso lato, soprattutto quelli relativi al contesto culturale⁴⁵. Questa asimmetria nella competenza relativa ai codici, l'uso frequente di simboli unitamente a quello che potremmo chiamare la "delusione dell'orizzonte d'attesa"⁴⁶ producono in effetti una certa difficoltà di comprensione nei racconti. In questo senso al-Munṣif al-Ġazzār accusa la critica di non seguire abbastanza da vicino i tentativi dei nuovi scrittori e di non educare il pubblico, abituato a recepire passivamente una letteratura di consumo, ad una lettura attenta ed impegnata dell'opera letteraria⁴⁷.

I dieci racconti presentati nella raccolta si possono così suddividere: quattro sono decisamente classici (*Ḥikāyat al-bāb*, *Ḥikāyat al-ġamal*, *Ṣāhib al-ġayṣ ḥāsir al-ḥarb wa-l-silm*, *Ḥikāyat al-qindīl*), uno (*Sukkān ġazīrat al-muštāq*) lo è parzialmente, e cinque sono chiaramente identificabili come racconti moderni, alcuni sperimentali, altri più rispondenti ai canoni del racconto. I racconti classici sono costruiti secondo la migliore tradizione letteraria araba sia per argomento e ambientazione sia per stile, tanto da sembrare tratti da qualche antico testo d'*adab*; citiamo a titolo d'esempio gli stilemi da *Ḥikāyat al-ġamal* "yuhkā fī qadīm al-zamān, wa-llāh a'lam..." o l'intercalare "qāla al-rāwī" di *Sukkān ġazīrat al-muštāq*... I racconti moderni sono strutturati alcuni come vero e proprio discorso letterario codifi-

bilità può condurre invece ad una lettura superficiale, per cui lo scrittore deve esercitare un controllo della decodifica per evitare cali di attenzione nel lettore: si veda M. RIFFATERRE, *Essais de Stylistique Structurale*, Paris 1971, pp. 33-39.

⁴⁵ Per una definizione di codice culturale integrata in una teoria del racconto si veda C.L.H. BRETEAU e N. ZAGNOLI, *Recherche sur la théorie du récit: code narratif et code culturel*, "Littératures Orales Arabo-Berbères" 10 (1979), pp. 1-32. Secondo P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973, pp. 114 sgg. il sistema connotativo del testo è sintomo di una comunanza di codice.

⁴⁶ Inteso come serie di aspettative e precognizioni risvegliate nel ricettore del messaggio, che su di esse baserà la sua comprensione: evocare un orizzonte d'attesa per poi distruggerlo provoca uno scardinamento delle possibilità interpretative del lettore. Si veda H.R. JAUSS, *Perchè la storia della letteratura?*, Napoli 1969, pp. 56 sgg.

⁴⁷ "Min ḥikāyāt bādā al-zamān" li-'Izz al-Dīn al-Madanī. Muqāraba naqdiyya, "al-Hayāh al-taqāfiyya", 26-27 (1985), pp. 103, 107; *Muḥāwala taḥlīliyya šāmila li-ḥikāyāt al-Madanī*, "Uṭrūḥāt", 1 (1984), p. 65. È tuttavia legittimo chiedersi quali criteri può utilmente applicare la critica ad un tipo di letteratura come questo: non sempre l'analisi strutturalista, (al-Ġazzār, *ibidem*, pp. 99-100, che tuttavia si limita ad un inopportuno accostamento agli schemi proppiani) rende conto della complessità del testo e lo penetra in tutto il suo spessore. Più fruttuoso potrebbe forse rivelarsi un approccio di tipo ermeneutico; sui limiti dell'approccio strutturalista in letteratura si veda G. GENETTE, *Figure*, Torino 1969², pp. 144 sgg.

cato (p.e. *al-Kutub al-mahrūqa*), altri come discorso naturale al di fuori dei protocolli di fruizione del racconto⁴⁸ (p.e. *Hikāyat insān al-dā'i*): hanno tuttavia in comune il fatto di non articolarsi nelle tre fasi canoniche del racconto, il che provoca nel lettore una sensazione di delusione o di sorpresa, e l'impressione che il racconto resti in sospeso⁴⁹. Riteniamo a questo punto opportuno rammentare che per al-Madanī il racconto è “una ricerca esistenziale che si concentra sulla sfera della condizione umana”, una forma letteraria dotata di una sua autonomia che la svincola dall'obbligo di essere “una prova o un documento sociale”⁵⁰. Dal punto di vista formale esso costituisce un tutto unico senza fasi prestabilite: introduzione, nodo e scioglimento non necessariamente debbono esserci⁵¹, poichè lo *status* di uomo non si può sottoporre ad alcuna tripartizione. Il rigetto delle norme porta al-Madanī a recuperare forme narrative popolari non rigidamente codificate che egli “fa esplodere internamente per insidiarvi storie di questo tempo, sicchè il moderno nasce dall'antico”⁵². La delusione dell'orizzonte d'attesa è comune anche ai racconti classici in cui alla conclusione prevista secondo i canoni si sostituisce sistematicamente una conclusione inaspettata, con l'effetto di traumatizzare il lettore per indurlo così alla riflessione.

La distinzione operata tra racconti classici e moderni è tuttavia per certi versi artificiosa poichè al-Madanī attua quello che al-Ġazzār chiama un dialogo con la tradizione. Essa costituisce così un punto di partenza che l'autore sviluppa adoperando tecniche letterarie moderne⁵³. In questa raccolta il rapporto di al-Madanī con la tradizione letteraria classica è un rapporto profondamente interiorizzato: la tradizione viene fatta propria e diventa parte integrante degli strumenti a disposizione dello scrittore, perdendo quella connotazione di

⁴⁸ Per la repulsione della società moderna a codificare la situazione del racconto si veda R. BARTHES, *Introduzione*, in AA.Vv., cit., pp. 38-39.

⁴⁹ Per la delusione degli orizzonti d'attesa si veda *supra* (nota 46).

⁵⁰ *Al-adab al-taġribī*, cit., pp. 52, 53.

⁵¹ “Non voglio assolutamente conclusioni nella scrittura perchè i miei racconti sono domande” (*Hurāfāt*, p. 169): in questo racconto al-Madanī, io narrante, scrive un'appassionata difesa delle proprie posizioni che immagina sottoposte a critica da parte di uno scrittore convenzionalista.

⁵² AL-MUNŞIF AL-ĠAZZĀR, “*Min hikāyat hādā al-zamān*”, cit., p. 97. Parte della critica ha visto in questo rifiuto delle norme un atteggiamento puramente distruttivo: si veda p.e. A.R. AL-SA'DĪ, *Fī al-adab al-Tūnisī al-mu'āşir*, Tunisi 1974, p. 222.

⁵³ Esempi particolarmente significativi sono alcuni racconti della raccolta *Hurāfāt*, come *Abādī* e *Madīnat al-nuḥās* che si richiamano nel primo caso alla tradizione canonica dell'Islam e nel secondo alla nota storia della città di rame narrata nella 572a notte di *Le mille e una notte*.

perfezione e lontananza che la rende estranea al soggetto scrivente. Questo gli permette di scrivere racconti di un classicismo formalmente perfetto, attraverso i quali egli trasmette in realtà messaggi inquietanti o, al contrario, di integrare in un discorso moderno temi della letteratura classica. In *‘Uyūn al-šams* la leggenda della gente della caverna⁵⁴ è riletta a rovescio; analogamente l'allusione alla storia di Giuseppe⁵⁵ in *al-Muhāğir alladī lam yuhāğir* suggerisce al lettore un parallelismo di ruoli tra il protagonista del racconto e l'eroe della *sūra* coranica, all'interno di un discorso condotto con la moderna tecnica del *flash back*. Un altro esempio dell'intertestualità che contraddistingue i racconti di al-Madanī si ritrova in *Sukkān ġazīrat al-muštāq* nell'allusione a *al-Imtā' wa-l-mu'ānasa*⁵⁶ e nella stessa scelta del titolo⁵⁷. Le citazioni unite all'uso di espressioni con un forte potere di suggestione, in *Hikāyat al-qindīl*⁵⁸ p.e., creano una serie di aspettative e suscitano nel lettore associazioni con altre opere che vengono così a costituire parte integrante del testo stesso: la tradizione si trova così a rivivere nel riuso semantico che ne viene fatto⁵⁹.

Anche nelle tecniche narrative al-Madanī attinge liberamente alla tradizione: la digressione, nella letteratura classica tentativo di totalizzazione, viene usata in *Hikāyat al-qindīl* per scardinare lo svolgimento del racconto, unitamente ad una maggior personalizzazione del narratore. Così accade anche per il ricorso, tipico degli scrittori antichi, ad una pluralità di versioni e di fonti: “*yaqūl bā'd al-ruwāh [...] baynamā yadhab ruwāh āḡarūn ilā al-qawl...*” in *Hikāyat al-qindīl*. È la stessa pluralità di versioni e di fonti che al-Madanī attua, su basi completamente diverse, in *al-Muhāğir alladī lam yuhāğir*⁶⁰.

⁵⁴ Corano, *sūra* XVIII.

⁵⁵ *Fī l-bi'r kuntu*; Corano, *sūra* XII.

⁵⁶ Di Abū Ḥayyān al-Tawḡidī, letterato caro a al-Madanī. La scelta non è casuale: nella trentaquattresima notte di *al-Imtā' wa-l-mu'ānasa* la discussione verte infatti sul potere, argomento centrale della raccolta di al-Madanī. La citazione si inserisce in un brano di feroce satira sui rapporti tra potere e intellettuali asserviti.

⁵⁷ Nel racconto si asserisce che l'isola è stata descritta nell'opera di al-Idrīsī (ove non se ne trova traccia). Il termine *Muštāq* ne riecheggia tuttavia il titolo (*Kitāb nuzbat al-muštāq fī iḡtirāq al-āfāq*).

⁵⁸ La citazione iniziale dalle *Maqāmāt* di al-Hamadānī, l'enumerazione di tesori tipica delle *Mille e una notte* e i setti anni grassi e i setti magri della storia di Giuseppe.

⁵⁹ Cfr. le parole di M. BACHTIN: “Se cerchiamo di capire e spiegare un'opera soltanto partendo dalle condizioni della sua epoca, soltanto dalle condizioni del suo tempo immediato, non penetreremo mai nelle profondità dei suoi significati.”, *Risposta a una domanda di “Novyi Mir”* in *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo* a cura di D'Arco Silvio Avalle, Torino 1980, p. 196.

⁶⁰ In questo racconto i personaggi portano la loro testimonianza sul protagonista,

Gli argomenti che al-Madanī affronta in *Min ḥikāyat ḥadā al-zamān* sono tutti essenzialmente riconducibili al rapporto tra i cittadini e il potere, un potere descritto nei suoi molteplici aspetti: potere politico, ma anche religioso, economico, sociale, culturale⁶¹. È un potere che si manifesta nell'oppressione dell'uomo, esplicita e violenta o subdola e sottile: il potere di una cultura mummificata impone *clichés* che assopiscono la mente dell'individuo (*Ḥikāyat al-'uqāb* e *al-Kutub al-maḥrūqa*), il potere religioso imprigiona l'uomo in un mondo artefatto costruito di prove, dimostrazioni e criteri indiscutibili e inoppugnabili (*Ḥikāyat al-ḡamal*), il potere politico porta la gente ad ammalarsi di "poliziomania" (*Ṣāhib al-ḡayṣ*), il potere economico condanna chi gli si è ribellato (*al-Muhāḡir alladī lam yuhāḡir*). I protagonisti dei racconti sono individui perdenti che trovano la loro salvezza nel sogno come riscatto da una realtà che li avvilita: la commistione tra dimensione reale e dimensione onirica raggiunge la sua perfetta realizzazione nel sogno collettivo realizzato dai protagonisti di *'Uyūn al-šams* e poi infranto dall'intervento militare del governo. Se qui la dimensione onirica rappresenta una speranza spezzata, in *al-Kutub al-maḥrūqa* essa costituisce un elemento di apertura al futuro: il racconto infatti termina con dei significativi punti di sospensione dopo un alternarsi e confondersi di piano reale e piano onirico, in un gioco di specchi che ricorda da vicino alcuni racconti di Borges. Il potere, così come si configura in questa raccolta, è dunque un potere estremamente sfaccettato e per questo particolarmente insidioso: non è il potere senza epoca, ma il potere in questo nostro tempo. Attorno a questo nucleo concettuale ruotano altri temi: il ruolo dell'intellettuale nell'instillare nel popolo la "coscienza storica" necessaria a spezzare la schiavitù (*'Uyūn al-šams*), la giustizia che opprime i deboli per favorire i ricchi (*al-Muhāḡir alladī lam yuhāḡir*), l'anelito ad una libertà conculcata (*Ḥikāyat al-insān al-ḡā'ī*). Pressochè in ogni racconto si narra la storia di catene che si vorrebbero spezzare, metafora alla quale M. al-Tūnisī dà un'immagine precisa nei suoi disegni: quattro su sei rappresentano delle catene, e nei restanti due una mano tesa simboleggia l'anelito ad una libertà negata.

Ciononostante al-Madanī non dispera: la strada verso la libera-

accusato di omicidio, contribuendo a delineare a poco a poco i fatti: questa tecnica, paragonabile alla "visione stereoscopica" (un sottotipo della "visione con") è peculiare della letteratura moderna.

⁶¹ Si veda al proposito l'esauriente articolo di M.S. IBN 'UMAR, *al-Ṣultān al-siyāsī fī ḥikāyat al-Madanī*, in "Uṭrūḡāt", 1 (1984), pp. 68-72.

zione è aperta, per la generazione dei figli se non per quella dei padri. Questo è il messaggio che consegna il protagonista di *Hikāyat al-insān al-dā'i*, “studente alla facoltà della libertà e scienze della rabbia” che ha rifiutato “l’epoca dell’ingiustizia”, al figlio: “devi essere un tutto unico, unito e unificato col tempo affinché la tua non sia l’epoca dell’ingiustizia, della preclusione, dell’assassinio” e il messaggio di al-Madanī fa eco concludendo il racconto: “Questa storia ha una fine? Deve assolutamente averla, deve assolutamente”⁶².

* * *

Hikāyat al-bāb, il primo racconto della raccolta che si esamina in questa sede, esemplifica chiaramente il rapporto con la tradizione che caratterizza la scrittura di al-Madanī e che approda spesso allo scardinamento del naturale statuto dei generi affrontati.

Il racconto, di stampo classico per stile e ambientazione, narra di un criminale condannato a venti e più anni di carcere cui il sultano promette l’immunità a patto che egli trovi il modo di uscire dalla cella; dopo lunghi anni di inutili tentativi, una settimana prima dello scadere della pena, il carceriere rivela al prigioniero che per uscire sarebbe bastato tirare la porta anziché spingerla, come costui aveva fatto per lungo tempo.

Il racconto, in sé piuttosto semplice, presenta aspetti estremamente interessanti poichè in esso sono accennate le coordinate della fiaba e dell’enigma⁶³, forme che non pervengono peraltro alla loro compiuta realizzazione ma che subiscono piuttosto, nel progredire del discorso, un rovesciamento.

L’inizio del racconto è costituito da una formula introduttiva (*kāna fī qadīm al-zamān*) tipica della fiaba, con la quale si crea quindi un ben preciso orizzonte d’attesa. La fiaba così evocata ha un suo proprio mondo: “l’espressione *una volta* [...] non vuol dire un altro tempo, bensì un altro mondo, un mondo con un tempo suo proprio...”⁶⁴. La formula introduttiva determina quindi una rottura

⁶² Questa affermazione, apparentemente in contrasto con la poetica dell’autore, va intesa in senso parenetico: essa costituisce difatti una vera e propria esortazione all’impegno per il lettore.

⁶³ A. JOLLES, *Forme semplici*, Milano 1980: a quest’opera si rimanda per una definizione morfologica di fiaba ed enigma. Per la diffusione dell’enigma (*luġz*) nella letteratura popolare tunisina si veda M. AL-MARZŪQĪ, *al-Adab al-ša’bī fī Tūnis*, Tunisi 1967, pp. 41 sgg.

⁶⁴ H. WEINREICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna 1978, p. 65. In arabo le molteplici formule d’apertura indicano ancor più chiaramente lo iato tra mondo reale e mondo fiabesco (*kāna mā kāna fī qadīm al-zamān*).

psicologica e spaziale con il mondo reale, cui analogamente si fa ritorno con una formula conclusiva⁶⁵: la fiaba si pone “agli antipodi dell’esperienza che comunemente facciamo nel mondo degli eventi reali”⁶⁶ poichè in essa “le cose vanno come secondo la nostra sensibilità dovrebbero andare nel mondo”⁶⁷. Essa crea nel fruitore un senso di appagamento poichè in essa tutto si risolve e la dimensione della tragedia (il mondo reale) viene proposta ma anche annullata⁶⁸. Nell’entrare nel mondo della fiaba “estinguiamo il mondo della realtà che sentiamo immorale”⁶⁹: ecco perchè tempo e luogo nella fiaba sono indefiniti, così come i personaggi. Tutto questo in *Hikāyat al-bāb* non si realizza: l’iniziale dimensione tragica permane e si aggrava, risolvendosi così in una parodia⁷⁰ della circolarità della fiaba, in cui tutto invece si compone. Non si ha quindi un appagamento del lettore, ma piuttosto un senso di insoddisfazione: l’inizio tragico c’è ma manca il progredire verso la giustizia⁷¹. Anche la dimensione iperbolica del tempo fiabesco viene sovvertita: il tempo assume aspetti quasi extratemporali, si cristallizza, se ne nega il fluire stesso. La dinamicità della fiaba, in cui gli elementi statici vengono solo rapidamente menzionati per essere poi immessi nel flusso dell’azione, viene rovesciata in una staticità esasperata. Se è l’accadimento dei fatti a scandire lo scorrere del tempo, in questo racconto il tempo non scorre poichè nulla accade. La narrazione “restringe” al massimo il tempo (*wa-ḡalla li ‘iṣrīn sana...*): ad un tempo della narrazione brevissimo corrisponde un tempo narrato molto lungo⁷². Il gioco soggettivo con lo spazio⁷³ che si accompagna, nel mondo fiabesco, all’iperbolismo del tempo viene parimenti sovvertito: la dimensione spaziale in *Hikāyat al-bāb* si esaurisce infatti all’interno della cella. Ma se lo spazio della reclusione rappresenta nella fiaba un ostacolo meramente narrativo al movimento spaziale verso un

⁶⁵ *Ibidem*, p. 66. Le formule di apertura e chiusura hanno in arabo valore rituale e apotropaico.

⁶⁶ A. JOLLES, cit., p. 222.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 220.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 223.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 224.

⁷⁰ Nel senso precisato da J.N. Tynjanov e M. Bachtin.

⁷¹ Ci si potrebbe chiedere cosa rende ingiusto ai nostri occhi il permanere in carcere di un criminale. Si noti tuttavia che non sempre nella fiaba la giustizia coincide con la punizione della malvagità e del vizio, e il protagonista della fiaba viene solo presentato come un criminale, ma di fatto nessuna sua azione lo qualifica come tale. Agli occhi del lettore egli è solo un uomo il cui anelito alla libertà viene frustrato, e questo nella morale istintiva non risponde al giusto.

⁷² Si veda H. WEINREICH, cit., p. 33.

⁷³ M. BACHTIN, *Le forme...*, cit., p. 302.

fine, poichè “l’ambiente fisico della fiaba di per sè non conosce resistenza”⁷⁴, in questo racconto al contrario esso ha un altissimo coefficiente di resistenza: la cella rappresenta un ostacolo reale o addirittura superiore al reale⁷⁵. Di contro alla facilità dinamica e alla dilatazione dello spazio nel quale gli eroi della fiaba si spostano senza difficoltà alcuna si ha in questo racconto un’assoluta staticità: non vi sono territori-uscita né territori-corridoio⁷⁶ e la locomozione ha grado zero poichè manca qualsiasi spostamento del protagonista. La fiaba non descrive ma racconta: essa “ama il primo piano”⁷⁷, è densa di azioni, dinamica; al contrario in *Hikāyat al-bāb* l’azione, così come lo spostamento nello spazio, è negata. Tempo e spazio sono immobili: il tempo non scorre, lo spazio si cristallizza in un’opposizione binaria interno/esterno che culmina nel simbolo della porta. L’esterno viene cercato ma non trovato per un movimento sbagliato: il dominio dello spazio che caratterizza l’uomo folclorico⁷⁸ non esiste, così come non esiste il dominio del tempo. La forma della fiaba, inizialmente suggerita, viene sovvertita per trasformarsi in un’antifiaba, in un paradosso tragico.

Interno/esterno, dentro/fuori sono termini di un’opposizione binaria che, fortemente caratterizzante della grammatica spaziale propria della cultura musulmana⁷⁹, plasma lo spazio del racconto. La forte opposizione tra i due termini viene riproposta e realizzata con la massima efficacia nel simbolo della porta, ambivalente nel suo dop-

⁷⁴ D.L. LICHACĚV, *Le proprietà dinamiche dell’ambiente nelle opere letterarie. (Per un’impostazione del problema)*, in J. LOTMAN e B.A. USPENSKIJ (eds.), *Ricerche semiotiche*, Torino 1973, p. 30.

⁷⁵ Caratteristica tipica dell’opera letteraria; si veda *ibidem*, p. 36: “... La resistenza dell’ambiente cresce tanto da superare persino nei suoi indici simbolici quello che esiste nella realtà”.

⁷⁶ Concetti precisati da CL. H. BRETEAU e N. ZAGNOLI, cit., pp. 10 sgg.

⁷⁷ H. WEINREICH, cit., p. 213.

⁷⁸ “... questo folclore non conosce un’identità ostile allo spazio e al tempo. (...) L’uomo folclorico esige per la propria realizzazione lo spazio e il tempo: egli è tutto in essi e in essi si sente a suo agio” M. BACHTIN, *Le forme...*, cit., p. 297. Una simile concezione si ritroverebbe, secondo V.N. TOPOROV, nella coscienza arcaica mitopoeica nella quale lo spazio verrebbe “costituito dalle cose che lo occupano” e assimilato all’uomo, accolto in esso: *Per una semiotica dello spazio*, in “Intersezioni”, 3 (1983), pp. 587-605. È chiaro che, nonostante i richiami alla dimensione popolare della narrazione, la figura umana del protagonista è profondamente diversa da quella tipica di tale dimensione.

⁷⁹ Solitamente in associazione con l’opposizione femminile/maschile; vi è nell’Islam una sorta di “ossessione” nel sottolineare la demarcazione tra dentro=femminile/fuori=maschile (si veda B. FIORE, *Il velo di pietra*, in “La ricerca folclorica”, 11 (1985) pp. 47-52.

pio aspetto di passaggio (aperta) o di barriera (chiusa), e qui ostinatamente chiusa. Essa rappresenta un ispessimento della soglia, delimitazione netta a rituale tra interno ed esterno⁸⁰ e, in letteratura, cronotopo della crisi e della svolta⁸¹. È tuttavia questa contrapposizione così chiara e inequivocabile a trarre in inganno il protagonista: l'identificazione di "fuori" con "libertà" lo induce a compiere un movimento verso l'esterno, soluzione solo apparentemente vera, anziché verso l'interno, soluzione apparentemente non vera. In questa cecità intellettuale del protagonista⁸² si annida la tragedia che scaturisce dalla sproporzione tra lo sforzo impegnato e la facilità di soluzione dell'enigma implicito nella promessa sul sultano ("come uscire dalla cella?").

L'enigma in questo caso non è posto in forma esplicita, sotto forma di indovinello: le parole del sultano indicano la reale esistenza di una via d'uscita e ne informano il prigioniero, che ignora però il modo di trovarla. Nella forma enigma "la sapienza viene data nel momento stesso in cui si interroga. (...) Veniamo interrogati, ma in modo tale che non possiamo non rispondere"⁸³; l'enigma si manifesta nel segno della costrizione e dell'oppressione poichè l'interrogato è costretto a trovare la risposta⁸⁴, diventa un "enigma capestro" come quello della Sfinge: la mancata soluzione comporta la morte – in questo caso una reclusione simile alla morte – dell'interrogato. In esso unico scopo è l'atto del risolvere, che sancisce la dignità dell'interrogato e ne dimostra il possesso della sapienza⁸⁵. Tuttavia in questo racconto la sapienza del protagonista non ha alcuna funzione nello scioglimento dell'enigma: le nozioni che egli possiede (quelle di carattere pratico ma anche quelle di carattere metafisico) non gli

⁸⁰ "L'elaborazione del punto d'ingresso è socio psicologica" ed è fondamentale per la nostra sicurezza morale la differenza tra interno ed esterno, garantita da una "discontinuità fisica, chiara e notevole": D. LEACH, *Cultura e comunicazione*, Milano 1981, p. 86.

⁸¹ M. BACHTIN, *Le forme...*, cit., pp. 395-6.

⁸² L'idea della cecità intellettuale viene suggerita dalla negazione di quella fisica (*lā li-annahu a'mā*), concetto speculare alla diffusa fiducia nella perspicacia intellettuale dei ciechi.

⁸³ A. JOLLES, cit., p. 123.

⁸⁴ Si noti il tono del discorso indiretto libero (secondo la definizione di H. WEINREICH, cit., p. 232) del protagonista appena entrato nella cella: *yağibu 'alayhi an yabruğa minhā fi hams daqā'iq... an yafurra minhā, an yanğū bi-nafsibi*. Il tempo verbale usato (presente) tipico del mondo commentato (*ibidem*, pp. 56 sgg.), del *qui e ora* suggerisce una sincronia del mondo narrato col mondo del lettore, rafforzata dalla presenza delle parole *al-asmant al-musallah* in stridente contrasto col contesto.

⁸⁵ A. JOLLES, cit., pp. 122-3.

sono di alcun aiuto. Quel che gli si richiede non è più la sapienza come patrimonio comune di un gruppo di iniziati cui egli viene ammesso: il proponente dell'enigma (il sultano) non rappresenta alcuna setta. Ecco perchè l'enigma non può venire posto in modo esplicito sotto forma di domanda cifrata: non c'è alcuna sapienza da cifrare né alcun linguaggio iniziatico in cui cifrare. Quel che si chiede all'interrogato, l'unica risposta giusta, è piuttosto il rovesciamento di una sapienza comune secondo la quale la libertà si identifica con lo spazio esterno e la reclusione con quello interno, la scoperta che la vera libertà, cercata e mai trovata, sta proprio dentro e non fuori. Gli si chiede in sostanza di dimostrare il possesso della libertà più profonda, quella che si trova all'interno dell'uomo stesso e che consiste nel sapersi svincolare dagli schemi mentali prestabiliti (l'identificazione tra i termini delle coppie oppositive fuori/dentro e libertà/reclusione). L'enigma del sultano ne racchiude in realtà uno molto più profondo e inquietante circa l'essenza della vera libertà. Il cronotopo della cella e l'opposizione spaziale interno/esterno diventano così metafora di una dimensione psicologica. La forma dell'enigma viene stravolta e rovesciata e pervade tutto il racconto, ponendo una domanda al lettore che, come interrogato, è costretto a cercare la risposta. Ed è proprio quel che al-Madanī si prefigge con la sua letteratura.

Elie Kallas

L'INSEGNAMENTO DELL'ARABO PARLATO
NELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA:
AGGIORNAMENTO DI OBIETTIVI,
METODO E CONTENUTO *

Per chi vuole insegnare l'arabo parlato, come lingua straniera, le domande più urgenti riguardano:

- 1) la varietà e/o le variazioni di lingua da prendere in considerazione;
- 2) il metodo che bisogna adottare, per selezionare, graduare e presentare il *corpus* linguistico.

Visto l'aspetto glottodidattico di queste domande, è ovvio che non si può affrontarle, ignorando i bisogni d'apprendimento e l'uso che ne vuole fare un preciso gruppo di destinatari.

Questo intervento cercherà:

- 1) attraverso l'analisi e la valutazione della realtà didattica attuale e le competenze da raggiungere, di stabilire gli obiettivi di apprendimento, una griglia per specificarli ed un metodo per raggiungerli;
- 2) attraverso l'analisi e la valutazione delle diverse varietà e dei diversi livelli linguistici del diasistema arabo, di individuare il campo, funzionalmente più adatto per la scelta del *corpus* linguistico, oggetto di apprendimento – insegnamento per gli studenti quadriennialisti di arabo nell'Università di Venezia.

* Il presente saggio è stato: 1) argomento della tesi di perfezionamento in *glottodidattica con tecnologie avanzate*, Venezia, Centro Linguistico Interfacoltà, A.A.1987-88; 2) argomento dell'intervento sui *Problemi relativi all'insegnamento dell'arabo parlato nell'Università di Venezia*, Venezia, Conferenza nazionale: l'Università e l'Oriente, per una riforma degli studi orientali in Italia, 24-26, nov. 1988; 3) più ampiamente trattato nel mio volume: *Atabi Lebnaaniyyi: un livello soglia per l'insegnamento – apprendimento dell'arabo libanese nell'Università Italiana*, Venezia, Cafoscarina, 1990. Per chiarire il concetto "livello soglia" vedi N. GALLI DE' PARATESI, *Livello soglia*, Strasburgo, Progetto lingue vive del Consiglio d'Europa, 1981.

I. Bisogni e obiettivi dell'apprendimento

I.1. Chi sono i destinatari?

Per ottenere informazioni più personalizzate a questa domanda è stato utile fare un'indagine fra i discenti di arabo dell'Università di Venezia. Dall'indagine risulta che: i destinatari sono italofofoni, di età che varia fra 20 e 30 anni, ripartiti sui quattro anni accademici e che vogliono laurearsi in lingua e letteratura araba o studiarla fino in fondo per scoprire le varie culture arabe comunicando con gli arabofofoni stessi, preoccupati secondariamente per un eventuale impiego.

I.1.2. Quali sono i loro bisogni?

Il concetto di bisogni è ben più complesso di quello che si deve fare di una lingua. Esso può modificarsi relativamente con l'evoluzione, le condizioni esterne del lavoro, l'interesse a superare l'esame finale, ed è in stretto rapporto con l'intera realtà didattica.

Per quanto riguarda le condizioni esterne di lavoro, i discenti sono ben consapevoli della loro precarietà, ma sembrano preoccuparsene secondariamente; oltre alla curiosità intellettuale, culturale, religiosa e comunicativa, la loro attenzione sembra succhiata dalla situazione didattico – valutativa.

I.1.3. Situazione didattica attuale

Se noi esaminiamo lo statuto della Facoltà di Lingue e Letterature Orientali, troviamo che nell'art. 23 “gli esami del I, II, III e IV anno della lingua e letteratura scelta come materiale quadriennale, constano in una prova scritta e una orale. La prova scritta comporta per gli studenti del I e II anno una traduzione dalla lingua orientale in italiano, per quelli del III e IV anno una traduzione dall'italiano ed una composizione nella lingua orientale scelta. Le prove orali comprendono la materia del corso ufficiale dell'anno ed un esame di storia letteraria”¹.

Quanto all'approccio, secondo il quale è selezionato, graduato e presentato il *corpus* linguistico oggetto di insegnamento – apprendi-

¹ *Annuario dell'Università degli Studi di Venezia*, 1985, AA.AA. 1975-76 – 1980-81, p.463.

mento – prove, esso è di tipo grammaticale – traduttivo, secondo il quale “l'apprendimento linguistico avviene soprattutto attraverso lo studio delle regole come attività ragionata, riflessa ed analitica. Una volta assimilate, le regole vengono poi applicate mediante esercizi di traduzione dalla e nella lingua straniera secondo un procedimento che va dall'astratto al concreto...con questo metodo la lingua orale, alla quale non è nemmeno riconosciuta una realtà o dignità di lingua, viene del tutto trascurata. Il fine ultimo di tale metodo non è la comunicazione, bensì la ginnastica astratta dell'intelligenza”².

Questa visione della lingua può servire ad un gruppo di discenti, che studia la lingua per aver una competenza sull'uso, ma non per acquisirne una d'uso.

Consapevoli che l'arabo è un diasistema composto da due poli: lingua scritta e lingue parlate e consapevoli che la prima è quella privilegiata dallo statuto della Facoltà, i docenti del corso ufficiale hanno introdotto l'insegnamento di uno o più dialetti arabi³.

Questo insegnamento affidato a lettori madrelinguisti procede ancora a tastoni, per la mancanza di materiale didattico, mentre gli studenti si trovano con una competenza grammaticale – traduttiva, relativa alla lingua letteraria altamente standardizzata.

I testi letterari non possono da soli soddisfare la curiosità intellettuale e culturale e tanto meno fornire una competenza comunicativa, bisogni basilari per i quali gli studenti di codesto corso di laurea sono spinti ad imparare l'arabo.

Per soddisfare questi bisogni, il discente necessita, oltre alla decodificazione di testi letterari, di comunicare con la cultura che gli interessa, con la gente colta e la gente comune, ha bisogno di salutare e rispondere al saluto, ringraziare e rispondere al ringraziamento, protestare e difendersi, chiedere informazioni, comprare, trattare i prezzi, interpellare faccia a faccia, sulla cultura del paese e la storia delle sue comunità ecc.; cioè il discente, ha bisogno di imparare *una lingua parlata e viva*.

II. Approccio metodologico

Il metodo grammaticale – traduttivo che prevede la selezione del materiale linguistico e la sua graduazione e presentazione su criteri

² W. D'ADDIO, *Lingua straniera e comunicazione*, Bologna, Zanichelli, 1986, pp.48-50.

³ *Guida della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, Università degli Studi di Venezia, A.A.1987-88, p.141.

(facile – difficile o complesso) interni all' oggetto di apprendimento, non fa altro che fornire una lingua di tipo idealistico, mentre i bisogni dei nostri destinatari risultano più di tipo strumentale. “Un possesso attivo della lingua, va dal funzionale al formale e non vice-versa”⁴.

Visto che il *comunicare* è il motivo primario per il quale esistono le lingue, ed è l'uso principale che i nostri discenti vogliono fare della lingua araba; e visto che ogni comunicazione avviene in una situazione e che ogni situazione è unica ed irripetibile; è chiaro dunque che gli obiettivi di apprendimento e l'approccio metodologico debbono essere comunicativi; come è anche ovvio, che qualsiasi griglia di guida per selezionare le forme linguistiche debba ispirarsi alla *situazione* come un insieme di circostanze, nelle quali un atto linguistico viene prodotto.

II.1. Una griglia per specificare gli obiettivi⁵

“La scelta delle forme linguistiche quindi non è basata su criteri interni alla materia come nell'approccio tradizionale dell'insegnamento linguistico, ma soprattutto su criteri esterni che ci vengono dalle situazioni in cui i discenti si troveranno ad interagire linguisticamente e dai ruoli e dal tipo di azione che vorranno esercitare all'interno delle situazioni stesse”⁶.

È quindi indispensabile individuare:

- 1) i domini sociali nei quali i nostri destinatari si troveranno ad interagire;
- 2) la varietà e l'attività linguistica che si troveranno ad usare per comunicare;
- 3) le caratteristiche personali degli interlocutori;
- 4) i ruoli sociali e psicologici che potranno assumere e quelli che potrebbero essere assunti dai loro interlocutori;
- 5) gli argomenti che potrebbero trattare;
- 6) le interazioni connesse con gli argomenti;
- 7) il grado di abilità.

⁴ G. FREDDI, *Metodologie e didattica delle lingue straniere*, Bergamo, Minerva Italica, 1979, p.187.

⁵ Tale griglia è stata ampiamente dettagliata nel mio volume *'Atabi Lebnaaniyyi*, op. cit., pp. 40-77.

⁶ N. GALLI DE' PARATESI, *Livello soglia*, op. cit., p.10.

II.2. Sottocompetenze richieste per interagire in un evento linguistico

Visto il gran numero di fattori che interagiscono all'interno di un evento linguistico-comunicativo, non è più accettabile ridurre la competenza comunicativa ad una sotto-competenza grammaticale. Al discente bisogna fornire oltre alla competenza linguistica e grammaticale, un insieme di sotto-competenze: sociolinguistica, socioculturale, paralinguistica e pragmatica⁷.

A) Una sotto-competenza pragmatica: “per maneggiare i segni di altri codici in modo adeguato alla situazione e alle proprie interazioni”⁸.

B) Una sotto-competenza paralinguistica: “per variare le caratteristiche prosodiche del significante, cioè di cambiare il tono della voce, l'enfasi, la cadenza, ecc., con cui vengono pronunciate le frasi e di intercalare interazioni, risate, ecc.”⁹.

C) Una sotto-competenza socio-culturale: per sviluppare nel discente un'attitudine consapevole verso i sentimenti della gente che parla la lingua straniera e capire i vari significati associati al suo lessico, alle sue situazioni sociali, al suo modo convenzionale di ringraziare, rispondere ad un ringraziamento, salutare, fare complimenti, ecc., avere conoscenza più vasta della storia, geografia, religione ed economia del paese.

D) Una sotto-competenza linguistica: “per associare sia in emissione che in ricezione dei significati fonico-acustici a dei significati psichici”¹⁰.

E) Una sotto-competenza sintattica o grammaticale senza peraltro ridurre a questa attività tutto il processo di insegnamento – apprendimento della lingua e senza nemmeno escluderla da questo processo.

F) Una sotto-competenza testuale: per riconoscere ciò che costituisce, non costituisce un testo o meglio per controllare: *la coesione semantica* all'interno di una frase e *la coerenza* fra i diversi atti comunicativi e i loro rapporti nella costituzione di macro-atti.

G) Una sotto-competenza socio-linguistica: per determinare oltre ai significati convenzionali dei segni linguistici, il rapporto che c'è tra questi segnali ed i loro significati contestuali; rapporto determinato da:

⁷ BERRUTO, *La sociolinguistica*, Bologna, Zanichelli, 1984, p. 46.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 45.

¹⁰ Ibid.

- caratteristiche personali degli interlocutori;
- ruoli sociali degli interlocutori;
- ruoli psicologici fra gli interlocutori;
- funzionalità dell'atto comunicativo;
- ambiente situazionale dove avviene l'atto comunicativo;
- numero di interlocutori e frequenza degli interventi;
- l'argomento.

II.3. Un progetto per raggiungere tali obiettivi

II.3.1. Selezione delle forme linguistiche

La selezione delle forme linguistiche è una tappa essenziale per i motivi seguenti:

1) Il primo motivo riguarda la varietà di arabo parlato, considerato fino a poco tempo fa volgare, inferiore, perfino inesistente. Sarebbe stato ancora più evasivo parlare di una varietà di arabo parlato che varia fra un registro e l'altro, senza selezionare concretamente una tale varietà.

2) Il secondo motivo è invece didattico, poichè certe forme linguistiche appartenenti ad altri registri, sarebbero state dannose e/o artificiali, o non necessarie per scopi didattici o per raggiungere una soglia minima di comunicazione.

3) Perché non si può graduare e presentare in unità didattiche una varietà che non è selezionata o concreta, della quale si ignora ancora dove, come e quando essa viene applicata?

II.3.2. Realizzazione di una componente testuale

A questo livello, il nostro progetto si limita a fornire un aspetto inter-frasale della lingua, ma si pone la necessità di andare oltre, di presentare armoniosamente insieme informazioni che riguardano il rapporto: enunciato-grammatica-società e/o cultura; per compiere questo compito, occorre rivestire le forme linguistiche da selezionare da una componente testuale-transfrastica, questa necessità è ancora più urgente, nel nostro caso, ove i discenti non stanno imparando l'arabo parlato in loco, e ove, nell'ambiente dove lo stanno imparando non hanno alcuna possibilità o quasi di usarlo, o di conoscere le dimensioni culturali e/o sociali dei suoi enunciati.

III. In quale varietà di arabo selezionare il **corpus** linguistico?

III.1. Il problema della diglossia in arabo

Il concetto di diglossia implica che esistono delle varietà linguistiche *funzionalmente* differenziate all'interno dell'arabo, varietà di lingua scritta e varietà geografiche parlate o dialetti.

III.1.1. L'arabo scritto

III.1.1.1. La varietà classica

È la varietà dell'arabo, "lingua del Corano" e come tale largamente ritenuta la reale Parola di Allāh e "aldilà dei limiti del tempo e dello spazio"¹¹.

Il concetto di comunicazione ci impedisce di per sé di selezionare in un codice così altamente standardizzato perché ogni atto comunicativo avviene in una situazione, mentre la lingua standard di per sé, senza ulteriori differenziazioni o aggiunte, è la più adatta alla comunicazione attraverso reti ampie ma referenziali (o prive di interazioni) come quelle relative, ad esempio, ai mezzi di massa, alle decisioni governative, ai codici giuridici ecc., in cui il parlante non può conoscere e/o interagire con i suoi molti e diversi ascoltatori¹².

III.1.1.2. La varietà moderna

Che cos'è l'arabo moderno se non la varietà classica, che si è evoluta solo sul piano lessicale allorchè a livello fonetico e morfologico essa si ispira sempre al modello classico e non cede che rarissimi passi?

Questo arabo così detto moderno "viene ancora chiamato dagli arabofoni stessi *al-ʿarabiyya* o *al-fuṣḥā* come si chiamava una volta, e questo per il loro forte sentimento di continuità linguistica fra l'arabo del medio evo e l'arabo attuale"¹³.

I guardiani della lingua – come chiama J. Fishman quella categoria di utenti che usa la lingua "professionalmente e consapevolmente" – continuano a considerare l'arabo scritto come l'unico

¹¹ C.A. FERGUSON, *La diglossia*, "Word", 15, 1959, p.287.

¹² J.A. FISHMAN, *La sociologia del linguaggio*, (trad. dall'inglese: The Hague, Mouton, 1971) Roma, Officina, 1975, PP. 87-88.

¹³ V. MONTEIL, *L'arabe moderne*, Paris, Librairie Klincksiek, 1960, pp.25-26.

arabo, incoraggiati dai loro governi, dai mezzi di comunicazione di massa, dalle istituzioni religiose e dall'*establishment* culturale¹⁴.

Questa attitudine non è solamente da parte degli arabofoni conservatori, ma è quasi comune a tutte le lingue caratterizzanti, scrive Ferguson: "I parlanti considerano la varietà A (nel nostro caso l'arabo scritto) superiore sotto certi aspetti a quella B (l'arabo parlato). Questo sentimento è così radicato che soltanto la varietà A è considerata come reale, mentre si afferma che la varietà B non esiste"¹⁵.

Ci stupisce il fatto di trovare ancora certi linguisti, membri di rispettabili accademie, usare questa varietà linguistica A, per selezionare un *corpus* linguistico per insegnare l'arabo come lingua straniera, quando sappiamo di fatto che l'uso orale di una lingua non conosce un uso standardizzato; questo è tanto più vero per la lingua araba¹⁶.

III.1.1.3. Valutazione dell'arabo scritto

Questo arabo scritto, quale idioma così standardizzato, sta perdendo campo sempre più per diventare – un mezzo di pressione invece di essere un mezzo di espressione – una lingua arcaica.

A. Frayḥa ricalca Q. Amīn quando disse: Siamo l'unico popolo che debba capire per leggere mentre tutti gli altri popoli leggono per capire¹⁷.

Se teniamo ad avere una intercomunicazione, sia fra arabofoni sia fra quest'ultimi ed i non arabofoni, bisogna semplificare l'arabo scritto, eliminandone prima di tutto l'*rāb* o la chiarificazione desinenziale. Questo *rāb* che A. Frayḥa chiama inutile, viene infatti

¹⁴ Cfr. J.A. FISHMAN, op. cit., pp.80-81.

¹⁵ C.A. FERGUSON, op. cit., p.286.

¹⁶ En effet l'académie arabe de Damas tourne autour d'un point fondamental qui est pour nous très précis: il s'agit d'un choix. En quoi consiste-t-il? Il consiste à prendre la langue pure (*fushḥa*) et ses principes fondamentaux pour norme pour guider ses pas et pour base de ses recherches. Il s'agit en effet de la langue noble (*ṣarīfa*) du Coran et de la littérature classique. Il est précisé qu'il faut prendre parti pour elle (*atta'assubu lahā*), pour des raisons scientifiques et sentimentales qui nous la révèlent sous l'aspect de la langue de la gloire et de la fierté". Vedi Maḡribī, cit. in: R. HAMZAOU, *L'Académie Arabe de Damas et le problème de la modernisation de la langue arabe*, Leiden, E.J.Brill, 1965, p.8.

¹⁷

إتنا الشعب الوحيد الذي يجب أن يفهم ليقراً
بينما كل شعوب الأرض تقرأ لتفهم!

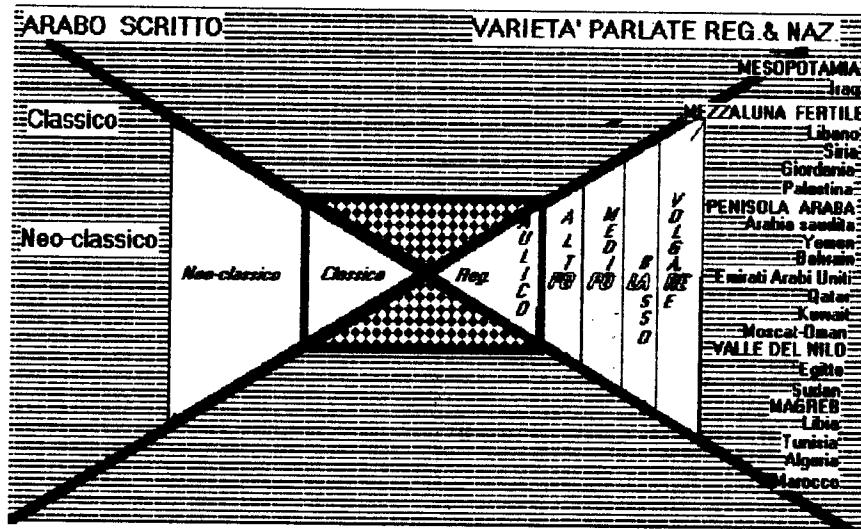
A. FRAYHA, *Nahwa 'arabiyya muyassara*, Beirut, A.U.B., 1955, p. 26. Id., *Fi l-luḡa l-'arabiyya wa ba'd muṣkilātihā*, Beirut, Dār an-Nahār li n-Naṣr, 1966, p. 10.

ignorato dagli arabofoni colti, appartenenti a due aree dialettali molto distanti, al fine di comunicare oralmente fra di loro. Altrimenti il distacco della lingua scritta dai vari dialetti continuerà ad accentuarsi dando vita a lingue separate: "Vi sono varietà regionali della lingua parlata araba, dice Ferguson, molto diverse dall'arabo classico, da richiedere l'etichetta di lingue separate..., tanto quanto le nascenti lingue romanze nell' esempio del latino"¹⁸.

Questa varietà di arabo scritto è riservata o quasi a livello di produzione e non di ricezione, solamente alle classi di gente laureata, quindi pressapoco inaccessibile alla massa. Si può paragonarla ad una bellissima lampada Luigi XIV, molto ricercata ma poco funzionale, sia per il rendimento di luce, sia per tutta la preparazione per metterla in funzione e la manutenzione che necessita.

III.1.2. L'arabo parlato

Alla centripeta standardizzazione della lingua scritta corrisponde una centrifuga frammentazione della lingua orale; accanto alle varietà di lingua scritta possiamo rilevare parallelamente le varianti regionali e nazionali:



¹⁸ C.A. FERGUSON, op. cit., p. 296.

¹⁹ L. Ladikoff e A. CARLI, *Problemi relativi all'insegnamento dell'arabo nell'Università Italiana*, "Annali di Ca' Foscari" 26, s. or. 18, 1987, p. 41.

Mancano i criteri funzionali scientifici per giudicare quale di queste varietà regionali o nazionali è la privilegiata. Il prestigio che qualcuno attribuisce alla parlata egiziana “dovuto al suo essere largamente rappresentata nel linguaggio cinematografico e teatrale, e dalla sua *estesissima* diffusione tra i media”, non basta per affermare “che essa sia pressochè universalmente compresa nel mondo arabo”¹⁹.

Questa diffusione cinematografica e teatrale – di una volta – ha perso tanto campo, per la diffusione di programmi televisivi locali. A nostro parere questa diffusione -ricettiva- non può essere l'unico criterio per lanciare *il dialetto egiziano o qualsiasi altro dialetto come modello* didattico.

III.1.2.1. Arabo parlato standard trans-regionale

Linguisti di varie comunità, spesso cercano di trovare denominatori comuni lessicali, fonologici e morfo-sintattici fra le loro varietà linguistiche trans-regionali.

Le proposte di trovare lingue parlate standard, sono sempre relative, perché possono essere accettate da alcuni e contestate da altri, ma ci chiediamo: a che cosa servono questi “preliminari per un lessico arabo di base” oltre alla ricerca linguistica?

Ho avuto il modo di insegnare un campione di arabo standard inter-regionale agli impiegati dell'Arabian american oil company (ARAMCO) in Arabia Saudita; questo modello è stato realizzato da un comitato di linguisti libanesi e palestinesi, presieduto dall'egiziano Z. 'Abdul-Malik. Esaminandolo dal punto di vista lessicale e morfo-sintattico, l'idioma adottato risulta *artificiale ed indeciso* fra saudita, egiziano, libanese, e palestinese; capito da tutti, ma se non viene usato in nessuna situazione reale perchè allora pretendere di insegnarlo per scopi comunicativi? Facendo così è ancora più economico e più facile che gli studenti imparino – come già fanno – la lingua scritta e che la usino senza l'*i^è rāb*.

III.1.2.2. Arabo parlato regionale o nazionale?

Nessuno è in grado di avere una conoscenza esauriente di tutte le varietà arabe parlate per valutare il comportamento linguistico delle varie comunità regionali e nazionali, perciò ogni docente di arabo parlato deve limitarsi alla varietà di sua competenza.

Ma quale varietà: quella regionale o quella nazionale?
Basta pensare ai difetti di partenza che certi manuali comportano

promettendo un arabo parlato regionale o standard:

P. R. Nakhlé ad esempio, non è riuscito a presentare delle forme che siano siro-libanesi come lo promette il suo manuale²⁰. Commentando questo manuale C.A. Ferguson dice: "The actual forms are a kind of generalised lebanese, and the comments occasionally made about variations in pronunciation throughout the syrian area are not always accurate"²¹.

Il titolo del manuale di J. Kassab è ancora più promettente²². Commentando questo manuale M. Barbot dice: "Le titre dépasse de loin les limites du parler décrit: Le damascain, à de rares exceptions près"²³.

Per non rischiare di proporre un parlato regionale artificiale e amorfo o promettere più di ciò che uno possa offrire ed insegnare, consigliamo di stringere il campo ancora una volta ed insegnare una varietà nazionale viva e naturale.

III.1.2.3. Varietà parlata nazionale

Il condizionamento reciproco fra i sottocodici ed i registri da una parte, e la diversità di gruppi etnici, sociali, economici e culturali dall'altra, crea all'interno di ogni varietà nazionale, comportamenti linguistici eterogenei, ed è compito di chi vuole realizzare questo progetto di operare fra varietà diafasiche, diatopiche e diastratiche per giungere ad un campione di livello soglia di *corpus* linguistico che sia il più naturale e congruo possibile per l'insegnamento del suo dialetto nazionale²⁴.

IV. Conclusioni

A) Le varietà, classica e moderna dell' arabo scritto, sono altamente standardizzate, e come tali non sono nè adatte nè usate per la comunicazione orale.

²⁰ R. NAKHLÈ, *Grammaire du dialecte libano-syrien*, Beyrouth, Imprimerie Catholique, 1937.

²¹ C.A. FERGUSON et al., *Arabic dialects studies*, Washington D.C., Harvey Sobelman, 1962, pp. 7-8.

²² J. KASSAB, *Manuel du parler arabe moderne au Moyen-Orient*, I, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1970.

²³ M. BARBOT, *Evolution de l'arabe contemporain*, I, Paris, Maisonneuve, 1981, p.137.

²⁴ E. KALLAS, *'Atabi Lebnaaniyyi...*, op. cit., pp. 30-38, 100-346.

- B) Alla centripeta standardizzazione della lingua scritta corrisponde una centrifuga frammentazione della lingua orale.
- C) Un parlato standard inter – regionale è una utopia linguistica che non convince per il fatto che essa è artificiale e non verrà mai usata in nessuna situazione comunicativa.
- D) È compito di ogni dialettologo individuare una *varietà diatopica* di prestigio nazionale, con pronunce comprensibili anche al di fuori dell' ambito nazionale, pronunce che non siano solo locali e “che non suscitino stigmatizzazioni sociali nei confronti di chi le usa”. senza per altro tradire il principio di naturalezza.
- E) Il *corpus* linguistico culturale deve essere selezionato in una varietà nazionale ad un registro che varia fra il popolare basso ed il popolare alto a secondo della situazione.
- F) Bilinguismo, mistilinguismo e lingue in contatto hanno creato all' interno del repertorio linguistico nazionale diverse lingue miste, dove la frequenza di termini occidentali e l'uso alternativo di una lingua e/ o dell' altra insieme non è da sottovalutare. L'uso di certi equivalenti letterari mai usati nel parlare, per sostituire quelle parole straniere arabizzate ma usate dagli interlocutori locali, è considerato da quest'ultimi uno snobismo ridicolo, e come tale va evitato.
- G) Per selezionare il *corpus* linguistico, una particolare attenzione dev'essere prestata alle *varietà diafasiche*, variando i *registri*, selezionando dai *sottocodici*: studentesco, alberghiero, sanitario ecc. gli elementi che il proprio gruppo di destinatari non può fare a meno di usare, per un significato speciale, in una situazione relativa al suo soggiorno nel paese arabofono.
- H) Spetta a ciascun dialettologo di individuare quelle che sono le *varietà diastratiche* più condivise fra le varie classi sociali e i vari livelli di istruzione del suo dialetto nazionale, tenendo sempre presente l'uso che ne deve fare il suo particolare gruppo di destinatari.

Bibliografia

- AA. VV., *Glottodidattica: Principi e realizzazioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- ABOU S., *Enquêtes sur les langues en usage au Liban*, Beyrouth, Imprimerie Catholique, 1961.
- ‘Aql Š., *‘Ala hāmiš aqwāl fi t-tawra bi t-tarbiya*, “Al-Majalla tarbawiyya li-l-buḥūṭ wa-l-inmā”, Beirut, I, 1983, pp. 78-80.
- BARBOT M., *Emprunts et phonologie dans les dialectes citadins syro-libanais*, “Arabica” 8, 1961, pp. 174-188.
- BARBOT M., *Evolution de l'arabe contemporain*, Paris, Maisonneuve, 2 vol., 1981.

- BERRUTO G., *Nozioni di linguistica generale*, Napoli, Liguori, 1974.
- BERRUTO G., *La sociolinguistica*, Bologna, Zanichelli, 1984.
- BROWN G. e YULE G., *Teaching the spoken language*, Cambridge: C.U.P., 1983.
- CANTINEAU J., *Etudes de linguistique arabe*, Paris, C.Klincksieck, 1960.
- D'ADDIO W., *Lingua straniera e comunicazione*, Bologna, Zanichelli, 1986.
- FERGUSON C.A., *Diglossia*, "Word", 15, 1959, pp. 281-300.
- FERGUSON C.A. et AL., *Arabic dialects studies*, Washington, Harvey Sobelman, 1962.
- FERGUSON C.A., *Two problems in Arabic phonology*, "Word", 13, 1975, pp. 460-478.
- FISHMAN J.A., *La sociologia del linguaggio*, (trad. dall'inglese: The Hague, Mouton, 1971) Roma, Officina, 1975, pp. 7-56, 77-91.
- FLEISCH H., *Etudes d'arabe dialectale*, Beyrouth, Dār al-Mašriq, 1974.
- FRAYHĀ A., *Nahwa 'arabiyya muyassara*, Beirut, A.U.B., 1955.
- FRAYHĀ A., *Fi l-luġa l-'arabiyya wa-bā'd muškilātihā*, Beirut, Dār an-Nahār li-n-Našr, 1966 (rist. 1980).
- FREDDI G., *Metodologie e didattica delle lingue straniere*, Bergamo, Minerva Italica, 1979.
- GALLI DE' PARATESI N., *Livello soglia*, Strasburgo, Consiglio d'Europa, 1981.
- GRANGUILLAUME G., *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983.
- HAMZAOUI R., *L'Académie arabe de Damas et le problème de la modernisation de la langue arabe*, Leiden, E.J.Brill, 1965.
- AL- Hājj K., *Fi falsafat al-luġa*, Beirut, Dār an-Nahār li-n-Našr, 1956.
- JOHNSTONE T.M., *Eastern Arabian dialect studies*, Oxford: O.U.P., 1967.
- KALLAS E., *'Atabi Lebnaaniyyi: Un livello soglia per l'insegnamento - apprendimento dell'arabo parlato nell'Università Italiana*, Venezia, Cafoscarina, 1990.
- KASSAB J., *Manuel du parler arabe moderne au moyen-orient*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1970.
- KAYE A.S., *Remarks on diglossia in Arabic: well-defined Vs. ill-defined*, "Linguistics", 81, 1972, pp. 32-48.
- LADIKOFF L. e CARLI A., *Problemi relativi all'insegnamento dell'arabo nell'Università Italiana*, "Annali di Ca' Foscari", 26, s. or. 18, 1987, pp. 39-52.
- LITTLEWOOD W., *Communicative language teaching*, Cambridge: C.U.P., 1981.
- MONTÉIL V., *L'arabe moderne*, Paris, Librairie Klincksieck, 1960.
- NAKHLE R., *Ġarā'ib al-labja al-lubnāniyya s-sūriyya*, Beirut, Al-Maṭba'a l-kāṭūlikiyya, 1937.
- NAKHLE R., *Grammaire du dialecte libano-syrien*, Beyrouth, Imprimerie Catholique, 1937.
- NUNAN D., *Syllabus design*, Oxford: O.U.P., 1988.
- OMAN G., *Sviluppi storici e problemi linguistici dei paesi arabi*, in Corsetti R. et al., *Lingua e Politica*, Roma, Officina, 1976, pp. 44-53.
- PRIDE J.B., *Sociolinguistic aspects of language learning and teaching*, Oxford: O.U.P., 1979.
- SMEATON H.B., *Some problems in the description of Arabic*, "Word", 22, 1956.
- VAN EK J.A., *Threshold level English*, Oxford: Pergamon, 1975.
- VAN EK J.A., *Objectifs de l'apprentissage des langues vivantes*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2 vol., 1986¹-87², (rist. 1988).
- WEINREICH U., *Lingue in contatto*, Torino, Boringhieri, 1974.
- ZAKARIYYA M., *Al-alsuniyya t-tawliḍiyya wa-t-taḥwīliyya wa-qawā'id al-luġa l-'arabiyya*, Beirut, Al-Mu'assasa l-jāmi'iyya li-d-dirāsāt wa-n-našr wa-t-tawzī', 1982.
- ZUANELLI SONINO E., *La competenza comunicativa: Precondizioni, conoscenze e regole per la comunicazione*, Torino, Boringhieri, 1981.

Riccardo Zipoli

REPERTORI COMPUTERIZZATI PER UNO STUDIO
DELLA RIMA NEOPERSIANA

Le ipotesi che seguono sono di ordine soprattutto metodologico. Intendiamo infatti descrivere alcuni repertori prodotti con il computer che, a nostro avviso, possono essere ritenuti strumenti basilari per lo studio della rima nei componimenti poetici neopersiani. Al fine di rendere più immediata e tangibile la nostra proposta, descriveremo e produrremo tali repertori sulla base concreta di un insieme di versi estratti dallo *Shahname* (ci basiamo sull'edizione sovietica, Mosca 1960-1971). Per una prima verifica sostanziale della capacità operativa degli strumenti in questione, inoltre, alcuni dei dati ottenuti saranno utilizzati per impostare sperimentalmente qualche osservazione di natura critico-stilistica. Tale verifica ha uno scopo esemplificativo e sarà limitata al solo ambito delle parole-rima dei versi considerati.

Va anzitutto premesso che abbiamo deciso di lavorare in traslitterazione e non in caratteri arabo-persiani per un serie di motivi che abbiamo già esposto altrove (cfr. D. Meneghini Correale-G. Urbani-R. Zipoli, *Handbook of Lirica Persica*, Lirica Persica 1, Eurasiatica 12, Venezia, 1989, pp. 25-26).

Per quanto concerne la scelta dei testi da esaminare, ci siamo attenuti ai criteri seguenti. Abbiamo formato il modello di indagine selezionando quattro campioni di 300 versi ciascuno, per un totale quindi di 1200 versi. I quattro campioni sono stati intenzionalmente scelti assai diversi fra di loro per contenuto e per tono, al fine di poter disporre di esempi poco omogenei e, in tal senso, meglio rappresentativi della complessità dell'opera cui appartengono e suscettibili di un confronto reciproco più significativo. È comunque evidente che 1.200 versi siano un saggio assai ridotto su un totale di circa 60.000. Ne deriva che le poche osservazioni critico-stilistiche che faremo sulla organizzazione e sul funzionamento delle parole-rima non supereranno lo stadio di semplici ipotesi che andranno

verificate su insiemi più estesi o, meglio ancora, sulla totalità dei versi dello *Shabname*. Il nostro fine del resto, lo ricordiamo ancora, è di natura soprattutto esemplificativa e metodologica. I quattro campioni scelti sono estratti da quattro famose vicende:

- 1) la nascita di Zal (vol. I, vv.1-300);
- 2) il duello fra Rostam e Sohrab (vol.II, vv. 639-938);
- 3) la vicenda d'amore fra Bizhan e Menizhe (vol.V, vv. 106-405);
- 4) la storia di Bozorgmehr (vol.VIII, vv. 967-1266);

D'ora in poi, i quattro campioni saranno chiamati semplicemente Bozorgmehr, Menizhe, Rostam e Zal; tali denominazioni saranno talvolta abbreviate in boz, men, ros e zal.

Per elaborare i nostri repertori, abbiamo proceduto nella maniera che qui descriviamo. Basandoci sulle premesse e sui principi esposti in un nostro libro sulla rima di prossima pubblicazione (cui rinviamo per ogni chiarimento teorico e pratico in materia), abbiamo individuato e isolato quattro diversi elementi che è bene siano elencati in liste separate a causa del loro diverso valore e peso nell'ambito del fenomeno della ripetizione dei suoni alla fine dei semiversi. Tali elementi sono:

- 1) le rime, i suoni cioè che, in parole differenti, si ripetono alla fine di ogni coppia di semiversi;
- 2) le parti enclitiche delle rime;
- 3) le parole-rima, le parole cioè che contengono le parti non enclitiche delle rime;
- 4) le parole e le parti enclitiche dei radif (ritornelli);

Per meglio chiarire tale distinzione, si noti che nel verso:

zaṃin banda va çarx yar e man ast
sar e tajdaran şekar e man ast
(zal, 7)

ar e è la rima;
e è la parte enclitica della rima;
yar /şekar sono le parole-rima;
man ast è il radif composto da una parola (man) e da una parte enclitica (ast);

Tenendo presenti queste quattro categorie, abbiamo registrato nel computer, per ogni singolo campione, quattro distinti documenti che contengono rispettivamente, secondo l'ordine di occorrenza nel

testo (le lettere che d'ora in poi si troveranno fra parentesi si riferiscono ai repertori allegati, per cui cfr. l'appendice e la sua nota esplicativa):

- A) le rime, 300 per ogni campione;
- B) le parti enclitiche delle rime, in quantità diverse a seconda dei campioni;
- C) le parole-rima (A,B,C,D), 600 per ogni campione;
- D) i radif, in quantità diverse a seconda dei campioni;

Procedendo ancora in maniera separata per i singoli campioni, abbiamo organizzato con il computer ognuno dei quattro insiemi ora menzionati in due diversi repertori:

- a) un elenco per ordine alfabetico inverso (E,F,G,H) con menzione dei luoghi di occorrenza (numero del verso);
- b) un elenco per ordine di frequenza (I,J,K,L);

Ciascuno dei quattro campioni è stato così fornito di 8 repertori individuali, 4 per ordine alfabetico inverso e 4 per ordine di frequenza, relativi ai singoli insiemi (rime, parti enclitiche delle rime, parole-rime, radif) più sopra individuati. Nell'insieme, abbiamo quindi prodotto 32 repertori individuali.

Abbiamo poi fatto elaborare alla macchina 8 repertori generali coinvolgenti l'insieme dei quattro campioni:

- a) quattro elenchi alfabetici e comparati di rime, parole-rima (N), parti enclitiche delle rime e radif; tali elenchi sono stati organizzati su quattro colonne in modo tale da rendere immediatamente visibile quali elementi siano presenti e quali assenti nei singoli campioni;
- b) quattro elenchi per frequenza di rime, parole-rima (O), parti enclitiche delle rime e radif;

Abbiamo in seguito battuto sul computer, sempre campione per campione, le coppie di parole-rima così come esse si trovano abbinate nei due emistichi dei singoli versi (cioè secondo la successione A/B e non anche quella B/A). Di ognuna di queste quattro liste è stato organizzato un elenco per frequenza (Q,R,S,T). Non abbiamo ritenuto necessario produrre gli elenchi individuali per ordine alfabetico inverso delle coppie con la menzione dei luoghi relativi. Tale informazione può infatti essere dedotta da una lettura comparata degli elenchi relativi delle singole parole-rima. Dall'insieme delle

quattro liste delle coppie sono stati infine prodotti i due repertori generali già descritti per gli altri elementi e coinvolgenti contemporaneamente tutti e quattro i campioni:

- a) un elenco alfabetico comparato a quattro colonne (V) che evidenzia quali coppie siano presenti e quali assenti nei singoli campioni;
- b) un elenco per frequenza (W);

Sono stati così prodotti altri 6 repertori, 4 individuali e 2 generali.

Nell'insieme, abbiamo pertanto ottenuto 46 repertori che riteniamo possano essere considerati quali strumenti base per avviare, nel nostro specifico contesto, lo studio del fenomeno della rima. Modifiche e rielaborazioni potranno ovviamente adattare questa griglia ad altre esigenze e situazioni di ricerca specializzando di conseguenza il metodo proposto.

Come detto all'inizio, presenteremo adesso qualche riflessione di ordine critico-stilistico basata su alcuni dei repertori prodotti e finalizzata a testimoniare l'utilità e la funzionalità degli strumenti descritti. La parola-rima è l'elemento che in tal senso può essere soggetto alla descrizione più semplice e più efficace. È quindi a essa, come già anticipato, che dedicheremo la nostra breve dimostrazione nella quale ci limiteremo ad accennare ad alcune costanti funzionali ed organizzative che abbiamo individuato scorrendo gli elenchi prodotti per le parole-rima dei quattro campioni. Intendiamo osservare il caso delle parole-rima da un punto di vista quantitativo, intendendo con ciò la strutturazione numerica, e da un punto di vista qualitativo, intendendo con ciò la strutturazione tipologica.

Cominciamo dunque dall'aspetto quantitativo. Leggendo le tavole di distribuzione (M_1, M_2, M_3, M_4) elaborate a partire dagli elenchi individuali di frequenza, risulta che i singoli insiemi delle parole-rima nei quattro campioni sono soggetti a distribuzioni quantitative che rivelano molti tratti in comune.

Si può anzitutto notare come in tutti e quattro i campioni esistano parole-rima con frequenza 1,2,3,4,5,6,7 e 8. Le frequenze difformi sono poche e si trovano in Bozorgmehr (9, 11), in Rostam (9) e in Zal (9, 12). In Menizhe, invece, si registrano solo frequenze da 1 a 8. Il numero delle frequenze diverse e la tipologia delle stesse sono quindi analoghi in tutti i campioni che presentano in tal senso ripartizioni estremamente omogenee, senza scompensi o intervalli eccessivi.

Risultano simili anche le quantità delle parole-rima diverse pre-

sentì nei singoli campioni (ognuno, lo ricordiamo, ha in tutto 600 parole-rima):

Bozorgmehr ha 366 parole-rima diverse che sono il 61,00% di 600;
 Menizhe ha 394 parole-rima diverse che sono il 65,67% di 600;
 Rostam ha 379 parole-rima diverse che sono il 63,17% di 600;
 Zal ha 409 parole-rima diverse che sono il 68,17% di 600;

Analizzeremo adesso, con riferimento ai nostri elenchi di parole-rima, la distribuzione di due diverse serie di percentuali: la prima è riferita alle forme (types) con differente frequenza rispetto all'insieme delle parole-rima diverse; la seconda è riferita alle occorrenze (tokens) di tali forme rispetto all'insieme globale delle parole-rima.

Vediamo dunque, campione per campione, i dati del primo caso:

in Bozorgmehr, su 366 parole-rima diverse, abbiamo:

il 66,39% di forme con frequenza 1 (243 forme)
 il 19,13% di forme con frequenza 2 (70 forme)
 l' 8,74% di forme con frequenza 3 (32 forme)
 il 5,74% di forme con frequenza 4-11 (21 forme)

in Menizhe, su 394 parole-rima diverse, abbiamo:

il 69,80% di forme con frequenza 1 (275 forme)
 il 18,78% di forme con frequenza 2 (74 forme)
 il 7,11% di forme con frequenza 3 (28 forme)
 il 4,31% di forme con frequenza 4-8 (17 forme)

in Rostam, su 379 parole-rima diverse, abbiamo:

il 70,71% di forme con frequenza 1 (268 forme)
 il 15,83% di forme con frequenza 2 (60 forme)
 il 7,12% di forme con frequenza 3 (27 forme)
 il 6,33% di forme con frequenza 4-9 (24 forme)

in Zal, su 409 parole-rima diverse, abbiamo:

il 73,35% di forme con frequenza 1 (300 forme)
 il 17,36% di forme con frequenza 2 (71 forme)
 il 5,38% di forme con frequenza 3 (22 forme)
 il 3,91% di forme con frequenza 4-12 (16 forme)

Una lettura comparata di questi dati rivela che i quattro campioni presentano una distribuzione sostanzialmente uniforme da questo punto di vista. Le tabelle indicano infatti che, rispetto alle singole quantità delle parole-rima diverse, nei quattro campioni:

- a) le forme con frequenza 1 oscillano dal 66% al 73% circa;
- b) le forme con frequenza 2 oscillano dal 16% al 19% circa;
- c) le forme con frequenza 3 oscillano dal 5% al 9% circa;
- d) le forme con frequenza ≥ 4 oscillano dal 4% al 6% circa;

Passiamo adesso alla seconda serie di percentuali, a quella cioè collegata alle occorrenze di tali forme rispetto al numero totale delle parole-rima. Alla luce dei dati precedenti, anche in questo caso le cifre nei quattro campioni non possono essere che analoghe:

in Bozorgmehr, su un totale di 600 parole-rima, abbiamo:

- il 40,50% di occorrenze di forme con frequenza 1 (243 occorrenze)
- il 23,33% di occorrenze di forme con frequenza 2 (140 occorrenze)
- il 16,00% di occorrenze di forme con frequenza 3 (96 occorrenze)
- il 20,17% di occorrenze di forme con frequenza 4-11 (121 occorrenze)

in Menizhe, su un totale di 600 parole-rima, abbiamo:

- il 45,83% di occorrenze di forme con frequenza 1 (275 occorrenze)
- il 24,67% di occorrenze di forme con frequenza 2 (148 occorrenze)
- il 14,00% di occorrenze di forme con frequenza 3 (84 occorrenze)
- il 15,50% di occorrenze di forme con frequenza 4-8 (93 occorrenze)

in Rostam, su un totale di 600 parole-rima, abbiamo:

- il 44,67% di occorrenze di forme con frequenza 1 (268 occorrenze)
- il 20,00% di occorrenze di forme con frequenza 2 (120 occorrenze)
- il 13,50% di occorrenze di forme con frequenza 3 (81 occorrenze)
- il 21,83% di occorrenze di forme con frequenza 4-9 (131 occorrenze)

in Zal, su un totale di 600 parole-rima, abbiamo:

- il 50,00% di occorrenze di forme con frequenza 1 (300 occorrenze)
- il 23,67% di occorrenze di forme con frequenza 2 (142 occorrenze)
- l' 11,00% di occorrenze di forme con frequenza 3 (66 occorrenze)
- il 15,33% di occorrenze di forme con frequenza 4-12 (92 occorrenze)

La distribuzione di tali percentuali riflette il quadro già visto a proposito delle altre percentuali. Queste tabelle indicano infatti che, rispetto ai singoli totali di 600 parole-rima, nei quattro campioni:

- a) le occorrenze di forme con frequenza 1 oscillano dal 41% al 50% circa;
- b) le occorrenze di forme con frequenza 2 oscillano dal 20% al 25% circa;
- c) le occorrenze di forme con frequenza 3 oscillano dall'11% al 16% circa;
- d) le occorrenze di forme con frequenza ≥ 4 oscillano dal 15% al 22% circa;

Nel complesso si può quindi dire che la strutturazione quantitativa delle parole-rima nei quattro campioni sembra rispondere a un modello unico e omogeneo organizzato secondo le misure e i principi che abbiamo sopra individuato e che possiamo riassumere nei tre dati seguenti:

- 1) i quattro campioni hanno un numero e una tipologia analoga di frequenze diverse per quanto concerne le parole-rima;
- 2) i quattro campioni hanno percentuali analoghe di parole-rima diverse rispetto al totale delle 600 parole-rima, hanno cioè un analogo tasso di ripetizione delle parole-rima;
- 3) i quattro campioni presentano distribuzioni analoghe delle parole-rima secondo le diverse frequenze, sia a livello delle forme sia a livello delle occorrenze di tali forme;

Assai diverso è invece il quadro a livello qualitativo, dove si registrano, nei singoli campioni, differenze sostanziali. Ciò risulta dalla seconda parte delle nostre osservazioni dedicate, come più sopra anticipato, alla strutturazione tipologica delle parole-rima.

Se guardiamo l'elenco alfabetico generale e comparato (N) a quattro colonne delle parole-rima, risulta che, su un totale di 2.400 casi, abbiamo 1.061 parole-rima diverse. Di queste 1.061 forme:

- 32 ricorrono in tutti e quattro i campioni;
- 90 ricorrono in tre campioni e mancano in un campione;
- 208 ricorrono in due campioni e mancano in due campioni;
- 731 ricorrono in un campione e mancano in tre campioni, secondo le specificazioni che seguono:

- 178 in Bozorgmehr;
- 197 in Menizhe;
- 166 in Rostam;
- 190 in Zal;

Ci troviamo quindi di fronte a una situazione notevolmente differenziata a livello di vocabolario rimico dei quattro campioni. È una situazione di contrasto qualitativo e tipologico che si contrappone all'armonia quantitativa più sopra rilevata.

Una tale situazione si ritrova anche nel contesto delle coppie di parole-rima che rivelano pure esse, nei quattro campioni, profonde diversità tipologiche inserite però in distribuzioni numeriche omogenee. Le cifre che ci concernono, estratte dalle tavole della distribuzione delle frequenze (U_1, U_2, U_3, U_4), sono le seguenti:

A) a livello di forme (il termine 'forma' si riferisce qua alla coppia):

in Bozorgmehr, su 264 coppie diverse (88% del totale di 300), abbiamo:

il 90,15% di forme con frequenza 1 (238 forme)
 il 7,58% di forme con frequenza 2 (20 forme)
 l' 1,52% di forme con frequenza 3 (4 forme)
 lo 0,38% di forme con frequenza 4 (1 forma)
 lo 0,38% di forme con frequenza 6 (1 forma)

in Menizhe, su 280 coppie diverse (93,33% del totale di 300), abbiamo:

il 93,21% di forme con frequenza 1 (261 forme)
 il 6,43% di forme con frequenza 2 (18 forme)
 lo 0,36% di forme con frequenza 3 (1 forma)

in Rostam, su 274 coppie diverse (91,33% del totale di 300), abbiamo:

il 90,88% di forme con frequenza 1 (249 forme)
 l' 8,76% di forme con frequenza 2 (24 forme)
 lo 0,36% di forme con frequenza 3 (1 forma)

in Zal, su 272 coppie diverse (90,67% del totale di 300), abbiamo:

il 91,18% di forme con frequenza 1 (248 forme)
 il 7,35% di forme con frequenza 2 (20 forme)
 l' 1,47% di forme con frequenza 3 (4 forme)

B) a livello di occorrenze:

in Bozorgmehr, su un totale di 300 coppie, abbiamo:

il 79,33% di occorrenze di forme con frequenza 1 (238 occorrenze)
 il 13,33% di occorrenze di forme con frequenza 2 (40 occorrenze)
 il 4,00% di occorrenze di forme con frequenza 3 (12 occorrenze)
 l' 1,33% di occorrenze di forme con frequenza 4 (4 occorrenze)
 il 2,00% di occorrenze di forme con frequenza 6 (6 occorrenze)

in Menizhe, su un totale di 300 coppie, abbiamo:

l' 87,00% di occorrenze di forme con frequenza 1 (261 occorrenze)
 il 12,00% di occorrenze di forme con frequenza 2 (39 occorrenze)
 l' 1,00% di occorrenze di forme con frequenza 3 (3 occorrenze)

in Rostam, su un totale di 300 coppie, abbiamo:

l' 83,00% di occorrenze di forme con frequenza 1 (249 occorrenze)
 il 16,00% di occorrenze di forme con frequenza 2 (48 occorrenze)
 l' 1,00% di occorrenze di forme con frequenza 3 (3 occorrenze)

in Zal, su un totale di 300 coppie, abbiamo:

l' 82,67% di occorrenze di forme con frequenza 1 (248 occorrenze)
 il 13,33% di occorrenze di forme con frequenza 2 (40 occorrenze)
 il 4,00% di occorrenze di forme con frequenza 3 (12 occorrenze)

I dati sono anche in questo caso abbastanza significativi e rendono superflue aggiunte o chiose per evidenziare la analoga ripartizione quantitativa delle coppie di parole-rima nei quattro campioni. Se adesso andiamo a leggere l'elenco alfabetico generale e comparato a quattro colonne (V) di tali coppie, ci accorgiamo che le 999 coppie diverse che si trovano nell'insieme dei 1200 versi sono così distribuite:

1 coppia ricorre in tutti e quattro i campioni;
 8 coppie ricorrono in tre campioni e mancano in un campione;
 71 coppie ricorrono in due campioni e mancano in due campioni;
 919 coppie ricorrono in un campione e mancano in tre campioni,
 secondo le specificazioni che seguono:

- .228 coppie in Bozorgmehr;
- 234 coppie in Menizhe;
- 231 coppie in Rostam;
- 226 coppie in Zal;

La tendenza già riscontrata a proposito delle singole parole-rima è quindi ben evidente anche nel caso delle coppie di parole-rima.

Alla luce dei dati ottenuti, risulta che Ferdousi fa uso di insiemi variati di parole-rima all'interno dei singoli campioni i quali, al contempo, appaiono notevolmente differenziati fra di loro. Tale assortimento tipologico, a livello sia assoluto sia comparato, viene però organizzato quantitativamente in maniera analoga nei quattro campioni. In altre parole, sembra che il poeta avverta ed esprima le caratteristiche specifiche dei quattro episodi anche tramite l'uso differenziato di parole-rima e che realizzi però tali diverse esperienze nella cornice di una struttura e di una gabbia numerica sostanzialmente unica e costante. Ferdousi, insomma, non è ripetitivo nella qualità delle scelte, mentre risulta vincolato a una sorta di griglia che governa la distribuzione di tali scelte. I due aspetti non ci paiono in contraddizione tra di loro, anzi potrebbero essere visti come la conseguenza l'uno dell'altro, le due facce di un unico atteggiamento: l'estrema e costante attenzione a un certo tipo di libertà tipologica implica che le cifre relative assumano i tratti di un vincolo organizzativo anch'esso ugualmente estremo e costante.

Tutto ciò va ovviamente interpretato con una certa cautela. Abbiamo infatti già detto che i campioni analizzati sono assai ridotti e che bisognerebbe fare altre prove variando la lunghezza degli stessi sino a giungere all'esame dell'intero *Shahname*. Certo è che tali risultati, pur nel loro piccolo, costituiscono un'ipotesi documentata e oggettiva aprendo, o quantomeno indicando, un eventuale percorso di indagine.

REPERTORI

Per ovvi motivi di spazio, alleghiamo solo una pagina di esempio per ogni tipo di repertorio, e ciò limitatamente alle parole-rima per i repertori generali e alle parole-rima del campione Bozorgmehr per i repertori individuali (quando nel testo vi sono quattro lettere di riferimento che rimandano ai singoli repertori dei quattro campioni, sarà dunque operativa solo la prima lettera, cioè A, E, ecc., quella relativa appunto a Bozorgmehr). Delle tavole della distribuzione delle frequenze riportiamo solo gli esempi di quelle utilizzate in questo articolo. Tutti i repertori e le tavole delle parole-rima saranno comunque allegati per intero in una versione ampliata di questo articolo di prossima pubblicazione nella collana "Eurasistica". L'insieme degli altri repertori e tavole sono disponibili presso il Dipartimento di Studi Eurasiatici dell'Università di Venezia (San Polo 2035). Apparenti incongruenze rimiche come, a esempio, quelle rilevabili in coppie tipo kas/bas (boz, 2) o k1/gerist (boz, 1176), sono addebitabili ai nostri criteri di lemmatizzazione e di definizione della rima per cui rinviamo ancora una volta al nostro libro sulla rima di prossima pubblicazione.

Repertorio A
 Campione Bozorgmehr
 Elemento parole-rima
 Elenco per ordine di occorrenza con menzione del numero del verso

smorı/967	marv/990	bemand/1014
payqambarı/967	bejast/991	beḡand/1014
binad/968	astı/991	huşmand/1015
begozınad/968	zand/992	boland/1015
māh/969	boland/992	rah/1016
rah/969	barı/993	şah/1016
ḡab/970	sar/993	beraft/1017
ab/970	buzorjmehr/994	taft/1017
nuşınravan/971	çehr/994	nuşınravan/1018
dawlatjavān/971	rah/995	dawlatjavān/1018
taxt/972	şah/995	marv/1019
deraxt/972	kār/996	tazarv/1019
biyarastı/973	yār/996	yāftam/1020
ḡastı2a/973	buzorjmehr/997	beḡtaftam/1020
nāz/974	çehr/997	şenid2/1021
gorāz/974	şekar/998	did2/1021
arāstı2a/975	kār/998	ḡand/1022
ḡastı2a/975	ost/999	berānd/1022
gāv/976	dorost/999	nuşınravan/1023
çagāv/976	mard/1000	zabān/1023
dozam/977	gard2/1000	ḡān/1024
gam/977	ustād/1001	şabestan/1024
ḡandand/978	yād/1001	xıştan/1025
benşandand/978	şah/1002	zanı/1025
şah/979	gāh/1002	jāyḡah/1026
rah/979	deram/1003	rah/1026
dād2/980	kam/1003	begzarand/1027
yād/980	marv/1004	besparand/1027
xastu/981	tazarv/1004	delır/1028
su/981	şah/1005	şırıl/1028
yāft/982	gāh/1005	pardaxt/1029
tāft/982	ab/1006	saxt/1029
mehtar/983	ḡab/1006	şahryār/1030
keşvar/983	amadand/1007	negār/1030
yār/984	zadand/1007	şarm/1031
besyār/984	buzorjmehr/1008	narm/1031
hazār/985	çehr/1008	mıyān/1032
ḡastār/985	bıdār/1009	zıyān/1032
kas/986	yār/1009	andarxwar/1033
bāsı/986	did2/1010	andar/1033
jahān/987	kaşıd2/1010	afzun/1034
nehān/987	saxt/1011	bırın/1034
dehand/988	deraxt/1011	begzāstand/1035
nehand/988	sardar/1012	pendāstand/1035
kardān/989	bıdār/1012	mıyān/1036
besyardān/989	şenid2/1013	kayān/1036
aḡādsarv/990	nāpadıd/1013	bıd/1037

Repertorio **E**
Campione **Bozorgmehr**
Elemento **parole-rima**
Elenco **per ordine alfabetico inverso con menzione del numero del verso**

banda/1075	begzarad/1256	ḫāndand/978
guyanda/1075	xerad/1154	ḫāndand/1223
badra/1051	xerad/1174	gusfand/1120
bahra/1051	xerad/1239	dehand/988
tafta/1257	xerad/1256	nehand/988
yāfta/1257	rawšanxerad/1178	boland/992
arasta/1100	porxerad/1187	boland/1015
arasta/1162	ḫorad/1174	boland/1120
arasta/1213	bayad/1231	boland/1136
ḫasta/1100	biyafzayad/1231	boland/1166
ḫasta/1162	ızad/1086	boland/1217
ḫasta/1213	ābad/1056	boland/1221
māya/1076	ābad/1128	boland/1230
māya/1091	dād1/1056	sudmand/1184
gerānmāya/1164	dād1/1181	sudmand/1217
pāya/1076	dād2/980	našudmand/1264
pirāya/1091	dād2a/1122	zurmand/1252
pirāya/1164	ṣād/1122	hušmand/1015
vafa/1241	ṣād/1128	hušmand/1136
koja/1210	goṣad/1228	hušmand/1186
dāna/1070	haftad/1038	hušmand/1202
dāna/1106	ustad/1001	besparand/1027
dāna/1225	yād/980	begzarand/1027
tavana/1070	yād/1001	basand/1221
tavana/1106	yād/1181	pasand/1172
tavana/1225	yād/1228	pasand/1186
pārsa/1199	āzad/1038	arāstand/1116
pādeša/1196	bīd/1037	biyarāstand/1067
pādeša/1199	bīd/1189	ḫāstand/1116
pādeša/1241	dīd2/1010	ḫāstand/1067
hava/1201	dīd2/1021	pendaštand/1035
rava/1201	dīd2/1072	begzaštand/1035
āb/970	nāpadīd/1013	zand/992
āb/1006	omīd/1189	gazand/1184
porṣetāb/1081	nāomīd/1037	gazand/1230
porṣetāb/1194	ṣenīd2/1013	gazand/1264
ḫāb/970	ṣenīd2/1021	bīgazand/1202
ḫāb/1006	ṣenīd2/1072	nezand/1166
ḫāb/1194	ṣenīd2a/1132	mānd/1113
dīryāb/1081	kašīd2/1010	bemānd/1014
bad/1086	kašīd2/1132	berānd/1022
bīnad/968	band1/1252	ḫānd/1022
begozīnad/968	band2/1172	beḫānd/1014
barad/1154	amādand/1007	beḫānd/1113
parvarad/1239	zadand/1007	nabard/1103
begzarad/1178	māndand/1223	nabard/1151
begzarad/1187	benṣāndand/978	nabard/1193

Repertorio
Campione
Elemento
Elenco

I
Bozorgmehr
parole-rima
per ordine di frequenza

1)	11	şah	48)	3	şar
2)	9	buzorjmehr	49)	3	şasta
3)	8	boland	50)	3	şastar
4)	8	kār	51)	3	şış
5)	8	mard	52)	3	şıştan
6)	7	nuşınravān	53)	3	zabān
7)	7	rāh	54)	2	afzun
8)	7	şahryār	55)	2	anbāz
9)	6	çehr	56)	2	andar
10)	5	jahān	57)	2	anjoman
11)	5	javān	58)	2	āb
12)	4	basī	59)	2	ābād
13)	4	goft2	60)	2	ārezuy
14)	4	huşmand	61)	2	bārī
15)	4	kas	62)	2	besyār
16)	4	rāstī	63)	2	bexradān
17)	4	ruzgār	64)	2	beşānd
18)	4	xerad	65)	2	bīd
19)	4	şastī2a	66)	2	bīdār
20)	4	yād	67)	2	bīrun
21)	4	yār	68)	2	bīyāştī
22)	3	ārāştā	69)	2	bordbār
23)	3	āz	70)	2	çī
24)	3	barīl	71)	2	çīz
25)	3	baxt	72)	2	darxwar
26)	3	begzarad	73)	2	dawlatjavān
27)	3	dānā	74)	2	dādī
28)	3	dāvārī	75)	2	delīr
29)	3	deraxt	76)	2	dorost
30)	3	did2	77)	2	doruğ
31)	3	gazand	78)	2	farjām
32)	3	gāh	79)	2	foruğ
33)	3	harāşān	80)	2	gereft
34)	3	kī	81)	2	gerīst
35)	3	marv	82)	2	gonāh
36)	3	nabard	83)	2	gozar
37)	3	nehān	84)	2	honar
38)	3	pādeşā	85)	2	juy2
39)	3	rawşānravān	86)	2	kard2
40)	3	rāst	87)	2	kaşīd2
41)	3	sar	88)	2	kāştī
42)	3	saxt	89)	2	mawbadān
43)	3	soxon	90)	2	māh
44)	3	şenīd2	91)	2	māyā
45)	3	tanāşān	92)	2	mīyān
46)	3	tavānā	93)	2	narm
47)	3	şāb	94)	2	nāz

Repertorio N
 Campione **Bozorgmehr + Menizhe + Rostam + Zal**
 Elemento parole-rima
 Elenco comparato per ordine alfabetico a quattro colonne

indice generale	boz	men	ros	zal
1) eamud	0	0	0	1
2) earus	0	1	0	0
3) eaj	1	0	0	2
4) eenan	0	1	2	0
5) eud	0	0	0	1
6) abr	0	0	0	1
7) afganam	0	0	1	0
8) afrasıyab	0	6	0	0
9) afrastan	0	0	0	1
10) afruxtān	0	0	0	1
11) afruxtand	0	1	0	0
12) afsar	1	1	1	0
13) afşandand	0	0	0	1
14) afzun	2	0	0	0
15) afzuntar	1	0	0	0
16) anbaz	2	0	0	0
17) andak	0	1	0	1
18) andar	2	1	1	1
19) andara	0	6	0	0
20) andarun	0	1	0	2
21) andarxwar	1	0	0	0
22) andaxtand	0	1	0	0
23) anjoman	2	2	5	0
24) arjmand	0	2	0	2
25) ast1	1	0	0	0
26) ast2	0	0	1	0
27) axtargeray	0	0	0	1
28) azdaha	0	0	1	0
29) ab	2	1	1	1
30) abad	2	0	0	0
31) abadtar	0	0	0	1
32) abgir	0	1	0	0
33) abgun	0	1	1	0
34) abnus	0	0	0	1
35) abruy	0	1	0	1
36) afarın	0	0	0	6
37) aftab	0	2	1	1
38) agahı	0	0	3	2
39) aqastā	0	0	1	0
40) aqaz	0	0	1	0
41) aquş	0	1	0	0
42) ah	0	0	1	0
43) ahan	0	0	1	0
44) ahang	0	2	0	1
45) aharman	0	0	1	1
46) aharmana	0	3	0	0

Repertorio
Campione
Elemento
Elenco

O
Bozorgmehr + Menizhe + Rostam + Zal
parole-rima
per ordine di frequenza

1)	23	rah	48)	7	kard2
2)	23	şah	49)	7	kı
3)	22	boland	50)	7	man
4)	20	ruy	51)	7	mah
5)	17	sar	52)	7	nuşınravan
6)	16	dast	53)	7	saxt
7)	16	jay	54)	7	şad
8)	16	kar	55)	7	xiş
9)	16	şahryar	56)	7	zin
10)	14	jang	57)	6	afrasıyab
11)	13	javan	58)	6	andarā
12)	13	mard	59)	6	afarın
13)	13	nabard	60)	6	baz0
14)	13	pāy	61)	6	bedid
15)	13	sām	62)	6	begzastand
16)	12	uy	63)	6	bızana
17)	12	yād	64)	6	bud
18)	11	jahan	65)	6	darl
19)	11	ruzgar	66)	6	deraxt
20)	11	şırlı	67)	6	gazand
21)	11	xab	68)	6	goft2
22)	10	kolah	69)	6	in
23)	10	mehr	70)	6	kām
24)	10	soxon	71)	6	mast
25)	10	zamin	72)	6	mawbadan
26)	9	anjoman	73)	6	miyan
27)	9	buzorjmehr	74)	6	nehān
28)	9	kas	75)	6	noxost
29)	9	çar	76)	6	rašt
30)	9	çastar	77)	6	sepehr
31)	8	barl	78)	6	sepid
32)	8	çang	79)	6	tan
33)	8	çehr	80)	6	xun
34)	8	çi	81)	6	yār
35)	8	delır	82)	6	zard
36)	8	did2	83)	5	andar
37)	8	gozast	84)	5	ab
38)	8	kın	85)	5	agahı
39)	8	pahlavan	86)	5	arastā
40)	8	sepah	87)	5	bası
41)	7	beçand	88)	5	baxt
42)	7	darāz	89)	5	bazm
43)	7	farāz	90)	5	bād
44)	7	gah	91)	5	barl
45)	7	gerān	92)	5	dard
46)	7	jangjuy	93)	5	dašt
47)	7	kamar	94)	5	dozam

Repertorio
Campione
Elemento
Elenco

Q
Bozorgmehr
coppie di parole-rima
per ordine di frequenza

1)	6	buzorjmehr/çeher	48)	1	basand/boland
2)	4	kas/bası	49)	1	baxt/deraxt
3)	3	dānā/tavānā	50)	1	baxt/saxt
4)	3	mard/nabard	51)	1	bar1/bahar
5)	3	şah/gah	52)	1	bāz0/nıyāz
6)	3	ḫastā/arastā	53)	1	begzarand/besparand
7)	2	afzun/bırun	54)	1	begzastand/pendāştand
8)	2	buzorjmehr/sepehr	55)	1	bejast/ast1
9)	2	çız/nız	56)	1	bemānd/bexānd
10)	2	delır/şır11	57)	1	beraft/taft
11)	2	doruğ/foruğ	58)	1	besyar/ḫar
12)	2	goft2/nehoft1	59)	1	bıdār/yār
13)	2	ḫuşmand/boland	60)	1	bıd/naomıd
14)	2	jahān/nehān	61)	1	bınad/begozınad
15)	2	javān/rawsanravān	62)	1	bış/pış
16)	2	mard/kard2	63)	1	bıyafzāyad/bāyad
17)	2	marv/tazarv	64)	1	bıyaraştı/ḫaştı2a
18)	2	nuşınravān/dawlatjavān	65)	1	bodan/ağdan
19)	2	raḫ/şah	66)	1	boland/gazand
20)	2	raştı/kaştı	67)	1	boland/nezand
21)	2	şahryar/ḫaştar	68)	1	boland/sudmand
22)	2	şarm/narm	69)	1	bordbar/ḫar
23)	2	şah/raḫ	70)	1	buzorjmehr/xubçeher
24)	2	şegeft/gereft	71)	1	çaj/əaj
25)	2	şenıd2/dıd2	72)	1	çı/kı
26)	2	tanāşan/harāşan	73)	1	dargah/şah
27)	1	afzuntar/darxwar	74)	1	davān/nuşınravān
28)	1	anbāz/az	75)	1	dād1/abād
29)	1	andar/bar6	76)	1	dād1/yād
30)	1	andarxwar/andar	77)	1	dād2/yād
31)	1	anjoman/dahan	78)	1	dādgar/sar
32)	1	anjoman/ḫıştan	79)	1	dānandātar/bar11
33)	1	āb/ḫāb	80)	1	dāneş/rameş
34)	1	āhestağı/şāyestağı	81)	1	dāneşpazır/yādgır
35)	1	āmadand/zādand	82)	1	dehand/nehand
36)	1	āraştı2a/ḫaştı2a	83)	1	delırı/sırı
37)	1	ārezu/xu	84)	1	deram/kam
38)	1	ārezuy/nıxuy	85)	1	dıd2/kaşıd2
39)	1	ārezuy/xuy	86)	1	doğam/ğam
40)	1	āvārı/dāvārı	87)	1	dur/mozdur
41)	1	āzādsarv/marv	88)	1	farāmoş/xāmoş
42)	1	āz/anbāz	89)	1	farzānātar/qadar
43)	1	badra/bahra	90)	1	gazand/sudmand
44)	1	bandā/guyandā	91)	1	ğav/çagav
45)	1	bar1/sar	92)	1	goft2/joft
46)	1	barādar/afsar	93)	1	goft2/nehoft2
47)	1	bartarı/dāvārı	94)	1	gonāh/ḫah

Repertorio V
 Campione **Bozorgmehr + Menizhe + Rostam + Zal**
 Elemento coppie di parole-rima
 Elenco comparato per ordine alfabetico a quattro colonne

indice generale	boz	men	ros	zal
1) eamud/eud	0	0	0	1
2) earus/xorus	0	1	0	0
3) eaj/taĵ	0	0	0	1
4) eenan/senan	0	1	1	0
5) abr/gabr	0	0	0	1
6) afrasiyab/aftab	0	1	0	0
7) afrasiyab/porab	0	1	0	0
8) afrasiyab/setab	0	1	0	0
9) afrasiyab/xab	0	1	0	0
10) afruxtand/suxtand	0	1	0	0
11) afzun/birun	2	0	0	0
12) afzuntar/darxwar	1	0	0	0
13) anbaz/az	1	0	0	0
14) andak/yak	0	1	0	0
15) andara/barā	0	1	0	0
16) andara/berehnasara	0	1	0	0
17) andara/çadara	0	1	0	0
18) andara/ıdara	0	1	0	0
19) andar/bar6	1	0	0	0
20) andar/dar1	0	1	0	0
21) andarun/fozun	0	0	0	1
22) andarun/xun	0	1	0	1
23) andarxwar/andar	1	0	0	0
24) anjoman/dahan	1	0	0	0
25) anjoman/piltan	0	0	2	0
26) anjoman/rudzan	0	0	1	0
27) anjoman/xiştan	1	0	0	0
28) ast2/dast	0	0	1	0
29) axtargeray/nikray	0	0	0	1
30) azdahā/raha	0	0	1	0
31) abadtar/şadtar	0	0	0	1
32) ab/afrasiyab	0	1	0	0
33) ab/xab	1	0	0	0
34) abgir/tır	0	1	0	0
35) afarın/zamın	0	0	0	1
36) aftab/xab	0	0	1	0
37) agahı/farrahi	0	0	0	2
38) agahı/tohi	0	0	3	0
39) ahan/ruyıntan	0	0	1	0
40) ahang/çang	0	1	0	0
41) aharmana/bižana	0	2	0	0
42) aharman/tañ	0	0	1	0
43) ahestağı/şayestagi	1	0	0	0
44) ah/kutañ	0	0	1	0
45) amadand/zadand	1	0	0	1
46) amuxtan/afruxtan	0	0	0	1

Repertorio **W**
 Campione **Bozorgmehr + Menizhe + Rostam + Zal**
 Elemento coppie di parole-rima
 Elenco per ordine di frequenza

1)	6	buzorǰmehr/çeħr	48)	2	anjoman/piltan
2)	5	jahan/nehān	49)	2	āghā/farraħı
3)	5	šahryar/ḫāstar	50)	2	āharmana/bızāna
4)	5	šah/rah	51)	2	āmadand/zadand
5)	4	boland/gazand	52)	2	āvarı/dāvarı
6)	4	dašt/gozāst	53)	2	āvıxtand/rıxtand
7)	4	delır/šırıl	54)	2	bedıd/damıd
8)	4	kas/bası	55)	2	begoft/joft
9)	4	man/anjoman	56)	2	begzāstand/pendāstand
10)	4	mard/nabard	57)	2	bexānd/berānd
11)	4	pāy/jāy	58)	2	bıyarāstı/ḫāstı2a
12)	4	rah/šah	59)	2	bızāna/berehnātana
13)	4	sepehr/mehr	60)	2	bozorg/sotorg
14)	3	āghā/toħı	61)	2	bud/āzmud
15)	3	barı/sar	62)	2	buzorǰmehr/sepehr
16)	3	boland/arǰmand	63)	2	çang/jang
17)	3	çašm/xāšm	64)	2	çız/nız
18)	3	çı/kı	65)	2	dast/nešastı
19)	3	dard/zard	66)	2	dastgah/mah
20)	3	dast/mast	67)	2	dāneš/rāmeš
21)	3	dāna/tavāna	68)	2	dāstan/hamdāstan
22)	3	dāstand/begzāstand	69)	2	dayā/māya
23)	3	gıv/nıv	70)	2	doruğ/foruğ
24)	3	gošād/yād	71)	2	došman/tan
25)	3	gozāst/gāst	72)	2	dur/tur
26)	3	jahan/mehān	73)	2	farāz/bāz0
27)	3	javan/pahlavan	74)	2	farzand/barumand
28)	3	kard2/nabard	75)	2	ganj/ranj
29)	3	kuh/goruh	76)	2	gah/kolāh
30)	3	mard/kard2	77)	2	goft2/joft
31)	3	razm/bazm	78)	2	goft2/nehoftı
32)	3	ruz/gıtıforuz	79)	2	ham/dozam
33)	3	saxt/deraxt	80)	2	hušmand/boland
34)	3	sām/šādkām	81)	2	ın/zın
35)	3	soxon/kon	82)	2	jang/derang
36)	3	šah/gah	83)	2	jangjuy/ruy
37)	3	segeft/gereft	84)	2	javan/rawšanravan
38)	3	šırıl/delır	85)	2	kas/bas
39)	3	uy/ruy	86)	2	kerdgār/ruzgār
40)	3	ḫāst/rāst	87)	2	kı/çi
41)	3	xubçeħr/mehr	88)	2	kon/soxon
42)	3	ḫāsta/ārāsta	89)	2	košta/gāšta
43)	3	zamin/āfarın	90)	2	marv/tazarv
44)	3	zar/kamar	91)	2	mast/dast
45)	2	ēenān/senān	92)	2	mawbadān/bexradān
46)	2	afzun/bırūn	93)	2	mānd/ḫānd
47)	2	andarun/xun	94)	2	māya/pāya

Legenda delle tavole della distribuzione delle frequenze
(repertori M_1, U_1)

- colonna A: numero di rango delle forme (types) basato sulla loro frequenza (vedi la colonna B). Il numero 1 corrisponde alla forma con la frequenza più alta. Il numero di rango cresce al diminuire della frequenza. Per ottenere un altro numero di rango spesso utilizzato nei calcoli statistici, basta sostituire un numero di rango di colonna A con il numero della colonna D corrispondente al numero di rango precedente della colonna A e aggiungere 1;
- colonna B: la frequenza delle forme, cioè il numero delle loro occorrenze (tokens);
- colonna C: la quantità delle forme la cui frequenza è indicata nello spazio corrispondente della colonna B; il numero finale, se corrispondente alla frequenza 1, indica il totale degli hapax legomena;
- colonna D: la somma progressiva delle forme ottenuta aggiungendo l'una all'altra, dall'alto verso il basso, le quantità delle colonne C; il numero finale indica il totale delle forme;
- colonna E: la quantità delle occorrenze corrispondenti alle forme la cui frequenza e la cui quantità sono indicate negli spazi corrispondenti delle colonne B e C;
- colonna F: la somma progressiva delle occorrenze ottenuta aggiungendo l'una all'altra, dall'alto verso il basso, le quantità della colonna E; il numero finale indica il totale delle occorrenze;
- colonna G: la percentuale (rispetto al numero finale della colonna D) delle forme la cui quantità è indicata negli spazi corrispondenti della colonna C;
- colonna H: la somma progressiva ottenuta aggiungendo l'una all'altra, dall'alto verso il basso, le percentuali indicate nella colonna G;
- colonna I: la percentuale (rispetto al numero finale della colonna F) delle occorrenze la cui quantità è indicata negli spazi corrispondenti della colonna B;
- colonna J: la percentuale (rispetto al numero finale della colonna F) delle occorrenze la cui quantità è indicata negli spazi corrispondenti della colonna E;
- colonna K: la somma progressiva ottenuta aggiungendo l'una all'altra, dall'alto verso il basso, le percentuali indicate nella colonna J;

REPERTORI COMPUTERIZZATI E RIMA NEOPERSIANA

Repertorio M_1
 Campione Bozorgmehr
 Elemento parole-rima
 Elenco tavola della distribuzione delle frequenze

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
1	11	1	1	11	11	0.27	0.27	1.83	1.83	1.83
2	9	1	2	9	20	0.27	0.55	1.50	1.50	3.33
3	8	3	5	24	44	0.82	1.37	1.33	4.00	7.33
4	7	3	8	21	65	0.82	2.19	1.17	3.50	10.83
5	6	1	9	6	71	0.27	2.46	1.00	1.00	11.83
6	5	2	11	10	81	0.55	3.01	0.83	1.67	13.50
7	4	10	21	40	121	2.73	5.74	0.67	6.67	20.17
8	3	32	53	96	217	8.74	14.48	0.50	16.00	36.17
9	2	70	123	140	357	19.13	33.61	0.33	23.33	59.50
10	1	243	366	243	600	66.39	100.00	0.17	40.50	100.00

Repertorio U_1
 Campione Bozorgmehr
 Elemento coppie di parole-rima
 Elenco tavola della distribuzione delle frequenze

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
1	6	1	1	6	6	0.38	0.38	2.00	2.00	2.00
2	4	1	2	4	10	0.38	0.76	1.33	1.33	3.33
3	3	4	6	12	22	1.52	2.27	1.00	4.00	7.33
4	2	20	26	40	62	7.58	9.85	0.67	13.33	20.67
5	1	238	264	238	300	90.15	100.00	0.33	79.33	100.00

Giuliano Boccali

LA SATTASAĪ DI HĀLA:
PER UNA REVISIONE DELLA LETTERATURA CRITICA

Fin dagli esordi della storiografia e della critica occidentali sull'opera, la vocazione rurale è stata considerata il requisito indubbio e inconfondibile della *Sattasaī*. Secondo gli studiosi infatti, con valutazioni anche molto diverse del contesto letterario ma senza eccezioni, le strofe della celebre antologia hanno esclusivamente o prevalentemente per sfondo le campagne indiane e per protagonisti i loro abitanti.

Già il Weber, nell'introdurre la prima e parziale edizione critica del testo, definisce indirettamente l'opera "eine Sammlung von *subhāshītāni* d. i. eleganten, schönen Sprüchen" ¹ di contenuto erotico, ma sottolinea poi il "rein volksthümliche Charakter ihrer Verse", quale a suo avviso immediatamente risulta dai personaggi delle *gāhā* e dagli usi e costumi che ne sono documentati ². Fra questi, segnala peraltro ³ l'espedito delle donne di calcolare con segni sul muro la data del ritorno dell'amato lontano, uso che non dev'essere esclusivamente campagnolo se, come pratica analoga nella sostanza, appare anche nel *Meghadūta* ⁴. Nella prefazione all'edizione integrale della *Sattasaī*, la valutazione dello studioso si precisa, con un cambiamento più significativo di quanto non sembrerebbe: pur riconoscendo anche altri ambienti come scenario delle strofe, egli insiste sulla vita nel villaggio e negli spazi naturali che lo circondano, ma individua nell'opera "das Product feingebildeter, wo nicht überfeinerter, Dichter aus der Stadt, die ihrerseits das Landleben, wie die Poesie der Natur, der Liebe speciell, verherrlichen" ⁵.

¹ A. WEBER, *Ueber das Saptaçatakam des Hāla. Ein Beitrag zur Kenntniss des Prākṛit*, "AKM" V. Band. N° 3, Leipzig 1870, p. 3.

² Cfr. WEBER, *op. cit.*, pp. 14-16.

³ Cfr. WEBER, *op. cit.*, p. 16.

⁴ Cfr. KĀLIDĀSA, *Meghadūta*, str. 84 (ed. HULTZSCH).

⁵ A. WEBER, *Das Saptaçatakam des Hāla*, "AKM" VII. Band. N° 4, Leipzig 1881 (repr. Nendeln 1966), p. 10.

In Italia L.P. Tessitori, il grande indologo prematuramente scomparso, introducendo in breve la sua ampia scelta dalla *Sattasāī* accennava invece “il carattere... di poesia popolare, se non sempre nella forma, certo almeno nel soggetto... tante piccole scene tolte dalla vita quotidiana, dalla vita semplice dei campi e dei villaggi”⁶ e, poco dopo⁷, attribuisce alle scarse strofe d'ambiente cittadino e cortese il fondamento, che è invece stilistico, del già ricordato giudizio del Weber.

Con questo giudizio concorda invece senza riserve quello del Winternitz, che nega recisamente il carattere popolare dell'antologia, e dei *Prākṛitlied* in generale, definendoli “wohl... den volkstümlichen Mustern nachgedichtete Schöpfungen indischer Kunstdichter”⁸. Non c'è invece dubbio per lo studioso, il quale cita in proposito anche il Wilbrandt, che tema pressoché esclusivo delle strofe sia il “Leben des indischen Volkes, zumal im Dorf und in der Natur”⁹.

Viceversa il Keith, pur ribadendo il carattere colto delle *gābhā*, attribuisce ai loro autori sia l'intenzione consapevole di rappresentare le campagne e i sentimenti dei loro abitanti, sia in generale “a spirit of closeness to life and common realities which is hardly to be seen in Sanskrit poetry”¹⁰.

L'affermazione viene contestata – con ragione a mio modo di vedere – dal Lienhard¹¹, che concorda invece sulla raffinatezza poetica della maggior parte delle strofe e sulla frequenza di protagonisti appartenenti all'ambiente delle campagne, che anche il Warder¹² considera, nella *Sattasāī*, quasi esclusivo.

Unanime, o quasi, è in ogni caso l'impressione dei critici che l'attitudine e il tono dei poeti dell'antologia verso l'ambiente rurale e i suoi abitanti siano di partecipazione affettuosa e gentile. Di recente, però, tale convinzione è stata energicamente contestata da H. Tiekens, che ravvisa invece nelle *gābhā* un tono “in fact far from gentle, but rather superior and patronizing”¹³, inteso in definitiva a suscitare

⁶ L.P. TESSITORI, *La “Sattasāī” di Hāla. Spigolature di erotica indiana*, “Rassegna Nazionale”, febbraio 1914, p. 418.

⁷ TESSITORI, *op. cit.*, p. 419.

⁸ M. WINTERNITZ, *Geschichte der indischen Literatur*, III, Leipzig 1920, p. 97.

⁹ WINTERNITZ, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰ A.B. KEITH, *A History of Sanskrit Literature*, Oxford 1928, p. 224.

¹¹ Cfr. S. LIENHARD, *A History of Classical Poetry. Sanskrit - Pali - Prakrit*, in J. GONDA, Ed., *HIL*, III, 1, Harrassowitz, Wiesbaden 1984, p. 83 sg.

¹² Cfr. A.K. WARDER, *Indian Kāvya Literature, II, Origins and Formation of the Classical Kāvya*, Motilal Banarsidass, Delhi 1974, p. 182.

¹³ H.J.H. TIEKENS, *Hāla's Sattasāī. Stemma and Edition (Gāthās 1-50) with Trans-*

il divertimento e il sarcasmo del colto pubblico cittadino cui il testo è, evidentemente, destinato. Le argomentazioni del Tiekken a questo proposito sono state discusse altrove¹⁴ una per una, e credo ridimensionate a favore dell'impressione invalsa generalmente circa l'attitudine delle strofe.

Nella stessa sede¹⁵, è invece messa in dubbio e – mi pare – smentita la convinzione diffusa, sopra ampiamente documentata, che la maggior parte delle *gābhā* abbia per ambiente le campagne e la vita di villaggio. Come là si era anticipato¹⁶, pur senza nulla aggiungere o modificare dei risultati complessivi raggiunti, è opportuno tornare ora sull'argomento per discutere i criteri seguiti nell'indagine, esporne analiticamente i risultati e per approfondire le implicazioni storico-letterarie che dalla nuova prospettiva possono emergere, anche riguardo alle prime manifestazioni del *kāvya* classico.

Le mille strofe che formano il *corpus* critico della *Sattasāi* nell'edizione del Weber sono state divise in due categorie: 1) strofe ambientate nelle campagne, d'ora in avanti per comodità indicate con (+); 2) strofe prive di ogni determinazione ambientale, o ambientate altrove (–). La suddivisione è stata effettuata in base a criteri il più possibile obiettivi, che si possono sintetizzare così: alla categoria (+) sono state innanzi tutto attribuite le strofe i cui protagonisti inequivocabilmente appartengono alla società campagnola: contadini (*halia*), cacciatori (*vāha*), capivillaggio (*gāmanī*, talora piuttosto “capi dei guerrieri”¹⁷), piccoli nobili (*gabavai*), pastorelle (*govī*) e così via; parimenti le strofe¹⁸ che evocano operazioni tipiche dell'agricoltura, della caccia ecc. (p. es. 122, 165, 359, 800). Una riflessione a sé merita, per il numero altissimo di ricorrenze, il “viaggiatore” (*pahia*): trattandosi, di fatto, del piccolo venditore ambulante¹⁹, si sono ascritte *tutte* le strofe dove il personaggio compare, anche

lation and Notes, Instituut Kern, Leiden 1983, p. 144; v. anche p. 150 sg. Per l'unico, e assai più limitato, precedente all'opinione espressa dal Tiekken, cfr. D.D. KOSAMBI, in *The Subhāṣitaratnakośa compiled by Vidyākara*, ed. by D.D. KOSAMBI and V.V. GOKHALE, Harvard Oriental Series, Cambridge (Mass.) 1957, p. XLVIII.

¹⁴ Cfr. G. BOCCALI, *Poesia delle campagne e poesia d'arte nella Sattasāi*, in HĀLA, *Le settecento strofe. (Sattasāi)*, a cura di G. BOCCALI, D. SAGRAMOSO, C. PIERUCINI. Premessa di G. BOCCALI, Paideia, Brescia 1990, pp. 22-25; v. anche p. 219.

¹⁵ Cfr. BOCCALI, *op. cit.*, pp. 25-28.

¹⁶ Cfr. BOCCALI, *op. cit.*, p. 26 sg. (nota 1).

¹⁷ Cfr. TIEKEN, *op. cit.*, p. 228 sg., che si rifa a P. THIEME, *Über einige persische Wörter im Sanskrit*, “ZDMG” XCI (1937), p. 117.

¹⁸ Si avverte che le indicazioni che seguono a titolo esemplificativo non esauriscono affatto l'elenco delle strofe rappresentative dei diversi temi.

¹⁹ Cfr. TIEKEN, *op. cit.*, p. 146 sg.

indirettamente, alla categoria (+), nel presupposto che gli ambulanti di città non avessero bisogno di spostamenti lunghi settimane e perfino mesi. Sempre nella categoria (+) sono state conteggiate le strofe dove un indizio, anche minimo, indica nelle campagne e nel villaggio lo scenario della breve vicenda: locali miseri, come capanne o cucine fuliginose (p. es. 13, 14, 170), visioni ampie e diffuse di ambienti naturali (p. es. 117, 121, 128), vie fangose (p. es. 766), appuntamenti e bagni al fiume (p. es. 103 e 246), alberi e cespugli presso le case (p. es. 313 e 322), fiori a portata di mano (p. es. 28, 143, 176, 323, 412), prolungate metafore campagnole (p. es. 19), animali (p. es. 383, 396, non però quelle proverbiali, come la 287).

E già questo secondo criterio rischia di essere ambiguo: vi influisce infatti la mentalità occidentale e moderna, che induce a ritenere quasi istintivamente tipiche delle campagne immagini e situazioni che, anche oggi, in India possono essere cittadine. In ogni modo, per correttezza verso l'opinione revocata in dubbio, si è ritenuto sufficiente un segno anche modesto e incerto per ascrivere una strofe alla categoria (+). Diversamente – si deve avvertire – ben poche strofe avrebbero resistito all'esame, e il numero di quelle rurali si sarebbe drasticamente ridotto a ben poca cosa: non solo nel II secolo d.C. è possibile, in una città indiana, che la cucina sia fuliginosa, che ci si incontri segretamente o ci si bagni al fiume, che l'aria profumi intensamente di fiori... il rilievo, del resto, per chi minimamente conosca la realtà indiana, appare ovvio e superfluo.

Tutte le altre strofe sono state, di conseguenza, conteggiate nella categoria (–), ivi comprese quelle dove le immagini tratte dalla natura sono stereotipe, o perfino proverbiali, e nulla indicano perciò riguardo all'ambiente di una scena. È vero infatti, come nota il Tiekens, che immagini della vita cittadina e cortese sono “conspicuously absent”²⁰; ma è anche vero che situazioni comunissime come quelle di gelosia possono, salvo indizi positivi, essere ambientate ovunque e non è quindi lecito, dove lo sfondo non esiste affatto (p. es. 20, 21, 26, 27, 60, 74, 87 ecc. ecc.), assumere per scontato quello rurale dall'assenza di ogni connotazione cittadina.

La suddivisione delle strofe, compiuta secondo i criteri così precisati, dà i risultati che seguono: delle 570 strofe che, grazie al lavoro filologico prezioso del Tiekens²¹, possiamo con ogni probabilità far risalire all'archetipo, 382 non hanno nulla a che vedere con le campagne (categoria –) e solo 188 (categoria +) possono esservi situate.

²⁰ TIEKEN, *op. cit.*, p. 143.

²¹ Cfr. TIEKEN, *op. cit.*, pp. 29-59 e 88-126 (Appendici).

Quanto dire solo un terzo (due unità meno, per l'esattezza) contro invece i due terzi: e giova ribadire che, con un esame meno benevolo, condotto tenendo conto delle reali condizioni cittadine e campagnole nell'India del II secolo d.C., il terzo delle strofe da considerare effettivamente 'rurali' scemerebbe ulteriormente di parecchio.

La constatazione consente una prima conclusione: l'antologia, fin dalla cernita originaria, *non* ha una vocazione esclusivamente o prevalentemente rurale. Hāla, che per comodità continuiamo a indicare così²², *non* ha scelto le strofe in base all'ambiente dove le situazioni inscenate da ciascuna si svolgono. Su questo aspetto del resto – le intenzioni del compilatore – la critica occidentale ha sempre, stranamente, sorvolato: pur sottolineando, come si è visto, lo sfondo rurale dell'intera opera, non risulta che nessuno degli studiosi ne abbia esplicitamente indotto un criterio consapevole seguito da Hāla nella selezione. Fa eccezione, in certo qual modo, il Tiekens²³, che attribuisce all'antologia nel suo insieme (se non al compilatore: di fatto però le due cose qui si identificano) la finalità di divertire il raffinato pubblico cittadino dipingendo in chiave ironica e sprezzante la vita e la gente delle campagne; e, soprattutto, di confortarlo in questo modo dei suoi problemi e frustrazioni proiettandoli “onto a completely different world with different people and different customs”²⁴. (Nel che, a ben vedere, si potrebbe anche scorgere, da parte del Tiekens, un'inconsapevole ammissione dell'indifferenza delle strofe, in buona parte, a qualsiasi caratterizzazione ambientale). In ogni modo, sia le argomentazioni sia gli stessi presupposti dell'interpretazione del Tiekens non sembrano reggere all'esame: si è già mostrato altrove²⁵ come lo studioso olandese ravvisi un sarcasmo che, nella maggior parte dei casi, non esiste, o esiste in proporzioni irrilevanti rispetto alle dimensioni globali dell'opera. Ma, soprattutto, si riconferma qui che il presupposto stesso dell'interpretazione è infondato: le *gāhā* della *Sattasai* non sono programmaticamente ambientate nelle campagne!

La raccolta – alludo per ora al gruppo di strofe originario – è

²² Circa la figura storica che verosimilmente corrisponde al nome di Hāla, e al significato del nome stesso, cfr. recentemente WARDER, *op. cit.*, p. 183 sg. Un'opinione in certa misura discordante è espressa invece da TIEKEN, *op. cit.*, p. 151 sg. e da LIENHARD, *op. cit.*, p. 81, che sembrano accettare l'identificazione con il re Hāla della lista purānica, del resto accolta senza discussione già da WINTERNITZ, *op. cit.*, p. 102.

²³ Cfr. TIEKEN, *op. cit.*, pp. 3 e 150 sg.

²⁴ TIEKEN, *op. cit.*, p. 150.

²⁵ Cfr. BOCCALI, *loc. cit.* alla nota 14.

stata compiuta solo in aderenza alle norme, ai temi, alle situazioni e alle immagini del *kāvya*, ovviamente secondo il giudizio di merito del curatore. Ciò è confermato dalla strofe 2 che, con grande finezza, allude senza nominarla alla *Sattasāī* con l'espressione *pāuakavvam*²⁶ “*kāvya* pracrito” e indirettamente indica nell'amore il soggetto predominante dell'opera, della quale sottolinea l'indispensabilità ai fini di una conoscenza effettiva in questo campo. Ma soprattutto è confermato dalla strofe 3, che allude alla scelta compiuta da Hāla *koḍīa majjhaārammi... sālamkārāṇa gāhānam* “fra milioni e milioni... di strofe dotate d'ornamenti”, dove l'attributo *sālamkārāṇa* identifica palesemente nella presenza di *alaṅkāra* l'unico requisito preso in considerazione per la cernita.

L'affermazione, mentre smentisce il pregiudizio, oramai secolare, sulle campagne come ambiente, esclusivo o privilegiato, della *Sattasāī*, si accorda bene con l'epoca della compilazione dell'antologia, se si considera che ancora fino a qualche secolo dopo la presumibile datazione della raccolta originaria, con gli esordi della trattatistica a noi nota (Bhāmaha, in parte Daṇḍin, poi soprattutto Udbhaṭa), l'essenza del *kāvya* è, più o meno esplicitamente, individuata negli *alaṅkāra*²⁷.

Rispetto all'evidenza così raggiunta, è naturalmente logico proporsi l'opposto quesito sui motivi per cui un terzo circa delle *gāhā* vi risultino comunque ambientate e abbiano protagonisti che senza dubbio appartengono alla gente delle campagne. La constatazione può spiegarsi – credo – in maniera diametralmente opposta a quella presunta dal Tiekēn²⁸: non lo scherno, bensì l'interesse e l'apprezzamento, in un periodo, come il Warder²⁹ acutamente rileva, di profonde trasformazioni politiche, sociali ed economiche. Il graduale transito, in atto sotto i Sātavāhana nei primi due secoli d.C., verso

²⁶ Qui e in seguito, le strofe della *Sattasāī* sono citate secondo l'edizione del WEBER, *Das Saptaçatakam*, cit., *passim*; le traduzioni italiane secondo HĀLA, *op. cit.*, *passim*.

²⁷ Cfr. in proposito A.K. WARDER, *IKL, I, Literary Criticism*, Motilal Banarsidass, Delhi 1989², p. 78; V. MAZZARINO, in ĀNANDAVARDHANA, *Dhvanyāloka. I principi dello dhvani*, a cura di V. MAZZARINO, Einaudi, Torino 1983, pp. VII-IX con numerosi rimandi alla bibliografia precedente; G. BOCCALI, *Principi di storia letteraria dell'India*, in AMARUKA, *Centuria d'amore*, a cura di D. SAGRAMOSO ROSSELLA. Introduzione di G. BOCCALI, Marsilio, Venezia 1989, p. 104. Per le connessioni fra *gāhā* della *Sattasāī* e teoria dei *vyaṅgya*, v. *infra*, p. 117.

²⁸ Cfr. TIEKEN, *op. cit.*, p. 152 sg., dove si riprendono dal punto di vista della lingua adottata per le *gāhā* le argomentazioni già svolte alle pp. indicate nelle note 23 e 24.

²⁹ Cfr. WARDER, *IKL II*, cit., pp. 184 sg. e 210 sg.

forme “feudali” e dunque decentrate di società; la conseguente migliore distribuzione delle ricchezze e quindi il miglioramento della condizione economica delle campagne; l’incremento dei traffici marittimi in uno stato che si affacciava all’epoca sia sul Mare Arabico sia sul Golfo del Bengala: tutti questi fattori avrebbero favorito una prospettiva diversa della corte sulla società, una considerazione maggiore delle campagne e dei loro abitanti e contemporaneamente l’aspirazione di questi ultimi verso lo *status* più prestigioso che fin allora costituiva il privilegio esclusivo dei cittadini.

Le mutate condizioni avrebbero dunque indotto la corte dei Sāta-vāhana e i poeti della cerchia cortese non tanto a prendere i canti popolari māhārāṣṭrī³⁰ a modello, quando non a raccogliarli “aus dem Munde des Volkes”, come vorrebbe il Winternitz³¹, né ad emularli, come ritiene probabile il Warder³², quanto piuttosto ad adottare dialetto, sfondi e personaggi popolari quali veicolo letterario, ambienti rispettivamente e protagonisti dei temi e delle situazioni, già altamente formalizzati, del *kāvya*. Non c’è infatti dubbio, a mio modo di vedere, che all’epoca della *Sattasai*, anche nel senso restrittivo della redazione originaria, ciò che potremmo chiamare, forse un po’ riduttivamente, il repertorio dei temi e degli attributi (immagini e situazioni)³³ del *kāvya* fosse già solidamente e copiosamente costituito; la stessa convinzione, del resto, sembra essere espressa anche dal Lienhard quando afferma: “the majority of the stanzas show a very high degree of poetic skill... These poems... are by no means simple and unconventional; on the contrary, they are frequently examples of exceedingly sophisticated verbal art: they follow set patterns, obey strict literary rules which are the product of a long period of development... A considerable number of the stereotyped

³⁰ L’esistenza di tali canti, di per sé presumibile se non ovvia, è in qualche modo attestata dalla *Sattasai* stessa, p. es. alle strofe 128, 334, 381, 644, 645, da cui non risulta tuttavia, salvo alla 128 dove il canto è messo in bocca a una pastorella, che necessariamente si tratti di canti ‘popolari’.

³¹ WINTERNITZ, *op. cit.*, p. 102, che attribuisce l’iniziativa a Hāla personalmente.

³² Cfr. WARDER, *IKL II*, cit., p. 210 sg.

³³ Per l’uso di questi termini nella critica letteraria riferita al *kāvya*, cfr. LIENHARD, *op. cit.*, p. 23 e, inoltre, pp. 22, 73, 93. È invece proposta mia quella di distinguere, nell’ambito degli attributi (sinteticamente definiti da LIENHARD a p. 23, nota 68) “between images and situations. Both are mainly expressed in stereotypes (Lienhard, 1984: 23), though perhaps we can hone our critical apparatus by limiting the former term to natural or environmental descriptions and the latter to brief portrayals of proposed or enacted interpersonal events, possibly aiming at throwing light on the states of mind of the protagonists”: G. BOCCALI, *Some Considerations on the Formation of the Classical Kāvya*, relazione per ora inedita tenuta al “VIIIth World Sanskrit Conference” (Vienna, August 27-September 2, 1990).

phrases and similes that we constantly meet in *kāvya* are already well-established in *Hāla*...”³⁴

Se poi alla formazione prima di quel repertorio, che all'epoca della *Sattasāi* appare già stabilito, abbiano concorso elementi e tradizioni popolari, è quesito suggestivo e complesso, ma diverso, che rimanda ad epoche precedenti e a tradizioni in parte distinte da quella di cui la *Sattasāi* è il primo frutto a noi rimasto. Un quesito in sé insolubile per carenza di documentazione, salvo forse qualche indizio nelle *Theratherīgāthā*³⁵, e per la contraddizione che ne vanifica a priori ogni tentativo di soluzione: il dato di fatto, or ora ribadito proprio per la *Sattasāi*, che, quando un elemento presumibilmente o sicuramente popolare compare per la prima volta, compare comunque in un contesto e in una forma già estremamente sofisticati ed è perciò impossibile decidere se sia stato meramente immesso e adattato – mi si passi l'espressione – a un contenitore aulico o se, in precedenza, abbia in qualche modo concorso all'elaborazione del contenitore stesso.

La strofe 165, per esempio, dove all'immagine del campo di cotone che prospererà, offrendo così un riparo adatto agli incontri furtivi, “tremano le mani / della donna infedele gonfia di voglia”, presenta una protagonista e un ‘paesaggio’ di evidente origine popolare: si tratta però dell'adeguamento del tema e della *nāyikā* al contesto rurale o, in qualche modo, personaggi e situazioni analoghi hanno indotto la formulazione del tema stesso? Ancora: la strofe 289 è giostrata sull'uso popolare deccanese³⁶ delle donne di cospargersi il viso di *ghī* colorato per segnalare la condizione di intoccabilità durante il ciclo mensile, condizione che suscita in genere la vergogna della protagonista e il desiderio trasgressivo del suo compagno. Rimane tuttavia insolubile lo stesso quesito: precedenza del tema (in seguito documentato, p. es., da Amaruka, str. 67³⁷, senza però connotazioni popolari) o contributo determinante degli elementi popolari alla sua formulazione? Gli esempi si potrebbero moltiplicare all'infinito, ma decidere per l'una o l'altra risposta non appare possibile mai.

³⁴ LIENHARD, *op. cit.*, p. 84.

³⁵ Per le *Theratherīgāthā* come sede delle innovazioni e degli esperimenti dove si possono ravvisare gli antecedenti lontani del *kāvya*, cfr. in generale WARDER, *IKL II*, cit., pp. 25-38 e ancora 46 sg., 50-53, 55; LIENHARD, *op. cit.*, pp. 75-79.

³⁶ Cfr. WEBER, *Ueber das Saptacatakam*, cit., pp. 172 e 80 sg.; ID., *Zum Saptacatakam des Hāla*, “ZDMG” XXVIII (1874), p. 355; ID., *Das Saptacatakam*, cit., p. 10; infine TIEKEN, *op. cit.*, p. 221 sg.

³⁷ Nell'edizione di R. SIMON, *Das Amaruçataka in seinen Recensionen dargestellt*, Kiel 1893.

Ancora sottilmente diverso è, infine, il quesito sulla preesistenza o meno alla composizione delle strofe della teoria dei significati implicitati (*vyaṅgya*) secoli dopo enunciata ed elaborata da Ānandavardhana, o di un suo meno perfezionato antecedente. Si può qui, a mio modo di vedere, accogliere in parte l'ipotesi del Warder quando suggerisce: "It seems that Ānandavardhana's theory of implied meaning owes much to a study of this anthology; it is possible that the older theory of the figures of speech also derived some of its ideas from this source"³⁸. Ipotesi che, tuttavia, sarebbe opportuno precisare nel senso che non tanto sul piano della teoria, quanto su quello dell'esemplificazione Ānandavardhana "debba molto allo studio" della *Sattasāi*, utilizzando quali esempi di *vyaṅgya* e di *dhvani* strofe come la 669 e la 886³⁹ che in sé giocano genericamente su possibili e contrastanti chiavi di lettura, mentre dal critico kaśmīro vengono interpretate entro il quadro teorico autonomamente proposto con grande lucidità.

Certo è, in definitiva, che la *Sattasāi* non ha come sfondo, unico o prevalente, le campagne e il villaggio, e che attinge a un patrimonio già formato quasi interamente. In ordine alla prima convinzione, or ora ribadita, merita adesso indagare se gli accertamenti fin qui compiuti valgono, o meno, anche per il 'futuro' dell'opera. Al gruppo originario, per noi ridotto in 570 strofe, se ne sono aggiunte nel corso della tradizione altre 430, e ancora 25 esclusive della recensione "Third South-Indian" che risultano dalle tabelle del Tiekens⁴⁰, ma per ora inedite. A una ripartizione compiuta secondo i criteri già illustrati, di queste strofe (escluse 5 il cui testo è corrotto) 290 non hanno nulla a che vedere con le campagne, e solo 135 vi risultano con certezza situabili: anche in questo caso, dunque, nemmeno un terzo contro i due terzi o, meglio, qualcosa in più. Non solo: se si esaminano le strofe aggiunte analiticamente, anziché complessivamente, recensione per recensione, si può constatare che la proporzione, grosso modo, non cambia dall'una all'altra, oscillando anzi per le strofe (–) prive di connotazione ambientale da un minimo del 60% circa nel gruppo delle aggiunte comuni a V⁴¹ e R a un massimo del 79% circa nel gruppo di quelle comuni a "Third South-Indian"

³⁸ WARDER, *IKL II*, cit., p. 211.

³⁹ Cfr. ĀNANDAVARDHANA, *op. cit.*, pp. 7 sg. e 24 (ove figurano i commenti in nota di V. MAZZARINO).

⁴⁰ Cfr. TIEKEN, *op. cit.*, pp. 88-109.

⁴¹ Si utilizzano, per indicare le diverse recensioni della *Sattasāi*, le sigle adottate da WEBER, *Das Saptacatakam*, cit., p. XXVII. La recensione "Third South-Indian" è stata individuata, e così battezzata, da TIEKEN, *op. cit.*, p. 1.

e ad altre. Fanno eccezione i due gruppi delle aggiunte esclusive di VW e di S, dove la proporzione all'incirca si rovescia, ma che non possono nemmeno scalfire le conclusioni raggiunte, assommando rispettivamente a 11 e 13 strofe.

Questo significa inequivocabilmente che, anche nel corso della tradizione, e di ogni suo singolo ramo, la *Sattasāī* non è mai stata concepita come una raccolta di strofe a vocazione rurale. E significa pure che il pregiudizio invalso nella critica occidentale non è stato generato – diversamente da quanto si sarebbe potuto ipotizzare – da una percentuale di strofe (+) molto più elevata nel *corpus* complessivo che nella porzione risalente all'originale, non riconoscibile prima del lavoro del Tieken, o, meglio, empiricamente identificata⁴² nella cosiddetta Vulgata in quanto contenente 430 strofe comuni anche a tutte le altre recensioni. Alla deduzione qui proposta si potrebbe obiettare appellandosi alla fin troppo nota 'tolleranza' indiana, alla tendenza all'*Inklusivismus* per utilizzare, in modo consapevolmente forse improprio, una formula felice⁴³, e in definitiva a una certa casualità. Si dimenticherebbe però che, dove un criterio obiettivo è ravvisabile, commentatori e copisti indiani lo assumono invece puntigliosamente come criterio di autenticità, anche nel corso di tradizioni lunghe e intricate: si pensi, per esempio, ad Arjunavarmadeva⁴⁴ che espunge come spurie dal testo dello *Śataka* di Amaruka sul quale lavora le poche strofe dove la scena è all'aperto, contrariamente a quanto accade in tutte le altre, o dove (criterio di grande penetrazione stilistica) gli *alāṅkāra* si presentano numerosi; si pensi alla vicenda testuale della *Caurapañcāśikā*⁴⁵, dove, su 117 strofe in totale delle diverse recensioni, i manoscritti ne tramandano due soltanto che non rispettano né la struttura, caratteristica e inconfondibile, né il metro di tutte le altre... Ce n'è a sufficienza, credo, per supporre ragionevolmente che, se l'ambientazione rurale fosse stata sentita come il contrassegno della *Sattasāī*, sarebbe stata rispettata piuttosto attentamente, e comunque non disattesa due volte su tre!

L'evidenza interna emersa dall'indagine entro il *corpus* dell'opera

⁴² Cfr. WEBER, *Das Saptaçatakam*, cit., pp. XLV-LI e, per la critica relativa, TIEKEN, *op. cit.*, p. 11.

⁴³ Cfr. in generale *Inklusivismus. Eine indische Denkform*, hsgb. von G. OBERHAMMER, Wien 1983.

⁴⁴ Cfr. A.K. WARDER, *IKL, III, The Early Medieval Period (Śūdraka to Viśākha-datta)*, Motilal Banarsidass, Delhi 1977, p. 184.

⁴⁵ Il più recente, e migliore, studio testuale dell'opera, al quale si fa riferimento in questa sede, è B. STOLER MILLER, *Phantasies of a Love-Thief. The Caurapañcāśikā attributed to Bilhana*, Columbia University Press, New York and London, 1971.

è ribadita dalla prospettiva quasi generalmente assunta, nei confronti della *Sattasāi*, già dai letterati e dai critici indiani di epoca classica e postclassica. L'unica eccezione a me nota è costituita forse proprio dal primo riferimento all'opera di cui si abbia notizia, cioè dalla str. 13 del *Harsacarita* di Bāṇa ⁴⁶:

avināśinam agrāmyam akarot sātavāhanah (v.l. śāli°)
viśuddhajātibhiḥ kośam ratnair iva subhāṣitaiḥ,

che il Winternitz traduce: “Einen unvergänglichen, feinen Schatz hat Sātavāhana (d.i. Hāla) durch seine schönen in reinen Versmaßen abgefaßten Lieder geschaffen, wie (er sich als König einen unvergänglichen, nicht im Dorf entstandenen Schatz) durch Edelsteine (von lauterer Echtheit geschaffen hat)” ⁴⁷, esplicitamente avvertendo in nota sia dell'uso intenzionale di *agrāmya*- sia del doppiosenso su cui la strofe è costruita. Il Tieken, in modo sostanzialmente analogo, ma intendendo *jāti*- come l'*alāṅkāra* anziché come la categoria metrica, traduce e argomenta a sua volta: “Sātavāhana made an immortal and refined Kośa with Subhāṣitas consisting of pure characterizations, as if it were a treasury filled with the purest pearls. It is commonly assumed that Bāṇa refers to the *Sattasāi* here. This assumption finds support in his use of the word *agrāmya*, which with reference to the *Sattasāi* acquires a double meaning, referring to the subject-matter of the text, which is village-life (*grāma*), on the one hand, and to the result, which is a Kośa for the cultered city-man (*agrāmya*), on the other” ⁴⁸.

Le deduzioni dei due studiosi sono molto verosimili, ancorché non definitivamente dimostrabili: che *agrāmya*-, lett. “non di villaggio”, si riferisca all'esito (cittadino, colto) proprio in contrasto con il soggetto (rustico) è in effetti molto probabile; ma la probabilità diverrebbe sicurezza, in riferimento all'interpretazione dell'intera strofe, solo se si potesse assumere come certo che *viśuddhajātibhiḥ* si riferisce anche a *subhāṣitaiḥ*, oltre che a *ratnair*, e che *jāti*- designa qui la categoria metrica, o (meglio, secondo me) l'*alāṅkāra* nel senso di caratterizzazione di animali, villaggi, ecc. Da esaminare sarebbe in proposito la questione dell'esatto valore tecnico di *jāti*- per Bāṇa, visto che il suo contemporaneo Daṇḍin lo usa come sinonimo di

⁴⁶ Qui citata seguendo TIEKEN, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁷ WINTERNITZ, *op. cit.*, p. 101 sg. (per lo studioso, che non ne riporta il testo originale, si tratta della strofe 14, anziché della 13).

⁴⁸ TIEKEN, *ibid.*

*svabhāvokti*⁴⁹; ma il quesito, per carenza di elementi obiettivi, rischierebbe di rimanere sterile, o capzioso, data la non rilevante differenza tra le due figure. È perciò meglio ritenere le considerazioni del Winternitz e del Tiekken a sufficienza fondate e concluderne che Bāṇa sembra attribuire alla *Sattasāi* una tematica rurale.

Si tratterebbe, però, dell'unico caso: schiacciante appare infatti la testimonianza dei trattatisti offerta dalle 35 strofe che figurano solo nell'*alamkāra-Literatur* raccolte dal Weber nell'*Anhang*⁵⁰ all'edizione del 1881. Di queste, infatti, una soltanto (la 997) è ambientata nel villaggio. E se i teorici, o i critici, indiani hanno ascritto alla *Sattasāi*, o hanno comunque ritenuto le appartenessero, strofe che non hanno nulla a che vedere con le campagne, ciò significa che la sensibilità letteraria diffusa, anche ai livelli più scaltriti, non ha mai attribuito all'antologia lo sfondo rurale che gli studiosi occidentali vi hanno finora voluto scorgere.

Appendici

Si elencano qui di seguito, ripartite recensione per recensione, le strofe ascritte rispettivamente alle categorie (+) e (-) secondo i criteri illustrati alle pp. 111 sg. Ciò non perché si ritengano tassativi i risultati così ottenuti, sussistendo comunque in una suddivisione di questo genere il margine di soggettività che pur si è cercato di ridurre al minimo; ma per consentire al lettore di verificare, ed eventualmente di discutere, caso per caso le premesse numeriche su cui si fondano le argomentazioni e le conclusioni sviluppate nell'articolo.

ARCHETIPO

(+)

8 - 9 - 13 - 14 - 19 - 25 - 28 - 29 - 30 - 31 - 36 - 39 - 43 - 56 - 58 - 63 - 65 - 66 - 70 - 84 - 97 - 103 - 104 - 105 - 107 - 109 - 110 - 117 - 119 - 120 - 121 - 122 - 128 - 129 - 140 - 143 - 145 - 152 - 153 - 159 - 161 - 162 - 164 - 165 - 166 - 167 - 168 - 169 - 170 - 173 - 175 - 176 - 180 - 189 - 193 - 194 - 197 - 205 - 218 - 219 - 220 - 221 - 222 - 229 - 231 - 232 - 238 - 246 - 254 - 256 - 257 - 262 - 263 - 273 - 283 - 294 - 295 - 313 - 315 - 316 - 317 - 318 -

⁴⁹ Cfr. P.V. KANE, *History of Sanskrit Poetics*, Motilal Banarsidass, Delhi 1971 (repr. 1987), p. 149; inoltre WARDER, *IKL I*, cit., p. 101 sg.

⁵⁰ Cfr. WEBER, *Das Saptāçatakam*, cit., pp. 509-513 (tradd. itt. in HĀLA, *op. cit.*, pp. 210-216 e note relative alle pp. 233-235).

LA SATTASĀI DI HĀLA

322 - 323 - 324 - 331 - 335 - 336 - 355 - 358 - 359 - 360 - 365 - 370 - 373 -
379 - 383 - 386 - 388 - 391 - 396 - 399 - 410 - 412 - 416 - 419 - 422 - 431 -
434 - 445 - 454 - 460 - 461 - 468 - 469 - 473 - 493 - 496 - 497 - 499 - 501 -
502 - 503 - 518 - 532 - 536 - 538 - 539 - 541 - 546 - 550 - 554 - 559 - 563 -
564 - 566 - 567 - 569 - 575 - 578 - 579 - 583 - 586 - 587 - 589 - 592 - 593 -
595 - 597 - 598 - 602 - 605 - 610 - 620 - 624 - 626 - 636 - 641 - 645 - 660 -
669 - 676 - 685 - 689 - 691 - 692 - 693 - 696 - 707 - 711 - 714 - 732 - 735 -
749 - 756 - 760 - 763 - 766 - 767 - 769 - 774 - 779 - 783 - 786 - 792 - 796.
(Totale: 188 strofe).

(-)

1 - 2 - 3 - 5 - 6 - 7 - 10 - 11 - 12 - 15 - 16 - 17 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 26
- 27 - 32 - 33 - 35 - 38 - 40 - 41 - 42 - 44 - 45 - 46 - 48 - 50 - 51 - 52 - 53 -
54 - 55 - 57 - 59 - 60 - 61 - 71 - 72 - 73 - 74 - 75 - 78 - 79 - 80 - 81 - 83 -
85 - 86 - 87 - 88 - 89 - 90 - 91 - 93 - 95 - 96 - 98 - 99 - 100 - 101 - 106 -
108 - 111 - 112 - 114 - 118 - 123 - 124 - 125 - 126 - 127 - 130 - 131 - 132 -
133 - 136 - 137 - 139 - 141 - 142 - 144 - 146 - 147 - 148 - 149 - 150 - 154 -
155 - 156 - 160 - 163 - 174 - 177 - 179 - 181 - 182 - 183 - 184 - 186 - 187 -
188 - 190 - 192 - 195 - 196 - 198 - 199 - 201 - 202 - 203 - 204 - 206 - 207 -
208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 215 - 216 - 217 - 223 - 224 - 225 - 226 -
228 - 233 - 234 - 235 - 236 - 237 - 240 - 243 - 244 - 247 - 249 - 250 - 251 -
252 - 253 - 255 - 258 - 259 - 260 - 265 - 266 - 267 - 268 - 269 - 270 - 271 -
274 - 275 - 276 - 277 - 278 - 279 - 280 - 281 - 282 - 284 - 287 - 288 - 289 -
290 - 291 - 292 - 293 - 296 - 297 - 298 - 299 - 300 - 301 - 302 - 303 - 304 -
305 - 306 - 307 - 309 - 310 - 312 - 314 - 319 - 320 - 325 - 326 - 327 - 328 -
332 - 333 - 334 - 338 - 340 - 341 - 342 - 343 - 344 - 345 - 347 - 348 - 349 -
350 - 351 - 353 - 354 - 356 - 361 - 362 - 366 - 367 - 368 - 369 - 371 - 374 -
375 - 376 - 377 - 378 - 380 - 381 - 382 - 384 - 385 - 387 - 389 - 390 - 392 -
393 - 395 - 397 - 400 - 404 - 405 - 407 - 408 - 409 - 413 - 415 - 417 - 418 -
420 - 421 - 423 - 425 - 427 - 428 - 429 - 430 - 432 - 433 - 437 - 438 - 439 -
440 - 441 - 444 - 450 - 451 - 452 - 453 - 455 - 459 - 462 - 463 - 465 - 466 -
470 - 472 - 474 - 475 - 476 - 477 - 478 - 479 - 480 - 481 - 482 - 483 - 484 -
485 - 486 - 487 - 488 - 489 - 492 - 498 - 504 - 505 - 506 - 507 - 508 - 509 -
510 - 512 - 513 - 514 - 516 - 517 - 519 - 520 - 521 - 522 - 523 - 524 - 525 -
526 - 529 - 530 - 531 - 534 - 543 - 545 - 548 - 549 - 551 - 553 - 556 - 562 -
565 - 570 - 571 - 572 - 573 - 574 - 576 - 577 - 582 - 585 - 588 - 590 - 594 -
607 - 609 - 612 - 614 - 615 - 616 - 617 - 618 - 619 - 621 - 627 - 643 - 644 -
647 - 649 - 651 - 652 - 653 - 654 - 656 - 658 - 661 - 664 - 677 - 680 - 683 -
688 - 699 - 700 - 706 - 715 - 717 - 720 - 724 - 725 - 741 - 743 - 745 - 747 -
757 - 759 - 772 - 782. (Totale: 382 strofe).

AGGIUNTE COMUNI A V E R

(+)

4 - 18 - 37 - 62 - 64 - 67 - 76 - 94 - 102 - 115 - 116 - 138 - 171 - 172 - 239
- 241 - 308 - 311 - 329 - 330 - 394 - 398 - 414 - 436 - 443 - 449 - 456 - 491

- 494 - 533 - 535 - 552 - 557 - 558 - 560 - 561 - 568 - 584 - 623 - 625 - 630
- 631 - 632 - 633 - 634 - 639 - 640 - 642 - 650 - 682 - 684 - 695 - 731 - 733
- 734. (Totale: 55 strofe).

(-)

34 - 68 - 69 - 77 - 82 - 92 - 113 - 134 - 135 - 151 - 157 - 158 - 185 - 191 -
200 - 227 - 230 - 242 - 245 - 248 - 261 - 264 - 272 - 285 - 286 - 321 - 337 -
339 - 346 - 352 - 357 - 363 - 364 - 372 - 411 - 424 - 442 - 446 - 458 - 464 -
467 - 471 - 500 - 511 - 515 - 527 - 528 - 537 - 540 - 542 - 544 - 547 - 555 -
580 - 591 - 599 - 606 - 608 - 611 - 613 - 622 - 629 - 635 - 637 - 638 - 646 -
648 - 673 - 679 - 681 - 686 - 687 - 690 - 702 - 718 - 723 - 726 - 727 - 730 -
736 - 737 - 740. (Totale: 82 strofe).

AGGIUNTE ESCLUSIVE DI V

(+)

402 - 495 - 581 - 596 - 601 - 603 - 628 - 665 - 668 - 672 - 675 - 694 - 701 -
703 - 705 - 721 - 729 - 742. (Totale: 18 strofe).

(-)

178 - 214 - 401 - 403 - 406 - 426 - 435 - 447 - 448 - 490 - 600 - 604 - 655 -
657 - 659 - 662 - 663 - 666 - 667 - 670 - 671 - 674 - 678 - 697 - 698 - 704 -
708 - 709 - 710 - 712 - 719 - 722 - 738 - 739 - 744 - 746. (Totale: 36
strofe).

AGGIUNTE ESCLUSIVE DI R

(+)

751 - 758 - 770 - 771 - 777 - 781 - 784 - 785 - 790 - 791 - 793 - 794 - 797.
(Totale: 13 strofe).

(-)

748 - 750 - 752 - 753 - 754 - 755 - 761 - 762 - 764 - 768 - 773 - 776 - 778 -
780 - 787 - 788 - 789 - 795 - 798 - 799. (Totale: 20 strofe).

AGGIUNTE COMUNI A III S-I E ALTRE RECENSIONI

(+)

809 - 821 - 822 - 832 - 834 - 836 - 837 - 838 - 839 - 840 - 845 - 848 - 849 -
852 - 862 - 863 - 864 - 865 - 876 - 884 - 885 - 957. (Totale: 22 strofe).

(-)

803 - 817 - 819 - 823 - 824 - 825 - 828 - 829 - 830 - 831 - 835 - 841 - 842 -
843 - 844 - 847 - 850 - 853 - 854 - 855 - 856 - 857 - 858 - 859 - 861 - 868 -
869 - 870 - 871 - 872 - 873 - 883 - 890 - 891 - 893 - 894 - 895 - 896 - 897 -

898 - 900 - 901 - 902 - 903 - 904 - 905 - 906 - 907 - 908 - 909 - 910 - 912 -
913 - 914 - 915 - 916 - 917 - 918 - 919 - 920 - 921 - 923 - 924 - 925 - 926 -
927 - 930 - 931 - 932 - 933 - 935 - 937 - 938 - 941 - 943 - 945 - 946 - 948 -
949 - 950 - 952. (Totale: 81 strofe).

AGGIUNTE ESCLUSIVE DI T

(+)
826 - 851 - 874 - 877 - 879 - 880 - 881 - 886 - 887 - 951. (Totale: 10
strofe).

(-)
815 - 816 - 818 - 820 - 827 - 833 - 846 - 860 - 866 - 867 - 875 - 878 - 882 -
888 - 889 - 892 - 899 - 911 - 922 - 928 - 929 - 934 - 936 - 939 - 940 - 942 -
944 - 947 - 953. (Totale: 29 strofe).

AGGIUNTE ESCLUSIVE DI VW

(+)
955 - 958 - 959 - 960 - 961 - 962 - 963 - 964. (Totale: 8 strofe).

(-)
954 - 956 - 965. (Totale: 3 strofe).

AGGIUNTE ESCLUSIVE DI S

(+)
800 - 801 - 804 - 806 - 807 - 810 - 811 - 812. (Totale: 8 strofe).

(-)
802 - 805 - 808 - 813 - 814. (Totale: 5 strofe).

CITATE SOLO DA TRATTATISTI

(+)
997. (Totale: 1 strofe).

(-)
966 - 967 - 968 - 969 - 970 - 971 - 972 - 973 - 974 - 975 - 976 - 977 - 978 -
979 - 980 - 981 - 982 - 983 - 984 - 985 - 986 - 987 - 988 - 989 - 990 - 991 -
992 - 993 - 994 - 995 - 996 - 998 - 999 - 1000. (Totale: 34 strofe).

N.B.: per il cattivo stato di conservazione del testo, non sono state prese in
considerazione ai fini del conteggio le strofe 713 - 716 - 728 (esclusive di V)
e 765 - 775 (esclusive di R).

Gian Giuseppe Filippi

CAKRAVARTIN: MYTHIC AND HISTORICAL SYMBOLS

Two preliminary points need to be clarified before we address ourselves to the problem of the concept of Universal Monarchy in ancient India. The first one concerns the rigorous and peculiar distinction between Politics and Temporal Power. The second one concerns a focussing on the links which bound the Monarch – however defined – and the Priesthood¹.

After focussing on these two points, it will be evident that it was one argument indeed, examined from two different points of view.

Temporal power, *Kṣatra* in Sanskrit, in the whole of the principles ruling the world of man and their enactment in practice. *Kṣatra* derives from *kṣetra*, which means field. This is because this world of man, inhabited by men, and for this reason defined as “human”, is an extension, a vastness², extending indefinitely in the horizontal plane.

This must not lead us to a false interpretation of astronomical geography. The world is flat and the field extends to infinity in the horizontal plane; it does not extend vertically either up or down, and so doesn't reach the sky and know the gods, nor does it reach the hells below and know the titans, the antigods³. Temporal power consists of the Kingdom on the field, *kṣetra*, merely the world we live in⁴. The rules under which this kingdom operates are described

¹ See A.K. COOMARASWAMY, *Spiritual Authority and temporal Power in the Indian theory of Government*, in American Oriental Society, New Haven 1942. R. GUÉNON, *Autorité Spirituelle et Pouvoir Temporel*, ed. Vega, Paris 1930.

² ST. KRAMRISCH, *The Hindu Temple*, M. Banarsidass, Delhi 1976, II ed., I vol., II Part.

³ A.K. COOMARASWAMY, *Angel and Titan*, JAOS, LV vol., 1935.

⁴ G.G. FILIPPI, *Post-Mortem et Liberation d'après Śaṅkarācārya*, Archè, Milano 1978, p. 29.

as *Artha*, a term sometimes translated as politics. We have to linger a moment on this term.

In classical India four ideals – *caturvarga* – were celebrated: *Kāma*, *Artha*, *Dharma*, *Mokṣa*. Each of them is the subject of several works of doctrine, that is *Śāstras* or *Sūstras*. Very popular as erotic texts in the West, the *Kāma Sūtras* go far beyond erotica. They comprehend the whole world of desire and, of course, love is a part of this world. The desire for wealth and power is also encompassed by the term *kāma*.

Artha Śāstras are political tracts dealing with administration and defence⁵. *Dharma Śāstras* are tracts which deal with religious laws, including those principles which govern cosmic order *Rta*. We can say that *Dharma* maintains harmony throughout the Universe, producing order *Rta*. *Dharma* is then Universal Law, informing the world and ordaining the hierarchy of worlds and beings. In Human Society, *Dharma* lays down rules of conduct and ritual codes in the *Dharma Śāstras*, which are a blend of liturgical manual and caste rule-book, as many Indologists have translated the term *Dharma* as Religion – rough translation which will do, for our purposes.

The word *Dharma* derives from a Sanskrit root *Dṛ*, which embodies the idea of fixity; another word of the same etymology is the mythic name of the Pole Star, *Dhruva*, the Fixed One⁶.

In this context we must mention the fact that, in India, the dome of heaven is perceived as an umbrella, whose handle is the *Axis Mundi*, and the point of intersection of umbrella and handle is the Pole Star itself. We shall refer to this again.

Dharma, then, is the principle of stability ruling the moving Universe, without participating in that movement and imposing order – *Rta* – upon chaos – *Anṛta* –. Incidentally, there is an etymological link between *Rta* and *ritus*, rite, ritual.

Finally *Mokṣa*, Liberation, which signifies the transcending of all the limitations of the relative world and the identification with the absolute *Brahman* through the path of the Supreme Knowledge. *Mokṣa* is the characteristic ideal of the priestly caste, of the hermits who forsake the world to dedicate themselves to contemplation and the study of Metaphysics contained in the *Brahma Sūtras*⁷. Clearly

⁵ O. BOTTO, *Società e Stato nell'India Classica*, in Max Weber e l'India, CeS-MEO, Torino 1986.

⁶ B.C. TILAK, *Arthic Home in the Vedas*, Tilak & Tilak, Poona 1925, II ed., ch. 3.

⁷ "If Moksa is meant to be included in the first word 'dharma', that it would not be necessary to mention 'Moksa' as an independent ideal at the end. Therefore,

that domain lies outside the limits of this essay ⁸.

The three previous ideals – which work in the world – are characteristic of the aristocratic caste, the *Kṣatriya*: that is the rulers of the *Kṣetra*, the field, and the incarnations of the *Kṣatra*, the Temporal Power ⁹.

In this context, we can state that *Kāma*, desire, is the least noble ideal of the *Kṣatriya* and therefore they graciously delegate the power of *Kāma* to the caste immediately below them, the *Vaiśya*, the merchants. The desiring of wealth, enjoyment and physical pleasure, is ascribed to the field which the two castes have in common.

Artha, the Art of Government, comprehends the administration of justice, the waging of war and management of the economy. Economy has a natural link with *Kāma* and the merchant caste ¹⁰.

The books of *Artha Śāstra* are famous for their unscrupulous Machiavellianism – bribery, use of poison, for instance –. The difference between the *Artha Śāstra* and the common idea of Machiavellianism is that the former counsels immoral methods only to preserve the state, never for the self-advancement of the *Principe* (Prince).

If we stop our investigation at this point, it would seem that Indian Politics and Western Politics are not so different. It is the concept of *Dharma* which relegates politics to the role of pure instrument.

Dharma is the domain of *Kṣatriyas* ¹¹. The nobles learn the *Dharma* from the *Brāhmaṇas*, the priests, who are the repositories of

we must say that the writers of our scriptures use the word 'dharma' in this place as meaning the numerous ethical duties which form part of our worldly life. The same meaning is conveyed by the words 'kartavya karma' (duty), 'niti' (ethics), 'nitidharma' (morality) or 'sadacarana' (good conduct), used now-a-days. But in ancient Sanskrit Treatises, the word 'niti' and 'nitisāstra' were used principally with reference to regal jurisprudence (rajaniti)". B.G. TILAK, *Gītarahasya*, Tilak & Tilak, Poona 1936, pp. 88-89.

⁸ For the relations between the *Brāhmaṇas*'s caste and Mokṣa, see *Mānava Dharma Śāstra*, VI, 36-85 and XII, 83-104.

⁹ Kṛṣṇa answers the *Kṣatriya* Arjuna: "... whatever utility there is in all the vedic ritual, all that is comprehended in the utility of the right knowledge possessed by a *Brāhmaṇa* who has renounced the world and has completely realised the Truth concerning the Absolute Reality... you are qualified for works alone, not for the path of Knowledge". *Bhagavad Gītā*, *Śaṅkara Bhāṣya*, II, 46-47.

¹⁰ The *Vaiśya* often were ministers: in Java, among nine dynasties of Kings, six were of *Vaiśya* caste. See L. SANTA MARIA, *Le influenze indiane classiche nel mondo malese-indonesiano*, in *Indologia Taurinensia*, Torino 1974, II vol.

¹¹ "(Asuri) declared *Dharma* as *Kṣatra* of *Kṣatriyas*, realm of Kings...", B. BARUA, *Historia de la Filosofía India Prebudista*, ed. Vision Libros, Barcelona 1981, I ed in Spain, p. 435 [I ed: *A History of Pre-Buddhistic Indian Philosophy*, Calcutta 1921].

this knowledge. *Dharma* is the common domain of nobles and priests, just as *kāma* is the domain which is common to nobles and merchants. *Dharma* legitimizes *Artha* which becomes harmonious with the order of the Universe. In other words, *Kṣatra*, Temporale Power, uses *Artha*, Politics, to realize, to make real, *Dharma*, Universal Law.

Temporal Power doesn't just benefit the state and the subject, it transcends them; it permeates and affects the Universe. That is to say, *Dharma* transforms universal chaos into cosmic order.

Spiritual Authority, *Brahma*, teaches this doctrine and controls its realization. The Art of Government becomes Temporal Power; little by little governing approaches *Dharma*. There is a contrary tendency: for Government to become mere politics and to separate from *Dharma*¹².

The *Brāhmaṇa* is the husband, and the King is the wife of the cosmic hierogamy. Priestliness then is the superior part of Kingship. The priest chants to the King: "I am that, Thou art this. I am Sky, Thou art Earth"¹³. And: "We (the Priests) have placed the Thunderbolt in Thy hands"¹⁴, *accipe sceptrum*, take the sceptre.

We don't understand why some Indologists have supposed that in ancient times the Priesthood was subject to the Temporal Power¹⁵. There is no doubt that, historically, rebellions of *Kṣatriyas* against the Priesthood occurred. The birth of Buddhism and Jainism are the historical proofs of such episodes. Such mutinies happened because previously, and from time immemorial, the *Brāhmaṇas* had been the undisputed authorities in India. *Rg Veda* itself, the most ancient hindu scripture, declares: "To the King, in whose realm the *Brahma* goeth first, the people pay homage of their own will"¹⁶.

In order to consummate the marriage between *Brahma* and *Kṣatra*, there must be an exaltation of the noble to priestly dignity. This Ritual is called *Rāja-sūya*, that is the quickening or animating of the King. Through a rite of initiation, the noble undergoes symbolic

¹² About the separation or opposition of *Artha* and *Dharma* see L. DUMONT, Les conceptions de la royauté dans l'Inde ancienne, in *Homo Hierarchicus, Essai sur le système des castes*, Gallimard, Paris 1986, pp. 351-375.

¹³ *Aitareya Brāhmaṇa*, VIII, 27.

¹⁴ *Rg Veda*, II, 11.4.

¹⁵ J.C. HEESTERMAN, The Conundrum in the King's Authority, in J.F. Richards "Kingship and Authority in South Asia", Un. of Wisconsin Press, Madison Wis., 1978, pp. 1-27.

¹⁶ *R. V.*, V, IV, 50, 7-9.

sacrifice¹⁷. Water plays a central function as does oil for certain European Monarchs. In addition, there are many details which recall the coronation ceremony of the Holy Roman Empire. In fact, at the beginning of the ritual, the *Kṣatriya* prostrates himself at the foot of the Priest. At the end of the ritual it is the *Brāhmaṇa* who prostrates himself proclaiming the noble *Adbirāja-rajñām*, King of Kings. We must not confuse this title with such titles as *Shah-in-shah* or *Badshah*. The nobles in the vedic period were defined as *Rājanya*, the Royal Ones¹⁸, because all the *Kṣatriyas* are virtual Kings. Only the one who is chosen by the Priesthood for the *Rāja-sūya* is the effective King, the first among the virtual Kings, and in this sense King of Kings. This is the first literary reference to the Indo-european concept of *Primus inter pares*¹⁹.

The *Rājā* becomes “wife” to the priest, that is disciple of the *Brāhmaṇa* called *Purohita*, the Chaplain, who is the *Rājā*’s *guru* and imparts the doctrine of *Dharma*. Gradually the *Rājā* learns the *Dharma* and approaches its realization on earth through *Artha*.

The Kingdom, *Rājya*, conforms progressively to universal order (*Rta*) in tandem with the spiritual growth of the King. The King becomes the Voice, *Vac*, of the Priesthood, which is the Intellect, *Manas*, of the human society. The Voice commands the other nobles, the merchants and the people.

“The dual Government of King and Priest knows all purposes intellectually, and announces them verbally”²⁰. “Were it not for Intellect, Voice would merely bubble”²¹. This brings back to the beginning of this brief study: in effect the King who ruled his state only through *Artha* and without performing *Rāja-sūya* and thus developed a profane or secular politics, would merely bubble²².

His case is comparable with that of a painter who commands sophisticated technique, without inspiration; he paints tables, but doesn’t produce works of Art.

When, on the other hand, the *Rājā* becomes disciple of the *Purohita*, then he is inspired by the *Dharma*. He can illuminate his whole Kingdom like the sun, and measure it by his own rays. He is

¹⁷ S. PIANO, *L’India antica e la sua Tradizione*, ed. D’Anna, Messina-Firenze, 1975, pp. 61-62.

¹⁸ In the Puranic age this term was substituted by the word “*rājaput*”.

¹⁹ G. DUMÉZIL, *Heur et malheur du guerrier*, P.U.F., Paris 1969, and *Thèmes épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi*, Gallimard, Paris 1971.

²⁰ *Aitareya Aranyaka*, I, 3,2.

²¹ *Satapatha Brāhmaṇa*, III, 2.4.11.

²² S. PIANO 1975, pp. 70-71.

helped by twelve "jewels": the first among them is the Queen; others include the *Rājā's* horse, his elephant, and so on. The number twelve is an allusion to the fact that the sun is Lord over the signs of the Zodiac. The solar symbolism became prevalent at the court of *Adhirāja-rajñām*. Gold expresses, in mineral terms, sunlight. The lion, *Simha*, represent Kingship among quadrupeds, and is often a royal title (the Great Lion), a general honorific of the *Kṣatriyas* (Lions of *Rājaputāna*), a noble surname (Mr. *Simha*)²³.

The King's weapons are the bow and arrows, and his sceptre is the thunderbolt. The bow is the sun, because it shoots in all directions, as the sun its rays.

From this stems the complex symbolism of the gift of the bow to a knight by wisemen, heremits, *Brāhmaṇas*, recurrent throughout the Indo-european literature: the test of the bow to make manifest the true king²⁴.

The *vajra*, the bolt, the weapon of Zeus, Thor, Indra, the Kings of the gods, is represented by a spray of sunbeams.

The *Cakravartin* is rather mysterious but it is present in ideal form or embodied as a real person at every stage of indian History.

There are two possible translations of the term *Cakravartin*, both close in meaning: *Cakra* always means wheel²⁵, and *vartin* can be understood as he who lives in the wheel. The second translation of *vartin* is he who turns the wheel²⁶.

Both versions express roughly the same idea: *Cakravartin* is the King who is at the hub of the wheel and imparts movement. Here is the principle of *motor immobilis*; the still centre of the turning world.

It is more difficult to define the *Cakra*. We know that a *Cakra* was a cutting weapon, a hollow disc with a sharp rim which was twirled on one's index finger and flew at one's enemy²⁷. It would be simplistic and reductionist to conclude that *Cakravartin* derives solely from the spinning disc. The *cakra* is the preferred weapon of the

²³ G. PIPITONE, *Aspetti dell'educazione nell'India antica*, La Medusa ed., Marsala 1983, pp. 49-67.

²⁴ A.K. COOMARASWAMY, *The symbolism of Archery*, in *Ars Islamica*, X, 1943, pp. 104-119; see S.B., V, 3, 5, 30.

²⁵ S. VARMA, *The Etymologies of Yaska*, V.V.R. Inst. Press, Hoshiarpur, 1953, p. 77.

²⁶ M. STUTLEY & J. STUTLEY, *A Dictionary of Hinduism*, Routledge & Kegan Paul, London 1977.

²⁷ Some *Cakra* is kept in the Pitt Rivers Museum of Oxford. See also O.H. DE A. WIJESKARA, *Discoid Weapon in Ancient India*, *Adyar Library Bulletin*, 25, Madras 1961, pp. 250-251.

Cakravartin, just as the bow for the *Rājā*. We need, however, broader interpretations.

The term of *Cakra-vāla* used by the most authoritative *Dharma Śāstra*, the *Mānava Dharma Śāstra*, is very interesting²⁸. Literally, it means the thing which encircles the wheel, represented as the nine mountain chains which mark the rim of the human world and demarcate the earth from the ocean and the sky. The human world forms a ring in the centre of which is Mount Meru. This mythic map of the world is defined as *Cakravarti-Kṣetra*, the field of *Cakravartin*; we have extended the concept of *Cakravartin* and his Kingdom up to the limits of the earth²⁹.

Nevertheless, the domain of the *Kṣetra* doesn't distinguish between the *Cakravartin* and the *Rājā*, but except in terms of spiritual scale. In the *Mānava Dharma Śāstra*, to which we referred earlier, there is a crucial point: in the centre of the *Cakra* stands Meru, the cosmic mountain which is the axis of the world³⁰, whose summit touches the sky at the point where the Pole Star shines³¹.

Indian Astrology, the *Vedāṅga Jyotiṣa*, informs us that Meru is surrounded by the *Raṣi-cakra*, the wheel of the Zodiac³². This represents a further expansion beyond the world we inhabit.

The *Cakravartin*, at the hub of the wheel, sits on the summit of Meru. The cosmic mountain pivots on the Pole Star, the only fixed point in the sky. So the *Cakravartin* is the Pole Star, that is to say the *Darma*.

The *Cakravartin's* knowledge of the *Dharma* is so perfect that he becomes one with the object of knowledge; knower and known are one. His superiority over the *Rājā* is immeasurable and the latter, with the twelve signs of the Zodiac revolves around the Universal King in the *Raṣi-cakra*.

The symbols of the *Cakravartin* have no connection with the sun³³: those symbols are *Cakra*, the umbrella, *Chatra*, the eagle Garuḍa, King of all flying creatures, the column, the mountain, and

²⁸ *Mānava Dharma Śāstra*, IV, 242.

²⁹ "For the mark of Viṣṇu's discus is visible in the hand of one who is born to be *Cakravartin*, one whose Power is invincible even by the gods". Viṣṇu Purāṇa, XIII.

³⁰ ROMMEL & S. VARMA, *The Himalaya Kailasa-Manasarovar in Scripture, Art and Thought*. Lotus Books, Genève 1985, pp. 20-22.

³¹ *Matsya Purāṇa*, CXXVII, 28-29.

³² K. MUKHERJI, *Popular Hindu Astronomy*, Sree Saraswaty Press Ltd, Calcutta 1905, pp. 13-15.

³³ O.H. DE A. WIJSEKARA, *The Symbolism of the Wheel in the Cakravartin*

so on. The *Cakravartin* has seven jewels, not twelve, because the number seven alludes to the seven stars of the Great Bear, in Sanskrit *Sapta Rkṣa*, *Septem-triones*³⁴.

In the Indian scriptures we find two more *Cakras*, both more comprehensive than the *Raṣi-cakra*: these are the *Kāla-cakra* and the *Dharma-cakra*. The former is time which comprehends the whole cosmos³⁵. It orbits Śiva as Time god. Śiva is described as a terrifying omnipotence, as mover and destroyer of all beings. Like Saturn-Kronos, the reaper and murderer. One of the attributes of Śiva as Death god, is *Dharma Rājā*, and that is very significant because it is also the title of the *Cakravartin*³⁶.

The *Cakravartin* is Lord of *Dharma-cakra*, because he became the source of cosmic law³⁷. As monarch, he is Universal, in that he transcends time, order and all the world.

Therefore, after the *Rāja-sūya*, he must perform one or more times, the horse-sacrifice. After this ritual called *Aśvamedha*, the King is recognised through the cosmos as *Cakravartin*³⁸. A white horse is chosen to represent the sun. The would-be *Cakravartin* leads his army and court, and they all urge the horse to move ahead of them in a northerly direction. This journey lasts six months and represents the transit of the sun towards the North. The sacred horse passes through several Kingdoms, always honoured with reverence and fear. During this six-months period, twelve Kings who have already performed the *Rāja-sūya*, must publicly identify him as *Cakravartin* and become his disciples. Being merely a spiritual recognition, seldom in history has, this procession of the *Cakravartin*, been subject to rejection or interference, and then, only by non-hindus³⁹.

In the next six months, the horse is urged towards the South –

concept, in *Fecilitation* volume presented to Prof. Sripad Krishna Belvalkar, ed. A.S. Altekar, Benares 1957, pp. 262/267.

³⁴ Viz. the seven oaxes. See G. DE SANTILLANA & H. VON DECHEND, *Hamlet's Mill*, Princeton Un. Press, Princeton 1969, ch. X.

³⁵ "The great *Cakra* having the form of a wheel, greater even than the Wheel of the Universe or the eternal Wheel of Time: may that discus of the Lord of the Discus Protect you", *Ṣoḍaśāyudhastotram*, 2.

³⁶ R. INDEN, *Ritual, Authority and Cyclic Time in Hindu Kingship*, in J.F. Richards, 1978, pp. 28-73.

³⁷ W.E. BEGLEY, *Viṣṇu's flaming Wheel*, New York Un. Press, New York 1973, pp. 33-34.

³⁸ P.E. DUMONT, *L'Aśvamedha. Description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique*, Louvain 1927.

³⁹ The most famous episode concerns the *Aśvamedha* performed by Puṣyamitra Śunga: the Greeks of Baktriana stole the horse. The King rescued the horse, and

the journey mimics the annual cycle of sun⁴⁰ –; the horse is tethered to a post which is the *Axis Mundi*. There the horse is sacrificed. His carcass is draped with a golden cloak covered in stars (*tārpya*), the cloak of *Cakravartin*. This is the cloak of the sky which drapes the polestar King.

The slain horse is transformed into a Pegasus, a winged steed flying the King to *Dhruva*. In the moment of transformation, the symbolism shifts from the sun to North Star⁴¹.

The *Cakravartin* embodies a fusion of sacred and temporal power. This Kingdom of peace and justice extends to all beings, even to the barbarians who do not recognise him. Therefore those who assumed this extraordinary title did not demand universal recognition.

It is worthy of note that the title of *Cakravartin* never became hereditary like the titles of the Roman, Medieval, Chinese and Japanese Emperors. The title was conferred only on particular individuals who were seen by their peers and by the priesthood as identified with *Dharma*⁴².

Like the sacred *yogin*, the *Cakravartin* is outside normal rules. His corpse is discarded and not burnt: that is because this lofty personage doesn't need consolation, nor is there any need of measures to placate the deceased. Popular veneration covered his body with a simple cairn of stones⁴³. Near the cairn, *stūpa* in Sanskrit, a pole was erected which commemorated his polar function.

Few *stūpas* survive in their original, simple form: forlorn remnants of a forgotten and epic myth.

When Buddha was dying, he expressed the desire for his corpse to be covered with stones like an ancient *Cakravartin*⁴⁴. As he said

achieved the ritual. See A. DANIELOU, *Historie de l'Inde*, éd. A. Fayard, Paris 1971, III, 2.

⁴⁰ For the Indian cyclic concept of time, see the classical *Book of India Eras*, by Sir A. Cunningham, Indological Book House, Varanasi 1970, II ed.

⁴¹ Some post remains in Kutei (Borneo), see L. SANTA MARIA, 1974.

⁴² B.G. TILAK, 1925, ch. III.

⁴³ J.W. SPELLMANN, *Political Theory of Ancient India. A Study of Kingship from the earliest Times to circa a.D. 300*, Clarendon Press, Oxford 1964, pp. 99. In the Mahabharata there is a list of sixteen celebrated *Cakravartin*: they are these: Marutta Avikṣita, Shotra, Ātithina, Bhadratha Vira, Sivi Auśinara, Bharata Daśyanti, Rāma Dāśarathi, Bhagīratha, Dilīpa Ailavila Khaṭvāṅga, Māndhātṛ Yauvanāśva, Yayāti Nāhuṣa, Ambarīsa Nābhāgi, Śaśabindu Caitraratha, Gaya Āmūrtarayasa, Rantideva Sāṅkṛti, Sagara Aikṣvāku, Prthy Vainya. All these are well-known mythic personalities, except the last one who appears only here in the Hindu scriptures.

⁴⁴ J. IRWIN, *The stupa and the Cosmic Axis: the archaeological evidence*, in South Asian Archaeology, ed. M. Taddei, Naples 1979.

this, he pointed out a *stūpa* and its pole: *ironia della sorte*, because Buddha, a Prince, had refused the *Rāja-sūya* to become a monk.

During his retreat in the desert, the temptor offered him the title of *Cakravartin*. He refused in order to become a Buddha. When Buddha delivered his first public discourse in Benares, he set in rotation the wheel of the law, like a *Cakravartin*⁴⁵. We owe a debt of gratitude to Buddha, because it was he who promoted the first scriptural reference to the *Cakravartin's* a *stūpas*.

The Finnish scholar A. Parpola records that in the Indus civilisation they have observed many traces of symbols of *Cakravartin*, like the cloak *tārya*, for instance⁴⁶. The first historical evidence of the proclamation of a *Cakravartin* relates to Pusyamitra Sunga, in the year 187 b.C. The second historical reference occurs in the fifth century a.D.; the proclamation of the King Samudragupta of Gupta dynasty. After that, Pulakesin Chalukya was proclaimed *Cakravartin* in the sixth century. In the seventh century there were two *Cakravartins*: Adityasena Gupta and Svaskonda Varman Pallava. The last reference to a *Cakravartin* concerns a King of the Ganga dynasty of Orissa, in the IX century⁴⁷.

We come across some stories in this tradition from Indonesia. In Bali there was an *Aśvamedha* in the XI century; on that occasion, during this ritual, somehow the horse got lost and only its penis remained. It is believed that some tribe of the mountains performed the sacrilege. The *lingam* of the horse became an object of worship on the island⁴⁸.

In the thirteenth century two kings of the Srivijaya dynasty of Java were proclaimed *Cakravartins*⁴⁹. On the Indian mainland, the Mughal Muslim Emperors, not daring to claim the Hindu title of *Cakravartin*, took the title of *Dharma Rajas*. The celebrated hero Śivājī, Rājā of Poona in the 1674 assumed the title of *Chatrapati*, the lord of the umbrella, a timid but clear allusion⁵⁰.

⁴⁵ A. BAREAU, *Sur l'origine des Piliers dits d'Asoka, des Stoupas et des arbres sacrés du Bouddhisme primitif*, in *Indologica Taurinensia*, vol. II, Torino 1974.

⁴⁶ A. PARPOLA, *The Sky Garment*, Finnish Oriental Society, Helsinki 1985, ch. s VII-XI.

⁴⁷ A. DANIELOU, 1971, IV, 3.

⁴⁸ M. COVARRUBIAS, *Island of Bali*, ed. KPI Ltd, London 1986, I engl. ed., ch. II. M. KERTONEGORO, *The spirit journey to Bali Aga, Tenganam Peglingsingan*, Harkat Found. ed., Bali 1986.

⁴⁹ H.B. SARKAR, *Cultural Relations between India and Southern Asian Countries*, I.C.C.R. & M. Banarsidass, Delhi 1985, ch. 11.

⁵⁰ A. DANIELOU, 1971, V, 3. Before the rite Śivājī gave public proofs of his

Historically, the ideal has stupendous stamina. B.G. Tilak (1856-1920), called Lokamanya, “the Honoured by the World”, in the beginning of own century, was the leading Nationalist anti-British figure; he publicly claimed to be – and was in fact – descendent from the *Citpāvan Brāhmaṇas*, who had the right to anoint the *Cakravartins*. In this direction, he supported the ideal of the *Svarāj* – often translated with self-government or independence – as a re-manifestation of an Universal Kingdom of peace and justice⁵¹.

We must point out that the sanskrit term of *Svarāj(ya)* designated the Kingdom of the *Cakravartin* rather than the idea of independence.

Gandhi also hinted at the symbols of the *Cakravartin*, especially when he was interested by an other ideal of Universal Kingdom, the *Khilafat*. Up till now no scholar has studied this aspect of the Mahatma’s interest towards that rebellion of 1922-25. Gandhi reinforced the concept of *Svarāj(ya)* in the spiritual sense, and rescued it from any imperial or imperialistic interpretation.

In our opinion it is not an accident that the new-born Indian Republic assumed two symbols, the *cakra* and the head of a column with four lions, both being emblems of *Cakravartin*.

We must conclude these few remarks with some iconographic observations. The symbols of the *Cakravartin* are not very frequent in Indian Art: Irwin gave an unequivocal demonstration that the classical symbols have been the *stūpa* and the column⁴⁴. Heinrich Zimmer identified only one icon representing a *Cakravartin*: it is about the famous panel found at Jaggayyapeta, now in the Madras Museum⁵². No doubt on the identification: in fact the *Cakravartin*, under the shadow of the *chatra*, is surrounded by his seven jewels: the wheel, the queen, the horse, the elephant, the general (= sword), the treasurer (= treasure), the gem. This personage, who has been identified as King Mandhata, is represented as a *Yakṣa* giant wearing a monumental turban, in the style of the *Yakṣas* of the *stūpa* of Bharut. In spite of the affirmations of Gopinatha Rao, in the icons the *Cakravartin* does not wear the Nārāyana headgear in the shape of a truncated cone⁵³.

appartenance to the *Kṣatriya* caste: M. EDWARDES, *A History of India*, Thames and Hudson, London 1961, III, IV.

⁵¹ M. EDWARDES, VI, IV, 2.

⁵² H. ZIMMER, *The Art of Indian Asia*, Princeton Un. Press, Princeton 1955, pp. 245-246.

⁵³ T.A. GOPINATHA RAO, *Elements of Hindu Iconography*, II ed. M. BANARSIDASS, Delhi 1985, (I ed. Madras 1914), I vol., p. 29.

The horse of this panel is very interesting too; Biswas maintains that this horse looks not like a real horse, but appears as if it is a wooden toy-horse⁵⁴. This opinion approaches the horse of the *Cakravartin* to the steed of Revanta or Rīyanār, the keepers of the field: actually these two minor divinities play the role of sacred Kings in the domain of the spirits⁵⁵. More interesting is the opinion of Sivaramamurti, who explains the shape of the horse in the panel of Jaggayyapeta as a Pegasus, the winged steed of the *Aśvamedha*⁵⁶.

Many scholars maintain that there are other icons of the *Cakravartin* in Indian Art⁵⁷, but the absence of some symbols of the Universal Monarch lead us to the caution. Only one more specimen certainly represents the *Cakravartin*. It is the icon of Khasarpana Lokeśvara of Chaudhwar as considered by Stella Kramrisch⁵⁸. This image describes Avalokiteśvara as Lord of the world and, to this purpose, it awards to the *Bodhisattva* all the jewels of the *Cakravartin*.

⁵⁴ T.K. BISWAS, *Horse in Early Indian Art*, M. MANOHARLAL, Delhi 1987, pp. 59-60.

⁵⁵ L. DUMONT, *La civilisation indienne et nous*, A. Colin ed., Paris 1975, ch. IV. B.N. Sharma, *Iconography of Revanta*, Abhinava Publ., New Delhi 1975 pp. 25-27. B.N. Sharma approaches the iconography of Revanta to the Kalkin: more interesting would be the study of the iconography of Kalkin as *Cakravartin*.

⁵⁶ C. SIVARAMAMURTI, *Amaravati Sculpture in Madras Museum*, Bulletin of the Madras Govt. Museum, vol. IV, Madras 1942, p. 94.

⁵⁷ T.K. BISWAS, pp. 60-62.

⁵⁸ St. Kramrisch, *Indian Sculpture*, Un. of Pennsylvania Press, Philadelphia 1960, p. 81.

MAURIZIO SCARPARI

TIPOLOGIA E CARATTERISTICHE
DEL SINTAGMA NOMINALE NELL'ANALISI
DELLA LINGUA CINESE CLASSICA*

Le unità linguistiche a cui siamo soliti fare riferimento nell'analisi della lingua cinese classica sono: la parola, il sintagma, la frase. La parola è il costituente della frase di livello inferiore sotto al quale non è possibile procedere nell'analisi sintattica; il sintagma è un costituente della frase di livello intermedio che, a livello gerarchico, si colloca tra la parola e la frase; la frase, infine, è l'unità massima dell'analisi, l'unica delle tre ad avere valore indipendente. La parola e il sintagma, qualora abbiano valore verbale, possono essere considerati frasi verbali semplici ridotte al loro componente essenziale, il verbo.

Il dibattito intorno alla definizione di queste unità linguistiche è, su alcuni punti tutt'altro che secondari, ancora aperto. Poiché in questa sede ci occuperemo esclusivamente di un tipo particolare di sintagma, quello nominale, non tratteremo delle complesse problematiche relative alla definizione di parola, alla distinzione tra parole monomorfemiche e parole polimorfemiche e alla loro categorizzazione in classi, né affronteremo la questione, assai rilevante da un punto di vista teorico, se la parola debba essere considerata un costituente del sintagma o se, invece, sia essa stessa un sintagma. Nondimeno, alcune definizioni sono necessarie. Ci limiteremo, perciò, solo a quelle che riteniamo indispensabili per un corretto sviluppo della tematica che ci accingiamo ad affrontare.

Distinguiamo tre tipi diversi di frase: la frase minima, la frase verbale e la frase nominale. La frase verbale e quella nominale possono essere semplici o composte.

La frase minima è costituita dalle interiezioni. Queste sono parole monomorfemiche (ad esempio: *hu*, *jie*, *wu*, *yi* ecc.) o polimorfemiche

* Lavoro eseguito nell'ambito della ricerca CNR «Tradizione e rinnovamento nello sviluppo letterario e nell'evoluzione linguistica della Cina contemporanea» diretta dal prof. Mario Sabattini.

(ad esempio: *jielai, wuhu, yijie* ecc.) caratterizzate dall'assenza totale di ruolo sintattico e, per questo motivo, sono isolate nel sistema.

La frase verbale semplice ha come fine principale quello di descrivere un processo, uno stato o una qualità. I suoi costituenti principali sono: il soggetto (sintagma nominale) e il predicato (sintagma verbale e le sue eventuali estensioni, i complementi, costituiti da sintagmi nominali o preposizionali). Fatta eccezione per il sintagma verbale, che è il costituente fondamentale e quindi essenziale della frase verbale semplice, la presenza degli altri costituenti (soggetto e complementi) non è obbligatoria.

La frase nominale semplice ha come fine la categorizzazione di un evento, di un processo, di un giudizio, di un'opinione ecc.; non richiede la presenza né del verbo né della copula; è formata da due costituenti di valore nominale (per convenzione chiamati X e Y) giustapposti e seguiti dalla particella finale *ye* o da altre particelle finali indicanti interrogazione o meraviglia (ad esempio: *bu^a, yu, zai*). Dei suoi tre componenti principali (X, Y e particella finale), solo la presenza del primo non è obbligatoria.

La frase composta è formata da due o più frasi in relazione tra loro: quando il loro ordine può essere invertito senza che il significato complessivo della frase composta subisca un mutamento sostanziale, la relazione che le lega è di coordinazione; quando, invece, modificando l'ordine delle frasi, il significato complessivo della frase composta subisce un mutamento rilevante, la relazione che le lega è di subordinazione. In questo caso distinguiamo una frase principale da una o, eventualmente, più frasi secondarie. Possono essere costituenti della frase composta sia frasi semplici sia frasi composte.

Il sintagma è costituito da una sequenza di parole in stretta relazione tra loro e opera a un livello gerarchico inferiore rispetto alla frase. Distinguiamo sintagmi verbali, nominali e preposizionali.

Il sintagma verbale è costituito da un verbo e dai suoi eventuali determinanti. Se presenti, questi sono posti in posizione pre-verbale: SV (D → V). La presenza del verbo (costituente principale, testa del sintagma) è obbligatoria; quella del determinante è, invece, facoltativa. Nel caso di assenza di determinanti, il sintagma verbale coincide con la parola; nel caso in cui il sintagma verbale sia il solo costituente della frase, esso coincide con la frase verbale semplice.

Il sintagma nominale è costituito in modo più vario rispetto al sintagma verbale. A differenza di quest'ultimo, il sintagma nominale non può mai coincidere con la frase, essendo sempre e solo un suo costituente. La relazione che intercorre tra i vari costituenti del sintagma nominale ricorda, in larga misura, quella descritta per le frasi composte. Possiamo distinguere almeno tre tipi diversi di sintagmi

nominali: a) i sintagmi nominali per coordinazione copulativa o alternativa; b) i sintagmi nominali per determinazione (*determinazione* è un termine impiegato esclusivamente a livello sintagmatico e corrisponde al termine *subordinazione* impiegato, invece, a livello di frase); c) i sintagmi nominali per nominalizzazione (che derivano da quelli per determinazione).

Il sintagma preposizionale è costituito da un sintagma nominale introdotto da preposizione. Esso è assimilabile, per caratteristiche e tipologia, al sintagma nominale.

I sintagmi nominali possono essere costituiti da singole parole, gruppi di parole o frasi verbali ridotte al rango di sintagma nominale (in seguito a questo declassamento, la frase verbale perde completamente l'indipendenza che la caratterizza).

Il sintagma nominale per coordinazione

Il sintagma nominale per coordinazione si ha quando tutti i costituenti principali del sintagma possiedono eguali proprietà sintattiche, quando cioè l'eventuale inversione nell'ordine dei costituenti non determina mutamenti sostanziali e strutturali per l'intero sintagma. Questi costituenti (che, per comodità d'analisi, indicheremo con le lettere A e B, seguite dalla specificazione del valore verbale: Av, Bv, o nominale: An, Bn) possono essere associati per coordinazione copulativa (indicata dal segno +) o per coordinazione alternativa (indicata dal segno /). Ad esempio, nella frase:

- [1] *Wang yue*: "He yi li wu guo?", *daifu yue*: "He yi li wu jia?", *shi shuren yue*: "He yi li wu shen?", *shang xia jiao zheng li er guo wei yi* (*Mengzi* 1/1A/1)¹.

Se Vostra Maestà dice: "Come posso recar profitto al mio stato?", i gran dignitari diranno: "Come possiamo recar profitto alle nostre casate?" e i piccoli funzionari e la gente comune diranno: "Come possiamo recar profitto a noi stessi?" con il risultato che *superiori ed inferiori* lotteranno l'uno contro l'altro per il profitto e il paese si troverà in grave pericolo!

¹ Per le citazioni dai testi classici, il riferimento è sempre alle concordanze e agli indici della Harvard-Yenching Institute Sinological Index Series, tranne nel caso dello *Han Feizi* (per il quale è stata impiegata la concordanza pubblicata nella Repubblica Popolare Cinese: *Han Feizi suoyin*, Beijing, 1982), del *Guoyu* (per il quale è stata impiegata la concordanza pubblicata nella Repubblica di Cina: *Guoyu yinde*, Taipei, 1973) e del *Lun Heng* (per il quale, in mancanza di una concordanza completa, è stato indicato semplicemente il capitolo da cui la citazione è tratta).

le parole *shang* «superiori» e *xia* «inferiori», giustapposte, formano un sintagma nominale per coordinazione copulativa: SN (An + Bn). Invece nella frase:

- [2] *Ri yue chu yi er jue huo bu xi, qi yu guang ye bu yi nan hu?*
(*Zhuangzi* 2/1/22)
Quando i fuochi delle torce non vengono spenti nonostante il sole o la luna siano già apparsi in cielo, non è che forse ci si sta preoccupando troppo di illuminare il mondo?

le parole *ri* «sole» e *yue* «luna», giustapposte, formano un sintagma nominale per coordinazione alternativa: SN (An / Bn).

Come si può notare, formalmente nulla indica se le parole costituenti il sintagma si trovano in rapporto di coordinazione copulativa o di coordinazione alternativa: esse sono semplicemente giustapposte. È il contesto, nella maggior parte dei casi, che risolve ogni possibile dubbio. Infatti, risulta evidente dal contesto che, in [1], *shang* e *xia* non possono essere in alternativa tra loro, poiché comprendono tutte le categorie di persone considerate, dalle maggiori alle minori della scala gerarchica: il sovrano, i gran dignitari, i piccoli funzionari e, infine, la gente comune. Così come appare evidente che, in [2], *ri* e *yue* sono in alternativa tra loro, o splende il sole o splende la luna. Può essere utile osservare che, da un punto di vista puramente statistico, la coordinazione copulativa è assai più frequente di quella alternativa.

La coordinazione, spesso implicita, può essere resa esplicita dalla presenza delle congiunzioni *yu* o *ji* (coordinazione copulativa: cf. rispettivamente [3] e [4]; alcuni testi sembrano mostrare una predilezione particolare per una delle congiunzioni, ma in generale possiamo affermare che le due sono intercambiabili) e dalla congiunzione *ruo* (coordinazione alternativa: cf. [5]):

- [3] *Han yu Jing you mou, zhuhou ying zhi ze Qin bi fu jian Yaosai zhi huan.* (*Han Feizi* 2/4/28)
Se gli stati di Han e di Jing hanno ordito un complotto [contro Qin] e gli altri sovrani vi aderiranno, allora lo stato di Qin subirà di certo un'altra batosta come quella del Passo Yao.
- [4] *Qi ji Jin ping.* (*Zuozhuan* 291/ Xiang 19/ 14 Zuo)
Gli stati di Qi e di Jin stipularono la pace.
- [5] *Jun zhi zai Jin ye, Zhifu wei zhu. Qing jun ruo taizi lai, yi mian Zhifu.* (*Zuozhuan* 495/ Ai 17/ fu 3)

Quando siete stato a Jin, io, Zhifu, vi ho offerto la mia ospitalità. Ora chiedo *a voi o al vostro primogenito* di venire, per evitare che io [sia incriminato].

Naturalmente i costituenti coordinati possono essere più d'uno. In questo caso, possono venire associati in modo implicito (cf. [6]), anche se il più delle volte almeno una delle congiunzioni è presente (cf. [7]); talvolta è possibile incontrare entrambe le congiunzioni espresse (cf. [8]):

- [6] [...] *yao qi you mi lu yu bie.* (Mengzi 1/1A/2)
[Il popolo] era contento che egli possedesse *cervi, pesci e tartarughe.*
- [7] *Shi di zi yu chen ruo qi shen, wu shi bu ci.* (Mozi 22/14/14)
Se ognuno avesse per i propri *fratelli minori, figli e sottoposti* la considerazione che ha per se stesso, verso chi si manifesterebbe la mancanza di affetto?
- [8] Gong yu daifu ji Ju zi meng. (Zuozhuan 305/ Xiang 25/ 2 Zuo)
Il duca, i gran dignitari e il visconte Ju stipularono un patto solenne.

Il sintagma nominale per determinazione

Il sintagma nominale per determinazione si ha quando si vuole indicare una relazione di possesso, precisare una quantità, un valore o delle qualità di qualcuno o qualcosa; in altri termini, quando si vuole specificare in ogni senso, ponendo anche dei limiti di tempo o di spazio, il campo semantico del costituente principale. Il sintagma nominale per determinazione è formato da un costituente di valore nominale (l'elemento determinato) e dai suoi eventuali determinanti. La presenza dell'elemento determinato (costituente principale, testa del sintagma) è obbligatoria, mentre quella dei determinanti è facoltativa. Se presenti, questi sono posti in posizione pre-nominale: SN (D → N)². Se invece sono assenti, il sintagma nominale coincide con la parola. In nessun caso, però, il sintagma nominale coincide con la frase.

Il rapporto di determinazione ripropone, a livello sintagmatico,

² Non vengono considerati, in questa sede, i cosiddetti *distributivi del soggetto*, sulle cui caratteristiche cf. M. SCARPARI, *Corso introduttivo di lingua cinese classica*, Venezia, 1989³, pp. 189-192.

quello di subordinazione a livello di frase. La relazione tra i vari costituenti del sintagma (indicata nel nostro sistema di notazione dal segno →) può essere implicita, non marcata, cioè, da congiunzioni specifiche (e allora può crearsi, dal punto di vista formale, una possibile ambiguità con il sintagma nominale per coordinazione di tipo implicito), o esplicita, marcata cioè dalla particella sintagmatica *zhi*, in questo caso *particella di determinazione* (la presenza della quale risolve ogni possibile ambiguità formale con il sintagma nominale per coordinazione). In generale, la presenza della particella sintagmatica non è regolata da norme precise, come appare evidente dal confronto dei due esempi che seguono, entrambi tratti dallo stesso testo:

- [9] *Zi yi jun ming ru yu bi yi.* (*Zuozhuan* 257/ *Xiang* 4/ 2 *Zuo*)
 Forte degli ordini del principe, siete venuto a disonorare il mio povero paese.
- [10] *Qi jun zhi ming, du shui shou zhi? Jun tian ye, tian ke tao hu?*
 (*Zuozhuan* 185/ *Xuan* 4/ 4 *Zuo*)
 Se rifiutassi di eseguire gli ordini del principe, chi mai li accetterebbe? Il mio principe è il Cielo; può il Cielo essere abbandonato?

Il sintagma nominale *jun ming* «gli ordini del principe» in [9] è del tutto identico, come struttura e come significato, al sintagma nominale *jun zhi ming* «gli ordini del principe» in [10]: SN (An → Bn). Nella struttura profonda di questi sintagmi, An e Bn sono rispettivamente soggetto e complemento diretto di un'ipotetica frase verbale retta dal verbo *you* «esserci, avere»:

- [9a] *jun you ming*
 [9b] *jun zhi ming*
 [9c] *jun ming*

con l'evidente identità tra [9b] e il sintagma nominale in [10] e tra [9c] e il sintagma nominale in [9], per cui si può affermare che [9c] rappresenta una forma economizzata di [9b]. La correttezza dell'assunto di partenza, per cui [9b] e [9c] deriverebbero da [9a], si evince dal confronto della frase verbale *jun you ming* «il principe ha [lasciato] degli ordini» con il sintagma nominale *jun ming* nel brano che segue:

- [11] *Qiu Chu gong wang zu, Zinang mou shi. Daifu yue: "Jun you ming yi". Zinang yue: "Jun ming yi gong. [...] Qing shi zhi Gong".* (*Zuozhuan* 277/ *Xiang* 13/ 3 *Zuo*)

Quando in autunno il sovrano Gong di Chu morì, Zinang indisse delle consultazioni per designarne il nome postumo. I gran dignitari dissero: “*Il principe avrà certo lasciato delle disposizioni*”. “*Le disposizioni del principe – ribattè Zinang – consistono nell’aver compiuto il proprio dovere con umiltà (gong). [...] Chiedo quindi che gli sia attribuito il nome postumo di Gong*”.

An e la particella sintagmatica di determinazione *zhi* possono essere sostituiti dal sostituto *qi*, in questo caso *sostituto di determinazione*, nella posizione originaria degli elementi sostituiti. Nella frase che segue:

- [12] *Jin Cheng zi duo, qi qi ming yi.* (Zuozhuan 234/ Cheng 13/ 2 Zuo)
Ora, il visconte Cheng si mostra irriverente e si rifiuta di eseguire *il suo ordine*.

il sintagma nominale *qi ming* «il suo ordine», complemento diretto del verbo *qi* «rifiutarsi», è così costituito:

- [12a] [X] *you ming*
[12b] [X] *zhi ming*
[12c] *qi ming*

I costituenti A e B dei sintagmi nominali per determinazione fin qui esaminati hanno sempre valore nominale: An e Bn. È prevista, però, anche la possibilità che il determinante di Bn sia un verbo, come nella frase che segue:

- [13] *Song xiao guo ye.* (Mengzi 23/3B/5)
Song è un piccolo stato.

[13] è una frase nominale del tipo X Y *ye*, in cui il costituente Y è il sintagma nominale *xiao guo* «un piccolo stato», formato da *guo* «stato», testa del sintagma, determinato da *xiao* «essere piccolo», verbo intransitivo attributivo. Questo sintagma nominale è solo apparentemente dello stesso tipo di [9c]. In realtà, esso deriva da una frase verbale che ha come predicato Av e come soggetto Bn:

- [13a] *guo xiao*
[13b] *xiao guo*

Che [13b] derivi da [13a] si evince, ad esempio, dalla frase che segue:

- [14] *Guo xiao er bi.* (*Zuozhuan* 332/ *Xiang* 30/ fu 6)
Lo stato è piccolo e situato vicino [a quelli più grandi].

dove *guo* funge da soggetto e *xiao* da predicato. Se la nostra analisi di [13] non fosse corretta, allora il sintagma [13b] dovrebbe essere analizzato diversamente, come frase verbale con *guo* complemento diretto di *xiao*, e di conseguenza la voce del verbo attributivo verrebbe trasformata da attiva in causativa con valore putativo o fattitivo, come nelle due frasi che seguono, la prima con valore putativo, la seconda con valore fattitivo:

- [15] *Gongzi deng Dongsban xiao Lu.* (*Mengzi* 52/7A/24)
 Quando Confucio fu in cima alla Collina Orientale, *lo stato di Lu gli apparve piccolo.*
- [16] *Jiangren zhuo er xiao zhi.* (*Mengzi* 7/1B/9)
 L'artigiano rende più piccolo il legno tagliandolo a pezzetti.

In [13], *xiao guo* ha subito una trasformazione che possiamo trascrivere nel modo seguente: SN ($Av > An \rightarrow Bn$). Questo tipo di trasformazione, che non ammette la particella sintagmatica di determinazione *zhi* tra $Av > An$ e Bn , è comune a tutti i verbi attributivi e solo in minima parte a verbi di altre categorie.

Qualora Av sia costituito da una frase verbale in cui, oltre al verbo, sia presente anche uno dei suoi costituenti nominali, allora la presenza della particella sintagmatica *zhi* è, di norma, richiesta. Ad esempio, nella frase:

- [17] *Shi yi wei jun, you xu min zhi xin.* (*Zuozhuan* 59/*Zhuang* 11/3 *Zuo*)
 Costui merita di diventare un principe; egli possiede *un cuore che prova comprensione per il popolo.*

il sintagma nominale *xu min zhi xin* «un cuore che prova comprensione per il popolo» deriva, come nel caso di [13a], da una frase verbale che ha come predicato Av (verbo seguito dal complemento diretto: *xu min* «provar comprensione per il popolo») e come soggetto Bn (*xin* «cuore, animo»):

- [17a] *xin xu min*
 [17b] *xu min zhi xin*

Queste costruzioni, pur essendo di determinazione del tipo SN ($Av > An \rightarrow Bn$), di fatto nominalizzano formalmente la frase verbale impiegata come determinante; per questo motivo, saranno riprese nella sezione relativa ai sintagmi nominali per nominalizzazione (si veda in particolare la discussione relativa alle frasi [47] e successive).

Vi sono casi in cui il sintagma nominale per determinazione può avere una struttura più complessa rispetto a quella fin qui esaminata. Questi casi richiedono più passaggi nell'analisi. Ad esempio, nella frase:

- [18] *Meng yu Song Ximen zhi wai.* (*Zuozhuan* 232/ Cheng 12/ 2 Zuo)
 Stipularono un patto solenne *fuori della Porta Occidentale [della capitale] di Song.*

il sintagma nominale *Song Ximen zhi wai* «fuori della Porta Occidentale di Song» (che, introdotto dalla preposizione *yu*, forma un sintagma preposizionale) ha la seguente costruzione: SN ($An (An_1 \rightarrow Bn_1 (An_2 \rightarrow Bn_2)) \rightarrow Bn$).

Anche questi sintagmi complessi possono avere verbi come determinanti. È il caso del sintagma nominale *lin guo zhi min* «la popolazione degli stati limitrofi» in [19], dove il verbo *lin* «confinare, essere vicino a» determina il sostantivo *guo* «stato», formando un sintagma nominale che, a sua volta, determina il sostantivo *min* «gente, popolazione», testa di un sintagma nominale di livello superiore, per cui abbiamo la costruzione SN ($An (Av_1 > An_1 \rightarrow Bn_1) \rightarrow Bn$):

- [19] *Lin guo zhi min bu jia shao, Guaren zhi min bu jia duo, he ye?* (*Mengzi* 1/1A/3)
 Perché *la popolazione degli stati confinanti* non diminuisce e quella del mio stato non aumenta?

In [20], ritroviamo un sintagma nominale, *ren zhi an zhai* «la più tranquilla dimora dell'uomo», che ha, grosso modo, la struttura del sintagma nominale incontrato in [19], con la differenza, però, che in questo caso è *Bn* a essere determinato da un verbo, per cui abbiamo la seguente costruzione: SN ($An \rightarrow Bn (Av_1 > An_1 \rightarrow Bn_1)$):

- [20] *Fu ren, Tian zhi zun jue ye, ren zhi an zhai ye.* (*Mengzi* 13/ 2A/7)
 La benevolenza è la più onorevole distinzione conferita dal Cielo e *la più tranquilla dimora dell'uomo.*

Sintagmi nominali per coordinazione e sintagmi nominali per determinazione possono trovarsi insieme e formare sintagmi nominali più complessi. Due esempi interessanti possono essere tratti dalle frasi che seguono:

- [21] Gu zhi ren yu min *xie yao*. (Mengzi 1/1A/2)
Gli uomini dell'antichità e il popolo ne godevano insieme.
- [22] Gu zhi junzi, qi guo ye ru ri yue zhi shi (= shi), min jie jian zhi. (Mengzi 16/2B/9)
 Nei tempi antichi, quando la persona raffinata commetteva uno sbaglio, veniva osservata dall'intera popolazione, come se si trattasse di *un'eclissi di sole o di la luna*.

Il sintagma nominale *gu zhi ren yu min* «gli uomini dell'antichità e il popolo» in [21] ha la costruzione: SN (An (An₁ → Bn₁) + Bn), mentre il sintagma nominale *ri yue zhi shi (= shi)* «un'eclissi di sole o di luna» in [22] ha la costruzione: SN (An (An / Bn₁) → Bn).

Il sintagma nominale per nominalizzazione

Il sintagma nominale per nominalizzazione deriva direttamente dal sintagma nominale per determinazione. La sfera di competenza di entrambi è, in alcuni casi, la stessa, tanto che talvolta questa distinzione risulta essere puramente funzionale ai fini descrittivi. Per questi e altri motivi che saranno chiariti in seguito, si può affermare che la nominalizzazione altro non è che una specializzazione della determinazione.

Il termine *nominalizzazione* viene qui impiegato per indicare quel processo di trasformazione che volge una frase verbale in sintagma nominale, generalmente per poter incassare il sintagma così ottenuto in una frase, verbale o nominale, detta frase matrice. In altri termini, tutte le volte che una frase verbale deve essere impiegata come costituente nominale di un'altra frase verbale o di una frase nominale, *si può* procedere alla sua nominalizzazione formale prima di incassarla nella frase matrice. *Si può*, perché la nominalizzazione non è obbligatoria in cinese classico, anche se, statisticamente e, quindi, stilisticamente, è preferita. Ad esempio, nella frase che segue:

- [23] Jin ren zha jian ruzi jiang ru yu jing. (Mengzi 13/2A/6)
 Supponi che vi siano delle persone che all'improvviso vedano *un bimbo mentre sta per cadere in un pozzo*.

la frase verbale *ruzi jiang ru yu jing* «un bambino sta per cadere in un pozzo» viene incassata come complemento diretto del verbo *jian* «vedere» senza che nulla indichi l'avvenuta nominalizzazione: il semplice incassamento nella frase matrice come costituente nominale (il complemento diretto in questo caso) ne determina, automaticamente, la nominalizzazione anche in mancanza di contrassegni formali. Generalmente, però, la frase verbale che deve essere incassata viene nominalizzata formalmente da particelle e/o da sostituti specializzati in questa funzione specifica. In questi casi, la presenza della particella finale *ye* in chiusura di sintagma è frequente, anche se non obbligatoria (questa funzione di *ye* a livello di sintagma non va confusa con quella che *ye* svolge a livello di frase).

Una delle costruzioni di nominalizzazione più ricorrenti è quella che prevede l'inserimento della particella sintagmatica *zhi* tra il soggetto e il predicato. Per distinguere questa funzione da quella di determinazione in senso stretto svolta dallo stesso morfema (cf. [10]), d'ora innanzi ci riferiremo a *zhi* quando è inserita tra soggetto e predicato con il termine *particella sintagmatica di nominalizzazione semplice*. La costruzione del sintagma nominale per nominalizzazione semplice può, a questo punto, essere così riscritta: SN ($A_n \rightarrow B_v > B_n$).

In [24], la frase verbale *wang jing zi* «il sovrano ti rispetta», nominalizzata da *zhi* e chiusa da *ye*, è incassata in una frase matrice come complemento diretto del verbo *jian* «vedere» (si confronti [24] con [23]):

- [24] *Chou jian wang zhi jing zi ye.* (*Mengzi* 14/2B/2)
Io, Chou, mi sono accorto che il sovrano ti rispetta.

In alternativa a *zhi*, può venire impiegata un'altra particella sintagmatica di nominalizzazione semplice: *zhe*, che nominalizza la frase occupando la posizione finale. Questa particella viene impiegata prevalentemente in quei sintagmi nominali in cui, non essendo espresso il soggetto della frase verbale da nominalizzare, la particella di nominalizzazione semplice *zhi* non sarebbe utilizzabile (cf. [25], dove la frase verbale *bu jian Ran Meng* «[egli] non ha visto Ran Meng», nominalizzata da *zhe*, è incassata come complemento diretto del verbo *wei* «fingere», analogamente a quanto era avvenuto in [24]), ma talvolta anche in frasi in cui il soggetto è espresso, soprattutto se il sintagma nominale viene impiegato come costituente X o Y di una frase nominale (cf. [26], dove abbiamo due chiari esempi di frasi verbali nominalizzate da *zhe* e incassate come primo costituente, X, in strutture nominali):

- [25] *Yang Hu wei bu jian Ran Meng zhe.* (*Zuozhuan* 451/ Ding 8/ 3 Zuo)
Yang Hu finse *di non aver visto Ran Meng.*
- [26] *Zhanshi dai yu xin zhen zhe ze bing ruo ye.* Nongfu duo yu tian zhe ze guo pin ye. (*Han Feizi* 32/42/23)
Se *i soldati effettuano le loro esercitazioni militari in modo svogliato*, allora l'esercito si indebolisce. Se *i contadini non si dedicano con impegno ai lavori dei campi*, allora lo stato si impoverisce.

La particella di nominalizzazione semplice *zhe* può trovarsi anche alla fine di espressioni di tempo poste all'inizio di frase (cf. [27]) o, generalmente preceduta dalla particella finale *ye*, alla fine di una citazione (cf. [28]) o di un'espressione particolare (cf. [29]):

- [27] *Gu zhe ren gua er xiang qin.* (*Han Feizi* 47/4/15)
Nell'*antichità* gli uomini erano pochi e si volevano bene.
- [28] *Zi Mozi yue: "Bu keyi bu quan ai ren" zhe, ci ye.* (*Mozi* 22/ 14/19)
Era questo che il Maestro Mozi intendeva quando ha affermato: "*Si deve assolutamente esortare ad amare il proprio prossimo*".
- [29] *Ren ye zhe, ren ye.* (*Mengzi* 56/7B/16)
Lo spirito umanitario è parte integrante dell'uomo.

Le particelle di nominalizzazione semplice *zhi* e *zhe* possono talvolta essere entrambe presenti, come in [30], dove la frase verbale *de da* «le virtù sono grandi», nominalizzata da *zhi* e da *zhe*, è incassata come secondo costituente, Y, di una frase nominale (la particella finale *ye* svolge, in questo caso, entrambe le funzioni, quella cioè di caratterizzare la frase nominale di struttura X Y *ye* e quella di indicare l'avvenuta nominalizzazione della frase incassata, ma la prima è decisamente prevalente sulla seconda):

- [30] *De zhi da zhe ye.* (*Zuozhuan* 124/ Xi 24/ 2 Zuo)
Queste sono *le virtù più importanti!*

Analogamente al sintagma nominale per determinazione, anche quello per nominalizzazione prevede la possibilità che An, in questo caso il soggetto, e la particella sintagmatica *zhi*, in questo caso di

nominalizzazione semplice, vengano sostituiti dal sostituto *qi*, in questo caso *sostituto di nominalizzazione semplice*. È quanto avviene nella frase che segue:

- [31] *Xi zhe suo jin, jinri bu zhi qi wang ye. (Mengzi 7/1B/7)*
 Non vi siete nemmeno accorto *che*, coloro che a suo tempo avete promosso, oggi *sono tutti scomparsi*.

Il sintagma nominale *qi wang* «che loro sono scomparsi», presuppone i seguenti passaggi prima di poter essere incassato, insieme alla particella finale *ye*, come complemento diretto del verbo *zhi*³ «essere consapevole, sapere, conoscere»:

- [31a] *[S] wang*
 [31b] *[S] zhi wang ye*
 [31c] *qi wang ye*
 [31d] *bu zhi qi wang ye*

Costruzioni specializzate con la particella sintagmatica *zhi* espressa e *yu*^b, *yu* o *wei* come verbi³ sono piuttosto frequenti in cinese classico e rientrano nella tipologia qui descritta, SN (Av → Bv > Bn):

- [32] *Guaren zhi yu guo ye, jin xin yan eryi. (Mengzi 1/1A/3)*
Il mio atteggiamento nei confronti dello stato è di assoluta dedizione.
- [33] *Junzi zhi yu xiao ren, qi xing yi ye. (Xunzi 89/23/54)*
Non vi è differenza alcuna tra la natura originaria di una persona raffinata e quella di uno zotico.
- [34] *Ran ze wu yong zhi wei yong ye, yi ming yi. (Zhuangzi 74/26/33)*
Se è così, allora il rapporto tra inutile e utile è del tutto evidente.

Anche in queste costruzioni, il soggetto e la particella di nominalizzazione semplice possono essere sostituiti dal sostituto di nominalizzazione semplice *qi*. È il caso, ad esempio di [35], più frasi verbali

³ Per le motivazioni che hanno portato a considerare di nominalizzazione queste costruzioni, cf. M. SCARPARI, *La costruzione zhi yu ... ye nella lingua cinese classica*, in «Annali di Ca' Foscari», XXVII, 3, 1988, pp. 207-223.

in sequenza (per brevità consideriamo solo due delle otto frasi che compongono il brano; le sei omesse hanno comunque tutte la stessa struttura di quelle qui riportate). Il sintagma nominale *ming jun* «il principe illuminato» e la particella di nominalizzazione semplice *zhi* presenti nel tema della prima frase, sono sostituiti da *qi* nel tema della seconda:

- [35] *Ming jun zhi yu nei ye, yu qi se er bu xing qi ye, bu shi si qing.* Qi yu zuoyou ye, *shi qi shen bi ze qi yan, bu shi yi ci.* (*Han Feizi* 9/2/4)
Per quanto concerne le proprie mogli, il principe illuminato, pur godendo della loro bellezza, non deve dare ascolto alle loro istanze, né permettere loro di avanzare richieste personali. Per quanto concerne i suoi cortigiani, egli deve fare in modo che siano sempre responsabili di quanto affermano e non deve consentire loro di proferire parole inutili.

Un'altra costruzione assai frequente nella lingua cinese classica è quella con il sostituto indefinito *suo*, che, occupando sempre la posizione pre-verbale, può sostituire il complemento diretto, il complemento di strumento o il complemento direzionale. Le particelle di nominalizzazione semplice *zhi* e *zhe* e il sostituto di nominalizzazione semplice *qi* fanno parte, a vario titolo, della costruzione, anche se, per ragioni di pura economia, possono mancare o in parte, o del tutto. Qualora *suo* sia l'unico elemento presente di questa struttura di nominalizzazione, la frase viene comunque ridotta al rango di sintagma nominale. Per questo motivo *suo* viene chiamato *sostituto indefinito di nominalizzazione*. La presenza o l'assenza delle particelle sintagmatiche o di *qi* non comportano alcun cambiamento, né strutturale né di significato, come appare evidente dal confronto dei sintagmi *Diren zhi suo yu zhe* «ciò che i barbari Di desiderano» (cf. [36]), *wang zhi suo da yu* «ciò che il sovrano ardentemente desidera» (cf. [37]), *yu suo yu* «ciò che io desidero» (cf. [38]), dove *suo* sostituisce, in tutti i casi, il complemento diretto:

- [36] *Diren zhi suo yu zhe wu tudi ye.* (*Mengzi* 9/1B/15)
Ciò che i barbari Di desiderano è il nostro territorio.
- [37] *Ran ze wang zhi suo da yu ke zhi yi.* (*Mengzi* 4/1A/7)
Se è così, allora posso capire ciò che il sovrano ardentemente desidera.
- [38] *Qian li er jian wang, shi yu suo yu ye.* (*Mengzi* 17/2B/12)
Percorrere mille miglia pur di incontrare Vostra Maestà, ecco ciò che desideravo!

Diverse sono quindi le costruzioni possibili. Distinguiamo una forma massima, una ridotta e una minima:

forma massima	S	<i>zhi</i>	<i>suo</i>	V [...]	<i>zbe</i>
		<i>qi</i>	<i>suo</i>	V [...]	<i>zbe</i>
forma ridotta	S	<i>zhi</i>	<i>suo</i>	V [...]	
	[S]	<i>qi</i>	<i>suo</i>	V [...]	<i>zbe</i>
forma minima	[S]		<i>suo</i>	V [...]	

Nel caso in cui il costituente sostituito da *suo* sia un complemento indiretto, la presenza della preposizione non è obbligatoria; se presente, essa si colloca comunque tra il sostituto e il verbo, come negli esempi che seguono, dove *suo* sostituisce il complemento di strumento introdotto dalla preposizione *yi*² (cf. [39]), il complemento direzionale introdotto dalla preposizione *zi* (cf. [40]) e il complemento direzionale con la preposizione omessa (cf. [41]):

- [39] *Fu wei men er bu shi ru, wei li er bu shi jin*, luan zhi suo yi chan ye. (*Han Feizi* 33/4/9)
 Aprire una porta ma non lasciare entrare nessuno, promettere un guadagno ma non consentire a nessuno di acquisirlo, è *così che nasce il disordine*.
- [40] *Shengren yi zhi tianxia wei shi zhe ye, bi zhi* luan zhi suo zi qi, yan neng zhi zhi. (*Mozi* 21/14/1)
 Il saggio, che considera governare il mondo un suo compito prioritario, deve innanzitutto conoscere *da dove proviene il disordine* e solo allora sarà in grado di governarlo.
- [41] *Guan zhi fu zhong ye*, luan zhi suo sheng ye. (*Han Feizi* 48/7/14)
 Le ricchezze e il potere dei funzionari, ecco *da dove nasce il disordine*.

Un caso particolare di costruzione con *suo* è quello che ammette l'ommissione del sostituto. L'ommissione di *suo* è possibile solo se il sintagma nominale serve da complemento diretto dei verbi di esistenza *you* (cf. [46]) e *wu*² (cf. [42]), o dei verbi *de* (cf. [43]), *huo* (cf. [44]) e *qu* (cf. [45]): «ottenere, prendere, ecc.». Se il sintagma nominale è un sintagma preposizionale, la preposizione che intro-

duce il complemento obliquo può essere presente anche in assenza del complemento stesso (cf. [46]):

- [42] *Gong jia zhi li, zhi wu bu wei, zhong ye.* (Zuozhuan 101/ Xi 9/ 6 Zuo)
Sapere che non c'è cosa che non vada fatta nell'interesse della famiglia del duca, questa è lealtà.
- [43] *Wu yu shi nan, jie de qi yu, yi cong qi shi er yao qi cheng.* (Zuozhuan 332/ Xiang 30/ fu 6)
È davvero difficile non aver desideri e tutti ottengono ciò che desiderano dedicandosi con impegno ai propri compiti e sforzandosi di realizzarli.
- [44] *Fu da guo zhi ren ling yu xiao guo er jie huo qi qiu.* (Zuozhuan 390/ Zhao 16/ fu 3)
Quelli del grande stato impartiscono ordini allo stato più piccolo e tutti ottengono ciò che cercano.
- [45] *Yu qu yu qiu, bu ru ci xia ye.* (Zuozhuan 97/ Xi 7/ 3 Zuo)
Io ho avuto ciò che cercavo, senza badare alle tue mancanze.
- [46] *Sou, bu yuan qian li er lai, yi jiang you yi li wu guo hu.* (Mengzi 1/1A/1)
Venerabile Signore, siete venuto fin qui non considerando eccessiva la ragguardevole distanza di mille miglia; c'è forse qualcosa che possa recar vantaggio al mio paese?

Oltre a queste costruzioni, ve ne sono altre che rivestono particolare interesse per quanto concerne il rapporto tra determinazione e nominalizzazione. La prima di queste costruzioni ci riporta alla struttura SN ($Av > An \rightarrow Bn$) esaminata in precedenza a proposito di quei sintagmi per determinazione in cui una frase verbale viene impiegata come determinante di un sostantivo. Oltre al caso di frase verbale costituita dal solo verbo (cf. [13], senza la particella sintagmatica *zhi* espressa), abbiamo esaminato anche il caso di frase verbale costituita da più elementi (cf. [17], con la particella sintagmatica *zhi* di norma espressa). Il fatto che in questi casi la funzione che *zhi* svolge non è semplicemente di determinazione, ma anche di nominalizzazione, è già stato messo in evidenza. D'altro canto, essa non può essere ricondotta a quella che *zhi* svolge tra soggetto e predicato (cioè tra An e $Bv > Bn$), vale a dire di nominalizzazione semplice. Per questo motivo, quando *zhi* svolge questa funzione particolare,

viene definita *particella di nominalizzazione relativa* (*relativa* per distinguerla da *semplice*).

Una costruzione apparentemente simile a quella del sintagma nominale [17b] è quella del sintagma nominale della frase che segue:

- [47] Gong hong zhi yue, *Zichan xiang Zheng bo yi ru Jin*. (*Zuo-zhuan* 334/ Xiang 31/ fu 3)
Nel mese in cui il duca morì, Zichan assistette il conte di Zheng nel suo viaggio a Jin.

Il sintagma nominale *gong hong zhi yue* «il mese in cui il duca morì» deriva, in realtà, da una frase verbale formata dal soggetto (*gong* «il duca») e dal verbo (*hong* «morire»), nominalizzata per essere impiegata come soggetto di *you*:

- [47a] *gong hong*
 [47b] *gong zhi hong*
 [47c] *gong zhi hong you yue*
 [47d] *gong zhi hong zhi yue*
 [47e] *gong hong zhi yue*

Che la frase debba o, quantomeno, possa essere nominalizzata è dimostrato dall'esempio che segue:

- [48] *Gu zhi ren wei zhi bu ran, qi qu ren you dao, qi yong ren you fa, qu ren zhi dao can zhi yi li*. (*Xunzi* 47/12/73)
Gli uomini dell'antichità agivano diversamente: nel selezionare le persone, avevano un metodo, nell'assegnare un impiego, avevano un modello. Il metodo con cui selezionavano le persone consisteva nel valutare ognuno in relazione alle tradizionali norme di buona condotta.

Il sintagma nominale *qu ren zhi dao* «il metodo con cui selezionavano le persone» ha la stessa struttura del sintagma [47e], SN (Av > An → Bn), ma in questo caso è possibile ipotizzare, sulla scorta della frase verbale *qi qu ren you dao* «nel selezionare le persone loro avevano un metodo» presente sempre in [48], che il soggetto e la particella di nominalizzazione semplice *zhi* siano stati sostituiti dal sostituto di nominalizzazione semplice *qi*, in seguito omissivo. Sulla base della frase *qi qu ren you dao*, è possibile, quindi, procedere all'analisi del sintagma nominale *qu ren zhi dao* nel modo seguente:

- [48a] [S] *qu ren*
 [48b] [S] *zhi qu ren*

- [48c] *qi qu ren*
 [48d] *qi qu ren you dao*
 [48e] *qi qu ren zhi dao*
 [48f] *qu ren zhi dao*

Per quanto riguarda il sintagma nominale di tipo SN ($Av > An \rightarrow Bn$), abbiamo, quindi, nella struttura profonda, due distinte tipologie: in un caso, Bn è un costituente *esterno* rispetto alla frase verbale da nominalizzare, non essendo altro che il complemento diretto del verbo *you*; nell'altro, invece, Bn è un costituente *interno* della frase verbale da nominalizzare, il soggetto. In quest'ultimo caso, notiamo un altro interessante fenomeno: la particella di nominalizzazione relativa *zhi* e Bn (l'originario soggetto della frase verbale da nominalizzare) possono essere sostituiti non dal sostituto *qi* che, essendo di nominalizzazione semplice, può essere impiegato esclusivamente nella costruzione SN ($An \rightarrow Bv > Bn$), ma da un altro sostituto: *zhe*. Si tratta dello stesso carattere impiegato come particella di nominalizzazione semplice (cf. [25]), che, in questa occasione, viene ribattezzato *sostituto di nominalizzazione relativa*. Il sostituto *zhe* così definito si situa sempre nella posizione originaria degli elementi che sostituisce, vale a dire alla fine del sintagma nominale. I sintagmi nominali *zhi wo zhe* «coloro che mi comprendono» e *zui wo zhe* «coloro che mi condannano» della frase che segue:

- [49] *Shigu Gongzi yue: "Zhi wo zhe qi wei «Chunqiu» hu; zui wo zhe qi wei «Chunqiu» hu". (Mengzi 25/3B/9)*
 Questa è la ragione per cui Confucio ha detto: «*Coloro che mi comprendono* lo fanno grazie agli «Annali delle Primavera e degli Autunni»; *coloro che mi condannano* lo fanno a causa degli «Annali delle Primavera e degli Autunni».

appartengono alla stessa tipologia, e hanno la stessa struttura, di [17b]:

- [49a] *[S] zhi wo / [S] zui wo*
 [49b] *zhi wo zhi [S] / zui wo zhi [S]*
 [49c] *zhi wo zhe / zui wo zhe*

A questo punto il sistema è completo, con due sostituti di nominalizzazione distinti che svolgono funzioni e hanno caratteristiche proprie completamente diverse tra loro, riferendosi a strutture sintagmatiche profondamente differenti: il primo, *qi*, di nominalizzazione semplice, è impiegato nella costruzione SN ($An \rightarrow Bv > Bn$) e

sostituisce, in posizione iniziale, il soggetto (An) e la particella di nominalizzazione semplice *zhi* posta tra soggetto (An) e predicato (Bv > Bn); il secondo, *zhe*, di nominalizzazione relativa, è impiegato invece nella costruzione SN (Av > An → Bn) e sostituisce, in posizione finale, la particella di nominalizzazione relativa *zhi*, posta tra la frase verbale nominalizzata (Av > An) e il soggetto (Bn), e il soggetto stesso.

Questo impiego di *zhe* come sostituto è più frequente di quello di *zhe* come particella sintagmatica ed è comune nei sintagmi nominali impiegati come complemento diretto dei verbi di esistenza *you* e *wu*:

- [50] *Song ren you min qi miao zhi bu chang er ya zhi zhe.* (Mengzi 11/2A/2)
Tra la gente di Song c'era un tale che si era messo a tirare le sue giovani pianticelle, preoccupato per il fatto che non crescessano.
- [51] *Qi ren wu yi ren yi yu wang yan zhe.* (Mengzi 14/2B/2)
Tra la gente dello stato di Qi, non c'è nessuno che parla al sovrano della benevolenza e della rettitudine.

Il sostituto di nominalizzazione relativa *zhe* può indicare, inoltre, una categoria di persone o di cose (cf. [52], dove il sintagma nominale *jiang zhe* «i carpentieri» indica la categoria di «coloro che svolgono un'attività artigianale», ed è equivalente all'espressione *jiang ren* incontrata in [16] o, più estesamente, all'espressione *jiang zhi ren* «le persone che svolgono un'attività artigianale»), spesso con una sfumatura del tipo: "X, che si comporta come ci si aspetta che un X debba comportarsi" (cf. [53], dove il sintagma nominale *wang zhe* «sovrano» indica il «Vero Sovrano», quello che soddisfa determinate aspettative che la gente nutre nei confronti dei sovrani):

- [52] *Jiang zhe bu gu.* (Zhuangzi 3/1/43)
Nessun *carpentiere* prende in considerazione [un tronco nodoso e quindi inutilizzabile].
- [53] *Gou wei shan, hou shi zisun bi you wang zhe yi.* (Mengzi 8/1B/14)
Se un sovrano compie azioni meritevoli, tra i suoi futuri discendenti vi sarà di certo un *Vero Sovrano*.

Un aspetto importante che finora è stato in buona misura trascu-

rato riguarda la possibilità di nominalizzare formalmente il costituente Av prima di incassarlo nel sintagma nominale come determinante di Bn. Nelle frasi [19] e [20] abbiamo incontrato dei sintagmi nominali complessi, formati da un sintagma nominale di tipo SN (Av > An → Bn) incassato come costituente (una volta come determinante, l'altra come testa) del sintagma di livello superiore. In nessun caso, il costituente Av, formato da un'unica parola, il verbo, è stato nominalizzato formalmente. È la posizione di determinante svolta in quello specifico contesto che trasforma, in modo implicito, Av in An. In [47] e [48], però, abbiamo ammesso la possibilità che Av potesse venire nominalizzato formalmente e trasformato in un sintagma di tipo SN (An → Bv > Bn) prima di essere incassato come determinante di Bn in un sintagma di livello superiore. In [54], questa possibilità viene resa esplicita:

- [54] *Yi qi wei taizi zhi shi yu Pan Chong.* (*Zuo zhuan* 146/ *Wen* 1/10 *Zuo*)
 [Il re Mu] diede a Pan Chong *la casa in cui lui stesso aveva abitato quando era l'erede designato.*

Il sintagma nominale *qi wei taizi* «che egli sia l'erede designato» deriva, infatti, dalla trasformazione di tipo SN (An → Bv > Bn) della frase verbale [*S*] *wei taizi* «[il S] è l'erede designato», attraverso i seguenti passaggi:

- [54a] [*S*] *wei taizi*
 [54b] [*S*] *zhi wei taizi*
 [54c] *qi wei taizi*

Solo a questo punto il sintagma nominale ottenuto con la trasformazione è stato incassato come costituente Av > An in un sintagma di livello superiore; poiché anche la particella di nominalizzazione relativa *zhi* è presente, entrambe le nominalizzazioni (quella con il sostituto di nominalizzazione semplice *qi* e quella con la particella di nominalizzazione relativa *zhi*) sono state rese esplicite. Il sintagma *qi wei taizi zhi shi* «la casa che lui abitava quando era l'erede designato» ha, perciò, la seguente struttura: SN (Av > An (An₁ → Bv₁ > Bn₁) → Bn), e può essere impiegato, in posizione pre-verbale e introdotto dalla preposizione *yu*⁴, come complemento diretto del verbo *yu*.

⁴ Questa costruzione, del tutto anomala, è ammessa solo per un numero limitato di verbi (ad es. *gao*, *yu*, *wen* ecc.). Sui verbi con costruzione anomala, cf. M. SCARPARI, *Corso introduttivo ...*, op. cit., pp. 157-169.

La frase che deve essere incassata come $Av > An$ può essere nominalizzata anche dal sostituto indefinito di nominalizzazione *suo*. È quanto avviene nelle due frasi che seguono:

- [55] Zhongzi suo ju zhi shi Bo Yi zhi suo zhu yu? (*Mengzi* 25/3B/10)
 La casa in cui Zhongzi abitava era quella che aveva costruito Bo Yi?
- [56] Fu Jin guo, jiang shou Tangshu zhi shou fadu yi jingwei qi min. (*Zuozhuan* 430/ Xiang 30/ fu 6)
 Per quanto riguarda lo stato di Jin, [i suoi governanti] dovrebbero attenersi alle leggi e ai regolamenti che Tangshu ricevette per governare la sua gente.

Come si può facilmente notare, i due sintagmi nominali *Zhongzi suo ju zhi shi* «la casa in cui Zhongzi abitava» e *Tangshu zhi suo shou fadu* «le leggi e i regolamenti che Tangshu aveva ricevuto» hanno la stessa struttura di [54], con la sola differenza che mentre in [55] si è preferito rendere esplicita la nominalizzazione relativa tra $Av > An$ e Bn , in [56] si è preferito, invece, rendere esplicita la nominalizzazione semplice tra An_1 e $Bv_1 > Bn_1$. La possibilità di optare tra l'impiego di una delle due particelle sintagmatiche *zhi* dipende esclusivamente da motivazioni di ordine stilistico e deriva dalla necessità di evitare un'inutile appesantimento del sintagma con la presenza di due particelle sintagmatiche *zhi* con funzioni diverse. Non che la presenza simultanea delle particelle sintagmatiche non sia ammessa. Ad esempio, in [57], il sintagma nominale *zi zhi chi ji zhi shi* «(i vostri soldati che portano le alabarde =) i vostri alabardieri» ha due particelle sintagmatiche *zhi* espresse: la prima opera ad un livello superiore ed è di determinazione, tra An e Bn ; la seconda, che opera ad un livello inferiore, è invece di nominalizzazione relativa, tra $Av_1 > An_1$ e Bn_1 . In altre parole, la struttura di questo sintagma è SN ($An \rightarrow Bn (Av_1 > An_1 \rightarrow Bn_1)$) e non SN ($Av > An (An_1 \rightarrow Bv_1 > Bn_1) \rightarrow Bn$):

- [57] Zi zhi chi ji zhi shi, yi ri er san shi wu ze qu zhi, fou hu?
 (*Mengzi* 15/2B/4)
 Se i vostri alabardieri abbandonassero la posizione per ben tre volte nell'arco di un sol giorno, li caccereste, oppure no?

Anche in queste costruzioni, An_1 e la particella di nominalizzazione semplice *zhi* possono essere sostituiti dal sostituto di nomina-

lizzazione semplice *qi*. In [58], abbiamo un chiaro esempio di questa costruzione, con il sintagma *qi suo ai* «coloro che egli ama», SN_1 ($AN_1 \rightarrow Bv_1 > Bn_1$), impiegato come determinante di *zidi* «i giovani», Bn , in un sintagma di livello superiore, SN ($Av > An$ ($AN_1 \rightarrow Bv_1 > Bn_1$) $\rightarrow Bn$):

- [58] *Gu qu qi suo ai zidi yi xun zhi.* (Mengzi 55/7B/1)
Per questo motivo spinse i giovani che tanto amava a sacrificarsi.

Talvolta le particelle sintagmatiche possono essere omesse del tutto, come nel sintagma *suo de quan* «i cani che sono riuscito a prendere», complemento diretto di *you* nella frase che segue:

- [59] *You suo de quan, yu shi zhi zi you.* (Guoyu, 11238)
Ecco i cani che sono riuscito a prendere; desidererei che li metteste alla prova nella vostra riserva di caccia.

Durante il periodo classico, la costruzione con la particella di nominalizzazione relativa sembra preferita alla costruzione con la particella di nominalizzazione semplice. Subito dopo il periodo classico, però, notiamo un'inversione di tendenza, come nella frase che segue:

- [60] *Huo shi shi Dao Zhi zhi suo shu su, ju Dao Zhi zhi suo zhu shi.* (Lun Heng, Ci Meng)
Forse ha mangiato i cereali che il Bandito Zhi ha piantato o abitato la casa che il Bandito Zhi ha costruito.

Questo cambiamento fu determinato, con tutta probabilità, dall'influenza esercitata dalla lingua colloquiale, come appare evidente dal confronto di [55] con [61]: la frase [55], infatti, è scritta nello stile propriamente classico, mentre la [61], la stessa frase riscritta alcuni secoli più tardi da Wang Chong, autore che non disdegnava impiegare una lingua più facilmente comprensibile rispetto a quella classica, è scritta in uno stile più moderno, quello appunto che doveva essere in voga durante il periodo Han:

- [61] *Zhongzi zhi suo ju shi Bo Yi zhi suo zhu hu?* (Lun Heng, Ci Meng)
La casa in cui Zhongzi abitava era quella che aveva costruito Bo Yi?

Pur non essendo frequenti, tuttavia si possono incontrare costruzioni con entrambe le particelle di nominalizzazione espresse, come nel seguente esempio, tratto ancora una volta dal *Lun Heng* di Wang Chong:

- [62] *Mengzi zhi yan zhe ye, you zhi yan zhi suo qi zhi huo.* (*Lun Heng, Ci Meng*)
 Mencio era conscio del [valore delle] parole e dei guai che possono generare.

Riassumendo, abbiamo esaminato le seguenti costruzioni di base:

a) determinazione	a ₁) An → Bn
	a ₂) Av > An → Bn
b) nominalizzazione	b ₁) Av > An → Bn
	b ₂) [An] → Bv > Bn

Le costruzioni a₁) e b₂) sono, rispettivamente, di determinazione e di nominalizzazione semplice. Le costruzioni a₂) e b₁) sono, invece, di determinazione e di nominalizzazione. In a₁), *zhi*, se presente, è particella di determinazione e *qi* è sostituto di determinazione. In a₂) e b₁), *zhi* può essere sia particella di determinazione sia di nominalizzazione; dovendo evidenziare la trasformazione nominale, è più rilevante, nel sistema descrittivo qui impiegato, indicare la nominalizzazione, per cui è preferibile definire *zhi*, in questo caso, particella di nominalizzazione relativa (relativa per distinguere questo tipo di nominalizzazione da quello descritto in b₂); se Bn era, prima della trasformazione, il soggetto della frase verbale nominalizzata, esso può essere sostituito, insieme alla particella di nominalizzazione relativa *zhi*, dal sostituto di nominalizzazione relativa *zhe*. In b₂), *zhi*, se presente, è particella di nominalizzazione semplice; An e la particella di nominalizzazione semplice *zhi* possono essere sostituiti dal sostituto di nominalizzazione semplice *qi*. Inoltre, in b₂) la particella di nominalizzazione semplice *zhe* può nominalizzare la frase verbale dalla posizione finale, soprattutto quando il soggetto è assente. Il sostituto *suo*, infine, è ammesso solamente nelle costruzioni b₁) e b₂); vista la facoltà riconosciutagli di nominalizzare comunque la frase verbale anche in assenza di altre particelle o sostituti di nominalizzazione, *suo* è a pieno titolo sostituto indefinito di nominalizzazione.

In questo modo, abbiamo un sistema chiaro che ammette sì un campo comune tra determinazione e nominalizzazione nelle costruzioni del tipo SN ($Av > An \rightarrow Bn$), ma che crea una distinzione netta per quanto concerne le costruzioni del tipo SN ($An \rightarrow Bn$) e SN ($An \rightarrow Bv > Bn$). Quanto alla nominalizzazione, esso riconosce due funzioni distinte di *zhi*, quella di particella di nominalizzazione semplice, a cui corrisponde il sostituto di nominalizzazione semplice *qi*, e quella di nominalizzazione relativa, a cui corrisponde il sostituto di nominalizzazione relativa *zhe*.

Il ricorrere di poche particelle e sostituti nella formazione di un gran numero di costruzioni può causare confusione e creare non poche difficoltà nell'individuazione delle diverse funzioni svolte, fino a rendere problematica l'analisi delle costruzioni più complesse. L'esistenza di un numero limitato di particelle e di sostituti impiegati sia per la formazione dei sintagmi nominali per determinazione sia di quelli per nominalizzazione potrebbe anche far ritenere la distinzione tra determinazione e nominalizzazione non solo poco utile, ma addirittura del tutto superflua. Questa conclusione sarebbe certamente errata, poiché il fenomeno della nominalizzazione riveste un'importanza rilevante nella trasformazione delle strutture di base della lingua cinese classica e deve, perciò, essere tenuto nettamente distinto da quello della determinazione. Certamente gli stretti legami, genetici e funzionali, che la nominalizzazione condivide con la determinazione non possono e non devono essere trascurati o, peggio ancora, ignorati; al contrario, essi devono essere approfonditi ed evidenziati con la massima chiarezza.

I dati che abbiamo fornito possono essere integrati, infine, da quelli derivanti da un'analisi condotta su un piano completamente diverso rispetto a quello fin qui considerato. Si tenga presente che:

- 1) la particella sintagmatica *zhi* ha come pronuncia arcaica **tə̀g*;
- 2) il sostituto di determinazione e di nominalizzazione semplice *qi* ha la pronuncia arcaica **hkə̀g*;
- 3) il sostituto di determinazione e di nominalizzazione semplice *qi* è impiegato, di fatto, come possessivo di terza persona: «suo, loro»;
- 4) la congiunzione *er*, caratteristica della subordinazione tra frasi verbali, ha la pronuncia arcaica **jnə̀g*;
- 5) il sostituto di seconda persona *er*, scritto con lo stesso carattere della congiunzione *er*, è impiegato prevalentemente come possessivo: «tuo, vostro» e ha la pronuncia arcaica **jnə̀g*;
- 6) il sostituto di prima persona *yi* è impiegato prevalentemente come possessivo: «mio, nostro» e ha la pronuncia arcaica **lə̀g*. Appare evidente che lo stretto legame che intercorre tra

subordinazione, determinazione e nominalizzazione trova la sua migliore conferma, oltre che a livello sintattico, anche a livello morfologico, in quello che potremmo definire un vero e proprio denominatore comune: la finale *-əŋ⁵.

⁵ Cf. W.G. BOLTZ, *The etymology of the Old Chinese numeral 'two': grammatical and semantic considerations*, in «Journal of the American Oriental Society», 107, 3, 1987, pp. 395-399. Per la possibilità di considerare *zhe* e *suo* congiunzioni di subordinazione, cf. C. HARBSMEIER, *The so-called pronoun zhe and subordinating suo*, in ID., *Aspects of Classical Chinese Syntax*, London and Malmo, 1981, pp. 210-220. Per una valutazione critica delle tesi di Harbsmeier, cf. S. EGEROD, *Differentiation and continuity in Classical Chinese grammar. Apropos of two recent works by Christoph Harbsmeier*, in «Bulletin of the Institute of History and Philology», Academia Sinica, 53, 1982, pp. 89-112.

GLOSSARIO

<i>bu jian Ran Meng</i> 不見冉猛	<i>min</i> 民
<i>de</i> 得	<i>ming jun</i> 明君
<i>de da</i> 得大	<i>qi</i> 其
<i>Di ren zhi suo yu zhe</i> 狄人之所欲者	<i>qi ming</i> 其命
<i>er</i> 而	<i>qi qu ren you dao</i> 其取人有道
<i>gao</i> 告	<i>qi suo ai</i> 其所愛
<i>gong</i> 公	<i>qi wang</i> 其亡
<i>gong hong zhi yue</i> 公薨之月	<i>qi wei taizi</i> 其為太子
<i>gu zhi ren yu min</i> 古之人與民	<i>qi wei taizi zhi shi</i> 其為太子之室
<i>guo</i> 國	<i>qi</i> 棄
<i>hong</i> 薨	<i>qu</i> 取
<i>bu</i> 呼	<i>qu ren zhi dao</i> 取人之道
<i>bu^a</i> 手	<i>ren zhi an zhai</i> 人之安宅
<i>buo</i> 獲	<i>ri</i> 日
<i>ji</i> 及	<i>ri yue zhi shi (= shi)</i> 日月之食 (=蝕)
<i>jian</i> 見	<i>ruo</i> 若
<i>jiang ren</i> 匠人	<i>ruzi jiang ru yu jing</i> 孺子將入於井
<i>jiang zhi ren</i> 匠之人	<i>shang</i> 上
<i>jiang zhe</i> 匠者	<i>Song Ximen zhi wai</i> 宋西門之外
<i>jie</i> 嗟	<i>suo</i> 所
<i>jielai</i> 嗟來	<i>suo de quan</i> 所得犬
<i>jun ming</i> 君命	<i>Tangshu zhi suo shou fadu</i> 唐叔之所受法度
<i>jun zhi ming</i> 君之命	<i>wang jing zi</i> 王敬子
<i>jun you ming</i> 君有命	
<i>lin</i> 鄰	
<i>lin guo zhi min</i> 鄰國之民	

wang zhe 王者	you 有
wang zhi suo da yu 王之所大欲	yu 與
wei 爲	yu ^a 于
wei taizi 爲天子	yu ^b 於
wei ^a 僞	yu ^c 語
wen 問	yu ^d suo yu 予所欲
wu 惡	yue 月
wu ^a 無	zai 哉
wuhu 嗚呼	zhe 者
xia 下	zhi 之
xiao 小	zhi ^a 知
xiao guo 小國	zhi ^a wo zhe 知我者
xin 心	Zhongzi suo ju zhi shi 仲子所 居之室
xu min 恤民	
xu min zhi xin 恤民之心	zi 自
ye 也	zi ^a zhi chi ji zhi shi 子之持戟 之士
yi 已	
yi ^a 以	
yi ^b 台	zidi 子弟
yijie 猗嗟	zui wo zhe 罪我者

- [1] 王曰：“何以利吾國”，大夫曰：“何以利吾家”，士庶人曰：“何以利吾身”，上下交征利而國危矣。
- [2] 日月出矣而燭火不息，其於光也不亦難乎。
- [3] 韓與荊有謀，諸侯應之則秦必復見崤塞之患。
- [4] 齊及晉平。
- [5] 君之在晉也，志父為主。請君若太子來，以免志父。
- [6] 樂其有麋鹿魚鼈。
- [7] 視弟子與臣若其身，惡施不慈。
- [8] 公與大夫及莒子盟。
- [9] 子以君命辱於敝邑。
- [9 a] 君有命
- [9 b] 君之命
- [9 c] 君命
- [10] 弃君之命，獨誰受之。君天也，天可逃乎。
- [11] 秋楚共王卒，子囊謀諡。大夫曰：“君有命矣”。子囊曰：“君命以共。[...]請諡之共”。
- [12] 今成子情，棄其命矣。
- [12 a] [x]有命
- [12 b] [x]之命
- [12 c] 其命
- [13] 宋小國也。
- [13 a] 國小
- [13 b] 小國
- [14] 國小而偪。
- [15] 孔子登東山小魯。
- [16] 匠人斲而小之。
- [17] 是宜為君，有恤民之心。

- [17 a] 心恤民
 [17 b] 恤民之心
- [18] 盟于宋西門之外。
- [19] 鄰國之民不加少，寡人之民不加多，何也。
- [20] 夫仁，天之尊爵也，人之安宅也。
- [21] 古之人與民偕樂。
- [22] 古之君子，其過也如日月之食(=蝕)，民皆見之。
- [23] 今人有見孺子將入於井。
- [24] 丑見王之敬子也。
- [25] 陽虎偽不見冉猛者。
- [26] 戰士怠於行陣者則兵弱也。農夫惰於田者則國貧也。
- [27] 古者人寡而相親。
- [28] 子墨子曰：“不可以不勸愛人”者，此也。
- [29] 仁也者，人也。
- [30] 德之大者也。
- [31] 昔者所進，今日不知其亡也。
- [31 a] [S] 亡
 [31 b] [S] 之亡也
 [31 c] 其亡也
 [31 d] 不知其亡也
- [32] 寡人之於國也，盡心焉耳矣。
- [33] 君子之與小人，其性一也。
- [34] 然則無用之爲用也，亦明矣。
- [35] 明君之於內也，娛其色而不行其謁，不使私請。其於左右也，使其身必青其言，不使益辭。
- [36] 狄人之所欲者吾土地也。
- [37] 然則王之所大欲可知已。

- [38] 千里而見王，是予所欲也。
- [39] 夫爲門不使入，委利而不使進，亂之所以產也。
- [40] 聖人以治天下爲事者也，必知亂之所自起，焉能治之。
- [41] 官之富重也，亂之所生也。
- [42] 公家之利，知無不爲，忠也。
- [43] 無欲實難，皆得其欲，以從其事而要其成。
- [44] 夫大國之人令於小國而皆獲其求。
- [45] 予取予求，不女疵瑕也。
- [46] 與，不遠千里而來，亦將有以利吾國乎。
- [47] 公薨之月，子產相鄭伯以如晉。
- [47 a] 公薨
- [47 b] 公之薨
- [47 c] 公之薨有月
- [47 d] 公之薨之月
- [47 e] 公薨之月
- [48] 古之人爲之不然，其取人有道，其用人有法，取人之道參之以禮。
- [48 a] [S] 取人
- [48 b] [S] 之取人
- [48 c] 其取人
- [48 d] 其取人有道
- [48 e] 其取人之道
- [48 f] 取人之道
- [49] 是故孔子曰：“知我者其惟春秋乎。罪我者其惟春秋乎”。
- [49 a] [S] 知我 / [S] 罪我
- [49 b] 知我之 [S] / 罪我之 [S]

- [49 c] 知我者 / 罪我者
- [50] 宋人有閔其苗之不長而揠之者。
- [51] 齊人無以仁義與王言者。
- [52] 匠者不顧。
- [53] 苟為善，後世子孫必有王者矣。
- [54] 以其為太子之室與潘崇。
- [54 a] [S] 為太子
- [54 b] [S] 之為太子
- [54 c] 其為太子
- [55] 仲子所居之室伯夷之所築與。
- [56] 夫晉國，將守唐叔之所受法度以經緯其民。
- [57] 子之持戟之士，一日而三失伍則去之，否乎。
- [58] 故驅其所愛子弟以殉之。
- [59] 有所得犬，欲誡之茲困。
- [60] 或時食盜跖之所樹粟，居盜跖之所築室。
- [61] 仲子之所居室伯夷之所築與。
- [62] 孟子知言者也，又知言之所起之禍。

MAGDA ABBIATI

I TERMINI DI PARENTELA IN CINESE MODERNO*

Introduzione

I rapporti gerarchici all'interno della famiglia hanno sempre avuto un ruolo di importanza primaria nella società cinese tradizionale. Non meraviglia quindi che si sia sviluppato un sistema di relazioni familiari assai articolato e complesso e, parallelamente, sia entrato nel linguaggio quotidiano un insieme alquanto ampio e parimenti complesso di termini impiegati per designare tali relazioni. Il presente lavoro ha come obiettivo la definizione e la classificazione dei termini di parentela di uso comune nella Cina attuale.

Gli studi condotti sul tema tendono spesso a presentarsi come lunghi, aridi e apparentemente sterili elenchi, compilati in modo più o meno meccanico, di materiali lessicali. Non appare pertanto del tutto infondata e immotivata l'accusa ad essi mossa da John McCoy (1970:209) di essere lavori essenzialmente descrittivi, totalmente carenti per quanto concerne l'aspetto analitico. Al tempo stesso non si può disconoscere come proprio la minuziosa raccolta dei dati e la loro pignola classificazione costituiscano il passo preliminare indispensabile per qualsivoglia tipo di elaborazione. Sarà pertanto proprio con questo lavoro preliminare che inizieremo, per approdare successivamente, attraverso l'analisi, ad una proposta di sistematizzazione.

Descrizione

I termini di parentela in uso nella Cina moderna sono riportati nei grafici di fig. 1, fig. 2 e fig. 3 (i termini sottolineati si riferiscono

* Il presente lavoro è stato condotto nell'ambito della ricerca «Tradizione e rinnovamento nell'evoluzione del pensiero politico e filosofico della Cina contemporanea», finanziata dal C.N.R. e diretta dal prof. Mario Sabattini.

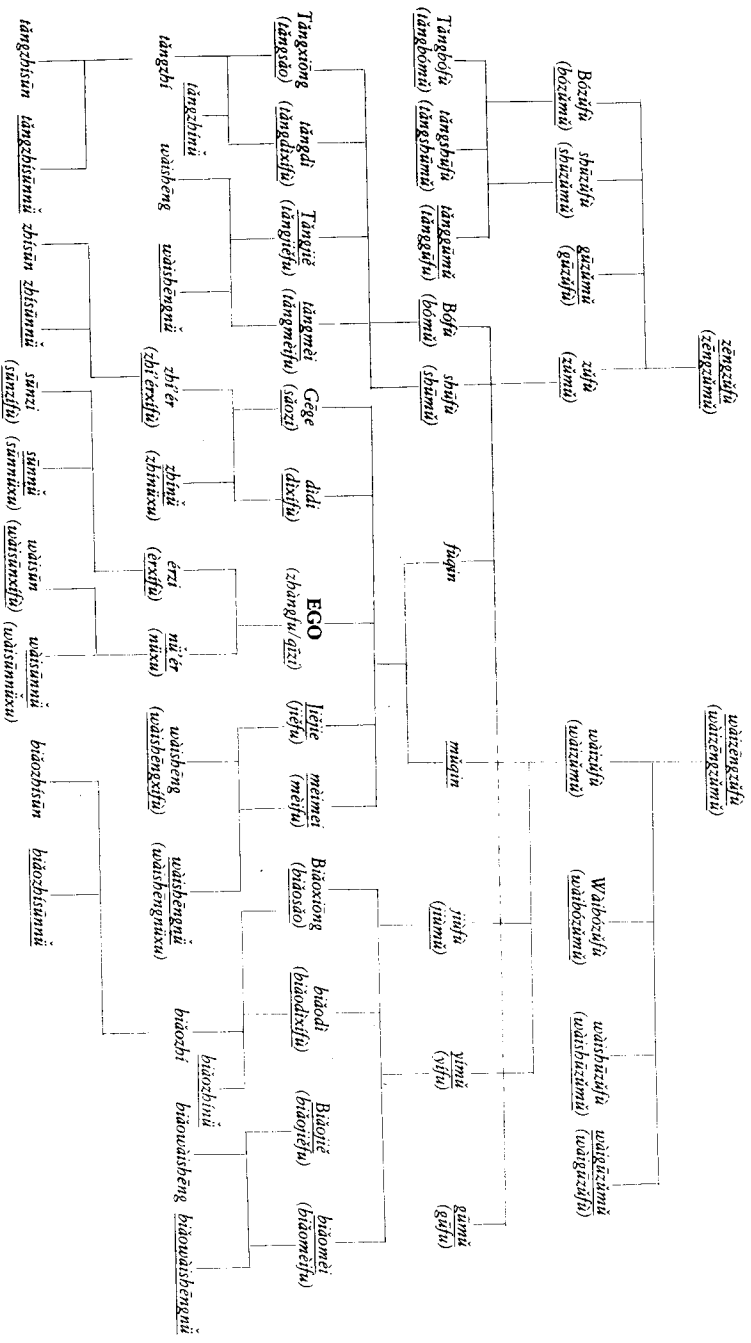


Fig. 1 – Famiglia dell'ego.

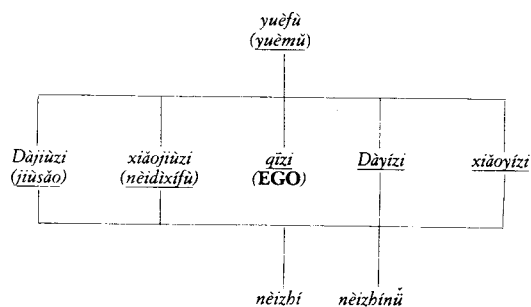


Fig. 2 – Famiglia della moglie.

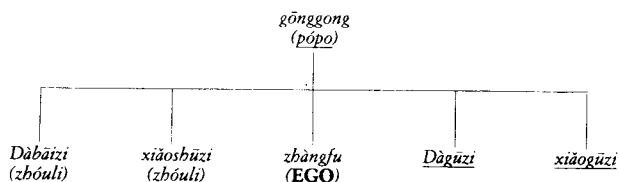


Fig. 3 – Famiglia del marito.

ai parenti di sesso femminile; tra parentesi, al di sotto di ciascun termine, è dato il nome del relativo coniuge; l'eventuale opposizione di iniziale maiuscola/minuscola segnala, qualora vi sia distinzione in rapporto all'età relativa, la maggiore o minore anzianità rispetto alla persona della stessa generazione assunta come riferimento)¹.

I termini che compaiono nei suddetti grafici² sono poi classificati nell'elenco riportato in fig. 4 secondo la loro corrispondenza con i rispettivi termini italiani. Di ciascuno viene fornita una trascrizione univoca e non ambigua, in grado di identificare ciascun termine e distinguerlo da ogni altro (ciò grazie all'impiego di un sistema di notazione oggettiva capace di ridurre ai minimi termini la catena di relazioni che collega l'ego ad ogni altro parente³). Viene inoltre

¹ Per la raccolta dei dati ci si è basati essenzialmente sugli elenchi riportati in Shi Anshi (1982) e Hu Mingyang (1986), confrontati con quelli offerti da Chao Ren Yuen (1956), John McCoy (1970) e Charles A. Liu (1981), e verificati e integrati con l'ausilio di parlanti nativi.

² L'apparente povertà terminologica dei grafici in fig. 2 e fig. 3 si spiega con il fatto che, con le poche eccezioni relative ai termini riportati, l'ego si riferisce ai parenti del coniuge utilizzando le stesse forme da questi utilizzate.

³ Il sistema di notazione utilizzato, di uso generalizzato, si serve di un insieme di

		Designativi	Appellativi ⁴
bisnonna:	FFM	<i>zēngzǔmǔ</i>	<i>lǎonǎinai</i>
	MFM	<i>wàizēngzǔmǔ</i>	<i>lǎolǎolao</i>
bisnonno:	FFF	<i>zēngzǔfù</i>	<i>lǎoyéye</i>
	MFF	<i>wàizēngzǔfù</i>	<i>lǎolǎoye</i>
cognata:	BoW	<i>sǎozǐ</i>	<i>n-sǎo(zǐ)</i>
	ByW	<i>dìxǐfū</i>	<i>dímèi</i>
	HZo	<i>dàgūzǐ</i>	*
	HZy	<i>xiǎogūzǐ</i>	*
	WZo	<i>dàiyǐzǐ/nèijǐè</i>	<i>n-jǐè</i>
	WZy	<i>xiǎoyǐzǐ/nèimèi</i>	<i>n-mèi</i>
cognato:	ZoH	<i>jiēfū</i>	<i>n-jiēfū</i>
	ZyH	<i>mèifū</i>	<i>n-mèifū</i>
	HBo	<i>dàbāizǐ</i>	*
	HBy	<i>xiǎoshūzǐ</i>	*
	WBo	<i>dàjiùzǐ/nèixiōng</i>	<i>n-gē</i>
	WBy	<i>xiǎojiùzǐ</i>	
cugina:	FBD _o	<i>tāngjiē</i>	<i>n-jiē</i>
	FBD _y	<i>tāngmèi</i>	<i>n-mèi</i>
	MBD _o /MZD _o /FZD _o	<i>biāojiē</i>	<i>n-biāojiē</i>
	MBD _y /MZD _y /FZD _y	<i>biāomèi</i>	<i>n-biāomèi</i>
	FBS _o W	<i>tāngsǎo</i>	<i>n-sǎo</i>
	FBS _y W	<i>tāngdìxǐfū</i>	
	MBS _o W/MZS _o W/FZS _o W	<i>biāosǎo</i>	<i>n-biāosǎo</i>
	MBS _y W/MZS _y W/FZS _y W	<i>biāodìxǐfū</i>	
cugina (oltre il primo grado):			
	FFBD	<i>tānggūmǔ</i>	
	FFBS _o W	<i>tāngbómǔ</i>	
	FFBS _y W	<i>tāngshūmǔ</i>	
	FBSD	<i>tāngzhīnǚ</i>	
	FBDD	<i>wàishēngnǚ</i>	
	MBSD/MZSD/FZSD	<i>biāozhīnǚ</i>	
	MBDD/MZDD/FZDD	<i>biāowàishēngnǚ</i>	
	FBSSD	<i>tāngzhīsunǚ</i>	
	MBSSD/MZSSD/FZSSD	<i>biāozhīsunǚ</i>	

* Viene utilizzato lo stesso termine impiegato dal coniuge.

«denominatori minimi» (F = *father*/padre, M = *mother*/madre, B = *brother*/fratello, Z = *sister*/sorella, S = *son*/figlio, D = *daughter*/figlia), le cui varie combinazioni verificano al loro interno una relazione di modificazione da sinistra a destra. Laddove necessario, l'anzianità relativa viene specificata con l'aggiunta di una o = *older*/maggiore o di una y = *younger*/minore alla destra del «denominatore» interessato (es.: FByS = figlio del fratello minore del padre).

⁴ Quando si verifichi il caso di più parenti ai quali ci si rivolge con la medesima forma appellativa, per distinguere l'uno dall'altro viene specificato il relativo ordine di anzianità. Nell'elenco il termine in questione viene preceduto da una *n-* che sta per il prefisso *dà* o per un numero a partire da «due». *Dà* è impiegato per indicare la maggiore anzianità, mentre i numeri servono a segnalare la successiva progressione (es.: *dàgē* «primo fratello maggiore», *èrgē* «secondo fratello maggiore», *sāngē* «terzo fratello maggiore» ecc.). Si noti che il coniuge di un parente acquisisce nell'appellativo la stessa posizione di anzianità del consorte (es.: *èrmèifū* «marito della seconda sorella minore», *sānsǎo* «moglie del terzo fratello maggiore» ecc.). Il prefisso che segnala l'ordine di anzianità può essere sostituito in genere dal nome proprio.

I TERMINI DI PARENTELA IN CINESE MODERNO

		Designativi	Appellativi ⁴
cugino:	FBS _o	<i>tǎngxiōng</i>	<i>n-gē</i>
	FBS _y	<i>tǎngdì</i>	<i>n-dì</i>
	MBS _o /MZS _o /FZS _o	<i>biāoxiōng/biāogē</i>	<i>n-biāoxiōng/biāogē</i>
	MBS _y /MZS _y /FZS _y	<i>biāodì</i>	<i>n-biāodì</i>
	FBD _o H	<i>tǎngjiēfu</i>	<i>n-jiēfu</i>
	FBD _y H	<i>tǎngmèifu</i>	
	BD _o H/MZD _o H/FZD _o H	<i>biāojiēfu</i>	<i>n-biāojiēfu</i>
	MBD _y H/MZD _y H/FZD _y H	<i>biāomèifu</i>	
cugino (oltre il primo grado):	FFBS _o	<i>tǎngbófù</i>	
	FFBS _y	<i>tǎngshūfù</i>	
	FFBDH	<i>tǎnggūfu</i>	
	FBSS	<i>tǎngzhī</i>	
	FBDS	<i>wàishēng</i>	
	MBSS/MZSS/FZSS	<i>biāozhī</i>	
	MBDS/MZDS/FZDS	<i>biāowàishēng</i>	
	FBSSS	<i>tǎngzhīsūn</i>	
	MBSSS/MZSSS/FZSSS	<i>biāozhīsūn</i>	
	figlia:	D	<i>nǚ'ér</i>
figlio:	S	<i>érzi</i>	<i>érzi</i>
fratello:	Bo	<i>gēge</i>	<i>gēge/n-gē</i>
	By	<i>dìdì</i>	<i>dìdì/n-dì</i>
genero:	DH	<i>nǚxu</i>	
madre:	M	<i>mǔqīn</i>	<i>māma</i>
marito:	H	<i>zhāngfu</i>	<i>tā bà**/baba</i>
marito della nipote:	BDH	<i>zhīnǚxu</i>	
	ZDH	<i>wàishēngnǚxu</i>	
	SDH	<i>sūnnǚxu</i>	
	DDH	<i>wàisūnnǚxu</i>	
moglie:	W	<i>qīzi</i>	<i>tā mā**/māma/tàitai</i>
moglie del cognato:	HBoW/HByW	<i>zhóuli</i>	<i>n-sǎo</i>
	WBoW	<i>jiúsǎo</i>	<i>n-sǎo</i>
	WByW	<i>nèidìxifù</i>	<i>n-sǎo</i>
moglie del nipote:	BSW	<i>zhī'érxifù</i>	
	ZSW	<i>wàishēngxifù</i>	
	SSW	<i>sūnxifù</i>	
	DSW	<i>wàisūnxifù</i>	
nipote:	BS	<i>zhī'ér</i>	
	BD	<i>zhīnǚ</i>	
	ZS	<i>wàishēng</i>	
	ZD	<i>wàishēngnǚ</i>	
	WBS/WZS	<i>nèizhī</i>	
	WBD/WZD	<i>nèizhīnǚ</i>	
	SS	<i>sūnzi</i>	
	SD	<i>sūnnǚ</i>	
	DS	<i>wàisūn</i>	
	DD	<i>wàisūnnǚ</i>	
nonna:	FM	<i>zǔmǔ</i>	<i>nāinai</i>
	MM	<i>wǎizǔmǔ</i>	<i>lǎolao</i>

** Può essere preceduto dal nome del figlio.

		Designativi	Appellativi ⁴
nonno:	FF	<i>zǔfù</i>	<i>yéye</i>
	MF	<i>wàizǔfù</i>	<i>lǎoye</i>
nuora:	ZW	<i>érxǐfù</i>	
padre:	F	<i>fùqin</i>	<i>bàba/diē</i>
pronipote:	BSS	<i>zhīsūn</i>	
	BSD	<i>zhīsūnnū</i>	
	SSS	<i>zēngsūn</i>	
	SSD	<i>zēngsūnnū</i>	
prozia:	FFZ	<i>gūzǔmǔ</i>	<i>gūnāinai</i>
	FFBoW	<i>bózǔmǔ</i>	<i>n-nāinai</i>
	FFByW	<i>shūzǔmǔ</i>	<i>n-nāinai</i>
	MFZ	<i>wàigūzǔmǔ</i>	<i>gūlǎolao</i>
	MFBow	<i>wàibózǔmǔ</i>	<i>n-lǎolao</i>
	MFBByW	<i>wàishūzǔmǔ</i>	<i>n-lǎolao</i>
prozio:	FFBo	<i>bózǔfù</i>	<i>n-yéye</i>
	FFBy	<i>shūzǔfù</i>	<i>n-yéye</i>
	FFZH	<i>gūzǔfù</i>	<i>gūyéye</i>
	MFBow	<i>wàibózǔfù</i>	<i>n-lǎoye</i>
	MFBBy	<i>wàishūzǔfù</i>	<i>n-lǎoye</i>
	MFZH	<i>wàigūzǔfù</i>	<i>gūlǎoye</i>
sorella:	Zo	<i>jiějie</i>	<i>jiějie/n-jiě</i>
	Zy	<i>měimei</i>	<i>měimei/n-měi</i>
suocera:	WM	<i>yuèmǔ/zhàngmu(niáng)</i>	<i>yuèmǔ/*</i>
	HM	<i>pópo</i>	*
suocera del figlio/della figlia:	SWM/DHM	<i>qīnjiāmǔ</i>	
suocero:	WF	<i>yuèfù/zhàngren</i>	<i>yuèfù/*</i>
	HF	<i>gōnggōng</i>	*
suocero del figlio/della figlia:	SWF/DHF	<i>qīnjiā</i>	
zia:	FZ	<i>gūmǔ</i>	<i>gūgu/gūmā***</i>
	MZ	<i>yimǔ</i>	<i>yir/yimā***</i>
	FBoW	<i>bómǔ</i>	<i>dāmāng/dāmā</i>
	FByW	<i>shūmǔ/shénmǔ</i>	<i>shēnr</i>
	MBW	<i>jiùmǔ</i>	<i>jiùmā</i>
zio:	FBo	<i>bófù</i>	<i>dāye</i>
	FBy	<i>shūfù</i>	<i>shūshu</i>
	MB	<i>jiūfù</i>	<i>jiūjiu</i>
	MZH	<i>yifu</i>	<i>yifu</i>
	FZH	<i>gūfù</i>	<i>gūfù</i>

*** Utilizzato per le zie maritate.

Fig. 4 – Elenco dei termini di parentela cinesi.

segnalata di ciascuno la corrispondente forma in caso sia impiegato come appellativo, anziché come designativo⁵. L'elenco è più o meno esaustivo in quanto prende grosso modo in considerazione l'intero raggio della parentela socialmente significativa per l'ego, vale a dire

l'insieme dei parenti che questi verosimilmente può avere occasione di incontrare di persona, o comunque conoscere⁶.

Risulta immediatamente evidente che i termini designativi costituiscono un sistema più completo rispetto a quello degli appellativi. Il motivo di ciò è facilmente arguibile se si considera che i secondi esistono solo per i parenti che, nell'ambito dell'organizzazione familiare tradizionale di tipo patriarcale, l'ego è solito frequentare. Le forme appellative sono inoltre limitate anche per quanto concerne il numero delle generazioni su cui si estendono: ai membri più giovani della famiglia ci si rivolge infatti normalmente, ora come in passato, utilizzando il nome o, comunque, un nomignolo.

Un'altra particolarità che si rileva nel confronto tra termini designativi e appellativi è la maggiore variazione dialettale esibita da questi ultimi, probabilmente per il fatto che, impiegati in contesti meno formali dei primi, sono molto più di questi connessi strettamente alla lingua parlata. Il dato importante e significativo da segnalare è, comunque, che le variazioni dialettali si manifestano in semplici modifiche terminologiche, che non comportano differenza alcuna nell'impianto complessivo del sistema.

L'esame dei termini di parentela, sia designativi che appellativi, consente di effettuare tutta una serie di valutazioni e considerazioni, di grande interesse sia per chi desiderasse studiare comparativamente società e civiltà diverse, sia per chi intendesse indagare sulle peculiarità del sistema e dell'organizzazione sociale in una specifica area culturale. E in ciascuno di questi ambiti, la sistematizzazione dell'alto numero di dati disponibili e delle informazioni da essi offerte, semplificando la percezione delle problematiche ed aumentando la probabilità di intuizioni, costituisce un valido aiuto per la ricerca.

⁵ I termini di parentela, come più in generale tutti i termini con cui ci si riferisce a persone, verificano due usi diversi, a cui possono corrispondere, come avviene in cinese, forme diverse. Come chiaramente distingue Chao Yuen Ren (1956:309), possono essere impiegati quali «(1) *vocatives*, or terms of direct address to call persons by, and (2) *designatives*, or mentioning terms, which one uses as part of connected discourse in speaking of persons». Distinguiamo pertanto all'interno dei termini di parentela cinesi gli appellativi, espressioni utilizzate per rivolgersi ad un interlocutore, e i designativi, termini impiegati per nominare un parente in sua assenza. In generale gli appellativi cinesi vengono impiegati anche come designativi, mentre l'inverso non si verifica.

⁶ Tra i termini di parentela non considerati, oltre alle possibili varianti, vi sono alcuni casi marginali come, ad esempio, *shūgōnggong*. Questo termine veniva impiegato per designare il fratello del padre del marito quando, non essendo ammogliato, viveva inserito nella famiglia del fratello.

Analisi

La sistematizzazione dei dati raccolti in relazione ai termini di parentela cinesi può essere condotta secondo varie metodologie. Procederemo qui ad un'analisi per componenti semantici. Un'analisi di questo tipo tende a definire ed identificare ciascun membro di un determinato *corpus* di parole attraverso un insieme minimo di tratti semantici comuni. Il «significato», vale a dire la peculiarità semantica di ciascuna parola del *corpus*, risulta dalla somma, per ciascuna diversa, dei valori manifestati dai tratti semantici utilizzati per l'analisi: ciascun termine viene da essi identificato e definito in rapporto all'ambito semantico che nel loro insieme circoscrivono.

Se è quindi necessario individuare i tratti semantici comuni, i cui diversi valori, nel loro vario comporsi, definiscono in modo distinto ciascuno dei membri del *corpus* analizzato, ogni elemento capace di differenziare un termine dall'altro costituisce un tratto potenzialmente utile per l'analisi, e l'insieme di quelli necessari e sufficienti per distinguere tutti i membri del *corpus* può costituire la base per un'analisi valida.

Come primo passo è opportuno delimitare il *corpus* dei termini di parentela da sottoporre ad esame. Per far questo è necessario definire preliminarmente i criteri in base ai quali operare la selezione dei termini. I criteri adottati nel presente lavoro sono i seguenti: esclusione della parentela acquisita e limitazione a cinque generazioni e al terzo grado di parentela⁷.

Una volta delimitato con precisione il *corpus* terminologico da sottoporre ad esame, si può procedere alla individuazione dei tratti semantici mediante i quali effettuare l'analisi. A tal fine si riconsidereranno i dati presentati nella parte descrittiva del lavoro in modo da desumere, attraverso una attenta valutazione di essi, gli elementi atti ad indicare quali possano essere i tratti semantici di cui abbisognamo.

Esaminando l'insieme dei termini presenti nel grafico di fig. 1 e nell'elenco fornito in fig. 4, si nota l'uso sistematico di alcuni morfemi.

Tǎng ricorre nei termini relativi ai cugini (di vario grado) che hanno con l'*ego* una relazione di parentela realizzata in linea maschile e portano pertanto il suo stesso cognome.

Biǎo ricorre invece nei termini relativi ai cugini (di vario grado)

⁷ La scelta dei suddetti criteri è intesa a limitare il *corpus* da analizzare ai termini che più verosimilmente l'*ego* utilizza nella sua normale vita quotidiana.

che hanno con l'*ego* una relazione di parentela realizzata in linea femminile e portano pertanto un diverso cognome.

Zhí ricorre nei termini relativi ai discendenti dei fratelli e dei cugini, ma non viene impiegato in quelli relativi ai discendenti delle sorelle e delle cugine. Indica quindi la relazione di parentela esistente tra l'*ego* e i parenti collaterali, in linea maschile, di una o due generazioni più giovani.

Wài ricorre nei termini relativi agli ascendenti della madre e ai discendenti di figlie, sorelle e cugine. Segnala quindi che la relazione di parentela con l'*ego* si realizza in linea femminile.

Nèi ricorre nei termini relativi ai familiari della moglie. Segnala quindi che la relazione di parentela non è di consanguineità, ma è acquisita.

Zhàng ricorre in termini riferentisi a parenti, generalmente maschi, acquisiti per matrimonio⁸.

Queste poche osservazioni sono già di per sé sufficienti a consentire la formulazione di alcune considerazioni molto significative ai nostri fini. L'impiego distintivo, nel caso dei cugini, di *tǎng* e *biǎo* rispecchia una netta distinzione tra parentela patrilineare (che si estende cioè tra le generazioni esclusivamente in linea maschile: FF, FB, FBS ecc.) e matrilineare (che si estende tra le generazioni passando per via femminile: MF, MB, FZS ecc.) e l'enfasi tradizionalmente posta sulle prime⁹. Questa particolarità è ulteriormente sottolineata dall'uso peculiare di *zhí* e *wài*. Inoltre, se l'impiego di *nèi* permette di sottolineare la distinzione tra parenti acquisiti e parenti consanguinei, l'utilizzo di *zhí*, che aggiunto ai termini relativi ai figli e ai nipoti diretti compone i termini relativi ai figli e ai nipoti, in linea maschile, di fratelli e cugini, segnala una chiara differenziazione tra parentela in linea retta (che comprende ciascun parente con cui l'*ego* condivide gli ascendenti del più anziano, tra sé e l'altro, e i discendenti del più giovane) e parentela in linea obliqua (che comprende ciascun parente che abbia antenati in comune con l'*ego*)¹⁰.

⁸ Nei termini che designano il marito di una parente, i caratteri *fū* e *fù*, spesso intercambiabili, sono in genere sostituibile con *zhàng*: *jiěfu* = *jiězhàng*, *gūfu* = *gūzhàng* ecc.

⁹ Come rileva Charles A. Liu (1981:37), tale differenziazione corrisponde alla tradizionale suddivisione in *jiārén* «parenti che portano lo stesso cognome» e *qīnqī* «parenti, consanguinei o acquisiti, che non portano lo stesso cognome». È interessante sottolineare come tradizionalmente le donne venissero considerate membri della famiglia solo fino al momento del matrimonio e come, successivamente, la perdita del cognome segnasse la loro acquisizione da parte della famiglia del marito e la contemporanea transizione dallo *status* di *jiārén* a quello di *qīnqī*.

¹⁰ Pertanto, in base al criterio dato, i fratelli non sono parenti in linea retta.

Infine, oltre alle naturali distinzioni di generazione¹¹ e sesso¹², è evidente la differenziazione, non sistematica ma comunque operante, per quanto concerne l'anzianità relativa all'interno dello stesso sesso.

L'esame della terminologia connessa al sistema di parentela cinese consente quindi l'esplicito riconoscimento di alcuni elementi che caratterizzano, nell'ambito di quel sistema, tutta una serie di relazioni. Ciò permette di individuare i seguenti cinque tratti semantici utili per procedere al lavoro di sistematizzazione dei dati (fig. 5):

1. *Generazione rispetto all'ego*, che nel *corpus* da noi considerato prevede cinque possibili valori: due generazioni al di sopra (+2), una generazione al di sopra (+1), medesima generazione (0), una generazione al di sotto (-1), due generazioni al di sotto (-2).

2. *Linea di ascendenza/discendenza rispetto all'ego*, con due valori: patrilineare (+) e matrilineare (-).

3. *Linea di parentela rispetto all'ego*, con due valori: linea retta, vale a dire i parenti diretti (+) e linea obliqua, ovvero i parenti collaterali (-).

4. *Sesso*, con due valori: maschile (+) e femminile (-).

5. *Anzianità*, con due valori: maggiore (+) e minore (-) rispetto all'ego o al suo antenato o discendente in linea retta che appartenga alla medesima generazione del parente considerato¹³.

È così raggiunto l'obiettivo, inizialmente posto, consistente nella definizione e classificazione dei più comuni termini di parentela in uso nella Cina attuale. L'analisi per componenti effettuata, oltre all'economicità evidente dovuta al numero di gran lunga inferiore dei

Possono però venire distinti anche dai parenti in linea obliqua in quanto, a differenza di questi, condividono con l'ego tutti gli antenati. Per comodità di classificazione, al fine di evitare una tripartizione antieconomica e scarsamente utile, i fratelli verranno in questa sede assimilati ai parenti diretti.

¹¹ Segnalate anche con il contributo di specifici morfemi quali *zēng* (maggiore di tre generazioni), *zǔ* (maggiore di due generazioni), *shēng* (minore di una generazione), *sūn* (minore di due generazioni).

¹² Indicate, ad esempio, dall'impiego alternativo di *fù* e *mù* in taluni casi o, in altri, di \emptyset e *nū*.

¹³ È ovvio che, se non si limitasse, come nel nostro caso, l'analisi a cinque generazioni e alla parentela fino al terzo grado, sarebbe necessario, per distinguere ciascun termine da ogni altro, individuare un più ampio numero di tratti semantici. Per certo sarebbe necessario, e forse basterebbe, considerare la *generazione del primo antenato comune*. Con questo tratto si riuscirebbe infatti a differenziare tra cugini della stessa generazione, ma di grado diverso, così come tra cugini di primo grado e fratelli. Questi ultimi potrebbero allora essere inseriti senza problemi tra i parenti collaterali.

		diretti		masch.		collaterali	
		masch.	femm.			femm.	
		>	<	>	<	>	<
+2	patr. mar.	<i>zǎfa</i> FF <i>wàizǎfa</i> MF	<i>zǎmǔ</i> FM <i>wàizǎmǔ</i> MM	<i>bózǎfa</i> FFBo <i>wàibózǎfa</i> MFBo	<i>shǎzǎfa</i> FFBy <i>wàishǎzǎfa</i> MFBy	<i>gǎzǎmǔ</i> FFZ <i>wàigǎzǎmǔ</i> MFZ	
+1	patr. mar.	<i>faqin</i> F	<i>mǎqin</i> M	<i>bófa</i> FBo <i>jiǎfa</i> MB	<i>shǎfa</i> FBy	<i>gǎmǔ</i> FZ <i>yimǔ</i> FZ	
0	patr. mar.	<i>gēge</i> Bo <i>didi</i> By	<i>jiējie</i> Zo <i>mèimei</i> Zy	<i>lángxiōng</i> FBSo <i>biāoxiōng</i> MBSo/ MZSo/FZSo	<i>tángdi</i> FBBy <i>biāodi</i> MBBy/ MZSy/FZSy	<i>lángjiē</i> FBDo <i>biāojiē</i> MBDo/ MZDo/FZDo	<i>tángmèi</i> FBBy <i>biāomèi</i> MBBy/ MZDy/FZDy
-1	patr. mar.	<i>érzi</i> S	<i>nǚ'er</i> D	<i>zhī'er</i> BS	<i>wàishēng</i> ZS	<i>zhīnǚ</i> BD	<i>wàishēngnǚ</i> ZD
-2	patr. mar.	<i>sānzǐ</i> SS <i>wǎnsūn</i> DS	<i>sānmǔ</i> SD <i>wǎnsūnmǔ</i> DD	<i>zhīfān</i> BSS		<i>zhīfānmǔ</i> BSD	

Fig. 5 – Diagramma dei più comuni termini di parentela cinesi classificati per tratti semantici.

	gener.	patril.	dirett.	sezzo	anzian.
<i>zǔfù</i> FF	+2	+	+	+	
<i>zǔmǔ</i> FM	+2	+	+	-	
<i>wàizǔfù</i> MF	+2	-	+	+	
<i>wàizǔmǔ</i> MM	+2	-	+	-	
<i>bózhǔfù</i> FFBo	+2	+	-	+	+
<i>shǔfù</i> FFBy	+2	+	-	+	-
<i>gūzhǔmǔ</i> FFZ	+2	+	-	-	
<i>wàibózhǔfù</i> MFBo	+2	-	-	+	+
<i>wàishǔzhǔfù</i> MFBy	+2	-	-	+	-
<i>wàigūzhǔmǔ</i> MFZ	+2	-	-	-	
<i>fùqīn</i> F	+1	+	+	+	
<i>mǔqīn</i> M	+1	-	+	-	
<i>bófù</i> FBo	+1	+	-	+	+
<i>shǔfù</i> FBy	+1	+	-	+	-
<i>gūmǔ</i> FZ	+1	+	-	-	
<i>jiùfù</i> MB	+1	-	-	+	
<i>yímǔ</i> FZ	+1	-	-	-	
<i>gēge</i> Bo	0		+	+	+
<i>dìdì</i> By	0		+	+	-
<i>jiějie</i> Zo	0		+	-	+
<i>mèimei</i> Zy	0		+	-	-
<i>tāngxiōng</i> FBSo	0	+	-	+	+
<i>tāngdì</i> FBSy	0	+	-	+	-
<i>tāngjié</i> FBDo	0	+	-	-	+
<i>tāngmèi</i> FBDy	0	+	-	-	-
<i>biāoxiōng</i> MBSo/MZSo/FZSo	0	-	-	+	+
<i>biāodì</i> MBSy/MZSy/FZSy	0	-	-	+	-
<i>biāojié</i> MBDo/MZDo/FZDo	0	-	-	-	+
<i>biāomèi</i> MBDy/MZDy/FZDy	0	-	-	-	-
<i>érzi</i> S	-1		+	+	
<i>nǚ'ér</i> D	-1		+	-	
<i>zhī'ér</i> BS	-1	+	-	+	
<i>zhīnǚ</i> BD	-1	+	-	-	
<i>wàishēng</i> ZS	-1	-	-	+	
<i>wàishēngnǚ</i> ZD	-1	-	-	-	
<i>sūnzi</i> SS	-2	+	+	+	
<i>sūnnǚ</i> SD	-2	+	+	-	
<i>wàisūn</i> DS	-2	-	+	+	
<i>wàisūnnǚ</i> DD	-2	-	+	-	
<i>zhīsūn</i> BSS	-2	+	-	+	
<i>zhīsūnnǚ</i> BSD	-2	+	-	-	

Fig. 6 – Schema dei valori esibiti dai più comuni termini di parentela cinesi in relazione ai tratti semantici individuati.

tratti semantici di cui si serve rispetto ai termini che definisce, presenta un'indubbia utilità in quanto mostra in modo immediato in cosa un termine dell'insieme considerato è identico ad altri e in cosa invece differisce dagli altri, descrivendo anche il grado di somiglianza complessiva tra i vari termini (fig. 6). Inoltre, aver individuato i principali tratti semantici dell'insieme dei termini, vale a dire il numero minimo di variabili necessarie e sufficienti a distinguere ogni termine da ogni altro, non solo ha reso più semplice la comprensione dei dati e la loro sistematizzazione, ma ha anche posto una base solida e concreta per un eventuale raffronto tra essi e quelli relativi ad altre civiltà e organizzazioni sociali.

GLOSSARIO

<i>bàba</i>	爸爸	<i>bómǔ</i>	伯母
<i>biǎodì</i>	表弟	<i>bózǔfù</i>	伯祖父
<i>biǎodìxiǎofù</i>	表弟媳妇	<i>bózǔmǔ</i>	伯祖母
<i>biǎogē</i>	表哥	<i>dàbāizi</i>	大伯子
<i>biǎojiě</i>	表姐	<i>dàgē</i>	大哥
<i>biǎojiěfū</i>	表姐夫	<i>dàgūzi</i>	大姑子
<i>biǎomèi</i>	表妹	<i>dàjiùzi</i>	大舅子
<i>biǎomèifū</i>	表妹夫	<i>dàmā</i>	大妈
<i>biǎosǎo</i>	表嫂	<i>dàniáng</i>	大娘
<i>biǎowàishēng</i>	表外甥	<i>dàye</i>	大爷
<i>biǎowàishēngnǚ</i>	表外甥女	<i>dàyízi</i>	大姨子
<i>biǎoxiōng</i>	表兄	<i>dìdì</i>	弟弟
<i>biǎozhī</i>	表侄	<i>dìxiǎofù</i>	弟媳妇
<i>biǎozhīnǚ</i>	表侄女	<i>dìmèi</i>	弟妹
<i>biǎozhīsūn</i>	表侄孙	<i>dīe</i>	爹
<i>biǎozhīsūnnǚ</i>	表侄孙女	<i>érxiǎofù</i>	儿媳妇
<i>bófù</i>	伯父	<i>érzi</i>	儿子

èrgē	二哥	lǎoyéye	老爷爷
èrmèifu	二妹夫	lǎolao	姥姥
fùqin	父亲	lǎoye	姥爷
gēge	哥哥	māma	妈妈
gōnggong	公公	mèifu	妹夫
gūfu	姑父	mèimei	妹妹
gūgu	姑姑	mǔqin	母亲
gūlǎolao	姑姥姥	nǎinai	奶奶
gūlǎoye	姑姥爷	nèidìxífù	内弟媳
gūmā	姑妈	nèijiě	内姐
gūmǔ	姑母	nèimèi	内妹
gūnǎinai	姑奶奶	nèixiōng	内兄
gūye	姑爷	nèizhí	内值
gūzhàng	姑丈	nèizhínǚ	内值女
gūzǔfù	姑祖父	nǚ'ér	女儿
gūzǔmǔ	姑祖母	nǚxu	女婿
jiārén	家人	pópo	婆婆
jiěfù	姐夫	qīzi	妻子
jiějie	姐姐	qīnjiā	亲家
jiězhàng	姐夫	qīnjiāmǔ	亲家母
jiùfu	舅父	qīnqi	亲戚
jiùjiu	舅舅	sāngē	三哥
jiùmā	舅妈	sānsǎo	三嫂
jiùmǔ	舅母	sǎozi	嫂子
jiùsǎo	舅嫂	shěnmǔ	婶母
lǎolaǎolao	老姥姥	shěnr	婶儿
lǎolǎoye	老姥爷	shūfù	叔父
lǎonǎinai	老奶奶	shūgōnggong	叔公公

<i>shūmǔ</i>	叔母	<i>tāngxiōng</i>	堂兄
<i>shúshu</i>	叔叔	<i>wàibózǔfù</i>	外伯祖父
<i>shūzǔfù</i>	叔祖父	<i>wàibózǔmǔ</i>	外伯祖母
<i>shūzǔmǔ</i>	叔祖母	<i>wàigūzǔfù</i>	外姑祖父
<i>sūnnǚ</i>	孙女	<i>wàigūzǔmǔ</i>	外姑祖母
<i>sūnnǚxu</i>	孙女婿	<i>wàishēng</i>	外牲
<i>sūnxífù</i>	孙媳妇	<i>wàishēngnǚ</i>	外牲女
<i>sūnzi</i>	孙子	<i>wàishēngnǚxu</i>	外甥女婿
<i>tā bà</i>	他爸	<i>wàishēngxífù</i>	外甥媳妇
<i>tā mā</i>	他妈	<i>wàishūzǔfù</i>	外叔祖父
<i>tàitai</i>	太太	<i>wàishūzǔmǔ</i>	外叔祖母
<i>tāngbófù</i>	堂伯父	<i>wàisūn</i>	外孙
<i>tāngbómǔ</i>	堂伯母	<i>wàisūnnǚ</i>	外孙女
<i>tāngdì</i>	堂弟	<i>wàisūnnǚxu</i>	外孙女婿
<i>tāngdìxífù</i>	堂弟媳妇	<i>wàisūnxífù</i>	外孙媳妇
<i>tānggūfù</i>	堂姑父	<i>wàizēngzǔfù</i>	外曾祖父
<i>tānggūmǔ</i>	堂姑母	<i>wàizēngzǔmǔ</i>	外曾祖母
<i>tāngjiě</i>	堂姐	<i>wàizǔfù</i>	外祖父
<i>tāngjiěfù</i>	堂姐夫	<i>wàizǔmǔ</i>	外祖母
<i>tāngmèi</i>	堂妹	<i>xiǎogūzi</i>	小姑子
<i>tāngmèifu</i>	堂妹夫	<i>xiǎojiùzi</i>	小舅子
<i>tāngsǎo</i>	堂嫂	<i>xiǎoyízi</i>	小姨子
<i>tāngshūfù</i>	堂叔父	<i>xiǎoshūzi</i>	小叔子
<i>tāngshūmǔ</i>	堂叔母	<i>yéye</i>	爷爷
<i>tāngzhí</i>	堂侄	<i>yífu</i>	姨父
<i>tāngzhínǚ</i>	堂侄女	<i>yímā</i>	姨妈
<i>tāngzhísūn</i>	堂侄孙	<i>yímǔ</i>	姨母
<i>tāngzhísūnnǚ</i>	堂侄孙女	<i>yír</i>	姨儿

yuèfù	岳父	zhī'ér	侄儿
yuèmǔ	岳母	zhī'érxiǎofù	侄儿媳
zēngsūn	曾孙	zhínǚ	侄女
zēngsūnnǚ	曾孙女	zhǔnǚxu	侄女婿
zēngzǔfù	曾祖父	zhísūn	侄孙
zēngzǔmǔ	曾祖母	zhísūnnǚ	侄孙女
zhàngfu	丈夫	zhóuli	妯娌
zhàngmu(niáng)	丈母娘	zǔfù	祖父
zhàngren	丈人	zǔmǔ	祖母

Riferimenti bibliografici

- CHAO YUEN REN (1956), *Chinese Terms of Address*, in CHAO YUEN REN *Aspects of Chinese Sociolinguistics*, Stanford, Stanford University Press, 1976, pp. 309-342 (edito per la prima volta in «Language», 32, 1956, pp. 217-241).
- HU MINGYANG (1986), *Beijinghua de chengwei xitong* (Il sistema dei termini appellativi nel dialetto di Pechino), in «Hanyu yanjiu», 1, pp. 114-125.
- LIU C.A. (1981), *Chinese Kinship Terms as Forms of Address*, in «Journal of the Chinese Language Teachers Association», 16, 3, pp. 35-45.
- MCCOY J. (1970), *Chinese Kin Terms of Reference and Address*, in FREEDMAN M. (a cura di), *Family and Kinship in Chinese Society*, Stanford, Stanford University Press, pp. 209-226.
- SHI ANSHI (1982), *Qinshuci de yuyi chengfen shixi* (Indagine sui componenti semantici dei termini di parentela), in «Yuyanxue luncong», 9, pp. 11-24.

Guido Samarani

HU HANMIN CONTRO CHIANG KAI-SHEK:
IL RUOLO DEL *SANMINZHUYI YUEKAN*
(MENSILE DEI TRE PRINCIPI DEL POPOLO) *

Le premesse storiche

Nelle stesse settimane in cui le truppe giapponesi minacciavano Shanghai e l'area del medio e basso Yangzi e in cui falliva ingloriosamente, dopo solo venti giorni, il tentativo di Sun Fo (Sun Ke), figlio di Sun Yat-sen, di formare un governo che prescindesse dalla presenza e dall'influenza di Chiang Kai-shek (inizi del 1932), Hu Hanmin, dalla sua residenza di Hong Kong, cercava di ricucire le fila del dialogo e dei contatti con i massimi dirigenti del *Guomindang* (Partito nazionalista). In quelle settimane, la casa di Hu fu meta incessante di uomini politici, "signori della guerra", intellettuali, molti dei quali già si erano schierati al suo fianco nella primavera dell'anno precedente, quando egli era stato posto agli arresti domiciliari, su ordine di Chiang Kai-shek, in una località nei dintorni di Nanchino¹.

La "rottura" tra Hu Hanmin e Chiang Kai-shek (che avrebbe

* Il presente lavoro costituisce una versione riveduta ed ampliata dell'intervento svolto alla Conferenza Nazionale su "Intellettuali e potere in Cina" (Venezia, aprile 1990). Si ringrazia il CNR per il contributo finanziario per il periodo di ricerca presso l'Università di Harvard (USA), grazie al quale sono stati raccolti documenti fondamentali per l'elaborazione del presente articolo.

¹ Cfr. la voce *Hu Hanmin*, in H. BOORMAN (ed.), *Biographical Dictionary of Republican China*, vol. II, N. York, Columbia University Press, 1968, pp. 159-66, in particolare p. 165; CHEN HONGMIN, *Hu Hanmin nianbiao (1931nian 9yue-1936nian 5yue)* (Cronologia di Hu Hanmin, settembre 1931-maggio 1936), "Minguo dang'an" (Archivi della Repubblica), 1, 1986, pp. 119-33 (parte prima) e 2, 1986, pp. 113-20, 103 (parte seconda) (il riferimento è qui alla parte prima, pp. 120-22; le due parti dell'articolo saranno citate d'ora in poi rispettivamente come Chen/I e Chen/II); JIANG YONGJING, *Hu Hanmin xiansheng nianpu gao* (Biografia cronologica del sig. Hu Hanmin), in WU XIANGXIANG (a cura di), *Zhongguo xiandai shi congkan* (Raccolta di storia contemporanea della Cina), vol. III, Taipei, Zhengzhong shuju, 1962, pp. 301-02.

successivamente portato all'arresto del primo) si era consumata con le dimissioni di Hu da Presidente dello *Yuan* legislativo il giorno 28 febbraio 1931. Nei circa due anni e mezzo in cui ricoprì tale carica (ottobre 1928-febbraio 1931), Hu diede, secondo l'opinione degli studiosi, un positivo impulso all'attività dell'organismo, che promulgò in quegli anni i codici civile e penale e varò, tra le altre, leggi importanti quali quelle sull'ampliamento dei diritti delle donne e sulla riforma rurale². Lo *Yuan* legislativo (e in particolare il suo Presidente) si trovò sovente a dover fronteggiare, tuttavia, il grave fenomeno della dilazione o addirittura della non applicazione delle leggi emanate, fatto riconducibile sia alla scarsa efficienza degli organismi esecutivi ed amministrativi sia, soprattutto, all'ostruzionismo degli apparati della burocrazia civile e militare.

Esistevano dunque, già da tempo, forti margini di insoddisfazione per Hu Hanmin a causa dei ritardi che stava subendo quell'"adeguamento ed ammodernamento legislativo del Paese" che egli aveva per anni auspicato e degli ostacoli che il "potere politico-esecutivo" (leggi Chiang Kai-shek) frapponeva. Data questa situazione, la decisione di Chiang Kai-shek, resa nota nel febbraio del 1931, di promulgare una "costituzione provvisoria" (*yuefa*) ("Without guarantees to person and property – affermerà Chiang –, there could be no real unification of the country and an end of civil wars")³, fu percepita da Hu come un'ulteriore, estrema conferma delle perplessità politiche accumulate nel corso dei mesi precedenti.

Ufficialmente, il dissenso e le conseguenti dimissioni di Hu nascevano da una interpretazione totalmente divergente circa la liceità politico-istituzionale della promulgazione di una "costituzione provvisoria" in quella fase storica e da una affermazione di incompatibilità totale tra tale atto e le volontà di Sun Yat-sen. Secondo Hu, tali volontà escludevano qualsiasi ipotesi di costituzione nel cosiddetto "periodo di tutela politica" (fase storica nella quale al *Guomin-*

² Cfr. L.E. EASTMAN, *The Abortive Revolution. China under Nationalist Rule, 1927-1937*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974, p. 320; CHIANG YUNG-CHING, *Hu Hanmin's Ideas on Women's Rights and His Achievements*, "Chinese Studies in History", X, 4 (Summer 1977), pp. 34-72. Per una analisi del sistema giuridico del *Guomindang*, vedi l'articolo di G. CRESPI REGHIZZI, *Il sistema giuridico del governo del Guomindang 1927-1949*, "Mondo Cinese", 52, dicembre 1985, pp. 63-68.

³ Cit. in L. EASTMAN, *The Nanking Decade 1927-1937*, in *The Cambridge History. Volume 13: Republican China 1912-1949, Part 2*, edited by J.K. FAIRBANK and A. FEUERWERKER, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1986, p. 128.

dang venivano demandati poteri pressoché assoluti e di “tutela” nei confronti del popolo ritenuto immaturo per l’autogoverno), prevenendo invece solo nello stadio finale del processo di crescita politica del Paese il raggiungimento della “maturità costituzionale”. In realtà, aldilà di ogni contenzioso di carattere strettamente giuridico-istituzionale, appare chiaro che il dissenso di Hu Hanmin trova le sue radici reali in evidenti e profonde motivazioni politiche. Come ha lucidamente sottolineato lo Eastman, infatti, “He publicly avowed that the proclamation of a provisional constitution would be contrary to the intention of Sun Yat-sen – although the actual cause of his objection may well have been the fear that Chiang meant to enhance his power by having himself named president under a new constitution”⁴.

Dunque, agli inizi del 1932 Hu Hanmin guarda con crescente preoccupazione e pessimismo al futuro del Paese, stretto nella morsa tra crisi interna (degenerazione burocratica e corruzione dilagante, “sovversione comunista”) e aggressione esterna (l’avanzata giapponese sul territorio cinese)⁵. Le forze sane tuttavia non mancano, purché si riporti il partito e il governo alla loro ispirazione originaria, il pensiero di Sun Yat-sen: questo è il senso più profondo del caloroso messaggio di sostegno e di incoraggiamento che egli invia, il 29 gennaio, ai combattenti della XIX armata nazionalista, impegnati, in aperto contrasto con l’atteggiamento del governo centrale, a difendere strenuamente la città di Shanghai dalle truppe nipponiche⁶.

È in questo contesto generale che vengono gettate le basi della collaborazione di Hu Hanmin con il cosiddetto “governo secessionista del sud-ovest”. L’ipotesi di un governo e di un partito “autonomi” dal centro era venuta maturando sin dalla primavera del 1931, quando a Canton si erano riuniti i principali oppositori di Chiang Kai-shek, tra i quali Wang Jingwei, Sun Ke, Tang Shaoyi, Eugene Chen, Chen Qitang, Li Zongren, etc. Il 28 maggio, venne fondato a

⁴ *Ibid.*, p. 128. Per un parere diverso sulla questione, cfr. D. HSUE-FENG POE, *Political Reconstruction, 1927-1937*, in P.K.T. SHI (ed.), *The Strenuous Decade: China's Nation-Building Efforts, 1927-1937*, N. York, St. John's University Press, 1970, pp. 33-79.

⁵ Continui riferimenti a questi problemi, in particolare a quello della “crisi nazionale”, si possono rintracciare negli scritti del periodo. Cfr. *Hu Hanmin shiji ziliao huiji* (Raccolta di materiali sulle attività e sui successi di Hu Hanmin), a cura della Cuncui xueshe (general editor: Zhou Kangxie), Xianggang, 1980, 5 voll., in particolare i volumi 2, 3 e 4. Per un’analisi dei problemi e delle contraddizioni economico-sociali del periodo si rimanda a G. SAMARANI, *Una modernizzazione mancata. Aspetti e problemi dello sviluppo capitalistico in Cina tra le due guerre*, Venezia, Cafoscarina Editrice, 1988.

⁶ Cfr. Chen/I, p. 124.

Canton un governo nazionale di opposizione, aprendo la strada alla guerra civile. L'aggressione giapponese di settembre porterà all'apertura di trattative di pace tra Nanchino e Canton, culminando nello scioglimento del "governo sucessionista". Tuttavia, nei mesi successivi, nelle province meridionali del Guangdong e del Guangxi vennero create delle strutture di governo e di partito che, benché formalmente diverse dalla precedente ipotesi "secessionista" (esse erano infatti riconosciute dalle autorità centrali), si configuravano ed operavano concretamente come un vero e proprio potere autonomo. Tali organismi, il *Xinan zhengwu weiyuanhui* (Consiglio politico del sud-ovest) e il *Zhongguo Guomindang Zhongyang zhiweibui xinan zhi-xingbu* (Sezione esecutiva del sud-ovest del Comitato esecutivo centrale del *Guomindang*), rappresentavano infatti la massima autorità a livello di governo e di partito nell'area, ed erano l'espressione sul piano istituzionale dei reali detentori del potere politico, i "signori della guerra" Chen Qitang, Li Zongren e Bai Chongxi⁷.

È dunque nel sud del Paese, con questi scomodi "alleati" (non a caso si stabilirà ad Hong Kong e non a Canton), che Hu Hanmin cerca di contrastare la grave crisi del Paese.

La nascita del Sanminzhuyi yuekan

Il *Sanminzhuyi yuekan* (Mensile dei Tre Principi del Popolo) viene fondato il 15 gennaio del 1933 a Canton e pubblicato dalla Minzhi shuju⁸. Durante i quattro anni di attività (15 gennaio 1933-

⁷ I rapporti tra Hu Hanmin e i "signori della guerra" del sud-ovest da una parte e Chiang Kai-shek dall'altra sono esaminati, alla luce di recenti documenti resi pubblici da archivi della Repubblica Popolare Cinese, in G. SAMARANI, *Recenti documenti cinesi sui rapporti tra Nanchino e Canton, 1935-36*, "Annali di Ca' Foscari", 29, s. or. 21, 1990, pp. 243-52.

⁸ La data e la località indicate appaiono a tutt'oggi le più attendibili, nonostante l'esistenza di pareri diversi. L'ipotesi è confermata da Chen/I, p. 127, da *San-Min-Chu-I Yueh-K'an: A Grand Table of Contents*, edited by the Center for Chinese Research Materials, Washington D.C., February 1970 (vedi la "Introductory Note", p. 6 e la "Checklist of Issues", p. 8). Il BOORMAN (*op. cit.*, p. 165) parla di "February 1933", senza citare la località; JIANG YONGJING (*art. cit.*, p. 304) di "febbraio del 1933", senza specificare la località (Chen/I, p. 127 cita tuttavia un'opera più recente, che non ci è stato possibile consultare direttamente, in cui JIANG YONGJING indica la data nel "febbraio del 1933" e la località in "Hong Kong"); ZHOU TIANDU, *Hu Hanmin*, in *Minguo renwu zhuàn* (Biografie di personalità della Repubblica), vol. I, a cura di LI Xin e SUN Sibai, Beijing, Zhongua shuju, 1978, p. 137, parla di "febbraio del 1933" e di "Hong Kong". Secondo M. KENNEDY, infine, la rivista venne fondata "in early 1933", senza riferimento alla località (cfr. M.T.

20 gennaio 1937), la rivista pubblicò 9 volumi con 49 numeri, per un totale complessivo di più di seimila pagine. Essa sopravvisse dunque pochi mesi alla morte del suo fondatore ed ispiratore, avvenuta il 12 maggio del 1936, all'età di 56 anni; nell'ultima fase, la redazione venne assunta da Liu Luyin, stretto collaboratore di Hu⁹.

La rivista, alla quale collaborarono molte personalità legate alla cosiddetta "fazione del Guangdong-Guangxi" (tra gli altri, Zou Lu, Qian Shifu, Qiu Zhangwei, Huang Xuecun, etc.)¹⁰, voleva essere lo strumento politico-ideologico attraverso il quale portare avanti la battaglia contro Chiang Kai-shek e per una effettiva e piena realizzazione dei principi del Sunyatsenismo. Scrive a tale proposito Hu Hanmin nell'editoriale di apertura del numero inaugurale: "La fondazione di questa rivista, il fatto di avere evidenziato in modo così diretto il termine 'Tre Principi del Popolo' [*sanminzhuyi*], stanno a significare che siamo convinti che i Tre Principi del Popolo rappresentino per noi il centro di ogni cosa. Noi vogliamo riproporre con rinnovata enfasi questo termine, Tre Principi del Popolo, in modo da spazzare via tutti gli equivoci e i malintesi che si sono addensati su di esso a causa dell'attuale situazione di disfacimento e di corruzione; vogliamo portare alla luce il senso vero dei Tre Principi del Popolo, restituendo loro quel valore grande ed imperituro che avevano in origine. In questa rivista, è nostra intenzione, sulla base dei Tre Principi del Popolo, analizzare in modo critico l'attualità, riguardi essa la Cina o il mondo; ed è nostra intenzione, sulla base dei Tre Principi del Popolo, discutere del sapere, si tratti di scienze sociali o di scienze naturali"¹¹.

Il *Sanminzhuyi yuekan*, al quale Hu diede un fondamentale contributo anche come articolista e commentatore (sono una cinquantina i saggi e le recensioni pubblicati tra il gennaio del 1933 e il giugno del 1935; successivamente, essi saranno molto rari, a causa

KENNEDY, JR., *Hu Hanmin: His Career and Thought*, in HSUEH CHUN-TU (ed.), *Revolutionary Leaders of Modern China*, N. York., Oxford University Press, 1971, p. 293); l'articolo costituisce la versione riveduta di quello pubblicato in "Papers on China", vol. 8 (1954).

⁹ Cfr. *San-Min-Chu-I Yueh-K'an: A Grand Table of Contents*, cit., pp. 6-7. Per un breve profilo biografico di Liu Luyin, cfr. BOORMAN, *op. cit.*, vol. I, p. 289 (voce "Ch'eng Tienfang") e vol. IV, p. 291 (voce "Yang Yung-t'ai").

¹⁰ Gli unici riferimenti biografici reperiti riguardano Zou Lu, per i quali si rimanda a *ibid.*, vol. III, pp. 317-18.

¹¹ HU HANMIN, *Sanminzhuyi yu Zhongguo geming* (I Tre Principi del Popolo e la rivoluzione cinese), "Sanminzhuyi yuekan", I, 1 (15/1/1933), pp. 1-8; la citazione è alle pp. 7-8 (la rivista sarà d'ora innanzi citata come "SMYK").

della malattia e del viaggio all'estero), ospitava prevalentemente articoli riguardanti, da una parte, la situazione interna (in particolare, la politica di Nanchino, la minaccia giapponese, i progressi compiuti dalle province del Guangdong e del Guangxi) e, dall'altra, la realtà esterna (in particolare, le caratteristiche e le scelte in campo politico-ideologico ed economico-sociale di stati quali l'Unione Sovietica, la Germania, il Giappone, gli Stati Uniti e, pur se assai sporadicamente, l'Italia). Gli strali della rivista si indirizzavano essenzialmente contro Chiang Kai-shek, Wang Jingwei e i loro accoliti. Lo studio del Sunyatsenismo e la sua valorizzazione costituivano, ovviamente, il centro dei vari interventi e commenti; tuttavia, l'approccio al pensiero politico di Sun Yat-sen e alle sue teorie raramente si configurava come tentativo di elaborazione e di approfondimento teorici, ma si presentava in generale in chiave di "lettura critica" dell'attualità politica, della quale veniva messa in evidenza il carattere antitetico rispetto alla eredità ideale e morale lasciata da Sun Yat-sen¹².

Cercheremo qui di esaminare su di un piano generale i temi principali e più interessanti affrontati dalla rivista nel periodo 1933-35, rinviando, per un'analisi più dettagliata e specifica, ai risultati conseguiti dalle ricerche che abbiamo attualmente in corso.

La situazione interna, l'esperienza sovietica e l'aggressione giapponese

Il forte sentimento anticomunista di Hu Hanmin (e della rivista nel suo complesso) costituisce probabilmente uno dei pochi punti di affinità, in questi anni, con Chiang Kai-shek. Ciononostante, Hu, in modo solo apparentemente contraddittorio, aveva da sempre dimostrato notevole interesse per l'esperienza dell'URSS (di fatto, sin dal viaggio del 1925-26) e anche, come vedremo meglio più avanti, per alcuni aspetti del marxismo. Tale interesse si riflette in modo sensibile nello spazio che, all'interno del *Sanminzhuyi yuekan*, viene costantemente riservato alla realtà sovietica, non tanto a fini di semplice indagine conoscitiva quanto piuttosto allo scopo di trarre da una simile esperienza ogni elemento utile alla causa della emancipazione della nazione cinese.

¹² Il ruolo di erede e di "tutore" dei principi del Sunyatsenismo che Hu aveva affidato a se stesso è chiaramente evidenziato nell'edizione e nella cura delle *Zongli quanji* (Opere complete di Sun Yat-sen), Shanghai, 1930, 5 voll. Cfr. BOORMAN, *op. cit.*, vol. II, voce *Hu Hanmin*, p. 165. Un affresco vivace ed interessante (ma forse un po' troppo pittoresco) della Cina di quegli anni e del periodo successivo, con particolare riferimento all'intreccio tra "grandi famiglie", affari e potere, è tracciato in S. SEAGRAVE, *The Soong Dynasty*, London, Sidgwick and Jackson, 1985.

In pratica, era l'immagine di un Paese che aveva saputo affrancarsi da pesanti vincoli storici e incamminarsi decisamente sulla strada dell'emancipazione nazionale, contrapposta alla realtà di una Cina priva della propria sovranità e sempre più in balia di vecchie e nuove oligarchie politiche ed economiche, quella che colpiva ed affascinava convinti nazionalisti (ed indubbi sostenitori più della stabilità che della conflittualità sociale) come Hu Hanmin e i suoi collaboratori.

Non a caso, in molti articoli e commenti l'accento viene spesso posto su due aspetti: il primo, lo spirito di coesione e di collaborazione nazionali che stavano alla base dello sforzo sovietico di "edificazione nazionale"; il secondo, il grado di unità e di incisività che caratterizzavano l'azione della *leadership* sovietica e, in particolare, del partito. Naturalmente, molto si potrebbe obiettare (a posteriori) su tali giudizi ed analisi e sul livello di informazione e di conoscenza che in Cina si aveva della realtà sovietica; tuttavia, ciò che ci preme qui sottolineare è che tale visione, per quanto superficiale, traeva la sua forza dagli indubbi progressi verificatisi in Unione Sovietica successivamente alla Rivoluzione d'Ottobre, soprattutto sul piano dell'autorità e del prestigio internazionali.

Del resto, l'URSS alla quale guardava Hu Hanmin non era certo quella del "comunismo di guerra" ma piuttosto della NEP e del I Piano quinquennale. Anche qui, è difficile nascondere la sensazione di un approccio contraddittorio e superficiale alla realtà, dato l'inconfutabile carattere di "discontinuità", come hanno sottolineato autorevoli studiosi quali il Carr e il Davies¹³, tra la prima e il secondo; tuttavia, il senso profondo di quanto avveniva in URSS e che interessava principalmente Hu era la capacità, dimostrata, dello Stato e del Partito di assumere un ruolo di direzione nella costruzione di un nuovo ordine economico e sociale, imperniato su una equa soluzione della "questione agraria" e sull'avvio di un programma di sviluppo industriale nel cui ambito i "settori-chiave" fossero "nazionalizzati". Certo, esistevano difetti e lacune all'interno della politica economico-sociale sovietica che ne evidenziavano i limiti intrinseci; tuttavia, i punti di contatto con il "principio del benessere del popolo" (*minshengzhuyi*) di Sun Yat-sen apparivano

¹³ Cfr. E.H. CARR e R.W. DAVIES, *Le origini della pianificazione sovietica. II: Lavoro, commercio, finanze 1926-1929*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 435-43 (ed. or.: London, 1969). I due studiosi sottolineano comunque che il grado di "discontinuità" venne fortemente accentuato con le varianti e le revisioni al piano stesso adottate successivamente.

evidenti e dimostravano l'attualità storica del programma di sviluppo economico-sociale da lui elaborato successivamente alla vittoria della rivoluzione repubblicana in Cina (1911).

Simili riflessioni sono presenti in particolare nell'ampio saggio scritto da Hu Hanmin nel febbraio del 1933 con il titolo "Dalla costruzione nazionale nella Russia sovietica ad alcune riflessioni sui principi essenziali per la edificazione nazionale di Sun Yat-sen"¹⁴. L'articolo esamina in modo dettagliato, con un massiccio uso di dati e di statistiche di fonte prevalentemente sovietica o comunque filo-sovietica (elemento che Hu non occulta, anche se sottolinea l'esigenza di muoversi con cautela ma anche senza prevenzioni nei confronti di tali fonti) il I Piano quinquennale, che egli definisce caratterizzato da un alto livello di "accuratezza, organizzazione e direzione". In particolare, vengono evidenziati tre aspetti positivi del piano: la visione generale e insieme dettagliata dei problemi da affrontare e da risolvere; il ruolo centrale che viene affidato alla scienza (ma anche ai problemi dell'educazione popolare) in stretta connessione con lo sviluppo economico; la funzione che viene assegnata ai lavoratori attraverso le "campagne di emulazione", finalizzate all'incremento della produzione e della ricchezza nazionali (e quindi di tutti) e nelle quali il compenso si configura esclusivamente come "remunerazione morale"¹⁵.

Il piano (che Hu considera assai più globale e produttivo rispetto ai vari programmi economici elaborati nell'Occidente capitalistico) presenta dunque molti aspetti positivi e condivisibili sul piano strettamente tecnico; esso, tuttavia, deve la propria forza e realizzabilità allo spirito di coesione nazionale e al ruolo decisivo che il Partito e lo Stato hanno via via assunto. Sta qui, dunque, la "lezione storica" che la Cina può trarre dall'esperienza sovietica; una "lezione" che appare potenzialmente praticabile, dato che il Paese già dispone di un programma (quello di Sun Yat-sen), inattuato o attuato in modo distorto, che risulta sensibilmente superiore a quello della NEP e del I Piano quinquennale. Ma, si chiede Hu, "Abbiamo noi la stessa fiducia negli insegnamenti e nei programmi di Sun Yat-sen che il popolo russo dimostra nei confronti del Piano quinquennale? Abbiamo lo stesso entusiasmo creativo, lo spirito di sacrificio ed il

¹⁴ HU HANMIN, *Cong SuE jianshe xiangdao Zongli de jianguo fanglue* (La costruzione della Russia sovietica e i principi essenziali per la edificazione nazionale di Sun Yat-sen), "SMYK", I, 2 (15/1/1933), pp. 1-38.

¹⁵ L'analisi dettagliata del I Piano quinquennale è in *ibid.*, pp. 1-22.

vigore che i *leaders* sovietici dimostrano nei confronti dei propri piani di sviluppo?"¹⁶.

L'attenzione per l'URSS è testimoniata altresì da vari, altri interventi sulla rivista. Tra gli altri, vanno segnalati quelli a firma di Di Ping sulla pianificazione economica e di Zhang Guoren sul rapporto tra pianificazione economica e relazioni cino-sovietiche, e l'inchiesta sulle forme di cooperazione nelle campagne sovietiche condotta da Qian Shifu; interessante risulta anche il breve *excursus* sulle politiche agrarie nei paesi dell'Europa orientale pubblicato nei primi numeri a firma di Xu Bingruo¹⁷.

Va comunque sottolineato come l'interesse per il modello-partito e il modello-stato proposti dall'esperienza sovietica trovi già un coroso precedente nella biografia politica di Hu. Nel 1928, infatti, pur per brevissimo tempo, egli aveva potuto visitare (ed ammirare) le conquiste della rivoluzione kemalista in Turchia, incontrando tra gli altri il vice di Kemal, Ismet Pasha. Anche qui, ciò che maggiormente lo colpì erano stati i modi e i tempi della "rinascita turca" a così breve distanza dalla sconfitta nella Prima Guerra Mondiale e la "vittoria" nella rinegoziazione e cancellazione dei trattati imposti dalle Potenze occidentali¹⁸.

L'altra grande questione che Hu (e la rivista nel suo complesso) affronta sul piano dell'intreccio tra "questione nazionale" (rinnovamento del partito e dello stato ai fini dell'emancipazione e dello sviluppo nazionali in chiave sunyatsenista) e "realtà internazionale" (influenza e riflessi, sia positivi che negativi, delle scelte e degli orientamenti politici di altri Paesi sulla situazione cinese) è il "problema giapponese".

¹⁶ Il valore del programma di Sun Yat-sen è ampiamente descritto in *ibid.*, pp. 33-37; la citazione è a p. 38.

¹⁷ Cfr. rispettivamente DI PING, *SuE sheji jingji gaikuang* (Un esame dell'economia di piano nella Russia sovietica), "SMYK", I, 1, pp. 118-41 (si tratta di una traduzione commentata di alcuni saggi in lingue occidentali); ZHANG GUOREN, *SuE diyi ji diwu nianjibua yu Zhong E fujiao* (Il I e il V Piano quinquennale della Russia sovietica e il ristabilimento delle relazioni diplomatiche tra Cina e Russia), "SMYK", I, 2, pp. 111-23; QIAN SHIFU, *SuE de nongye xietong zube* (Le associazioni cooperative agricole nella Russia sovietica), "SMYK", II, 1 (15/7/1933), pp. 113-27 e II, 2 (15/2/1933), pp. 105-27; XU BINGRUO, *DongOu geguo de tudi zhengce ji gi xiaoguo* (Le politiche agrarie nei Paesi dell'Europa orientale e i loro effetti), "SMYK", I, 1, pp. 57-59 e I, 2, pp. 83-110.

¹⁸ Riflessioni circa l'esperienza in Turchia si possono rintracciare nel IV volume della citata raccolta *Hu Hanmin sbiji ziliao huiji*. Per alcune interessanti valutazioni sul "periodo turco" di Hu, si rimanda all'articolo di D.P. BARRETT, *Foreign Models for Kuomintang China: Critiques by Hu Hanmin, 1927-36*, pp. 6-7 (dattiloscritto, in corso di pubblicazione).

L'aspra polemica contro la politica di Chiang Kai-shek e di Nanchino verso il Giappone occupa in effetti molte pagine del *Sanmin-zhuyi yuekan*, ed è spesso supportata da analisi critiche circa vari aspetti della presenza e dell'espansione nipponica. Si va, ad esempio, dalle inchieste di taglio economico di Zou Lu sull'aggressione finanziaria e sulla penetrazione del capitale giapponese nel settore ferroviario agli articoli più propriamente "politici" di Zhang Guoren (che si scaglia contro i "falsi oppositori del Giappone"), di Liu Luyin (che esamina, in due distinti contributi, i mutamenti nella strategia nipponica verso la Cina e l'"atteggiamento capitolazionista" di Chiang Kai-shek), di Xu Dechuan (che valuta l'impatto interno della "politica compromissoria" di Chiang Kai-shek)¹⁹.

La "linea politica" della rivista, tuttavia, emerge ovviamente dagli scritti di Hu Hanmin. Sono una decina, tra il 1933 e il 1935, i saggi più importanti che egli pubblica sull'argomento, spaziando dai temi più strettamente "interni" (l'atteggiamento di Chiang e del governo verso il Giappone) a quelli di "ampio respiro" (la "Grande Asia"

¹⁹ Cfr. rispettivamente ZOU LU, *Riben dui Hua tielu qinlue de jianshu* (Una breve esposizione dell'aggressione del Giappone alla Cina nel settore ferroviario), "SMYK", III, 2 (15/2/1934), pp. 47-67 e, dello stesso autore, l'inchiesta sulla "aggressione economica giapponese in Cina" pubblicata sulla rivista tra il maggio del 1934 e gli inizi del 1935; ZHANG GUOREN, *Kangri shi geming bu kangri huo jia kangri shi fangeming* (La resistenza al Giappone è rivoluzionaria, la non resistenza o la pseudo-resistenza sono controrivoluzionarie), "SMYK", I, 4 (15/4/1933), pp. 50-62; LIU LUYIN, *Bu dikang zhuyi de molu* (Il vicolo cieco del principio della non resistenza), "SMYK", I, 5, (15/5/1933), pp. 23-34 e Id., *Jiang Jieshi maiguo luxian de zhongdian zai nali* (Qual'è il punto di arrivo della linea di tradimento nazionale di Chiang Kai-shek), "SMYK", II, 1, (15/7/1933), pp. 35-41; XU DECHUAN, *Jiang Ri xietuo hou zhi Zhongguo* (La Cina dopo il compromesso tra Chiang e il Giappone), "SMYK", I, 6 (15/6/1933), pp. 80-95.

²⁰ Cfr. in particolare su Nanchino e la politica nei confronti del Giappone: *Cong Riben xianshi shuodao dui Ri kangzhan* (La situazione attuale del Giappone e la resistenza anti-giapponese), "SMYK", I, 4, pp. 1-19; *Wei Jiang Ri tuoxie zhengqiao youbang renshi* (Una accorata messa in guardia alle personalità amiche nei confronti del compromesso tra Chiang e il Giappone), "SMYK", I, 6, pp. 1-10; *Lun Zhong Ri zhibie jiaoshe* (Sui negoziati diretti tra Cina e Giappone), "SMYK", II, 5 (15/11/1933), pp. 18-30; *Nanjing de dui Ri waijiao* (La politica estera di Nanchino verso il Giappone), "SMYK", III, 6 (15/6/1934), pp. 1-11. Su Giappone, "Grande Asia" e "questione estremo-orientale": *Ying Mei E xietiao yu yuandong wenti* (La concertazione tra Inghilterra, USA e Russia e la questione estremo-orientale), "SMYK", II, 1, pp. 1-17; *DaYasiyazhuyi yu guoji jishu bezuo* (La "Grande Asia" e la cooperazione tecnica internazionale), "SMYK", II, 4 (15/10/1933), pp. 1-13; *Cong guoji xianshi guancha yuandong wenti* (L'attuale situazione internazionale e la questione estremo-orientale), "SMYK", III, 3 (15/3/1934), pp. 1-9; *Yuandong wenti zhi jieju*

propugnata dal Giappone e la “politica estremo-orientale” delle altre Potenze)²⁰.

In tali articoli, Hu sottolinea più volte, anche in risposta polemica verso i suoi critici, alcune valutazioni fondamentali già avanzate sin dalla fine del 1931:

1) la politica di Chiang Kai-shek (e di Nanchino) verso il Giappone è “compromissoria e capitolazionista” e vanno fermamente respinte le tesi circa la “impossibilità di resistere al Giappone”: “Chiunque spinga al compromesso – scriverà in “La situazione attuale del Giappone e la resistenza anti-giapponese” (*cit.*, p. 19) – e ad accordi segreti con il Giappone è nostro nemico; dobbiamo rifiutare e respingere ogni ipotesi capitolazionista”. E più avanti, in “La politica estera di Nanchino verso il Giappone”, denuncerà il pericolo che il governo cinese tratti direttamente con il *Manzhouguo* (*cit.*, pp. 2-3);

2) la politica del governo cinese di puntare, per far fronte all’aggressione giapponese, sulla non resistenza e sull’intervento delle Potenze e della Società delle Nazioni è illusoria e deleteria; va invece portata avanti una politica di trattative dirette con il Giappone, strettamente collegata, tuttavia, non con una politica di non resistenza ma, al contrario, con una linea di forte ed intransigente difesa della dignità nazionale. «Uno Stato – sottolineerà in “Sulle trattative dirette tra Cina e Giappone” (*cit.*, pp. 20-21) – deve congiungere strettamente, nella propria politica estera, forza e diplomazia». Più in generale Hu proporrà, nel 1935, una soluzione del “problema cinese”, collocato nel più ampio contesto della “questione estremo-orientale” e del quadro internazionale, imperniata su tre punti centrali: a) soppressione del *Manzhouguo* e ritiro giapponese dalle province nord-orientali; b) sviluppo della Manciuria sulla base del principio della “porta aperta”; c) discussione e trattative bilaterali Cina-Giappone sul futuro delle imprese industriali e delle attività economico-finanziarie stabilite da Tokyo in Cina nel corso della fase di aggressione (vedi “La risoluzione della questione estremo-orientale”, *cit.*, pp. 10-11);

3) il principio di creare una “Grande Asia”, avanzato dal Giappone, ha, su di un piano teorico generale, un forte punto di contatto con certe tesi propugnate a suo tempo da Sun Yat-sen; tuttavia, per Sun esso significava “riscatto dei popoli dell’Asia dall’oppressione imperialistica”, mentre oggi, per il Giappone (ma la critica è indirettamente rivolta anche a chi, come Wang Jingwei, guarda a simili ipotesi), non è che “un modo per cercare di affermare il proprio dominio sui vari popoli dell’Asia” (vedi “La ‘Grande Asia’ e la cooperazione tecnica internazionale”, *cit.*, pp. 1-4).

Sunyatzenismo, marxismo e fascismo

La difesa e la rivitalizzazione del pensiero di Sun Yat-sen e del suo programma politico, economico e sociale costituiscono, come abbiamo visto, uno dei temi centrali affrontati da Hu Hanmin nelle pagine del *Sanminzhuyi yuekan*. Tale obiettivo fondamentale viene perseguito, sulla rivista, anche attraverso un secondo, importante “fronte di dibattito e di polemica”: la valorizzazione del sunyatzenismo in opposizione e come critica alle ipotesi di “contaminazione” del rinnovamento nazionale in Cina da parte di “modelli politici ed ideologici esterni”.

L’approccio di Hu al marxismo, il suo interesse, in particolare, per il materialismo storico, risalgono al periodo 1919-20 e sono da considerarsi sostanzialmente divaricanti ed antagonistici rispetto alle sue scelte politiche d’allora e degli anni successivi. La stessa attenzione ed ammirazione per il “modello sovietico” è confinata, come abbiamo visto, agli aspetti della programmazione economica e dello sviluppo produttivo nonché a quello dell’efficienza organizzativa ed esecutiva del Partito e dello Stato, e non si trasforma mai in adesione ai principi-base del “comunismo e bolscevismo sovietici”²¹.

Durante questi anni, l’attenzione di Hu Hanmin per il marxismo (e in particolare per il materialismo storico) appare notevolmente sfumata rispetto agli anni Venti, periodo nel quale egli aveva fornito, soprattutto attraverso la raccolta di saggi teorici *Sanminzhuyi de lian-huanxing* (Il carattere correlato dei Tre Principi del Popolo) del 1928, una serrata critica, anche alla luce della “crisi” in corso tra comunisti e nazionalisti, del marxismo. Il tema è affrontato, all’interno del *Sanminzhuyi yuekan*, in una serie di considerazioni generali sparse in diversi articoli e in particolare nel saggio “La concezione della storia nei Tre Principi del Popolo”²².

In esso, vengono ripresi e ulteriormente delineati i “rilievi critici” al marxismo mossi sin dal decennio precedente: sottovalutazione della forza dirompente e rivoluzionaria del nazionalismo (l’obiettivo

(La risoluzione della questione estremo-orientale), “SMYK”, V, 5 (15/5/1935), pp. 7-11.

²¹ Per un esame del contributo di Hu Hanmin alla conoscenza e alla diffusione in Cina del materialismo storico si rimanda a G. SAMARANI, *Intellettuale e marxismo in Cina all’epoca del ‘Quattro Maggio’: Hu Hanmin e la discussione sulla ‘concezione materialistica della storia’*, Atti del Convegno su *La Cina a sessant’anni dal Movimento del 4 Maggio* (Roma, dicembre 1979), in *Cina*, 16, 1980, pp. 69-81.

²² *Sanminzhuyi de lian-huanxing* (La concezione della storia nei Tre Principi del Popolo), “SMYK”, I, 4, pp. 1-13.

è principalmente Marx, ma la critica è estesa a Lenin – del quale viene riconosciuta la forte attenzione per i “popoli oppressi dell’Oriente” – in quanto il suo approccio alla rivoluzione nazionale viene considerato come “mera tappa transitoria” verso la rivoluzione sociale); enfasi sulla lotta di classe (concetto peraltro non assente nel pensiero di Hu, ma in senso assai più ristretto che non nella teoria marxista, come “lotta della grande maggioranza del popolo contro una piccola cerchia di sfruttatori”)²³; centralità del proletariato industriale come soggetto sociale della trasformazione; caratterizzazione “industrialista” del marxismo, non adatta quindi ai Paesi non sviluppati (e peraltro, rileva Hu, anche nei Paesi industrializzati esso ha sostanzialmente fallito il proprio obiettivo della rivoluzione sociale). E ancora, citando Max Beer e Bertrand Russell, Confucio e Mozi, Hu sottolinea il valore del Sunyatsenismo (e la sua superiorità sul marxismo) nell’aver dimostrato la centralità, in quanto fattore storico, della lotta dell’uomo per l’esistenza, nel cui ambito la lotta di classe si colloca come elemento non centrale; ed enfatizza la positività di molti valori della tradizione cinese, rimproverando ai seguaci del marxismo la sottovalutazione, oltreché del nazionalismo, del ruolo delle religioni all’interno del processo storico-culturale e storico-economico²⁴. Complessivamente, possiamo affermare che il suo interesse per il materialismo storico (più che per il marxismo) risulta negli anni Trenta strettamente legato ad una visione dello stesso in quanto efficace strumento di analisi del passato (e quindi in quanto metodologia storica di interpretazione dello sviluppo della società umana in senso scientifico) e non certo in quanto veicolo di anticipazione di un “possibile, utopico futuro comunista”.

Se, dunque, l’approccio di Hu Hanmin al marxismo appare controverso ma comunque non pregiudizialmente negativo, lo stesso non si può affermare circa il suo rapporto con l’ideologia fascista. La “questione fascista” era stata affrontata da Hu già nel citato editoriale di apertura della rivista, “I Tre Principi del Popolo e la rivoluzione cinese”, ma è successivamente, attraverso altri saggi e commenti, che egli preciserà le proprie idee. In particolare, in “Sul cosiddetto fascismo”, del maggio del 1933, svilupperà le proprie argomentazioni in modo netto e chiaro, articolando l’analisi in cinque parti: 1) “Che cos’è il fascismo – Due interpretazioni circa il

²³ Su questi problemi, vedi l’articolo di D.P. BARRETT, *The Guomindang and Social Class: As Seen in the Thought of Hu Hanmin*, “Annali di Ca’ Foscari”, 29. s. or. 21, 1990.

²⁴ *Sanminzhuyi de lishiguan*, cit. Cfr. anche M.T. KENNEDY, JR, *art. cit.*, pp. 291-92.

fascismo"; 2) "Nascita e sviluppo del fascismo - Cause storiche e fattori epocali"; 3) "Il carattere reazionario del fascismo - Osservazioni ed analisi sulle scelte in campo politico, economico, sociale e culturale"; 4) "Alcune specificità del fascismo - Manifestazioni del suo carattere reazionario"; 5) "La Cina e il cosiddetto fascismo - Gli errori degli 'illusi dal fascismo'"²⁵

Secondo Hu, sunyatsenismo e fascismo sono diametralmente opposti quanto a concezione politico-ideale ed economico-sociale e quindi l'ideologia fascista non può avere alcun futuro in Cina. Tuttavia, esisteva un forte rischio: che elementi della dottrina fascista venissero inseriti nel "corpo teorico" dei Tre Principi del Popolo, in particolare per quanto riguardava gli aspetti più autoritari e la esaltazione del *leader*, caratteristiche che, a suo parere, esercitavano una notevole forza di attrazione su Chiang Kai-shek e sui suoi progetti egemonici e che già avevano in organizzazione quali le "Camicie azzurre" i propri sostenitori e propagandisti. Tali argomentazioni, sollevate in particolare nella quinta parte del saggio (pp. 18-22), preceduta da un'ampia ricostruzione dello sviluppo storico del fascismo e delle sue peculiarità con particolare riferimento all'esperienza italiana (pp. 1-17), vengono corredate da una dettagliata analisi sulle ragioni dell'inapplicabilità del "modello fascista" alla realtà cinese e della totale contrapposizione tra sunyatsenismo e fascismo.

Per Hu, che sottolinea con forza come "Il movimento rivoluzionario dei Tre Principi del Popolo è incompatibile con il movimento reazionario del fascismo" (pp. 18-19), tali ragioni concernono sia la sfera politica che quella economica e "culturale". Sul piano politico, il fascismo è il frutto della crisi del capitalismo e rappresenta la reazione alla crisi del sistema democratico-parlamentare, estraneo alla tradizione cinese (emerge qui, pur di riflesso, la profonda sfiducia di Hu Hanmin nel sistema di "democrazia borghese occidentale di tipo parlamentare", che aveva peraltro dato pessima prova di sé in Cina nella prima fase repubblicana). Sul piano economico, le basi dello sviluppo del fascismo in Paesi quali l'Italia, la Germania e il Giappone, pur nelle rispettive peculiarità, vanno viste nella situazione di crisi del capitalismo e nel sostegno fornito dal grande capitale al movimento fascista al fine di stabilizzare il sistema economico; la Cina, al contrario, non è un Paese ad economia capitalistica né tantomeno è una realtà in cui il sistema capitalistico, in crisi, va verso il declino. Sul piano "culturale", infine, il carattere autoritario, dittatoriale e violento del fascismo va completamente contro la

²⁵ Cfr. *Lun suowei faxisidi* (Sul cosiddetto fascismo), "SMYK", I, 5, pp. 1-22.

natura e lo spirito del popolo cinese, impregnato di ideali quali la pace, la libertà e l'armonia sociale (pp. 19-21).

Il tema del "pericolo fascista" in quanto espressione di una concezione dittatoriale ed autoritaria del potere verrà ulteriormente enfatizzato più avanti in "Confutando le pubbliche chiacchiere: una discussione su fascismo e politica costituzionale" e in "Governo militare, governo del Partito e la consapevolezza circa la situazione politica cinese che i compagni devono avere"²⁶. Nel primo, dopo avere indicato ancora una volta la necessità di opporsi fermamente ai "modelli esterni" della "democrazia borghese" di stile europeo e statunitense, della "dittatura proletaria" di stile sovietico e della "dittatura fascista" di stile italiano e tedesco (p. 1), Hu attacca duramente Chiang Kai-shek e Nanchino per la politica portata avanti negli ultimi anni, la quale ha provocato "il distacco delle masse, la sconfitta della democrazia e l'abbandono del principio del 'benessere del popolo'" nel partito e nel Paese (p. 9). E nel secondo articolo, recupera ed approfondisce la tesi, già presente nelle riflessioni passate, sul "Partito che deve governare lo Stato", che non vuol dire però "dittatura del Partito" (pp. 10-11).

Oltre ai citati articoli di Hu Hanmin, l'attenzione del *Sanmin-zhuyi yuekan* per la "questione fascista" si concretizza anche in una serie di commenti ed inchieste dedicate alla situazione politica, sociale ed economica della Germania hitleriana e dell'Italia mussoliniana²⁷.

Hu Hanmin e la "questione del Fujian"

Un ultimo punto di particolare interesse che Hu e la rivista nel suo complesso affrontano in questi anni riguarda la cosiddetta "Rivolta del Fujian" (si tratta di un problema al quale viene ovviamente riservato, rispetto ai grandi temi sopra citati, uno spazio quantitativo limitato ma che risulta tuttavia qualitativamente molto impor-

²⁶ Cfr. rispettivamente *Piyao-Faxisidi yu lixian zhengzhi zhi tantao* (Confutando le pubbliche chiacchiere - Una discussione su fascismo e politica costituzionale), "SMYK", II, 2, pp. 1-17 e *Junzhi dangzhi yu tongzhi dui Zhongguo zhengzhi yingyue de zijue* (Governo militare, governo del Partito e la consapevolezza circa la situazione politica cinese che i compagni devono avere), "SMYK", V, 2 (15/2/1935), pp. 9-18.

²⁷ Citiamo qui, a titolo esemplificativo, le analisi di XU DECHUAN, LIU ANCHANG e HUANG XUECUN su Hitler e sulla Germania prima e dopo l'incendio del Reichstag e la presa di potere nazista (vol. II, nn. 4 e 5; vol. V, n. 6) e quelle a firma di DI PING, SEN YONG e WANG YUWEI sull'Italia fascista (vol. IV, nn. 2 e 4).

tante per l'impatto che esso ebbe sulla situazione politica cinese).

Come è noto, nel 1933 la stessa XIX armata nazionalista, guidata da Cai Tingkai, che si era distinta nella strenua difesa di Shanghai dalle truppe giapponesi, e che era stata successivamente inviata nella provincia del Fujian nel quadro delle operazioni di "accerchiamento ed annientamento" delle forze comuniste, fu protagonista, in collaborazione con elementi politici e militari ostili a Chiang Kai-shek e a Nanchino, della creazione di un "Governo rivoluzionario popolare" con base per l'appunto nel Fujian. L'esperienza fu tuttavia assai breve e venne soffocata dalle truppe nazionaliste nel corso dell'anno successivo.

L'atteggiamento di Hu Hanmin si dimostrò, sin dagli inizi della rivolta e della costituzione del governo rivoluzionario, inequivocabile nella sua opposizione, pur continuando ad esprimere il proprio profondo disaccordo con Nanchino. Tale posizione, che influenzò indubbiamente in senso negativo l'atteggiamento di Canton e pregiudicò notevolmente ogni eventuale ipotesi di intesa e di collaborazione tra i due governi "secessionisti", provocò non poca sorpresa nell'opinione pubblica cinese e suscitò vari commenti critici nei suoi confronti.

Nel suo articolo "Il cosiddetto 'Incidente del Fujian'"²⁸, Hu, pur sottolineando come tale evento non sia meramente classificabile come una delle tante rivolte anti-Chiang Kai-shek (pp. 4-5), avanza pesanti critiche nei confronti dei "ribelli". Vediamo dalle sue stesse parole il contenuto di tali critiche (p. 6):

- 1) Opporsi a Chiang Kai-shek non può voler dire opporsi al Partito. Il Partito non è Chiang Kai-shek nè questi si identifica con il Partito. Perciò, sul piano della logica, lotta contro Chiang e lotta contro il Partito sono due cose diverse.
- 2) Lo spirito del Partito vive nei suoi principi e nella sua politica; solo se i principi e la politica risultano inadeguati ed inadatti, lo spirito del Partito si estingue. L'opposizione che oggi viene portata avanti nei confronti del Partito in nome della lotta contro un individuo non si può spiegare che con l'incomprensione dei principi del Partito.
- 3) Negli ultimi anni, il Partito non ha abbandonato il popolo. Sono i "signori della guerra" dominatori, eredi di quelli del Beiyang, che hanno abbandonato il popolo. Se i "signori della guerra" si servono del Partito, il compito dei membri del Partito è allora quello di "purificare il Partito" e non di tradirlo.

Poco più avanti, rispondendo alle aspettative ed alle speranze – sovente divaricanti o addirittura contrapposte – che la rivolta del Fujian ha creato nell'opinione pubblica nazionale ("Ci sono – dirà

²⁸ Cfr. *Suowei Min bian* (Il cosiddetto 'Incidente del Fujian'), "SMYK", II, 6 (15/12/1933), pp. 1-6.

(p. 6) – quelli che auspicano la vittoria dei ribelli e la sconfitta del regime reazionario di Nanchino, quelli che sperano nella vittoria di Nanchino e nella disfatta dei ribelli, e quelli che vogliono un accordo tra i due al fine di risolvere di comune accordo le difficoltà del Paese”), egli rileverà ancora (p. 6):

Questi tre tipi di speranze sono egualmente sbagliate; la terza, poi, è assurda ed illogica. Io ritengo che solo eliminando il governo dei “signori della guerra” di Nanchino la Cina possa trovare la propria strada; e che solo togliendo di mezzo il governo anti-partito del Fujian la Nazione possa sopravvivere. In caso contrario, con l'imperialismo rosso e quello bianco a tirare le fila dietro le quinte e i briganti delle Camicie azzurre e i banditi comunisti a promuovere continuamente agitazioni di fronte, si favoriranno l'incertezza e l'instabilità mondiali e la Cina non potrà più contare, per le proprie prospettive future, su di un solo giorno di speranza.

Tali posizioni risultano confermate, nel numero successivo della rivista, in una specie di “dibattito a distanza” con i suoi critici. Hu Hanmin, riprendendo i temi principali già affrontati precedentemente nell'editoriale di dicembre dedicato ad un'analisi della situazione politica²⁹, ribadisce l'esigenza di condurre una lotta su due fronti (contro il governo di Nanchino e contro i “ribelli” del Fujian) in quanto entrambi “non sono in grado di dare una risposta ai problemi esistenti”; per questo, “occorre un governo che faccia veramente gli interessi del popolo”. Il pericolo, insomma, per quanto indiretto, è che la rivolta del Fujian “porti alla fin fine al successo dei comunisti ma non all'eliminazione del dominio dei signori della guerra”³⁰.

Conclusioni

Hu Hanmin fu sostanzialmente un “intellettuale senza potere”, anche se, come abbiamo visto, ebbe occasione, tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo (ma anche in periodi precedenti), di ricoprire alte cariche istituzionali e di assumere importanti responsabilità politiche. La sua visione del ruolo dell'intellettuale nel processo di emancipazione e di trasformazione della Cina può forse

²⁹ Cfr. “SMYK”, II, 6, pp. I-VIII.

³⁰ Cfr. *Zhengzhishang de zeren wenti* (Il problema delle responsabilità sul piano politico), “SMYK”, III, 1 (15/1/1934), pp. 1-8; la citazione è a p. 1. Sulla “questione del Fujian”, vedi anche, sullo stesso numero, l'articolo di ZOU LU, *Min bian de lianxiang* (A cosa fa pensare l'Incidente del Fujian'), pp. 9-13.

essere tacciata di utopismo e, insieme, di tradizionalismo, o anche di una certa qual dose di "aristocraticità elitaria"; ciò che ci pare tuttavia inconfutabile è che essa poggiava su di una solida base etica, su di un approccio fortemente morale (forse anche un po' "moralistico") al rapporto tra intellettuale e politica, tra intellettuale e potere. La stessa difesa ed enfattizzazione, a volte quasi ossessiva, della centralità del pensiero e dell'eredità politica, programmatica ed ideale di Sun Yat-sen può forse essere spiegata proprio con la preoccupazione, così viva specialmente nei suoi ultimi anni, per l'offuscarsi e il venir meno di tale ruolo, per le tendenze in atto alla riduzione della funzione dell'intellettuale a mero "consigliere del principe".

Il suo impegno, la sua lotta in questi anni contro quella "degenerazione burocratica ed autoritaria", quella "corruzione dilagante" che egli indicava come i mali peggiori per il Partito e il Paese ci appare come il risultato di un impasto tra tradizionalismo confuciano, moderatismo politico-sociale e radicalismo intellettuale, un insieme che probabilmente non gli consentì (e questo è certamente uno dei suoi limiti maggiori) di cogliere quei segnali, già presenti negli anni Trenta, della rivoluzione sociale emergente.

Pietro Giordan

MAO DUN, "ESITAZIONE" NELLA TRILOGIA "ECLISSI"
IL ROMANZO E LA STORIA

L'interesse che Mao Dun (1896-1981), uno dei più grandi intellettuali cinesi di questo secolo, ha dimostrato per i fatti e gli avvenimenti politico-sociali appartenenti al suo passato recente, costituisce per me il maggior motivo di interesse nei confronti della sua prima produzione.

Questa peculiarità dell'autore certo non è eccezionale nelle intenzioni: molti scrittori più o meno dotati si sono infatti cimentati nel tentativo di rappresentare in modo critico e nel contempo artistico, la realtà del proprio tempo. Tuttavia molto spesso viene a mancare la condizione fondamentale per il conseguimento di questo obiettivo, ossia l'integrazione tra senso critico e talento letterario.

Infatti laddove latiti questa componente è molto facile, a mio avviso, passare o scendere nell'ambito prettamente giornalistico e documentaristico. Un'opera che parta da simili presupposti, pur possedendo alcune caratteristiche tipiche della letteratura a sfondo sociale, e pur giungendo talvolta a notevoli spunti lirici, difetta inevitabilmente di quello che è il più importante tratto distintivo tra arte e cronaca, vale a dire della componente simbolica.

Se per la definizione di una letteratura critica del contemporaneo, si ammette la validità di queste discriminanti, mi sembra allora che il novero degli autori che rispondono a questi criteri si assottigli vistosamente.

In base all'esperienza che ho tratto da questo studio posso dire senza retorica che il primo Mao Dun, pur tra notevoli contraddizioni, rientra di diritto in questa ristretta cerchia di artisti.

Rimandando all'originale chi fosse interessato alla traduzione integrale di "Esitazione", vorrei qui privilegiare il "commento"¹. A

¹ Il corpo principale della mia dissertazione di laurea, che ha per titolo "Esitazione", *il Romanzo e la Storia*, è costituito dalla traduzione e dal commento storico-

mio avviso infatti sia da un punto di vista meramente metodologico, come anche per gli spunti di interesse storico che ne emergono, tale analisi costituisce il momento più valido dell'intero studio.

Prima di entrare nel vivo del romanzo, e per meglio comprenderne alcuni tratti caratteristici, ritengo opportuno citare alcune note biografiche sull'autore e fare qualche cenno generale sull'opera.

La vastità di dati e di riferimenti storici che si rinvengono durante la lettura trovano giustificazione ed insieme riscontro nel fatto che l'autore lavorò come giornalista ad un foglio locale di Wuhan, ossia al Minguo-Ribao, proprio nella prima metà del 1927, ai tempi della collaborazione tra comunisti e nazionalisti². Allorquando questi ultimi vi posero bruscamente fine, Mao Dun dovette cominciare un lungo periodo di clandestinità che lo condusse finalmente a Shanghai, ove in un periodo di circa un mese e mezzo, tra il novembre ed il dicembre 1927, scrisse "Esitazione"³.

L'opera ruota attorno a due protagonisti; da una parte Hu Guo, guang, l'oscuro opportunista che, celando i propri trascorsi politici, riesce ad inserirsi ai vertici della sezione locale del Partito Nazionalista, in un paesino nei dintorni di Wuhan. Dall'altra Fang Luolan, il giovane leader del partito, ancorato ad una concezione politica di compromesso ed incapace di una adeguata analisi della situazione.

Altri giovani ed inesperti quadri di partito completano la serie dei personaggi del racconto.

Uno spazio particolare viene dato alla vita privata di Fang Luolan ed ai complicati rapporti che questi intrattiene con la moglie – donna tradizionale – e Sun Wuyang una giovane "moderna" venuta dalla provincia, della quale il protagonista finisce per infatuarsi.

Indubbiamente il racconto è caratterizzato da una estrema densità: si potrebbe dire che ciò derivi dal desiderio di narrare e dal timore di non poter esprimere completamente la propria esperienza⁴.

Date queste premesse, e trovandomi ad analizzare un materiale così ricco, mi è sembrato che un metodo ragionevole e, per così dire,

letterario del romanzo "Esitazione", seconda parte della trilogia "Eclissi", opera prima di Mao Dun. Nel secondo capitolo ho inserito una galleria cronologica dei giudizi che la critica letteraria cinese ed occidentale ha riservato all'opera in questione; nel terzo ho svolto una breve analisi sul linguaggio di questo romanzo.

² M. GALIK, *Mao Tun and Modern Chinese Literary Criticism*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1969, p. 53.

³ Ibid.

⁴ J. PRŮŠEK, "Mao Tun and Yü TaFu", in: *The Lyrical and the Epic*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1980, pp. 121-122.

coerente con la forza espressiva del testo, fosse quello di sviscerarne passo passo, capitolo per capitolo, gli aspetti più rilevanti dal punto di vista della tecnica narrativa ed in particolar modo dei contenuti storici. Una simile impostazione permette di evidenziare, riprendendoli dalla traduzione immediatamente precedente, i temi ed i motivi dominanti così come emergono nel corso della lettura.

Per ovvi motivi di spazio, in questa sede si riporteranno del testo soltanto alcuni dei momenti ritenuti più significativi, rimandando all'originale per una visione più completa⁵.

Ma addentriamoci ora nella decostruzione testuale.

All'inizio della storia si narra della restaurazione operata dai nazionalisti, ai tempi del primo fronte unito con il Partito Comunista, dopo la spedizione al Nord, nei primi mesi del 1927, in un piccolo villaggio sul fiume azzurro.

La situazione viene descritta essenzialmente dal punto di vista di una potenziale vittima di questa "rivoluzione". Hu Guoguang è infatti un nobile di terzo livello che cambiando nome, celando il possesso di concubine, si inserisce nei nuovi giuochi di potere.

Hu Guoguang non riesce ad entrare nell'associazione commercianti, né ad ingraziarsi il presidente Fang. A questo punto, pur di cogliere l'occasione offertagli da una situazione politica in forte trasformazione, decide di avvicinarsi alle posizioni del sindacato dei commessi. L'idea gli viene fornita dalla scoperta che il figlio Hu Bing – un giovane teppistello – fa parte dei picchetti giovanili di codesta organizzazione⁶.

Il particolare che colpisce Hu Guoguang, facendogli capire come stiano le cose, gli viene fornito da Vento D'oro, la concubina; questa afferma di dover preparare un drappo rosso per Hu Bing⁷. Il fazzoletto rosso, un contrassegno dei pionieri⁸, costituisce un simbolo ricorrente nel corso della narrazione; il colore rosso sbiadirà in primavera, allorquando il movimento sindacale avrà completato la sua parabola discendente.

Hu Guoguang sceglie di aderire al sindacato perchè lo ritiene più facilmente manipolabile e perchè questa gli sembra una struttura più

⁵ La mia traduzione del romanzo "*Dongyao*" (Esitazione) è relativa alla versione contenuta nel *Mao Dun Quanyi* (Raccolta completa delle opere di Mao Dun), Volume I, pp. 105-258, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1984. Qui abbreviata in MDQJ.

⁶ MDQJ, I, p. 135.

⁷ Ibid.

⁸ I pionieri erano organismi militari-giovanili formati a fini di autodifesa e di educazione politica dei giovani lavoratori. Le squadre erano composte da cinque a

potente, sia della relativa dei commercianti, che del partito stesso.

Di fatto in quel periodo nella zona dello Hunan-Hubei, il movimento sindacale accrebbe i suoi iscritti in termini di milioni di unità⁹.

L'autore ci introduce quindi nel momento di massima forza del movimento operaio; il fatto storico compare nella narrazione e con estrema naturalezza viene trasfigurato nell'operazione artistica.

Se la formula "amore e rivoluzione" spesso usata in riferimento alla narrativa del periodo immediatamente successivo al movimento del 4 maggio, appare indubbiamente riduttiva in relazione a questo romanzo, bisogna dire tuttavia che le due dimensioni rappresentano una parte fondamentale nella vita di Fang Luolan.

Nel corso del quinto capitolo, l'insorgere dei primi problemi coniugali con la moglie, la signora Lu Meili, per questioni di gelosia da parte di quest'ultima, si accompagna alla descrizione di grandi tematiche politiche. Di importanza capitale sono le richieste del sindacato dei commessi relative all'aumento del salario, al divieto di licenziamento e di sospensione dell'attività da parte dei gestori di negozio¹⁰, nonché le risposte del padronato: scioperi, occultamento delle merci, pestaggi, provocazioni, boicottaggio.

In questa situazione di tensione crescente (alcuni riferimenti cronologici situano lo svolgersi degli avvenimenti nel febbraio del 1927)¹¹, il protagonista Fang Luolan appare preso in equal misura dai suoi problemi familiari e dalle sue mansioni politiche.

L'emotività e l'incapacità di dividere la sfera del privato da quella più ampiamente sociale, costituiscono una peculiarità del personaggio, un elemento fondante delle sue contraddizioni costante nel corso dell'intera narrazione.

quindici membri, o da cinque a venti membri a seconda del numero totale dei facenti parte, ed erano in ogni caso coordinate da un comandante e da un vice-comandante.

"Tale struttura che prende il nome di gruppi giovanili del lavoro, riunisce, sotto la direzione del sindacato al livello corrispondente, ragazzi e ragazze di età compresa tra i dodici ed i sedici anni; in genere si tratta di giovani operai, apprendisti, garzoni di bottega, ecc. Ma è contemplata anche la possibilità di iscrizione per i figli di operai tout court. Gerarchicamente, i gruppi dipendono da appositi comitati sindacali composti da tre a cinque membri, che rispondono del loro operato". G. SAMARANI, *Una modernizzazione mancata*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1987, p. 92.

⁹ A questo proposito vedi: N. WALES, *The Chinese Labour Movement*, Freeport, New York, Books for Libraries Press, 1970, p. 175.

¹⁰ MDQJ, I, p. 144.

¹¹ Ibid.

"Esitazione" è indubbiamente un romanzo d'azione, estremamente ricco di episodi e di colpi di scena; la densità è la rapidità con le quali si succedono i vari momenti nel corso della narrazione trovano una chiara espressione nel sesto capitolo, dove ai numerosi riferimenti storici s'accompagna implicitamente l'ironico e talora caustico giudizio dell'auctor sui limiti dei personaggi.

In questo capitolo nasce un contenzioso tra le opposte fazioni della Sezione Locale del Partito sull'atteggiamento da tenere nei confronti delle richieste dei commessi: accettazione totale, accettazione parziale, rinvio della decisione in attesa di ordini dalla provincia¹².

Si tratta di posizioni estremamente "morbide", accompagnate da continue discriminazioni a favore dei gestori di negozio in nome della protezione di un presunto diritto alla libera gestione degli affari.

In questo senso vanno interpretati gli inviti più o meno pressanti al ritiro dal paese dell'esercito contadino, delle squadre del sindacato e dei pionieri¹³.

Il romanzo è ricco di descrizioni di assemblee, riunioni di partito, discussioni, rinvii ed interruzioni causate da incidenti e scontri.

La sospensione di questa riunione per il sopravvenire di incidenti porta con onirico gusto per la metonimia a visualizzare una presenza concreta e vitale quale quella delle organizzazioni popolari, sindacato, pionieri e contadini:

... Tra la gente c'erano le squadre di sicurezza vestite di blu, e le testoline con attorno il vistosissimo cotone rosso, e c'erano anche punte scintillanti di lance sopra le teste¹⁴.

Nel corso di un comizio volante tenuto da Hu, egli propone la messa in comune del negozio del quale è ufficialmente il titolare¹⁵. Il fatto che Hu Guoguang proponga la fondazione di un comitato con questa finalità, non è un espediente singolare con il quale l'autore voglia caratterizzare le astute manovre suasorie del personaggio, ma è un preciso elemento di cronaca; era infatti pratica comune che i vecchi notabili per reinsediarsi al potere, fondassero simili circoli¹⁶.

¹² Ibid., p. 157.

¹³ Ibid., p. 158.

¹⁴ Ibid., p. 161.

¹⁵ Ibid., pp. 161-162.

¹⁶ H.R. ISAACS, *La Tragedia della rivoluzione cinese 1925-1927*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 318.

Il loro scopo era quello di frammentare i vari organismi sindacali, ponendo le varie associazioni in opposizione, oltre che reciproca, anche rispetto alle sezioni locali di partito¹⁷.

L'arrivo dell'inviato provinciale Shi Jun sembra porre fine alle controversie tra i vari gruppi sociali, in quanto che egli eseguendo gli ordini governativi, acconsente totalmente alle richieste operaie. Viene così sancita una vittoria sindacale, ma come si potrà dedurre dal prosieguo della narrazione e dall'analisi di una tabella di sussistenza minima del periodo, tale miglioramento risulta comunque minimo¹⁸.

Una riunione improvvisata termina col veto di Shi Jun a far venire in città altri duecento soldati contadini¹⁹. La paura – non volontà di utilizzare il popolo, i contadini, cioè il popolo cinese per antonomasia, costituisce uno dei temi ricorrenti nelle parole di tutti i dirigenti nazionalisti dell'epoca²⁰.

I vertici del P.C.C., allora succubi del Comintern, ebbero accertate, seppur discusse, responsabilità oggettive nella vicenda. Nel romanzo non vi sono riferimenti diretti a membri del Partito Comunista, e la ragione di ciò è logicamente dovuta al timore della censura; tuttavia questo fatto può avere una valenza artistica, ed anche, relativamente al limitato e sempre più debole intervento di propaganda comunista nelle campagne, una funzione di critica al partito.

Le pesanti accuse cui Mao Dun fu fatto segno dalla critica comunista all'uscita di questo romanzo sono fondamentalmente incentrate sulla sua mancanza di fede nella rivoluzione e sul suo eccessivo pessimismo; fu criticato quindi, per così dire, per aver “mentito” sul futuro, non tanto sul presente²¹. La storiografia ufficiale ammise

¹⁷ Ibid.

¹⁸ WALES, *The Chinese*, p. 56.

¹⁹ MDQJ, I, p. 167.

²⁰ ISAACS, *La tragedia*, p. 324.

²¹ Esemplicativa dell'atteggiamento sostanzialmente positivo nei confronti della definizione del quadro storico del presente in “Esitazione”, è la critica di HE YUBO, in “*Mao Dun Chuangzuo de Kaocha*” (Analisi della creazione letteraria di Mao Dun), Dushu Yuegan (mensile studentesco), volume II, 1° Semestre, 10-04-1931, in *Mao Dun zhuanyi* (Antologia di Mao Dun), Tang Jinhai; Kong Haizhu (curatori), Fuzhou, Fujian Renmin chubanshe, 1985, volume I, tomo I. Qui MDZJ.

He Yubo sostenne che Mao Dun in “Esitazione” era riuscito a rendere la progressiva debacle del movimento rivoluzionario cinese alla fine del periodo 1925-1927, ritraendo la svolta a destra e le rappresaglie armate della reazione. In sostanza Mao Dun aveva tracciato un quadro realistico del comportamento dei giovani intellettuali piccolo borghesi del tempo: esitanti nella attività politica, ed attirati solo estemporaneamente dalla rivoluzione in quanto fatto nuovo, disillusi e vili nei momenti topici. Quindi la colpa che He Yubo ascrisse a Mao Dun fu di non aver

infatti le responsabilità del P.C.C., trovando poi in Chen Duxiu e nel suo "opportunismo di destra", l'unico responsabile del tracollo del movimento contadino ed operaio²². La tesi del capro espiatorio è quanto meno discutibile, ma questo è un problema storico estraneo alla rielaborazione narrativa di "Esitazione"; quanto mi preme evidenziare è invece il fatto che l'autore compie una critica politica, seppur indiretta, al suo stesso organismo di appartenenza, più in particolare al centro direttivo del partito.

Tale critica non è espressa apertamente, ma emerge nell'isolamento e nella mancanza di guida con cui viene dipinto il movimento contadino. Anche se verso la fine del romanzo giunge nella contea l'inviato speciale Li Ke²³, un personaggio estremamente attivo e capace, certamente membro del partito comunista, ciò non sminuisce nella sostanza la critica dell'autore, una accusa lanciata nel non detto, nello spazio "bianco" in termini pittorici; una critica quindi che è ideologica, ma anche poetica, laddove per poetica si intenda non svelata, allusiva.

Il capitolo si chiude con la partenza dell'inviato Shi Jun.

Alla stazione tra alcuni quadri del partito avviene una conversazione molto interessante; si parla di una rottura politica e dei canoni su cui basare la nuova propaganda²⁴. Abbiamo visto come certi riferimenti temporali collochino lo svolgimento del narrato nel febbraio '27; quel periodo costituì il momento di maggiore intensità rivoluzionaria prima del tracollo di maggio, il momento in cui le conquiste operaie a Wuhan ed a Jiujiang nei confronti del padronato locale, ma in special modo nei confronti della potenza coloniale inglese, sembravano aver dato ai dirigenti della sinistra del partito nazionalista il coraggio di rompere con Chiang Kaishek²⁵. Tale rottura fu sancita poi ufficialmente il 10 marzo a Wuhan, e quindi regolarmente disattesa²⁶.

Sembra dunque che sia questa la scissione della quale si parla alla stazione.

rappresentato dei veri rivoluzionari, che anche se non numerosi, avevano tuttavia partecipato alla "grande rivoluzione". Il giudizio complessivo sull'opera è in definitiva positivo, perché "Esitazione" rappresenterebbe un quadro storico estremamente fedele. Vedi anche nota 90. Più diffusamente mi permetto di rinviare al capitolo II della mia tesi di laurea.

²² ISAACS, *La Tragedia*, pp. 370-371.

²³ MDQJ, I, p. 233.

²⁴ Ibid., p. 176.

²⁵ ISAACS, *La Tragedia*, pp. 182-183.

²⁶ Ibid.

Ancora una volta la sintesi narrativa di Mao Dun riesce a rendere il modo acuto e sensibile uno stato di fatto così drammatico.

Nel capitolo otto, con un salto temporale ci si ritrova ad osservare la situazione del paese all'inizio della primavera seguente all'inverno della grande contestazione operaia.

La narrazione è incentrata attorno a due episodi fondamentali: la condivisione delle donne in campagna, ed il discorso commemorativo il giorno della festa della donna da parte di Sun Wuyang.

Dopo aver tracciato un quadro del clima di stupore primaverile che ammantava la città, e dopo aver dipinto con linguaggio lirico ed onirico nello stesso tempo il rigoglio della natura nella bella stagione, l'autore cita un episodio che ridà vigore alla trama: la distruzione delle sedi delle associazioni contadine nelle campagne del Nord²⁷.

Nel prosieguo si viene a scoprire che gli incidenti erano stati causati dalle false voci – le “Yaoyan”, un motivo davvero quasi sonoro nella sua costante ricorrenza nel corso del romanzo – messe in giro dai nobili, su di una presunta condivisione delle donne²⁸.

È stato rilevato come il linguaggio ed il tipo di ironia di Mao Dun verso i personaggi siano in questa sede elementi estremamente variabili, condizionati dalla “simpatia” dell'autore verso i diversi attanti²⁹. In questo senso l'autore parla dei contadini della loro semplicità e della loro ignoranza, con un tono assolutamente diverso da quello usato per esempio ironizzando sui “sospiri” di Fang Luolan.

Ecco infatti il principio cardine della condivisione delle mogli:

Ma i contadini non avrebbero potuto credere nemmeno alla proposizione contraria, ossia che non ci sarebbe stata condivisione delle mogli; era pacifico che ci fosse un partito comunista, ovverosia l'obbligo della condivisione delle proprietà; senza dubbio anche le mogli erano una proprietà, e dall'elementare punto di vista dei contadini sarebbe stato illogico e mendace che di queste non si dovesse fare parti eguali³⁰.

L'esposizione del problema dei dubbi dei contadini e di una visione così semplicemente maschiocentrica quale quella del mondo rurale, sono qui efficacemente rappresentati in toni mordaci e frizzanti; l'ironia dell'autore associandosi ad una situazione data basata

²⁷ MDQJ, I, p. 182.

²⁸ Ibid.

²⁹ ZHANG LIGUO, “Zatan 'Chong' de Shidai miaoxie” (Descrizione epocale in “Eclissi”), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1982. In MDZJ, II, I, p. 799.

³⁰ MDQJ, I, p. 182.

su modi vitali e diretti come quelli del mondo agreste, raggiunge livelli eccezionali.

Ecco un altro momento saliente della teoria della condivisione delle mogli:

... i contadini della campagna del sud aggiunsero al noto slogan "terra ai contadini" la frase "chi ha mogli in più le condivide". In questa zona non c'era davvero carenza di mogli o di zitelle: un uomo con due mogli, è chiaro, eccedeva di una; le vedove non risposatesi e le monache buddiste, essendo senza marito, naturalmente erano nubili. Ora i contadini della campagna del Sud volevano rimediare a questo difetto, condividendo e facendo uso virile di mogli in esubero e di innocenti zitelle³¹.

Il concetto di proprietà comprende anche la donna che per una questione di coerenza, va divisa. La descrizione tragicomica della condivisione vera e propria, che avviene davanti al tempio della Terra, è rappresentativa della continua, brutale sopraffazione cui le donne potevano essere fatte segno nella società del tempo.

Durante la riunione tenuta per "condividere" le donne, vengono catturati dei provocatori che risultano far parte di una "lega per l'autorità del marito" di un villaggio limitrofo³².

Leghe sostanzialmente molto simili sono esistite realmente.

Esse erano create dai nobili e dai proprietari terrieri allo scopo di frammentare il movimento contadino³³. La strategia padronale consisteva nel contrapporre i piccoli villaggi rurali, sfruttando inveterate questioni companilistiche, e spargendo voci come quella sulla divisione delle mogli³⁴.

La donna sembra essere la protagonista principale o comunque l'oggetto delle discussioni descritte in questo capitolo, che si contraddistingue per altro per una estesa e ficcante caratterizzazione ironica.

Quando la scena viene riportata in città, il sunto del discorso di Sun Wuyang e della signorina Zhang ci introduce alla situazione del movimento femminista del tempo, ed alla lotta contro lo sfruttamento della prostituzione³⁵.

Nel periodo della grande rivoluzione, molte ragazze di città coi capelli corti – simbolo di una nuova condizione o di un nuovo

³¹ Ibid.

³² Ibid., p. 184.

³³ ISAACS, *La Tragedia*, pp. 318-319.

³⁴ Ibid.

³⁵ MDQJ, I, pp. 188-189.

atteggiamento verso il mondo – giravano per le campagne spargendo la parola d'ordine dell'emancipazione³⁶. In un ambito così buio ed arretrato, simili idee di libertà e di eguaglianza ottenevano un effetto dirompente, anche se secondo Mao Zidong, il prestigio dell'autorità maschile tra i contadini poveri era da tempo venuto meno, a causa del mutamento delle condizioni economiche³⁷. A mio avviso, in questo senso si potrebbe leggere la rivolta delle donne del villaggio di Song, contro le prepotenze della locale associazione per l'autorità del marito³⁸.

Dal discorso di Sun Wuyang e da quello della collega si evince la necessità di istituire un "Centro per la liberazione della donna"; tale istituto cadrà presto nelle mani di Hu che lo trasformerà in una casa di tolleranza.

Allorquando i vecchi gestori del potere, una volta trascorso il caldo febbraio del 1927, cominciarono a riprendere il controllo politico, la riapertura dei lupanari – più o meno accettata dalla autorità – diviene pratica molto comune³⁹.

Hu Guogang riesce nei suoi intenti grazie alla passività ed alla superficialità dei suoi avversari. Egli fa passare la sua mozione, secondo la quale le vedove, le monache e le concubine erano proprietà pubblica e quindi andavano sposate tramite lo stato, camuffando le sue vere intenzioni dietro le ambiguità offerte dal linguaggio rivoluzionario. "... perchè così si distruggeva la mentalità feudale"⁴⁰.

L'ironia di Mao Dun così calda e "comprensiva" nel ritrarre la discussione dei contadini, si riempie ora di amarezza, lucido risentimento e rammarico.

Il capitolo nove è particolarmente interessante oltre che per ragioni di interesse storico, soprattutto per un artificio, per un espediente di tecnica letteraria.

Nel corso del romanzo abbiamo notato il sovrapporsi continuo tra la sfera del privato e quella dell'attività politica, in special modo relativamente a Fang Luolan. Nel frangente che andiamo ad esaminare, il pretesto, se così si può dire, per parlare più diffusamente delle traversie personali del protagonista, è dato dalla stagnazione

³⁶ ISAACS, *La Tragedia*, p. 315.

³⁷ MAO TSE-TUNG, "Investigation into the Peasant Movement in Hunan", in: *Mao Tse Tung Selected Works*, New York International Publisher, Volume I. Qui MTTSW. pp. 45-46.

³⁸ MDQJ, I, p. 185.

³⁹ ISAACS, *La Tragedia*, p. 315.

⁴⁰ MDQJ, I, p. 190.

della vita politica nella contea; tale fatto ha dei precisi riferimenti storici.

La situazione generale viene definita di "quiete cimiteriale"⁴¹, mentre i membri del partito se ne stanno "con le mani in mano"⁴². Un preambolo simile sembra la logica premessa ad una analisi del privato, della vicenda individuale; è così che il capitolo finisce per incentrarsi sui problemi amorosi del protagonista.

Egli è diviso tra la moglie, antiquata e gelosa, e la dinamica Sun Wuyang, e non si rende conto della profondità della propria attrazione per quest'ultima fino a che gli avvenimenti non lo portano di fronte alla realtà. Sun Wuyang diviene la sua confidente, la persona cui Fang si rivolge per sfogare le proprie inquietudini coniugali; quindi soltanto quando ella le si mostra come la **femme fatale** che è in realtà, scatta nel protagonista la presa di coscienza dei propri sentimenti. Egli decide allora di accettare la proposta di divorzio che la moglie gli ha già offerto; tuttavia a questo punto Sun Wuyang si oppone alla soluzione e rifiuta inoltre un'opera di riconciliatrice tra le parti. Quando finalmente e pateticamente avviene il ricongiungimento con la moglie, alla chiusura del capitolo, la sfera politica riemerge proponendo una situazione di difficile soluzione: la richiesta delle associazioni contadine di abolire le tasse ed i tributi esorbitanti.

Ma prima di prendere in considerazione le implicazioni ed il significato di questa petizione, ritorniamo all'analisi dei presupposti storici per una descrizione così estesa del privato.

Collegando la descrizione della stasi della dirigenza politica a quella del capitolo precedente relativa ad una situazione analoga vissuta dai vari picchetti sindacali e dai pionieri, possiamo rilevare una sorta di gradatio; la mano armata dopo gli incidenti ha perduto la sua finalità, e la stessa cosa accade al centro politico dopo la manifestazione dell'otto marzo.

Abbiamo visto come il capitolo si svolga tra il marzo ed il maggio 1927, ma si può altresì notare come non vi siano riferimenti a particolari avvenimenti di aprile.

Aprile come viene rappresentato in "Esitazione", è un momento di vuoto politico; questo silenzio è molto significativo.

Nella storia della grande rivoluzione questo mese costituisce un momento cruciale.

Gli episodi più significativi sono indubbiamente il massacro di

⁴¹ Ibid., p. 194.

⁴² Ibid.

Shanghai⁴³ e la fondazione del governo di Nanchino, da parte di Chiang Kaishek⁴⁴, nonché l'espulsione dello stesso dal partito, da parte del governo di Wuhan.

Qualche mese dopo, i dirigenti della sinistra del Guomin Dang finirono per cedere ufficialmente alle pressioni di Nanchino, mentre ormai da tempo il movimento operaio e quello contadino s'erano sfaldati in balia del terror bianco⁴⁵.

Il potere periferico, ignaro dei giochi di potere ai vertici, assisteva passivamente al crescente montare della reazione.

In questo senso va interpretata la descrizione del lassismo e del rilassamento che pervade i vari organismi popolari e la Sezione Locale del Partito, in un clima bucolico e conciliante.

Come si può dedurre quindi, l'autore utilizza una precisa e documentata situazione storica – il momento in cui a livello nazionale si stanno decidendo le sorti della rivoluzione, mentre in provincia se ne attendono gli esiti – per dissertare sulla vita privata del protagonista.

Con un salto temporale si passa a maggio.

Durante una cerimonia commemorativa, Fang Luolan tiene un discorso forte e deciso, ma si ha la sensazione che sia ormai un'azione tardiva.

Come si è detto, l'apparente risoluzione delle controversie amoroze del protagonista coincide con l'insorgere delle proteste contadine relative alla mancata abolizione delle tasse.

La sera della riappacificazione tra i Fang, la signora consegna al marito un biglietto in cui si indice una riunione per discutere le richieste contadine:

Fang Luolan già aveva sentito dire che ultimamente, dappertutto i contadini rifiutavano di pagare le tasse, e che gli esattori più insistenti venivano cacciati in malo modo. I contadini dicevano: "Non sono state tolte quelle tasse disgraziate?!..."⁴⁶.

La lotta per la riduzione dei canoni d'affitto ed in ultima istanza, per la "terra ai contadini" (slogan allora molto comune, citato anche nel romanzo)⁴⁷, costituisce la questione centrale di tutte le agitazioni contadine in quel periodo. Fin dai tempi della spedizione al Nord, il

⁴³ ISAACS, *La Tragedia*, pp. 285-286. L'inizio del massacro data il 13 aprile.

⁴⁴ Ibid. La fondazione del governo di Nanchino data il 15 aprile.

⁴⁵ Ibid., p. 369. L'espulsione dei comunisti dal partito nazionalista, chiesta e, di fatto, subito ottenuta da Chiang Kaishek, fu sancita ufficialmente nell'assemblea del consiglio politico del Guo Min Dang del 15 luglio 1927.

⁴⁶ MDQJ, I, p. 218.

⁴⁷ Ibid., p. 182.

problema terra era stato al centro delle discussioni tra il partito nazionalista, sostenuto dai militari, ed il partito comunista, "consigliato" dal Comintern⁴⁸.

Il partito nazionalista proteggeva gli interessi terrieri dei vari capi militari alleati, nonché dei loro famigliari⁴⁹.

D'altro canto il partito comunista anche quando ebbe un proprio uomo al Ministero dell'Agricoltura, non sostenne mai efficacemente le richieste contadine⁵⁰.

Nel pensiero politico di Sun Zhongshan, la perequazione della terra era condizione imprescindibile per mettere fine al sistema feudale e sviluppare una società moderna⁵¹.

Per questo motivo quindi, la dirigenza nazionalista di Wuhan non poteva non concedere, almeno sulla carta, delle concessioni alle richieste dei contadini.

I principali avvenimenti storico-politici del periodo furono la rottura apparente tra Whuhan e Nanchino, e l'inizio del regime di terror bianco instaurato da Chiang Kaishek, supportato dalla passività complice della sinistra.

Nel prosieguo della narrazione si parla quindi di "mutamento della strategia padronale da attiva in passiva"⁵⁶.

Abbiamo già accennato alle speculazioni messe in atto dai padroni dei negozi all'inizio del romanzo-anno, per lo più costituite da scioperi, richieste di libera gestione degli affari, di assunzione e di licenziamento di personale.

Cerchiamo ora di scoprire cosa si celi in realtà dietro a ciò che l'autore definisce "strategia passiva"⁵⁷.

È storicamente assodato che i datori di lavoro di Wuhan e delle zone limitrofe accolsero con molto entusiasmo l'offensiva di Chiang Kaishek.

⁴⁸ ISAACS, *La Tragedia*, p. 301.

⁴⁹ Ibid., pp. 301-304.

⁵⁰ Ibid., pp. 325-327. Tang Pingshan, membro del P.C.C. fu incaricato ufficialmente al Ministero dell'Agricoltura il 20 maggio 1927.

⁵¹ Per una definizione approfondita del pensiero di Sun Zhongshan, vedi: Y.C. WANG, *Chinese Intellectuals and the West: 1927-1949*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1966, pp. 306-361.

⁵² ISAACS, *La Tragedia*, p. 300.

⁵³ Ibid., p. 321.

⁵⁴ Ibid., p. 308.

⁵⁵ MDQJ, I, p. 220.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Così come Mao Dun, anche lo Isaacs, per differenziare i due momenti storici, parla in termini di strategia attiva e passiva. ISAACS, *La Tragedia*, p. 295.

Grazie all'appoggio di Nanchino resistettero ancora più accanitamente alle richieste delle maestranze, mutando o meglio, irrobustendo la loro politica difensiva.

Agli scioperi ed alle chiusure dei negozi si aggiunsero le fughe di capitali verso le banche di Shanghai; la tesaurizzazione del denaro portò in breve al collasso della vita economica⁵⁸.

In "Esitazione" si legge:

I padroni avevano raccolto il loro denaro ed erano spariti tutti⁵⁹.

Si può notare quindi una precisa coincidenza tra il narrato e lo storico.

Il contrattacco padronale di aprile⁶⁰ viene reso nel romanzo dall'arresto di tre rappresentanti del movimento contadino e dall'ordine di sciogliere tutte le organizzazioni popolari ed il partito⁶¹. Ciò avviene per iniziativa del magistrato, che agisce quindi sulla base di una spinta reazionaria storicamente fondata.

Questo capitolo si contraddistingue per il fatto che oltre ad una serie di riferimenti storici di respiro nazionale come quelli che abbiamo or ora descritto, contiene anche numerosi indizi storici e geografici, che sono funzionali alla localizzazione del particolare centro sul fiume azzurro, dove ha luogo la vicenda narrata.

La signora Fang ode la parte finale di una conversazione tra il marito e Chen Zhong, un compagno di partito.

Quest'ultimo riferisce angosciato di un colpo di mano che Hu Guoguang – divenuto ormai un potente del sindacato dei commessi – avrebbe intenzione di fare ai danni del magistrato e del partito⁶².

Quando Fang Luolan spiega alla moglie di cosa si tratta, ella sembra rincuorarsi, perchè temeva si trattasse dell'armata avanzata. Da un cugino aveva saputo che questa si trovava a 500-600 li dal paese⁶³.

Una nota storica che l'autore stesso precisa a pie' di pagina, ci spiega che il contingente militare avanzato del quale si parla nel romanzo era il nucleo militare del signore della guerra Xia Douyin,

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ MDQJ, I, p. 220.

⁶⁰ ISAACS, *La Tragedia*, pp. 298-299.

⁶¹ MDQJ, I, p. 221.

⁶² Ibid., p. 227.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

che nel maggio del '27 sparse il terrore nella zona attorno a Wuhan ⁶⁴.

I signori Fang non colgono quindi il nesso tra Hu e Xia, e la cosa continuerà a sfuggire a Fang Luolan anche quando, nel capitolo undici, vedrà affisso alla porta del negozio di Hu un cartello di benvenuto ancora fresco di inchiostro, indirizzato chiaramente al generale ribelle ⁶⁵.

Questo primo elemento di contestualizzazione storica viene ulteriormente sostanziato dalla descrizione di alcuni episodi che sono chiaramente ispirati a fatti di cronaca del tempo.

Dall'analisi di alcuni articoli del Minguo-Ribao, giornale cui come si è detto l'autore collaborò durante il periodo descritto, è stato rilevato come nella seconda decade di maggio, fossero pubblicati numerosi articoli relativi ad episodi accaduti nella contea di Zhongxian sul fiume azzurro ⁶⁶.

L'aspetto interessante della vicenda è che in questi articoli viene citato un toponimo precisato in questo capitolo, vale a dire il tempio delle divinità cittadine ⁶⁷.

Nel romanzo si tiene una riunione giusto davanti ad un tempio con questo nome; il protagonista indiscusso è Hu Guoguang, il quale incita la folla a vendicare un pioniere ucciso ed a destituire il magistrato ⁶⁸.

Nel Minguo-Ribao si parla di una riunione in cui un nobile avrebbe istigato la folla alla distruzione della sede dell'associazione femminile ed all'attacco alla sede del partito ⁶⁹, episodi narrati nel corso dell'undicesimo capitolo.

Tutto ciò è chiaramente più di una coincidenza. Mao Dun riporta due fatti di cronaca: la grande riunione, dove modifica nel senso di una generalizzazione i termini estremistici dell'originale, e l'attacco alle due sedi politiche.

Questi elementi, unitamente alla citazione delle campagne del Sud, altro luogo reale nei dintorni di Zhongxian, costituiscono la prima sensibile indicazione sul luogo in cui si svolge il racconto.

Anche se l'autore ebbe a dire che il luogo dove si svolge la vicenda sarebbe di importanza secondaria, dal momento che la storia narrata vuole essere rappresentativa di una situazione comune in

⁶⁵ Ibid., p. 247.

⁶⁶ ZHANG LIGUO, *Zatan "Chong"*, MDZJ, II, I, pp. 796-797.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ MDQJ, I, p. 228.

⁶⁹ ZHANG LIGUO, *Zatan "Chong"*, MDZJ, II, I, p. 797.

quel periodo ed in quelle zone⁷⁰, a mio avviso una serie così cospicua di precisazioni e di dati, che conducono il lettore a situare la vicenda in un ambito spazio-temporale estremamente definito, può rendere ancora più concreta la partecipazione del fruitore.

A me sembra tuttavia che questa frase vada interpretata in stretta correlazione con un'altra in cui l'autore si esprime in termini piuttosto polemici nei confronti di chi giudicava troppo pessimista la prospettiva offerta dal romanzo.

Mao Dun sostenne che chi non era informato sulla situazione generale dello Hubei non avrebbe potuto afferrare il romanzo in profondità, e che la cosa sarebbe risultata ancora più improba a chi non avesse avuto dimestichezza con le vicende della contea nella quale si svolge la storia⁷¹.

Come si vede l'autore esprime un atteggiamento di estremo sdegno di fronte al pressapochismo ed al semplicismo dei suoi detrattori.

Questa posizione – della quale si possono rinvenire gli assunti fondamentali all'interno del romanzo stesso, allorché Sun Wuyang si lamenta della scarsa conoscenza dei problemi locali da parte degli inviati provinciali⁷² – conchiude in sé alcuni concetti fondamentali dello stile dell'autore, quali l'importanza dell'osservazione della realtà, l'attenzione all'attendibilità del narrato, e ciò che in termini Lucacksiani potremmo definire la tipicità della storia e quindi, di riflesso, della situazione.

Sul piano della contestualizzazione geografica c'è da evidenziare un ultimo indizio; nel capitolo seguente da una conversazione tra i signori Fang si desume che Changsha "... dove ci sono delle concessioni e dove fra l'altro c'è il fratello maggiore di Meili"⁷³ è la meta della fuga che ha per prima tappa le campagne del Sud. Nell'ultimo capitolo, i signori Fang si rifugiano in un tempio fuori città; la moglie chiede al marito: "ci metteremo due giorni per Sha?"⁷⁴.

Questi ultimi riferimenti geografici integrano nella chiusa del romanzo, la definizione del luogo in cui si svolge la vicenda.

La città di Sha è posta sul fiume azzurro, nello Hubei centro-meridionale. Dagli ultimi frammenti si può dedurre che la contea in questione si trova nei dintorni di questa città, probabilmente a

⁷⁰ "Mao Dun Tongzhi de yi feng - xin", (Una lettera del compagno Mao Dun), 26-09-1961, in: Zhang Liguò, Zatan "Chong", MDZJ, II, I, p. 797.

⁷¹ Ibid., p. 796.

⁷² MDQJ, I, p. 227.

⁷³ Ibid., p. 248.

⁷⁴ Ibid., p. 253.

Nord⁷⁵. Il riferimento dato dai toponimi, ed uno studio sui movimenti dell'esercito di Xia Douyin sono funzionali alla conferma dell'ipotesi secondo la quale la contea di Zhongxian, che si trova a 200 chilometri a Nord di Sha, è con molta probabilità il piccolo centro nel quale si svolge la trama di "Esitazione"⁷⁶.

La zona dello Hubei occidentale in cui è sita la contea di Zhongxian, confina ad Ovest col Sichuan ed a Est con Wuhan; essa fu costantemente fatta oggetto di scorribande banditesche e militari, fino a che la spedizione al Nord in qualche modo riportò l'ordine⁷⁷.

Il tracollo narrato nel romanzo, con le stragi militari e la tragica fine del movimento operaio-contadino, iniziò in modo sistematico dopo la seconda decade di maggio; in quel periodo la zona intorno a Wuhan divenne il centro sintomatico dell'inversione di tendenza della rivoluzione⁷⁸.

L'undicesimo capitolo è indubbiamente la parte più drammatica e dinamica di tutto il romanzo. La narrazione è costellata da avvenimenti e continui colpi di scena: l'assalto alla sede dell'associazione femminile ed alla sede del partito, ed ancora, l'arrivo dell'esercito ribelle, la fuga nelle campagne.

Mao Dun rende l'idea del crescere della tensione, tramite metafore climatiche e situazioni più sottilmente simboliche; il rapido divenire di queste pagine lascerà comunque lo spazio ad una amara riflessione di Fang Luolan, finalmente conscio dei propri numerosi errori.

Ciononostante il capitolo inizia con la descrizione di un apparente trionfo in quanto che: "I tre contadini ch'erano detenuti da lungo tempo, furono liberati ed il magistrato di contea rassegnò le dimissioni"⁷⁹.

La situazione sembra quindi volgere al meglio.

L'artefice di questo successo è l'inviato speciale Li Ke.

Questo personaggio è già apparso nella prima parte della trilogia, e ciò può essere considerata una testimonianza del proposito originale dell'autore di comporre un romanzo unico delle dimensioni dei tre racconti⁸⁰.

⁷⁵ ZHANG LI GUO, *Zatan "Chong"*, p. 796.

⁷⁶ Ibid., p. 797.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ MDQJ, I, p. 194.

⁸⁰ MAO DUN, *Cong Guilin dao Dongjing* (Da Guilin a Tokio) prima pubblica-

Li Ke si presenta, qui come in “Disillusione”, come una sorta di *deus ex machina*. In “Disillusione” consiglia l’eroina, la signorina Jing, di abbracciare in modo totale la causa della rivoluzione, e per un breve periodo questa sembra la strada da lei seguita; in “Esitazione” egli cerca di salvare una situazione ormai compromessa, e per un certo periodo sembra riuscire nell’intento.

Il suo comportamento è eroico: va a partecipare ad una riunione, sapendo di correre un grave pericolo, e là viene picchiato da dei provocatori.

La sua logica è ineccepibile, i suoi discorsi sono essenziali e mai banali, sono acuti, brillanti:

I nobili hanno dapprima mosso le acque coalizzandosi con Hu Guoguang, e poi per aumentare la loro autorità, hanno sfruttato le voci sui movimenti delle truppe avanzate. Le organizzazioni popolari si stanno già muovendo per reprimere la reazione, anche il partito dovrebbe darsi concretamente da fare... Il partito dovrà avere polso fermo e stare in una posizione propositiva; per schiacciare la reazione, dovrà fare affidamento sulle squadre di sicurezza e sull’esercito contadino...⁸¹.

La figura di Li Ke è caratterizzata peculiarmente da una mens logica e da una tensione ideale eccezionale. Il suo personaggio può sembrare quindi profondamente ideologico, ed in un certo qual senso poco “umano”; tuttavia l’aura di incapacità che riveste la maggior parte dei personaggi, nonché la loro enorme mediocrità, sembrano quasi presupporre o meglio, necessitare di un simile intervento.

Il discorso, che tanto spaventa Fang Luolan e Chen Zhong, contiene due concetti molto importanti, vale a dire: la necessità di fare affidamento sull’esercito contadino e quella di togliere le guardie alla potestà del magistrato.

Questi due temi sono stati sfiorati più volte, e le esigenze sintetizzate da Li Ke erano apparse finora tra le righe.

Il bisogno di spiegare e di rendere chiara la situazione conferisce al testo un carattere didascalico diretto, di cui finora era privo; cionondimeno, nelle risposte di Li Ke si coglie una forte convinzione nelle possibilità umane, che riporta il romanzo ad una viva immediatezza.

“Esitazione” s’avvicina al suo tragico epilogo.

L’incombere quasi ineluttabile della tragedia sembra anticipato

zione: xiaoshuo yuebao (mensile del romanzo), volume 19, n. 10, 10-10-1928. In: MDZJ, vol. I, Tomo I, p. 333.

⁸¹ MDQJ, I, pp. 240-241.

da visioni spettrali: dei soldati regolari in fuga verso la grande città, verosimilmente tra i pochi che cercavano di opporsi alle stragi perpestrate dai signori della guerra, trascorrono una notte nella cittadina, per poi andarsene in fretta l'indomani⁸². Un glifomante proveniente da una vicina località racconta disperato dell'eccidio di donne e sindacalisti⁸³.

Questi spaccati contribuiscono a rendere il senso della catastrofe che sta per abbattersi sulla cittadina.

La tensione narrativa tocca il suo apice nella scena dell'assalto alla sede dell'Associazione Femminile, descritta da Sun Wuyang, ed in quella dell'assalto alla sede del partito, vissuta direttamente. Le descrizioni si susseguono rapidamente senza perdere di chiarezza o in efficacia.

Colpisce indubbiamente la truculenza della violenza alle donne, ma anche per questo fatto l'autore si rifà a fonti di cronaca⁸⁴. In queste descrizioni Mao Dun non scivola neanche per un momento nel gratuito, né tanto meno nella compiacenza dell'orrido, seguendo invece un filone prettamente naturalistico⁸⁵.

Dopo gli incidenti, dai quali i membri del partito sono usciti indenni grazie all'intervento dei picchetti sindacali, un quadro si rivolge a Fan Luolan dicendogli:

Che bastardi i nobili! All'Associazione, hanno preso tre donne coi capelli corti e le hanno violentate a turno; poi le hanno spogliate completamente, attraversandogli, i seni con del fil di ferro. Le hanno trascinate davanti alla sede del partito, e là le hanno violentate a morte con dei bastoni⁸⁶.

Si tratta come si può ben vedere di immagini di inaudita violenza; esse si ripropongono ossessivamente davanti a Fang Luolan, quale monito ed accusa impietosa della condotta politica seguita fino a quel momento.

È questo il primo anello della catena di sangue che soffocherà la città come l'intera provincia.

Romanzo della contraddizione, "Esitazione" è anche la vicenda di

⁸² Ibid., p. 239.

⁸³ Ibid., pp. 239-240.

⁸⁴ S. WILF CHEN, *Mao Tun the Translator*, Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 48, n. 1, 1988, p. 203.

⁸⁵ A questo proposito è importante il retaggio tolstojano, vedi: GALIK, *Mao Tun and Modern*, pp. 24-25.

⁸⁶ MDQJ, I, p. 245.

un uomo e della crisi del suo rapporto di coppia, dove il fascino dell'altra donna coincide con l'attrazione per una novità epocale.

La signora Fang rappresenta la vecchia società, incapace di adeguarsi al continuo mutare dei tempi.

Sun Wuyang è la donna emancipata, cosciente della situazione di sfacelo nella quale versa la società cinese. Cionondimeno in una certa misura, anch'essa subisce infine la situazione storica; parzialmente vittima degli eventi, cerca soltanto di sopravvivere in un momento di crisi dei valori tradizionali e di vaga e confusa ricerca di nuovi.

Fang Luolan subisce enormemente il fascino di lei, tant'è che la stessa riappacificazione con la moglie avviene maggiormente in ragione del ripristino della propria stabilità familiare e del rifiuto di Sun Wuyang, che non per un reale ritorno di passione per la moglie, passione ormai sostanzialmente spenta.

Il dodicesimo capitolo chiude il romanzo tra allucinazioni, crolli di edifici e scene di gelosia, ripresentando con chiarezza tale stato di fatto.

I signori Fang in fuga dalla città, trovano asilo in un tempio abbandonato; là sopraggiunge Sun Wuyang la quale narra della violenza dei militari e del tragico stupro di cui era stata vittima una amica della signora Fang. Quest'ultima sviene per lo spavento ed è preda di visioni spaventose⁸⁷.

Anche in uno scenario di morte e di dissoluzione – la fuga, il crollo del tempio – Fang Luolan riesce a trovare il modo di esternare i propri sentimenti a Sun Wuyang, mentre la moglie ripresasi dallo svenimento li spia da poco lontano.

La contraddizione nella vita sentimentale di Fang Luolan rimane un elemento costante durante tutto il corso della narrazione, e costituisce il momento interiore di un malessere che informa tutta la sua vita e la vita dei suoi compagni, dei quali egli è il simbolo e l'espressione più chiara.

Dal punto di vista stilistico, è stato rilevato come la descrizione di allucinazioni simboliche sia uno dei modi preferiti da Mao Dun per concludere una storia o una novella⁸⁸. In ciò egli sarebbe stato molto influenzato da Latzko, Poe e Barbusse, dei quali ammirava la capacità di descrivere stati di alterazione mentale⁸⁹.

⁸⁷ Nel corso del romanzo, Fang Luolan era già stato vittima di visioni fantastiche a sfondo erotico-tragico: MDQJ, I, p. 137 e pp. 246-247.

⁸⁸ WILF CHEN, *Mao Tun the Translator*, pp. 81-83.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 84. Sul tema delle allucinazioni e della presenza di elementi di avanguardia letteraria nella prima narrativa di Mao Dun, vedi anche: J. BERNIN-

Mi sembra comunque che codesto artificio rappresenti soltanto una sorta di contrassegno formale per la chiusura "fisica" dell'opera, la quale, nonostante il senso di sfacelo e di vuoto col quale si chiude, resta invece aperta a possibili soluzioni alternative; si tratta di una situazione ancora in fieri nella quale l'unica vera sconfitta risulta essere la signora Fang.

A mio modo di vedere quindi, la chiusa del romanzo si potrebbe anche intendere senza una precisa indicazione morale, e piuttosto come lo sguardo su di un futuro ancora tutto da forgiare.

Infatti, diversamente dal tragico epilogo di "Meta" – la terza parte della trilogia "Eclissi" – in cui il protagonista si suicida, e diversamente dal senso di mancanza di prospettive col quale si chiude "Disillusione", il ritratto che emerge da questo romanzo è indubbiamente quello di una sconfitta, ma non in termini tragici e assoluti.

Conclusioni

"Esitazione" è la parte forse più brillante dell'intera trilogia "Eclissi", ed al pari delle altre due è indubbiamente il frutto di una esperienza estremamente dolorosa e complessa.

Volendo trarre delle considerazioni conclusive, penso che il quesito fondamentale sul quale ancora si debba riflettere, sia quello del rapporto tra l'uomo e la storia.

Quale è o quale potrebbe essere la posizione dell'autore nei confronti della congerie di episodi, a volte legati in modo apparentemente caotico, che costituisce l'evidenza della Storia? In altri termini: come si pone nei confronti della tragedia della "grande rivoluzione"? Poteva forse venire evitata?

La domanda è stata, ed è tuttora, una delle problematiche più discusse relativamente alla prima produzione narrativa di Mao Dun⁹⁰, di un autore cioè, che non proiettava ancora in maniera decisa ed assoluta le certezze della dottrina marxista dell'uomo come creatore del proprio mondo.

In "Esitazione" il diffuso senso di inevitabilità di progresso-

GHASEN, *Mao Dun's Early Fiction, 1927-1931: The Standpoint and Style of his Realism*, Stanford, Ph. D., Stanford University, 1981, pp. 95-101.

⁹⁰ All'epoca dell'uscita di "Esitazione", Qian Xincun, esponente di primo piano della "Società Sole", fu tra i più accesi denigratori dell'opera. Pur riconoscendo al romanzo una maggior precisione storica rispetto a "Disillusione", egli formulò un

regresso verso la dissoluzione degli ideali costitutivi i fondamenti ed in una certa misura, le conquiste più alte del movimento rivoluzionario di quegli anni, sembra dialetticamente accompagnarsi alla constatazione che si poteva, che si sarebbe potuto fare di più, che in definitiva, ad un fato sovrumano si possa comunque contrapporre la propria azione.

Come spiegare altrimenti il personaggio di Li Ke? Il secondo inviato provinciale è una sorta di superuomo positivo in cui teoria e prassi marxista si fondono in maniera favolosa; il suo arrivo ed il suo intervento, come si è visto, coincidono con un generale miglioramento della situazione, con una presa di posizione che emargina il principale artefice dello stato di tensione nel quale versa la contea, vale a dire di Hu Guoguang.

Alla fine la situazione volge comunque al peggio, e ciò ha indubbiamente l'amaro sapore della fatalità; il fatto che Li Ke giunga

giudizio globalmente negativo, in quanto che a suo avviso Mao Dun avrebbe esagerato la gravità della situazione, non dandone una descrizione oggettiva. QIAN XINCUN, "Mao Dun yu Xianshi" (Mao Dun e la realtà), in: MDZJ, II, I, pp. 64-73. Negli anni '50, fondamentale è lo studio critico di Zhang Baishan. Egli fu sicuramente tra i primi a rilevare a lunga distanza di tempo dai fatti narrati, il valore di documento storico ed il profondo significato epocale di tutta la trilogia. La sua critica si configura in termini molto diversi da quella dei primi lettori di Mao Dun; infatti pur rinvenendo il limite principale dell'opera nella mancanza di un quadro complessivo della situazione storica, ne elogia la grande capacità di penetrazione dello spirito del proprio tempo. Inoltre Zhang annovera tra i pregi della trilogia il fatto che questa sia un'opera di formazione proletaria, ed in quest'ottica anche gli errori di valutazione sulla "realtà oggettiva" vengono giustificati, se compresi nel loro essere in divenire. La valorizzazione dell'arte di formazione costituisce la peculiarità più interessante di questo secondo momento critico. ZHANG BAISHAN, "Sanbuqu Suo Fanying de Zhishi fenzi" (Gli intellettuali nella trilogia), prima pubblicazione s.l., "Zuojia chubanshe", 1955. In MDZJ, vol. II, tomo I, pp. 781-790.

Anche Ye Ziming, forse il più acuto studioso dell'opera di Mao Dun, sostiene il carattere transitorio di "Esitazione" verso la letteratura rivoluzionaria proletaria.

Molta importanza egli dà inoltre al peso che la censura ebbe sull'opera; infatti la descrizione della lotta tra le correnti nazionaliste a Wuhan, oggetto politico del romanzo, sarebbe stata solo accennata, a causa della instaurazione del regime del terror bianco. Il più importante elemento di differenziazione e quindi di pregio, rispetto alle altre componenti della trilogia, sarebbe costituito dal suo essere storia collettiva. YE ZIMING, *Lun Maodun sisibinian de wenzue daolu*, (I quarant'anni del cammino letterario di Maodun), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1978.

In tempi più recenti, bisogna ricordare la lunga polemica che ha avuto luogo tra il Průšek e lo Xia, inserita nel contesto degli scontri accademici che hanno caratterizzato il passato recente delle scuole sinologiche occidentali. A questo proposito vedi: J. PRŮŠEK, "Basic Problems of the History of Modern Chinese Literature: A Review of C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*", in: *The Lyrical and the Epic*, pp. 195-230. Una risposta di C.T. Hsia, è contenuta nello stesso volume. C.T. HSIA, "A Reply to Professor Průšek", pp. 231-266.

troppo tardi sembra giustificare la affermazione del Průšek secondo la quale un cieco fato sovrintende al romanzo ⁹¹.

A mio avviso tuttavia questa costituisce soltanto una parziale verità, chè ad esempio il "mea culpa" di Fang Luolan è l'espressione di un amaro pentimento per qualcosa che poteva essere ma non fu, a causa della propria inanità e non già, di una maledizione divina o di un qualsivoglia volere superiore.

Sul piano dell'importanza dell'azione del singolo – si ricordi la rilevanza assunta dal concetto di individualismo nella narrativa cinese del periodo successivo al movimento del quattro maggio – mi sembra si possa fare un'altra annotazione di un certo interesse.

Con l'arrivo di Li Ke, il quadro si definisce nella contrapposizione tra questi ed Hu.

Ciò suggerisce una definizione della Storia in termini dialettici.

La storia si costruisce sulla base del concorso delle azioni e delle reazioni dei grandi personaggi, sottoposte al parziale condizionamento di una determinata situazione oggettiva.

La vittoria finale è il premio che spetta al virtuoso in termini macchiavellici; la modernità di questo assunto è anche un elemento fondamentale della modernità dell'autore.

⁹¹ PRŮŠEK, *The Lyrical*, p. 132.

Amina Malagò

KESI, CHINESE LITERARY SOURCES IN THE STUDY
OF SILK TAPESTRY

Chinese literary documents used in the study of *kesi*, on the one hand represent an indispensable source, yet on the other hand their interpretation gives rise to many uncertainties that regard all aspects of the subject, due to the inaccuracies and contradictions that can be found in the various texts.

Since the first time that *kesi* appeared as a term in Chinese literature, some authors who have dealt with the subject, when quoting one another, have frequently omitted, added or altered facts and information, which has led to a false awareness regarding this genre of artistically created fabric in both China and the West.

When reading and translating the literary sources used in this research, it has been necessary to start comparing, interpreting and deciphering the given information, in order to obtain a more objective picture of the textual analyses within the methodological problem. This essay aims to expose the results of such research based on the critical analysis of Chinese texts that deal with *kesi*.

Critical analysis

Although there is evidence that the production of *kesi* in China took place as far back at least as the Tang dynasty¹, the first specific reference in Chinese literature only goes back to the first quarter of the XII century in the texts of two authors who were almost con-

* Special thanks to Professor G.C. Calza and to Professor M. Scarpari for their precious help and support.

¹ Cf. A. MALAGÒ, *The origin of kesi, the Chinese silk tapestry*, "Annali di Ca' Foscari", 27, 1988, pp. 279-97.

temporaries. Zhuang Chuo² is the author of *Ji lei bian*³ (Miscellany of frivolity), a work that dates back to the beginning of the Southern Song dynasty, where we find this interesting reference to *kesi*: “In Dingzhou they weave *kesi* (1). They do not use⁴ big looms and they use coloured boiled silk. The warp is mounted on beams with wooden pins. They create pictures of flowers, plants, birds and animals according to their own desires. When they weave the weft, they begin by setting the areas on which they are to work with small shuttles; then, with different coloured threads, they weave on the warp and the weft, joining them in such a way that they seem not⁵ to be bound together. Looking [at it] against the light, it looks like an incision, and it is therefore called *kesi* (1), “carved silk”. To make a woman’s robe, it takes a whole year. Although many pictures are created, they are all different from one another, because the weft threads are not woven throughout the whole width of the cloth”⁶.

² “Zhuang Jiyu: Song Dynasty. Native of Qingyuan. Better known by his *zi* name Chuo. He was government official in Shungchang, Lizhou and other places. A highly learned man; he was very cultured and proficient in anecdotes and ancient subjects. Author of *Ji lei bian*”. Cf. *Zhongguo renmin da cidian* (Great Chinese biographical dictionary), Taipei, 1966, p. 1024.

³ “*Chi-le pian*, 3 ch. (1133). (“The Chicken’s ribs, or odds and ends of information”) by Chuang Ch’o (T. Chi-yu), ch. 1090-ch. 1150. *Miscellany*. A collection of 300 notes of the author’s personal experience during his services in various local offices toward the end of the Northern Sung and in the beginning of the Southern Sung. What the author humbly means to imply with the title “The Chicken’s ribs”, a word derived from Ts’ao Ts’ao, is that the scraps of information recorded in this work are not too important but are still too good to be thrown away. Be that as it may, there are plenty of interesting descriptions about various aspects of the social, political and economic life of the times. These include,... a nation-wide review of local specialities (i.e. rice, millet, wheat, fat and oil, silk,...) ... As a whole, though the notes are fragmentary and not in order, they still provide us with much of what the official histories usually failed to record”. Cf. E. BALAZS and Y. HERVOUET, *A Sung bibliography*, Hong Kong, 1978, p. 335.

⁴ In the *Wuchao xiaoshuo daguan* 27, and *Shuo fu*, 29-32 editions, the character *tong* (25), “equal, similar”, appears in place of the character *yong* (26), “to use”, changing the sense of the sentence. Since in other editions the character *yong* always appears, this alteration should be considered a copying error.

⁵ Only in the *Wuchao xiaoshuo daguan*, *op. cit.* and the *Shuo fu*, *op. cit.*, editions, the characters *ruobu* (27), are replaced by *yi* (28), making a coherent interpretation of the text difficult. As with *yong* (26), this case should also be considered a copying error.

⁶ Zhuang Chuo (29), *Ji lei bian* (30), (Miscellany of frivolity), *juan 1*, in the editions *Wuchao xiaoshuo daguan*, *op. cit.*; *Shuo Fu*, *op. cit.*; *Congshu jicheng*, 2867; *Linlang bishi congshu*, 3; *Songren xiaoshuo*. Reproduced also in ZHU Qiqian, *Sixiu biji* (Notes on silk and embroidery), ed. *Meishu congshu* (from now on abbreviated to ZHU I), *juan 1*; *Zuan zu ying hua* (Collection of artistic beauties – pictorial *kesi*

Of all the sources, this first one is perhaps the most varied and rich with information about certain technical characteristics of the cloth and about its production. However, the text also poses several problems not only for translation, but also for interpretation.

First of all, we have not yet established for certain the location of Dingzhou, the place mentioned here as being a centre of production, due to the inadequate information on the part of the Author, who, had he placed this centre within an area or province, might have narrowed down the field of possibilities. Some Chinese scholars initially associated Dingzhou with the present-day district of Dingxian in the province of Hebei, in that a centre of cloth production had been established there since the Sui dynasty⁷. However, another Dingzhou situated north-west of Wuwei in the province of Gansu, was subsequently chosen as being more likely than the previous one, since it was closer to archaeological sites where silk tapestries had been found, and to areas occupied by inhabitants from Central Asia, where an author of another Song source claims to have seen some *kesi*⁸.

The type of loom used in Dingzhou for the production of *kesi* is

and embroidery), edited by Manchoukuoli Powukuan Tz'eng, Tokyo, 1935 (from now on abbreviated to ZZYH), comment, p. 2; *Guoli Gugong Bowuyuan - kesi cixiu* (*Kesi* and embroidery in the National Palace Museum - Taipei), Tokyo, 1970 (from now on abbreviated to GGBKC), p. 4; *Zhongguo meishu quanji* (Encyclopaedia of Chinese art), Beijing, 1985, (from now on abbreviated to ZMQ), vol. 6, p. 34; part of it reproduced in ZHU Qiqian, *Cunsutang sixiu lu* (Collection of silks and embroideries from the White Repository) (this text is better known as Consutang Catalogue), in ZZYH (from now on called ZHU II), Preface, p. 1. Translated in ZZYH, English section, p. 5; *Exposition des tapisseries de la Chine*, introduction by B. Vuilleumier, Paris, 1936, pp. 19-20; B. VUILLEUMIER, *Symbolism of Chinese Imperial ritual robes*, London, 1939, p. 29; S. CAMMAN, *Notes on the origin of Chinese k'o-ssu tapestry*, "Artibus Asiae", 11, 1948 (from now on abbreviated to CAMMAN), pp. 90-91; GGBKC, p. 11; J. MAILEY, *Chinese silk tapestry: k'o-ssu from private and museum collections*, New York, 1980-81, p. 10. Cf. also *Song Yuan Ming Qing kesi* (*Kesi* from the Song, Yuan, Ming and Qing dynasties), edited by Liaoning Sheng Bowuguan, 1982 (from now on abbreviated to SYMQK), Appendix, 1, that gives a paraphrased version of it.

⁷ Cf. *Suishu* (Book of the Sui dynasty), ed *Zhonghua shiji*, juan 27; CAMMAN, p. 90; J. MAILEY, *op. cit.*, p. 10; R.S. JENYNS, *Arts de la Chine*, Fribourg, 1980, vol. 3, p. 24.

⁸ Cf. *Liaoning Sheng Bowuguan ceng kesi cixiu* (*Kesi* and embroideries of the collection from the Museum of Liaoning Province), edited by Yang Renkai, Tokyo, 1983 (from now on abbreviated to LSBCKC), p. 212; GGBKC, p. 6. According to J.C. Ferguson, the centre in question could be located in the province of Jilin; cf. J.C. FERGUSON, *Survey of Chinese art*, Shanghai, 1939, p. 119. The source that is referred to is *Song mo ji wen* by Hong Hao, that will be discussed later.

considered by Zhuang Chuo to be of small dimensions; however, he does not indicate, nor is it possible to know for certain, which other bigger loom he took as being a point of comparison. The size of the loom to make a *kesi* can vary according to how wide one plans to make the piece of cloth; on a big loom one can also make pieces of cloth of a low width. One can therefore presume that Zhuang Chuo was referring to *kesi* looms used in other centres of cloth production, where evidently they planned to weave *kesi* of greater and more varying widths; alternatively, maybe he was referring to looms used to weave other cloths such as brocade, damask etc., which need more complex implements than a loom used exclusively for *kesi*, and as a result the dimensions generally tend to be rather large.

The next mention of the mounting of the warp has given further cause for clashing interpretations regarding the question of the type of loom used in Dingzhou at the end of the Northern Song and the start of the Southern Song dynasty. The literal translation of the expression used by Zhuang Chuo, "the warp is mounted onto wooden pins", gives rise to various interpretations, according to which several types of loom can be identified. Some scholars have seen the pins as dowels that are fixed to the warp in the frame loom⁹, a hypothesis supported by the said limited dimensions. However, one can argue against such a hypothesis due to the explicit reference to the use of shuttles to carry the weft threads, which the Author has not noticed or reported as being different from the usual ones; in the frame loom however, given the reduced dimensions of a feasible shed, the weft is woven more easily by using a needle. The "pins" may also refer to the wooden dowels that the warp beam of the hand loom without combs might possess, and that fulfil the function of keeping the weft threads equidistant. According to others, the "pins" are to be interpreted simply as "beams", thus confirming once again the reference to the hand loom¹⁰. In my opinion, judging by these considerations, we can evict the possibility that the loom seen by Zhuang Chuo in Dingzhou was a *kesi* hand loom, but the question still remains open until more definite information, linked with the discovery of new documents, is acquired.

The yarn used for the weaving of *kesi* was boiled¹¹ and coloured

⁹ Cf. ZZYH; B. VUILLEUMIER, *op. cit.*; CAMMAN.

¹⁰ Cf. SYMQK, appendix 1, in which it is suggested that the character *zhen* (31) "pin", should be interpreted as *zhou* (32) "roll".

¹¹ According to S. Camman it is raw silk: "By 'natural coloured' silk, we assume that the writer meant the natural, unboiled silk (dyed before weaving, however)

silk. The translation proposed here does not specify if the use of such yarn should be seen in relation to the weft or to the warp, or both. In general, for the warp raw silk is preferable, because it is still covered by a substantial layer of sericin, that makes it stronger and more capable of resisting the traction and the varying strain determined by the deformities that the weaver sometimes imposes for the purpose of the pattern he is to create; boiled silk, however, is softer and more flexible, and considered more suitable to act as a weft thread, gently winding as it is woven in and out. We might suppose that this criterion would have influenced the choice of the Chinese expert weavers, but reasons unbeknown to us may have encouraged them to choose other combinations. Using a different punctuation, for example, that would join the sentence referring to the yarn to the following sentence about the mounting of the warp¹², Zhuang Chuo's statement takes on a new meaning, i.e., "With a warp of boiled coloured silk mounted onto beams...", making the use of boiled and coloured yarn exclusive to the warp. The captions written about *kesi*, both in the catalogues of this century and in the ancient literary sources, do not give any information on this subject; there are certain cloths that show only the use of coloured warp threads in the *kesi* of the Tang era¹³. For the moment therefore, the question remains unsolved.

The weaving technique described by Zhuang Chuo undoubtedly coincides with the tapestry technique, even if the phrase "they weave on the warp and the weft" clearly refers to the use of two sets of different coloured wefts and would therefore indicate a certain technique, for which the closest English definition would be "brocading"¹⁴. The association with the tapestry technique is confirmed however by this certainty as to the presence of slits he notices at the meeting points of the different coloured wefts, something which would never occur in "brocading". In fact Zhuang Chuo, due to this quality which is usually distinctive of tapestry, considers him-

which, as we shall see, was apparently used for the prototype of *k'o-ssû* in Central Asia". *CAMMAN*, p. 90, note 3.

¹² The punctuation of the *Congshi jicheng* and *Linlang bishi congshu* editions suggests this version.

¹³ Cf. *Shosoin homotsu: senshoku* (Treasures of the Shosoin: textiles), Tokyo, 1963-4, figs. 37-42.

¹⁴ By "brocading" we mean a fabric in which one or more sets of wefts are woven onto what is generally a plain weave, to form a pattern; these wefts do not run from selvage to selvage, but are only woven where the pattern requires their particular colour. Cf. A. MALAGÒ, *op. cit.*, p. 288, note 26.

self justified in using the term “carved silk”¹⁵, which gives us a further definite confirmation. The suggestion put forward by *Zhong-guo meishu quanji* (Encyclopedia of Chinese Art), that *wei* (2), “wefts”, is a misprint and is to be replaced by *si* (3) “thread, silk”, should therefore be considered a coherent and likely possibility¹⁶.

The Song Author underlines the time and labour involved in the *kesi*. However, to counterbalance these disadvantages, he immediately points out the extreme freedom that *kesi* allows in the planning of the pattern and in the stylistic treatment of subjects, as well as the vast potential inventory of illustrations – aspects which set it apart from and above all other cloths. As S. Camman points out, “Chuang C’ho seems to be pointing out that this ability to vary the patterns gave *k’o-ssû* a great advantage over the loom-woven fabrics such as brocade, which could be produced much faster, but inevitably contained numerous repeats in the pattern”¹⁷.

Hang Hao¹⁸ was a contemporary of Zhuang Chuo, who wrote *Song mo ji wen*¹⁹ (Records from the pine wilderness), a work based on his memories of the period he spent as a prisoner of the Jin in the cold and desolate northern regions of China from 1129 to 1140.

¹⁵ There are various ways of writing *kesi*, which will be given along with their respective meanings, in the analysis of the various texts.

¹⁶ Cf. ZMQ, vol. 6, p. 34.

¹⁷ CAMMAN, p. 91, note 4.

¹⁸ “Hung Hao” (T. Guangbi). A.D. 1090-115s. A native of Kiangsi, distinguished in his ability even in his early youth... In 1129 he was sent as an envoy to the Chin sovereign, when an attempt was made to press him into the service of Liu Yü. To this he replied that not only he was unable to serve two masters, but that he would willingly do his utmost to exterminate the rebel Liu. For this rash utterance he was banished in captivity to Lêng-shan, where grass did not sprout before the fourth moon while snow begun in the eighth moon, and where he had to live in a hole in the ground, with insufficient food and clothing. He was taken to Peking, whence he managed to communicate with the two captive Emperors, on the death of one of whom he wrote a touching elegy. In 1140 he was released and sent back, and was kept at Court against his wish. ... He was the author of the *Sung mo chi wen*, a small collection of historical memoranda regarding the Chin dynasty. It was written from memory, his notes having been taken from him and burnt on his release from captivity. He was much respected by the Tartars who were eager to possess copies of his poems and other writings”. H.A. GILES, *A Chinese biographical dictionary*, Taipei, n.d., pp. 344-45 (n. 889).

¹⁹ “*Sung mo chi wen* (also called *Mo pei chien wn lu*), 2 ch. (“Records of hearsay on the pine-forests in the plains”, or “Records of personal experience on the North of the desert”) by Hung Hao (T. Kuang-pi, S. Chung-hsüan), 1088-1155. *Historical anecdotes of the Chin*. ... He lived a life of confinement for about fifteen years. In the thirteenth year of Shao-hsing (1143) he finally went back home. His work

In this text, referring to the customs and costumes of the Turkish Uighur tribe, he states that these people "(tapestry-)weave with threads of five colours beautiful *bao* (4) robes called *kesi* (5)"²⁰.

This statement gives rise to clashing interpretations, depending on the semantic value that is given to the term *zhicheng* (6), that Hong Hao uses here as a predicate, and whether *kesi* is used here as a transcription of a Chinese or Uighur term. *Zhicheng* (6) can be seen as a simple verb followed by a direct object, in which case it takes on the meaning "to weave (and finish)", excluding further nuances. Reading the passage in this way, it seems to merely indicate the weaving, by the Uighurs, of a dress called *kesi* (5), without any reference to the type of cloth with which it was made. However, we must not forget that the term *zhicheng* (6) was also used in the Chinese sources since the Eastern Han as a binomial noun to mean a class of fabrics which has not yet been properly identified, but which is generally connected with clothing. For the pre-Song period, in which there is no mention of the term *kesi* in the sources, the hypothesis has been put forward that tapestry cloths were included amongst the types named *zhicheng*, and only later to be independently called *kesi*²¹. It is possible therefore, that Hong Hao chose such a term due to its special meaning and hence we must attribute a less generic meaning to the predicate, which refers to the weaving technique and thus to the cloth with which the dress is made²².

The word *kesi* (5) used by Hong Hao does not have a complete meaning that can refer to the cloth or one of its characteristics, and might be the transcription of a Uighur term that he heard used in reference to the dress in question. Since the work was written after 1140, that is under the Southern Song, when we know that the *kesi* was woven and used widely in the court circles frequented by Hong Hao, one can presume that he must have been conversant with the cloth that by then was commonly called *kesi*. The fact that he trans-

relates his personal experience and observations during his confinement by the Chin. ... in the *Sung mo chi wen* there is detailed and unique information concerning the House of the Chin. There is also information related to the negotiation between the Liao and the Chin and documents concerning Yeh-lü Ta-shi (1087-1133), Hui-hu, and the situation of the Manchu tribes at the beginning of the 12th century...". E. BALAZS and Y. Hervouet, *op. cit.*, p. 109.

²⁰ HONG HAO (33), *Song mo ji wen* (34) (Records from the pine wilderness), in *Jingyin Yuan Ming shanben congshu shizhong - Lidai xiaoshi*, 19, *juan* 63.

²¹ Cf. ZZYH, pp. 3-5; B. VUILLEUMIER, *op. cit.*, pp. 26-27; CAMMAN, pp. 98-102; SYMQK, appendix 3; A. MALAGÒ, *op. cit.*, pp. 288-90.

²² S. Camman suggests this interpretation, translating it as "... to tapestry-weave robes, which they call *k'o-ssü*..." CAMMAN, p. 91.

cribed the Uighur sound into a *ke* (7) character unlike the one given in *Ji lei bian*, which might already have been commonly used, may show Hong Hao's explicit wish to differentiate between this *kesi* (5) that means a robe, and the *kesi* (1) that means a fabric. It is also possible that Hong Hao was in fact unaware of the existence in China of a fabric with this name, and that when he wrote the word *kesi*, it was simply an attempt to reproduce a Uighur sound which referred to a certain aspect of the robe²³. A third hypothesis is that Hong Hao, for the above-mentioned reasons, knew of a precious Chinese fabric called *kesi*, but which he had only heard about, and recognising it in the *bao* dress of the Uighurs, he simply transcribed the name according to the sound he had heard in China; and, not knowing a lot about weaving, was not worried that by doing so he was not giving the term a meaning that referred to some other characteristic related to the cloth; nor did he want to rival another term that was commonly used.

It is not possible therefore to definitely confirm whether the *kesi* in Hong Hao's text refers to a term of Chinese or Uighur origin, and whether it meant the fabric of the dress or the dress only.

In *Liaoshi* (History of the Liao dynasty), compiled during the Yuan dynasty, *kesi* is mentioned once again with reference to a dress: "For the sacrifices of little importance, the Emperor wore a stiff hat and a *bao* (4) robe made of red *kesi* (8), decorated with a tortoise motif"²⁴. *Kesi*, used to define the *bao*, explicitly indicates here the fabric used to make the robe; therefore, perhaps the Kitan Tartars knew this weaving technique and used it for clothing; however, in view of the frequent commercial and diplomatic contacts with China, it is possible that the robe was imported and of Chinese fabrication. The character *ke* (9) used here is a simplified variant of that used by Hong Hao. We cannot rule out the hypothesis that the person who compiled the history of the dynasty may have read Hong Hao's work to extract information, and therefore also derived the way *kesi* was written.

A following mention of *kesi* in the Chinese sources is found in the text *Qi dong ye yu*²⁵ (Futile words) of the Southern Song, a

²³ S. Camman supports this hypothesis, believing that the term refers to the cloth of the robe. Along this line of thinking, he has written an interesting etymological analysis on the possible origins of the term *kesi*. Cf. *CAMMAN*, pp. 95-98.

²⁴ *Liaoshi* (History of the Liao dynasty), ed. *Zhonghua shuju*, 56, p. 906.

²⁵ "*Chi'i-tung yeh-yü*, 20 ch. (Completed in the latter part of the 13th cent. A.D.,

work by Zhou Mi²⁶.

In the *juan* (6) Zhou Mi tells of a text which contains a list of calligraphies and writings of different dynasties, kept in the Emperor Gaozong's collection, where the mountings, cases and covers that protected them, are described in minute detail²⁷. Among these works were the "excellent original writings and calligraphies; writings in ink of the two Han dynasties, the Three Kingdoms, the two Wang²⁸, and of princes and ministers of the Six Dynasties, of the

that is from the end of the Southern Sung period to the beginning of the Yüan period) ("Words of a retired scholar from the East of Ch'i") by Chou Mi... *Miscellany*... The words ch'i-tung yeh-yü can be ascribed to the Wan-chang ch. of *Meng-tzu*, in which the sage says, "Theses are the words of Ch'i-tung yeh-jen (a private man of the east of Ch'i) and not of great scholars". In entitling the book the author wanted to create the effect of seeming to be modest. This book is of great historical value because it chiefly touches on the old events of the Southern Sung, and has the established reputation of being supplementary to history books because it well describes the rise and fall of the dynasties. And also it has the reputation of exactitude of its investigation and documentation". E. BALAZS and Y. HERVOUET, *op. cit.*, p. 316.

²⁶ "... Chou Mi (T. Kung-chin, H. Ts'ao-ch'uang, Hua-pu-chu shan jen, Pien-yang lao-jen, Hsiao-ch'i), 1232-1308. ... lived at the end of the Southern Sung period. He had talent for composing poems, and was appointed Governor (ling) of I-wu in the years of Li-tsung (r. 1241-1252), but after the downfall of the Sung dynasty, he gave up his service in officialdom, and retired to Hang-chou, calling himself Ssu-shui Ch'ien-fu ("the hidden master of the Ssu river").

Though Chou Mi was born in Chi-nan, his great-grandfather moved south following his lord's move. That is, he moved south from Ch'i to Wu. So he, taking up his abode in Pien-shan of Wu-hsing, went by the name of Pien-yang lao-jen. But he always remembered the capital; his father yearned strongly for the old days spent in Ch'i, and was once heard to say, "Though I live in Wu, not a single day passes without my thinking of Ch'i", Chou Mi himself signed his name, always adding the two characters of Li-shan (the name of a mountain in Li-ch'eng Prefecture of Shan-tung), and called himself Hua-pu-chu shan-jen ("the man from the Mount Hua-pu-chu"), adopting the four characters of Hua-pu-chu shan from Mount Hua-pu-chu (situated somewhere in Li-ch'eng Prefecture). The reason he entitled this book *Ch'i-tung yeh-yü* is that his father always retained his yearning for the days gone by". E. BALAZS and Y. Hervouet, *op. cit.*, p. 316.

²⁷ R.H. van Gulik suggests that "the style of the *Szû-ling-shu-bua-chi* [meaning: *juan* 6 of the *Qi dong ye yu*] closely resembles that of placards stuck up in government offices and public buildings, and containing instructions addressed to the people working there. ... I assume, therefore, that the *Szû-ling-shu-bua-chi* represents the text of one or more of such placards, suspended in the Imperial Archives for the guidance of the officials and the mounters who worked in that department. And that it was there that Chou Mi copied out these placards, as he realized that their contents constituted valuable historical material". R.H. VAN GULIK, *Chinese pictorial art*, Rome, 1958, p. 203.

²⁸ It refers to the two famous calligraphers Wang Xizhi (321-379) and his son Wang Xianzhi (344-388). Cf. R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, pp. 138, and 206 (note 1).

Sui and the Tang”²⁹, and the “horizontal scroll of famous paintings of the Six Dynasties”³⁰ both of which used an “external mounting *biao* (10) made of *jin* (11) cloth using the *kesi* (8) technique, with motifs of palaces and pavilions”³¹. The use of *kesi* cloths for making mountings and covers for books and valuable paintings, is a custom in China, of which we already have proof in a few pieces found in Dunhuang that date back to the VIII century A.D.³² This practice seems to be rather widespread in the Song period, as proven by the sources³³ and the pieces that remain³⁴; although, after an examination of the latter, it seems that *kesi* was not actually produced for the mountings and covers, but that it was common however to reuse cloth that had been made for other purposes and was then reduced in size and adapted for this use³⁵. The prototypes of the pieces from which the Song covers and mountings were cut, may have been the relatively large panels “Rare birds on a purple red background” kept in the Museum of Liaoning Province³⁶, “Long dragon” and “The richness of spring” kept in the Taipei Palace Museum³⁷. Like these works, indeed the mountings and covers generally have as their subjects flowers, or flowers and birds, dealt with in a stylized conventional way, with rather an overflowing pattern in which one can detect repetitions and symmetries. The *kesi* with pictorial designs

²⁹ ZHOU MI (35), *Qi dong ye yu* (36) (Futile words), in *Xue jin tao yan, juan 6*. The *juan 6* is reproduced intact, translated and annotated in R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, pp. 205-212.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*. The way *ke* (9) is written here is a simplified variant of that used by Hong Hao.

³² Cf. K. RIBOUD and G. VIAL, *Mission Paul Pelliot*, Paris, 1970, XII (Tissus de Touen-houang), fig. 39 (E.O. 1129); A. STEIN, *Serindia*, Oxford, 1921, figs. CVI. Ch. 0058, CVI. lv. 0034, CVI. Ch. 00166 in xlvi. 001, CXII. Ch. 00300, CXIII. 00301; *The arts of Central Asia. The Stein collection in the British Museum*, Tokyo, 1985, figs. 6, 43.

³³ Cf. also *Zhuo geng lu* by Tao Zongyi, which we will be dealing with later, that dedicates a section to the frames and covers among which some *kesi* are to be found.

³⁴ Cf. ZZYH, figs. VII-VIII, IX-X; J.P. DUBOSC, *Contribution à l'étude des tapisseries de l'époque Sung*, “Artibus Asiae”, vol. XI, 1948, pp. 73-89, figs. C-F; J. MAILEY, *op. cit.*, figs. 6, 7; LSBCKC, figs. 3, 4, 18, 19; D. PERCIVAL, *Chinese connoisseurship. The Ko ku yao lun*, London, 1971, fig. 30; ZMQ, vol. 6, fig. 190; R.S. JENYNS, *op. cit.*, vol. 3, figs. 2, 4.

³⁵ For the Qing period we have proof that *kesi* was produced and used specifically for covers and cases for books and scrolls. Cf. J. MAILEY, *op. cit.*, fig. 40.

³⁶ Cf. ZZYH figs. XV-XVI; J.P. DUBOSC, *op. cit.*, figs. A, B; LSBCKC, figs. 1, 2; ZMQ, fig. 201; SYMQK, figs. 1, 2; R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, fig. 79.

³⁷ Cf. GGBKC, fig. 36; GGBKC, figs. 30, 31; ZMQ, fig. 197 respectively.

could also be used for such purpose, as is shown by the “Peony and the Mandarin duck” case, kept in the Museum of Liaoning Province³⁸, where the rearrangement appears hardly to have altered the original dimensions, and hence what remains is practically the original panel³⁹.

Another aspect found in Zhou Mi’s text is the combination of *kesi* and *jin* (11). Certain scholars had presumed the tapestry fabrics to be included in the type of technique and fabric called *jin* (11)⁴⁰. Such a combination appears not only to be connected with the pre-Song period, as in the case of *kesi* and *zhicheng*, but that it continued even after the singling out and adoption of the specific term used for tapestry. It seems in fact that *jin* in the dynastic period had a wider and more general definition than the precise term “brocade” of today, and that it referred very loosely to “coloured fabrics with floral motifs”⁴¹, in which group tapestry could be legitimately included.

The way *jin* is used in Zhou Mi’s text seems to confirm this theory, as shown by the translation, to which it would appear impossible to give any interpretation other than the one previously suggested⁴². We can therefore assume almost for certain that in the Song *kesi* was considered one of the types of cloth worked in several colours called *jin* (11).

In *Zhuo geng lu*⁴³ (Notes taken during farming breaks) by Tao

³⁸ Cf. *LSBCKC*, fig. 19; it covers the calligraphy “Poetry of Zhu Xi written in his own hand”.

³⁹ Cf. *ibidem*, explanation of fig. 19, p. 217.

⁴⁰ Cf. *ZZYH*, p. 3; B. VUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 26-27; *Exposition des tapisseries...*, *op. cit.*, pp. 17-18; *CAMMAN*, pp. 98-102.

⁴¹ Cf. *Kangxi cidian*, *sub voce jin* (11), quotation from *Shuowen* and *Suyue*. The dictionary *Zhongwen da zidian* gives a similar definition, and likewise quotes the *Shuowen* (cf. *sub voce jin* (11)); F.S. COUVREUR accordingly defines it: “Tissu de soie à fleurs de diverses couleurs”. (F.S. COUVREUR, *Dictionnaire classique de la langue Chinoise*, Taipei, 1966, *sub voce jin* (11)); R.H. Mathews, amongst the meanings of *jin* (11) includes also “tapestry”, confirming the hypothesis that it is a loose and not technical definition. (Cf. *Mathews Chinese English dictionary*, Cambridge (Mass.), 1931, *sub voce jin* (11), n. 1063). The *Cihai* dictionary on the other hand examines the definition from a technical point of view, therefore differentiating *jin* from other clothes worked in several colours (cf. *sub voce jin* (11)).

⁴² In his translation, R.H. van Gulik does not give the term *jin* a separate meaning, considering that to do so would be superfluous to the final meaning. Indeed the Author specifies in a note: “*K'o-szû* is a kind of brocade...”. However, the technical definition which he then goes on to give, is not very clear. Cf. R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, translations on pp. 206, 209 and note n. 2 on p. 206.

⁴³ “*Nan cun zhuo geng lu*: book title. Also called *Zhuo geng lu*. Written by Tao Zongyi at the end of the Yuan. 30 *juan*. Miscellany of anecdotes, decrees and

Zongyi⁴⁴ of the Yuan dynasty, we find once again the combination of *kesi* and *jin*, to which apply the same arguments put forward with regard to the Zhou Mi text. Under the title “Mountings for paintings and calligraphies”⁴⁵, Tao Zongyi traces a brief history of the methods and materials used for this purpose, starting from the Zhengguang (627-49) and the Kaiyuan (713-41) periods of the Tang dynasty. He gives a list of “*biao* (10) mountings made of *jin* (11) cloth”⁴⁶ which he claims to have seen in person; the first four are: “Palaces and pavilions in the *kesi* (8) technique – Dragons and water in the *kesi* (8) technique – Infinite flowers and dragons in the *kesi* (8) technique – Phoenixes and dragons in the *kesi* (8) technique”⁴⁷. Comparing the texts of Zhou Mi and Tao Zongyi, the fact that *kesi* (8) is written the same way, and the similarity between the two lists of mountings, lead us to assume that Tao Zongyi was aware of, and also maybe used, Zhou Mi’s work⁴⁸. The use of *jin* (11) according to Tao Zongyi seems different however. He puts together under the single definition of *jinbiao* (12) “*biao* (10) mountings made of *jin* (11) cloth”, the mountings that Zhou Mi had divided in several parts, each with its own name, and some of which were made of a different cloth called *ling* (13)⁴⁹. We can interpret this fact as being an indication of a change in the meaning given to the term *biao* (10), that no longer meant only the external part of the cloth of the

regulations, documents and events of the Yuan era; it deals also with history, accurate geographical research and with literature and art, and relates in a distorted way some of the actions of the pheasant uprisings at the end of the Yuan; it is certainly a valid reference for historic and literary research”. *Cibai, sub voce Nan cun zhuo geng lu* (37) (p. 320).

⁴⁴ “T’ao Tsung-i (T. Chiu-ch’eng), 14th cent. A.D. A native of Huang-yen in Chehkiang, who was so disgusted by failing at his first attempt to graduate as chin shih that he retired into private life. There in the intervals of farming he put together a number of miscellaneous jottings, published in 1368 under the title of *Chuo keng lu*. These jottings consist of notes on the overthrow of the Mongols, and of remarks on poetry, painting, porcelain, etc. ... A man of few words in ordinary life, he would talk for hours at a time on archaeology and kindred topics. In fine weather he would take a kettle of wine with him into the garden, and sit there crooning over his own poems and rubbing his hands and laughing aloud with glee”. H.A. GILES, *op. cit.*, p. 271 (n. 1899).

⁴⁵ TAO ZONGYI (38), *Zhuo geng lu* (39) (Notes taken during farming breaks), ed. *Congshu jicheng*, 218-220, *juan* 23.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ R.H. van Gulik is also of this opinion: “extracts which he copied from the *Ssü-ling-shu-bua-chi*”. Cf. R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁹ “*Ling tzü*: thin silk of very fine threads and varying weave, used chiefly for the mountings of pictures”. B. MARCH, *Some technical terms of Chinese painting*, New York, 1969, p. 2 (n. 6).

mounting, but included any part of the mounting that was made of cloth⁵⁰. Consequently, in this text, *jin* includes all the types of cloth used for the mounting, including *kesi*.

At the start of the Ming dynasty, the antiquarian Cao Zhao⁵¹ wrote the encyclopedia *Ge gu yao lun*⁵² (Dissertations on antiquity), which deals mainly with artistic and archaeological arguments. Among the list items, one is dedicated to the *kesi*, which is described as follows: “*Kesi* (1) technique: ancient cloth of the Song dynasty. On a white or blue background, poetry and landscapes, pictures of legends, flowers and trees, birds and animals are woven. The colours are combined as if they had been laid on⁵³ with a paintbrush, and it is also called *kese* (14a) technique, ‘technique of carved colours’⁵⁴. It is very rare...⁵⁵ Once upon a time there were

⁵⁰ R.H. van Gulik does not show such a development in the meaning of *biao* (10). Other texts do not go into detail on this point.

⁵¹ “Ts’ao Chao (T. Ming-chung, H. Pao-ku-sheng), fl. 1387-99, antiquarian, was a native of Sung-chiang in the lower Yangtze valley, then a center of some affluence. He grew up in a well to do family of collectors and men of letters, who had originally come from Shanghai. Ts’ao Chao himself vouchsafes that his father was a collector and connoisseur of the arts; so too apparently was his elder brother Ts’ao Ti ..., as one of his studios bore the name Pao-ku-chai (studio of appreciation of antiquities), from which Ts’ao Chao took his literary name. We learn also from another fellow townsman, Ku Ch’ing (... 1460-1528, c. 1493), that Ts’ao Chao and Ts’ao Ti were friends of such literati as Yang Wei-chen (*q.v.*) and Ch’ien Wei-shan ... this seems to be the extent of information that can be gleaned about Ts’ao Chao and his family, except, of course, that he was the author of a famous book entitled *Ko-ku yao-lu*, 3 *ch.*, ...”. L.C. GOODRICH and C. FANG, *Dictionary of Ming biography 1368-1644*, New York and London, 1976, vol. 2, pp. 1296-97.

⁵² “The *Ko-ku yao-lun* originally appeared in Nanking in 1387 or 1388, in 3 *chüan*. During the following decade the author revised and enlarged it to 5 *chüan*, of which a certain *Shu Min*..., a contemporary otherwise unknown, seems to have made some arrangement and added a few words to Ts’ao Chao text. ... The *Ko-ku yao-lun* is a pioneer work on Chinese art and archaeology. It deals with calligraphy, paintings, zithers, stones, jades, bronze, ink-slabs, ceramics, and lacquer; also with certain imported items, such as carpets, rare woods and stones”. L.C. GOODRICH and C. FANG, *op. cit.*, vol., 2, p. 1297.

⁵³ In the dictionary under the character *fu* (40) we find the very same combination used by Cao Zhao: “*fu cai* (41): to lay on colours”. Mathews..., *op. cit.*, *sub voce fu* (40) (n. 1948b). In *GGBKC*, Introduction to silk tapestry, p. 11, this sentence is interpreted differently: “The matching colors can be as varied as there are colors...”.

⁵⁴ Sir Percival David reports a different translation: “It is also called ‘coloured work’ (*yen/sê/tso*)”. (D. PERCIVAL, *op. cit.*, p. 149). Sir Percival’s book reproduces in a facsimile the original text of 1388, but the copy I got hold of, much used and damaged, wants, among many others, the page with the passage about *kesi*, not allowing me to see the interesting Chinese text he used and to make a textual comparison with the other versions I possess.

⁵⁵ In *ZHU I*, *juan 1*, and *GGBKC*, p. 4, a missing character is marked; in CHEN

dance carpets⁵⁶ [in *kesi*]. They are wider than a *chi*; furthermore they are flat and of uniform thickness”⁵⁷. *Kesi* is mentioned once again when dealing with the next item, in an explanation about another cloth, *zhusi*, literally “hemp silk”, that appears to have been a coarser form of tapestry in that they used a warp of hemp fibre, or always of vegetable origin. This term, for which Cao Zhao is the first to give us a definition and description, appears on several occasions in reference to fabrics for clothing in the dynastic histories starting from the Yuan dynasty. The explanation given by Cao Zhao is the following: “*Zhusi* (15) technique: new cloth. Similar to the *kesi* (1) technique, it is inferior in brilliance and uniformity of thickness”⁵⁸.

In the definition of the two terms *kesi* and *zhusi* and in the clear contrast between them, it appears that Cao Zhao wishes to mean that the binomial *kesi* indicated the pictorial tapestries of the Song dynasty only, while the binomial *zhusi* indicated the less precious contemporary tapestries⁵⁹. Indeed, when placing *kesi* historically, he does not indicate a point in time when it started and from which it presumably developed, but appears rather to refer to the one and only historic moment when *kesi* was produced, to the exclusion of any other. Also, the statement “It is very rare” seems to indicate that *kesi* was difficult to find, because it was no longer produced and was replaced by *zhusi*. According to Cao Zhao, the term *kesi* was therefore probably distinctive of the silk tapestry cloth of the Song

YUANLONG (74) *Ge zhi jing yuan* (75). (Sources in the mirror of natural science), Beijing, 1717-35, *juan* 27, such a gap is not marked.

⁵⁶ S. Camman translated the two characters *wuyin* (42) as “theatrical sleeves” (CAMMAN, p. 93); although *yin* (43a) may also mean “underclothing” (Mathews, *op. cit.*, *sub voce yin* (43a) (n. 7412); “tunique qu'on porte immédiatement sur la peau” F.S. COUVREUR, *op. cit.*, *sub voce yin* (43a)), no other character specifically refers to that part of a dress. Sir Percival David who translated the whole encyclopaedia of Cao Zhao, translates it as “dance carpet” and relates to the carpet the following remarks on the size (which he translates as being ten times as much) and look of the cloth. Cf. D. PERCIVAL, *op. cit.*, p. 149. However, the symmetry between this remark of Cao Zhao and his comment on *zhusi*, would tend to have us believe that these remarks refer to the pictorial *kesi* about which he had spoken shortly before.

⁵⁷ CAO ZHAO (44), *Ge gu yao lun* (45) (Dissertations on antiquity), in CHEN YUANLONG, *op. cit.*, *juan* 27; and in ZHU I, *juan* 1; partially reproduced in GGBKC, p. 4. It is translated in D. PERCIVAL, *op. cit.*, p. 149, in CAMMAN, p. 93, and partially in GGBKC, Introduction to silk tapestry, p. 11.

⁵⁸ CAO ZHAO, *op. cit.*, *ibidem*.

⁵⁹ Cf. ZHU I, *juan* 1, that uses the title “*kesi* (1) is also called *kese* (14) technique and *zhusi* (15) technique”; according to Zhu therefore, Cao Zhao identifies *zhusi* as being a type of *kesi*, albeit of a different quality.

dynasty only. Furthermore, when he describes the type of subjects and the even-coloured background shown in *kesi*, which correspond to those typically found in Song court painting, and when he points out that the chromatic composition and harmony are such that the effect created is similar to that obtained by a paintbrush in a painting, it appears that Cao Zhao is referring to the only pictorial *kesi* of that period, that was inspired by, and reproduced, the contemporary court painting, and of which various documents remain⁶⁰.

The skill of the weavers, who, using the orthogonal interweaving of two threads, were able to render the chromatic quality which equalled that of the glazing of real paintings, induced Cao Zhao to coin a new term that underlined this characteristic, *kese* (14a), to indicate the pictorial *kesi*, but at the same time staying close to the sound of the original name. It is probable that Cao Zhao invented this term, that makes its first appearance ever in this very text; this denomination was never taken up elsewhere, and indeed only appears in later sources that quote Cao Zhao.

The mention of the “dance carpets”, whose form and function still remains unclear, is rather peculiar, and seems unconnected with the whole subject. Indeed it seems that Cao Zhao mentions it since it is such an unusual curiosity that it is worth remembering.

Finally, when examining this source, it is necessary to bear in mind one more aspect. The text shows a gap of one character between the sentences “It is very rare” and “Once upon a time there were dance carpets”. The character originally inserted there, could have referred to one or other of the two statements, or may have linked them together. The version in our possession leads us to suppose that the two sentences are not connected, and that the missing character refers to the second sentence, which now would appear to be incomplete without it, while the first sentence, on the other hand, refers to the pictorial *kesi* described up until this point. However, we cannot be completely sure of the exact meaning of the two sentences, since the missing character could alter them.

The *Da Ming huidian* (Ming Codes), written under the twenty-sixth year of Hongwu (1393), also counts “*kesi* (1) craftsmen: 23”⁶¹

⁶⁰ The museum catalogues register 70 pictorial *kesi*, attributed to the Song, at the Taipei Palace Museum (cf. *GGBKC*), 13 at the Museum of Liaoning Province in Shenyang (cf. *LSBCKC*), and an unspecified number at the Peking Palace Museum, the Shanghai Museum and in other Western museums.

⁶¹ *Da Ming huidian* (Ming Codes), Shanghai, 1936, *juan* 189, *gongbu* 9, *gongjiang* 2. Cf. also *ZHU I, juan* 1.

amongst the craftsmen who were supposed to work according to established shifts in the *Zhiranju* (Dying and weaving office). It is certain therefore that the Imperial Textiles Manufactures also produced *kesi*.

Wang Qi⁶² of the Ming dynasty tells us that, around the middle of 1400, and during the Chenghua period especially, at the crowded markets in Wu, rich with wares, among “delicacies and extraordinary things”⁶³, some *kesi* could also be found. He shows himself to be enthusiastic about the contemporary *kesi* production, and in the *Yu yuan za ji* (Miscellany of the residential garden), he remarks: “As for the *kesi* (1) and the *lei* lacquers, these artistic genres were abandoned for a considerable period of time, from the Southern Song onwards. Today both are highly valued and excellent, human skill has become refined, artistic production has considerably increased, and talented men⁶⁴ are even more numerous and superior”⁶⁵.

In the passage that preceded this quotation, the Author described the Chenghua period as a time of great production and economic prosperity, which he considers closely linked to the rise in intellectual capacity. In his opinion, therefore, amongst the things that caused *kesi* – one of the many products that benefitted from the improved general conditions – to flourish, were the improvement of innate capabilities, the increase in production and the superiority

⁶² “Wang Qi. Ming Dynasty. Native of Chegzhou. *Zi* name Yuanyu, *hao* name Mengsu Daoren. Author of *Yu pu za ji*”. *Zhongwen da cidian*, *op. cit.*, *sub voce* Wang Qi (46).

⁶³ WANG QI (46), *Yu yuan za ji* (47) (Miscellany of the residential garden), in ZHU I, *juan* 1.

⁶⁴ “Talented men” is the interpretation given here to the characters *rencai* (48), bearing in mind that *cai* (49), “materials”, used by Wang Qi, had, since the classic era, been interchangeable with *cai* (50), “talent, ability”, and which when used together with *ren* (51) and the two characters *beichu* (52) that follow them in the text, forms a phrase which takes on the meaning that we have given it here. However, the character used by Wang Qi implies a more concrete concept, and maybe was chosen by the Author to underline this aspect; to give a closer translation of this, the word “manually” could be added to the beginning of the phrase. There are also, however, other ways of reading it. The *rencai* (48) here could indeed mean “the works of men” (as suggested in GGBKC, Introduction to silk tapestry, p. 17, which however loosely translates the two characters together *rencai* (48) as “works portraying figures”), or “the works and the men”, according to whether one believes that there is a subordinate or coordinate relationship between the two characters *ren* (51) and *cai* (49) respectively.

⁶⁵ WANG QI, *op. cit.*

of the men gifted with genius – all factors connected to one another⁶⁶.

When referring to the break in *kesi* production after the Southern Song, Wang Qi does not give any explanation regarding either the length of the break, or its causes. The “abandonment” could perhaps refer to a decline in *kesi*, which, as Cao Zhao claims, in the Yuan period and at the start of the Ming, with the introduction of new materials and a rougher workmanship, seems to have been replaced by the coarser *zhusi* (15)⁶⁷. Shortly afterwards, another source speaks of a prohibition on *kesi* weaving, imposed by the first emperor of the Ming dynasty⁶⁸, information confirmed by the collector Zhu Qiqian in the 1920’s⁶⁹; Wang Qi was perhaps referring to this event. However, the information given in the *Da Ming huidian*, that in the first Ming period tapestry weavers worked in the emperor’s textile factories, and the existence today of *kesi* attributed to the Yuan dynasty, clash with both the hypothesis about the prohibition and Wang Qi’s statement. However, since no aspect of Wang Qi’s passage leads us to infer a reference to such an imperial decree, we must rule out his claim due to this lack of precise evidence. Considering, however, that the Author makes an explicit reference to the quantity of *kesi* produced, and that the *kesi* existing today attributed to the Yuan period⁷⁰ and the start of the Ming, are very few, we can perhaps conclude that by “abandonment”, he meant the drastic decrease in production, which was to pick up again and flourish in the following periods.

⁶⁶ The possible ways of interpreting the last sentences of Wang Qi’s passage would change very little the Author’s clear appreciation of contemporary *kesi*, moving the emphasis on the improvement from the talented men to their works.

⁶⁷ Cf. p. 240-41 of this essay.

⁶⁸ Cf. Zhang Xizhi’s colophon, pp. 244-47 of this essay and relative notes.

⁶⁹ Cf. ZHU II, comment on the *kesi* “Ming *kesi* Xuanzong guan she tufu” (*Kesi* of the Ming dynasty “Emperor Xuan cong watches archery” – scroll), p. 9.

⁷⁰ Kept in the Museum of Liaoning Province are: “Peony”, illustrated in *LSBCKC*, fig. 20, in *Chugoku no Tokubutsukan* (Chinese Museums), Tokyo and Beijing, 1983, vol. 3, fig. 147, in *SYMQK*, fig. 18, in *ZMQ*, vol. 7, fig. 16; and “Hydrangea flowers”, illustrated in *LSBCKC*, fig. 21. Kept in the Taipei Palace Museum: “Copy of ‘Swallows and apricot tree’, by Cui Bai”, illustrated in *GGBKC*, figs. 45-46 (in colour), in *ZMQ*, vol. 7, fig. 20; “Two magpies, birds of joy”, illustrated in *GGBKC*, fig. 47-48 (in colour); “Shiva in tantric style”, illustrated in *GGBKC*, fig. 47 (black and white); “Copy of the poem ‘Court in the early morning’ in calligraphy by Zhao Mengfu”, illustrated in *Gugong zhixiu xuancui*, (Masterpieces of embroidery and textiles in the Taipei Palace Museum), Tokyo, 1971, fig. 11, and in *GGBKC*, fig. 40 (black and white) (in the text attributed to the Song). Kept in the Peking Palace Museum, “The eight taoist immortals greet long life”, illustrated

At the end of 1400, Zhang Xizhi, probably an art lover⁷¹, came into possession of a pictorial *kesi*, mounted in a scroll, showing a peony, which was the work of the artist-tapestry weaver Zhu Kerou of the Song dynasty⁷²; in the space reserved for inscriptions, he wrote the following colophon: "The *kesi* (8) technique flourished between the Zhenguan and the Kaiyuan periods of the Tang dynasty. The Emperors venerated the arts and elegance, and they had all paintings and calligraphies mounted and bound in *kesi* (8); [these mountings] are what they call today *baoshoujin* (16)⁷³. This custom continued with the Song. During the troubles in the Jingkang period (1126), a lot became lost amongst the people. Art lovers saw the lively, bright, variegated colours, the beautifully fine and delicate drawing, and although it was not the same quality as painting and drawing, they collected them in scrolls and albums for sheer aesthetic pleasure. The Yuan excelled in workmanship, and some cut the *kesi* in pieces to make clothes and covers out of them. The Divine Ancestor⁷⁴ considered it a corrupt art and prohibited it until it

in *ZMQ*, vol. 7, fig. 17; "Dong Fangshen steals the peach of immortality", illustrated in *ZMQ*, vol. 7, fig. 18. *ZZYH* only contains three of them; cf. *ZZYH*, figs. XII-XIII, XIV-XV, XVI-XVII.

⁷¹ I was not able to find any information about Zhang Xizhi (53) in the dictionaries and biographies consulted.

⁷² Zhu Kerou is perhaps the most famous Chinese tapestry weaver. Information on her life is very scarce and comes mostly from one sole source, the colophon by Wen Congjian (54) of the Ming era that goes with the *kesi* "Camellia" and says: "Zhu Kerou was native of Yunjian and contemporary of Siling in the Song dynasty. She was famous for her cloths. The exquisite skill shown in her works with figures, trees, rocks, flowers and birds, is almost supernatural. She was highly esteemed during a certain period and her pieces that have been handed down are very rare. This small paintings has a calm antique elegance about it, and expresses the taste and culture of a famous artist of the past. It has essential and natural beauty. Her skill is so extraordinary that it seems like she had handled the silk threads as if they were paintbrushes, with a style that could never be repeated. This work should be considered a treasure. Written by Wen Congjian of Yenmen". (The colophon by Wen Congjian can be read in the reproduction of the *kesi* "Camellia" in *LSBCKC*, fig. 8 (black and white). It is also published in *AN QI* (78), *Mo yuan hui guan* (79) (Classification of paintings), ed. *Congshu jicheng*, juan 4; *ZHU II*, explanation of fig. 2; *ZHU QIQIAN*, *Nugong fuzhenglu* (Compendium of women's duties), ed. *Meishu congshu*; *Shi qu bao ji xunbian* (55) (Continuation of the Catalogue of treasures of the Stone Damn), Beijing, n.d., juan 22; *SYMQK*, explanation of fig. 4. It is translated in *ZZYH*, explanation of fig. 2, p. 19).

The *kesi* "Camellia" is kept in the Museum of Liaoning Province in Shenyang, and illustrated in *ZZYH*, fig. 2; *LSBCKC*, fig. 8; *Chugoku no tokubutsukan*, *op. cit.*, vol. 3, fig. 146; *ZMQ*, vol. 6, fig. 200; *SYMQK*, fig. 4.

⁷³ For the definition of this term c.f. H.R. VAN GULIK, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁴ This vague appellation refers to the founder of the Ming dynasty, the Emperor

became a rarity amongst the people. This work measures little more than a *chi* each side; the constitution is fine and minute, as if it had come from the thread of a sole silkworm; it has five colours, the weaving is sinuous; it is born of supernatural talent; the needlework is excellent. It is undoubtedly a work of the Song. Liu Tingqi from Liangchuan managed to get hold of it and mounted it in a scroll, so that it could be admired. When we think of the men of the past, we cannot visualize them; [but] looking at their works, it is as if we could see them. To become thus impassioned with the way of antiquity is worthy of praise! Therefore I have written these lines and shall give back the scroll. Third day, second month, 1496. Zhang Xizhi of Wumen”⁷⁵.

The first sentences of the passage of Zhang Xizhi are almost exactly the same as those written by Tao Zongyi in his introduction to the above-mentioned list of mountings, where he says: “Between the Zhenguan and the Kaiyuan periods of the Tang dynasty, the Emperors venerated the arts and elegance, and had their paintings and calligraphies bound on the inside with purple red fine silk *ling* (13), with motifs of dragons and phoenixes, and on the outside with green fine damask silk *ling* (13)... During the upheavals of the Jing-kang period (1126), many of these scrolls finished up in the hands of the people...”⁷⁶.

Comparing the two texts, character by character, it is clear that Zhang Xizhi copied these sentences. Although he plainly makes alterations, which at first seem negligible, changing the occasional character, he is in fact putting the sentences in another context in which it takes on new values from the points of view of content. Indeed, to justify the first and most important change made, in the statement about *kesi* “flourishing” during the Tang periods mentioned, Zhang Xizhi makes claims which he relates specifically to *kesi*, but which Tao Zongyi uses in reference to fine silk only. This

Taizu. The same interpretation is given in the texts *ZHU II*, p. 1; *GGBKC*, p. 8; *LSBCKC* p. 212; *SYMQK*, appendix 2 and note 11. In *ZZYH*, explanation in English of fig. 1, p. 18, he is identified as being “the Emperor Shên tsung (1662-1722)”, but this association with a Qing emperor is not feasible in Zhang Xizhi writing in 1496, around the middle of the Ming dynasty.

⁷⁵ The colophon by Zhang Xizhi is reproduced in *LSBCKC*, fig. 7 (back and white). It is also published in *AN QI*, *op. cit.*, *juan* 4; *ZHU II*, explanation of fig. 2; *SYMQK*, explanation of fig. 5. It is translated in *ZZYH*, explanation in English of fig. I, pp. 17-18; and part of it in *CAMMAN*, p. 92.

⁷⁶ *TAO ZONGYI*, *op. cit.*, *juan* 23. This passage is reproduced and translated in R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, p. 224.

interpretation of Tao Zongyi's words on Zhang Xizhi's part may have been due to him reading the Yuan text quickly and superficially, and may therefore be totally unintentional. However, with our present knowledge about cloths, we have proof that *kesi* was indeed used for bindings in the Tang era⁷⁷, and we can also presume that Zhang Xizhi based his statements on a real knowledge that Tang bindings and mountings made of *kesi* existed, although there is nothing in the text that gives us to draw this conclusion. Alternatively, perhaps we may infer that he intentionally wanted to change the interpretation to have the reader believe that the origins of *kesi* go further back than the general attribution to the Song period, hence rendering it more noble.

These statements made by Zhang Xizhi, are therefore to be treated with reservation, and, due to their questionable foundation, cannot alone stand as proof that an already prosperous *kesi* industry existed under the Tang. The statements were quoted however by authoritative scholars⁷⁸, who accepted them without criticism until 1948 when S. Camman proved them to be unreliable⁷⁹.

The commendatory and enthusiastic terms with which Zhang Xizhi describes the qualities of the pictorial *kesi*, and of the work of Zhu Kerou in particular, reveal his great admiration for this art genre, which he considers to have the power of satisfying the moral values of the Confucian Ancestors, by arousing respect for the past, and allowing one to communicate intellectually and spiritually with tradition – principles that dominated the contemporary artistic production in China.

During the Yuan dynasty, the over-production and the abuse of *kesi*, probably of the pictorial genre, that, instead of being valued for their aesthetic qualities highlighted by Zhang Xizhi and duly appreciated, were cut up and mutilated to be used for clothing and furnishings, was, according to Zhang Xizhi, what pushed the first Ming Emperor⁸⁰ to prohibit the production of *kesi*. According to Zhu Qiqian “the Ming Emperor Taizu, having seen the Yuan excesses of production, issued an imperial decree to put a stop to the annual

⁷⁷ Cf. A. STEIN, *Serindia*, Oxford, 1921, fig. CVI. Ch. 0058; CVI. lv. 0034; CVI. Ch. 00166 in xlviii. 001; CXII. Ch. 00300; CXIII. 00301; and *The arts of Central Asia...*, *op. cit.*, figs. 6, 43, 44 and K. RIBOUD and G. VIAL, *op. cit.*, vol. XIII (Tissues de Touen-houang), fig. E.O. 1129 (illustr. 39).

⁷⁸ Cf. ZZYH, p. 5; B. VUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 28; L. ASHTON, *Chinese textiles*, “Journal of the Royal Society of Arts”, 1936, January, vol. 84, p. 316.

⁷⁹ Cf. CAMMAN, p. 92.

⁸⁰ Cf. note 74 of this essay.

cloth tributes and prohibited the use of *kesi*; that is why he ordered the insignia and the emblems of the boats to be woven using a similar method to that of *kesi*⁸¹. Cao Zhao's statements about the scarcity of *kesi* at the start of the Ming dynasty, and those made by Wang Qi about the abandonment of *kesi* production, could be explained by this decree. However, no trace of such a decree referring specifically to *kesi* can be found, either in the dynastic history of the period, or the Ming Codes; the latter in fact contradict this piece of information, since they indeed record the presence of *kesi* craftsmen in the imperial factories during the reign of the first Ming Emperor. Although we can accept Zhang Xizhi's statements with some reservation, it is not possible to put equal trust in those made by Zhu Qiqian, since it seems that the only informative source on which he based his claims about the *kesi* of the first Ming, was in fact the colophon by Zhang Xizhi.

Another text from the Ming dynasty in which the term *kesi* appears is the *Ming yi kao*⁸². (Examination and interpretation of names), in which, as the title suggests, the Author Zhou Qi undertakes a semantic analysis of certain names and phrases.

Kesi appears in the idiom "*chong yun zhong yan kesi* (17)"⁸³ that the Author explains as "to transport salt, seeds and *kesi* (1)", and interprets as being a reference to the payment of taxes by means of these three products. *Kesi*, according to Zhou Qi, should therefore be considered part of the annual tributes in silk cloth owed to the imperial administration. Zhou Qi then goes on to explain what *kesi* is: "In the *Ge gu yao lun* it is said: 'Cloth of the Song period. The colours look as if they have been laid on with a paintbrush. It is called *kesi* (1), 'carved silk', technique'. *Kesi* (1) already existed in the Song, but the meaning of *ke* (18) is still not clear. *Guang yun*⁸⁴ (19): '*Ke* (20), pronounced *ke* in the *fanqie* system; to weave wefts'. Therefore, the *ke* (18), "to carve", of *kesi* (1) was originally *ke* (20), "to weave wefts", and it is wrong to say *ke* (18), "to carve", *Zhouli*:

⁸¹ ZHU II, p. 1. Zhu does not state from which source he obtained such information.

⁸² "*Ming yi kao*: book title. 12 *juan* in total. Written by Zhou Qi of the Ming. Divided into the four sections *tian*, *di*, *ren*, *wu*; arranged item by item, and giving an explanation for each name; for each one it refers to various texts and defines them one by one; but when quoting the ancient texts he does not give a source". *Zhongwen da cidian*, *sub voce Ming yi kao* (57).

⁸³ ZHOU QI (56), *Ming yi kao* (57), (Examination and interpretation of names), in *Hubei xianzheng yishu*, Shanghai, 1923, 56-61, *ben* 60.

⁸⁴ "*Guang yun*: rhyming dictionary published under the Sung dynasty".

‘Department of innercourt clothing: robes decorated with pheasant motifs in a dark colour, blue robes decorated with pheasant motifs, red robes all carved, *ke* (18), and painted with pheasant motifs’. Also here it is wrong to say *ke* (18), “to carve”⁸⁵.

To give a definition of *kesi*’s characteristics and history, Zhou Qi uses a fragmented quotation from the *Ge gu yao lun* by Cao Zhao, and gives us the meaning of the idiom in question, written in the way that was most common at the time, as being “carved silk technique”. However, basing himself on the dictionary of Song rhymes, *Guang yun*, he suggests a different way of writing the character *ke*, which relates to a technical characteristic of this cloth, and that can be translated as “silk woven wefts”⁸⁶. This suggestion to use a new character did not have much following until the end of the 1930’s⁸⁷, but nowadays scholars would have it written this way, and this is how it appears in most contemporary publications⁸⁸.

The quotation from the *Zhouli*, and Zhou Qi’s comment added at the foot, give rise to clashing interpretations. Indeed it is not clear whether Zhou Qi wanted to use the *Zhouli* passage as proof that *kesi* clothing existed during the Zhou period⁸⁹, meaning therefore with his final comment, that the error of the character *ke* (18), “to carve”, could be resolved by replacing the same with the character *ke* (20), “to weave wefts”, which he suggests is more appropriate. The robe in question would therefore have been “all weft woven *ke* (20) and painted with pheasant motifs”. This interpretation would also be in keeping with the phrase “The *kesi* already existed in the Song”, where “already” presumes that it had existed before this time.

Mathews..., *op. cit.*, *sub voce* *Guang yun* (19) (n. 3590).

⁸⁵ ZHOU QI, *op. cit.*, *ibidem*.

⁸⁶ The weave in tapestry is normally plain with the wefts closely pressed together in order to completely cover the warp threads. Today this characteristic of tapestry is implied in the definition “weft effect cloth” which is very similar to the Chinese definition given by Zhou Qi.

⁸⁷ Cf. the following sources quoted in this essay, the two works by Zhu Qiqian in the 1920’s, and ZZYH in 1935, which use *ke* (18), “to carve”, the exception being in the *Shi qu bao ji xunbian* (55), *op. cit.*, (a text from the Qing dynasty which also mentions *kesi* in the list of the Emperor Qianlong’s treasure kept in the palace, and that used *ke* (20), “to weave wefts”).

⁸⁸ Cf. the last catalogues of the Chinese museums where most of the pieces are kept, and also the various publications on the subject in Chinese, issued over the last few years.

⁸⁹ With regard to this possibility cf. A. MALAGÒ, *op. cit.*, p. 279-80.

According to another interpretation⁹⁰, on the other hand, Zhou Qi wanted to completely deny the existence of *kesi* in the Zhou period. In this case, with his last statement, he was suggesting that the character *ke* (18), “to carve”, was not an implicit reference to the cloth *kesi*, and should perhaps even be eliminated from the text.

The text *Ye buo bian*⁹¹ (Captured wildness), by Shen Defu from the Wanli period, relates a piece of curious information: “Recently a censor who supervised the officials of the Jiangnan districts managed to have [himself] (tapestry-) woven a pair of chamber-pot covers with golden flowers, birds and figures in *kesi* (1)”⁹². The fact that precious and costly *kesi* was put to such a strange use, on the one hand constitutes a clear sign of abundant, different and fanciful production, as noted by Wang Qi, while on the other hand, it is an indication of a different way of viewing *kesi* – for practical use – and should perhaps be considered an omen of decadence in the refined and superior conception that had previously guided the production and use of this kind of *kesi*.

In *Qing bi zang*⁹³ (Catalogue of the secret repositories), a text from the mid 1500’s, that deals briefly with various art forms, the Author Zhang Yingwen⁹⁴ dedicates a small paragraph to “Song

⁹⁰ S. Camman supports this interpretation: “The word *k’o*, in this case, he [*i.e.* Zhou Qi] explains was a mistaken character: apparently he wanted to make it clear that the workmanship on the pheasant robe had no connection whatever with *k’o-ssü* under its popular name of carved silk”. *CAMMAN*, p. 93.

⁹¹ “*Ye buo bian*. Book title, in total 13 *juan*. Written by Shen Defu of the Ming, native of Xiushui, who passed the provincial level imperial exams in the Wanli period. When he was a child, he went with his uncle to live in the capital. He often heard stories being told, and, following the models of works written in retreat into private life, he wrote this book, narrating in a confused way what he had heard and seen”. *Zhongguo da cidian*, *op. cit.*, *sub voce Ye buo bian* (59).

⁹² Shen Defu (58) *Ye buo bian* (59) (Captured wildness), in *ZHU I, juan 1*.

⁹³ “*Ch’ing-pi-tsang*, 30 sections in two parts, compiled by the Ming connoisseur and collector Chang Ying-wên; edited by his son, the well known connoisseur Chang Ch’ou... Preface by Wang Chih-têng (1536-1612). ... The first part of this book deals with jade, bronzes, autographs, paintings, ... Sung *k’o-szü*, ... This book covers a wide range of subjects and the explanations are brief and to the point; although much is borrowed from earlier sources, in many cases the author took pains to formulate his own views”. R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, p. 490.

⁹⁴ “Zhang Yingwen: Ming dynasty. Native of Kunshan, *Zi* name Moukuan: *hao* name Yifu, and also Bei he xian shang. He did a lot of research on ancient and modern subjects. Loyal and on very friendly terms with the sovereign Shi [zong – 1522-1566]. He left the court of Jia [jing] to live in Changzhou. He researched and

embroidery and *kesi* (1)”⁹⁵. After having praised the embroideries of that dynasty, he says briefly of *kesi*: “The *kesi* (1) of the Song, whichever subject they depicted, landscapes and figures to flowers and birds, each outline is carved; as a result they have an animated vitality; they do not feel the limits imposed by the warp on the loom. To make a woman’s robe, it takes a whole year. Furthermore, like the Song embroidery, they reveal extreme skill; the carving *ke* (18) of the Yuan by no means equal those of the Song”⁹⁶

Zhang Yingwen does not bother to explain, unlike the other authors we have seen, what *kesi* is, and to which art form it belongs; we can therefore deduce that by now, news of the existence of a type of cloth called *kesi* had spread quite substantially.

Zhang Yingwen shows his great appreciation of the Song *kesi*. He finds in them an “animated vitality” that results from the many characteristic slits that exist between the areas of different colours, that underline certain lines and outlines of the picture, and which he probably intended as meaning the way the subjects are hence so realistically portrayed.

The Author notes how the warp, which to a certain extent pre-establishes an even direction and the use of the loom-weaving technique used to work the tapestry, does not stand as a limit to any picture being created; the weaver is so skilled that he manages to make the most of the characteristics that go with this type of technique, with excellent results as for the portrayal of the subject.

Later on, he quotes, without mentioning the source, a sentence from *Ji lei bian* about the production of clothing. This text also confirms in what little esteem the collectors, antiquarians, scholars, and even perhaps emperors of the Ming dynasty, so far seem to hold the products of the Yuan.

Finally, it is interesting to note that Zhang Yingwen does not express any thoughts on the contemporary production of *kesi*.

Gao Lian⁹⁷, who lived until the end of 1500, takes up again

studied calligraphy and famous ancient and modern paintings. Author of the collection *Qing bi zang*. *Zhongguo renmin da cidian, op. cit., sub voce* Zhang Yingwen (60) (p. 972).

⁹⁵ ZHANG YINGWEN (60), *Qing bi zang* (61), (Catalogue of secret repositories), ed. *Meishu congshu, juan 1*. Reproduced also in *ZHU I, juan 1*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ “Gao Lian: he wrote theatrical pieces during the Ming dynasty. *Zi* name Shenfu, *hao* name Ruinan Daoren and Hushang Taohuayu; native of Qiangtang (now Hangzhou in Zhejiang). He was appointed official of the Honglu temple; in

Zhang Yingwen's passage, making a few negligible alterations, in his essay *Yan xian qing shan jian*⁹⁸ (Serene pleasure of a sweet leisure). However, he does not merely reproduce what Zhang Yingwen had said, but breaks up the text by inserting, at the end of each sentence, interesting observations about contemporary *kesi*, and comments on embroidery and *kesi* in general. He writes: "The *kesi* (1) of the Song portrayed landscapes, figures, flowers and birds; they show every outline carved; as a result they have an animated vitality; they do not feel the limits of the warp on the loom. The *kesi* (1), "carved silk", of today are actually *zhisi* (21), "woven silk". They are very different from the Song and Yuan works, in that the Song carved, *ke* (18), flowers, birds and landscapes. Like the Song embroidery, they reveal extreme skill. I believe that even if the *kesi* (1) are not equal to embroidery in all aspects, a dance carpet of large dimensions possesses in itself richness, value and style. Carving, *ke* (18), of the Yuan is by no means equal to that of the Song"⁹⁹.

Gao Lian's views on the Ming *kesi* are characterised by a rather non-enthusiastic tone. Indeed he considers them inferior to those of the Song, and even to the blackened *kesi* of the Yuan, because, unlike these, he underlines that they are actually "woven silk", *zhisi* (21), and not "carved silk", *kesi* (1), and so every outline is not "carved", unlike the Song ones; consequently, they also lose the effect of "animated vitality" that gave such aesthetic value to the Song pieces. Although he recognises a certain artistic merit in the *kesi*, Gao Lian reserves his greatest appreciation for the embroidery, whose praises he previously sang, still using Zhang Yingwen's words.

The work *Yan jiu*¹⁰⁰ (Sayings of the red mullet) by Lu Zhong-

the Wanli period he lived in Hangzhou. His theatrical works in poetry known today include *Yu can ji* and *Jie xiao ji*, kept in the complete versions, of which the first is quite famous. Of the works in *sanqu* verse, only numerous transcriptions remain. There are also the *shi* poetry collections *Ya shang zhai shi cao* and *Fang zhi lou ci*, and the miscellany *Zun sheng ba jian*, etc.". *Cihai*, *sub voce* Gao Lian (62).

⁹⁸ "Tsun-sheng-pa-chien, 19 ch.; ... the sixth section, comprising ch. 14-16 and entitled *Yen-hsien-ch'ing-shang* "Refined enjoyment of elegant leisure", ... After an extensive discussion of antique bronze vessels... Then there follows a fairly detailed essay on antique scrolls including some observations on falsifications and copies..." R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, p. 489.

⁹⁹ GAO LIAN (62), *Yan xian qing shan jian* (63) (Serene pleasure of a sweet leisure), ed. *Meishu congshu*. Reproduced also in ZHU I, *juan* 1.

¹⁰⁰ "Yan jiu: book title, 2 *juan*. Qing dynasty, written by Lu Zhongyu. It makes corrections to the meanings of characters and examines the information on the origins of things. It is of the same genre as the explanations of the popular Song sayings". *Zhongwen da cidian*, *op. cit.*, *sub voce* *Yan jiu* (65).

yu ¹⁰¹, was probably written at the end of the Ming or at the start of the Qing ¹⁰² dynasty. He writes on the subject of *kesi*: “The *kesi* (8) technique, started in the Song dynasty. It is generally written as *kesi* (1). They weave it in Dingzhou; they do not use big looms and they use boiled coloured silk. The warp is mounted on beams with wooden pins. They create pictures of flowers, plants, birds, animals, palaces and pavilions, according to their own desires. They weave the weft with small shuttles; first they set the areas on which they are to work; with different coloured threads they weave on the warp and the weft, joining them to form a composition. The workmanship is excellent. This is why it is called *kesi* (1), “carved silk”. To make a woman’s robe it takes a whole year. Because the weft threads are not woven throughout the whole width of the cloth. Today in Wu they weave it to make cushions and aprons, and in the markets there is not one rich person that does not use it, and it is not considered rare” ¹⁰³.

Most of this passage is taken from the *Ji lei bian* by Zhuang Chuo, although the source is not mentioned. The character *ke* (9) that Lu Zhongyu uses at the very start, unlike the one used in *Ji lei bian*, leads us to presume that he did not draw from the original source, but from some other text that in turn had quoted Zhuang Chuo, and which in the title had probably used the character used by Lu Zhongyu. The information I have is not enough to deduce which is the other source, and I cannot rule out the possibility that the text has disappeared or is unknown to me.

Apart from the small and negligible alterations that Lu Zhongyu makes to Zhuang Chuo’s text, there is one important and essential change: the statement that *kesi* “started”, and not only existed and was woven, in the Song period. This change appears in another almost contemporary source ¹⁰⁴, and, as we shall see, will be taken up

¹⁰¹ “Lu Zhongyu: Qing dynasty. Native of Changhou. *Zi* name Langyan. Author of *Yan jiu*”. *Zhongguo renmin da cidian*, *op. cit.*, *sub voce* Lu Zhongyu (64) (p. 342).

¹⁰² The doubt regarding where to place the work historically springs from the fact that Zhu Qiqian defines it as being Ming (cf. *ZHU I, juan 1*), while in the biographical dictionaries it is classed as being Qing (cf. preceding notes).

¹⁰³ LU ZHONGYU (64), *Yan jiu* (65) (Sayings of the red mullet) in *ZHU I, juan 1*.

¹⁰⁴ In the paragraph dedicated to the various ways of writing *kesi*, Zhu Qiqian quotes a sentence from the text *Tong ya* (67), (To understand elegance) by Fang Yizhi (66), who lived at the end of the Ming and the beginning of the Qing dynasties: “The *kesi* (1) method began in the Song dynasty and was produced in Dingzhou” (cf. *ZHU I, juan 1*). Since Zhu’s quote is limited to this one phrase taken out of context, it is difficult to establish whether and who influenced the other into making the same alteration, and indeed whether a third text initially determined the change (cf. pp. 254-56 and corresponding notes of this essay).

again, accepted, and will undergo further alterations in the following literary source of the Qing period ¹⁰⁵.

At the end of the passage, after the words taken from the *Ji lei bian*, the Author gives some information about the contemporary *kesi*. Thus we know that in Jiangsu province, *kesi* was produced and used to make cushions and aprons, information that seems to be divulged as if it contained something out of the ordinary; and that *kesi* during that period, since it was common amongst rich families and was easy to obtain, was probably produced in big quantities.

The text *Bo wu yao lan* (Important readings of natural science), edited by Gu Yingtai ¹⁰⁶, dates back to the beginning of the Qing dynasty, and under the title "list of Song *jin* (11) fabric terms" ¹⁰⁷, it lists exactly the same fabrics as Tao Zongyi, at the beginning of which the same four *kesi* (8) also appear ¹⁰⁸. Since these four *kesi* are arranged in the same order, and use the same character for *ke* (9) as Tao Zongyi, and since all the other fabrics in the list are written in the same way, and are displayed in the same order as Tao Zongyi's, it is evident that the list in *Bo wu yao lan* has been copied from *Zhuo geng lu* ¹⁰⁹.

It is, however, interesting for the purpose of this research, to notice that still in the Qing period this text included *kesi* among the fabrics termed *jin* (11), this being further confirmation regarding the theory about the relationship between *kesi* and *jin*, that was put forward earlier ¹¹⁰.

During the Kangxi period of the Qing dynasty, Chen Yuan-long ¹¹¹ compiled the encyclopaedia *Ge zhi jing yuan* ¹¹² (Sources in

¹⁰⁵ The discussion about such sources is dealt with later on in this essay. As we shall see, the analysis of these Qing sources also leads to doubt whether Lu Zhongyu drew from the original source, and even to believe that the text referred to already carried the alterations that we find in the *Yan jiu*.

¹⁰⁶ "Gu Yingtai: Qing dynasty. Native of Fengrun. *Zi* name Kengyu. During the Shunzi period he became a third grade official. He was a government official in the Zhejiang as a Superintendent of the Department of Education. The scholars he promoted, like Lu Longgi and others, were once very famous and excellent. Fond of reading, he wrote essays. History and the classics benefitted from his efforts. Author of *Ming shi ji shi ben mou* and *Zhu yi tang ji*". *Zhongguo renmin da cidian*, *op. cit.*, *sub voce* Gu Yingtai (68), (p. 506).

¹⁰⁷ GU YINGTAI (68), *Bo wu yao lan* (69) (Important readings of natural science), ed. *Hanhai, juan* 12.

¹⁰⁸ *Ibidem*. Cf. this essay, p. 237-39.

¹⁰⁹ S. Camman supports this theory. Cf. *CAMMAN*, p. 92, note 11.

¹¹⁰ Cf. this essay, pp. 237-39.

¹¹¹ "Ch'en Yüan-lung (T. Kuang-lin H. Kan-chai). A.D. 1650-1736. Graduated in

the mirror of natural science), in which, under the word *kesi*, he quotes passages from some texts which previously dealt with the subject: “*Kesi* (8): *Shi shi* (22): ‘*Kesi* (8) originated in the Song. Its palaces, pavilions, infinite flowers, dragons, phoenixes etc. are of extreme skill; today they are much esteemed’. *Ji lei bian* by Zhuang Jiyu: ‘The *kesi* (1) method of the Song originated in Dingzhou. They do not use big looms and use boiled coloured silk. The warp is mounted on beams with wooden pins. They create pictures of flowers, plants, birds and animals according to their own desires. When they weave the weft, they begin by setting the areas on which they are to work with small shuttles; then, with different coloured threads they weave on the warp and the weft, joining them in such a way that they seem not to be bound together. Lookinging [at it]¹¹³, it looks like an incision, and it is because of this it is called *kesi* (1), “carved silk”. To make a woman’s robe it takes a whole year. If¹¹⁴ there are many pictures, they are all different, because the weft threads are not woven throughout the whole width of the cloth’. *Song mo ji wen*: ‘The Uighurs¹¹⁵ (tapestry-)weave with threads of five colours beautiful *bao* (4) robes called *kesi* (23)’¹¹⁶. *Ge gu yao lun*: ‘*Kesi* (1) technique: ancient cloth of the Song dynasty. On a white or blue background, poetry and landscapes, pictures of legends, flowers and trees, birds and animals are woven. The colours are combined as if they had been spread with a paintbrush, and it is also called *kese* (14a) technique, “technique of carved colours”. It is very rare¹¹⁷. Once upon a time there were dance carpets. They are

1685, and served in the Grand Secretariat until 1704, when he retired to attend on his aged parents. Resuming his career, he was Governor of Kiangsi from 1711 to 1718, then President of a Board, and in 1729 he became Grand Secretary. He was the author of the *Ke chih ching yüan*, an encyclopaedia of art and sciences, and editor of a collection of essays by various members of his family. Was canonised as Ch’ing-k’e”. H.A. GILES, *op. cit.*, p. 107 (n. 261).

¹¹² “*Ge zhi jing yuan*. Enciclopedia title. Compiled by Chen Yuanlong during the Kangxi period of the Qing. 100 *juan*, divided into 30 sections. Besides collecting ancient texts, it provides observations on natural sciences and arts, including plants, geography, architecture, tools, fauna, flora etc. It can be a source of reference for research on the ancient history of Chinese technology and sciences”. *Cibai, sub voce Ge zhi jing yuan* (75) (p. 2974).

¹¹³ The characters *cheng* (*wang*) *kong* (70), “against the light”, are missing here.

¹¹⁴ Here *shi* (71) is used instead of *suizuo* (72) “Although... are created”.

¹¹⁵ The name of this Centro-Asiatic tribe does not appear in the original in this position, but it is added here by Chen Yuanlong to give extra clarity.

¹¹⁶ Chen Yuanlong uses a different character here, which is a variant of the one used in the original.

¹¹⁷ Cf. note 55 of this essay.

wider than a *chi*; furthermore they are flat and of uniform thickness'. *Ming yi kao*: 'Kesi (1) already existed in the Song, but the meaning of *ke* (18) is still not clear. *Guang yun*: 'Ke (20), pronounced *ke* in the *fanqie* system, to weave wefts'. Therefore the *ke* (18), "to carve", of *kesi* (1) was originally *ke* (20), "to weave wefts", and it is wrong to say *ke* (18), "to carve". *Zhouli*: 'Department of inner-court clothing: robes decorated with pheasant motifs in a dark colour, blue robes decorated with pheasant motifs, red robes all carved *ke* (18) and painted with pheasant motifs'. It is wrong¹¹⁸ to say *ke* (18), carved'"¹¹⁹.

To this simple collection of texts about *kesi*, without making any explicit personal comment, Chen Yuanlong does however, in the version here, underline a sentence or an element which he regards as being the most important information of every quoted text. He respectively underlines the sentences "*kesi* (8) originated in the Song"; "the *kesi* (1) method of the Song originated in Dingzhou"; and the characters "*kesi* (1)", "*kese* (14a) technique", "*ke* (20)".

The last three underlinings reveal his wish to draw attention to the different ways of writing the cloth in question, along with their different meanings, over the course of time. With the first two sentences, on the other hand, he wants to give a precise historical and geographical background regarding the origins of *kesi*. The first sentence repeats the information already found in *Yan jiu* by Lu Zhongyu, concerning the Song origin of *kesi*. The *Shi shi*¹²⁰ (Origins of things), the text from which it is taken, dates back to the end of the Ming or the beginning of the Qing dynasty, since which time it disappeared¹²¹. The two sources use the same character for *ke* (9), and thus it is likely that one has drawn this information from the other¹²². Since the two texts are almost contemporary, we cannot know which of the two was the first to introduce the altered information. The second sentence, on the other hand, perhaps originated

¹¹⁸ The character *yi* (73), "also", is missing.

¹¹⁹ CHEN YUANLONG (74), *Ge zhi jing yuan* (75) (Sources in the mirror of natural science), Beijing, 1717-35, *juan* 27.

¹²⁰ "*Shi shi*: book title, 1 *juan*. The author is unknown. Miscellany of quotations from the classics and history. It deduces and researches the origins of things". *Zhongwen da cidian*, *op. cit.*, *sub voce Shi shi* (22).

¹²¹ Cf. CAMMAN, p. 54.

¹²² The other source quoted that contains this sentence carrying alterations (cf. note 104 of this essay), uses, on the contrary, the character *ke* (18), "to carve". But, as already stressed, it is not possible to compare and discuss this quotation in any further depth, since we do not possess the whole text, but only this single sentence.

from a misinterpretation on Chen Yuanlong's part of the *Ji lei bian*; in fact he alters the reference to Dingzhou, which is no longer only a place of production, but the place where the Chinese production of *kesi* started. The *Ji lei bian* with this altered information, is quoted in a subsequent Qing source¹²³ and even in a twentieth century dictionary¹²⁴. Still, it is possible that this alteration was not made by Chen Yuanlong, who could have quoted the Zhuang Chuo's text already altered by the *Shi shi*. The disappearance of the *Shi shi* prevents us from verifying which texts, and with which changes¹²⁵, it quoted, and as a consequence the question as to who made the alteration to the *Ji lei bian* and when, is likely to remain unanswered.

In 1742 the collector An Qi¹²⁶ wrote the catalogue *Mo yuan hui guan*¹²⁷ (Catalogue of ink works), which can be considered an

¹²³ We learn this from S. Camman, who mentions the encyclopedia *Shi wu yuan hui* (77) (Miscellany on the origins of things), by Wang Ji (76), of 1796: "it quotes Chuang Ch'o's reported observation that the *k'o-ssû* technique of the men of Song originated at Ting-chou". CAMMAN, p. 94.

¹²⁴ Cf. *Zhongwen da cidian*, *op. cit.*, *sub voce kesi* (1).

¹²⁵ According to what S. Camman reports, also Wang Ji quotes, following the same order, the two sources *Shi shi* (omitting the last sentence) and *Ji lei bian* (with the above mentioned alteration regarding the origins of *kesi*). (Cf. CAMMAN, p. 94). From these similarities, we can deduce that Wang Ji must have copied his explanation of *kesi* either from *Shi shi*, or from *Ge zhi jing yuan*.

¹²⁶ "An Ch'i (style I-chou, literary name Lu-ts'un), a wealthy salt merchant at Tientsin. ... Contemporary literature gives conflicting statements about An Ch'i's identity. Some sources say that he was a Korean official who, having come to Peking as a member of a Korean government mission, stayed on in China; others aver that he was a curio dealer in Tientsin, of Korean descent. An Ch'i's biographical sketch in E.C. (page 11), explains the reason why older sources are so vague in their references to An Ch'i. An Ch'i was the son of a Korean servant in the family of Ming-chu..., the well known Manchu minister. Both An Ch'i and his father secretly managed various lucrative salt monopolies on behalf of Ming-chu, and thus greatly contributed to the latter's fabulous wealth. Since Ming-chu was closely related to the Imperial family, contemporary writers were reluctant to place on record details about his manifold legal and illegal enterprises.

An Ch'i used part of his own fortune for assembling a large collection of antique scrolls. Since nearly every scroll in his collection was a choice item, paintings and autographs bearing his seals are eagerly sought after, and fetch high prices". R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, pp. 494-95.

¹²⁷ "*Mo-yuan-hui-kuan*, 4 ch.; completed 1742, published 1909. Descriptive catalogue of the collection of An Ch'i... An Ch'i succeeded in obtaining numerous important scrolls emanating from famous late-Ming collections (e.g. that of Hsiang Yüan-pien), that were scattered during the turbulent years that marked the change of the dynasty. Some of these scrolls collected by An Ch'i later passed into the hands of the famous scholar-official and collector Tung Fang (1861-1911; ...), while others ultimately were entered into the Ch'ing Palace Collection. It was Tung Fang

important source of information on paintings and calligraphies of every dynasty. At the beginning of three different albums of paintings it mentions three of the best known and most precious *kesi* of the Song dynasty. These are: "Song dynasty *kesi* (1) 'Abode of immortals'" ¹²⁸, anonym; "Song dynasty *kesi* (1) 'Camellia' by Zhu Kerou" ¹²⁹, accompanied by the transcription of the colophon by Wen Congjian ¹³⁰; "Song dynasty *kesi* (1) 'Peony' by Zhy Kerou" ¹³¹, with the transcription by Zhang Xizhi mentioned above ¹³². These three *kesi* are mounted on the albums of paintings as a forward page. The pictorial *kesi* were therefore no longer used as external mounting *biao* (10) – a function in which, while protecting valuable paintings, they themselves had been exposed to harmful atmospheric elements. Now, as album leaves, not only were they protected from dust and light, but were also held in higher esteem and could be put almost on a level with the paintings to which they were an introduction.

In the 1823 encyclopaedia *Yi shi ji shi* (Origins of every thing), the compiler Wei Song ¹³³, in the chapter devoted to fabrics, proposes a new interesting theory on the origins of *kesi* in China: "*Kesi* (23) originated in the Zhou. *Ming yi kao*: '*Kesi* (1) already existed in the Song period, but the meaning of *ke* (18) is still not clear. *Guang yun*: '*Ke* (20), pronounced *ke* in the *fanqie* system, to weave wefts'. Therefore the *ke* (18), "to carve", of *kesi* (1) was originally *ke* (20), "to weave wefts", and it is wrong to say *ke* (18), "to carve"'. *Zhouli*: 'Department of inner-court clothing: robes decorated with pheasant motifs in a dark colour, blue robes decorated with pheasant motifs, red robes all carved *ke* (18) and painted with pheasant motifs'. *Song mo ji wen*: 'The Uighurs ¹³⁴ (tapestry-)weave with threads of five

who had this catalogue printed, and who added a preface to it". R.H. VAN GULIK, *op. cit.*, p. 494.

¹²⁸ AN QI (78), *Mo yuan hui guan* (79) (Catalogue of ink works), ed. *Consbu jicheng*, 1577-79, *juan* 4.

This *kesi* probably corresponds to the *kesi* "Abode of immortals", kept at the Taipei Palace Museum, and illustrated in *GGBKC*, fig. 1 (in colour); and in *ZMQ*, vol. 6, fig. 191.

¹²⁹ For the bibliography about this *kesi*, cf. note 72 of this essay.

¹³⁰ The colophon is translated in note 72 of this essay.

¹³¹ For the bibliography about this *kesi* cf. note 75 of this essay.

¹³² Cf. pp. 244-47 of this essay and corresponding notes.

¹³³ I did not find any information either about Wei Song or his encyclopaedia in the various dictionaries and texts I consulted.

¹³⁴ Cf. note 115 of this essay.

colours, beautiful *bao* (4) robes called *kesi* (8)¹³⁵. Therefore it did not originate in the Song, as was said in the beginning”¹³⁶.

As already stressed, the quotation of the *Zhouli* passage by Zhu Qi in *Ming yi kao* is open to different interpretations, and Wei Song supports one of these: the mention in the *Zhouli* of the carved robe is proof of the existence of *kesi* already in Zhou times. It is interesting to note that Wei Song, when quoting the *Ming yi kao*, omits the last controversial sentence: “Also here it is wrong to say *ke* (18) ‘to carve’¹³⁷. Probably he interpreted it as if Zhou Qi wanted to deny the existence of *kesi* in Zhou times, and therefore he thought it better to eliminate it¹³⁸.

Unlike Chen Yuanlong, who probably wanted to present the most varied and widest panorama possible, Wei Song, on the other hand, seems to have made a precise selection of the texts to be presented. In this almost polemic context, with the discrepancies between himself and those who supported the theory of the Song origin, the quotation of the passage by Hong Hao can be seen as a denial of the impression, which could be gained from that text, that *kesi* was of a non-Chinese and somewhat later origin¹³⁹ – later also than the origins of all the other cloths dealt with in the same chapter¹⁴⁰.

Although Wei Song supports the theory of *kesi* having Zhou origins, and takes the *Zhouli*, which uses for *kesi* the character *ke* (18), “to carve”, as proof, in the title he uses a character *ke* (24) which is a variant of that used in the original script of Hong Hao, and which had been used by Chen Yuanlong when quoting the latter; in quoting Hao Hong, however, Wei Song uses the simplified variant of *ke* (9), which first appeared in *Qi dong ye yu* and *Liaoshi*. A plausible explanation of the use of the variant *ke* (24) in the title, could be that he wanted to underline the fact that also that *kesi*,

¹³⁵ Wei Song uses a *ke* (9) which is different from the one used in the original by Hong Hao (*kesi* (5)). Moreover, in the version I possess, instead of *si* (3), “silk”, the character *ke* (18), “to carve”, is written, but I believe this to be a misprint.

¹³⁶ WEI SONG (80), *Yi shi ji shi* (81) (Origins of everything), Beijing, 1848, *juan* 18.

¹³⁷ ZHOU QI, *op. cit.*

¹³⁸ This hypothesis is supported also by S. Camman, as to why Wei Song omitted Zhou Qi's comment, i.e. “in order to make his readers think that the Chinese wove tapestry robes more than two thousand years ago”. *CAMMAN*, p. 94.

¹³⁹ “Since he was living in a period of reawakening Chinese nationalism, perhaps he could not bear to think of a “barbarian” people possessing a highly technical skill unless the Chinese had had it beforehand”. *CAMMAN*, p. 94.

¹⁴⁰ The origins of the other fabrics dealt with by Wei Song all date back to pre-Han periods.

associated with the Uighurs, and simply a variant of Hong Hao's *ke*, originated in the Zhou. Alternatively, it is possible that he wanted to use a somewhat "neutral" and different *ke* (23), which he corrects immediately after, and does so by quoting the *Ming yi kao*; or else, it could be considered a simple stylistic affectation.

The new theory of Wei Song had no following. Instead, as already shown above, the theory of *kesi*'s Song origin still prevailed.

P.S. Some time after sending to press the essay, I found an edition of sir Percival David's *Chinese connoisseurship. The Ke ku yao lun* with an intact facsimile of the 1388 text (*kesi* is on p. 43a), which explains the discrepancies noted in his translation.

After a comparison with the texts I used, the following differences and remarks have to be pointed out: a) the new term coined by Cao Zhao is *yanse* (14b) technique, instead of *kese* (14a) technique (cf. note 54 of this essay). Not staying as much close to the sound of the original name of the cloth, this term underlines only its colorful aspect. b) No gap is marked between "It is very rare" and "Once upon a time...". It confirms therefore that the two sentences are not linked together, and that the first is to be referred to pictorial *kesi*. c) A different character is used for *yin* (43b), meaning "carpet", which leaves no doubts about the translation of *wuyin* (42) (cf. note 56 of this essay). d) The unit of length used is the *zhang*, which measures about 3,5 metres, instead of the *chi*, which is about 35 cm. This wide measure probably made sir Percival David justly refer it to the carpets rather than to the pictorial *kesi*.

Being sir Percival David's facsimile text the original edition in 3 *juan*, the information it gives is the most reliable. It would be interesting to verify whether the changes found in other texts were made by Cao Zhao himself in the revised and enlarged edition of 5 *juan*, or by the contemporary editor Shu Min, or by one of the numerous later editors.

One thing is sure, that the altered version has affected the knowledge of *kesi* in later times more than the original one.

GLOSSARIO

- | | |
|--------|--------|
| (1) 刻絲 | (6) 織成 |
| (2) 緯 | (7) 剋 |
| (3) 絲 | (8) 克線 |
| (4) 袍 | (9) 克 |
| (5) 剋絲 | (10) 標 |

- | | | | |
|------|---------|------|-------|
| (11) | 錦 | (32) | 轴 |
| (12) | 錦標 | (33) | 洪皓 |
| (13) | 綾 | (34) | 松漢紀聞 |
| (14) | 刻色 - 顏色 | (35) | 周密 |
| (15) | 紵絲 | (36) | 齊東野語 |
| (16) | 包首錦 | (37) | 南村輟耕錄 |
| (17) | 充運中鹽刻絲 | (38) | 陶宗儀 |
| (18) | 刻 | (39) | 輟耕錄 |
| (19) | 廣韻 | (40) | 傅 |
| (20) | 縹 | (41) | 傅彩 |
| (21) | 縹絲 | (42) | 舞綉 |
| (22) | 事始 | (43) | 綉 - 祖 |
| (23) | 尅絲 | (44) | 曹昭 |
| (24) | 尅 | (45) | 格古要論 |
| (25) | 同 | (46) | 王綉 |
| (26) | 用 | (47) | 寓園雜記 |
| (27) | 若不 | (48) | 人材 |
| (28) | 以 | (49) | 材 |
| (29) | 莊綉 | (50) | 才 |
| (30) | 雞肋編 | (51) | 人 |
| (31) | 樽 | (52) | 輩出 |

- | | | | |
|------|-------|------|------|
| (53) | 張習志 | (68) | 谷應泰 |
| (54) | 文從簡 | (69) | 博物要覽 |
| (55) | 石渠寶笈 | (70) | 承望空 |
| (56) | 周祁 | (71) | 使 |
| (57) | 名義考 | (72) | 雖作 |
| (58) | 沈德符 | (73) | 亦 |
| (59) | 野獲編 | (74) | 陳元龍 |
| (60) | 張應文 | (75) | 格致鏡原 |
| (61) | 清秘藏 | (76) | 汪汲 |
| (62) | 高濂 | (77) | 事物原會 |
| (63) | 燕間清賞箋 | (78) | 安岐 |
| (64) | 呂種玉 | (79) | 墨織彙觀 |
| (65) | 言鯖 | (80) | 魏崧 |
| (66) | 方以智 | (81) | 壹是紀始 |
| (67) | 通雅 | | |

Federico Greselin

CONSIDERAZIONI GENERALI SUI RAPPORTI
TRA ARTISTI E POTERE IN CINA DAL 1949 AD OGGI*

Il rapporto tra intellettuali e potere in Cina, già complesso di per sé e sempre ricco di aspetti diversi e spesso contraddittori, diventa rilevantissimo e totalizzante nel caso specifico in cui viene coinvolto quel tipo particolare di intellettuale cui faremo riferimento col generico nome di "artista".

Si consideri come la fortuna del prodotto stesso dell'attività creativa cui è preposto l'operatore di arti visive, in Cina come altrove, dipenda in misura pressoché totale dall'accettazione da parte del potere o, come minimo, dalla tolleranza di questo; si tenga conto di quanto incida sulla produzione di un artista il rapporto con il committente e con il destinatario che, in moltissimi casi, possono identificarsi; si pensi infine all'importanza extra-artistica del prodotto d'arte e al suo notevole potere evocativo, in primo luogo alla facilità di adattamento di tale prodotto ad una funzione propagandistica: risulta così facile capire perché la recente storia dell'arte cinese si identifichi spesso con la storia dei suoi rapporti con il potere.

Più in dettaglio, possiamo dire che la produzione artistica nella Cina socialista è sempre stata soggetta alle varie interpretazioni che dai diversi gruppi che si sono succeduti al potere venivano date della funzione sociopolitica dell'arte figurativa, vivendo in pratica situazioni tanto diverse quanto diversificate è stata la politica culturale di tali gruppi.

In Occidente l'arte della Cina socialista è sempre stata vista uni-

* Il presente testo fa parte di uno studio più ampio preparato in occasione del convegno dell'Associazione Italiana di Studi Cinesi *Intellettuali e potere in Cina*, Venezia, aprile 1990, al quale è stato poi presentato in versione necessariamente semplificata. Un ulteriore approfondimento di alcune delle problematiche qui affrontate verrà pubblicato negli *Atti* del suddetto convegno, di prossima uscita.

camente come un'arte di regime, svilita dal punto di vista tecnico e creativo dall'asservimento a regole e dettati di netta matrice politica. Se anche chi scrive è convinto sia della vitalità dell'illusione "borghese" di un'arte indipendente, sia del fatto che tale illusione è stata certamente poco vagheggiata in Cina dal 1949 in poi, è anche certo che una corretta interpretazione del fenomeno non si debba fondare tanto sulla matrice politica a base delle scelte artistiche, quanto sulla qualità di queste. Credo inoltre che l'immagine di una pittura della Cina socialista fortemente conformista e monotematica che ognuno di noi necessariamente conserva dopo aver visto decine e decine di presidenti Mao in svariate nobili pose, a olio, a tempera, xilografati e scolpiti, e di un'arte povera dal punto di vista formale per l'imposizione esclusiva di quella sottomarca del naturalismo che va sotto il nome di realismo socialista non traduca esattamente la realtà artistica cinese. Se anche lo sviluppo di questa è certamente dipeso, come dicevamo, dal rapporto intercorso tra gli artisti ed il potere politico, devono pure essere considerati tutti quei fatti, interni ed esterni al mondo artistico, che hanno contribuito a determinare la natura di tale rapporto.

In sostanza, se molti dei fattori che hanno deciso il modello di sviluppo proprio dell'arte figurativa contemporanea cinese sono di origine politica – e quindi, per definizione, esterni agli ambienti propri dell'arte – molti altri fattori sono invece interni al mondo dell'arte figurativa: tra questi vanno sicuramente considerati, ad esempio, il rapporto con l'arte occidentale, le relazioni esistenti tra i vari generi, l'educazione del pubblico alla fruizione artistica e così via: a determinare il successo di talune scelte rispetto ad altre hanno concorso in egual misura entrambe queste due serie di fattori.

Così, se subito dopo la proclamazione della Repubblica Popolare si è potuto assistere al prevalere del realismo socialista di tipo sovietico sulla pittura in stile tradizionale, può risultare fuorviante e limitativo attribuire questo successo semplicemente ad una imposizione dall'alto, anche se è indubbio in effetti che buona parte dell'*establishment* culturale – Zhou Yang in testa – prediligesse un tipo di produzione rispetto all'altro. In realtà, il momentaneo prevalere della pittura ad olio, oltre che da una maggior capacità di adattamento del nuovo *medium* ai contenuti celebrativi e narrativi di un'arte tesa all'esaltazione della nuova realtà socialista, dipese anche dall'ormai cinquantennale crisi interna del *guohua*¹.

¹ La storia della pittura cinese in stile tradizionale (*guohua* o, nella Repubblica Popolare fino agli anni Ottanta, *zhongguohua*) può considerarsi emblematica del

Quella prodotta negli ultimi decenni in Cina è stata certo un'arte conformista, ma fino a che punto? In realtà, uno sguardo più attento alla produzione degli ultimi quarant'anni rivela un panorama non così omogeneo e privo di sfaccettature, anche se alcuni dati si dimostrano sicuramente costanti. Possiamo distinguere tra due diversi aspetti: a seconda del periodo considerato, mentre troviamo che il rapporto tra artisti e potere conduce, sul piano creativo, all'affermarsi in alternanza di tipi di produzione anche molto diversi tra loro, notiamo che, al contrario, il rapporto economico alla base della creazione artistica, riconducibile all'*iter* committente-autore-destinatario, tende a mantenersi costante dagli anni Cinquanta agli inizi degli anni Ottanta.

Nella Cina di Mao è il potere politico ad identificarsi direttamente con il committente: un'immagine concisa di tale processo di identificazione, molto importante per l'influenza esercitata dalla figura del committente sui risultati anche creativi dell'attività artistica, ci è offerta da Ellen Johnston Laing:

Cultural and artistic policy in the PRC is set by the Department of Propaganda of the Chinese Communist Party. The Ministry of Culture and its various departments and bureaus is the state administrative organ responsible for implementing the policies. The Ministry of Culture guides art professionals in accordance with the current principles and policies, promotes artistic creation and production, discovers and trains talented writers and artists, and the like².

Da ciò risulta chiaramente come il rapporto tra potere politico ed artisti non possa essere visto unicamente come una forma di esercizio del controllo, in altre parole come una relazione tra censore e censurato. In ultima analisi, come un principe del Rinascimento (ma, ahimè, con capacità critiche di gran lunga inferiori), il potere/committente finanzia e giudica i produttori di cose d'arte, li sceglie, ne valorizza alcuni rispetto ad altri e, soprattutto, detta il gusto corrente. Il mancato adeguamento a tale gusto da parte degli artisti, oltre a determinarne l'isolamento professionale e politico, nei periodi

clima di grandi incertezze in cui, a tutti i livelli, si è venuto a trovare il mondo artistico cinese nel nostro secolo: vari autori si sono occupati della contraddizione tra salvaguardia dei valori nazionali e tradizionali e desiderio di rinnovamento, evidente nella sclerotizzazione delle forme e dei contenuti: per una documentazione esauriente si veda F. DAL LAGO, *Il problema del rinnovamento del 'zhongguohua' nel dibattito artistico della Cina contemporanea*, Venezia, Università degli studi di Venezia, aa.1986-1987 (tesi di laurea non pubblicata).

² E.J. LAING, *The Winking Owl. Art in the People's Republic of China*, Berkeley, Los Angeles, London, 1988, p.4.

più bui conserva anche amari risvolti repressivi; si giunge alla situazione paradossale in cui viene punita pesantemente, nei modi canonici della lotta politica in Cina, non solo l'incapacità da parte degli artisti di interpretare correttamente i desideri del committente, ma addirittura quella di anticiparli.

La maggiore o minore apertura di visuale della produzione artistica della Cina socialista, data questa identità tra potere e committente, è di fatto dipesa per molti anni, per una buona misura, da una maggiore o minore liberalità del potere stesso. Come per la letteratura, dai primi anni Cinquanta fino alla fine degli anni Settanta si possono identificare diverse fasi in cui il rapporto tra arte e potere assume diverse caratteristiche. Sussiste, a mio parere, una sorta di meccanismo dell'alternanza: ad una fase di netta chiusura segue generalmente un periodo di apertura, pur nei limiti cui abbiamo accennato sopra di una sostanziale invariabilità nel rapporto economico di base tra committente ed autore.

Di questo panorama tutt'altro che immobile diamo qui un sunto molto schematico, rimandando ad altri testi per una storia più dettagliata dell'arte contemporanea cinese³.

1) Nei primi anni Cinquanta, l'entusiasmo per l'edificazione di una nuova società coinvolse anche il mondo dell'arte figurativa⁴. Fu

³ Chi scrive non ha difficoltà ad ammettere di avere seguito, con qualche modifica, la periodizzazione proposta dalla Laing in *Op.cit.* In effetti, la divisione in fasi diverse della storia artistica della Cina socialista, data per scontata da molti studiosi, è stata analizzata a fondo solo da questa autrice. Né Edmund Capon, che pure si è occupato del periodo da noi considerato nel suo *A Sense of Unreality: Painting in the People's Republic of China*, in M. KAO (a cura di), *Twentieth-Century Chinese Painting*, Hong Kong - Oxford - New York, 1988, pp.162-177, né tantomeno Chuang Shen, nelle pagine che dedica al "paesaggio rosso" (cfr. *Art and Politics: Study of a Special Relationship in contemporary Chinese Painting*, in M. KAO (a cura di), *Op.cit.*, pp.178-194), dedicano molta attenzione ai problemi posti da una corretta interpretazione dei mutamenti di rotta vissuti dal rapporto tra artisti e potere in questi ultimi decenni e, più in dettaglio, della necessità di pervenire ad una chiara periodizzazione. In effetti, sembra ancora essere più facile, anche per gli specialisti, rinunciare ad entrare nel labirinto dei rapporti tra arte e politica per limitarsi a valutare solo gli aspetti più propriamente creativi dell'attività artistica in Cina. Lo stesso limite - o meglio, la stessa scelta di fondo - caratterizza anche uno dei lavori critici cinesi più interessanti degli ultimi anni: vedasi ZHANG SHAOXIA e LI XIAOSHAN, *Zhongguo xiandai huihua shi* (Storia della pittura cinese moderna), Nanjing, 1986.

⁴ Di tale entusiasmo parlano anche i due storici cinesi di cui alla nota precedente nel VI capitolo del loro volume, *Yishu yu xin shidai* (L'arte e la nuova era). Da autori non certo conformisti come Zhang e Liu apprendiamo che gli artisti "si immero nella corrente impetuosa della nuova vita, e far dei loro pennelli le armi per cantare la nuova società e della loro arte il fiore per abbellire la nuova era

questa la fase del ricupero della tradizione popolare delle pitture del Nuovo Anno, da un lato, e del già citato entusiasmo per il realismo socialista alla sovietica dall'altro. Tuttavia, dopo un primo periodo di fervore agiografico che coinvolse direttamente l'appropriamento di un genere particolarmente adatto come la pittura ad olio, il *guohua* venne rivalutato nell'ambito di un nuovo apprezzamento per il "retaggio nazionale". Dal punto di vista pratico-creativo era incoraggiata una qual certa contaminazione tra un impianto tecnico-stilistico tradizionale (proprio del *guohua*) ed un linguaggio direttamente mutuato dalla pittura ad olio. È da notare che i maestri della pittura in stile tradizionale, quali Qi Baishi, Xu Beihong, Huang Binhong, Pan Tianshou e Yu Feian, continuavano a godere di una libertà espressiva pressoché assoluta: il rigido dettato dei *Discorsi di Yan'an*⁵ aveva valore soprattutto per i quadri artistici di più recente formazione.

2) Una fase ancor più liberale coincise con l'inizio della campagna dei Cento Fiori; il punto di vista ufficiale del Partito sulla produzione letteraria ed artistica fu sintetizzato nel marzo 1956 da Lu Dingyi, direttore del Dipartimento per la Propaganda del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese: "...il Partito rileva solo un punto e cioè che [le opere di letteratura ed arte] dovrebbero 'servire gli operai, i contadini e i soldati'⁶, ovvero, in termini attuali, servire il popolo lavoratore nel suo insieme, intellettuali inclusi. Il realismo socialista, secondo il nostro punto di vista, è il metodo creativo più fruttuoso, ma non è l'unico metodo..."⁷ I margini erano assai ampi: fu questo il periodo del ricupero totale della tradizione con l'esaltazione della pittura tradizionale, della parziale sostituzione del realismo socialista con una sorta di realismo critico, dell'apertura all'arte moderna occidentale, della nascita di numerose riviste e così via.

3) In coincidenza con la campagna del 1957 contro gli elementi di destra prese il via una fase di nuove e pesanti limitazioni alla

divenne la loro più alta aspirazione" (ZHANG SHAOXIA e LI XIAOSHAN, *Op.cit.*, p.196). Si apre così il problema del coinvolgimento effettivo e personale di ogni singolo artista nell'attuazione di una determinata linea politico-culturale: anche se per limiti di spazio non possiamo analizzare a fondo questo che non è che uno degli aspetti del più vasto problema dell'analisi del consenso in Cina, è opportuno considerare come spesso la politica artistica del regime sia riuscita a coinvolgere "costruttivamente" la stragrande maggioranza degli artisti.

⁵ Vedasi: MAO TSETUNG, *Discorsi alla Conferenza di Yenan sulla letteratura e l'arte*, in ID., *Opere scelte*, Pechino, 1973, vol.III, pp.67-98.

⁶ È una citazione diretta dai *Discorsi* di cui alla nota precedente.

⁷ Citazione ripresa da E.J LAING, *Op.cit.*, p.23 e nota 27 a p.24.

libertà espressiva. Lo spunto è dato dal contrasto tra conservatori (in sostegno della pittura in stile tradizionale e del realismo socialista nella pittura ad olio) e chi si proponeva di continuare nel rinnovamento autentico dell'arte cinese nello spirito del periodo dei Cento fiori⁸. La campagna di critica, scatenata in campo politico e culturale da Mao Zedong in persona, nel settore delle arti figurative mirava in pratica a minare l'autorità di quei maestri che non accettavano senza discutere la subordinazione della sfera creativa a quella politica. Tuttavia, gli schieramenti, come del resto per tutto il periodo successivo alla fondazione della Repubblica Popolare, non si può dire fossero sempre netti, né che le posizioni degli intellettuali e degli artisti nel loro complesso si distinguessero per coerenza e combattività: Wu Zuoren, personaggio chiave del mondo artistico della Cina socialista, vero e proprio *opinion maker* per decenni, in un primo momento si schierò dalla parte degli innovatori (assumendosi, tra l'altro, anche l'onere di difendere Jiang Feng), ma successivamente si unì al coro dei vincenti.

Tra le vittime illustri di questa prima stretta ideologica sugli artisti cinesi vi fu anche Liu Haisu, uno dei grandi riformatori della pittura cinese di questo secolo. Molti furono gli artisti che vennero costretti ad un periodo di rieducazione, consistente essenzialmente nel trasferimento in campagna o in fabbrica, a vivere con e ad imparare da contadini ed operai: è opportuno considerare, però, che tale immersione nel mondo del lavoro manuale non fu sempre vista come un'odiosa imposizione, ma bensì spesso anche come un'occasione di rinnovamento creativo e di una salutare presa di contatto con le masse lavoratrici. Tra coloro che si sottoposero, in alcuni casi dunque con vero e proprio entusiasmo, alle nuove disposizioni vanno citati lo stesso Wu Zuoren, Ye Qianyu, Huang Yongyu, Li Hua e Hou Yimin, che da Pechino andarono in campagna al Nord e Lin Fengmian, Cheng Shifa e Dang Yun che lavorarono in fabbrica per un breve periodo⁹.

⁸ Scrive Laing che, dopo aver subito una serie di durissimi attacchi per la loro precedente politica di chiusura nei confronti di una concezione statica dello sviluppo del *guohua*, "throughout the summer of 1957, Jiang Feng [incisore di grande fama e, all'epoca, vicedirettore dell'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino], along with the director of the recently established Central Academy of arts and Crafts, Pang Xunqin [...], and the head of the also recently founded Beijing Academy of Chinese Painting, Xu Yansun, were linked together as an anti-Party group on the basis of alleged refusals to implement the Party policy of furthering national art, of stirring up conflicts in the art world, and urging others to oppose Party leadership in the administration of art schools." (E.J. LAING, *Op. cit.*, p.28.

⁹ È improbabile che l'insospettabile Chu-tsing Li si riferisca proprio a questo

4) In coincidenza con il periodo del Grande Balzo in avanti si sviluppò negli ambienti culturali vicino al Partito il concetto di un'arte socialista come combinazione di realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario, concetto che, partendo in pratica dalle teorie di Zhdanov, segnò un'ulteriore irrigidimento degli schemi in cui poteva trovare applicazione l'espressione artistica individuale, escludendo dai soggetti a disposizione tutto ciò che non contribuisse ad esaltare i successi del socialismo. Tuttavia, occorre attendere gli anni della Rivoluzione Culturale per poter cogliere appieno l'effetto devastante di una simile politica culturale. In questa fase viene data particolare importanza allo sviluppo di correnti amatoriali o comunque non professionali in senso stretto, prevalentemente di matrice contadina¹⁰.

5) I primi anni Sessanta videro il prevalere di una politica di grande apertura, preannunciata nel corso del III Congresso Nazionale dei Lavoratori della Letteratura e dell'Arte, tenutosi nell'estate del 1960 e ulteriormente sviluppata dai Dieci punti sulla letteratura e sull'arte, espressi dal Dipartimento di propaganda del Comitato centrale del Partito Comunista Cinese nel 1962. In pratica si cercò, per l'ultima volta prima degli anni successivi al 1976, di sostituire al rigido dettato dei *Discorsi di Yan'an* delle regole che lasciassero un maggiore spazio alla creatività individuale. Alcuni intellettuali già

periodo affermando che i pittori cinesi "were able to travel to many famous mountains and rivers not accessible to them before, in order to gain direct experience to scenes in nature" (cfr. LI Chu-ting, *Traditional Painting Development During the Early Twentieth-century*, in M. KAO, (a cura di), *Twentieth-century Chinese Painting*, Hong Kong - Oxford - New York, 1988, pp.78-108: p.105. La nascita di un nuovo interesse per il paesaggio "reale", favorita dalla politica culturale ed artistica governativa, può però in parte spiegare, senza particolari sforzi dietrologici, la facilità con cui parecchi artisti si sottoposero alle nuove esperienze ideate per loro dal regime.

¹⁰ È strano che un critico attento come Michael Sullivan abbia creduto di cogliere una contraddizione tra un certo tipo di politica governativa e questa produzione. Scrive infatti che "...if the élite suffered, Liberation did release a vast amount of cultural energy at grass roots, as peasants and workers for the first time began to paint the world they knew... But even this movement was controlled, and its freedom suppressed, during the Cultural Revolution." (Cfr. M. SULLIVAN, *Art and Reality in Twentieth-century Chinese Painting*, in M. KAO (a cura di), *Twentieth-century Chinese Painting*, Hong Kong - Oxford - New York, 1988, pp.2-20: p.8) A mio avviso, il privilegiare da parte del sistema l'arte amatoriale (senza tener conto tra l'altro dei limiti culturali e politici di tale produzione), va visto come parte integrante di quella tendenza totalitaria generale che, in campo artistico, passava essenzialmente dalla scomparsa dell'aura o, più semplicemente, dalla negazione assoluta della sua validità. Nel periodo della Rivoluzione Culturale non si poteva sopprimere una libertà creativa che non era in pratica mai esistita.

coinvolti nella politica culturale governativa degli anni precedenti, come Zhou Yang, si elessero a portavoce delle nuove idee: "Solo un'arte ricca per varietà può soddisfare i diversificati bisogni intellettuali delle masse che crescono continuamente e può consentire a scrittori ed artisti con diversa individualità e diverso talento di ottenere un pieno sviluppo... Ogni scrittore ed artista può, in accordo con il suo senso di responsabilità, la sua personale esperienza di vita, i suoi interessi ed il suo personale talento, decidere quale tema scegliere e quali forme espressive adottare..."¹¹.

Il periodo che va dal 1960 alla prima metà del 1964 fu, secondo Ellen Laing, un vero e proprio periodo d'oro per gli artisti cinesi¹²: le condizioni di vita e di lavoro migliorarono sensibilmente; gli artisti viaggiavano per tutto il Paese e avevano anche la possibilità di recarsi all'Estero per migliorare le proprie conoscenze. Le Accademie d'arte, dopo le restrizioni degli ultimi anni Cinquanta, conobbero nuova gloria, con il ricoinvolgimento nei corsi di maestri come Wu Zuoren, Gu Yuan, Ye Qianyu, Pan Tianshou, Fu Baoshi ed altri ancora.

6) Con la campagna per l'Educazione Socialista del 1963 si avvertirono le prime avvisaglie del ritorno ad una situazione di netta sudditanza dell'arte nei confronti del potere politico: per l'ennesima volta, numerosi artisti vennero invitati a calarsi nella realtà produttiva del Paese, per rinforzare i legami di classe con gli operai, i contadini e i soldati.

Sul piano creativo, l'approccio con la realtà soprattutto contadina dell'edificazione del socialismo in Cina portò dapprima, perdurando gli effetti della situazione di liberalizzazione propria dei primi anni Sessanta, al predominio di una tendenza descrittiva in termini poetici e lirici della realtà popolare e, segnatamente, rurale. Sul finire dello stesso 1963 e più ancora nel 1964, aspre critiche vennero rivolte ad alcuni tra gli artisti che erano stati tra i più attivi nella fase precedente. Tra i bersagli più illustri troviamo Lin Fengmian, cui veniva rimproverata una qual certa mancanza di ottimismo rivoluzionario e

¹¹ Vedi CHOU YANG: *The Path of Socialist Literature and Art in Our Country: Report Delivered to the Third Congress of Chinese Literary and Art Workers on July 22, 1960*, in «Chinese Literature», 10, 1960, pp.34-35: p.35. Citazione riportata da E.J. LAING, *Op.cit.*, p.35.

¹² In tutti i sensi: "The 'Ten Points' would guarantee that artists had enough time to be creative and called for moral incentives for art creations, along with material ones to be paid in the form of honoraria and better living conditions" (E.J. LAING, *Op.cit.*, p.37).

attribuita, in sostanza, la colpa di non essersi distinto, nelle sue opere, dai maestri in voga durante i periodi feudale e capitalistico. Al centro delle critiche erano soprattutto i quadri di paesaggio, accusati di essere soltanto delle generiche affermazioni d'incanto geografico, senza che si ponessero mai in rilievo i risultati ottenuti dalla pianificazione socialista. Come spesso succede in questi casi, e come diverrà regola ferrea nel periodo della Rivoluzione Culturale, le argomentazioni portate avanti da alcuni critici rasentano spesso il ridicolo: Laing cita il caso di un olio di Huang Wenbo, *Pioggia di primavera*, in cui l'artista non avrebbe messo sufficientemente in luce i progressi socialisti nel campo del controllo delle acque¹³.

Dapprima sporadiche, poi sempre più frequenti, queste critiche sistematiche preparavano la successiva svolta voluta personalmente da Jiang Qing e Lin Biao, svolta che consistette, sul piano creativo, nel privilegiare gli elementi narrativi e, sul piano della politica culturale vera e propria, nel riconoscere all'Esercito Popolare di Liberazione una notevole autorità anche in campo artistico. Il fatto che la Terza esposizione artistica nazionale dell'Esercito popolare di liberazione dell'estate del 1964 si tenesse nel Museo dell'Arte cinese di Pechino, ovvero nella sede più rappresentativa ed ufficiale possibile, dà la misura del punto a cui i settori più intransigenti dell'apparato politico-culturale erano riusciti a condurre la situazione, operando in un periodo in cui sembravano prevalere tendenze ben diverse.

La parola d'ordine divenne "rivoluzionarizzare l'arte": i temi includevano l'amore e il rispetto dei *jiefangjun* per il Partito ed il Presidente Mao, la lotta di classe, i grandi successi ottenuti dall'esercito nel "tenere alta la bandiera rossa del pensiero di Mao Zedong" e così continuando. Sotto l'egida dell'esercito esponevano sia artisti professionali che dilettanti e molte delle opere presenti alla mostra di cui sopra erano frutto di lavoro collettivo. Per Lin Biao il fine dell'arte era di unire ed educare il popolo, ispirare la lotta del popolo rivoluzionario ed eliminare la borghesia; la produzione artistica doveva ispirarsi alla combinazione di tre elementi chiave: la dirigenza politica, gli artisti professionali e le masse. In un editoriale del «Quotidiano del popolo», il 22 febbraio 1966, la linea che avrebbe prevalso nel decennio della Rivoluzione Culturale veniva riassunta chiaramente: "L'arte e la letteratura dovrebbero servire la politica prole-

¹³ L'episodio è citato con dovizia di particolari in E.J. LAING, *Op.cit.*, p.51, ma di simili aneddoti si potrebbe confezionare una voluminosa raccolta solo a basarsi sui materiali pubblicati in inglese e francese in «Chinese Literature» e «Literature Chinese», ed in cinese nella miriade di raccolte di testi critici sull'arte contemporanea.

taria, gli operai, i contadini, i soldati e la base economica socialista... [Questa linea] richiede che i lavoratori della letteratura e dell'arte si rivoluzionarizzino e diventino lavoratori manuali [*laodongjia*]. Richiede anche che il popolo lavoratore diventi un popolo di intellettuali, trasformando così la cultura nella cultura di tutto il popolo lavoratore.”¹⁴. Nel periodo che precedette l'esplosione della Rivoluzione Culturale, dunque, fu l'Esercito a costituire, agli occhi della corrente più estremista in seno al Partito, il più sicuro baluardo contro la degenerazione borghese, e questo anche in campo artistico.

7) la lunga fase successiva, che corrisponde appunto al decennio della Rivoluzione Culturale, è divisa da alcuni studiosi, segnatamente da Ellen Laing, in periodi diversi. Credo che, al di là di alcuni mutamenti di piccola portata nella politica artistica, legati di volta in volta a cambiamenti di clima politico generale, ad un'evoluzione nei gusti personali di chi, come Jiang Qing, dettava legge ed anche a timidi tentativi da parte di singoli artisti ed anche di personalità politiche di rompere in qualche modo con il conformismo obbligato, si possa tuttavia considerare il decennio che va dal 1966 al 1976 come una fase piuttosto omogenea. È a tutti noto che questo decennio, sia per la letteratura che per le arti figurative, venne caratterizzato soprattutto dalla definitiva assegnazione del primato culturale alla politica: sul piano creativo l'omologazione dei contenuti coinvolse tutti i generi e la gran parte degli artisti. Unica concessione riguardava il ricorso alla metafora che, in certi momenti, era tollerato ampiamente. Fu questo il periodo dei ritratti del Presidente Mao, dell'esaltazione dei successi del socialismo, di un'arte mai critica, mai pessimistica, mai intimistica¹⁵.

Fu anche un periodo di grande repressione: nel 1967 Cai Ruohong e Hua Junwu, dirigenti dell'Associazione degli Artisti cinesi, ritenuti tra i maggiori responsabili della liberalizzazione dei primi anni Sessanta, furono accusati di sostenere la “linea nera”; Qi Baishi e Huang Binhong vennero bollati come “signori delle risaie” e revisionisti, Jiang Feng e Shao Yu come “grandi traditori di destra”; Zhang Ding, Hu Kao, Zhang Guangyu e Ding Cong, tutti *cartoonists* di grande fama, furono dichiarati “diavoli e mostri”. Pan Tianshou, leader carismatico dell'Accademia di Belle Arti del Zhejiang nonché

¹⁴ Citato da ELLEN JOHNSTON LAING in *Op.cit.*, p.57.

¹⁵ Questo tipo di produzione, già affrontato da chi scrive in precedenti lavori, ha goduto di una certa attenzione in Italia anche presso i non specialisti (cfr. G. NEBIOLO, *La Cina dei cinesi. 25 anni di grafica rivoluzionaria*, s.l., 1973, interessante soprattutto per l'abbondanza di materiale iconografico).

esponente di primo piano della pittura in stile tradizionale, venne accusato di essere nient'altro che un pittore reazionario ed il suo Istituto di essere una fucina di attività antirivoluzionarie sotto il controllo del Guomindang.

In questo panorama desolante maturarono il successo di opere gonfie di retorica ed opportunismo, come i numerosi gruppi scultorei in onore della rivoluzione, e la politica di chiudere sistematicamente le riviste d'arte ed abolire le mostre personali ed indipendenti.

L'Esposizione nazionale d'arte del 1974 rappresentò il culmine del realismo socialista di stampo cinese. In precedenza, la cosiddetta "Scuola degli alberghi", termine con il quale venivano indicati i pittori di *guohua* che, sotto la protezione di Zhou Enlai e del Ministero per gli Affari esteri, avrebbero dovuto lavorare per dotare ambasciate all'estero, alberghi aperti agli stranieri e simili istituzioni di un numero adeguato di dipinti in stile tradizionale, aveva dato a Jiang Qing il pretesto di scatenare una furibonda offensiva contro la pittura "nera e revisionista". I dipinti accusati di negare la validità dell'arte rivoluzionaria vennero esposti in mostre itineranti ed indicati alla pubblica esecrazione. Tra gli artisti più duramente criticati troviamo Cheng Shifa, Li Keran e Huang Yongyu, alcuni dei nomi più prestigiosi del secolo, ma la critica del gruppo al potere in campo politico-culturale non mancò di coinvolgere artisti defunti da tempo, quali Qi Baishi e Xu Beihong.

Se da un lato i maestri riconosciuti della pittura tradizionale vennero vilipesi e isolati, il decennio della Rivoluzione Culturale vide l'affermazione dell'arte amatoriale, dei pittori del dopolavoro, delle opere collettive, nate spesso all'interno di una determinata *danwei* lavorativa con espliciti intenti politici e celebrativi. Trionfava la pittura dei manifesti, la grafica militante dei *dazibao*, che si avvaleva della codificazione di stili, illustrazioni, grafie, *logo* e così via. L'universo figurativo della Cina di quegli anni era composto da un gigantesco *collage* di variopinti e ripetitivi stereotipi.

L'eccezione che conferma la regola, la ben nota "scuola" pittorica contadina di Huxian, indicata sovente come il corrispettivo rivoluzionario dei *naifs* europei, veniva presentata come un chiaro esempio di come la pittura fatta da dilettanti potesse competere e vincere sul piano della vitalità creativa con la stanca tradizione professionale. In realtà, fu più probabilmente il ricorso proprio ai pennelli esperti di artisti professionali relegati in campagna e negati nella loro individualità creativa a dare impulso a talune espressioni di "arte popolare". Tuttavia, secondo chi scrive, è possibile, non solo nei dipinti di Huxian, ma anche in alcune stampe del genere *taose banhua* (incisioni a colori), pure predilette dal regime, trovare chiari segnali

di come l'accettazione di un determinato contenuto non dia sempre necessariamente vita ad esiti figurativi scontati ed obbligati. Tuttavia, alla fine del 1976, i fautori del rinnovamento, venuti allo scoperto dopo la morte di Mao e la caduta della cosiddetta "Banda dei Quattro" si trovarono, in campo letterario ed artistico, a dover fare i conti con i guasti enormi provocati dal dominio incontrastato del principio del *san tuchu* caro a Jiang Qing¹⁶.

Per molti versi la fase più recente, quella appunto successiva alla perdita del potere da parte dell'ala più estremista del P.C.C., può essere paragonata all'epoca di grande liberalizzazione culturale dei primi anni Sessanta. Pur nell'alternanza di periodi di apertura e di chiusura, in coincidenza con gli sviluppi del dibattito interno al Partito sul modo di portare avanti la politica di riforme voluta da Deng Xiaoping e in apparenza appoggiata da tutta la dirigenza, è indubbio che, fino ai fatti di piazza Tiananmen del maggio-giugno 1989, gli anni dal 1977 al 1989 sono da considerare i più liberali di tutta la storia cinese.

Nonostante le varie "strette" ideologiche operate a più riprese dai vertici del Partito a sedare le speranze di una definitiva democratizzazione del Paese e della vita culturale cinese, dal 1977 in poi occorre pensare alla vita artistica nella Cina popolare come ad una realtà del tutto nuova, infinitamente più aperta, sia verso l'esterno che verso la sperimentazione, rispetto ai decenni precedenti.

Tuttavia, ad un minor controllo da parte degli organi governativi e di partito sulla produzione artistica e al conseguente arricchimento del panorama creativo e critico¹⁷ si è contrapposta tutta una serie di contraddizioni a mio avviso insanabili. Tali contraddizioni prendono vita sia dalla velocità stessa assunta dal processo di modernizzazione (in questo come in altri campi), sia dalla fondamentale inadeguatezza delle strutture esistenti a gestire una situazione dirompente.

Il dibattito sulla funzione dell'arte e sulle vie creative da percorrere, in corso praticamente senza soluzione di continuità dal 1977 ad

¹⁶ Cfr. F. GRESELIN, *Problemi dell'arte figurativa in Cina dopo la sconfitta della 'Banda dei Quattro'*, in «Cina», 14, 1978, pp.163-176.

¹⁷ Basti pensare al numero di riviste specializzate venute alla luce in questi anni, alla miriade di mostre indipendenti ed ufficiali, al rinato interesse per l'arte moderna occidentale, alla trasformazione delle Accademie d'arte. Purtroppo la letteratura sulla produzione di questo periodo, al di là di singole monografie su artisti in esposizione all'estero, è ancora piuttosto esile: solo negli ultimi anni si avverte d'altra parte una certa rinascita dell'interesse critico in Occidente anche per quella che potremo definire come avanguardia giovanile, oltre per i maestri del *guobua* ritornati in attività dopo la fine della Rivoluzione Culturale.

oggi, così come appare dalle colonne delle riviste più autorevoli e diffuse, quali «Meishu» e «Meishu yanjiu»¹⁸, ha risentito certo in misura minore, rispetto ad altri periodi, del primato della politica, ma pur tuttavia non è stato aperto a tutti, bensì limitato ai membri dell'*establishment* culturale ed artistico. Così come gli aspetti creativi più innovativi potevano essere colti solo in talune mostre ed attività espositive in genere di artisti giovani, spesso emarginati e criticati dalla stampa ufficiale, per non parlare del mondo accademico, così la vitalità ed insieme i limiti del *meishujie* contemporaneo cinese erano desumibili attraverso canali semiufficiali ed indipendenti, quali la rivista «Zhongguo meishubao» (Il giornale dell'arte cinese), cataloghi di mostre personali o di piccole associazioni e, soprattutto, contatti diretti con gli artisti.

Il rapporto tra artisti e potere si è dunque allentato, dicevamo, nel corso degli anni Ottanta. Tuttavia, basta solo pensare alle strutture operanti nel mondo artistico cinese per capire come fosse difficile giungere ad una completa liberalizzazione. È continuata ad esistere un'arte ufficiale, gradita al potere politico e da questo citata ad esempio, anche se forme espressive diverse e contenuti non conformisti sono stati meno osteggiati che in passato. Sul piano creativo, il termometro della situazione nel mondo artistico è costituito dalle Esposizioni nazionali, che si tengono ogni cinque anni. Ebbene, la stragrande maggioranza delle opere premiate nell'Esposizione del 1984 (la penultima e occorre dire che le poche notizie giuntemi sull'ultima, del 1989, non fanno certo pensare ad un'inversione di tendenza), era improntata a canoni naturalistici e addirittura, almeno per la pittura ad olio, agiografici: le rare eccezioni erano costituite da lavori minori, meno di rottura, degli artisti d'avanguardia più noti e dotati di talento, in particolare del settore del *guobua*.

In questi ultimi anni si sono affermate, a mio avviso, altre forme di esercizio del potere con cui gli artisti cinesi hanno dovuto fare i conti: la situazione si è rivelata per molti versi sorprendentemente simile a quella del secolo scorso in Francia, con un mondo accademico conformista e conservatore, dibattiti accesi tra innovatori e tradizionalisti, gruppi d'avanguardia costretti a ricorrere ad espedienti per trovare spazi espositivi e così via. La natura occasionale e

¹⁸ Per un breve profilo della storia più recente delle riviste culturali cinesi cfr. F. GRESELIN, *L'approccio cinese all'arte occidentale e le riviste culturali cinesi: nuove prospettive per l'analisi*, in «Cina», 15, 1979, pp.315-329 e, più aggiornato anche se meno specifico, ID., *L'utilizzazione delle riviste cinesi nella ricerca sinologica*, in M. SCARPARI (a cura di), *Materiali per il corso di sinologia*, Venezia, 1989, pp.39-54.

comunque assai arretrata del mercato d'arte in Cina, inoltre, ha tenuto e tiene a tutt'oggi legati gli artisti ad attività non propriamente creative, quali l'insegnamento, la pubblicitaria, l'arte applicata all'editoria e alla pubblicità.

Fino ai primi anni Ottanta il dibattito è rimasto circoscritto ad una serie di discussioni che non coinvolgevano necessariamente, se non sul piano creativo, il rapporto con il potere e con la società nel suo complesso (tra i vari argomenti discussi vanno segnalati la valutazione da dare dell'impressionismo e del postimpressionismo, l'impatto del "modernismo" sulla cultura artistica nazionale, il problema di una vera e costruttiva nazionalizzazione della pittura ad olio ecc.¹⁹ Successivamente, però, la presa di coscienza da parte di numerosi artisti, soprattutto giovani, di un nuovo ruolo sociale e culturale dell'artista e della possibilità di un affrancamento individuale, oltre che di categoria, da un rapporto con il potere che sembrava immutabile ha scatenato l'insorgere di fenomeni del tutto nuovi. Il più rilevante riguarda la rivendicazione – non trovo un altro termine più adatto – dell'appartenenza ad uno specifico mercato, con le conseguenze che si possono immaginare. Da tutto ciò prende il via il preoccupante fenomeno della fuga di numerosi giovani talenti all'estero, alla ricerca sostanziale di un mercato più attento al nuovo e più soddisfacente dal punto di vista economico, ovvero di una realizzazione professionale che sembra irraggiungibile in patria²⁰.

In riferimento all'*iter* di cui si parlava sopra, "committente-autore-pubblico", la palese rinuncia da parte del potere a dettare le condizioni per la produzione di cose d'arte ha presentato anche il risvolto di una cessazione della garanzia di fornire agli operatori artistici degli sbocchi professionali ufficiali. Il problema della committenza, o per meglio dire dell'identificazione della committenza in

¹⁹ Su queste ed altre problematiche collegate si sofferma diffusamente Sandra Stefani in *Problemi di critica d'arte nella pittura ad olio del dopo-Mao*, Venezia, Università degli Studi, a.a.1981-1982 (tesi di laurea non pubblicata); per gli aspetti collegati invece ad un problema più specifico, cfr. F. GRESELIN, *Brevi note sul dibattito intorno alla nazionalizzazione della pittura ad olio*, in M. SABATTINI (a cura di), *Orientalia Venetiana*, Firenze, 1984, pp.181-194.

²⁰ Gli esiti creativi di questa "fuga di cervelli", o per lo meno, della sistemazione all'estero di alcuni degli elementi più interessanti dell'avanguardia giovanile degli anni Ottanta, primo fra tutti Gu Wenda, si sono potuti osservare recentemente (in data successiva al convegno al quale queste note sono state presentate in via provvisoria) sia a Pourrières, nelle manifestazioni dedicate dalla società Les domaines de l'Art ad alcuni fuoriusciti cinesi, sia nella produzione più recente dell'artista citato (*Gu Wenda. 2000 Natural Deaths*, March 8 – April 21, 1990, Curated by Peter Selz and Katherine Cook, Hatley Martin Gallery, San Francisco, California).

figure sociali definite, ricade ormai direttamente sull'autore: liberi, ma anche privati di quella copertura ideologica che garantiva comunque, se rispettata, la possibilità di vivere in qualche modo del proprio lavoro creativo, gli artisti cinesi hanno cercato d'inserirsi in un libero mercato delle opere d'arte. Tale mercato, che pure ha conosciuto negli anni recenti un qualche sviluppo, è ben lontano dall'assorbire la produzione di un numero notevole di talenti pittorici e grafici.

La nuova importanza del mercato è stata avvertita anche da parte di alcuni degli artisti più impegnati politicamente: tra i partecipanti alla Conferenza degli Artisti tenutasi nel 1987 in seno al XIII Congresso del P.C.C., Guan Shanyue, Vicepresidente dell'Associazione degli Artisti cinesi, affermava: "L'arte, in particolare l'arte tradizionale, io ritengo debba basarsi principalmente sull'esportazione e non sull'importazione. Nell'edificazione della nostra economia... l'arte e gli altri prodotti del pensiero devono basarsi sempre sull'esportazione, la cui finalità consiste nel farsi conoscere dagli altri. In particolare si deve far sì che il mondo conosca la pittura tradizionale cinese. Tuttavia, l'attuale immagine all'estero del *zhongguohua* non è troppo buona... D'oggi in avanti l'Associazione degli Artisti cinesi deve operare maggiormente affinché si cambi questa 'immagine' del *zhongguohua*. Dalle pubblicazioni alle esposizioni, in tutte le attività si deve dare la precedenza a opere rappresentative. Occorre organizzare l'esportazione di alcune opere rappresentative del reale livello nazionale e farlo sulla base di un progetto e di scopi ben precisi"²¹.

I risvolti pratici ed economici dell'enunciato di Guan Shanyue sono chiari, ma la banalità della soluzione da lui proposta (ovvero l'inserimento della pittura tradizionale nel mercato estero) dimostra come gli artisti più vicini al potere politico siano in realtà scarsa-

Al di là delle valutazioni personali sulla nuova *sanitary art* di uno dei talenti più brillanti tra i giovani artisti della Repubblica Popolare Cinese (ho cercato a lungo il corrispettivo *weisheng yishu*, senza trovarlo), sarebbe opportuno esaminare a fondo il problema dell'impatto di un'intera generazione d'artisti con il mercato occidentale. La prima impressione del sottoscritto, a conferma di molti dubbi da sempre nutriti sul valore assoluto dell'arte, è che la rottura decisa con il retaggio figurativo nazionale non abbia sempre portato a quell'immediato inserimento nei vertici dell'avanguardia internazionale dato per scontato da taluni artisti, quasi a ribaltare il vecchio detto *Nemo propheta in patria*.

²¹ GUAN SHANYUE, *Shouxian yao cong sixiang shang genshang* (Per prima cosa bisogna tenere il passo sul piano ideologico", in «Meishu», 1, 1988, p.4. Sempre «Meishu» ha dedicato un'intero "speciale" ai rapporti tra arte e mercato (cfr. *Yishu yu shichang - zhuanlun*, in «Meishu», 3, 1989), con interventi, tra gli altri, di Li Song, Zhang Ping (con Zhang Liya ed altri) e Bo Hong.

mente rappresentativi dell'effettiva enormità del malessere intellettuale che coinvolge invece la stragrande maggioranza degli operatori artistici. Contraddicendo il titolo stesso dell'intervento di Guan, il tentativo di sanare tale malessere con il ricorso al mercato estero, inoltre, sembrerebbe quasi contemplare la rinuncia ad accettare le implicazioni ideologiche, oltre che economiche e sociali, legate ad uno sviluppo del mercato interno.

In conclusione credo si possa parlare sostanzialmente, per la situazione degli anni Ottanta (mi riferisco al periodo precedente i fatti del 1989), di una fase profondamente segnata dal sussistere di elementi fortemente contraddittori: da un lato il potere politico ha rinunciato a quella politica di diretto controllo dell'attività artistica che aveva costantemente applicato nei decenni precedenti, dall'altro ha demandato tale controllo ad organizzazioni e strutture interne al mondo artistico, quali l'Associazione degli Artisti cinesi, le varie accademie e così via. Sono venute meno le premesse ideologiche alla limitazione dell'attività artistica, ma si è aperta la strada ad una politica conservatrice ed arretrata nei confronti delle istanze di rinnovamento creativo e professionale avanzate dagli artisti più giovani. Un altro aspetto fortemente contraddittorio, come abbiamo visto, riguarda il problema del mercato. La realtà più appariscente consiste nella quasi assoluta mancanza di interesse commerciale per lavori non riconducibili alla tradizione pittorica nazionale.

Se da un lato i grandi interpreti del *guobua* ed i loro più pedissequi imitatori trovano enormi gratificazioni nel rapporto con i nuovi ricchi, con le organizzazioni turistiche ed alberghiere e soprattutto con i mercanti d'arte stranieri²², dall'altro ogni istanza al rinnovamento e all'inserimento della pittura cinese in un'ottica internazionale di ricerca e sperimentazione viene delusa proprio dal rapporto base tra domanda e offerta. Il malessere di cui dicevo prende vita forse proprio dal fatto che la maggior parte dei giovani artisti si sente presa tra l'incudine del vecchio potere, prima politico ed ora parapolitico, con i suoi limiti ideologici e le sue chiusure dogmatiche, ed il martello di un potere nuovo, quello altrettanto impietoso e sordo al rinnovamento di un mercato d'arte teso solo allo sfruttamento intensivo dell'esistente.

²² In Italia è «Il Giornale dell'arte» a pubblicare con continuità i resoconti di Stefania Stafutti su aste e esposizioni d'arte cinese, dove, negli ultimi anni, la quotazione di pittori come Huang Yongyu, Li Keran ed altri ha raggiunto quote che sarebbe limitato definire interessanti.

Maurizio Riotto

LO YI CH'UNP'UNG-JŎN, OVVERO LE DISAVVENTURE
DI UN NOBILE COREANO TRA FARSA E SATIRA
DI COSTUME

Lo Yi Ch'unp'ung-jŏn (Storia di Yi Ch'unp'ung) merita per i suoi contenuti un posto di rilievo (per altro ancora poco sottolineato dagli stessi studiosi coreani¹) nella grande produzione romanzesca che caratterizza la letteratura coreana del periodo Yi (1392-1910). Si potrebbe affermare, addirittura, che in quest'opera è possibile cogliere molti di quegli elementi, sintomatici di una particolare realtà sociale, che furono alla base della nascita del *sosŏl*, ossia del romanzo coreano. Non starò a disquisire sulle origini del romanzo in Corea: è questo un fenomeno di grande complessità che esula dall'argomento che mi sono prefisso di trattare in questo scritto²; certamente, comunque, la situazione sociale dell'epoca rappresentò un'occasione unica per essere narrata e denunciata, in maniera spesso amara, dai romanzieri.

I *sosŏl* coreani vengono spesso classificati sulla base degli argomenti e delle situazioni in essi trattati. Seguendo tale criterio, lo *Yi Ch'unp'ung-jŏn* è stato annoverato tra i *set'ae sosŏl*, ossia i romanzi aventi per argomento la vita sociale quotidiana³. Tale affermazione

* I vocaboli coreani sono stati trascritti secondo il sistema McCune-Reischauer. Fanno eccezione alcuni nomi (ad esempio, Seoul) la cui traslitterazione nella forma riportata è ormai universalmente accettata e adoperata. I nomi degli autori coreani presenti nelle citazioni bibliografiche sono stati riportati secondo la traslitterazione da essi adoperata.

¹ È quanto viene fatto notare anche in CHŎNG PYŎNGUK-YI ÖNYÖNG, *Kojŏn-ŭi pada*, Seoul, Hyŏnamsa, 1977, p. 272 e HA SUNCH'ÖL, *Yi Ch'unp'ung-jŏn-ŭi il koch'al*, in "Kukche ōmun", 1, 1979, pp. 67-95.

² Svariate sono le opere di carattere generale sul romanzo classico coreano: ricordiamo, tra gli altri, KIM KIDONG, *Yijo sidae sosŏllon*, Seoul, Sŏnmyŏng munhwasa, 1975 e CHŎNG CHUDONG, *Kodae sosŏllon*, Seoul, Hyŏngsŏl ch'ulp'ansa, 1975.

³ Cfr. CHO TONGIL, *Han'guk munhak t'ongsa*, Seoul, Chisik sanŏpsa, 1989², vol. 3, pp. 497-502.

può essere contestata se si pensa al contenuto inequivocabilmente satirico del romanzo, può essere invece condivisa se pensiamo che nello *Yi Ch'unp'ung-jön* la critica alla società del tempo è effettuata tramite la narrazione di un fatto d'ordinaria amministrazione, assolutamente laico e scevro da ogni componente prodigiosa. In altre parole, un episodio plausibile⁴ e certo non eccezionale nella società del tempo (non sappiamo se l'autore si sia addirittura ispirato ad un fatto realmente accaduto) viene sfruttato a guisa di parabola per mettere alla frusta il mondo che quell'episodio stesso aveva generato. Non è perciò certamente un caso che lo *Yi Ch'unp'ung-jön* sia stato portato sulle scene teatrali dagli artisti del *p'ansori*⁵ proprio per il suo carattere "popolare"⁶, quotidiano, caro al popolo comune che, costretto spessissimo all'analfabetismo, poteva in tal modo apprezzare la dinamica e i personaggi di questa farsa che si esprime in termini non molto dissimili (e il paragone non sembri esagerato) da quelli della nostra Commedia dell'Arte. È, probabilmente, anche al *p'ansori* che si deve la grande popolarità dello *Yi Ch'unp'ung-jön* la cui circolazione in forma scritta deve essere stata, almeno in epoca recente, alquanto limitata, come avremo modo di vedere più avanti. Ancora adesso il nome di *Yi Ch'unp'ung* viene subito associato, in Corea, alla figura del gaudente inveterato, a testimonianza della grande fortuna che quest'opera ha avuto tra la gente di ogni classe sociale tanto da far parte ormai del patrimonio orale della nazione.

La struttura narrativa dello *Yi Ch'unp'ung-jön* non è dissimile da quella di molti altri romanzi coreani e alla quale ho avuto modo di accennare in un mio recente lavoro⁷: è un romanzo a lieto fine che termina con la restaurazione, attraverso grottesche avventure, di un ordine alterato, in questo caso, dalla vita viziosa del protagonista.

⁴ Dove, però, l'azione dei protagonisti è completamente ribaltata non a favore del padrone di casa, ma della moglie di questi. Da qui la "singolarità" del romanzo. Cfr. CHANG TÖKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jön yön'gu*, in "Kugö kungmunhak", 5, 1953, pp. 1-5 e, sempre di CHANG TÖKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jön*, in *Han'gug-üi myöngjö*, Seoul, Hyönamsa, 1969, pp. 1038-1046.

⁵ Cfr. KIM TONGUK, *P'ansorisa yön'gu-üi chemunje*, in CHO TONGIL-KIM HÜNG-GYU (ed.), *P'ansori-üi ibae*, Seoul, Ch'angjag-gwa pip'yöngsa, 1978, p. 83. Cfr. anche CH'OE SUGIN, *Yi Ch'unp'ung-jön yön'gu*, in "Ihwa ömun nonjip", 5, 1982, pp. 207-229. Si noti che l'uso del dialogo, rilevante nel romanzo, bene si adatta all'interpretazione teatrale.

⁶ Cfr. CHANG SINJA, *Yi Ch'unp'ung-jön-e taehayö*, in "Ch'öngp'a munhak", 7, 1967, pp. 92-96.

⁷ Cfr. M. RIOTTO, *Motivi e personaggi dello Inhyön wangbu-jön, romanzo coreano del XVIII secolo*, in corso di pubblicazione in AION.

Singolari sono invece i contenuti e la trasmissione del testo del romanzo, ed è proprio da quest'ultima che inizieremo la nostra indagine.

Storia della "storia"

Lo *Yi Ch'unp'ung-jŏn* è un romanzo in *han'gŭl* di autore ignoto, come spessissimo vien dato di constatare in opere letterarie di questo genere. La data di composizione è incertissima: le vicende di *Yi Ch'unp'ung* si svolgono durante il regno di Sukchong (1674-1720)⁸, per cui il romanzo è da ritenersi sicuramente posteriore al 1720. I filologi coreani considerano universalmente il romanzo un'opera abbastanza tarda: Chang Töksun lo classifica addirittura tra gli ultimi romanzi classici della Corea collocandolo in un'epoca anche posteriore ai regni di Yŏngjo (1724-1776) e Chŏngjo (1776-1800)⁹. Decisiva per l'attribuzione cronologica è, secondo Chang, lo spaccato della società coreana quale emerge dal romanzo; soprattutto, la massificazione della classe *yangban* e il ruolo di P'yŏngyang come centro commerciale di prim'ordine¹⁰. La tradizione del testo ha avuto momenti avventurosi. Considerato l'originale non rintracciabile, Chang Töksun parla di una non meglio precisata trascrizione avvenuta nel 1905¹¹; fu lo stesso Chang, tuttavia, a presentare per la prima volta lo *Yi Ch'unp'ung-jŏn* a Pusan nel 1945¹². Nel 1947 usciva, a cura di Kim Yŏngsŏk, una versione del romanzo in lingua moderna¹³ dopo che una edizione annunciata da Im Hwa era sfumata per motivi che non ci è dato di sapere¹⁴. In ogni caso, la stragrande maggioranza delle edizioni moderne si basa sul testo di Chang Töksun¹⁵, anche se la storia era largamente conosciuta ben

⁸ Cfr. appendice, n. 1. I passi del romanzo sono citati secondo l'edizione della Sŏmundang, pubblicata a Seoul nel 1984 nel quinto volume della serie *Han'guk kojŏn munhak*.

⁹ Cfr. CHANG TŎKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jŏn*, cit., p. 1039.

¹⁰ Ibidem, p. 1039. Cfr. anche CH'OE SUGIN, art. cit., p. 212.

¹¹ Cfr. CHANG TŎKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jŏn*, cit., p. 1039. Id., *Yi Ch'unp'ung-jŏn yŏn'gu*, cit., p. 1.

¹² Cfr. HA SUNCH'ŎL, art. cit., p. 67.

¹³ Cfr. CHANG TŎKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jŏn*, cit., p. 1039.

¹⁴ Cfr. CH'OE SUGIN, art. cit., p. 209 n. 5. Cfr. anche CHANG TŎKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jŏn haesŏl*, in "Hyŏndae munhak", 46, 1958, pp. 266-267; id., *Yi Ch'unp'ung-jŏn*, cit., p. 1039; id., *Yi Ch'unp'ung-jŏn yŏn'gu*, cit., p. 1.

prima che le tecniche moderne portassero il libro praticamente alla portata di tutti. A tale proposito, testimoni diretti affermano che durante il periodo d'occupazione giapponese della Corea (1910-1945) le vicende di Yi Ch'unp'ung "erano sulla bocca di tutti gli anziani" ¹⁶. Non c'è dubbio che il teatro *p'ansori* abbia contribuito ad assicurare eterna fama all'opera (cfr. *supra*); ciò, d'altra parte, sarebbe stato impossibile se il carattere della storia non fosse stato facilmente accessibile al popolo, ma di questo parleremo più avanti.

La vicenda

Yi Ch'unp'ung, persona nobile e straricca ¹⁷, viene ridotto sul lastrico dalla sua passione per le donne e per il vino ¹⁸, con grave scorno della moglie, tale Kimssi, che al contrario del marito è persona energica e incorruttibile. Dissipata ogni sua sostanza Ch'unp'ung, ridotto ormai nell'aspetto a un cencioso mendicante, viene duramente affrontato dalla consorte che lo obbliga a firmare un documento dove si attesta che l'amministrazione della casa sarà, da quel momento in poi, compito della moglie. Privo di altre risorse a Ch'unp'ung non resta che firmare e la sua (malgrado tutto) fedele consorte comincia a risanare l'economia domestica accudendo incessantemente a lavori tipicamente femminili quali il cucito e la tessitura. Passano così cinque anni e in questo tempo Kimssi riesce con il suo lavoro ad accumulare una discreta fortuna. L'irrequieto Ch'unp'ung, però, che in tale periodo male ha sopportato l'austero regime instauratosi in casa, dimenticando il "contratto" firmato cinque anni prima escogita un piano per sottrarsi all'autorità della moglie. Fattosi prestare duemila *yang* dal "Ministero delle Finanze" ¹⁹ si reca quindi dalla sua residenza di Seoul a P'yöngyang, con la scusa di investire in attività commerciali il denaro ricevuto. P'yöngyang è città famosa per l'avvenenza delle sue *kisaeng* ²⁰ e il dissoluto Ch'unp'ung non rimane certo insensibile a tale richiamo. Finisce perciò per cadere vittima delle malie di Ch'uwöl ²¹, *kisaeng* dal volto angelico ma dal cuore di

¹⁵ Cfr. HA SUNCH'ÖL, art. cit. p. 68.

¹⁶ Cfr. CHANG TÖKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jön*, cit., p. 1039.

¹⁷ Nel romanzo, Yi Ch'unp'ung viene indicato proprio come "köbu", ossia persona dalle enormi ricchezze.

¹⁸ Il vocabolo "chusaek" rende, in coreano, questi due vizi, ancora considerati interdipendenti.

¹⁹ In coreano, "Hojo".

²⁰ Sulle *kisaeng* cfr. KIM YUNG-CHUNG (ed.), *Women of Korea*, Seoul, Ewha Womans University Press, 1976, pp. 139-144.

²¹ Cfr. appendice, n. 2.

pietra, che ha ben individuato nel nobile di Seoul una fonte di ricchezze di cui approfittare. Dopo neppure un anno dal suo arrivo a P'yöngyang Ch'unp'ung si ritrova puntualmente mendico, dopo aver speso tutto il denaro del governo. Per sopravvivere è costretto a far da schiavo a Ch'uwöl che adesso lo tratta al pari di una bestia.²² L'eco di tali fatti arriva fino a Seoul, giungendo alle orecchie di Kimssi che, estremamente preoccupata, pensa incessantemente al modo in cui togliere il marito dalla scabrosa situazione in cui si è venuto a trovare. Alla fine, la sorte viene in aiuto di Kimssi: il figlio di una vicina di casa viene inviato dal governo a P'yöngyang in qualità di funzionario del fisco.²³ Travestitasi ella stessa da pubblico ufficiale Kimssi si reca allora a P'yöngyang dove obbliga Ch'uwöl a restituire a Ch'unp'ung tutto il denaro sottrattogli con in più gli interessi. Poi impone a Ch'unp'ung di tornare al più presto a Seoul una volta ricevuto il denaro. Ella stessa, poi, torna immediatamente a casa. Quando Ch'unp'ung (che nulla ha saputo del travestimento della moglie) torna a casa, riceve da Kimssi un'accoglienza alquanto fredda. Ciò fa nascere in lui il desiderio di tornarsene a P'yöngyang²⁴, ma a un certo punto Kimssi, riprese le vesti di funzionario, affronta l'ignaro marito e lo ammonisce richiamandolo ai suoi doveri, finchè gli si rivela nel suo vero aspetto. Capita la lezione, da quel momento Ch'unp'ung abbandona ogni vizio, conducendo una vita felice e agiata insieme alla fedele moglie²⁵.

Il mondo dello Yi Ch'unp'ung-jön

La Corea del XVIII secolo che fa da sfondo allo *Yi Ch'unp'ung-jön* mostra già chiaramente i sintomi di quell'inarrestabile declino socio-economico che culminerà, nel secolo seguente, nella drammatica apertura al mondo occidentale che traumatizzerà pesantemente e permanentemente il paese. È, il XVIII secolo, il periodo in cui più forte è l'attacco dei pensatori del movimento *sirbak* (scienza pratica) al mondo degli *yangban*, che erano ormai divenuti degli autentici parassiti della società. Gli *yangban* erano esentati dal pagamento delle tasse che in tal modo gravavano prevalentemente sulle spalle della classe contadina, essendo allora l'agricoltura il cardine dell'eco-

²² Molto eloquente, a tale riguardo, è il modo in cui Ch'uwöl si rivolge a Ch'unp'ung: dall'iniziale "söbanganim" si passa al rude "i sarama", dopo la caduta in disgrazia dell'uomo.

²³ In coreano, "hoegye pijang".

²⁴ Cfr. appendice, n. 3.

²⁵ Cfr. appendice, n. 4.

nomia coreana²⁶. Ci furono dei tentativi, da parte del governo, di alleviare i disagi dei contadini [legge Taedong (1608), legge Kyunyök (1750)]²⁷, ma, essendo gli *yangban* esentati in tutti i casi dalla tassazione, le nuove leggi si riducevano in pratica a sostituire un'imposta con un'altra. A ciò si aggiungeva il fatto che spesso il potere centrale nulla poteva contro il dispotismo dei latifondisti *yangban* che continuavano in tal modo a taglieggiare i lavoratori a dispetto di tutte le leggi promulgate. Mentre il governo tentava improbabili soluzioni del problema gli intellettuali *sirhak* criticavano il degrado sociale e lo sfascio economico, proponendo fondamentalmente radicali riforme dell'agricoltura e un'equa distribuzione del lavoro fra tutte le classi sociali, *yangban* compresi, in base all'abilità e all'inclinazione individuali²⁸. Tra i pensatori *sirhak* giganteggia la figura di Yi Ik (1681-1763)²⁹ le cui opere e, in particolar modo, il *Kwagurok* (Diario delle preoccupazioni per gli indigenti) sono da considerarsi veramente rivoluzionarie per l'epoca. Ma Yi Ik non era certo solo: accanto a lui, prima e dopo di lui, il dissenso e la necessità di riforme vennero espressi da Yu Hyöngwön (1622-1673), Yu Suwön (1694-1755), Pak Chiwön (1737-1805), Chöng Yagyong (1762-1836) ed altri ancora. I lavori lasciati da questi intellettuali sono animati da alacre impegno politico, laddove molti altri dotti si perdevano in mere dispute accademiche o in opere di pura erudizione in un secolo che, comunque, vide un notevole sviluppo delle lettere. Alla morte di Chöngjo (1800) il potere passò di fatto nelle mani della potente famiglia Kim di Andong a cui apparteneva il suocero di Sunjo (1800-1834), il nuovo sovrano, allora bambino di dieci anni. Le condizioni del popolo precipitarono dando luogo a fenomeni sociali, tipici di ogni situazione degradata, quali brigantaggio, rivolte ed estremo fervore religioso. Presto, poi, le grandi potenze cominceranno ad interessarsi alla penisola coreana innescando un processo incontrollabile i cui effetti sono ancora drammaticamente tangibili al giorno d'oggi. I romanzi rappresentavano certamente, in un simile contesto, un approccio immediato alla realtà per la loro semplice capacità di nar-

²⁶ Cfr. per tutti KIM YONGSÖP, *Han'guk kündae sangöpsa yön'gu*, Seoul, Ilchogak, 1975.

²⁷ Sulla legge Taedong cfr. la bibliografia essenziale in M. RIOTTO, art. cit., n. 22. Sulla legge Kyunyök cfr., tra gli altri, CHÖNG MANJO, *Kyunyökpöb-üi sönmu kun'gwan*, in "Han'guksa yöngu", 18, 1977, pp. 77-110.

²⁸ Cfr. P. SANTANGELO, *La vita e l'opera di Yu Suwön, pensatore coreano del XVIII secolo*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1981.

²⁹ Cfr. tra gli altri SONG CHUYONG, *Practical Learning of Yi Ik*, in "Korea Journal", 12.8, 1972, pp. 38-45.

rare ciò che spesso non poteva essere spiegato né cambiato; rappresentavano, insomma, il lato più “popolare” (se è lecito usare tale termine) della produzione letteraria. Gli argomenti trattati nei romanzi sono, come abbiamo detto, i più vari e l'uso dell'alfabeto *han'gŭl* sempre più diffuso permetteva di esprimersi ad un numero sempre più alto di persone³⁰. Nel caso dello *Yi Ch'unp'ung-jŏn* l'autore, certo non uno sprovveduto, attacca la società del tempo coprendo di ridicolo uno *yangban*, ossia uno dei suoi elementi più negativamente rappresentativi. Ch'unp'ung, *yangban* e dunque vizioso e corrotto, viene alla fine redento dalla probità e dalla fedeltà della moglie dopo aver toccato il fondo dell'ignominia. Se nello sfascio generale, come in ogni periodo di crisi, i valori individuali vengono esaltati e, anzi, ci si attacca ad essi come ultima ancora di salvezza, non è difficile cogliere nel messaggio dello *Yi Ch'unp'ung-jŏn* l'esortazione ad una riflessione interiore che estragga dall'individuo di ogni classe la parte migliore e la speranza che questo atto generale possa fermare e invertire le tendenze di una società, come quella coreana dell'epoca, ormai in caduta verticale. L'esempio di Ch'unp'ung dimostra che non vi può essere limite alla degradazione, ma dimostra anche che ogni momento è buono per raddrizzare la situazione. Così, allo stesso modo, la situazione sociale coreana, ormai sull'orlo di un baratro il cui fondo è paurosamente immaginato a “livelli” diversi, a seconda della coscienza del singolo individuo, può sprofondare, è vero, verso il “peggio”, ma può anche essere risollezata dalla parte onesta della collettività. Non sappiamo se l'autore del romanzo credesse davvero alla possibilità di una restaurazione sociale; certo, però, essa in qualche modo si avverava, anche se solo sulla carta e ciò contribuì non poco alla popolarità dell'opera.

Originalità e fortuna dello Yi Ch'unp'ung-jŏn

Definito di volta in volta romanzo “sociale”³¹, “familiare”³², “umoristico-popolare”³³, lo *Yi Ch'unp'ung-jŏn* rimane comunque una

³⁰ Circa seicento sembrano essere stati i romanzi scritti durante il periodo Yi: cfr. W.E. SKILLEND, *Kodae sosŏl (Old Romances)*, London, University of London, 1968 e KIM DONGUK, *History of Korean Literature* (trad. di Leon Hurvitz dall'originale giapponese, Tōkyō, 1974), Tōkyō, The Centre for East Asian Cultural Studies, 1980, pp. 162-163.

³¹ Cfr. CH'ŎE SUGIN, art. cit., pp. 227-228.

³² Cfr. CHANG TŎKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jŏn*, cit., p. 1042.

³³ Cfr. CHANG SINJA, art. cit., p. 92.

storia gradita da molti per i suoi contenuti originali e, in un certo modo, trasgressivi. L'attacco alla classe *yangban* non è, di per sè, un fatto straordinario [si pensi, ad esempio, ai celebri romanzi di Pak Chiwŏn *Yangban-jŏn* (Storia di uno *yangban*) e *Hŏsaeng-jŏn* (Storia del maestro Hŏ)³⁴], ma è la dinamica dell'opera che, unita ai personaggi, ne rivela il carattere di farsesca satira popolare. All'autore dell'*Yi Ch'unp'ung-jŏn* stanno certamente a cuore i problemi sociali: Ch'unp'ung, persona debosciata, rappresenta la parte peggiore della società e, proprio attraverso la visione del mondo di Ch'unp'ung, ci rendiamo conto dell'assurdità, troppo tragica per essere anche umoristica, in cui erano venuti a cadere la vita e gli ideali in Corea nel tardo periodo Yi³⁵. Yi Ch'unp'ung diviene mercante per evadere, certo, dalla "prigione domestica" a cui l'aveva costretto la moglie, ma ciò è anche indice di un fenomeno tipico dell'epoca, ossia il progressivo affermarsi del potere economico su quello sociale che provocò un inevitabile livellamento tra le varie classi³⁶. L'economia coreana del tardo periodo Yi è certo molto complessa, ma non vi è dubbio che l'incremento del commercio stava già producendo importanti trasformazioni³⁷ e alle attività commerciali si interessavano ora anche *yangban* decaduti. Anche la disastrosa economia coreana affiora, perciò, dalle pagine del romanzo (e bene ha fatto Ha Sunch'ŏl a sottolinearlo³⁸), così come uno spaccato del microcosmo familiare: l'impressione è che l'autore abbia auspicato proprio un'armonia tra famiglia e società, tra individuo e collettività, molto spesso in reciproca, osmotica relazione. Tutto, all'inizio, sembra in armonia con il mondo dell'epoca: Ch'unp'ung, riccone nullafacente, si diletta dei piaceri del vino e dell'amore com'era costume tra i nobili *yangban* dell'epoca. L'apparentemente fragile Kimssi, moglie del ribaldo, è persona esemplare secondo la morale del tempo. In breve, però, Kimssi si erge a protagonista assoluta del romanzo, prima raddrizzando col suo indefesso lavoro la tragica situazione economica familiare, poi andando addirittura a recuperare il marito lontano "mille li", non esitando per l'occasione a "compromettersi" travestendosi

³⁴ Cfr. PAK NOCH'UN, *Pak Chiwŏn, Satirist of the Aristocratic Society*, in "Korea Journal", 13.3, 1973, pp. 48-54.

³⁵ Cfr. CH'OE SUGIN, art. cit., p. 214.

³⁶ Cfr. CHANG SINJA, art. cit., p. 95.

³⁷ Cfr. CH'OE HOJIN, *Kŏndae Han'guk kyŏngjesa yŏn'gu*, Seoul, Pagyŏngsa, 1964, pp. 253-255 e id., *Han'guk kyŏngjesa yŏn'gu*, Seoul, Pagyŏngsa, 1977, pp. 140-144.

³⁸ Cfr. HA SUNCH'ŎL, art. cit., pp. 69-72.

da pubblico ufficiale. Che la donna, in Corea, essendo privata di ogni diritto pubblico abbia avuto in casa una certa autonomia e, soprattutto, la “rabbia” di affermarsi non è novità³⁹, ma Kimssi supera i confini della soglia domestica e, vestita da uomo in una società di uomini, va a redimere e salvare il proprio marito la cui dignità di aristocratico e di maschio era stata distrutta al punto da divenire servo di una *kisaeng* (una donna e, per di più, di infima condizione). Nello *Yi Ch'unp'ung-jön* l'uomo si copre di ridicolo mentre la donna vince su di lui nel male (Ch'uwöl) e nel bene (Kimssi); logico, perciò, che il romanzo sia stato letto in chiave “femminista”⁴⁰, anche se Chang Töksun esclude che l'autore possa essere stato una donna⁴¹.

In conclusione, si deve ritenere troppo limitativo ridurre lo *Yi Ch'unp'ung-jön* a mero racconto familiare che esalta le virtù di una moglie sul proprio marito. Si tratta di un romanzo di costume e di satira sociale, realistico e allo stesso tempo allegorico, in cui riaffiora un antico archetipo femminile da secoli messo in ombra dal prevalere della concezione patriarcale confuciana: la vittoria del “bene” sul “male” non viene realizzata da draghi o re, ma da un umile personaggio che, riscattando la sua posizione d'inferiorità, eleva la concezione della famiglia e quindi della società. *Yi Ch'unp'ung* è la coscienza collettiva, apparentemente immutabile, Kimssi dimostra che è necessario “uscire dalla casa”, trasgredire in qualche modo alle regole per riportare il successo. Usando una tecnica narrativa chiaramente induttiva, ossia partendo dal “particolare” (Ch'unp'ung e la moglie) per arrivare al “generale” (la società coreana del tempo), l'autore dello *Yi Ch'unp'ung-jön* ottiene il proprio risultato costruendo un anti-eroe, un eroe non “ufficiale” che incarna il desiderio di riscatto di una intera società. Kimssi suscita la simpatia del lettore per aver ribaltato il suo ruolo, per aver fatto la sua “rivoluzione” contro i benpensanti, perbenisti e corrotti, dell'epoca e se il popolo coreano si diverte ancora con lo *Yi Ch'unp'ung-jön* è perché attraverso la tradizione orale e il teatro (luogo ideale per la trasmissione del messaggio di massa, meglio se “trasgressivo”) ha potuto mille volte recuperare insieme a Kimssi l'armonia con sè stesso e con la collettività.

³⁹ Sul ruolo sociale della donna in Corea, soprattutto durante il periodo Yi, cfr. KIM YUNG-CHUNG (ed), op. cit. e PAK YOUNG-HAI (ed.), *Women of the Yi Dynasty*, Seoul, Research Center for Asian Women, Sookmyung Women's University, 1986.

⁴⁰ Cfr. CHANG TÖKSUN, *Yi Ch'unp'ung-jön*, cit., p. 1039 e HA SUNCH'ÖL, art. cit., pp. 90 sgg.

⁴¹ *Yi Ch'unp'ung-jön*, cit., p. 1039.

Glossario

Andong	安東
Chang Sinja	章信子
Chang Töksun	張德順
Ch'oe Hojin	崔虎鎮
Ch'oe Sugin	崔淑仁
Chöng Chudong	鄭鈺東
Chöngjo	正祖
Chöng Manjo	鄭萬祚
Ch'öngp'a munhak	靑坡文學
Chöng Pyönguk	鄭炳昱
Chöng Yagyong	丁若鏞
Cho Tongil	趙東一
chusaek	酒色
Ch'uwöl	秋月
<i>Han'gug-üi myöngjö</i>	韓國의名著
<i>Han'guk kojön munhak</i>	한국고전문학
<i>Han'guk kündae sangöpsa yön'gu</i>	韓國近代商業史研究
<i>Han'guk kyöngjesa yön'gu</i>	韓國經濟史研究
<i>Han'guk munhak t'ongsa</i>	한국문학통사
<i>Han'guksa yön'gu</i>	韓國史研究
<i>han'gül</i>	한글
Ha Sunch'öl	河順轍
hoegye pijang	會計裨將
Hojo	戶曹
<i>Hösaeng-jön</i>	許生傳
Hyöndae munhak	現代文學
Ihwa ömun nonjip	梨花語文論集
Im Hwa	林和
Kim	金
Kim Hünggyu	金興圭
Kim Kidong	金起東
Kimssi	金氏
Kim Tonguk	金東旭
Kim Yöngsök	金永錫
Kim Yongsöp	金容燮
<i>kisaeng</i>	妓生
köbu	巨富
<i>Kodae sosöllon</i>	古代小說論
<i>Kojön-üi pada</i>	古典의 바다
Kugö kungmunhak	국어국문학

Kukche ömun	國際語文
<i>Kündaek Han'guk kyöngjesa yön'gu</i>	近代韓國經濟史研究
<i>Kwagurok</i>	畫愛錄
Kyunyökpöp	均役法
<i>Kyunyökpöb-üi sönmukun'gwan</i>	均役法의 選武軍官
<i>li</i>	理
Pak Chiwön	朴趾源
<i>P'ansorisa yön'gu-üi chemunje</i>	판소리史研究의諸問題
<i>P'ansori-üi ibae</i>	판소리의 理解
Pusan	釜山
P'yöngyang	平壤
<i>set'ae sosöl</i>	世態小說
<i>sirbak</i>	實學
sosöl	小說
Sukchong	肅宗
Sunjo	純祖
Taedongböp	大同法
<i>yang</i>	兩
<i>yangban</i>	兩班
<i>Yangban-jön</i>	兩班傳
Yi	李
<i>Yi Ch'unp'ung-jön</i>	李春風傳
<i>Yi Ch'unp'ung-jön-e taebayö</i>	李春風에 對하여
<i>Yi Ch'unp'ung-jön haesöl</i>	李春風傳解說
<i>Yi Ch'unp'ung-jön il koch'al</i>	李春風傳一考察
<i>Yi Ch'unp'ung-jön yön'gu</i>	李春風傳研究
Yi Ik	李濱
<i>Yijo sidae sosöllon</i>	李朝時代小說論
Yi Önyöng	李御寧
Yöngjo	英祖
Yu Hyöngwön	柳馨遠
Yu Suwön	柳壽垣

Appendice

- 1) "...숙종 대왕 초에..."
- 2) "...춘풍이 장사에 뜻이 없고..."
- 3) "...평양에서는 좋은 안주로 매일
장취하여 입맛이 높았으니 평양으로
다시 가고 싶다..."
- 4) "...춘풍이 개과하여 주색잡기
전폐하고..평생 신을 끊지 않고..."

Bonaventura Ruperti

LA RISCrittURA SUL PALCOSCENICO
INTRODUZIONE A *UTA ANDON* (1910) DI IZUMI KYŌKA

In sostanza, anche se si è volti verso la realtà, se si sta ad osservare soltanto la realtà stessa non è possibile riuscire a studiarla e descriverla adeguatamente. Dato che è sufficiente che la mente dell'autore rimanga rivolta verso la realtà, bisogna volgere intorno lo sguardo a guardare natura e esistenza umana che circondano quel fatto, e da quella distanza costruire un palcoscenico scegliendo lo sfondo adatto all'evento e l'insieme di personaggi da collegare, ovvero i fenomeni da inserirvi: e su quel palcoscenico si fanno sviluppare gli eventi¹.

Negli anni tra il 1905 e il 1910, il mondo letterario giapponese è investito con impeto dal fenomeno naturalista (*shizenshugi*). Progressivamente distanziatosi dal naturalismo francese, cui pure si ispira, lo *shizenshugi* in Giappone mette in discussione e attacca, spesso con arroganza, poetiche e creazioni d'arte che non ne seguono i principi. Ciò avviene in nome dei criteri di aderenza alla realtà e alla natura, e quelli di rappresentazione piatta e oggettiva (*heimen byōsha*), messi in atto per mezzo di opere e saggi da una folta compagine di esponenti di rilievo (Kosugi Tengai, Tayama Katai, Shimazaki Tōson, Tokuda Shūsei), di ideologi (Shimamura Hōgetsu, Hasegawa Tenkei etc.) e di seguaci, raccolti intorno alla rivista *Waseda bungaku*. È in questa fase che Izumi Kyōka (1873-1939)², di fronte alle minacce

¹ *Jijitsu to chakusō* (Realtà e concezione), pubblicato in "Shinchō", VIII, 4, 1909. Citato da MIYOSHI YUKIO, *Izumi Kyōka ni okeru <kyōkō> no imi in Izumi Kyōka*, Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho, Tōkyō, Yūseidō, 1980, pp.8-9.

² Per una visione generale sull'opera e sulla figura dello scrittore si vedano introduzione e commento in IZUMI KYŌKA, *Il monaco del monte Kōya e altri racconti* (a cura di B. Ruperti), Venezia, Marsilio, 1991, pp.9-39 e 303-333. Cfr. anche M. H. JEWEL, *Aspects of Narrative Structure in the Work of Izumi Kyōka*, Tesi di Ph.D., Stanford University, 1985, pp.1-64.

esterne che mettono in pericolo la sopravvivenza stessa della sua arte, lascia alcune annotazioni – pur brevi e sparse – sulla propria poetica, sulla visione dell'arte e del romanzo, sul proprio metodo creativo e scritturale, tra cui i saggi *Romanchikku to shizenshugi* (Romantico e naturalismo) e *Yo no taido* (Il mio atteggiamento)³.

Anche se, per alcuni versi, la coscienza del proprio metodo compositivo risulta ambigua o non chiaramente esplicitata, nonostante l'elementarità almeno apparente di molte di queste pagine teoriche, Kyōka lascia tuttavia trapelare a tratti dei caratteri del suo metodo espressivo che aiutano a far luce su alcuni aspetti della sua produzione narrativa. Come ad esempio nel passo citato in apertura, apparentemente banale, dove in realtà è contenuta una parola chiave: palcoscenico.

La costruzione del romanzo in Kyōka si focalizza su un elemento, il 'palcoscenico', e su un'operazione, la 'selezione' degli oggetti della narrazione. La scrittura non nasce da un "incidente" o da un "evento" da cui si sviluppano, per succedersi di cause e effetti, eventi successivi che a loro volta determinano o condizionano l'evolversi della trama. In luogo di 'sviluppare' accadimenti colti così come sono all'interno dell'esistenza umana naturale (*shizen jinsei*: il termine è riferito con ogni probabilità al naturalismo), secondo l'autore è necessario allestire il luogo su cui quell'evento deve svolgersi, il 'palcoscenico', attraverso un'operazione di selezione e discriminazione degli elementi della materia tratta dal reale. Costruire il palcoscenico sembra essere per Kyōka condizione indispensabile a sostegno della genesi dell'opera, per lo sviluppo stesso dell'evento e per la modellazione del racconto. Il palcoscenico non è che il luogo, limitato e opportunamente costruito, di un racconto che ha bisogno della elaborazione di 'scene' successive in cui ambientare e realizzare gli accadimenti ideati dalla mente dello scrittore.

Questo significa che il luogo del racconto è costruzione artificiale, astratta dalla realtà, e il processo di selezione non indica solo la volontà di modellazione di un oggetto d'arte, ma è metodo fondamentale di *fiction*, secondo cui astraendo dalla realtà si allestisce la 'scena'. Tralasciando attributi e aspetti inutili (accessori) della mate-

³ Il primo pubblicato in "Shinchō", VIII, 4, 15.4.1908; l'altro in "Shinsei", XIX, 1, 1.7.1908. In *Izumi Kyōka shū*, Meiji bungaku zenshū, Tōkyō, Chikuma shobō, 1966, pp.350-356. Un esame approfondito della produzione teorica e saggistica di Kyōka ancora non è stato condotto neppure da studiosi giapponesi, che hanno privilegiato l'analisi dell'opera narrativa in coerenza con il pensiero stesso dello scrittore: "Destinazione dell'artista non è la teoria, è la creazione" (*Yo no taido*, ibidem, p.356).

ria, se ne colgono gli elementi indispensabili ai fini estetici e si costruisce 'finzione', uno spazio fittizio distaccato dal reale, un ambiente in rapporto indiretto, non solo analogico ma addirittura metaforico o metonimico con il mondo fisico del reale.

Palcoscenico è indice di 'finzione' e l'oggettività (fedeltà) in rapporto al reale non è condizione espressamente richiesta. In altri scritti, Kyōka dice: "Io non scrivo cercando di condurre l'animo degli uomini nella via del mondo, o cercando di descrivere la realtà così come è, o ancora, per dirla con una parola di moda oggi, con un atteggiamento di chi tocca con mano l'epoca contemporanea", e aggiunge: "La realtà all'interno dell'opera non è necessario sia quello che si dice realtà" ⁴.

Che tali affermazioni si pongano coscientemente in antitesi o meno rispetto allo *shizenshugi* ⁵, è innegabile l'insistenza di Kyōka sulla 'finzione' in quanto immaginazione o visione che parte dalla realtà per giungere alla costruzione di un oggetto d'arte. Il distacco dal reale, che nasce dalla scelta di connotati adeguati (selezione) e dalla ricostruzione (*fiction*) secondo un ordine raffinato e fittizio, è indispensabile all'essenza dell'arte: un'arte che per essere tale deve essere 'artificio', esercizio di una tecnica che trasforma e affina, e nel contempo 'distanza', ovvero un universo differente, alternativo al reale. In effetti questa 'alterità' in rapporto al mondo fenomenico non significa una perdita di consistenza, di effettività. Anche il fittizio è per la sensibilità dell'artista realtà: "Quando scrivo un'opera, uso, oltre naturalmente al reale, anche la fantasia, nonché l'immaginazione. Tuttavia, non riesco a scrivere se non riconosco dentro di me anche quelle fantasie e quell'immaginazione come realtà" ⁶.

In *Yo no taido* afferma di non voler descrivere la realtà contemporanea in quanto tale, e altrove asserisce che "non si può scrivere

⁴ *Geijutsu wa yoga sairyō no shigoto nari (II) – Yo wa geijutsu wo ika ni kanzuruka* in "Bunshō sekai", IV, 7. Citato da MIYOSHI Y., *art. cit.*, p.9.

⁵ Così in MIYOSHI Y. (*ibidem*, p.9) che leggerebbe in questo una sorta di influsso del naturalismo.

⁶ *Jijitsu no kontei, sōzō no junshoku*, luglio 1909. Citato in ASADA SHŌJIRŌ, "Uta andon" *kushaku - kanshō III*, in "Kōbe daigaku kyōiku gakubu kenkyū shūroku", 27, marzo 1962, p.32. Sempre nello stesso saggio: "Inutile dire che un'opera deve essere reale. Non deve far pensare alla lettura: questo è falso. Quando dico che deve essere reale non significa che il contenuto dell'opera debba essere reale, il contenuto può essere frutto dell'immaginazione dell'autore, oppure anche pura fantasia, non importa, ma una volta scritta e completata l'opera, deve far apparire quelle fantasie come fatti veri, come realtà." Citato in KASAHARA NOBUO, *Izumi Kyōka, Erosu no mayu*, Tōkyō, Kokubunsha, 1988, p.251.

un'opera solo con la realtà. L'opera è qualcosa in cui realtà e immaginazione, combinate abilmente, sono espresse per mezzo di un'arte eccellente nella scrittura"⁷, enfatizzando dunque le doti tecniche di disciplina, ricercatezza e maestria che qualificano il mestiere dell'artista nella composizione di reale e immaginario.

Appare qui evidente come la 'selezione', che agisce tra realtà (materia) e immaginazione (invenzione), il 'palcoscenico', in quanto luogo privilegiato dell'opera, e la 'finzione', in quanto artificio necessario al racconto nello svolgersi dell'evento trattato, non sono che tre passaggi indispensabili per la realizzazione suprema dell'arte, che è arte pura e autonoma, arte per l'arte. "Io sono apostolo dell'arte"⁸, proclama Kyōka ed è difficile (o inutile) discernere se la sua concezione dell'arte si configuri come "attività di liberazione dell'io che affranca l'ego romantico sconfitto nel crepuscolo del presente", "modellazione di un luogo come prolungamento della libertà di un io a cui è negata la realizzazione nella realtà contemporanea"⁹; insomma una forma di consolazione che dà sollievo ai lamenti di un'anima 'romantica' incatenata dal grigiore del presente, unica garanzia di vita e di libertà nel mondo 'volgare'.

In tale prospettiva, l'opera e la visione di Kyōka costruiscono una finzione, dimensione artata (e artificiosa) che si contrappone da un lato al rifiuto di "ideali" e all'assenza di "artifici" professati dai naturalisti, e, dall'altro, dove l'arte si configura come rifugio, ma nel contempo come 'realtà' alternativa alla realtà presente. Essa si presenta infatti come possibilità di superamento dei limiti e delle crudeltà di una modernizzazione occidentale incompiuta, elogio di una umanità piena, aspirazione alla libertà¹⁰, per trasformarsi qui in rea-

⁷ *Jijitsu no kontei, sōzō no junshoku – Jijitsu to sōzō*. Citato in MIYOSHI Y., *art. cit.*, p.9. Lo stesso maestro di Kyōka e guida del gruppo dei Ken'yūsha, Ozaki Kōyō, aveva assegnato supremazia allo stile e all'aspetto tecnico della scrittura: "Non ho mai scritto nulla pensando a lamentele sull'esistenza umana. Non è con ciò che si può scrivere un romanzo! [...] Non ha senso parlare di cose grandiose: che la visione della vita umana è questa, o che la concezione del mondo è quella. Con queste cose, insisto, non si realizza un romanzo". (Ozaki Kōyō, *Sakka kushindan*, Dialogo sulle pene dello scrittore).

⁸ *Yo no taido in Izumi Kyōka shū*, op.cit., p.354.

⁹ MIYOSHI Y., *art.cit.*, pp.9-10. Citazioni e riflessioni sul concetto di 'palcoscenico' fin qui illustrate sono tratte da questo articolo.

¹⁰ Sentimenti che avevano trovato sbocco in quelle opere di Kyōka definite da critici del tempo (Shimamura Hōgetsu per primo) *kannen shōsetsu* (romanzi ideologici) e che denunciavano un anelito alla libertà del singolo: la libertà dell'amore dal dovere (*Yakō jūnsa*, 1895), dalle convenienze sociali e di classe (*Gekashitsu*, 1895), dalle sofferenze imposte da un matrimonio senza affetto (*Bake ichō*, 1896), dagli obblighi militari (*Biwaden*, 1896), dalla logica di guerra (*Kaijō hatsuden*, 1896) etc.

lizzazione di una bellezza dove lo spirito può librarsi in libero gioco, e dove la purezza, tragica e patetica, si contrappone alla mediocrità e volgarità della nuova era.

È difficile distinguere in tale purezza di sentimenti, sempre destinata alla distruzione e alla morte, il segno di una sconfitta in rapporto al mondo, o puramente la fuga consolatoria nel diletto, o ancora la sublimazione cosciente di un'azione che nella realtà poteva sfociare solo in distruzione e versamento di sangue. Vero è che Kyōka non rinuncia mai, anche se in forma più o meno velata, a opporsi con risentimento alle entità da lui odiate e avversate, e che al risentimento e alla passionalità intensa delle prime opere, che avrebbero potuto giungere a una formulazione distruttiva, è venuto sostituendo un valore positivo, anche se fittizio: quello dell'arte. Anche dove l'aspirazione a un'arte sublime, dolcissima, come in *Uta andon*, raggiunge una dimensione tecnicamente rarefatta, di pura finzione poetica, l'arte è vista come proposta di un valore alternativo alla realtà, carico di volontà e partecipazione esistenziale, di fronte al quale la realtà stessa diviene un'esistenza secondaria.

Se nell'opera di Kyōka (con talune eccezioni, come i lavori per il teatro realizzati nel periodo Taishō) l'amore, contrapposto ai valori "medievali" retaggio del periodo precedente, subisce una sconfitta che ne accresce la purezza e la grandezza, proprio su quei presupposti l'arte invece trova spazio per consolidare la sua vittoria, sofferta ma sublime.

In *Uta andon* tutti gli eventi, l'amore tra Omie e Onchi Kidahachi e la drammatica vicenda rievocata con scene diverse accostate e alternate nello spazio e nel tempo della narrazione, tutti i personaggi, simili a burattini mossi secondo il disegno che sottende alla costruzione del testo, giungono a essere sovrastati dall'arte. La figurazione di questo si manifesta nella danza finale a cui tutti concorrono, e l'immagine che si prospetta è quella di un'arte (in quanto artificio) che dispone sul palcoscenico del testo eventi e personaggi trasponendo tutto in una dimensione di sogno (*mugen*) che richiama, in parte, tecnica e struttura del *mugen nō*.

È questa l'arte completa e perfetta (*kanzen na geijutsu*)¹¹, che Kyōka enfatizza, un'arte che nasce per effetto dell'artificio, una tecnica di costruzione che può sfiorare la maniera e che dà vita o tenta di attingere all'opera perfetta (*kanzen naru sakuhin*)¹², frutto di una dedizione totale e di una perizia continua, di un esercizio solerte di

¹¹ *Romanchikku to shizenshugi in Izumi Kyōka sbū*, op. cit., p.350.

¹² *Yo no taido in Izumi Kyōka sbū*, op. cit., p.356.

elaborazione artigianale. La materia del mondo presente deve essere astratta, discriminata, modellata, strutturata ed elaborata in maniera artificiale per dare vita a un universo nuovo. L'ordine rinnovato è al di fuori e al di sopra di finalità morali (*sedō jinshin*, le indicazioni della moralità pubblica), e deve essere altro dalla volgarità e dal caos del reale che pervertirebbe l'armonia interna al testo. La selezione stessa non segue la logica della realtà – i principi e l'ordine del sistema costituito –, ma è soggetta alla sensibilità, alla particolare percezione della materia da parte dello scrittore che estrapola dalla realtà oggetti, immagini, fenomeni, eventi, gesti, suoni, colori, che ridisegnati in figure (significanti) attraverso la trama della scrittura si chiamano l'un l'altra a creare un assetto estetico originale autonomo. Tali figure abbisognano a questo scopo di una descrizione e narrazione ellittica, di uno stile espressivo sfrondata, talora iperbolico, intenso, spesso ambiguo, che per evocare predilige il 'gioco' estetico di apparenti deviazioni semantiche, che si alimenta di fantastico e di mistero (attraverso il non detto, l'anticipazione e il rinvio). In tal modo la finzione che è nei suoi scritti, ammantandosi dell'ambiguità dell'apparato poetico e della coscienza di metodo dell'autore, sfuggendo alle limitazioni di un rigore semantico eccessivo, talora arricchisce di una sensibilità e di un gusto fantasmagorico o mostruoso l'irreale, rispondendo a una logica irrazionale e oscura ma esteticamente coerente. Il mondo dell'arte per essere tale, superando il rapporto analogico con il mondo fisico, necessita di una scrittura che non rispecchia il linguaggio corrente, ma che si organizza secondo forme nuove, controllate dalla sensibilità e dalla tecnica dell'artista che esercita appieno nello scrivere la libertà creativa del suo io¹³.

Tuttavia, finzione e palcoscenico sono anche caratteri dello spettacolo e lo spettacolo e il teatro si avvalgono di suoni e colori. Come su accennato, la prosa di *Kyōka* è 'prosa costruita', ma non a imitazione del linguaggio comune, in maniera volutamente 'piatta': la componente di artificio infatti non è dissimulata ma permanentemente ricercata. La sua scrittura, ai fini estetici dell'arte, si pone anche l'obiettivo di dilettere, conferendo attrattiva alla forma del discorso attraverso la creatività delle metafore, e soprattutto facendo appello ai sensi e alla veste visiva e sonora delle parole. Il suo è linguaggio immaginoso carico di figuralità e ornamentalità poetiche e

¹³ In tal senso, lo stile di *Kyōka*, così ricco di iperbati, prolessi e altri artifici retorici, rappresenta uno degli esempi più significativi di sperimentazione estrema delle possibilità offerte dalla lingua giapponese.

ricco di elementi emozionali in cui il reale si concretizza tramite sensazioni vivide e sensuali.

Suoni e colori (luci) sono ripresi nel titolo stesso del lungo racconto, *Uta andon*, dove *uta* (poesia e canzone) sembra evocare il canto del cantastorie girovago, e *andon* è la lanterna giapponese, ‘elemento di colore’ nella rappresentazione dello scenario, luce che nel palcoscenico buio degli eventi narrati consente di scorgere i colori¹⁴.

Nella costruzione del palcoscenico di *Uta andon*, Kyōka ricorre a tutti gli artifici possibili. Gli elementi essenziali alla costruzione di una certa atmosfera si susseguono in un crescendo di tono: due anziani viaggiatori in abiti un po’ antiquati, le ombre della notte in una stazione a loro ignota, lo sbuffo del treno che parte, la luna che si riflette sul mare, due riscìo che corrono lungo le vie rischiarate appena da qualche lanterna, il silenzio desolato del quartiere di piacere in una notte d’inverno, la melodia del cantastorie e la sua voce limpida che infrange l’aria, il copricapo che ne nasconde i connotati, l’ambiente fumoso di vapore e il calore del locale di *udon*, un titolare gretto e una moglie sognante e un po’ civetta, la figura piacevole e spiritosa del cantastorie nativo di Edo, la misteriosa ombra di un massaggiatore cieco, timori e presagi, rumori e visioni, i riscìo che riprendono la corsa, l’arrivo e l’accoglienza alla locanda, il frastuono delle comitive che salutano i soldati in partenza, i giochi delle lontre alla foce del fiume, una patetica danzatrice che non conosce le sue ‘arti’, una *maitresse* comprensiva che l’incoraggia, la crudeltà di quel mondo, e così via. Sono tutti elementi che si richiamano però, nella messa in scena del palcoscenico, a sensazioni sonore e visive precise¹⁵.

In un alternarsi di contrasti e di luoghi scenici sull’identico palcoscenico¹⁶, con trapassi di tono accuratamente studiati, ora accentuati ora smorzati, si prepara l’avvento del nucleo emozionale del

¹⁴ Un’interpretazione del titolo del racconto in: MURAMATSU S., *Izumi Kyōka*, Tōkyō, Neiraku shobō, 1966, pp.320-330.

¹⁵ ONODERA (*Uta andon* in “Kokubungaku, Kaishaku to kanshō”, 1973, 6, pp. 122-123) sottolinea l’importanza che rivestono le percezioni acustiche nel clima di tensione del racconto.

¹⁶ ASADA SHŌJIRŌ (“*Uta andon*” *kushaku – kanshō I*, in “Kōbe daigaku kyōiku gakubu kenkyū shūroku”, 23, marzo 1960, p.14) sottolinea come i continui cambi di scena, dalla stazione di Kuwana al negozio di *udon*, all’albergo e viceversa, richiamino quelli rapidi del *kabuki* con la tecnica del *mawaributai* (palcoscenico girevole) che ruota sotto gli sguardi degli spettatori. Nello stesso è presentata anche la struttura dei cambi di luogo scenico nei diversi capitoli del racconto.

racconto, ora sottilmente preannunciato e ora disilluso: il racconto concitato, attraverso le parole del cantastorie Onchi Kitahachi, della vicenda che ha segnato in modo cruciale la sua vita (l'umiliazione cui sottopone il cieco Sōzan, virtuoso cantore di *utai*, determinandone il suicidio, e la conseguente decadenza da celebre attore *nō*, diseredato per punizione dallo zio, ad artista errante), il racconto delle vicissitudini della danzatrice Omie (figlia di Sōzan venduta a una casa di *geisha* in seguito alla morte del padre), il loro incontro, l'amore, la trasmissione del *nō*, la purificazione tramite la sublimità dell'arte, valore supremo e incancellabile che tutto sovrasta e annulla in magica armonia. Il culmine drammatico – dopo i due climax in cui nello stesso tempo e in luoghi diversi Kitahachi e Omie rivivono i ricordi struggenti del loro vissuto – è nello splendore meraviglioso e ineffabile della danza finale in cui tutti i protagonisti di quegli accadimenti passati intervengono, tra uno sciabordare d'acque, un riflettersi di luci nella notte, un riecheggiare di ritmi, il riapparire dell'ombra di Sōzan.

Ma Kyōka, al di là di questi elementi, non trascura di costruire il suo palcoscenico in un luogo che all'aura prefissa contribuisce in maniera determinante nei modi appresi dalla tradizione. Il suo palcoscenico non è soltanto un luogo geografico – in questo caso Kuwana –, non è soltanto un concorrere di immagini e memorie sonore, ma un luogo essenzialmente poetico.

Il racconto in effetti viene trapunto accuratamente su uno sfondo di momenti letterari del passato cui si richiama e a cui rimanda esplicitamente, più volte. È la citazione d'esordio da *Tōkaidōchū hizakurige* (1802-1809) di Jippensha Ikku, che nella cornice del viaggio, nel gusto per usi e costumi, paesaggi e specialità culinarie, scenari e vicissitudini, descrive con humour il piacere e gli inconvenienti del viaggio, un'umanità varia e colorata, un senso di amicizia e spensieratezza. Kyōka con voluta ironia e con una tecnica parodistica (*modoki*) che troviamo spesso nella tradizione giapponese¹⁷, costruisce la sua storia su quell'atmosfera, e il risultato, affatto nuovo, fa risaltare, in contrapposizione al tono bonario e umoristico del *Tōkaidōchū hizakurige*, l'alta e intensa drammaticità della vicenda che torna a rivivere sul palcoscenico che egli va allestendo.

¹⁷ A questa figura retorica fa riferimento MATSUMURA TOMOMI (*Uta andon in "Kokubungaku"*, XXX, 7, giugno 1985, p.125).

¹⁸ La discesa della divinità Susanoo no mikoto nella regione di Izumo è narrata nel libro I del *Kojiki* e dà inizio al cosiddetto "ciclo di Izumo".

¹⁹ L'esilio di Genji a Suma nel *Genji monogatari* è uno degli esempi più illustri.

Al pedale comico del racconto di Ikku viene accostato e subito giustapposto, infatti, il registro patetico e melanconico della poesia dello *hakatabushi*, intonato da Kitahachi, e su questi due toni si dipana il racconto, in una duplicità di piani secondo cui sotto la superficie (*omote*), svagata e leziosa, si nasconde un rovescio (*ura*) mesto e carico di tensione ancora ignoto. Con il chiarirsi delle circostanze, poi, anche la figura del cantore itinerante non può non venire associata ai motivi di decadenza così ricorrenti nell'universo narrativo giapponese: dai miti di Susano no mikoto nel *Kojiki*¹⁸ ai personaggi di nobili di corte esiliati in luoghi sperduti nei *monogatari*¹⁹, ai protagonisti di *wagoto* del *kabuki*²⁰, alle figure di nobili decaduti nelle vesti e condizioni umili dello *yatsushi*²¹.

Il concetto di riviviscenza di un evento in una veste dissimulata, a distanza di tempo, rinvia ancora alla struttura del *mugen nō* (*nō* di sogno) in cui il fantasma di un personaggio del passato ripresenta la propria vicenda narrandola e danzando di fronte a un viaggiatore in visita alla località che reca tracce di quell'evento. Nel caso di *Uta andon*, lo schema viene, anche nella forma, sostanzialmente ricalcato ma complicato e rivisto in modo personale²². In effetti, al di là dell'andamento ritmico in sequenza del racconto che sembra suggerire l'ordine estetico del *jo ha kyū*, se esistono affinità strutturali tra il racconto e il *mugen nō*, queste si presentano in forma molto intricata e sottile, sfumata e complessa, tale da negare una facile corrispondenza e affermare la necessità di un'analisi minuta²³.

²⁰ Ci si riferisce in particolare ad alcuni drammi scritti da Chikamatsu Monzaemon o, comunque, incentrati sulle sorti di una grande casata (*oie kyōgen*) del periodo Genroku, in cui protagonisti di *wagoto* (azione armoniosa) sono dei giovani nobili decaduti che hanno dilapidato le loro sostanze nel quartiere di piacere e che si recano in visita alla cortigiana amata in umili vesti di carta.

²¹ *Yatsushi* è situazione ricorrente codificata nel teatro tradizionale del periodo Tokugawa (*kabuki* e *jōruri*). Richiamandosi alla tradizione letteraria su descritta, consiste nella rappresentazione della decadenza di personaggi nobili o di nascita elevata costretti a vivere in condizioni umili e a svolgere attività non confacenti al loro stato.

Asada Shōjirō nel dettagliato commento al testo di *Uta andon* (cfr. artt. su citati) evidenzia con ricchezza di riferimenti culturali i molteplici rinvii a situazioni e figure del repertorio teatrale della tradizione. Con una tecnica di trasposizione di piani, per esempio, l'entrata di Kitahachi nel locale di *udon* sembra richiamare la scena analoga in un locale di *soba* con protagonista il bandito Naozamura in *Kumo ni magou Ueno no hatsuhana* (1881), *kabuki* di Kawatake Mokuami. ASADA (art. cit. I, p.16).

²² Raffronti tra l'opera di Kyōka e il *nō* sono stati fatti da numerosi critici, a partire da YOSHIDA SEIICHI (*Kyōka no hyōgen*, in "Kikan Meiji bungaku", marzo 1934).

²³ KASAHARA N. (op. cit., p.245).

La riscrittura utilizza infatti svariate suggestioni derivanti dal codice culturale comune che si sovrappongono o intrecciano. Nel versante della trama di Omie, per esempio, la vicenda personale da lei narrata ricalca gli schemi del racconto popolare, le passioni di eroine del *sekkyōbushi* o del *kojōruri*.

Infine, il racconto si chiude con un altro richiamo al patrimonio letterario, anzi teatrale, del passato, il *nō Ama*, la cui citazione è tanto importante e suggestiva quanto di oscura corrispondenza²⁴.

Nel celebre *nō*, un nobile ministro di Fusasaki, saputo che il segreto del proprio successo è celato nella morte della madre, un'*ama* della spiaggia di Shido morta proprio a Fusasaki, decide di visitare il luogo per renderle omaggio e celebrarne il suffragio. Giunto sul luogo accompagnato dal seguito, un'*ama* gli narra l'antica storia svoltasi su quella spiaggia. Un tempo, la sorella di Fujiwara no Fuhito, divenuta sovrana in Cina, aveva offerto al tempio della sua famiglia, il Fukkōji, tre gemme, una delle quali di straordinaria bellezza era stata rubata a largo della costa e custodita nel castello del dragone. Fuhito, giunto in vesti umili sul posto per recuperarla²⁵, ha una relazione con un'*ama* da cui nasce un figlio. Questa donna, fattasi promettere da Fuhito che se fosse riuscita a riprendere la gemma in fondo al mare il proprio figlio sarebbe divenuto erede della famiglia Fujiwara, si allaccia una fune lunghissima e si immerge nel mare. L'*ama* mostra ora con i gesti e la danza al nobile di Fusasaki l'impresa della madre (*Tama no dan*, passo della gemma). L'*ama* descrive come la madre, approfittando del fatto che gli abitanti del mare aborriscono i morti, recisasi il seno e celatavi la perla, confonde con il sangue i draghi marini e riesce a fuggire. L'*ama* che ha narrato lo svolgimento dei fatti rivela di essere lei stessa lo spirito della madre, e lasciando al figlio uno scritto svanisce nel fondo del mare. Mentre il nobile di Fusasaki fa officiare alla memoria della madre, l'*ama* ha assunto il suo reale aspetto, celebrando le virtù del *Sūtra del Loto*, esulta nella danza per la raggiunta buddhità e, raccontando l'origine del tempio di Shido e la misericordia di Kannon che le ha permesso il compimento del suo desiderio, esce di scena.

²⁴ KASAHARA N. (*op.cit.*, pp.234-235) segnala che, nell'annuncio che precedette l'uscita del racconto, questo è stato presentato come "la danza dell'*ama*", a indicare come, prima del viaggio a Kuwana che avrebbe ispirato il racconto, tale fosse l'idea ispiratrice di *Uta andon* nell'intenzione dell'autore.

²⁵ Anche il personaggio di Fuhito si presenta nella situazione di travestimento in vesti umili (*yatsushi*).

In *Uta andon* il celebre *Tama no dan*, eseguito danzando da Omie, come sottolineato da Kasahara²⁶, assieme al *Tōkaidōchū hizakurige* verrebbe a costituire uno dei due assi, spaziale e temporale, su cui è impostato il racconto; l'intreccio delle due trame delle due fonti citate costituirebbe in effetti la struttura narrativa stessa di *Uta andon*. In effetti, è a questa danza, alla preparazione a quest'acme scenografica, che tutta la narrazione si finalizza (se finalità si può riconoscere a un'estetica, quella di Kyōka, in cui unico fine è la bellezza e il compimento della magia dell'arte). In questo contesto, ricercare a forza le motivazioni logiche o razionali di una scelta caduta sul *nō Ama*, sulla descrizione del sacrificio della donna per il recupero della gemma, è forse inutile. Il testo lascia spazio a innumerevoli letture in una costellazione di sensi: quella gemma è forse l'arte stessa, l'arte autentica di cui Kitahachi con la purificazione della sua esistenza errante e solitaria diviene divinità tutelare.

Il ricamo di nuovi eventi, nuovi sensi, nuovi sembianti, in uno sfondo apparentemente immutato, è uno degli artifici fondamentali della tradizione letteraria in Giappone. Dietro l'apparenza dello stereotipo (di personaggi e situazioni che si ripetono nella tradizione), si nasconde però l'originalità di una nuova creazione dagli assetti formali e semantici invero complessi, non più riconducibili direttamente alle diverse fonti. In *Uta andon*, in particolare, la realtà del viaggio a Kuwana e la materia letteraria di *Tōkaidōchū hizakurige*, del *nō Ama* e delle altre 'citazioni' dal retroterra culturale, contribuiscono alla costruzione di uno sfondo e di un'atmosfera in cui la vicenda ideata dallo scrittore acquista spessore, risonanza e un'aura di magia e bellezza 'costruita' che corrisponde all'artificio della narrazione voluto da Kyōka nel pieno della sua maturità, e che forse non ha finalità altra se non se medesima.

²⁶ *Op. cit.*, p.235.

Roberto Tottoli

ALCUNE CONSIDERAZIONI SU ĠĀNN IN COR. 27:10 E 28:31

In una recente ricerca sul miracolo del bastone di Mosè mutato in serpente abbiamo accennato alla questione del significato di *ġānn* in Cor. 27:10 e 28:31¹. Questa nota ha lo scopo di completare le fonti vagliate e soprattutto di porre all'attenzione un passo che i traduttori occidentali del Corano interpretano tuttora in modo contrastante.

Il termine *ġānn* compare sette volte nel Corano; in cinque passi (Cor.15:27; 55:15,39,56,74) è inequivocabilmente nome collettivo di *ġinn* (spiritelli/demoni). In due altri passi del Libro sacro, identici, il termine *ġānn* è menzionato nella descrizione del miracolo del bastone di Mosè che divenne un serpente. Nell'episodio del rovelo ardente, Dio, per tranquillizzare il profeta, ne trasforma il bastone in una serpe tanto che Mosè *ra'ābā tabtazzu ka-anna-hā ġānnun* (lo vide agitarsi come se fosse *ġānn*, Cor.27:10; 28:31).

Le fonti arabe, a proposito del significato del termine *ġānn* in questi due ultimi passi, sono assolutamente concordi; *ġānn* è un serpente, una specie di serpente, piccolo e rapido nei movimenti, quasi domestico per quanto è abbondante nelle case². Queste definizioni di *ġānn* si ripetono invariabilmente nelle raccolte di *ġarīb al-Qur'ān* o *ġarīb al-luġa*: *ġānn* è una specie di serpente (*darb/ġins min al-ḥayyāt*)³. Un *ḥadīṭ* riporta che il Profeta

¹ Ci riferiamo al nostro articolo *Il bastone di Mosè mutato in serpente nell'esegesi e nelle tradizioni islamiche*, "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli", in corso di stampa; alle stesse questioni, nell'esegesi moderna, è dedicato un altro nostro articolo, *La moderna esegesi islamica ed il rifiuto delle isrā'iliyyāt: le leggende sul bastone di Mosè mutato in serpente*, "Annali di Ca' Foscari", 29, 3 (serie orientale 21), 1990, pp. 25-35. Un ringraziamento va a Massimo Laria per il suo aiuto nella raccolta di fonti nuove non considerate in questi due precedenti scritti.

² Si vedano i commentari citati in nostro articolo *Il bastone di Mosè*, cit., tra cui segnaliamo al-Farrā', *Ma'ānī al-Qur'ān*, Il Cairo 1955-72, II, p. 287; Ibn Qutayba, *Tafsīr ġarīb al-Qur'ān*, Il Cairo 1958, p. 322; al-Ṭabarī, *Ġāmi' al-bayān 'an tafsīr al-Qur'ān*, Il Cairo 1968, XIX, p. 135.

³ La più interessante definizione al proposito è quella di al-Rabā'ī, *Niẓām al-ġarīb fī al-luġa*, Damasco-Beirut 1980, p. 218; si veda, inoltre, s.v. *ġānn*, al-Rāġib al-Isfahānī, *al-Mufradāt fī ġarīb al-Qur'ān*, Il Cairo 1961; al-Tamīmī, *al-Musalsal fī ġarīb luġat al-Qur'ān*, Beirut 1957; al-Siġistānī, *Ġarīb al-Qur'ān*, Il Cairo 1982; Ibn al-Mulaqqin, *Tafsīr ġarīb al-Qur'ān*, Beirut s.d.;

nahā 'an qatl al-ġinnān allatī fī al-buyūt (evitava di uccidere i serpenti che stanno nelle case)⁴.

Le traduzioni occidentali moderne del Corano offrono un quadro ben diverso. Accanto a quelle, più numerose, che traducono *ġānn* con serpente attenendosi alla tradizione islamica⁵, altre indubbiamente prestigiose procedono diversamente. È il caso di R. Paret, R. Blachère e A. Bausani che considerano *ġānn*, in questi due versetti, un plurale o sinonimo di *ġinn*, come negli altri cinque passi citati del Corano in cui compare⁶. Piuttosto strano, con queste premesse, ci sembra quindi l'assoluto silenzio riservato, nelle note e commenti alle rispettive opere, a questa diversa traduzione di *ġānn* in Cor.27:10 e 28:31⁷.

Primi interrogativi sul significato di *ġānn* in questi due versetti erano già stati posti da T. Nöldeke in una breve comunicazione di oltre un secolo fa⁸. I termini della questione sono gli stessi di allora. Se si escludono lessici e *tafsīr* medievali, alcune opere più antiche sembrano infatti lasciar trasparire una relazione piuttosto stretta, e non solo per la comune radice, tra il serpente *ġānn* ed i *ġinn*. Un brano assai citato di al-Azraqī (m. 250/865) narra di un *ġinn* che si trasforma in un serpente *ġānn* per fare il *tawāf*⁹. Al-Ġāhiz (m. 255/869), discorrendo delle usanze dei beduini nei confronti del serpente *ġānn* (*al-ġānn min al-hayyāt*), riporta l'episodio di un uomo che si trovava con tale serpente sul fondo di un pozzo. Costui rimase in quello

al-Turayhī, *Tafsīr ġarīb al-Qur'ān al-Karīm*, s.l. 1960; Ibn al-Aṭīr, *Nihāya fī ġarīb al-ḥadīth wa al-atar*, Il Cairo 1963.

⁴ Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Beirut s.d., XIV, p. 232 (*Kitāb qatl al-hayyāt*, 5); si veda inoltre il commento di al-Nawawī in margine alla citata edizione; Abū Dawūd, *Sunan*, II, pp. 708-9 (*Kitāb al-Adab*, 174); IBN HANBAL, *Musnad*, Il Cairo 1896, III, p. 430. *Ġinnān* viene considerato il plurale di *ġānn*, si veda Ibn al-Aṭīr, *op. cit.*, s.v.

⁵ Si vedano le traduzioni di Cor.27:10 e 28:31 di G. SALE (*The Koran*, Londra 1764), A.J. ARBERRY (*The Koran Interpreted*, Londra 1955), A. YUSUF ALI (*The Holy Qur'ān*, New York 1946), A. ALI (*Al-Qur'ān*, Princeton 1984), J.M. RODWELL (*The Koran*, Londra 1861), M. KAZIMIRSKI (*Le Coran*, Parigi 1970), E. MONTET (*Le Coran*, Parigi 1929), J. GROSJEAN (*Le Coran*, Parigi 1979), L. BONELLI (*Il Corano*, Milano 1987), A.T. KHOURY (*Der Koran*, Gutersloh 1987), T.F. GRIGULL (*Der Koran*, s.l. 1923), J.P. MACHADO (*Alcorão*, Lisbona 1979), J. GARCIA-BRAVO (*El Coran*, Barcellona s.d.), I.Y. KRACHKOVSKY (*Koran*, Mosca 1963); R. BELL (*The Qur'ān*, Edimburgo 1937-9) lascia trascritto nel testo *ġānn* e poi riporta in nota che è un serpente.

⁶ Questi traduttori, ed altri che qui citiamo, traducono *ġānn* in Cor.27:10 e 28:31 con *ġinn* oppure con demone; oltre a R. PARET (*Der Koran*, Stoccarda-Berlino 1966), R. BLACHERE (*Le Coran*, Parigi 1949-50) e A. BAUSANI (*Il Corano*, Firenze 1978), si veda M. PICKTHALL (*The Meaning of the Glorious Koran*, Londra 1930), T. NAGEL (*Der Koran*, Amburgo 1983), B. DE CASTRO (*Alcorão*, s.l. 1964) e S. MAZIGH (*Le Coran*, Parigi 1985).

⁷ Il solo Krachkovsky, *op. cit.*, p. 573 n. 3, accompagna la sua traduzione con una citazione da T. SABBAGH (*La Metaphore dans le Coran*, Damasco 1943, p. 203) secondo cui *ġānn*, al contrario, è uguale a *ġinn*.

⁸ T. NÖLDEKE, *Die Schlange nach arabischen Volksglaube*, "Zeitschrift für Völkerpsychologie", 1 (1866), pp. 413-14.

⁹ Si veda Nöldeke, *op. cit.*, p. 414; H. WOHLSTEIN, *Zu einigen Zauberworten in der biblischen Umwelt*, "Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft", 117 (1967), p. 229; G. CANOVA, *Serpenti e scorpioni nelle tradizioni arabo-islamiche*, "Quaderni di Studi Arabi", 8 (1990), p. 200.

stato di pericolo finché riuscì a cacciarlo ed il serpente strisciò via; l'uomo rimase con gli occhi socchiusi, finché il serpente *ġānn* non se ne fu andato, "come se volesse mantenersi puro nell'avvicinare un *ġinn*"¹⁰. Abū 'Ubayda (m. 209/825), a commento di Cor.28:31 riporta il *maġāz* (significato metaforico) tradizionale per cui il bastone di Mosè si muoveva *ka-anna-hā ġānn min al-ḥayyāt* (come se fosse *ġānn* dei serpenti); tuttavia aggiunge che, allo stesso tempo, il *maġāz* di Cor.20:20¹¹ è che il bastone si trasformò *fa-idā hiyya ḥayya min al-ġānn* (ed ecco che divenne un serpente dei *ġinn*)¹². Quanto quest'ultima considerazione sia diversa dall'interpretazione prevalente per cui *ġānn* è un serpente senza alcun dubbio, è evidente dalla prudenza di Ibn Ḥaġar (m. 852/1449) che, dopo aver riportato le parole di Abū 'Ubayda, puntualizza che si tratta della stessa cosa, vale a dire che tra i due *maġāz* non c'è contrasto¹³. Un particolare che rafforza queste scarse testimonianze è lo stretto rapporto tra *ġinn* e serpenti; "la forma che più si addice al *ġinn* è quella del serpente"¹⁴. *Ġānn*, infatti, oltre a serpente e a numerosi altri significati che qui non ci riguardano, è il termine che indica il padre dei *ġinn*¹⁵. Tutto questo rende plausibile l'ipotesi che *ġānn* abbia un valore metaforico che non escluda né il significato di serpente né quello di *ġinn*.

Se a queste considerazioni aggiungiamo che nulla di rilevante testimonia l'esistenza di un serpente *ġānn* oltre ai dati coranici, non sarà difficile considerare plausibili le due diverse traduzioni del termine. Infatti la tradizione esegetica medievale considera *ġānn* in Cor.27:10 e 28:32 un serpente ma questo significato secondario del termine poggia esclusivamente su paralleli con gli altri versetti in cui viene descritto il miracolo di Mosè. Altra considerazione, strettamente correlata a questa, deve essere aggiunta per quanto riguarda le definizioni date nelle raccolte lessicografiche. Alla voce *ġānn*, soprattutto nei lessici medievali e nelle opere di *ġarīb*, il significato di serpente è sicuramente l'ultimo in ordine di importanza ed i versetti coranici sono la prova principale, ed a volte unica, su cui è fondata questa spiegazione¹⁶. I brani citati in precedenza, di al-Azraqī ed al-Ġāhiz, se da un lato testimoniano uno stretto rapporto tra *ġānn* e *ġinn*, dall'altro non possono essere considerati testimonianza certa di credenze pre-islamiche su un serpente di nome *ġānn*; oltre due secoli separano il testo coranico da

¹⁰ Al-Ġāhiz, *Kitāb al-ḥayawān*, Il Cairo 1966, VI, p. 47.

¹¹ In Cor. 20:20 viene sempre descritto il miracolo ma il termine usato per indicare il serpente, in cui il bastone si trasforma, è *ḥayya*.

¹² Abū 'Ubayda, *Maġāz al-Qur'ān*, Il Cairo 1955, II, p. 103.

¹³ Ibn Ḥaġar, *Fath al-bārī*, Il Cairo 1959, VII, p. 157.

¹⁴ G. CANOVA, *op. cit.*, pp. 199-200; si vedano inoltre le pp. 199-201 dedicate alla relazione *ġinn*/serpenti; interessante è quanto riportato da al-Baġawī, *Šarḥ al-Sunna*, XII, p. 195: *ġānn* è trasformazione (*mash*) di *ġinn*.

¹⁵ Si veda al-Diyārbakrī, *Ta'riḥ al-Ḥamīs fi aḥwāl anfas nafīs*, Il Cairo 1866, I, p. 32; E.W. LANE, *An Arabic-English Lexicon*, Londra-Edimburgo 1863-93, II, pp. 492-493.

¹⁶ Si vedano le fonti citate alla nota 3.

queste prime citazioni importanti che attestano l'esistenza di un serpente con tale nome ¹⁷.

Il quadro che ne deriva è assai complesso: da un lato la tradizionale comprensione del testo sacro non ammette fraintendimenti, *ġānn* è il nome di una specie di serpente ¹⁸, dall'altro le ricorrenti citazioni e puntualizzazioni nelle opere di *ġarīb*, e quanto detto in precedenza, inducono ad avanzare l'ipotesi che il significato originario di *ġānn* in Cor.27:10 e 28:31 sia lo stesso, di plurale di *ġinn*, degli altri cinque versetti in cui compare. In quest'ultimo caso, l'esegesi islamica avrebbe corretto il significato, forse per non ingenerare fraintendimenti sulla consistenza del miracolo operato da Mosè. Un versetto in cui si dice che il bastone si agitò "come se fossero dei *ġinn*" ¹⁹, avrebbe eventualmente indebolito la prova effettiva del miracolo, che il bastone divenne una *bayya tas'ā* (serpe strisciante) ²⁰ e poi un *tu' bān mubīn* (serpente evidente) ²¹, senza possibilità di dubbi sulla trasformazione. Quanto la sola presenza di tre termini diversi nel Corano (*bayya*, *tu' bān* e *ġānn*) per menzionare questo serpente abbia angustiato gli esegeti è già stato a sufficienza sottolineato ²². Per quello che qui ci interessa, dobbiamo aggiungere che, con queste premesse, non è difficile credere nella possibilità che il significato di *ġānn*, in questi due versetti, testimoniato fino ai nostri giorni, abbia in origine prevalso su un altro poi debitamente omesso o dimenticato. I due secoli che dividono le prime testimonianze significative dai dati del Corano, consentono di formulare pesanti dubbi anche se, allo stesso tempo, impediscono una soluzione.

Ci sembra evidente, a questo punto, che la questione qui trattata avrebbe meritato maggiore attenzione ed una puntualizzazione nelle traduzioni occidentali del Corano. Le due diverse traduzioni di *ġānn*, in Cor.27:10 e 28:31, continuano a sopravvivere nelle diverse lingue occidentali senza una nota che avverta il lettore delle difficoltà del passaggio e senza che il traduttore motivi la scelta tra serpente e *ġinn*. Soprattutto in quest'ultimo caso, nella scelta sottintesa e avvalorata nelle traduzioni di Blachere, Paret e Bausani, e che contrasta con l'esegesi classica islamica, la questione avrebbe meritato una puntualizzazione.

¹⁷ Le citazioni del plurale di *ġānn*, *ġinnān*, nelle raccolte di *hadīṭ* non sono rilevanti.

¹⁸ Questo significato è consolidato fino ai giorni nostri; si veda, ad esempio, l'uso di *ġānn* in alcuni dizionari medievali, citato da I. Löw, *Aramäische Schlangennamen*, in "Festschrift zu Ehren des Dr. A. Harkavy", St. Petersburg 1908, p. 44, per tradurre un termine in siriano. Per le opere moderne che riportano l'interpretazione tradizionale, rimandiamo al nostro articolo *La moderna esegesi islamica*, cit., e le fonti ivi citate. Un particolare curioso è dato da quanto riportato da J. KNAPPERT (*Islamic Legends. Histories of the Heroes, Saints and Prophets*, Leida 1985, I, p. 109) da fonte orale moderna a proposito del bastone di Mosè che divenne *like a jinn*; questo, tuttavia, non basta per comprendere se tale fosse il senso attribuito a *ġānn* dalla fonte orale o se sia una traduzione dello stesso Knappert.

¹⁹ Cor.27:10 e 28:31.

²⁰ Cor.20:20.

²¹ Cor.7:107 e 26:32.

²² Si vedano i nostri due articoli citati in precedenza.

Ispirato da questi stessi dubbi è quanto riporta, incidentalmente, cercando però di risolvere la questione, H.T. Norris: il bastone *changed into a jinnī in the shape of a serpent* (si trasformò in un ġinn dalla forma di serpente)²³. In questa traduzione ġānn conserva sia il significato di ġinn che quello di serpente. Mentre però tale interpretazione è in grado di spiegare la complessità del significato di ġānn, difficilmente può aver trovato l'approvazione di uno scrupoloso esegeta medievale nel tentativo di levigare le nodosità della parola sacra.

²³ H.T. NORRIS, *Qisaṣ Elements in the Qur'ān*, in *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*, a cura di A.F.L. Beeston, T.M. Johnstone, R.B. Serjeant e G.R. Smith, Cambridge 1983, p. 251.

Gianroberto Scarcia
AFGHANO-ILLIRICA III

I. *Skanderbeg versus Copernic?* *

Canta Musa la guerra, onde sofferse
Tanti, e si gravi affanni il Re d'Epiro;
All'hor, che'l Sole eterno il di gli aperse
Di doppia notte l'ombra a lui sparìro:
Di tanti corpi il pian si ricoperse,
Tante alme al Ciel, tante a l'Inferno giro,
Restando co'l gran campo a Croia vinto
Il Tracio Imperator, dal duolo estinto ¹.

De cette façon, retentissante et “inspirée”, chers collègues et chers camarades, s'ouvre la *Scanderbeide*, un grand poème dans le style du Tasse, composé par Margherita Sarrocchi, une femme savante du seizième-dix-septième siècle, née à Naples en 1560. Une femme qui est très discutée non seulement dans le milieu littéraire officiel (“*immortales cum eo inimicitias suscipere, qui in disputando, non continuo iis, quae ab ipsa dicerentur, assensionem suam praebuisset, aut eisdem adversari haberet, in his Io. Baptistam Marinum*” ², qui la qualifie de *loquacissima Pica* ³; en outre, Tommaso Stigliani, dans son *Canzoniere*, appelle la *Scanderbeide* “poema erroneo, degno

* Testo di una comunicazione (dal titolo originario *Le milieu romain qui produit le poème “Scanderbeide” de Margherita Sarrocchi*) letta il I settembre 1989 al VI Congresso Internazionale di Studi sul Sud-Est Europeo, Sofia, 30 agosto-5 settembre.

¹ M. SARROCCHI, *Scanderbeide*, Roma, 1623, I, 1, p. 1.

² *Iani Nicii Erithraei* (G.V. ROSSI “L'Eritreo”), *Pinacotheca imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui, auctore superstate, diem suum obierunt*, s.l. [Amsterdam?], 1643, p. 259.

³ G.B. MARINO, *Adone*, IX, 187:
Mentre [il Gufo] a garir s'appresta acconcio in atto
Che de la nobil turba il gioco accresce,
E scote l'ali e in un medesimo tratto

di avvolgere sarache" ⁴), mais aussi à cause de ses moeurs un peu excentriques et osées vis-à-vis des principes d'une morale qui n'est plus celle de la Renaissance: *nec sicut quidam, qui maligne eam laudabant, soliti erant dicere, fuit inter mulieres vir* – il y a par exemple un peu de mystère dans ses rapports, de nature économique, avec le malheureuse Beatrice Cenci ⁵ – *et inter viros mulier (...)* *Sed longe meritis major illi inerat vanitas atque superbia* ⁶. Pas de mystère du tout, au contraire, dans l'accueil qu'elle réservait à tout le monde dans sa confortable maison de Rome, avant et après la mort de son très tolérant mari (*non solum harum politissimarum artium, sed Philosophiae, Theologiae, omnium qui bonarum disciplinarum principes haberentur, concursus ad eam fiebat: illa eorum disputationibus aderat, illa eorum controversias dirimebat, illa quidquid loquebatur, non Sarrochiam sed Socratem dixisse, non ab ea profectum, quae posset errare, sed Delphis responsum existimari poscebat*) ⁷.

Le poème, paru en 1606 dans une première édition de onze *canti* et dans une édition complète posthume (en 1623) de vingt-trois *canti* (la poétesse mourut en 1618) n'est pas un chef-d'oeuvre inconnu à signaler; à peine (ou rien du tout) nommé dans les ouvrages critiques dédiés à la littérature italienne malgré son "engagement", il n'a pas eu beaucoup de fortune même dans les ex-vilayets turques d'Europe: en terre de Yunanistan, il fait une timide apparition dans l'introduction à la biographie de Skanderberg par Vretos, publiée à Athènes en 1848, où on lit que "[...] De toute façon la gloire de l'admirable Skanderbeg ne se borna pas à être rendue éternelle par Clio; la gentile Calliope aussi voulut participer, en louant, avec ses hymnes, les grandes aventures du héros. Dans ce but Margherita Sarrocchi [...] composa la 'Scanderbeide', poème épique en forme de chants sur les luttes de Skanderberg..." ⁸.

Mais ce n'est pas une question littéraire que je vais poser aujourd'hui: ce n'est même pas une question de quelques pages d'histoire à mieux illustrer, car il n'y a rien d'inédit que l'on puisse ajouter, grâce au vers de la *loquacissima Pica*, à nos connaissances sur la vie et sur les exploits glorieux de l'aigle albanais.

Gli urla tra' canti ambiziosi ei mesce,
Loquacissima Pica il contraffatto
Uccellato Uccellone a sfidar esce,
E con strilli importuni in rozzi carmi
Dassi anch'ella a gracchiar d'amori e d'armi.

⁴ Cité par G. Gabrieli, "Luca Valerio Linceo e un episodio memorabile della vecchia Accademia", *Rend. R. Acc. Naz. Lincei*, Classe sc. mor. ecc., serie VI, 9, 1933, p. 703.

⁵ *Ibid.*, p. 702.

⁶ *Pinacotheca*, cit., p. 259.

⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁸ Cité par T.P. GIOHALAS, 'O Georgios Kastriotēs - Skentermpeēs eis ten neoellēnikēn istoriografian kai logotehnia, Thessalonikē, 1975, p. 107.

Un mythe, oui. Mais ce n'est pas non plus une question de persistance du mythe catholique de l'athlète de Jésus Christ face à l'invasion turque (face à l'Empire du Mal de l'époque, si vous voulez, bien qu'il y eût alors deux diables, pour ainsi dire, *athées*, les Turcs et les protestants).

En effet, ce mythe existait depuis longtemps, et la Contre-Réforme romaine ne fait que s'en emparer davantage, en présentant à nouveau son champion fictif, le Champion d'Autrui, juste au lendemain du jour où s'accomplissait la tragédie d'un véritable champion de la pensée occidentale vivante tel que le "magicien matérialiste" Giordano Bruno.

Je crois que l'opération politico-culturelle, comme on le dit aujourd'hui, de Margherita Sarrocchi – glorifier un Orient chrétien totalement dévoué au Pape – est strictement nouée à l'activité et aux complexes psychologiques de Luca Valerio, le mathématicien, lui aussi napolitain par naissance, plus âgé qu'elle d'une dizaine d'années, qui avait été son maître et qui était à l'époque son ami intime et – dit-on – sa victime⁹.

Valerio était un savant authentique, apprécié par Galilei, qui lui avait ouvert les portes, non sans mérite en tout cas, de l'Académie des Lyncées, l'institution audacieuse du prince Federico Cesi¹⁰. C'était peut-être un rapport tourmenté, si Valerio avouait la nécessité d'assurer Galilei, dans une de ses lettres, que ses sentiments ne devaient pas être soupçonnés d'un possible changement injustifié¹¹.

Il y avait donc des soupçons, et ces soupçons étaient tellement justifiés, qu'un mois après la censure (février 1616) des propositions coperniciennes sur la stabilité du soleil et le mouvement de ce monde, on trouve dans les Actes de l'Académie des mots très sévères à l'égard du mathématicien, qui avait donné sa démission (refusée)¹². Bref, ce savant s'était retrouvé dans une situation de profonde incohérence entre lui-même et son appartenance culturelle aux Lyncées, l'Académie étant en parfait accord avec les théories coperniciennes, puis galiléennes, qu'il avait, au contraire, *inexplicablement*, refusées. En feuilletant la correspondance de Valerio des années précédant le fatidique 1616, on peut déjà déduire, des allusions adressées à un ami commun, un certain malaise (signalé aussi par Valerio même, qui, en 1615, écrivait à Galilei: "quanto alli miei studi, da tanti et così strani impedimenti sono stati interrotti..."¹³), tout à l'ombre du rapport avec Margherita Sarrocchi: "Il sig. Luca è più immerso che mai in quello umore solito della S.M.S. [signora Margherita Sarrocchi], la quale è in molta necessità, et lui vuole per sovenirla e mancare alle sue proprie; et talmente v'è immerso, che si può dire imbestialito... Non ho visto... il sig. Luca se non così alla sfuggita, perché sta molto lontano, et sempre impedito per vettureggiare, carico, in servitù della signora Margherita, tralasciando, per quanto dice, gli

⁹ G. GABRIELI, *cit.*, p. 703 et passim.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 695-696.

¹¹ *Ibid.*, p. 699.

¹² *Ibid.*, pp. 709-712.

¹³ *Ibid.*, p. 700.

studi, et così, beffeggiato da molti, si sotterra per tale umore; né io mi sono ardito a persuaderlo più che tanto, perché lo veggio troppo in preda a tale umore; anzi mi sfugge, perché sempre à sotto, o che io lo trovo, o carne o cose siffatte, che le porta là da questa cogliona, et si scusa mecho con dire che gli à molto obligo, perché gli à insegnato..."¹⁴.

Est-il possible que cette *servitù*, cette liaison dangereuse, eût une nature intellectuelle et idéologique, en opposition à celle, bien différente, de l'Académie?

Or, qu'est-ce qu'il y a de commun, au point de vue idéologique, entre Luca et Margherita? S'il y a quelque chose, il s'agit justement de leur "hellénisme". La poétesse traduisait du grec, le mathématicien était le fils d'une corfiote originaire de Macedoine qui enseignait philosophie morale et langue grecque ancienne au Collège Grec de Rome, qui était peut-être chez lui dans le milieu dont nous parle Legrand, dans sa *Bibliographie Hellénique*, où il n'y a pourtant pas de place pour lui. Un hellénisme, sans doute, vieillot et aristotélique, et cela n'est pas extraordinaire, mais il s'agit surtout d'un hellénisme *émigré*: en effet, on ne peut pas apprendre la philosophie morale au futur pape Clément VIII sans renoncer à quelque chose, à une partie au moins de sa tradition culturelle. Les Turcs sont là, on le sait, le Concile de Florence a été une nécessité, bien sûr, mais l'histoire ne finit pas par le Concile de Florence, et l'Empire des Turcs (comme celui des Absbourgs d'ailleurs) n'est pas éternel.

Ce n'est jamais la peine d'être plus royalistes que le roi, ni non plus aussi royalistes que lui: où sont les haines d'antan, chers camarades d'Épire et de Thrace, ou bien d'Albanie et de Bulgarie? Si vous pensez que l'hypothèse galiléenne, désormais si banale et presque "papiste"¹⁵, a pu être définie par le même Galilei dans une lettre à Léopold d'Autriche, deux ans après cette terrible année 1616, *comme un poème, ou bien un rêve*¹⁶ (j'insiste, c'est le Maître même, le leader même du Parti du Progrès, qui définit ses idées *un rêve*, cela dépasse le phénomène si bien connu ci-bas de l'autocritique), vous voyez bien que les rêves (et il y a des rêves fondamentaux) hantent les hommes comme des revenants et que n'importe quelle mode, ou bien séduction, est incapable de les supprimer.

¹⁴ *Ibid.*, p. 701: il s'agit d'une lettre de Lodovico Cardi da Cigoli à Galilei, datée du 28 juillet 1612.

¹⁵ La position de l'Empire du Bien est susceptible des revirements les plus curieux, si vous songez que, en glissant sur l'analogie fonctionnelle, évidemment non philologique, entre le Christ et le Coran comme *Logos*, la principale objection catholique à l'Islam est bien d'ordre "scientifique" aujourd'hui: à savoir, l'impossibilité d'appliquer la critique philologique, "que tout le monde admet pour la Bible" (!), au Texte musulman. Tout comme chez les "marxistes réels" censés autrefois de "déterminisme économique", victimes coupables, aujourd'hui, de leur "théologisme anti-économique".

¹⁶ G. GALILEI, *Carteggio*, XII, p. 391.

II. *Angeli non necessari*

Il versante afghano della presente terza puntata è evocato, una volta tanto, in maniera apofatica, anche se è per l'appunto nella sede ben concreta di una rappresentanza afghana che l'agosto del 1990 ha visto, ricelebrosi quale festa nazionale una celebre sconfitta atlantica (britannica) dei tempi che furono, la primizia di un colloquio di cordialissima banalità tra diplomatici albanesi e diplomatici sovietici: troppo tardi per suscitare emozione, troppo presto per poter dire quale dei due interlocutori abbia rinunciato più a fondo alla sua *besa*¹.

È troppo presto anche per poter dire che sì, che l'eccezione afghana non conferma la regola, e che essa vale davvero la sua pena²; tanto più che, ad onta delle dogmatiche calunnie, il "kabulismo"-dubčekismo-karmalismo³ (*‘alā dhikrihi's-salām*) è stato addirittura l'antesignano, l'araldo primo della smobilitazione settaria, il modello orientale, *isbrāqī*, sohravardiano, del molto più inefficiente – non per caso abortito – eurocomunismo occidentale. Tuttavia resta che l'inverosimile, intollerabile, proterva eccezione "kabulista" disarmonizza almeno un po' il levigato panorama della deideologizzazione dell'Ovest e parallela tribalizzazione dell'Est.

Ma di araldi ce ne sono davvero diversi, e lo spettro semantico di *āngelos* va dal "battistrada" *dawn-breaker* al caporale col fischietto e all'uscire. E al turco *çavuş*, a piacere battistrada o caporale, un facile sforzo etimologico può ricondurre tra l'altro il cognome valacco Ceaușescu non per nulla portato da colui, angelo fanariota e danubiano, nel quale un Massimo Cacciari avrà forse riconosciuto (era, non per nulla, un latino anche quello, e l'unico reale fratello consanguineo, se non uterino, di un ipotetico, *na'ūdhu billāh*, Togliatti al potere) il portatore per eccellenza, e più plausibile, di un metodo e di una prassi che sarebbero stati fatalmente metodo e prassi di un "potere rosso" italiano. Non ci è stato tuttavia precisato se così fosse né a chi, altrimenti, si assomigliasse di più: se ai cechi, ai polacchi, o magari ai bulgari o ai mongoli; e non è stata portata nessuna distinzione interna, nel paradigma della violenza realsocialista, tra casi di "moderazione" e casi limite. E pensare che persino i casi limite, quale il suddetto, danubiano, hanno il loro pro e il loro contro. Per esempio, la prima reazione in sede estetica alla notizia della caduta dell'angelo rumeno è stata un respiro di sollievo: grazie a Dio, e al Suo ultimo Profeta,

¹ Per alcuni antichi dubbi sulla plausibilità di un incrollabile, astorico tener fede illirico alla "parola data" in illo tempore, mi permetto di rinviare a G. SCARCIA, *Gli dei della steppa e l'implausibile alast di Ismail Kadare*, in "Oriente Moderno", N.S. II, 1983, pp. 49-60.

² Per ciò rinvio sempre a dubbi miei, espressi in *Morire a Kabul?*, in "Marxismo oggi", III, 2, marzo 1989, p. 45.

³ *Ivi*, p. 47.

il più bel paesaggio rurale d'Europa è ormai in salvo! Subito dopo, però, da un canto sono emerse nuove preoccupazioni a proposito di quell'incauto "ormai": tramontati i progetti del tiranno pazzo, ci penseranno adesso le svendite e gli speculatori a fare del più bel paesaggio rurale d'Europa quel che l'iniziativa individuale e cooperativistica ha già fatto, e da tempo, di alcune tra le più belle coste d'Europa (e nel caso, allora, meglio un grande pianificatore dell'Islam gnostico quale l'Āqā Khān che uno spicciolo reuccio sia pure galantuomo come uno Juan Carlos). Ché, d'altro canto, era proprio a quello stesso socialismo reale, e a quello stesso caso limite, che dovevamo la preservazione sino ai giorni nostri, unica e quasi miracolosa, di quell'incantevole paesaggio rurale. Avremmo avuto, con angeli nostrani al potere, almeno dei Campi Flegrei, almeno nell'attesa della programmazione utopica, meno devastati?

Naturalmente no (l'esempio portato è non a caso quello, come gli interessati e i conoscitori immediatamente afferreranno), e per le stesse ragioni per cui è pure da ritenersi che sarebbe stata, la cautela nostrana (come è ben noto, definita in assai poco lusinghiera maniera a Pechino), fin troppo indulgente sia con la proprietà privata, da noi sacra usque ad inferos, sia con facce di bronzo molto più veramente impertinenti di uno Slansky o di un Rajk. Né era solo questione di pigre attitudini parlamentari: felicemente isolata in questo dal contesto europeo, l'Italia ha pur rischiato di farsi un Afghanistan occidentale, calato dal *barzakh* e dal *nā-kujā* nella più corposa e pericolosa concretezza latina, a suon di elezioni (e di quelle vere, non di quelle, pivelline, tracio-macedoni, che vanno ripetute di continuo, in assenza ahimé del benefico catalizzatore antirusso, fino a quando non danno i risultati giusti).

Comunque non si stanno qui tirando in ballo gli angeli, o araldi d'altrui, per scoprire sorgenti d'acqua calda. L'uscita che spiacque ha altri torti. Pare infatti che quell'intervento un po' troppo stia al gorbacevismo come *L'angelo necessario*, libretto dello stesso A.⁴, sta alla *Necessità dell'angelologia*, saggio di Henry Corbin⁵. Perché i nostri grandi e saccenti editori non se ne accorgono nemmeno, ma qualunque studioso di storia religiosa rimane piuttosto sconcertato nel vedersi presentare come cosa autonoma quel pur intelligente riflesso. Anche chi scrive, beninteso, ritenendosi immo-destamente e machiavellianamente uno di quelli della "seconda generazione" dei cervelli, non inveisce contro i commediografi alla Bibbiena ("Furti? Andate a casa di Plauto, e vedrete che non gli manca mica nulla"), lui uso a saccheggiare (e "genializzare", diceva Bausani) cose comunque cirilliche, e non gallicane. Ben è vero dunque che l'A., pur non avendone

⁴ M. CACCIARI, *L'angelo necessario*, Milano 1986.

⁵ Comparso in italiano in H. CORBIN, *Il paradosso del monoteismo*, Casale Monferrato (sempre nel) 1986. Colgo l'occasione per assicurare che non sono stato io, postfatore, a scrivere, nel risvolto di copertina, di una sofferta maturazione corbiniana della "visione iranizzante" dell'Iran (buffo refuso per "Islam". Ammesso che sia un refuso).

nessun bisogno dal momento che di idee sue ne produce a sufficienza, magari più di chi scrive, si sa barcamenare con le idee degli altri, e – pendant opposto ma più subdolo di una dedica al papa della proposizione ereticale – introduce nell’imitazione determinate, fuggevoli ma azzeccatissime critiche al suo Plauto⁶; senonché il rapporto rimane comunque, inesorabilmente, quello che c’è tra Fazio degli Uberti e Dante Alighieri. Ciò non per difendere, figuriamoci, un Corbin, che è un luminare, vero, della Grande Destra, quella il cui angelo è l’altro illustre valacco Eliade. Né per difendere i diritti d’autore di Michail Gorbačëv: ma si lascino gloria e demerito delle genialità e/o panzane ai padri legittimi e genuini. In ogni caso, che necessità ha un Cacciari, se non perché in fondo disprezza il suo rozzo uditorio, di comportarsi quale angelo non necessario dell’uno come teologo e dell’altro come politico? In Corbin c’era una grande geniale sensibilità fusa alla prosopopea del razzista, in Gorbačëv, *Allāhu a’alam*, c’è forse un programma galileiano dagli orizzonti troppo ampi, e troppo generosi, per farsi afferrabile, ma pure la contrizione alla russa, l’adozione di riflesso dell’immagine occidentale degli uzbeki franchi, spettro antico, e il complesso altrettanto antico della “barbarie che è in noi”; nel *çavuş* sono solo superflui riecheggiamenti offerti al plauso degli illetterati (per il volgo ottomano, certo, l’araldo della carovana della Mecca era come se avesse inventato lui il rito del pellegrinaggio).

Il papa socialista di turno manifesta esecrazione per il proprio passato, che poi è una variante della solita *damnatio memoriae*? Ebbene, chi quel passato esecrabile non ce l’ha (ne ha altri di segno opposto o diverso, certo, ma non tutto è di moda rivangare) si illude se pensa che rallegrarsene basti. Tra i possibili riferimenti letterari ne citerei due provenienti da quelle che un tempo erano le due ali opposte, ambedue degne, di quella che un tempo era un’“area” (ali sovrappostesi oggi l’una all’altra nella svalutazione kadareana – era ora – della *besa*)⁷. Nella *Nicchia della vergogna* di Kadare il custode delle illustri teste mozzate esposte davanti al Serraglio prova invidia per quella forma di glorioso ludibrio, ma gli rispondono che non stia a trastullarsi così: “Decapitiamo anche te, se proprio ci tieni, ma tu finirai nella fossa comune”. Nella *Facoltà di cose inutili* di Dombrovskij i provinciali *çavuş* asiatici sono invidiosi del Terrore che regna a Mosca: “Ma chi vi credete – chiedono loro – di essere?”.

Insomma, tutte le revisioni sono legittime; possono essere, persino le più irritanti, umane, se non giuste: libero chicchessia di approvarle e farle proprie; anche di concepirle, e in buona fede morale e politica, come mossa lungimirante, l’unica possibile oggi per fronteggiare l’ultima grande marea restauratrice. E liberi, altri, di credere di dover constatare, dinanzi a tanti interessati o dissennati entusiasmi, come non sia solo il socialismo, ma

⁶ Mi riferisco in particolare a M. CACCIARI, *op. cit.*, n. 30, ove si sfiora quello che in sostanza è il grande, eterno dramma di Iblis, e nostro quotidiano, di fronte al Cristo-Adamo.

⁷ Cfr. n. 1.

anche e soprattutto il liberalismo, quello che sta facendo attualmente naufragio nel cosiddetto Est (che poi si allunga fino all'India, ma risparmiata, appunto, l'incredibile, ormai leggendaria isola apofatica); di ritenere che la nuova orrida marea in ascesa non voglia né sappia sentirsi paga se non di conversioni totali, e che nel frattempo scavi, e al *sì* e al *no*, la stessa fossa comune, l'onore della nicchia restando riservato al solo Michail. E, fra questi dolenti, chi scrive non se la sente di ringraziare Iddio per non essere riuscito a far ottenere a chi di dovere il cinquanta per cento più uno dei suffragi; se la sente semmai, eventualmente, di essere un po' meno insofferente nei confronti di Henry Corbin, ma di lui soltanto.

Epigonismo puro, insomma, anche se alla moda (moda cisalpina, certo, bianco-rosso-verde, non bianco-rosso-blu), e da effettaccio: in questo paese pur così ricco di pensiero (meno ricco, certo, di biblioteche), e tale anche in chi poi, a teatro, o in un cinema-teatro, si diletta di maschere, più si ripete quel che i disinformati non hanno letto, o viceversa si aspettano (la medaglia ha, al solito, le due facce) e più si passa per specialisti; più la facezia è nell'aria e più si brilla per il coraggio di averla inventata. Commedia dell'Arte, categoria italica eterna, diceva il compianto Enver, o un episodio ancora, penoso ma soprattutto gratuito, di quel provincialismo culturale a tutti i costi che, magari un po' per coda di paglia più che per volontà di contrizione alla russa, dobbiamo tanto spesso vanamente registrare e lamentare.

E, per finire, un indizio sull'imminente ricostituzione del Regno d'Italia e d'Albania (ahimè non di Cipro e men che mai di Gerusalemme) nel nome appunto della Commedia dell'Arte. Ecco alcune parole da Ismail Kadare pubblicate su *Le Monde* del 4/1/1991: "Je n'ai rencontré cet homme que deux fois dans ma vie et je ne sais pas qui il est ni quelle profession il exerce. Je sais seulement que pendant des années il a été – et continue d'être – traducteur, éditeur et propagandiste des oeuvres d'Enver Hodja en langues étrangères. Cela suffit pour comprendre son comportement et son attitude envers le processus démocratique et envers tous ceux qui se battent pour son accélération et son essor".

L'ultimo Kadare non parla qui di se stesso, come si sarebbe portati a ritenere, ma del "Suédois Nils Anderson". Effettivamente, tanto non basterebbe a qualificare chi per anni, unico vero grande poeta di corte del socialismo reale, ha dedicato il proprio genio, allora vergine solo d'oltraggio, alla sublimazione, e traduzione in irreprensibile stile intellettuale europeo, di ogni più riposto e torbido angolo del pensiero di Enver. Straordinario titanico funambolesco Servo di Due Padroni, quale non riuscì mai di essere a nessun Arlecchino. Che ne dicono i veri perseguitati, i censurati processati esiliati? E non consola certo il fatto che l'Attore in questione sia di una levatura persino superiore, se possibile, a quella dell'altra Maschera chiamata sopra in causa.

Courtly Splendor. Twelve Centuries of Treasures from Japan

“Splendore di Corte” è il titolo della mostra di tesori d'arte giapponese tenutasi nell'autunno del 1990 al Museum of Fine Arts di Boston (MFA) per celebrare, in un'unica sede, due avvenimenti di grande rilievo: l'insediamento sul trono dell'imperatore Akihito, sancito dall'elaborato rituale durato dal 12 al 22 novembre 1990, e il centenario della fondazione del Dipartimento di Arti Asiatiche del celebre museo del New England. L'abbinamento fra la cerimonia dell'incoronazione e l'MFA aveva una sua ragion d'essere, in quanto il museo possiede non solo la più completa raccolta di arte asiatica del mondo, ma anche la collezione d'arte giapponese più ricca di tutto l'Occidente. Né va dimenticato che tra i curatori che furono alla guida del Dipartimento di Arte Asiatica dell'MFA figurano alcuni tra i nomi più prestigiosi nel campo della storia dell'arte e dell'estetica dell'Asia Maggiore: da Ernest Fenolosa, padre della moderna storia dell'arte dell'Asia Orientale, a Okakura Kakuzō, autore del famoso *Libro del tè*, al grande esteta singalese Ananda Kentish Coomaraswamy.

Come indicato dal titolo, “Courtly Splendor”, la mostra era incentrata sull'ambiente della Corte imperiale e sull'influsso da essa esercitato attraverso i secoli sulle arti. È ben noto che la famiglia imperiale giapponese è la più antica casa regnante della Terra e che l'imperatore è sempre stato, e tuttora rimane, il simbolo dell'unità patria e degli aspetti spiritualmente più elevati della tradizione culturale. Va anche ricordato che, dopo i secoli iniziali e per un'interessante alchimia degli eventi storici, mentre l'imperatore veniva perdendo sempre più il controllo sulla politica per assumere funzioni spiccatamente religioso-cerimoniali, il suo influsso sulle arti e sulle lettere diventava invece sempre più intenso. E la mostra di Boston è stata in buona parte dedicata ai modelli e ai prodotti culturali originatisi nell'epoca di Heian, durante la quale il centro propulsore dello sviluppo culturale del Paese era costituito dagli ambienti di corte nell'omonima capitale. Furono quelli i secoli di massimo splendore nella lunga storia dell'egemonia culturale della corte giapponese, i secoli a cui, in ogni altra epoca, si fece costante riferimento come a un tempo di civilizzazione paradigmatica e fonte primaria d'ispirazione.

L'Agenzia per gli Affari Culturali del governo giapponese che organizzava l'esposizione ha selezionato sessanta opere tra cui ben undici registrate come “tesoro nazionale”, trenta come “oggetto culturale importante” e di cui due provenivano dalle raccolte imperiali stesse: un fatto assolutamente senza precedenti nella storia dei rapporti culturali internazionali del Giappone. La provenienza del materiale era inoltre la più varia. Raccolte e musei pubblici e privati, monasteri e biblioteche hanno contribuito prestando le

proprie opere, non poche delle quali uscivano dall'arcipelago per la prima volta: oggetti che anche in patria sono custoditi in modo tale che risulta assai difficile riuscire a vederli. Al termine dell'esposizione, concessa in esclusiva al Museo di Boston, le opere sono rientrate direttamente in Giappone. Per queste e altre ragioni, poste volutamente in risalto dagli organizzatori, la mostra, oltre ad avere avuto un altissimo contenuto artistico e celebrativo, ha anche voluto lanciare un messaggio politico a livello internazionale, rivendicando l'importanza culturale, estetica e sociale della dinastia imperiale giapponese e delle grandi famiglie dell'aristocrazia di corte, i *kuge*, nonché sottolineando l'importanza del loro benefico influsso pacifista.

Al momento della scomparsa di Hirohito (l'imperatore il cui nome è legato alla guerra del Pacifico), da varie parti, sia all'estero sia nello stesso Giappone, si levarono voci in favore di una revisione del ruolo da lui svolto durante la seconda guerra mondiale. Naturalmente, non fu fatto nulla che potesse non dico lederne l'immagine, ma anche solo condurre ad una reinterpretazione della sua figura e tutto continuò secondo i tradizionali schemi e rituali. Questa mostra, concepita in tempi assai brevi, all'indomani della morte di Hirohito, sembra però essere stata organizzata con l'intento di contribuire a dare una risposta ai molti interrogativi che il ruolo dell'imperatore e la sua funzione alle soglie del Duemila pongono. Il messaggio che essa sembra voler comunicare è che sia fuori discussione che si possa discutere l'imperatore e che si debba piuttosto considerare quale mirabile universo di civiltà e bellezza abbia emanato dall'ambiente della sua corte attraverso i secoli. Pare addirittura esserci un preciso invito a dissociare la figura dell'imperatore e della corte imperiale dalla casta militare sottolineando, attraverso il veicolo dell'arte, che fu solo quando i militari si sostituirono alla corte imperiale nell'amministrazione della cosa pubblica, impadronendosi di quella mirabile fornace di civiltà, che si produssero eventi dannosi per tutti; e la mostra si chiudeva proprio con gli stupendi rotoli che sancirono la fine del dominio dell'aristocrazia di corte e l'ascesa della casta militare nel XII secolo.

Due le direttrici esplorate nell'esposizione: l'arte religiosa e quella ispirata ai modelli della vita a corte considerate attraverso i diversi veicoli artistici, come pittura, scultura, calligrafia, lacca, ceramica e arte dei metalli. Delle due grandi correnti in cui si suole suddividere l'arte pittorica giapponese – quella ispirata alla tradizione continentale dell'inchiostro monocromatico o lievemente colorato coi suoi effetti ricchi di sfumature e le infinite gamme di tonalità e quella caratterizzata da densi colori minerali e vegetali piattamente campiti, da una grande ricchezza di timbri cromatici e da contorni netti, qualificante uno stile puramente nazionale – nella mostra si è voluto evidentemente sottolineare l'aspetto giapponese del patronato imperiale, e non vi erano perciò esempi del primo stile.

Tuttavia, a mo' di compensazione, il settore della scultura s'apriva con un'opera realizzata in Cina, un'impressionante scultura di epoca Tang (VIII sec.) proveniente dal Tōji, uno dei grandi templi del buddhismo esoterico a Kyōto, e raffigurante Bishamonten, dei quattro re guardiani del buddhismo quello preposto al settore settentrionale. La sua presenza testimoniava del

forte influsso stilistico e iconografico cinese sull'arcipelago, ma poteva esser pur sempre presa come un'eccezione, in quanto la mostra era piuttosto un'esaltazione delle concezioni estetiche nazionali. Fra le altre imponenti sculture lignee dell'epoca di Heian, vi erano due opere risalenti al 1064 e attribuibili a Chōsei, il principale artista di Kyōto nella seconda metà dell'XI secolo: si trattava di due dei dodici generali divini che di solito attorniano il Buddha della Guarigione e sono anzi emanazioni dei suoi poteri salvifici.

La corte fu sempre un grande patrono dell'arte buddhista e questo settore era perciò ampiamente rappresentato nella mostra di Boston con dipinti oltre che con sculture e oggetti del culto. Le opere più spettacolari erano indubbiamente gli imponenti rotoli dei "Cinque Grandi Sovrani della Luce", emanazioni dell'insegnamento del Buddha Dainichi, la suprema divinità del buddhismo esoterico, ascritti al XIII secolo e provenienti dal tempio Daigo di Kyōto e il cui aspetto terrifico è notoriamente indice del loro potere di soggiogare il male piuttosto che di una volontà distruttiva. Una sensazione di pace e serenità promanava invece dagli squisiti dipinti coevi raffiguranti il Buddha Amida mentre scende dal Paradiso Occidentale con la sua coorte angelica per accogliere l'anima di un fedele morente. Opera di rara bellezza e suggestione era, in particolare, il rotolo proveniente dal Museo di Fukushima, con la dolce espressione del Buddha, i gioiosi movimenti di danza accompagnati dalla musica celestiale dei *bodhisattva* che attorniano il Beato e le figure divine realizzate con la tecnica del *kirikane*, cioè della sottilissima foglia d'oro tagliata e applicata in strisce finissime a formare l'elaborato disegno, tecnica caratterizzante le pitture dell'epoca di Kamakura e in seguito sostituita dalla dipintura in oro.

Naturalmente, la parte principale della mostra era dedicata alle immagini della vita di corte e agli ideali estetici che vi si svilupparono, soprattutto durante l'epoca di Heian. Copiosi i riferimenti alla *Storia di Genji* e alla figura del "Principe Splendente", alle sue relazioni, al suo gusto paradigmatico e, ovviamente, ai suoi amori. Così come, ed è ben noto, intorno alla storia – scritta dalla dama di corte Murasaki Shikibu, ispirandosi, pare, alla vita del grande statista Fujiwara no Michinaga – si sono sviluppati nel corso dei secoli innumerevoli soggetti artistici, letterari, teatrali sino a fare del *Genji* il più importante punto di riferimento della storia culturale giapponese sotto il profilo estetico, allo stesso modo anche nella mostra il tema del *Genji* è assai frequentato.

Murasaki, oltre al *Genji*, lasciò anche un diario che non solo è un importante documento letterario, ma contiene anche testimonianze interessantissime sulla vita di corte. È stato trascritto e illustrato molte volte e l'edizione più importante è senz'altro quella del Milleduecento di cui quattro frammenti provenienti dal Museo Goto erano esposti a Boston. All'elegante calligrafia su carta lavorata in modo da assumere la forma di paesaggi, si aggiungevano scene della vita a corte in occasione della nascita del figlio dell'imperatore e dell'imperatrice Akiko (figlia di Michinaga), in uno stile assai simile a quello del *Rotolo della storia di Genji*, con le figure, gli interni dei palazzi e i lievi accenni di paesaggio che esprimevano la raffinata tratta-

zione pittorica e l'uso del colore tipici della scuola nazionale di pittura.

Il tema del *Genji* ricompariva nell'album di Tosa Mitsuyoshi (1539-1613) proveniente dal Museo Nazionale di Kyōto, che in cinquantaquattro tavole illustrate, accompagnate da altrettante di testo, riproduce scene dei principali episodi, uno per capitolo, del grande romanzo. Lo stesso tema si ritrova anche in un rotolo di un particolare tipo di carta decorato da una calligrafia attribuita all'imperatore Fushimi (1265-1317), esposto anch'esso a Boston. Nella parte superiore del lungo rotolo (m. 5,40), una banda di nubi blu, prodotta nella carta stessa mediante l'aggiunta all'impasto di fibre colorate, suggerisce l'immagine di un cielo nuvoloso sovrastante un paesaggio montano in ocra, reso anch'esso con il medesimo stratagemma. Nella fascia mediana, incastonati in questo scenario, minuti schizzi in oro e argento di barche, fiori e uccelli esaltano, per contrasto, l'elegante calligrafia nera.

V'erano poi vari dipinti e paraventi raffiguranti scene di danze a corte o *bugaku*, delle quali la più celebre era quella riprodotta su una coppia di paraventi a due ante di Sōtatsu (?-1643?), il grande artista cui va il merito di avere innovato la pittura tradizionale dello *yamatōe*. La scena era collocata al centro di un ampio spazio delimitato da due angoli opposti, quello in basso a destra occupato dai grandi tamburi, quello in alto a sinistra dal tronco di un vetusto pino. Sullo sfondo vuoto, costituito da una superficie a foglia d'oro, le figure dei danzatori emergono come idealizzate nei loro vivaci movimenti.

La mostra si concludeva con l'opera grandiosa, risalente al XIII secolo, dei *Rotoli degli eventi del periodo di Heiji*, che narrano dei sommovimenti che portarono alla fine del dominio della corte e all'inizio del controllo della casta militare dei samurai sul governo. Tre sono i rotoli sopravvissuti sino ai giorni nostri: *Morte di Shinzei*, conservato nella Biblioteca Seikadō, *Fuga dell'imperatore al palazzo di Rokubara*, nel Museo Nazionale di Tōkyō, e *Attacco notturno al palazzo Sanjo*, proprio nell'MFA, che sono stati mostrati insieme a Boston per la prima volta. Questi circa ventotto metri incomparabili di scene di paesaggio, architetture e battaglie testimoniano l'emergere di un nuovo stile pittorico dinamico e travolgente e il sorgere di nuovi valori sociali. Era finita la raffinata e indulgente estetica di Heian, con le sue notti passate a contemplare il riflesso della luna sul giardino innevato o a comporre poesie stimolati dal soffuso e appena percettibile profumo delle prime camelie selvatiche, con le sue gare letterarie, i messaggi inviati su carte raffinate intonate alle stagioni e i testi calligrafati riferiti ai classici. Emergevano ormai i nuovi temi dell'aristocrazia guerriera, le lotte, le morti brutali e l'etica della vita sulla punta di una spada.

Ma l'ideale estetico della corte con il suo lirismo e la sua raffinatezza era ormai fissato per sempre e per sempre sarebbe rimasto una meta cui aspirare: l'incomparabile mondo dei *kumo no uebito*, gli uomini che vivono al di sopra delle nuvole.

[Catalogo: AA.Vv., *Courtly Splendor. Twelve Centuries of Treasures from Japan*, Boston, Museum of Fine Arts, pp. 173, ill.]

Gian Carlo Calza

Il Museo Chiossone a Tōkyō

Una mostra dedicata a Edoardo Chiossone si inaugurava il 16 agosto 1990 nelle gallerie del grande magazzino Takashimaya di Tōkyō per poi spostarsi in quelle delle succursali di Kyōto, Ōsaka e Yokohama dove continuò sino al febbraio 1991. Credo che il Chiossone sia personaggio più noto in Giappone che da noi, tranne, forse, che nella nativa Liguria. Il giovane grafico, infatti, dopo essersi diplomato all'Accademia Ligustica di Belle Arti, fu invitato in Giappone dal governo dell'imperatore Meiji nell'ambito del programma di riforme modernizzatrici avviato in seguito alla restaurazione imperiale del 1868 e lì visse fino alla morte, avvenuta a Yokohama nel 1898. L'incarico che gli venne in un primo tempo affidato fu quello di dirigere il poligrafico di Stato e rinnovare la zecca per la stampa di cartamoneta, francobolli, titoli di stato e altro.

Come altri stranieri dell'epoca, in Giappone egli si venne a trovare in una condizione più che felice per raccogliere opere che nel loro paese d'origine stavano perdendo d'interesse per il mutare delle concezioni estetiche e della moda. È ben noto che in quell'epoca molti giapponesi tendevano a disfarsi di oggetti e documenti preziosi che avessero a che fare con la tradizione e le arti classiche. Alcune delle grandi raccolte d'arte giapponese in Occidente si formarono proprio in quegli anni e basterà ricordare l'opera di Ernest Fenollosa e la creazione delle grandi collezioni del Museum of Fine Arts di Boston, della Freer Gallery di Washington o delle ricchissime raccolte parigine.

Anche il grafico genovese si mise a collezionare in molti campi: dalle armature, ai tessuti, ai libri illustrati, ai dipinti, alle sculture, alle stampe, alle lacche. Ma essendo egli soprattutto uomo della carta stampata, la parte di gran lunga più interessante della collezione nel museo che oggi porta il suo nome è costituita dalle silografie. Il Chiossone lasciò in legato il suo patrimonio artistico all'Accademia Ligustica di Belle Arti presso cui aveva compiuto gli studi e da questa essa fu poi girata al Comune di Genova. E si tratta di una raccolta che in molti c'invidiano. Sono ben 15.000 pezzi tra cui circa 5.000 fra stampe e pitture. Certo la qualità non è uniforme e in diversi casi l'autenticità è tutt'altro che certa, ma si tratta pur sempre di un gruppo di opere considerevoli.

Il materiale è stato vittima di alterne vicende conservative né i travagli finirono con gli sbalottamenti dell'ultimo conflitto. Da vent'anni esso è custodito nel Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone" appositamente edificato sui ruderi della Villetta Dinegro nel cuore di Genova. Purtroppo il "Chiossone", nonostante gli oltre vent'anni dalla ristrutturazione, non è mai riuscito ad acquisire il peso internazionale che pure gli spetterebbe. La causa sembra essere lo scarso interesse dell'amministrazione locale a sfruttare la potenzialità come veicolo di rapporti internazionali.

Eppure i segni di un grande interesse ad alto livello non mancano. Prova ne fu, nel maggio 1990, l'interessata visita del Gotha internazionale della storia dell'arte giapponese, recatosi ma non certo perché richiamato dai responsabili locali. Oppure i due imponenti volumi sulla scuola dell'u-

kiyoe recentemente dedicati dalla casa editrice Kōdansha al Chiossone. Volumi curati da Asano Shūgo e corredati della collaborazione di studiosi del calibro di Kobayashi Tadashi, Suzuki Juzō, Narazaki Muneshige, Nagata Seiji e altri. Se si pensa che alle imponenti raccolte del British Museum sono stati dedicati tre tomi della stessa serie, si ha la misura della considerazione in cui i giapponesi tengono la raccolta genovese.

Erano circa duecento le opere inviate in Giappone per la mostra e selezionate fra dipinti, libri illustrati, incisioni e documenti del Chiossone, fra cui spiccano ovviamente la cartamoneta e i francobolli realizzati per il governo giapponese. Il materiale proviene dai depositi dell'Istituto in quanto il tipo di allestimento permanente rende impossibile o perlomeno estremamente complicato l'invio delle opere in esposizione a Genova. Il catalogo è curato da Kobayashi Tadashi, il celebre studioso dell'università del Gakushuin, e da Kondō Eiko, una studiosa che ha lavorato per molto tempo al Chiossone, ma altri contributi sono giunti da vari studiosi come Iseki Masaaki, Iwakura Shoko, nonché del curatore del Poligrafico di Tōkyō e dall'ex direttore del museo Chiossone stesso, Giuliano Frabetti, per fornire un'immagine il più accurata possibile del ligure e della sua opera in Giappone sia con una ricostruzione della vita, a cura di E. Kondo, sia con prestiti giapponesi che testimoniano della sua attività nel campo della grafica industriale e della pittura, in cui si cimentò ritraendo, con stile assai formale, importanti personaggi di corte a cominciare dall'imperatore medesimo.

Il taglio della mostra sembrerebbe perciò voler in parte seguire le orme di quella di due anni fa dedicata al medico tedesco Franz von Siebold, pioniere dei rapporti fra Europa e Giappone nel primo quarto del XIX secolo. Un rammarico, però: mentre la mostra della raccolta del von Siebold, conservata nel Museo Reale di Etnologia di Leida, è stata esposta con grande risonanza nei musei nazionali di Tōkyō e di Kyōto e in quello cittadino di Nagoya, il nostro Chiossone è stato sistemato negli spazi espositivi dei grandi magazzini Takashimaya. Intendiamoci, nulla da dire sulle iniziative culturali legate ai grandi magazzini, che spesso riescono ad avere più visitatori e più spicco di tante altre pubbliche. Ma spiace la diversità nel trattamento forse non proporzionata alla diversità d'importanza fra i due personaggi. Ancora una volta un'occasione scarsamente sfruttata per mancanza di conoscenza del mondo giapponese o per scarso interesse dell'amministrazione per i rapporti internazionali?

Gian Carlo Calza

Yayoi Kusama. A Retrospective

Il rilancio della artista giapponese Kusama avvenuto a New York con la mostra: "Yayoi Kusama. A Retrospective", che ha inaugurato le attività espositive del Center for International Contemporary Arts di New York (724 Fifth Avenue), si presta a speculazioni oltre i confini di questo stesso

intelligente recupero, perché investe il problema della nostra conoscenza dell'arte contemporanea giapponese in generale e la sua dipendenza o meno dalle correnti dell'arte occidentale dell'ultimo dopoguerra.

È ormai dal 1977 che Kusama vive in una clinica psichiatrica di Tōkyō all'avanguardia nel trattamento di nevrosi atipiche attraverso l'arte; ma è anche l'unica paziente che paga i conti col proprio lavoro. Ha uno studio vicino alla clinica e un posto di lavoro all'interno dell'istituto stesso. Quando, negli anni Sessanta, comparve sulla scena internazionale dell'arte fece di New York, dove si era stabilita dal '58, l'epicentro della sua ricerca e delle sue manifestazioni. Ed è proprio risalendo al suo lavoro di quegli anni che si aprono alcuni interrogativi sul rapporto tra i due universi estetici giapponese e occidentale. Artisti come Frank Stella e Claes Oldenburg si erano interessati alle affascinanti strutture cellulari caratterizzanti la prima fase della sua produzione pittorica durante gli anni Cinquanta. Tele come "Cosmos" o le varie "Infinity Netz" rivelano già nel loro sostrato un approccio psicosomatico. Del resto, l'artista era entrata in terapia nei primi anni Cinquanta (è nata nel 1929), utilizzando le tecniche di cura con l'arte del dr. Shihō Nishimaru.

Fino a che punto Kusama viene influenzata dagli artisti con cui entra in contatto in Occidente e fino a che punto sono essi a ispirarsi alle sue forme e anche al suo modo di estremizzare gli stili perseguiti? Resta in dubbio chi fra Kusama e Warhol, ebbe per primo, nel 1962, l'idea dei dipinti "air-mail stickers": Kusama realizzò i propri con la tecnica del collage e Warhol in pittura. Inoltre è indubbio che Oldenburg sia stato influenzato dall'immagine dei cilindretti di foggia fallica in stoffa con cui Kusama aveva preso a coprire oggetti diversi. Allo stesso modo ritroviamo alcune tematiche di Kusama presenti in artisti come Lucas Samaras o Eva Hesse.

A New York e in Europa, dove fece diverse comparse, si cimentò in ricerche che l'avvicinarono alle correnti Pop e Minimalista, al surrealismo, legandosi particolarmente a Joseph Cornell, al gruppo Zero e anche ai cinetico-visuali italiani. In Italia, nel gennaio del '66, ebbe una personale al Naviglio di Milano dove, appunto, entrò in contatto con le ricerche di Alviani, Castellani, Fontana, Scheggi. Ma l'evento più clamoroso di quell'anno fu il suo intervento sul giardino di fronte al padiglione italiano della Biennale: nacque così il "Narcissus Garden". Il passaggio di Kusama dalla scultura all'arte ambientale era già iniziato nel dicembre 1963 con la mostra alla Gertrude Stein Gallery ma, come Alexandra Munroe, curatrice della retrospettiva di New York, giustamente rileva nella sua attenta analisi monografica, il "Narcissus Garden" del '66 "rappresenta un momento importante nella transizione dalla sua [di Kusama] arte ambientale a quella della performance". Davanti al padiglione italiano della più prestigiosa e convenzionale rassegna internazionale d'arte contemporanea, Kusama disseminò 1.500 lucide e rispecchianti palle di plastica e vi si fece ritrarre sdraiata indossando una calzamaglia rossa o mentre ne lanciava alcune in aria vestita di un elegante kimono. Prese poi a venderne ai visitatori finché fu allontanata dalle autorità. Era il preludio dei suoi molti happening di nudi nel cuore di Manhattan come in Giappone e in Europa.

La Munroe ritiene che con le sue iniziative spettacolari, alcune anche filmiche e di moda, in Kusama “il solipsismo ossessivo dei suoi primi lavori si sia sviluppato in un narcisismo coercitivo coi suoi happening. Allo stesso modo, l'aggressiva fantasia sessuale espressa nelle sue opere ambientali divenne, coi corpi reali, un atto gioioso di libero amore”. Negli happening di nudo di Kusama, oltre al bisogno di liberarsi dal timore della repressione che l'aveva dominata fin dall'infanzia nell'ortodossia della mentalità provinciale vigente in famiglia, c'è da rilevare la presenza di una componente sociale caratteristica un po' di tutte le manifestazioni similari della seconda metà degli anni Sessanta.

Rientrata in Giappone, Kusama prese a esplorare nuovi mezzi di comunicazione estetica: la ceramica, i collages, la poesia e la narrativa dove ottenne un certo riconoscimento assicurandosi anche un premio letterario. In questi ultimi anni, ha ripreso a ricoprire oggetti coi suoi falli di stoffa e il mondo della critica d'arte in Giappone ha cominciato a considerarla con maggior interesse. Kusama rappresentava per l'establishment un caso difficilissimo da accettare, gli echi dei suoi happening in Occidente non avendone certo facilitato l'accettazione in un ambiente dove gli artisti eccentrici sono visti con assai poca benevolenza, tanto più se donne e con fama di squilibrate. Solo l'appartenenza a ben precise e affermate scuole di pittura può aiutare ad aprirsi una via nelle difficili regioni di quel mondo chiusissimo e Kusama era il simbolo stesso dell'indipendenza da ogni forma di aggregazione o dipendenza da corrente e da mercato. Perciò il suo successo di questi ultimissimi anni nel suo paese natale ne ha fatto l'antesignana di un moto di liberalizzazione dell'arte contemporanea dagli stretti vincoli in cui si trova impastoiata nel Sol Levante.

Nella sua conclusiva valutazione dell'arte di Kusama la Munroe si interroga sulla reale gravità della malattia dell'artista con domande aperte anche per noi, inerente il ruolo dell'artista nella società, la sua atipicità e la lotta che deve condurre con se stesso e con le convenzioni in cui si trova a operare: “(...) una diagnosi precisa ci sfugge. È questo un fatto dovuto alla confidenza intrinseca al rapporto medico-paziente? o all'essere la sua malattia una condizione psicosomatica inesatta, un alcunché tra l'effetto di una violenza emotiva e il prodotto di un'immaginazione sovraccitata? E la sua malattia è forse un'invenzione, una scusa per agire senza giustificazioni, un ruolo eccentrico ch'essa trova utile impiegare nel mondo dell'arte?”.

[Catalogo: ALEXANDRA MUNROE, *Yayoi Kusama. A Retrospective*, New York, Center for International Contemporary Arts, 1989].

Gian Carlo Calza

Monoha. La scuola delle cose

La mostra d'arte giapponese del "Monoha", tenutasi al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" dal settembre all'ottobre 1989, è stata un'occasione importante per gettare uno sguardo su un momento assai significativo dell'arte nipponica del dopoguerra. In Italia la conoscenza dell'arte giapponese contemporanea è pressoché inesistente, al di là di alcuni singoli artisti qui residenti e ormai divenuti quasi più italiani che giapponesi, nonché del gruppo Gutai diffuso in Europa da Marcel Tapié a partire dal 1957. E perciò l'iniziativa del Museo Laboratorio di presentare il gruppo del "Monoha" è stata preziosa non solo per il valore intrinseco di quella scuola, ma anche perché apre una nuova finestra sulle tendenze culturali del Giappone contemporaneo. La precedente iniziativa genovese "Giappone Avanguardia del Futuro" e la serie di iniziative coraggiosamente e asistematicamente aperte dall'assessorato di quella città con una serie di mostre, interventi, happenings, era servita a dare un forte impulso al bisogno di una più approfondita ricerca in questo campo. La mostra romana sul "Monoha" si pone come un passo in tale direzione.

Si potrebbe definire il "Monoha" come movimento estetico, oltre che come gruppo di artisti, per le implicazioni filosofiche e finanche religiose che sottendono alla sua produzione. Il suo momento principale è da collocarsi tra il 1968 e il 1970, anche se oggi è in ripresa e almeno un paio dei suoi membri, come Suga Kishio e U Fan Lee, non hanno mai cessato di operare in quello stile. Il termine, apparso per la prima volta solo alla fine degli anni Settanta, indica "scuola" di tipo artistico (*ha*) delle "cose" (*mono*). È cioè una forma d'arte di tipo ambientalistico in cui gli artisti mettono in risalto la qualità della materia sia evidenziandone direttamente le caratteristiche sia intervenendo sul paesaggio.

Questa del "Monoha" è una tematica storico artistica solo apparentemente estranea alla tradizione estetica nipponica e solo in modo superficiale e affrettato riconducibile alla nostra "arte povera". È vero, gli inizi furono assai vicini: 1967 per l'arte povera e 1968 per il *monoha*, né sono del tutto da escludere influssi, ma per quest'ultimo movimento le radici sono assai più antiche e vanno al cuore della tradizione filosofico-religiosa giapponese. Ed è indubbia anche una componente di "body art", come suggerisce Maurizio Calvesi nella sua introduzione al catalogo, ma con premesse rintracciabili, a mio avviso, in comportamenti etico-estetici di secoli anteriori al clamoroso suicidio dello scrittore Mishima, che comunque resta il punto di riferimento più prossimo (1970).

U Fan Lee, il teorico di origine coreana del gruppo, mette ben in luce sia coi suoi scritti sia con le sue opere la volontà di distaccarsi dalla concezione ch'egli definisce come "rappresentativa" dell'arte degli ultimi quattro secoli: "È l'epoca della materializzazione. È questo un mondo ridotto a oggetto, in cui domina la rappresentazione, l'immagine oggettiva e in cui manca l'immediatezza e la fisicità dei corpi; è il mondo indiretto in cui regnano il vuoto e il senso del collasso. Ciò con cui s'incontra l'uomo non è

più il mondo, ma il disegno stesso dell'uomo. Il mondo non racconta se stesso, è stato alterato in un *object* che racconta l'immagine dell'uomo".

La ricerca dei "Monoha", l'esaltazione delle intrinseche qualità del legno del Koshimizu o l'analisi della sua più intima struttura con la metamorfosi in carbone del Narita, gli studi sull'acqua e sulla pietra del Suga o gli interventi con il suolo del Sekine, l'evidenziazione dei movimenti delle crepe di rottura d'un cristallo dello stesso U Fan Lee sono processi estetici miranti a un recupero e apprezzamento della materia di per sé, al di là di una sua riduzione e quindi svilimento a oggetto di decorazione.

Ma c'è di più. Sottende alla concezione estetica del "Monoha" un afflato religioso che però non è tanto riconducibile alla tradizione buddhista (nonostante i riferimenti dello stesso U Fan Lee al Buddha medesimo o a Daruma, cioè a Bodhidharma, il fondatore dello *zen*), quanto allo shintoismo, la religione primigenia del Giappone a impronta animistica e sciamanistica. Proprio le grandi travi di U Fan Lee legate con robuste corde tutt'intorno a un pilastro ci riconducono ai precinti dove una corda circonda una roccia o un antico albero, resi così sacri in virtù della propria forma o di un evento lì verificatosi e di cui essi sono divenuti testimoni conservandone, nei secoli, una sorta di "memoria mitica" entro la propria stessa struttura. Perciò anche dietro queste forme quanto mai d'avanguardia dell'arte giapponese possiamo leggere i riferimenti ad antichissime credenze e tematiche, pur entro le componenti espressive della nuova comunicazione visiva e ambientale.

[Catalogo, BARBARA BERTOZZI *Monoha. La scuola delle cose*, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Arnoldo Mondadori Editore / De Luca Editore, 1988]

Gian Carlo Calza

Nuove gallerie giapponesi al British Museum

L'apertura delle nuove gallerie giapponesi al British Museum di Londra è un evento di importanza storico-artistica per più motivi. Anzitutto essa indica la precisa volontà del grande istituto museografico di trattare l'arte giapponese alla stregua delle altre a cui sono destinati spazi specifici nei suoi ampi, ma ormai limitati, spazi. Secondariamente, anche il vasto pubblico può ora ammirare in permanenza, grazie a continue mostre in rotazione, le opere della grande raccolta. Si tratta di una collezione importantissima, la cui visione era in precedenza riservata all'esame degli specialisti o alle rare occasioni di mostre specifiche o addirittura all'estero, in occasione dei prestiti del British Museum ad altri istituti. Da ultimo non deve essere trascurato il fatto che tutta quest'operazione di rinnovamento è stata condotta con grande dinamismo ricercando e ottenendo il sostegno di enti e di privati sia nazionali sia giapponesi, il che ha consentito anche la ristrutturazione

zione e il recupero di nuovi spazi espositivi e museali in un'area pressoché inutilizzata dell'antico museo.

Il successo dell'iniziativa è legato all'impegno di Lawrence Smith, curatore del nuovo Department of Japanese Antiquities, e dei suoi più stretti collaboratori, Victor Harris e Timothy Clark. Un lavoro durato diversi anni e che ha anche permesso di ristudiare e riapprezzare gran parte della raccolta, anche alla luce delle più recenti metodologie storico-artistiche. Inoltre sono stati creati appositi spazi per la conservazione dei dipinti e degli oggetti, mentre in locali adiacenti è stata creata una spaziosa "student room" per facilitare la ricerca agli studiosi.

L'esposizione inaugurale ha consentito di apprezzare assai efficacemente il valore della raccolta. La sua struttura – come pure quella del catalogo in cui sono stati pubblicati esemplari fra i più rappresentativi – è stata imposta in modo da suddividere il materiale in vari settori così che, oltre a coprire l'intero arco storico dell'arte giapponese dal neolitico al XX secolo, si sono esplorati anche i diversi generi dell'arte: dalla scultura alla pittura, alla ceramica, alla lacca, all'arte delle spade. Dai più antichi reperti preistorici testimoniando un culto di tipo animistico, soprattutto legato agli elementi della natura, i pezzi del British introducono alla rivoluzione culturale ed estetica promossa nell'arcipelago con l'assorbimento della religione buddhista e della civiltà cinese. Ci si trova così di fronte a un efficace esempio di come, nel breve spazio di pochi decenni, i suggestivi, ma semplici e grezzi, *haniwa* (n. 6) si trasformino in elaborate e complesse sculture dal profondo sostrato filosofico religioso di cui opere come il Buddha Amida del XIII secolo (n. 23) o il *bodhisattva* Kannon risalente al XIV secolo (n. 24) sono una più matura esemplificazione; mentre le due imponenti sculture (n. 28) di Fugen e Monjū dei primi anni dell'epoca di Edo, costituiscono il trionfo tecnico e baroccheggiante di uno stile ormai mirante alla grandiosità più che alla spiritualità.

La pittura è stata suddivisa in due grandi settori: quella strettamente legata al culto buddhista e quella secolare, sia a soggetto letterario e mitologico sia di genere. Questo secondo settore è stato poi a sua volta ripartito in pittura classica dal Trecento fino agli inizi del Seicento e premoderna fino alla metà dell'Ottocento. Vi si trovano alcuni capolavori dell'epoca di Kamakura, fra cui il ritratto di Jion *daishi* (n. 35) con la sua intensa espressione e le morbide ed eleganti linee della veste o il ritratto del grande statista Minamoto no Yoritomo. Ma accanto a questi dipinti realizzati nel tradizionale stile nazionale dalle ricche e piatte campiture di colore e dalla totale assenza di tonalità, si trova anche la grande pittura monocromatica di paesaggio ispirata allo stile cinese dei Song Settentrionali, come il paesaggio montano (n. 60) con picchi scoscesi, gole profonde, alberi contorti, qualche sparso edificio e figure di viandanti e letterati in contemplazione estatica dello splendore naturale.

Nel campo delle cosiddette arti applicate il panorama è vastissimo e il British Museum possiede opere di grande pregio e antichità sia nel campo delle armi e armature, sia in quello delle lacche e delle ceramiche. Tra le lacche, alcune risalgono all'epoca di Kamakura mentre altre sono tra le

rarissime appartenenti alla produzione *nanban* cioè allo stile dei “barbari del sud”, ossia degli europei. L'altissimo grado di perfezione tecnica ed estetica raggiunto dagli artisti giapponesi nel rendere complessi paesaggi e decorazioni, a volte anche tridimensionali, su scatole, tavolini e oggetti da toilette ha dell'incomparabile.

Lo sviluppo dei grandi agglomerati urbani e dei nuovi ceti cittadini nel Sette e Ottocento portò all'emergere di nuove concezioni estetiche spesso in contrapposizione fra loro nonché a una ricca fioritura di stili. Fra essi il più noto è certo quello dell'*ukiyoe* o del Mondo Fluttuante coi suoi ritratti di attori celebri e di famose cortigiane, coi suoi paesaggi. Opere queste di artisti come Utamaro (n. 227), Hokusai (nn. 218, 219), Hiroshige (n. 220). Il British Museum è ricco però anche di opere di scuole meno note al grande pubblico, ma assai importanti, come: la *rinpa* dallo stile squisitamente nazionale o la *nanga* che, al contrario, si rifaceva ai modelli della pittura cinese dei letterati; o anche come la pittura d'influsso straniero, sia occidentale sia cinese, per esempio la scuola cinese di Nagasaki.

La rassegna attraverso la prima mostra di queste gallerie si conclude con uno sguardo sulla grafica contemporanea rivelando un'intelligente scelta portata avanti da anni di intenso lavoro del curatore e mirante a esaltare, attraverso la produzione di tradizionalisti e rinnovatori, le qualità di un'arte sempre squisitamente curata dai giapponesi di ieri come di oggi.

Catalogo: AA.Vv., *Japanese Art. Masterpieces in the British Museum*, London, British Museum Publications, 256 pp., ill., lst. 19,95.

Giancarlo Calza

PAOLO SACCHI, *L'apocalittica giudaica e la sua storia*. Brescia, Paideia Editrice, 1990, pp. 374.

Quei testi che, composti negli ultimi secoli precedenti l'era volgare e nel primo di questa, furono esclusi dai cosiddetti canoni biblici dai gruppi religiosi dominanti, hanno avuto, come tutti sanno, vicende assai travagliate: scritti originariamente in una lingua (ebraico, aramaico, greco) e in ambienti giudaici, molto spesso sono pervenuti a noi in una lingua diversa (siriano, etiopico, paleoslavo, ...) e in ambienti differenti (cristiani) da quelli di origine. Nel loro complicato processo di trasmissione, inoltre, essi sembrano aver subito interventi che è difficile ricostruire. Da almeno un decennio, tuttavia, questi testi che, com'è noto, sono variamente classificati dalle confessioni religiose, sono oggetto di studio anche in Italia. Essi, infatti, sono ritenuti utili per la comprensione di quel periodo in cui si è formato il giudaismo e in cui è sorto il cristianesimo.

Per orientarsi nell'ingarbugliata matassa composta da questi testi, Paolo Sacchi, ordinario di ebraico e aramaico presso l'Università di Torino, ha scelto l'analisi del pensiero apocalittico e, ripercorrendo la storia del

pensiero giudaico, ha osservato che, "accanto a una corrente di pensiero che immaginavo dominante, almeno in Gerusalemme, e che chiamavo "ufficiale" (...), ci furono correnti di opposizione, alcune relativamente blande e comunque espresse da ambienti che dovevano essere abbastanza in contatto con "Gerusalemme", se le loro opere furono in seguito considerate canoniche, e una più radicale. I movimenti di opposizione furono più di uno. Tre si individuano abbastanza bene nella storia: 1. il samaritanesimo ... 2. una corrente che ha lasciato la sua traccia in opere conservate nel canone ebraico stesso e che quindi deve essere considerata come corrente che agiva dall'interno: le sue ragioni erano riconosciute in qualche modo dalla tradizione ufficiale. Le opere che possono essere raggruppate sotto l'insegna di questo movimento sono i libri di *Rut*, *Giona*, *Giobbe* e, assai più tardi (fine del III sec. a. C.), *Ecclesiaste*; 3. un terzo movimento fu di vera e propria opposizione: fu il più profondo nella scelta dei temi da contestare, fu quello che dette origine al movimento apocalittico, la cui fase più antica è documentata nel *Libro dei Vigilanti* ..." (p. 16).

In quel complesso di testi, simile a un Pentateuco, che va sotto il nome

di *Enoc* – opera completamente rimossa dal giudaismo farisaico ma non priva di importanza per la Chiesa dei primi secoli – il *Libro dei Vigilanti* occupa il primo tomo. In esso si narra la caduta degli angeli, dai cui peccati sono derivati tutti i peccati degli uomini, in termini estremamente drammatici. Per l'A., però, il *Libro dei vigilanti* non è più la prima apocalisse, ma è diventato il testimone di una situazione storica in cui una corrente di opposizione rappresentata, appunto, da questo libro, creò una forma letteraria e concettuale che si ritrova in alcune opere chiamate dagli antichi stessi apocalissi.

Questo volume sull'*Apocalittica giudaica e la sua storia* non nasce – è opportuno precisarlo – come un'espressione sistematica e sincronica dei risultati di studi e ricerche, ma dalla riproduzione integrale di dieci articoli pubblicati dall'A. sull'apocalittica nel decennio 1979-89 e dal completo rifacimento di altri due. Gli articoli, preceduti da un'introduzione in cui è illustrato l'*iter* della ricerca e sono spiegati i tentativi compiuti per definire l'apocalittica, sono presentati non in ordine cronologico ma raggruppati in due parti, ognuna delle quali è divisa in sezioni: I. Alla ricerca di un'apocalittica storica: 1 – Il *Libro dei Vigilanti* e l'apocalittica. 2 – Ordine cosmico e prospettiva ultraterrena nel postesilio. Il problema del male e l'origine dell'apocalittica. 3 – Per una storia dell'apocalittica. 4 – L'apocalittica del I secolo: peccato e giudizio. 5 – L'apocalittica giudaica. II. Alcuni temi della corrente apocalittica sullo sfondo del pensiero giudaico. 6 – I due calendari del *Libro dell'Astronomia*. 7. *Enoc etiopico* 91, 15 e il problema della mediazione. 8 – Messianismo e apocalittica. 9 – La conoscenza presso gli ebrei da Amos al-

l'essenismo. 10 – Storicizzazione e rivelazione alle origini del giudaismo. 11 – Il diavolo nelle tradizioni giudaiche del Secondo Tempio (c. 500 a. C. – 100 d. C.). 12 – Introduzione storica al *Libro dei Segreti di Enoc (Enoc slavo)*.

Ovviamente per la storia del testo, che sembrerebbe essere di non secondaria importanza allo scopo di avere qualche punto di osservazione per guardare il pianeta apocalittica ("Tuttavia in questa nebulosa che è l'apocalittica e che è tale per il modo con cui è stato impostato il discorso dalla ricerca moderna", p. 19), oltre all'ampia bibliografia riportata alle pp. 323-361, si rinvia ai due volumi (Torino 1981, 1989) che, curati dallo stesso Paolo Sacchi, contengono la traduzione italiana dei cosiddetti apocrifi dell'Antico Testamento eseguita da vari specialisti.

Giuliano Tamani

COLETTE SIRAT, *La filosofia ebraica medievale secondo i testi editi e inediti*. Edizione italiana a cura di Bruno Chiesa. Brescia, Paideia Editrice, 1990, pp. 629.

L'edizione italiana di questo libro, che nelle intenzioni dell'A., nota soprattutto per i suoi studi di paleografia ebraica medievale, "vorrebbe far assaporare al lettore la filosofia ebraica medievale sulla base dei testi editi o inediti", è stata condotta congiuntamente su entrambe le edizioni, francese (*La philosophie juive au Moyen Age selon les textes manuscrits et imprimés*, éd. du CNRS, Paris 1983, 1988) e inglese (*A History of Jewish Philosophy in the Middle Ages*, Cambridge University Press – Edi-

tions de la Maison de l'Homme, Cambridge – Paris 1985). In particolare, avverte il curatore a p. 11, dall'edizione inglese sono stati ripresi tutti i mutamenti sostanziali apportati alla precedente versione francese e i dati bibliografici.

Prima di procedere a qualche riflessione, non sarà superfluo precisare, come fa l'A. (p. 22), che la storia della filosofia ebraica in età medievale è la storia dello sforzo compiuto dagli ebrei per conciliare la filosofia (o un sistema di pensiero razionalistico) e il testo rivelato. L'armonizzazione di questi due sistemi di pensiero in una verità unica è il tema di quasi tutta la filosofia ebraica medievale. 'Filosofia ebraica' non vuol dire filosofia elaborata da un ebreo e nemmeno una filosofia le cui fonti siano ebraiche, ma vuol dire che una data filosofia, apparsa ad un certo momento della storia umana, è stata accostata alla tradizione ebraica e che si sono messi in rilievo i tratti comuni a certi testi del patrimonio culturale ebraico e a questo sistema di pensiero. In questo senso, i testi che costituiscono la 'filosofia ebraica' sono raramente testi di filosofia pura; sono piuttosto commenti: sia commenti biblici, sia commenti di testi filosofici (Aristotele, Averroè, ecc.).

Le due parti di cui si compone l'opera (pp. 35-260 nella prima parte dedicata ai secc. IX-XII, e che si chiude con Maimonide; pp. 263-529 nella seconda riservata ai secc. XIII-XV, e che si conclude con la filosofia ebraica nell'Italia del Quattrocento) sono assai diverse per lo spazio riservato all'esposizione del pensiero degli autori e per la tradizione dei testi presentati. Nella prima parte, infatti, si trova una ventina di autori le cui opere sono state in gran parte edite e il cui pensiero è stato ripetutamente

studiato. Spesso si tratta appunto di quelli che sono ritenuti i principali pensatori del giudaismo o di quelli che maggiormente hanno influito sullo sviluppo del suo pensiero. Sia sufficiente ricordare Saadia Gaon, Isaac Israeli, Shelomoh ibn Gabirol, Abraham bar Hiyya, Abraham ibn Ezra, Yehudah ha-Levi, Abraham ibn Daud, e Maimonide.

Nella seconda parte, invece, sono stati compresi una trentina di autori il cui pensiero, per l'essere le loro opere in gran parte inedite o mal edite, non è ancora stato approfondito e valutato nel suo contesto storico. Si tratta di autori vissuti in ambiente musulmano, come Yosef ibn 'Aqnin, in Provenza, come Shemuel e Mosheh ibn Tibbon, come Shem Tob Falaquera e come Isaac Albalag, e nella Spagna meridionale, come Isaac ibn Latif e Yehudah ibn Malka; oppure vissuti nel sec. XIV, come Levi ben Gershon, Yosef Caspi e Mosheh Narboni; oppure vissuti nel sec. XV, come Yehoshua' Lorqi, Hasdai Crescas, Yosef Albo e Isaac Abrabanel.

Per essere ancora più puntuali si riportano alcune considerazioni che l'A. introduce per spiegare ulteriormente la ridotta esposizione del pensiero di alcuni autori all'interno del paragrafo *Gli altri filosofi del XIV secolo* (pp. 434-438: 435-436): "Il quadro che abbiamo cercato di delineare in questo capitolo è fortemente incompleto, ..., è rimasta nell'ombra una massa di testi filosofici che, per quanto estremamente numerosi, non sono ancora stati studiati. *Questo periodo fu probabilmente il più fecondo di tutta la filosofia giudaica medievale* (il corsivo è del recensore). Ciononostante, non solo i relativi testi non sono stati pubblicati, ma neppure se ne è fatta una rassegna completa". Uno dei motivi dell'assenza di edizio-

ni va ricercato, secondo l'A., nel fatto che nella seconda metà del sec. XV i tipografi ebrei, mentre lo stato d'animo generale era fortemente condizionato dal pericolo dell'annientamento sperimentato dalle comunità ebraiche di Spagna, non erano indotti a stampare le opere del sec. XIV che, pur restando nel contesto della tradizione giudaica, non contenevano propriamente delle apologie del giudaismo, e che, fortemente ancorate all'aristotelismo, sembravano incapaci di soddisfare tanto l'esperienza scientifica quanto le aspirazioni metafisiche.

In realtà la scelta delle opere da stampare da parte dei primi tipografi, e anche di quelli della prima metà del sec. XVI, fu ispirata a criteri diversi, religiosi e culturali, ma anche economici. La prima edizione della *Guida* di Maimonide apparve a Roma nel 1473-75, ma quella del *Kuzari* (Il libro della confutazione e della prova in difesa della fede disprezzata) apparve a Fano solo nel 1506, la seconda a Venezia nel 1546 e la terza sempre a Venezia nel 1594. Eppure si trattava di un libro apologetico! Più accettabile sembra essere invece la seconda spiegazione secondo la quale, a partire dal secolo corso, "quando la filosofia giudaica fu studiata come scienza dell'uomo e fenomeno culturale, i dotti si interessarono in primo luogo ai pensatori di maggior peso, quelli che si trovano citati lungo tutto il corso della storia giudaica. E non era proprio il caso dei nostri autori del XV secolo!".

Questa letteratura filosofica, infatti, secondo l'A., a prima vista sembra essere scarsamente originale, ma è un'impressione dettata da una lettura rapida, che potrà essere dissipata da un più approfondito lavoro di ricerca.

In modo sbrigativo sono stati trat-

tati anche i filosofi italiani del sec. XIII (pp. 347-354) e del sec. XV (pp. 517-529). È vero che finora essi sono stati ingiustamente dimenticati, ma è altrettanto vero, come scrive l'A. (p. 347), che le ricerche intraprese, a Gerusalemme, da G. Sermoneta e dai suoi allievi hanno già portato a risultati brillanti e che cominciano ora a delinearsi i tratti caratteristici del pensiero giudaico in Italia. Tuttavia anche del pensiero di Yehudah ben Mosheh ben Daniel Romano (nato nel 1292 ma collocato nel sec. XIII forse per il contenuto del suo pensiero), probabilmente uno dei maggiori filosofi ebrei italiani, "è comunque difficile tracciare un quadro, fintanto che le sue opere non siano state sottoposte a un'analisi puntuale" (p. 352). Dei pensatori ebrei dell'Italia del sec. XV si dice che "tutti leggevano il latino e l'italiano, e la maggior parte di loro sapeva anche scrivere in queste due lingue" (p. 518). Questa affermazione così perentoria dovrebbe essere attenuata: quasi certamente questi ebrei leggevano il latino e il volgare (non l'italiano!), ma difficilmente erano in grado di scrivere correntemente in latino e tantomeno in volgare.

Completano il volume una tavola cronologica dei principali pensatori ebrei medievali, la bibliografia (pp. 537-593), l'indice analitico e l'indice dei passi tradotti. Per non appesantire il testo con note erudite, si è preferito porre alla fine del volume gli elementi essenziali di una bibliografia ragionata ordinata in sezioni: opere dell'autore, traduzioni in lingue europee, gli studi più importanti apparsi prima del 1978, un elenco più esauriente dei volumi e degli articoli apparsi dopo tale data. Nelle bibliografie le lacune sono inevitabili. Inoltre, si possono segnalare volumi ap-

parsi o tradotti contemporaneamente o subito dopo la stampa del volume di C. Sirat. Alcuni esempi: p. 538: *Persecution ...* di L. Strauss è stato tradotto in italiano da G. Ferrara e da F. Profili e pubblicato col titolo *Scrittura e persecuzione* a Venezia nel 1990 da Marsilio Editori. P. 551: della *Corona regale* di Ibn Gabirol sono apparse nel 1990 due traduzioni italiane, una a cura di E. Poli (*La Corona del regno e poesie religiose*, Roma, Città Nuova Editrice), e l'altra a cura di S.J. Sierra (Firenze, Nardini Editore). P. 552: la versione francese di A. Chouraqui dei *Doveri dei cuori* di Bahya ibn Paquda è stata tradotta in italiano e pubblicata a Milano nel 1988 con prefazione di G. Ravasi dalle Edizioni Paoline. P. 590: del volume *The Rabbinate in Renaissance Italy* di R. Bonfil è apparsa ora la versione inglese con il titolo *Rabbis and Jewish Communities in Renaissance Italy* (Oxford University Press 1990). Pp. 591-592: a proposito di Elia Delmedigo si può ricordare lo studio di A. IVRY, *Remnants of Jewish Averroism in the Renaissance*, in D.B. COOPERMAN (ed.), *Jewish Thought in the Sixteenth Century*, Cambridge (Mass.) 1983, pp. 243-265 (questo stesso saggio è citato a p. 591).

Questa *Filosofia ebraica medievale* indubbiamente colma un vuoto editoriale e rappresenta uno strumento indispensabile per affrontare lo studio della filosofia ebraica medievale. Strumento completo, come osserva l'A. stessa nella premessa, per conoscere i pensatori compresi, in generale, nell'alto medioevo; strumento incompleto per conoscere i pensatori dei secoli XIII-XV. Per i primi, quelli che finora hanno riscosso più interesse da parte degli studiosi, l'A. ha potuto agevolmente consultare i numerosi saggi loro dedicati. Per i se-

condi, invece, soprattutto per quelli del sec. XIV che, come si è già riferito, "fu probabilmente il periodo più fecondo di tutta la filosofia giudaica medievale" (p. 435), mancano ancora edizioni critiche, saggi analitici e sintetici. Per questi ultimi pensatori è tuttora necessario ricorrere ai consueti repertori, ai cataloghi dei manoscritti, o addirittura ai voll. 27 e 31 dell'*Histoire littéraire de la France*.

Giuliano Tamani

SIMON SZYSZMAN, *Les Karaites d'Europe*. "Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Multiethnica Upsaliensia, 7". Uppsala 1990 (Distributor: Almqvist & Wiskell International, Stockholm), pp. 94, ill.

L'A., nato a Simféropol (Crimea) da una famiglia legata sia alle comunità della Crimea sia a quelle della Polonia e ben noto agli specialisti per numerosi contributi apparsi in varie riviste, per la sua monografia *Le Karaïsme. Ses doctrines et son histoire* (Lausanne 1980) e per aver fondato il "Bulletin d'études karaïtes" (Editions Peeters/France, Paris) di cui finora sono apparsi due volumi (1983, 1989), ha dedicato questo saggio alla memoria di Gustaf Peringer-Lillieblad che, su invito del re Carlo XI di Svezia, nel 1690 si recò in Lituania per visitare le locali comunità caraite.

In Europa l'interesse per i caraiti, attualmente uno dei gruppi più antichi e numericamente più deboli del mosaico etnico e confessionale delle regioni poste fra il Mar Baltico e il Mar Nero, è cominciato nell'età del Rinascimento e più ancora in quella della Riforma. Ma è nella seconda metà del sec. XIX che, in seguito alla riscoperta della letteratura caraita,

compaiono i primi saggi di carattere etnico e religioso. Gli studi di carattere storico ed etnografico, tuttavia, stentaronο a decollare. "Les régions d'Europe où les Karâïtes ont habité, ou habitent encore – scrive l'A. a p. 16 – ont subi au cours du dernier siècle de graves perturbations: guerres, bouleversements sociaux, déplacements en masse de populations, etc. Les pertes sont immenses tant en documents qu'en témoins vivants, porteurs des traditions. Aux destructions spontanées ont fait suite les destructions intentionnelles et systématiques, perpétrées sous le prétexte de 'protéger les cultures locales', mais ayant en réalité pour bout d'imposer celle de la population majoritaire. Quelques documents peu nombreux, réchappés de tous ces dommages et entrés dans les musées et les bibliothèques d'Europe de l'Est, sont très peu accessibles aux chercheurs locaux et pratiquement hors d'atteinte pour les étrangers, même lorsque ces derniers sont qualifiés pour mener des études objectives".

Ciononostante l'A., dopo un breve profilo della dottrina caraita e della sua diffusione nel mondo, ha tentato di ricostruire un'immagine veritiera della condizione passata e attuale dei caraiti. In un capitolo, sulla base di una precisa documentazione, sono descritti i caraiti del khanato di Crimea, dell'Ungheria, dei principati ruteni, della Lituania e della Polonia (i caraiti di queste due nazioni sono quelli meglio conosciuti grazie alla documentazione sopravvissuta), dell'impero russo, e di quello austriaco. In un altro capitolo vengono presentati dati statistici sul numero dei caraiti, sono illustrati i loro caratteri e i loro mestieri, l'onomastica e, infine, la lingua che, secondo alcuni studiosi, conserverebbe gli esempi del turco

più puro dal punto di vista lessicale.

Il saggio dell'A., assai utile per intraprendere la comprensione di un piccolo gruppo che attraverso i secoli si è sforzato di sopravvivere come entità etnica mantenendo la sua identità e la sua dottrina, termina con un appassionato appello alla conservazione e allo studio delle testimonianze caraita: "Il faut donc, pour faciliter la tâche des futurs chercheurs, conserver les traces des idées que la communauté karaïte incarne et transmet encore, recenser les formes que cette communauté a pu prendre au cours de son histoire, en précisant la place qu'elle occupait dans la société environnante. Le devoir le plus urgent est de sauver les documents de tous genres, de recueillir la mémoire des témoins encore vivants, sans oublier de préserver de la ruine ou de la disparition les traces matérielles de cette culture, depuis les batiments et les pierres tombales jusqu'à la plus humble broderie..." (p. 84).

Giuliano Tamani

GIOVAN BATTISTA PELLEGRINI, *Ricerche sugli arabismi italiani con particolare riguardo alla Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, (Supplementi al Bollettino, 10), 1989, pp. 181, s.i.p.

È ormai un luogo comune la contestazione della 'blosse Philologenspekulation der Orientalisten', ossia la critica del fatto che gli studiosi dell'Oriente, soprattutto quelli che si occupano del mondo musulmano, sarebbero stati eccessivamente attratti dalla filologia, termine che in questa accezione viene connotato negativamente in quanto materia che esamina i reperti soprattutto linguistici del

passato disdegnando invece le tematiche legate alle realtà attuali. Si tratta di un'accusa lanciata assai di frequente negli ultimi anni, in particolare nell'ambito di quella rilettura dell'orientalismo che procede peraltro di pari passo con altre ridiscussioni epistemologiche caratterizzanti il nostro periodo storico. Accusa che è stata anche documentata concretamente e – a parere di chi scrive – non ingiustificatamente, ma che tuttavia rischia di appiattare ad una sola chiave di lettura un problema complesso. Ad esempio: che succede se un filologo fa l'orientalista?

A questa domanda si può tentare di rispondere attraverso la lettura di questo volume di Giovan Battista Pellegrini, insigne linguista e esperto dialettologo che, armato dei suoi precisi, 'blossen', strumenti di indagine, continua con successo quelle sue ricerche sugli arabismi nella lingua italiana ormai in corso da anni, e una cui prima raccolta era già apparsa nel 1972 (nei due volumi su *Gli arabismi nelle lingue neolatine con particolare riguardo all'Italia*, Brescia, Paideia, 1972, p. 761 compl.). Innanzitutto si deve notare che fin dall'inizio l'Autore ha cura di reiterare come «la presenza dell'elemento arabo [nell'italiano si registri] in settori lessicali particolari che si riferiscono quasi esclusivamente a *realia*, a concetti concreti, a differenza dalle lingue e culture germaniche, specie francone, che sono penetrate nella Romania con un vocabolario anche astratto, della vita dei sentimenti [...]. I prestiti [dall'arabo] si addensano [...] nella terminologia di alcune tecniche e arti minori, nell'agricoltura, idraulica, navigazione, giochi medievali, titoli e professioni che a volte hanno avuto in Italia una notevole fortuna subendo in qualche caso processi di degrada-

zione semantica in seguito al decadere della civiltà islamica» (p. 26 e anche *passim*).

Già da queste poche righe, riprese dal primo saggio della presente raccolta (*Gli arabismi in Italia nei più recenti studi*, pp. 21-51), si evidenzia subito l'approccio di Pellegrini, che non limita la propria analisi alla pura speculazione etimologica, ma cerca piuttosto di collocare le proprie disamine nel contesto storico-culturale dei contatti tra i due mondi, quello arabo-musulmano e quello italiano-cristiano. Non a caso il secondo articolo della raccolta si intitola ancor più esplicitamente *Rapporti storici e linguistici tra le sponde occidentali del Mediterraneo* (pp. 52-70).

Tuttavia per la chiave di lettura che qui mi interessa sollecitare, il più significativo di tutti i sedici saggi della raccolta è quello su *La storia linguistica di facchino e la metodologia etimologica* (pp. 219-235), dove Pellegrini riprende una sua vecchia proposta (già inserita nel volume del 1972), una proposta che «non coinvolgeva unicamente problemi di fonetica storica, come avviene per lo più nel nostro settore linguistico, dato che essa tocca anche questioni assai più ampie di storia, cultura e società» (pp. 219-220). Parole che già da sole rivelano come la 'blosse Philologen-spekulation' non sia appannaggio unicamente degli 'Orientalisten'. Ma non basta: il saggio di Pellegrini, che qui e lì sfiora l'aspra polemica, contesta una diversa interpretazione della parola *facchino* avanzata da Manlio Cortellazzo: non ho gli strumenti (né voglio: mi sono sufficienti le polemiche del mio orticello orientalistico) per entrare nel merito della diatriba fra due autorità della linguistica di casa nostra. Ciò che mi interessa in questa sede, recensendo il volume di

Pellegrini in una rivista di studi orientali, è segnalare quella che chiamerei la 'professione di fede' di p. 233: «Del resto l'etimologia fondata unicamente sulla applicazione delle norme della fonetica storica – operazione ovviamente preliminare e indispensabile – non rappresenta ancora (secondo noi) il massimo che possa offrire la linguistica nel nostro settore. L'etimologia richiede infatti tante altre capacità e conoscenze che si esplicano poi nella intuizione, fondata principalmente sulla corretta interpretazione delle variazioni semantiche – a volte violente ed a prima vista inconciliabili –, qualora non sia sorretta da una adeguata visione storica e culturale».

Ecco qui: al di là delle pecche tecniche (che non mancano, purtroppo, nel volume ahimé costellato di trascrizioni inesatte ¹), al di là di qualche dimenticanza bibliografica ², anche al di là delle numerose e stimolanti proposte etimologiche, credo si possa trarre questa lezione generale dal volume di Pellegrini. Una lezione valida anche come stimolo per soffermarsi un momento a riflettere sulla necessità di non accontentarsi delle conoscenze tecniche (pur assolutamente indispensabili) in quanto elemento davvero decisivo rimane appunto la 'adeguata visione storica e culturale' dello studioso.

Giorgio Vercellin

¹ Vedi, segnalando quasi a caso, p. 71 *Khūhistān* per *Khūzistān*, ib. *Bagdād* per *Bāghdād*, p. 72 *dimmi* per *dhimmi*, p. 230 *fiqb* per *fiqh*, e così via. Trascrizioni che forse sarebbero state evitate da un arabista o islamista: è davvero utopico augurarsi che si realizzi una concreta collaborazione tra specialisti quando si opera su settori 'di frontiera'?

² Sul verso dantesco «Rafel mai amech zabi almi» discusso nel saggio *Arabismi ed ebraismi*

in *Dante* (qui a pp. 238-241) non si può trascurare l'interpretazione di R. LEMAY, *De la scolastique à l'histoire par le truchement de la philologie: itinéraire d'un médiéviste entre Europe et Islam*, in «Atti del Convegno Internazionale su 'La diffusione delle scienze islamiche nel Medio Evo Europeo' (Roma 2-4 ottobre 1984)», Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1987, pp. 499-535, in part. pp. 488 e sgg.

G.D. NEWBY, *The Making of the Last Prophet: a Reconstruction of the Earliest Biography of Muhammad*, Columbia, University of South Carolina Press, 1989, pp. 265.

Una parte notevole del Corano è occupata da accenni e racconti dei profeti che hanno preceduto la missione di Muḥammad. Da Adamo a Gesù, gran parte di questi personaggi sono gli stessi della tradizione biblica che, secondo la concezione islamica, avrebbero preceduto il «sigillo dei profeti» Muḥammad. Però, diversamente dai primi libri della Bibbia, il Corano non riporta gli avvenimenti in un stretto ordine cronologico, anzi, ripete più volte in sure diverse gli stessi episodi mentre su altri tace, apparentemente dando per scontata la conoscenza di alcuni particolari. Per questi motivi, l'uso di leggende non coraniche, laddove il testo sacro è lacunoso o non chiaro, divenne uno strumento importante non solo per i primi tentativi di esegesi ma pure per la ricostruzione storica da parte delle prime generazioni musulmane. La *S̄ra* di Ibn Ishāq (m. 767 d.C.) è una delle prime opere di un certo rilievo che testimonia il metodo adottato nell'indagine storica. Per ricostruire la vita di Muḥammad, il piano generale dell'opera, secondo la tradizione, abbracciava gli avvenimenti storici, scanditi da versetti coranici, dalla cre-

azione alla morte del Profeta. Purtroppo, come si sa, è giunta a noi solo la parte che riguarda strettamente la vita di Muhammad, dalla nascita in poi, nella recensione di Ibn Hišām (m. 834). Di tutte le tradizioni che riguardano la creazione e i profeti pre-islamici da Adamo a Gesù, sono rimaste solo quelle citate negli autori posteriori, primo fra tutti al-Ṭabarī (m. 923).

A dispetto di un titolo decisamente fuorviante, e che sottintende questa ampia premessa, questa recente monografia di G.D. Newby è un tentativo di ricostruzione della parte mancante del testo di Ibn Ishāq ed è soprattutto, di conseguenza, una raccolta di leggende sui profeti (*qīṣaṣ al-anbiyā'*). Infatti, dopo una breve introduzione (pp. 1-32), l'Autore riporta nei numerosi capitoli le storie dei vari patriarchi e profeti con una breve premessa, ad ognuno, che ne anticipa i contenuti e le eventuali affinità con leggende giudaiche e cristiane. Il testo vero e proprio è una collazione di tradizioni citate in altri autori posteriori, tradotte e accostate in ordine cronologico e non appesantite da continui rimandi alle fonti. In questo modo, seguono l'introduzione i capitoli sulla creazione, Adamo ed Eva (pp. 33-43), Noè (pp. 44-49), Hūd (pp. 50-57), Šāliḥ (pp. 58-64), Abramo (pp. 65-82), fino a, tra gli altri, Giuseppe (pp. 102-112), Mosè (pp. 113-144), Salomone (pp. 161-171), Gesù (pp. 205-211) e S. Giorgio (pp. 231-241).

Il risultato è decisamente interessante; tralasciando per ora il problema della ricostruzione del testo di Ibn Ishāq, il libro di Newby offre un'immagine completa della ricchezza delle leggende islamiche sui personaggi della tradizione biblica. Le tradizioni sui profeti sono scelte con

cura ed abilmente inserite una accanto all'altra in un ordine storico accurato. Il testo di ogni singola biografia diventa più simile ad un racconto letterario, ricco di particolari fantastici ed avvincenti, che ad una composizione di antiche e diverse tradizioni religiose. Inoltre, l'alternarsi delle citazioni coraniche offre un quadro preciso di come queste narrazioni di argomento sacro vennero accettate a complemento del Corano stesso. Solo un appunto può essere mosso ai vaghi rimandi alla fine di ogni capitolo: un preciso indice finale che riportasse chiaramente pagina e righe della tradizione tradotta con l'autore medievale corrispondente da cui è tratta, sarebbe stata più utile e, allo stesso tempo, non avrebbe appesantito il testo.

L'abbondanza e la diffusione di queste leggende è ben nota; tuttavia gli studi e le analisi sulle tradizioni islamiche sono di gran lunga in numero maggiore rispetto alle traduzioni in lingua occidentale delle tradizioni stesse. Per trovare un'opera simile a quella di Newby bisogna risalire a *Biblische Legenden der Muselmänner* di G. Weil, pubblicato a Francoforte nel 1845 (tradotto in inglese nel 1846 e recentemente, per la sola e breve parte su Giuseppe, in italiano dalla Sellerio con il titolo *Il racconto più bello del Corano*, Palermo 1990). Altre traduzioni di leggende profetiche islamiche sono tratte da moderni resoconti orali come nel caso di *Bible Tales in Arab Folklore* di J. Meyouhas (Londra 1928) e di *Islamic Legends. Histories of the Heroes, Saints and Prophets of Islam* di J. Knappert (Leida 1985). In ogni caso, pur aggiungendo le traduzioni inglesi delle *Qīṣaṣ al-anbiyā'* di al-Kisā'ī (m. V-VI sec.) e degli Annali di al-Ṭabarī, si tratta di poca cosa in confronto all'e-

norme bibliografia che analizza tutti questi dati tradizionali alla luce di paralleli giudaici e cristiani. Eppure la posizione che il genere occupa nella letteratura religiosa islamica è di primo piano e numerosissimi sono i manoscritti ancora inediti che raccolgono leggende profetiche.

Altre considerazioni bisogna aggiungere a proposito delle scelte specifiche operate dall'Autore e sul valore di una simile operazione. Gran parte del materiale tradotto è tratto dagli enciclopedici *tafsīr* e *Annali* di al-Ṭabarī che è indiscutibilmente la fonte più importante e rigorosa per quanto riguarda esegeti e tradizionalisti che l'hanno preceduto. A complemento, tra le altre citazioni di scarso rilievo, va ricordato al-Ta'labī (m. 1035) e le sue *Qisāṣ al-anbīyā'*, che, purtroppo, l'Autore ha consultato nella scadente e lacunosa edizione della Maktabat al-Ġumhuriyya. Allo stesso al-Ta'labī dovrebbero pure risalire alcune delle tradizioni ascritte ad al-Ḥāzin. Il *tafsīr*, dal titolo *Lubāb al-ta'wīl*, di al-Ḥāzin è notoriamente composto per lo più di estratti dal *tafsīr* di al-Ṭabarī, ancora sparso in numerosi manoscritti e che, per tali argomenti, sarebbe stato di grande utilità.

Per quanto riguarda invece il rapporto tra il quadro offerto dalle tradizioni raccolte e l'eventuale opera originaria di Ibn Ishāq, la questione è assai più complessa. Al-Ṭabarī, la più vicina delle fonti considerate, segue di circa un secolo e mezzo l'opera di Ibn Ishāq e, pur considerando attendibile quanto da lui citato, qualche dubbio deve essere avanzato sulla sostanza delle tradizioni salvate. L'Autore sottolinea la situazione al tempo di Ibn Ishāq, di contrasti e di uso abbastanza libero di leggende

ebraiche e cristiane (p. 8). Secondo tale ricostruzione, solo dalla metà dell'VIII secolo le tradizioni sarebbero state più attentamente vagliate, verso la definizione di un Islam ortodosso e nettamente distinto dalle altre rivelazioni. Così si spiegherebbe la scelta di Ibn Hišām di tagliare completamente la prima parte del libro di Ibn Ishāq così ricca di elementi giudaici e cristiani. Questo, tuttavia, non autorizza a credere che buona parte delle tradizioni rifiutate da Ibn Hišām nella sua recensione della *sīra* siano poi citate da al-Ṭabarī e dagli altri autori. Al-Ṭabarī fu non meno rigoroso di Ibn Hišām (che, anzi, nel suo *Kitāb al-tiğān*, come nota l'Autore a p. 9, usa anch'egli materiale sospetto) nella scelta delle fonti del suo *tafsīr* tanto che, ad esempio, non si servì del *tafsīr* di Muqātil b. Sulaymān (m. 767). Si deve perciò presupporre lo stesso rigore critico pure per le tradizioni risalenti ad Ibn Ishāq tanto da far dubitare che quanto riportato possa essere rappresentativo dell'opera originaria.

Dalla lettura del testo offerto dalla ricostruzione dell'Autore, nulla si può dedurre su eventuali caratteristiche che distinguano questa ipotetica opera di Ibn Ishāq dagli altri esempi medievali di *qisāṣ al-anbīyā'*. Lo stesso disegno generale dell'opera che l'Autore ascrive ad Ibn Ishāq è quello ortodosso ed identico a quello di opere molto più tarde. Dobbiamo aggiungere che l'Autore è molto cauto nella ricostruzione e sottolinea fin dall'inizio il rischio di affidarsi alla falsa immagine retroattiva offerta da un'ortodossia ben più tarda (pp. 1-2). Tuttavia, allo stesso tempo, sembra dimenticare quanto premesso attribuendo ad Ibn Ishāq gran parte delle caratteristiche del genere. L'intento

moralistico delle storie, la costruzione delle biografie dei profeti in stretto rapporto con le vicende di Muḥammad e l'inserimento in un ordine storico compiuto fanno da sfondo alle *qisās al-anbiyā'* del periodo medievale. Ascrivere tutto questo ad Ibn Ishāq (pp. 20-23), in base alle citazioni di autori posteriori è francamente eccessivo, soprattutto senza il vaglio di tutto quel materiale inedito del II e III secolo dell'Egira che può offrire riscontri più attendibili. Sulla base di citazioni e ricostruzioni si potrebbe infatti arrivare ad una ricostruzione pressoché identica dell'opera di Wahb b. Munabbih (m. 719). Anch'egli fu autore di un *Kitāb al-mubtada' wa qisās al-anbiyā'* e di una *sīra*; a lui risalgono tradizioni sparse in numerose opere posteriori. Inoltre Wahb è considerato, da taluni, il modello e la fonte principale dello stesso Ibn Ishāq. Una collazione delle leggende che negli autori medievali vengono attribuite a Wahb avrebbe senza alcun dubbio avuto le stesse particolarità di questa (si veda la ricostruzione di R.G. Khoury, *Wahb b. Munabbih*, Wiesbaden 1972, pp. 227-246).

Nelle brevi introduzioni alle biografie dei singoli profeti, l'Autore accenna alle varie tradizioni riportate in relazione ai dati coranici e alle leggende bibliche correlate; l'accento è opportunamente breve, dato che la bibliografia, sia per quanto riguarda opere generali che su singole leggende, è sterminata (basti, ad esempio, la parte citata da H. Schwarzbaum, *Biblical and Extra-Biblical Legends in Islamic Folk-Literature*, Walldorf-Hessen 1982, pp. 178-209). Per quanto riguarda la questione del rapporto tra questi dati tradizionali islamici e le leggende giudaiche e cristia-

ne, Newby sembra qui accettare la ricostruzione storica degli autori musulmani medievali. Nel primo secolo, riporta, c'era una vasta diffusione di *isrā' ilīyyāt*, le leggende giudaiche e cristiane (pp. 3, 10-11); molti compagni del Profeta, tra cui i convertiti da queste religioni, furono veri esperti nella conoscenza dei testi sacri giudei e cristiani (p. 10); versioni della Bibbia erano largamente diffuse, lette e spiegate dagli ebrei stessi in arabo (p. 12). Una ricostruzione storica precisa di questo genere è, a nostro avviso, problematica: tutti questi particolari risalgono a testimonianze di almeno due secoli posteriori a Muḥammad. La circolazione di elementi giudaici e cristiani è innegabile come è innegabile l'influsso che ebbero questi elementi sulle tradizioni profetiche islamiche. «Come» questo avvenne non è dato sapere con certezza. Gli stessi resoconti che vogliono evidenziare una netta divisione tra ebrei, cristiani e musulmani, fin dagli inizi, sembrano essi stessi frutto di concezioni molto più tarde. Né tantomeno la situazione di questi informatori ebrei o cristiani è accertata storicamente (si veda, a questo proposito, la ricostruzione tentata, a nostro avviso in modo insoddisfacente, dall'Autore in *A History of Jews of Arabia*, Columbia 1988).

Lo studio del genere delle *qisās al-anbiyā'*, oltre che dall'analisi delle relazioni con le analoghe leggende giudeo-cristiane, non può prescindere da una minuziosa indagine dell'evoluzione del genere stesso nei primi secoli dell'Egira. È necessario lo studio e la pubblicazione dei numerosi ed inediti manoscritti sparsi un po' dovunque; gran parte delle *qisās al-anbiyā'*, composte tra il III e V sec. e conservate completamente od in par-

te, potranno di certo offrire un quadro più definito di queste tradizioni e, di conseguenza, potranno forse permettere una ricostruzione ancor più attendibile delle opere perdute.

Roberto Tottoli

ANN K.S. LAMBTON, *Continuity and Change in Medieval Persia. Aspects of Administrative, Economic and Social History, 11th-14th Century*. New York, The Persian Heritage Foundation, 1988, pp. xiii+425.

Il libro che qui presentiamo è frutto di una serie di cinque lezioni tenute a New York nell'ottobre del 1981, presso il Centro per gli Studi Iranici della Columbia University.

Lo stesso titolo dell'opera chiarisce in sintesi come si tratti non già di una mera esposizione evenemenziale, bensì di analisi degli 'aspetti strutturali' nell'*età di mezzo* persiana, epoca segnata dall'avvento di tre grandi dinastie: quella selgiuchide (1038-1157); quella dei Khârezm-Shâh (1077/8-1231) e quella ilkhânide (1256-1335).

La materia si può considerare divisa in due sezioni: i capitoli 1-6 (pp. 28-220) riguardano le istituzioni amministrative, economiche e giuridiche (il visir e il suo ufficio, la legge, l'*eqtâ'* e la classificazione delle terre, la proprietà terriera e la sua gestione, l'agricoltura ed il retroterra delle città, l'amministrazione fiscale); la seconda sezione (pp. 221-346), capitoli 7-10, concerne invece la costituzione della società (la famiglia regnante e gli 'uomini della spada', le donne della Casa Reale, gli 'uomini della penna', gli 'uomini d'affari') e si riconnette, per quanto liberamente (pp. 222-223), al-

la classificazione tracciata da Nâser ad-Din Tusi negli *Akhlâq-e Nâseri* (sec. XIII).

All'interno di ogni singolo capitolo si fa ampio spazio allo spoglio delle fonti – principalmente cronache storiche dell'epoca – e all'extrapolazione dei fatti più significativi al fine di ricostruire un quadro attendibile della società in esame. Il volume è poi arricchito da una breve introduzione storico-cronologica al periodo 1040-1335 d.C. (pp. 1-27); da un glossario di oltre quattrocento termini (pp. 352-364), da tabelle genealogiche (pp. 387-401) e mappe (pp. 401-409), da una bibliografia scelta di fonti arabe e persiane (pp. 365-372), da una bibliografia generale (pp. 373-385); chiude l'indice analitico (pp. 411-425).

L'Autrice individua una tendenza generale nella variazione strutturale diacronica, nel senso della continuità o del cambiamento, attraverso tutto il periodo in questione, tendenza che è possibile schematizzare come segue: continuità istituzionale e sociale (ma non politica) durante il governo dei Selgiuchidi e dei Khârezm-Shâh; brusca fase di cambiamento amministrativo, economico, politico e sociale (e per certi aspetti anche religioso) dopo le prime invasioni dell'Orda Mongola¹ e l'affermazione al potere della dinastia ilkhânide – fase, questa, particolarmente interessante per la sopravvivenza, a livello locale, di fattori di continuità col passato. Restaurazione amministrativa, poi, con dubbio esito di fortuna, almeno nella fase

¹ L'invasione fu guidata da Gengis Khan e dai figli, in particolare Tolui, che nel 1221 conquistò il Khorâsân. I generali Sübütei e Jebe Noyan, di ritorno dalla prima campagna georgiana del 1221, devastarono e saccheggiarono le città dell'Iran occidentale.

iniziale, ad opera di Ghâzân Khân (1295-1303), terzultimo sovrano ilkhânide – e da qui la bilancia torna a pendere a favore della continuità, intesa in questo caso come riesumazione delle istituzioni precedenti.

Il visirato (cap. 1, pp. 28-68) fu istituzione di grande importanza per le potenzialità, non sempre messe a frutto, di elemento d'equilibrio nel delicato sistema di potere selgiuchide: svolse funzione di *feed-back*, temperando le pulsioni di opposta tendenza provenienti dall'apparato militare e da quello amministrativo. Ma gli alterni favori dei contingenti fatti storici e i problemi causati dalla cronica mancanza di fondi dell'erario innescarono un meccanismo basato sulle concessioni di rendite fondiarie a termine, in luogo del pagamento in cassa, a favore dell'apparato militare. I beneficiari, consapevoli del fatto che la pratica delle concessioni avrebbe indebolito a lungo termine il governo centrale, si arrogarono con frequenza crescente il diritto di proprietà della terra sulla quale percepivano la rendita (cap. 3, pp. 97-129). Per questi motivi una larga parte del territorio sfuggì per alienazione al controllo del governo centrale (in particolare dopo il regno di Malek-Shâh, 1072-1092) e l'apparato amministrativo, con alla testa il visir, ne uscì sconfitto e indebolito, vittima delle frequenti intrusioni da parte degli *omarâ* turcomanni².

² È questo uno degli elementi chiamati in gioco dalla situazione di incontro-scontro tra componente 'turca' e componente 'iranica' che caratterizza l'Iran dai Samanidi fino ai Timuridi almeno: quasi una 'quinta colonna' e insieme sorta di guardia imperiale non estranea al colpo di mano, quindi eterna spina nel fianco, che vive e prospera all'interno di quello che si suole indicare come l'elemento sedentario, urbano, metropolitano della simbiosi turco-iranica.

La dinastia ilkhânide, nella fase iniziale, operò nel senso della rottura col passato – un passato di eredità amministrativa *persiana*, all'altro quindi alla tradizione *mongola*; non si trattò evidentemente di cosciente rottura con l'epoca precedente, bensì di non acculturazione, e questa sì volontaria, non potendosi addurre giustificazioni di sorta, come immaturità degli eventi o precocità dei tempi: teniamo presente con quale intelligenza politica e disinvoltura i Selgiuchidi si erano avvalsi del potenziale amministrativo iranico, conservando quasi immutato l'apparato già esistente, in termini sia di *uomini* che di *istituzioni*.

La malriuscita sintesi ilkhânide creò contraddizioni e sovrapposizioni di ruoli nell'amministrazione: l'ufficio di visir non fu più tanto ambito come in passato, esautorato e declassato al rango di mero procuratore di fondi per l'erario. Nelle province, accanto ai funzionari della burocrazia locale (eticamente persiani) vennero insediati *omarâ*' di stirpe mongola o turco-mongola.

L'organizzazione fiscale degli Ilkhân (cap. 6, pp. 185-220) – le cui imposte fondamentali erano il testatico (*qobjur*) applicato agli armenti in ragione di un capo di bestiame ogni cento e poi convertito in pagamento in denaro, i dazi commerciali (*tam-qâ'*) e altre tasse occasionali (*qalân*) – era adatta alle esigenze di un'economia fondata sulla pastorizia transumante, non certo a quelle di un'economia agricola sostenuta da una popolazione sedentaria. Per questa ragione, localmente, venne conservato il sistema tradizionale islamico delle imposte fondiarie (*o'sr* e *xarâj*), proporzionali al raccolto o fissate sulla misurazione della proprietà terriera.

Nelle terre *ouqâf*, non sottoposte alla tassazione del governo centrale ilkhânide (almeno per via teorica), l'esazione delle imposte avveniva con ogni probabilità sul modello tradizionale del *crop-sharing*, qualche cosa come 'suddivisione ripartita del raccolto' (p. 133).

Le difficoltà legate alla raccolta dei tributi in tutte le province favorirono la diffusione dell'appalto d'esazione (*moqâf'ê*), pratica che si rivelò fallimentare per le frequenti frodi ai danni del governo centrale e dei 'contribuenti', più volte tassati nel corso di uno stesso anno. Gli abusi erano ovviamente all'ordine del giorno e frequenti erano i casi di terre sottoposte ad entrambi i sistemi di tassazione.

Ghâzân Khân tentò, per mezzo di vari provvedimenti (*jarligh*, parola mongola che significa 'ordine, decreto' del khân), di restaurare l'ufficio di visir e di risistemare l'organizzazione fiscale mediante riscossione regolata su base annuale e non più ad arbitrio di improvvisati pubblici e gabellieri. Ristabili anche la pratica dell'assegnazione di rendite sulla terra a beneficio dell'esercito (cap. 3, *eqtâ'*).

In epoca ilkhânide si verificò anche un altro interessante fenomeno: decrebbe sensibilmente la popolazione cittadina e si moltiplicò di contro il numero dei piccoli agglomerati (*mazra'ê*) subordinati a villaggi o centri più grandi nel sistema di imposizione delle tasse; la causa viene individuata in fattori quali la difesa contro le estorsioni (che spingeva alla dispersione nel territorio) e l'insediamento di nuclei nomadi nelle vicinanze di centri abitati (cap. 5, p. 175 e segg.).

Aspetto decisivo è quello della legge (cap. 2, pp. 69-96), che nell'I-

slam è ripartita in 'legge religiosa' (*šarī'a*) e 'consuetudinaria' (*'orf*). In epoca selgiuchide il potere giudiziario era custodito dal corpo dei *qozât*, che ebbero un importante ruolo nella mediazione fra governo temporale e *'olamâ'*. Oltre ai tribunali religiosi vi era la 'corte per la riparazione delle ingiustizie', detta *mazâlem*³, presieduta dal Sultano in persona o da un suo vicario: la sua attività concerneva la 'riparazione delle ingiustizie' e, seppur sottoposta alla vigilanza dei *qozât*, procedeva di norma sulla base del diritto consuetudinario.

In epoca ilkhânide i tribunali della *šarī'a* proseguirono in parte il proprio compito, in un clima di rinnovata autonomia dal governo centrale, grazie anche all'indifferenza che i nuovi dominatori nutrivano nei confronti delle questioni giudiziarie interne alla comunità musulmana.

Fonte indiscussa del diritto mongolo era la 'Grande Legge di Gengis Khan' (*yâsâ*, corpo di norme che la tradizione attribuisce a Gengis Khan, ma che nel tempo si è arricchito di nuovi dettami originati dalle consuetudini locali); la giustizia era amministrata da 'corti delle interrogazioni' (*yârqu*, p. 83). In seguito alla conversione di Ghâzân Khân riacquistarono importanza il corpo dei *qozât* e i tribunali della *šarī'a* (p. 91 e segg.), anche se i mongoli continuarono a servirsi dei propri tribunali (fuorché per le dispute coinvolgenti mongoli non convertiti *versus* musulmani, per le quali si teneva una corte *mazâlem* due volte al mese).

³ (p. 71-72). Istituzione di origine sasanide che vedeva il sovrano, assiso al trono o a cavallo, al centro di un ampio spazio all'aperto, dove concedeva udienza ed emetteva sentenze per le controversie legate principalmente ad abusi da parte dei funzionari pubblici.

Non sorprende il fatto che la restaurazione inaugurata da Ghâzân Khân abbia avuto bisogno di un avallo ideologico-religioso e che la conversione sia consistita per molti uomini in una disinvolta pratica vincolata all'occasione politica.

Ufficiali della burocrazia e ceti religiosi (cap. 9, p. 297-327) si distinsero come elemento costante nella formazione della società di epoca selgiuchide e ilkhânide⁴. Il ceto burocratico di origine iranica che aveva precedentemente servito i Ghaznavidi nel Khorâsân venne 'riconfermato' da Toghrîl Beg dopo la penetrazione nell'altopiano (1038).

Dissimile il tipo di transizione conseguente alle invasioni mongole, per il quale non si diede semplice 'riconferma' dell'apparato antecedente: venne al contrario costituendosi un sistema che potrebbe essere definito di *joint-administration*, che non portò quindi all'esautorazione totale del corpo dei funzionari burocratici iranici.

Discontinuità caratterizzò invece, per patenti motivi, famiglie regnanti e 'uomini della spada' (cap. 7, pp. 221-257).

Degno di menzione l'ottavo capitolo (pp. 258-296), nel quale, con la notevole accuratezza e puntualità nello spoglio delle fonti che contraddistingue tutta l'opera, si offre un'analisi del ruolo delle donne della famiglia regnante, con ampie considerazioni sulla politica delle alleanze matrimoniali⁵.

⁴ Numerose erano le 'famiglie' che fornivano membri di prestigio alla burocrazia nel corso di più generazioni. Fra esse la famiglia di Nezâm al-Molk nel periodo selgiuchide e quelle dei Joveini e dei Rashidi in epoca ilkhânide (p. 298 e segg.).

⁵ Come noto la politica delle alleanze ma-

Si individua una costante metodologia nella trattazione della materia che caratterizza l'esposizione della studiosa inglese: nella prima parte di ogni capitolo vengono presentati in dettaglio dati e avvenimenti specifici desunti, con grande perizia, dalle fonti cronachistiche arabo-persiane; ne segue una valutazione globale, pur interna alle singole dinastie, del ruolo delle diverse istituzioni nell'ambito del sistema di potere.

La Lambton ritrae quindi un'epoca, quella della Persia selgiuchide e ilkhânide, non aliena all'inveterata consuetudine del repentino e travagliato avvicendamento dinastico per secessione, conquista o assestamento territoriale, dominata dalla prerogativa, almeno teorica, del sovrano di essere il proprietario supremo di tutta la terra e dall'incertezza di chi, pur indifferente all'esito, non sapeva chi fosse il destinatario delle tasse rimesse, perché troppo distante dal piccolo mondo che giornalmente viveva.

In quell'epoca, dove la quotidianità era intrisa di timore e insicurezza, i fattori di continuità strutturale prevalsero sui fattori di cambiamento, che mai fu irreversibile, anche se si sa che l'innovazione, se pur riversa, lascia indelebile traccia. Continuità, che è poi conservazione, imposta dalle contingenti condizioni sociali e del-

trimoniali svolse un ruolo fondamentale in epoca selgiuchide. L'origine di questa politica è forse da individuare (come indica la Lambton a p. 258) nelle consuetudini tribali dai nomadi centroasiatici, che vedevano nello 'scambio delle donne' la fase culminante di un patto di alleanza fra clan o tribù differenti. Tali pratiche (che vennero sicuramente intensificate dai Selgiuchidi) erano comunque già un uso precedentemente presso la casata califfale abbaside: ed ora sono proprio Califfo e Sultano a disputarsi il ruolo dominante in questo genere di trattative.

l'arbitrarietà del potere che rese l'uomo aduso e proclive allo spirito di rivalsa e vendetta personale, in un estremo e spesso inane tentativo di salvaguardare l'acquisito privilegio di censo e di casta, nonché di conservare il retaggio passato facendo leva su un'ortodossia riluttante e sospettosa di fronte ad ogni prospettata innovazione (*bed'at*), fosse essa sociale, intellettuale o religiosa.

Le ragioni vanno cercate non tanto in un ipotetico misonesimo islamico cui ripugnasse ogni innovazione perché ritenuta aberrazione umana rispetto all'ordine dettato da Dio e testimoniato in terra dal Profeta, bensì in precisi vincoli di ordine politico (arbitrarietà del potere) e climatico, che si ripercossero su un'economia agricola strettamente dipendente dalle irrigazioni: ciò rese gli uomini, come nota l'Autrice, per larga parte restii «... ad esporre sé stessi ai rischi comportati dall'esperimento» (p. 351). Esperimento che dice innovazione.

Fattori di contestuale cambiamento furono certo presenti, in particolare come subitanea derivazione effettuale delle due prime invasioni dell'orda mongola, che determinarono temporanei rivolgimenti economici, giuridici e amministrativi, lasciando comunque spazio alla convivenza: più tardi vi fu il tentativo, goffo e non privo di tentennamenti, da parte di chi aveva esitato per cent'anni a convertirsi o meglio assimilarsi, di avviare una restaurazione islamica, che fu poi, al di là del credo intimo del singolo (forse più spesso sciamanista, buddista e nestoriano che non musulmano), una restaurazione amministrativa, originata dalla volontà di ricreare un ordine (non certo il *nezâm-e toubîd!*) e di adattare la burocrazia

alle nuove esigenze economiche di una popolazione, quella turco-mongola, ormai integrata nel contesto iranico.

Elementi continuativi contraddistinsero talune istituzioni amministrative, giuridiche e religiose, peraltro non aliene ad una certa evoluzione interna, nonché i gruppi di potere preposti a governarle: una forma di 'osmosi' sociale, che, ampiamente attestata, non valse ad intaccare la costituzione di base della società, vera cornice all'interno della quale interagirono e si compenetrarono, senza creare necessariamente contrasto, i motivi di continuità e di cambiamento.

Della ricchezza della documentazione bibliografica s'è fatto qua e là qualche cenno. Nemmeno questo libro fa però eccezione alla consuetudine di risultare grottescamente inesatto quando si abbia a che fare con cose italiane: la 'perla' del caso è la menzione, per ben due volte, dell'Università di Venezia come Università degli Stati (*sic!*) anziché degli Studi⁶, un errore che non sminuisce certo il valore accademico dell'iranistica veneziana.

Massimiliano Polimeno

⁶ Cfr. p. 174 nota 88 e p. 383 in bibliografia.

AMARUKA, *Centuria d'amore (Śataka)*. A cura di Daniela Sagramoso Rossella. Introduzione di Giuliano Boccali. Marsilio Editori. Venezia 1989, pp. 144.

Amaruka (Amaru) è poeta di elevato sentire e di squisita maestria compositiva nell'ambito di quel raffinatissimo mondo letterario sanscrito che va sotto il nome di *kāvya*, cioè «letteratura d'arte», «letteratura ornata». Non identificato storicamente, a parte una collocazione cronologica di massima tra il IV ed il VI secolo d.C., il nostro deve la sua fama ad una raccolta di strofe di argomento erotico genericamente intitolata *Śataka* (Centuria), giudicata tra le migliori di quel filone, sia in antico dalla critica sanscrita, sia oggi anche dagli studiosi occidentali. È concorde infatti l'elogio incondizionato per la trepida sensibilità con cui il poeta dipinge gli stati d'animo e quindi gli atteggiamenti delle donne innamorate protagoniste delle sue scenette; e altrettanto concorde ed incondizionato è l'apprezzamento per il suo stile letterario, che rifugge costantemente dalla tradizionale, ma freddamente pedantesca predilezione della scuola per gli ornamenti retorici (*alamkāra*), a tutto vantaggio della levità e dell'eleganza della lingua, nonché dell'invenzione di nuovi accorgimenti tecnici per ricreare implicazioni e tensioni dei momenti rappresentati. Come spiega con bella chiarezza Giuliano Boccali nell'Introduzione a questa edizione dello *Śataka* (pag. 24): «... l'intensità poetica è cercata, e raggiunta, da Amaruka coniugando due temi ricorrenti, anziché proseguirne e risolverne uno solo... Proprio con l'abbinamento imprevisto di due temi, e con modificazioni lievissime degli stereotipi, Ama-

ruka evita invece che la saldatura delle due strofe, di respiro maggiore, si completi definitivamente in un blocco convenzionale: ... i temi diversi generano e illuminano non solo l'autenticità psicologica della scena, ma soprattutto la verità dei sentimenti e della poesia».

Qui risiede dunque l'arte ancora oggi vitalissima di Amaruka, e poiché, al di là degli stereotipi che ogni cultura tende ad elaborare (si pensi, come ricorda Daniela Sagramoso Rossella nel saggio finale del libro, «La donna nell'India classica fra tradizione e poesia», pag. 139, che la scuola *kāvya* enumera ben trecentotantaquattro diversi tipi di donna in relazione al comportamento erotico!) l'amore è universale e fuori del tempo, ecco che l'uso di stilemi meno elaborati, meno legati ad un'astrazione manieristica e perciò circoscritta, ma più consoni al sentire ed all'agire umano, rendono la poesia di Amaruka ancora perfettamente godibile, ancora in grado di suscitare emozioni, di risvegliare echi incantate di atmosfere a metà tra il reale ed il magico.

Ci pare dunque assai felice la scelta della Marsilio Editori e del curatore della collana di classici indiani, Giuliano Boccali, di inserire anche questo titolo nella collana medesima: certamente i cultori di cose indiane, ma anche più semplicemente della vera poesia, non potranno non apprezzare questo gioiellino della letteratura ornata sanscrita, grazie anche alla «confezione» in cui viene qui presentato. Ci si perdoni il termine così volgarmente commerciale, ma questa edizione della «Centuria d'amore» non è davvero la solita proposta di traduzione+introduzione+note critiche, ma un prodotto completo addirittura di fiocco, dentro e fuori

metafora. Infatti, se la versione italiana del testo sanscrito unisce alla fedeltà un'eleganza formale ed una partecipazione emotiva capaci di infonderci un affettuoso palpito di vita, non è però la sola a ricreare davanti agli occhi ed al cuore del lettore il mondo di Amaruka, cioè di certa parte dell'India antica; a questo concorrono anche in misura determinante i saggi di Giuliano Boccali, «Lo spazio della risonanza» e «Principi di storia letteraria dell'India», così ricchi di notizie sul mondo *kāvya* nel suo complesso e nelle sue particolarità, ma così poco pedanti e pesanti nei loro moduli espositivi; ed il saggio finale di Daniela Sagramoso Rossella sulla donna nell'India classica fra tradizione e poesia, che delucida perfettamente le pulsioni e gli influssi certamente operanti in Amaruka nella creazione della sua *Centuria*. Pregevole anche il commento critico-esplicativo al testo, mentre, *last but not least*, è da rilevare l'importanza tecnica di questa traduzione, che per la prima volta tiene conto di tutte e quattro le redazioni in cui l'opera ci è giunta: le tre abbastanza vicine l'una all'altra e commentate rispettivamente da Arjunavarmadeva, Rudramadeva e Ravicandra, e quella cosiddetta meridionale chiosata da Vemabhūpāla. Infatti, pur avendo scelto la Sagramoso Rossella proprio quest'ultima recensione come *corpus* principale della sua traduzione, sia per il più favorevole parere in proposito espresso da un critico quale il Warder, sia per una sua personale maggior sintonia con quel commentatore, propenso a mettere in luce specialmente i tratti psicologici dei personaggi femminili (ricordiamo che la Sagramoso Rossella è una studiosa della donna nell'India antica), la curatrice presenta non solo la traduzione ed il commento delle

centouna strofe della redazione «meridionale», ma anche delle ulteriori trentacinque che compaiono solo nelle altre tre recensioni. Il che rende questo lavoro unico ed in un certo senso pionieristico nel panorama indologico occidentale, nel quale finora erano comparse solo versioni parziali della *Centuria* amarukiana, quale, per esempio, quella ormai quasi introvabile di Umberto Norsa («Il solco» Casa Editrice, Città di Castello 1923), condotta solo sul testo sanscrito commentato da Arjuvarmadeva (novantanove strofe). E a proposito di quest'ultimo lavoro, per chi si diletta di questioni inerenti alla tecnica della traduzione, può essere interessante mettere a confronto una stessa strofe volta in italiano prima dallo studioso degli anni '20, poi da quella della fine degli anni '80 del nostro secolo:

– Nella forte stretta il seno s'è inturgidito, eretto s'è il pelo,
di abbondante erotico umore son bagnati i panni dei fianchi;
'No, no, tesoro, non mi stringer troppo, basta!' grida con voce affievolita:
è forse addormentata, forse morta,
forse entrata nel mio cuore, confusa con esso? –

(U.N., *op. cit.*, str. 40, pag. 26)

– Lei, il seno oppresso dall'abbraccio folle,
scossa da un fremito di pelurie,
lei, cui la veste scivola dai fianchi
nell'infinito languore della passione,
«No, adorato, non così forte, basta...»
mormora, in un filo di voce:
forse s'è addormentata, forse è morta,
forse nella mia anima ha preso dimora,
forse si è come dissolta. –

(D.S.R., *op. cit.*, str. 35, pag. 51)

L'aderenza al testo sanscrito è certo fuori discussione in ambedue i casi, eppure come differiscono tra loro i registri della resa stilistica! Fino al punto di modificare addirittura l'atmosfera della scena raffigurata: crudamente realistica la prima, morbida-mente sfumata in un tono quasi soltanto allusivo la seconda; forse più vicina al disincantato atteggiamento della trattatistica sanscrita verso il sesso, la prima, certamente più consona alla rarefatta visione poetica la seconda. La spiegazione, pensiamo, sta soprattutto nel diverso spirito delle due epoche di traduzione, nel diverso approccio al tema erotico di due mentalità divise da più di sessant'anni; e ci sembra possa venire ben chiarita da una frase del Norsa stesso: «La presente è la prima traduzione italiana intera e letterale [del testo tramandato da Arjunavarmadeva - N.d.R.], senza velame di greco o di latino, a cui ricorsero pudicamente altri traduttori.» (pag. 5). Evidentemente la Sagramoso Rossella, formata in un contesto culturale ormai profondamente diverso, non si è lasciata influenzare né in positivo né in negativo da precedenti versioni in lingue occidentali della *Centuria* amarukiana, ma, saggiamente, si è affidata soprattutto alla sua sensibilità di fine cultrice del mondo poetico sanscrito e delle figure femminili che in esso vivono a metà tra una rappresentazione realistica ed una idealizzazione poetica.

Donatella Dolcini

SHŪGO ASANO (a cura di), *Genova tōyo bijutsukan*, 2 vv. in: *Hizō ukiyoe taikan*, vv. 10 e 11, Tōkyō, Kōdansha, 1989.

La pubblicazione dei due monumentali volumi sull'arte dell'*ukiyo*e nel Museo «E. Chiossone» di Arte Orientale del comune di Genova nell'ambito dell'ormai celebre serie *Hizō ukiyoe taikan* della casa editrice Kōdansha di Tōkyō è indubbiamente un fenomeno di grande rilevanza in quanto colloca il museo ligure alla pari dei più celebri istituti europei e porta alla conoscenza degli studiosi una notevole quantità di materiale pubblicato da una équipe di studiosi giapponesi, riprodotto a colori in modo da rendere la fedeltà all'originale quasi assoluta. Il catalogo è uscito in due volumi, cioè con le dimensioni di quello del Musée Guimet di Parigi o del Victoria and Albert Museum di Londra, mentre alle immense raccolte del British Museum di Londra sono stati dedicati tre volumi. Naturalmente, come dice il titolo stesso della serie, si tratta di un libro sull'*ukiyo*e e non su tutto il museo e l'*ukiyo*e è notoriamente la parte più valida della raccolta creata da Edoardo Chiossone.

L'opera può essere considerata divisa in due settori: la pittura (*nikuhitsu*) dell'*ukiyo*e, che occupa i numeri dall'1 al 46 delle tavole a colori e i nn. dall'1 al 7 di quelle in bianco e nero nel primo volume, e le silografie, a cui sono dedicate le restanti tavole sia del primo sia del secondo volume. Pressoché nessun rilievo è stato dato ai libri illustrati (*ehon*), dei quali solo due sono stati pubblicati dalla peraltro non povera raccolta del «Chiossone».

Il «Chiossone» era già dotato di un catalogo parziale redatto da Luigi

Bernabò Brea, noto archeologo delle antichità classiche in Sicilia, e da Eiko Kondo: *Museo d'arte Orientale E. Chiossone. Stampe e Pitture, L'ukiyoè dagli inizi a Shunshō*, Genova, Sagep Editrice, 1979, pp. 336, e perciò ora questa pubblicazione viene in parte a colmare la lacuna lasciata dalla sospensione della pubblicazione del catalogo generale del museo dopo l'uscita del primo volume e a far maggiormente conoscere questo istituto nei paesi dove il nipponismo è di più facile accesso col giapponese della pubblicazione della *Kōdansha* che con l'italiano della più vecchia pubblicazione.

I due volumi aprono con brevi note di Giuliano Frabetti, già direttore dell'istituto, sulla vita del Chiossone e sulla storia della raccolta e sono seguiti da saggi di Narazaki Muneshige, Nio Yasunori e Asano Shūgo su aspetti più pertinenti alla sua importanza storico-artistica. Tutte le tavole sono accompagnate da brevi didascalie in giapponese e in inglese, le opere illustrate a colori da lunghe descrizioni tecniche in giapponese con riferimenti iconografici. I saggi sui singoli dipinti sono invece corredati di utilissimi particolari inerenti le firme e i sigilli degli artisti con relativa trascrizione in caratteri a stampatello.

L'opera si chiude con un prezioso saggio di Kobayashi Tadashi, il noto studioso dell'Università Gakushuin di Tōkyō, sulle silografie di *kachō* di Hiroshige (1797-1858). Un documento prezioso, perciò, al quale si vorrebbe seguissero altri volumi dedicati ai libri illustrati e magari anche alle opere non appartenenti alla scuola dell'*ukiyoè*.

Gian Carlo Calza

MICHAEL BEARD, *Hedāyat's Blind Owl as a Western Novel*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1990, pp. XVI+270.

La nostra veneziana Facoltà si articola, com'è noto, in due corsi di laurea: quello in lingue e letterature straniere e quello in lingue e letterature orientali: dove la non afferenza dell'Oriente alla categoria *straniero* significa evidentemente non afferenza alla *normalità* tra ciò che è straniero. Nella sua sacrosanta polemica con un modo di pensare inveterato, che così insiste ad esprimersi, Michael Beard ci parla di un'opera di Hedāyat come di *Western novel*, intendendo evidentemente *normal novel*; e così l'effetto rimane un po' curioso, come se il lodevole tentativo di fare un'orientalistica corretta – cioè, in caso di critica letteraria, una critica letteraria *normal* – costituisse per forza, nell'inevitabile quadratura *Western* del cerchio *normal*, l'alternativa per eccesso all'approssimazione per difetto. Insomma, i condizionamenti sono ancora tali, nel nostro mondo accademico tardo-coloniale, che, allo stesso modo di come un "orientale", qualunque cosa dica, dice cose da acculturato, un orientalista, quand'anche sia più saidiano di un Edward Said, parla pur sempre la lingua che i maestri gli hanno insegnato. Almeno nelle epitomi.

Comunque sia, quello che Beard intende nella sostanza è perfettamente chiaro, e il bel libro in oggetto va salutato come un raro prezioso esempio di critica letteraria tout court nella riserva di caccia abituale dei filologi (filologi un tempo: oggi, a ipotetica correzione di tiro, magari sociologi o antropologi).

Queste parole di elogio non dovrebbero forse venire da me, elogiato

a mia volta nel testo, ma l'anticonoclasta venticinquenne mio omonimo, con cui Beard ha la bontà di essere così comprensivo, non si identifica più del tutto con lo scrivente. Che volete, continuo a infuriarmi contro tutte le forme di nazionalismo esasperato a me contemporanee, ma, oggi, il nazionalismo iranico della prima età pahlavi, storicizzato e collocato nella sua prospettiva liberty locale (oltre che clamorosamente, come si sa, revisionato), mi fa quasi tenerezza: e tenerezza anche estetica. Ma, appunto: esteticamente (non colonialisticamente, né anticolonialisticamente), Hedāyat continua a piacermi poco, pur un poco intenerendomi: come certe architetture di ghisa di Rezā Shāh, non brutte, no, ma neppure emozionatamente grandiose, solo normalmente *normal* dei loro tempi laggiù.

D'accordo dunque, ormai, sull'inconsistenza sostanziale di quel *démodé*, aggettivo applicato alle matrici culturali (*Western*) di un Hedāyat: lasciamo a ogni scrittore il diritto di essere, comunque, quello che è: «The Blind Owl may be “deeply Persian” in exactly those qualities that Hedayat borrows from the West». (p. 10). In fondo, era proprio il *genere* che non mi garbava e non mi garba, e non la sua adozione da parte di Hedāyat; e non ho forse fatto, da bravo colono, ogni sforzo (sforzo vano, certo), per costringermi ad apprezzare invece, visto che si trattava di normalità anzi classicità *Western*, certe *Affinità elettive* (so deeply German!) con tutto il loro fastidioso epigonismo ellenistico-bizantino, e perfino certi *Falsari* (so deeply French!) con la loro insulsa eredità di cappa e spada? E viceversa potrebbe riportarmi verso Hedāyat il tardivo (relativo) apprezzamento delle vicende doppiamente esotiche (Rinascimento italico

più Oriente) del Muzio e del Fabio turghenieviani.

Ma non è solo e non è tanto, questo, un grazie a Michael Beard per aver egli ricondotto Hedāyat nell'alveo, legittimo, della letteratura universale: mi sono particolarmente piaciute, al limite dell'entusiasmo per l'acutezza della sensibilità dimostrata – tutt'altro che ovvia – le pagine dell'ultimo capitolo (*Prolegomenon to The Blind Owl as an Eastern Novel*) sui tratti “orientali”, cioè persiani, dell'opera considerata. Non è un paradosso né un gioco, come quando Bausani (cui il libro è forse non a caso dedicato), dopo aver elogiato la “castità” di un Albino Pierro, tirava inopinatamente in ballo Zakāni. No: i legami sotterranei e anche epidermici tra la scitofobia hedayatiana e la martirolatria khomeiniana, l'odi et amo del sangue e della follia, e, più in generale – altro grande alveo materno – il rapporto incessante di scambio reciproco tra sapienzialità morale e spirito satirico, tra filologia cartacea e mascherata, tra senso del tragico e battuta minuziosa, tutte queste cose, so deeply *Persian* ma a-coloniali, cui si accenna troppo modestamente in chiusura, sono proprio il nocciolo e la chiave di comprensione di molto moderno Iran. E segnalerei qui inattese convergenze (si tratta nel caso di letteratura “realistica” nel senso anche spicciolo dei termine) con certe considerazioni di Ljudmila Giunashvili circa i rapporti tra l'ultima vague dell'“illuminismo” persiano e tanto contemporaneo combaciare e sovrapporsi di quotidianità e d'astrazione.

Gianroberto Scarcia

ALESSANDRO BONORA, *Gli anni cruciali della nascita della Cina moderna 1919-1922*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989, pp. 145.

Il volume in esame vuole tracciare un quadro storico del triennio 1919-1922 in Cina. È preceduto da una "Introduzione" di circa quaranta pagine in cui l'A. presenta la Cina dalle più lontane origini ai primi anni della repubblica, basandosi – come è evidente dalle note – su fonti esclusivamente in lingue occidentali, di diverso valore, talvolta superate in quanto datate ed ignorando la più recente produzione storiografica sia in lingua italiana sia in altre lingue ivi compreso il cinese. Appesantiscono la lettura sia dell'introduzione che della parte seguente le eccessive e massicce citazioni di brani di altri autori. Si ricava l'impressione che si riportino tesi altrui senza la minima rielaborazione critica od una parziale valutazione originale. Il sistema di trascrizione dei nomi cinesi non è uniforme; raramente è impiegato il *pinyin*, alcune volte il sistema Wade Giles, altre ancora un tentativo di trascrizione all'italiana; basti un solo esempio: Chen Tu siù (p. 78).

La bibliografia è scarsa ed incompleta: non sono indicati i volumi di J. Chesneaux sul movimento operaio degli anni venti, né il volume di Enrica Collotti Pischel sulla *Storia della rivoluzione cinese*, né il volume 12° di *The Cambridge History of China* dedicato alla prima parte della sezione *Republican China 1912-1949* (Cambridge, 1983); la ricca bibliografia di quest'ultima opera poteva essere il punto di partenza per una ricerca approfondita sugli "anni cruciali della nascita della Cina moderna". Una nota biografica dell'A. lo rivela, oltre che cultore di economia, diritto e

parapsicologia, come una persona che vuole offrire uno specifico contributo alla sinologia; dispiace osservare che se il saggio in esame fosse stato presentato come tesi di laurea non sarebbe certo stato accolto positivamente per l'incompletezza delle fonti, una mancata originalità di analisi e una certa genericità espositiva.

Lionello Lanciotti

LIBRI RICEVUTI

- 'ATTAR FARĪD AL-DĪN, *Il poema celeste*. A cura di M. Teresa Granata. "Biblioteca Universale Rizzoli, L 774". Milano, Rizzoli, 1990, pp. 482.
- APPARI EMANUELE, *Die Kunst und das Leben in Raabes Else und das Tanne*. Ludwigshafen, Industriedruck, 1989, pp. 57.
- APPARI EMANUELE, *L'arte e la vita in Else von der Tanne di Raabe*. "Università di Palermo, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingue e letterature straniere, Quaderno 26". 1980, pp. 81.
- BERTUCCIOLI, GIULIANO, (a cura di), *I casi del giudice Bao*, Roma, Bagatto Libri, 1990, pp. 126.
- BETRÒ MARIA CARMELA, *I testi solari del portale di Pascerientaisu* (BN2). "Università degli Studi di Pisa, Missioni archeologiche in Egitto, Saqqara III". Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1990, pp. 143, ill.
- BOLOGNESI GIANCARLO, *Studi glottologici, filologici e orientali*, Brescia, Paideia Editrice, 1990, pp. 419.
- BORBONE PIER GIORGIO, *Il libro del profeta Osea*. Edizione critica del testo ebraico. "Quaderni di 'Henoch', 2". Torino, Silvio Zamorani Editore, 1990, pp. IX, 236.
- DEIANA GIOVANNI, SPREAFICO AMBROGIO, *Guida allo studio dell'ebraico biblico*. Roma, Libreria Sacre Scritture, 1990, pp. 206.
- DELLA CASA CARLO, SAGRAMOSO DANIELA (a cura di), *Luigi Pio Tessitori*. Atti del convegno internazionale di Udine (12-14.XI.1987). "Biblioteca indiana, 4". Brescia, Paideia Editrice, 1990, pp. 236.
- ELIZARENKOVA T. JA., *Fonologia diacronica delle lingue indoarie*. Edizione italiana a cura di Antonio Sorrentino. "Opera Universitaria, Dipartimento di Studi asiatici, Istituto Universitario Orientale, Napoli, Serie didattica 2". Napoli 1990, pp. 273.
- FIACCADORI GIANFRANCO (a cura di), *Autori classici in lingue del Vicino e Medio Oriente*. Atti del III, IV e V seminario sul tema "Recupero di testi classici attraverso recezioni in lingue del Vicino e Medio Oriente". Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, pp. 216.
- FLOOD JOHN, TAVONI MIRKO (edd.), *Renaissance Linguistics Archive, 1350-1700*. A third print-out from the secondary-sources data-base. Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 1990, pp. XIV, 313.
- GALLOTTA ALDO, MARAZZI UGO (a cura di), *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII*

- e XIX. "Istituto Universitario Orientale, Collana 'Matteo Ripa', VIII". Napoli 1989, pp. 996 in due tomi.
- IOLY ZORATTINI, PIER CESARE (a cura di), *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1587-1598)*. VIII. "Storia dell'ebraismo in Italia, Studi e testi, XII". Firenze, Leo S. Olschki, 1990, pp. 222.
- PIETRO MARTIRE D'ANGHERIA, *De orbe novo*. V decade. La conquista del Messico, 1520-1523. A cura di Maria Barbara Giacometti. Bergamo, Pierluigi Lubrina editore, 1991.
- RENDTORFF ROLF, *Introduzione all'Antico Testamento*. Storia, vita sociale e letteratura d'Israele in epoca biblica. Dall'originale tedesco del 1988 edizione italiana a cura di Daniele Garrone. Torino, Claudiana, 1990, pp. 412.
- TODESCHINI GIACOMO, IOLY ZORATTINI, PIER CESARE (a cura di), *Il mondo ebraico. Gli ebrei tra Italia nord-orientale e Impero Asburgico dal Medioevo all'Età contemporanea*. Atti del convegno: Trieste Udine, giugno 1989. Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991, pp. XI, 601.
- ZEKIYAN BOGHOS L., *Gli armeni in Italia*. Catalogo della mostra. Venezia: Isola di San Lazzaro. Padova: Museo al Santo. 9.IX.1990-20.I.1991. Roma, De Luca Edizioni d'arte, 1990, pp. 187, ill.