

# La bellezza che porta all'eccesso (*yin li* 淫麗) Utilizzo e rilettura del giudizio critico di Yang Xiong nei confronti della poesia rapsodica durante il primo medioevo cinese (220-598)

Giulia Baccini  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The article investigates how Yang Xiong's 揚雄 (53 BCE-18 CE) famous judgment about rhapsodic poems ("The *fu* of the *Odes* poets, through their beauty, offer standards [of moral behaviour], the *fu* of the epideictic poets are beautiful and lead to excess" 詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫) was recalled and reinterpreted in order to make a point about what genre is worth pursuing in literary writing. Yang's words were first quoted in the concluding remarks at the end of the "Shifu" 詩賦 section of the *Hanshu's* 漢書 (Book of Han) "Yiwen zhi" 藝文志 (Bibliographical chapter), and since then, they became a well known trope particularly used in *fu* 賦 (rhapsody, poetic exposition) poetry literary criticism. The article makes an overview on how and when Yang's judgment was utilized, to provide evidences of the different kinds of approaches regarding literature, and in particular *fu* poetry, since Han to 6th century.

**Summary** 1 Introduzione. – 2 La critica di Yang Xiong nei confronti della rapsodia. – 3 Il successo della rapsodia nel primo secolo dopo il crollo degli Han (III-IV secolo). – 4 Verità filosofiche attraverso la descrizione del paesaggio: i *fu* di Xie Lingyun (385-433). – 5 *Yin li* e *diaochong*: posizioni classiciste sotto i Liang. – 6 Conclusioni.

**Keywords** Rhapsody. Yang Xiong. Classicism.

«Non ho mai visto chi sia attratto dalla virtù quanto dalla bellezza»  
吾未見好德如好色者也。  
(*Lunyu* 9.18)


## 1 Introduzione

La tipologia poetica *fu* 賦 (rapsodia, esposizione poetica) è un 'genere'<sup>1</sup> poetico i cui stilemi e tematiche vennero delineati durante gli Han occi-

1 Il termine *fu* (che come verbo significa 'esporre'), indicante un genere poetico con caratteristiche formali definite, è un termine coniato in retrospettiva analizzando componimenti che spesso inserivano la parola *fu* all'interno del loro titolo. È indubbio che ci fosse un'affinità tra tutti i componimenti che adesso sono definiti come appartenenti a questo

DOI 10.14277/2385-3042/AnnOr-53-17-8

Submission 2016-11-17 | Acceptance 2017-03-14

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

235

dentali (206 a.C.-9 d.C.), in particolare alla corte dell'Imperatore Wu 漢武帝 (r. 141-87 a.C.), il quale ne promosse e incentivò la produzione letteraria chiamando appositamente a corte dei poeti che eccellessero in tali composizioni. Il *fu*, sotto gli Han, era principalmente un componimento poetico encomiastico, un panegirico che mirava, attraverso un uso sapiente del linguaggio, a glorificare le conquiste e i meriti dell'imperatore. I *fu* (in particolare quelli poi definiti *da fu* 大賦, letteralmente 'grandi *fu*') erano scritti per essere però poi recitati in presenza del sovrano, e i poeti addetti alla loro composizione erano scelti dall'imperatore stesso; spesso lo seguivano nelle sue varie attività (battute di caccia, escursioni, inaugurazioni di palazzi, ecc.) per poi comporre testi che ne magnificassero le gesta. Poiché questi componimenti erano principalmente volti all'intrattenimento del sovrano e della sua corte, anche se alcuni contenevano conclusioni moraleggianti,<sup>2</sup> in seguito, in particolare sotto gli Han orientali (25-220), vennero fortemente criticati da importanti letterati classicisti (*ru* 儒) che, pur dedicandosi a questo genere ormai popolare, ne criticarono l'impiego a fine didattico. Questi letterati espressero una visione conservatrice dell'opera letteraria che tuttavia si impose nella società e nella cultura dei funzionari di corte diventando ortodossia.

In particolare, questa visione parziale è canonizzata nello *Hanshu* 漢書 (Libro degli Han) di Ban Gu 班固 (32-92), che in diversi passaggi descrive gli autori di *fu*, tra i quali si annovera anche Sima Xiangru 司馬相如 (ca. 179-117 a.C.), in maniera poco elogiativa, caso peculiare vista la fama e l'abbondante produzione letteraria di questi poeti all'epoca. I poeti rapsodi vengono paragonati da Ban Gu a dei 'giullari di corte' (*paiyou* 俳優) e quindi ritenuti inferiori sia per la loro posizione sociale che per la letteratura da loro prodotta.<sup>3</sup> L'aspra critica nei confronti delle rapsodie è presente

genere, tuttavia nell'epoca a cui si fa risalire la loro genesi, gli Han occidentali, con *fu* si identificavano tutti quei componimenti lunghi che venivano recitati e non cantati, con verso variabile. Per un'analisi più approfondita riguardante genesi e sviluppo di questa tipologia poetica si rimanda a Knechtges 1976, 1-43, e Knechtges 2008.

2 Secondo David Knechtges (1976, 40) le conclusioni moraleggianti erano spesso inserite per venire incontro alle convenzioni letterarie dell'epoca. Un esempio a tale riguardo, secondo lo studioso, è la conclusione contenuta nello «Shanglin fu» 上林賦 (Il parco dell'Imperatore); nella poesia, dopo una presentazione sfarzosa del parco imperiale che attraverso iperboli e climax appare come un luogo mitico, e una lunga descrizione della caccia imperiale e dei sontuosi banchetti che ne conseguono, l'ultima parte, breve nel contesto della poesia, vede l'imperatore riflettere sui suoi eccessi e convenire che dovrà in futuro concentrare i suoi sforzi per promuovere il benessere nel popolo.

3 «Dongfang Shuo 東方朔 e Mei Gao 枚舉 non erano capaci di portare avanti un'argomentazione ed erano considerati come giullari», *Hanshu* 64.2775; per un approfondimento riguardante l'assimilazione dei poeti rapsodi a giullari di corte si rimanda a Baccini 2011. Ban Gu è invece molto meno critico riguardo a queste personalità nella prefazione al suo stesso *da fu*, il «Liang du fu» 兩都賦 (Le due capitali), dove espressamente si inserisce nel solco della tradizione di poeti come Sima Xiangru; cf. Knechtges 1982a, 92, 99.

però in particolar modo nel commento finale alla sezione «Shifu» 詩賦 (Poesia e *fu*) contenuta nell'«Yiwen zhi» 藝文志 (Trattato bibliografico). Qui Ban Gu presenta la genesi di questa tipologia poetica come una narrazione di decadenza. Lo storico afferma che i poeti del passato, come Xun Qing 荀卿 (Xunzi 荀子, 313-238 a.C.) e Qu Yuan 屈原 (ca. 340-278 a.C.), sono i massimi rappresentanti del genere perché avevano come fine l'ammonire tramite rimostranza indiretta (*feng* 諷), mentre i poeti delle generazioni successive (a partire da Song Yu 宋玉, III a.C., fino, e in particolare, ai poeti degli Han occidentali), con i loro componimenti eccessivamente elaborati e linguisticamente opulenti, «annegarono i significati espressi dalle persuasioni indirette e dalle illustrazioni morali» 沒其風諭之義 (*Hanshu* 30.1756.), contribuendo alla degenerazione del 'genere'. È qui presentata una divergenza qualitativa tra il passato e il presente che ha come termine di giudizio la moralità e il fine didattico del componimento. Per rafforzare la sua critica, alla fine del commento, Ban Gu invoca la figura di Yang Xiong 揚雄 (53 a.C.-18 d.C.), uno dei più eminenti letterati della fine degli Han occidentali, che in molti suoi scritti, rammaricandosi di essersi dedicato ai *fu* in giovinezza, definì la rapsodia uno strumento incapace di veicolare messaggi moraleggianti e quindi un 'genere' non degno di essere perseguito (*Hanshu* 87B.3575).<sup>4</sup> Ban Gu cita in particolare un passaggio tratto dagli scritti di Yang Xiong: «I *fu* dei poeti delle *Odi* con la loro bellezza (*li*) offrono modelli di comportamento morale (*ze*), i *fu* dei poeti rapsodici con la loro bellezza (*li*) portano all' eccesso (*yin*)» 詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫. Questo breve commento che esprime quasi in una formula un giudizio conservatore,<sup>5</sup> che critica una tipologia che continuerà ad avere fortuna nei secoli successivi, inserito in un testo (come era il trattato) che si prefiggeva di stabilire un canone letterario, acquisisce un posto di riguardo nella tradizione critica e verrà in seguito citato e riformulato da altri autori, in altri testi in cui si discuterà dei *fu*. Il presente articolo mira a mettere in evidenza come tuttavia queste parole siano state adattate ogni volta in maniera diversa a seconda del contesto, del periodo storico, o dei gusti personali dell'autore che le ha impiegate, e come siano state utilizzate in modo strumentale anche da coloro che accettavano l'opera letteraria come espressione dei sentimenti personali e non unicamente vincolata al didatticismo. In particolare, ci si propone di illustrare approcci diversi nei

4 La biografia di Yang Xiong contenuta nello *Hanshu* è per la maggior parte tratta dalla sua autobiografia; cf. Knechtges 1982a, 1-6.

5 L'approccio classicista all'opera letteraria è incarnato nell'interpretazione della tradizione *Mao* 毛 dello *Shijing* 詩經 (Libro delle Odi), che verrà istituita come l'interpretazione canonica delle *Odi* sotto l'Imperatore Ping 平 (r. 1 a.C.-6 d.C.). Tale approccio è stato canonizzato dall'«Yiwen zhi», e, come sottolineato da Martin Kern (2003b, 431), mirava esplicitamente a colpire la corte dell'Imperatore Wu, e quindi anche la sua produzione letteraria, descrivendola come un periodo di degenerazione morale.

confronti della letteratura durante il periodo preso in esame utilizzando il discorso critico riguardo al *fu* come caso di studio.

## 2 La critica di Yang Xiong nei confronti della rapsodia

Per meglio capire come il giudizio di Yang Xiong sia stato utilizzato e riletto è necessario spiegare quei passi dei suoi scritti in cui tale giudizio è articolato. Yang Xiong servì l'imperatore Cheng degli Han 漢成帝 (32-7 a.C.) che, avendo saputo che i *fu* di Yang Xiong erano simili a quelli scritti da Sima Xiangru, lo aveva chiamato a corte appositamente perché li componesse in occasione di eventi della vita di corte (*Hanshu* 87A.3522). Yang Xiong per il sovrano scrisse diversi componimenti tra i quali si annoverano: il «Ganquan fu» 甘泉賦 (Il Palazzo delle Dolci Sorgenti), il «Jiaolie fu» 校獵賦 (La caccia con barricate), e il «Changyang Fu» 長楊賦 (Il Palazzo tra gli Alti Pioppi). I *fu* di Yang Xiong sono quindi anch'essi dei panegirici rivolti all'imperatore, anche se il poeta nei suoi scritti autobiografici sottolinea che il suo fine era rimostrare indirettamente.<sup>6</sup>

La critica di Yang Xiong nei confronti di questa tipologia poetica appare evidente ed è più volte ripresa all'interno di alcuni capitoli del suo *Fayan* 法言 (Figure esemplari),<sup>7</sup> un testo costruito come un dialogo tra Yang Xiong e un non ben identificato interlocutore che gli pone domande di filosofia, letteratura, politica o di carattere morale. In particolare, il capitolo «Wu zi» 吾子 (I nostri maestri), esordisce con il seguente famoso passo:

或問：「吾子少而好賦。」曰：「然。童子雕蟲篆刻。」俄而曰：「壯夫不為也。」或曰：「賦可以諷乎？」曰：「諷乎！諷則已，不已，吾恐不免於勸也。」或曰：「霧縠之組麗。」曰：「女工之蠹矣。」[...]或問：「景差、唐勒、宋玉、枚乘之賦也，益乎？」曰：「必也淫。」「淫則奈何？」曰：「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫。」

6 Il «Ganquan fu» è stato composto in occasione dei sacrifici a Taiyi 太一 (Suprema Unità) officiati presso l'altare ai piedi del Monte Ganquan nell'11 a.C. mentre gli altri due risalgono all'anno successivo e sono sempre dedicati ad occasioni ufficiali. Questi tre componimenti sono conservati sia nella biografia di Yang Xiong contenuta nello *Hanshu* che anche nel *Wenxun* 文選 (7.321-336, 8.387-402, 9.403-414), e nel specificarne il fine Yang Xiong utilizza per tutti la stessa fraseologia: «Una volta tornato presentai al Sovrano il 'Ganquan fu' al fine di rimostrare indirettamente» 還奏甘泉賦以風 (*Hanshu* 87A.3523); «Perciò ho usato il 'Jiaolie fu' al fine di rimostrare indirettamente» 故聊因校獵賦以風 (*Hanshu* 87A.3541); «Quindi ho presentato al Sovrano il 'Changyang fu' [...] al fine di rimostrare indirettamente» 上長楊賦[...]以風 (*Hanshu* 87B.3557). Il carattere *feng* 風 indica *feng* 諷, 'rimostrare indirettamente'; *Hanshu* 87A.3522 nota 2. Per la traduzione della Biografia di Yang Xiong si rimanda a Knechtges 1982b.

7 L'opera, il cui titolo è tradotto spesso anche come *Detti Esemplari*, è tradotta integralmente da Michael Nylan (2013). Nello *Hanshu* (87B.3585), Ban Gu ci informa che il testo aveva ampia circolazione al suo tempo.

Qualcuno mi ha domandato: «Quando voi maestro eravate giovane amavate comporre *fu*» «È vero. **I giovani incidono insetti e stili a sigillo.**» Un momento dopo, ho aggiunto, «Ma gli uomini adulti non si dedicano a tali attività» Qualcuno mi ha chiesto, «Le rapsodie possono essere utilizzate per le rimostranze indirette?» «Rimostranze! Se fossero utilizzate per quelle non sarebbe che cosa giusta e buona. Ma non si fermano a quello. La mia paura è che non possano fare a meno di incoraggiare [un comportamento scorretto]» Qualcuno ha detto «Ma i *fu* sono belli come la seta più sottile e tralucente!» «In realtà sono più simili [ai buchi lasciati dalle] falene del legno posate sul lavoro delle donne» [...] Qualcuno mi ha chiesto, «C'è niente che si possa ottenere dalle rapsodie di Jing Chai, Tang Le, Song Yu, e Mei Cheng (o Sheng)?» «**Sono sempre portate all'eccesso!**» «**Quindi se sono eccessive cosa bisogna fare?**» «**I *fu* dei poeti delle *Odi* con la loro bellezza offrono modelli di comportamento morale, i *fu* dei poeti rapsodici con la loro bellezza portano all'eccesso.**»<sup>8</sup> (*Fayan*, 3/2A.45; trad. da Nylan 2013, 24, con modifiche)

In questo passo Yang Xiong esprime chiaramente una critica nei confronti della poesia rapsodica. Egli paragona la sua produzione poetica giovanile agli esercizi calligrafici assegnati ai ragazzini (*diaochong* 雕蟲 'incidere insetti'): un'attività che può avere come risultato dei caratteri esteticamente apprezzabili; tuttavia il testo scritto sarà privo di un vero contenuto personale e concreto.<sup>9</sup> L'espressione *diaochong* diverrà poi un termine dispregiativo con cui indicare le rapsodie e sarà impiegato anche per definire in generale un tipo di letteratura ornata, il cui messaggio morale e didattico non è riconoscibile. Successivamente Yang paragona la produzione rapsodica, soprattutto in riferimento ai poeti Han, a quella dei poeti legati alla tradizione dello *Shijing* 詩經 (Libro delle Odi), i cui componimenti sono stati sempre letti dalla tradizione classicista come veicolanti norme di comportamento morale. Le rapsodie, a differenza di quest'ultimi, a causa dell'impiego di un linguaggio eccessivamente ricer-

8 Martin Kern (2003b, 391 nota 20) giustamente nota che il carattere *yin* non significa soltanto 'stile letterario eccessivamente elaborato' (come è spiegato nel commentario del *Fayan* 3/2A.50) ma indica anche il comportamento del destinatario che viene influenzato dal componimento.

9 Gli esercizi calligrafici in vari sigilli erano parte dell'educazione dei fanciulli. Yang paragona i *fu* a questo tipo di calligrafia, considerata un'arte minore (*xiaozhi* 小技); in tal modo afferma che anche i *fu* lo sono e quindi non possono essere impiegati per esporre alti concetti morali (*da dao* 大道); si veda *Fayan* 3/2A.46. Ban Gu rende ancora più chiara la critica nei confronti dei *fu* quando aggiunge sempre ai margini della sezione sulla poesia del Trattato: «Questa è la ragione per cui (perché inefficaci nella persuasione morale) Yang se ne pentì» 是以揚子悔之. Il verbo *diao* 雕 «incidere», è usato perché durante gli Han veniva impiegato un coltello per incidere i caratteri sulle listarelle di bambù o di legno (Nylan 2013, 23 nota 2).

cato, conducono invece, secondo il letterato, inevitabilmente a un comportamento scorretto. Benché quindi inefficaci nel persuadere (il sovrano), Yang Xiong riconosce però alle rapsodie un'indubbia 'bellezza' (*li* 麗)<sup>10</sup> e considera comunque Sima Xiangru<sup>11</sup> un raffinato poeta. Secondo Michael Nylan (2013, 25 nota 8), Yang con *li* si riferisce probabilmente al parallelismo (*li* 儷) utilizzato nel linguaggio poetico, una ricercata costruzione delle parole che, secondo Yang, nella rapsodia è talmente potente da sviare moralmente il fruitore del componimento. La 'bellezza' espressa dal carattere *li* non indica unicamente una qualità oggetto di apprezzamento estetico in termini astratti ma esercita in realtà una vera e propria attrazione verso i sensi (Owen 1992, 589); ecco perché, secondo Yang, ha la forza di sviare poi l'animo umano. Dal suo punto di vista, la bellezza di un componimento, del suo linguaggio, deve essere quindi accompagnata da *ze* 則 (principi morali) per essere corretta (Zong Fan 2007, 85). *Lize* 麗則, la combinazione di bellezza estetica, linguaggio accattivante e contenuto morale, è dunque la lente attraverso cui i classicisti Han analizzano le rapsodie (ma il criterio si applica in realtà a tutta la produzione letteraria).

Il tema dell'attrazione verso i sensi esercitato dai *fu* è riaffermato nello stesso capitolo «Wu zi» quando Yang Xiong compara il fascino che certi testi possiedono con quello femminile:

或曰：「女有色，書亦有色乎？」曰：「有。女惡華丹之亂窈窕也，書惡淫辭之澆法度也。」

Qualcuno ha detto: «Le donne hanno **fascino** (*se*). I libri hanno anche loro questa qualità?» «Sì, ce l'hanno. Per quanto riguarda le donne, uno odia quando i cosmetici interferiscono con la loro grazia femminile. Per quanto riguarda i testi, uno odia **quando un linguaggio troppo elaborato macchia e confonde i modelli e le misure (modelli morali)**». (Fayan 3/2A.57; trad. con modifiche da Nylan 2013, 27)

*Se* 色, quindi, è collegato a qualcosa di eccessivo, esagerato;<sup>12</sup> in particolare, *se* indica il piacere che la bellezza provoca nel corpo, e la capacità di suscitare l'attrazione carnale. Per Yang alcuni componimenti possono avere lo stesso effetto sul destinatario e quindi sviarlo verso comportamenti *yin*. Yang prosegue la sua argomentazione nel passo contrapponendo 'sostanza' (*shi* 事) a 'retorica' (*ci* 辭), e definendo il *fu* come un componimento che si

10 All'interno del *Fayan*, il carattere *li* di «bellezza» viene utilizzato solo tre volte e sempre in riferimento alle rapsodie.

11 Yang Xiong cita Sima Xiangru anche nel capitolo «Junzi» 君子 (Il gentiluomo): «linguaggio ornato di poca utilità, [questo] è Zhangqing (Sima Xiangru)» 文麗用寡，長卿也; *Fayan* 18/12.507, traduzione, con modifiche, da Nylan 2013, 211-13.

12 Nei *Lunyu*, *se* è due volte in contrapposizione a *de* 德, virtù morale; *Lunyu* 9.16; 15.13.

verifica quando «la retorica sovrasta la sostanza» (*ci sheng shi ze fu* 辭勝事則賦),<sup>13</sup> cioè quando gli artifici del linguaggio ne sovrastano il contenuto, un concetto richiamato anche in un passo dei *Lunyu* 論語 (Dialoghi) 6.18 dove la figura del gentiluomo confuciano viene definita come, invece, un perfetto equilibrio tra ornamenti e sostanza.

### 3 Il successo della rapsodia nel primo secolo dopo il crollo degli Han (III-IV secolo)

Durante il periodo che seguì la fine dell'Impero Han e vide la nascita di tre nuove entità politiche nel Regno di Wei, di Wu e di Shu l'opera letteraria divenne progressivamente uno strumento di espressione personale. Tracce di questo diverso approccio sono visibili nel «Lun wen» 論文 (Discorso sulla letteratura)<sup>14</sup> scritto dal futuro imperatore dei Wei, Cao Pi 曹丕 (187-226), un testo seminale per la comprensione del periodo. Come puntualizzato da Stephen Owen (1992, 58), qui *wen*, il testo scritto, la 'letteratura' in senso lato, non è articolato attraverso la tensione cara agli Han che vede forza morale e seduzione dei sensi su due poli opposti, e, benché anche per Cao Pi la letteratura non sia un'arte autonoma, la sua analisi non si concentra sulla moralità e il possibile fine didattico; al contrario, egli «è interessato a comprendere come le personalità dei singoli autori vengano iscritte nelle loro opere, quali caratteristiche facciano sì che un testo sia convincente e interessante piuttosto che moralmente corretto».<sup>15</sup> La pluralità di vedute in campo letterario tipica di questo periodo storico si riscontra anche nella reinterpretazione della tradizione e dei suoi termini di giudizio.

Zuo Si 左思 (ca. 250-305), poeta dei Jin occidentali, cercò di stabilire la sua fama letteraria in società con quella che rimarrà la sua opera più famo-

13 Lo studioso di epoca Qing, Zhang Xuecheng 章學誠 (1738-1801) è stato uno dei primi a vedere una correlazione tra l'arte retorica ascritta ai persuasori itineranti (*you shui* 游說) degli Stati Combattenti e il sapiente uso del linguaggio impiegato nella creazione dei *fu*; si veda Knechtges 2010a, 319. È facile qui notare un'eco del sospetto confuciano nei confronti di coloro che sono abili nella retorica ma che la utilizzano per recare vantaggi a se stessi e non a fine morale; si veda *Lunyu* 1.3, 5.5, 11.25, 16.4.

14 Il testo, unica parte rimasta di un'opera ben più ampia e ambiziosa, il *Dianlun* 典論 (Discorsi canonici), che doveva discutere e analizzare vari aspetti della vita sociale e culturale dell'epoca, presenta il punto di vista di Cao Pi nei confronti dell'opera letteraria.

15 Cao Pi tratta la tipologia sia nella sua forma breve (*xiao fu* 小賦) che nella sua forma più maestosa (*da fu*), e, soffermandosi sulle qualità dei singoli generi, per quanto riguarda il *fu* dichiara: «la poesia e il *fu* aspirano alla bellezza (*li*)» 詩賦欲麗; si veda Owen 1992, 64.

sa, il «San du fu» 三都賦 (Fu sulle tre capitali).<sup>16</sup> Nella prefazione,<sup>17</sup> il poeta delinea lo sviluppo del *fu* come genere poetico, identificandone l'origine nella tradizione poetica dello *Shijing* e soffermandosi in particolare sui «Sei Principi» (*liu yi* 六義) di analisi delle *Odi*, così come sono esposti nella «Grande Prefazione» (*Shi daxu* 詩大序). Zuo Si dimostra di padroneggiare la tradizione critica sull'argomento citando sia Yang Xiong che Ban Gu:

蓋詩有六義焉，其二曰賦。楊雄曰：「詩人之賦麗以則。」班固曰：「賦者，古詩之流也。」

Le *Odi* hanno Sei Principi. Il secondo è detto Esposizione (*fu*). Yang Xiong ha detto «I *fu* dei poeti delle *Odi*, attraverso la loro bellezza offrono modelli di comportamento morale». Ban Gu ha detto, «I *fu* sono un tipo di poesia antica».<sup>18</sup> (*Wenxuan* 4.173; Knechtges 1982a, 337)

Poiché Zuo Si confidava di consegnare con il suo *fu* il proprio nome alla posterità,<sup>19</sup> presenta il giudizio di Yang e Ban in maniera strumentale, proponendo, della loro critica, solo la parte che collega il *fu* all'antica tradizione poetica delle *Odi* senza però fare menzione della parte che ne biasima una degenerazione. Al suo posto, Zuo Si procede nello specificare che una delle qualità più importanti delle *Odi* passata ai *fu* è la capacità di descrivere la realtà, di informare il destinatario riguardo agli oggetti del reale che lo circondano, al fine di accrescere la sua conoscenza (un'eco del *Lunyu* 17.9).<sup>20</sup> Questa qualità, secondo il poeta, si era persa sotto gli Han, dalla cui tradizione rapsodica egli cerca di distaccarsi, poiché gli autori Han (tra i quali cita anche Yang e Ban) «Fabbricarono rarità e stranezze per abbellire i loro scritti» 假稱珍怪，以為潤色. Il poeta cita solo la prima parte del giudizio espresso da Yang Xiong, ma la seconda doveva essere comunque ben presente ai letterati dell'epoca; tuttavia nell'interpretazione di Zuo Si, il linguaggio ornato che per Yang Xiong attraeva i sensi allontanando dal progresso morale è qui colpevole invece di dipingere la realtà in modo 'eccessivo', quindi esagerato. Il poeta insiste su questo punto af-

16 Il testo è tradotto in Knechtges 1982a, 337-40, e descritto in dettaglio in Knechtges, Chang 2014, 2382-5.

17 La prefazione è uno dei primi e più importanti testi di critica letteraria sui *fu*; Knechtges 1982a, 337. Analizzata anche da Kong 2011, 280-2.

18 L'ultima frase è una citazione dalla prefazione di Ban Gu al suo «Liang du fu», *Wenxuan* 1.1.

19 Zuo Si impiegò ben dieci anni per scrivere il suo componimento, preoccupandosi anche delle modalità della sua distribuzione e circolazione.

20 *Lunyu* 17.9: «Il Maestro disse: 'Miei giovani discepoli, perché mai nessuno di voi studia le *Odi*? Con lo studio delle *Odi* vi eleverete, svilupperete lo spirito di osservazione, sarete socievoli e imparerete a esprimere la vostra disapprovazione. Applicandolo vicino a voi, servirete vostro padre, applicandolo lontano, servirete il vostro sovrano. Inoltre, imparerete molti nomi di uccelli, animali, piante e alberi'; trad. da Lippiello 2003, 211.



fermando: «Per quanto riguarda la retorica [impiegata dai poeti Han], era facile produrre vistosi ornamenti, ma per quanto riguarda il significato, i loro componimenti sono vacui e mancano di veridicità» 於辭則易為藻飾，於義則虛而無徵 (*Wenxuan* 4.173; trad. da Knechtges 1982a, 339). Perciò la loro produzione poetica non può essere considerata come un modello per la poesia *fu*.

In contrasto con la tradizione che lo ha appena preceduto, Zuo Si espone la sua visione e il suo approccio nella creazione del *fu*; utilizzando parole e verbi normalmente correlati al lavoro dello storico («ho consultato mappe» 稽之地圖; «ho verificato le gazzette» 驗之方誌, *Wenxuan* 4.174), dichiara:

升高能賦者，頌其所見也。美物者貴依其本，讚事者宜本其實。

Colui che si arrampica sulla vetta ed è capace di comporre *fu* dovrebbe celebrare ciò che ha visto. Colui che magnifica un oggetto, ne considera con grande attenzione la vera natura. Colui che elogia un avvenimento, dovrebbe basarsi sui fatti. (*Wenxuan* 4.174; trad. Knechtges 1982a, 339)

È evidente in questa trattazione l'importanza di *shi* 實, 'fatti':<sup>21</sup> un'autentica descrizione della realtà che possa creare per il destinatario un effetto di verosimiglianza, quella qualità che invece, secondo Zuo Si, mancava ai *fu* degli Han.<sup>22</sup> Tuttavia, leggendo il «San du fu» non vi si trovano grandi differenze formali rispetto ai *da fu* Han; anche Zuo fa grande uso di quelle stesse esagerazioni e iperboli che rinfacciava ai poeti del passato e il testo può essere considerato un panegirico per i Wei.<sup>23</sup> Benché la poesia abbia un chiaro destinatario, l'imperatore, non si fa menzione nella prefazione di una qual si voglia efficacia suasive del *fu*, mentre il fine educativo è chiaro ma consiste nel presentare in maniera veritiera informazioni sui diversi territori. Il legame politico del *fu* con tale fine didattico è comunque fortemente presente, in quanto, attraverso queste informazioni, l'imperatore può conoscere come tenere sotto controllo il suo stato.

Quando il «San du fu» iniziò a circolare, tuttavia, non riscosse il successo che il suo autore si aspettava, quindi, al fine di promuovere la sua opera all'interno dell'élite culturale dell'epoca, Zuo Si chiese a Huangfu Mi 皇甫謐 (215-282), uno degli eruditi più in vista dell'epoca, di scrivergli una

21 Stephen Owen (1992, 590) spiega il termine nel modo seguente: «*shi* refers to the fixity of definite form [...] and to the external solidity of a *jing*, 'scene'. [...] A line is *shi* if it describes external things and has no 'empty' words that subordinate the description to the way the subject feels about it or interprets it».

22 La grande quantità di *xiaofu*, prodotti durante il periodo Jin, che descrivevano in dettaglio oggetti, animali, piante ecc. può essere considerata dovuta al fine letterario di 'investigare la realtà', di moda all'epoca, un approccio che qui è ascrivito anche ai *da fu*.

23 Quindi verso i Jin, considerati i diretti successori dei Wei e la dinastia sotto cui Zuo Si si trova a vivere.

prefazione (*Jinshu* 92.2376; Knechtges 2010a, 190). La prefazione scritta da Huangfu Mi presenta gli stessi repertori retorici ormai consoni alla genesi del 'genere'. L'erudito collega il *fu* alla grande tradizione poetica dello *Shijing*, e riporta la concisa definizione del genere così come appare nell'«Yiwen zhi»: «Recitare senza cantare, questo è ciò che si definisce *fu*» 不歌而頌謂之賦 (*Hanshu* 30.1756; *Wenxuan* 45.2038). Quindi ne specifica le caratteristiche dicendo:

然則賦也者，所以因物造端，敷弘體理，欲人不能加也。引而申之，故文必極美；觸類而長之，故辭必盡麗。然則美麗之文，賦之作也。[...] 及宋玉之徒，淫文放發，言過於實，誇競之興，體失之漸，風雅之則，於是乎乖。

Quindi il *fu* ha origine quando si è attratti dai fenomeni esterni, vasta e ampia la sua forma e il contenuto, tanto che anche se uno volesse non riuscirebbe ad aggiungere altro a quanto già espresso. Per fare in modo che l'organizzazione del discorso si sviluppi conforme per tutta l'estensione del componimento, il testo deve essere estremamente elegante (*mei*); perché si possano presentare in gran numero oggetti e creature di simile tipologia, **il lessico** deve essere totalmente **bello** (*li*). Quindi **il *fu* si definisce come un testo elegante e bello. [...] A partire dai discepoli di Song Yu, lo stile eccessivo si diffuse, le parole eccedettero la realtà dei fatti, esagerazione e competizione sorsero, l'antica composizione [della rapsodia] progressivamente sparì, e i modelli di comportamento proposti dalle Arie e gli Inni così vennero deviati.**<sup>24</sup> (*Wenxuan* 45.2038)

Benché Huangfu Mi presenti qui la tradizionale narrativa di decadenza che vede i *fu* prodotti da Xunzi e Qu Yuan come gli esempi massimi raggiunti dal genere, e vi sia un accenno al fatto che le rapsodie Han avevano abbandonato la Via degli Antichi sovrani (*wangdao* 王道), l'attenzione è spostata su altro. Il linguaggio impiegato nel *fu* è elogiato a prescindere (Zong 2007, 177), e il 'modello' (*ze* 則) esemplificato dalle *Odi* a cui si dovrebbe ricollegare il genere, similmente a quanto già espresso da Zuo Si, è un modello fedele alla realtà (Zong 2007, 176),<sup>25</sup> cosicché la colpa maggiore individuata nei seguaci di Song Yu è l'aver impiegato un linguaggio troppo ornato tanto da non essere più verosimile e fedele al reale.

Nella parte finale della prefazione, Huangfu si concentra sulla delucidazione degli argomenti trattati specificamente nel *fu* di Zuo Si. Anche se Huangfu

24 Le traduzioni, se non indicato diversamente, sono mie.

25 Questa capacità attribuita ai *fu* diventerà una delle caratteristiche prominenti della poesia *shi* del primo periodo medievale (identificata poi coi caratteri *xingsi* 形似), specialmente nel periodo Liu-Song, la verosimiglianza; come puntualizzato da Kong (2011, 267 nota 1): «The purpose of medieval Chinese poets' application of *xingsi* as a style or a skill was to reach universal truth by depicting tangible objects».

Mi presenta una visione tradizionale elogiando l'opera perché «fornisce un modello appropriato di governo» (Knechtges 2001, 218) (il governo dei Wei), l'attenzione ancora una volta non si concentra sul modello morale. Il *fu* descrivendo come la capitale e l'impero dovrebbero essere, fornisce un modello pratico<sup>26</sup> che una volta studiato può essere riprodotto.

Nel Primo Medioevo cinese fiorirono studi e opere letterarie individuali e anche se la maggior parte dei testi non è giunta sino a noi, tracce della vivacità intellettuale del periodo possono essere ancora percepite grazie ai frammenti testuali rimasti. È questo il caso dell'opera di Zhi Yu 摯虞 (m. 311), studente di Huangfu Mi, autore di uno dei primi lavori di critica letteraria che cerca di analizzare i vari generi letterari al tempo utilizzati, l'oggi purtroppo perduto *Wenzhang liubieji* 文章流別集 (Collezione di scritti letterari divisi per genere).<sup>27</sup> Uno dei pochi frammenti rimasti concerne il *fu*,<sup>28</sup> e nell'incipit della spiegazione il noto repertorio retorico relativo alla genesi del *fu* è utilizzato per esporre un approccio più conservatore di quello del suo maestro:

賦者，敷陳之稱，古詩之流也，古之作詩者，發乎情，止乎禮義。

Il *fu*, è il nome con cui si indica l'esposizione ed è un tipo di poesia antica. I poeti dell'antichità scrissero **mossi dai loro sentimenti ma si fermano presso i limiti della proprietà rituale**.<sup>29</sup> (*Yiwen leiju* 56.1018; trad. con modifiche da W. Swartz 2014, 278)

Torna qui in evidenza l'importanza della moralità, cara all'esegesi classicista, come caratteristica fondamentale dell'opera letteraria che vigila al fine che i sentimenti espressi nelle parole del poeta non superino i 'limiti' e sfocino quindi nell'eccesso. Anche Zhi Yu segue la tradizione riproponendo la storia del 'genere' come la storia di un fallimento che inizia a partire da Song Yu:

至宋玉則多淫浮之病矣。[...] 古詩之賦，以情義為主，以事類為佐。今之賦，以事形為本，以義正為助。[...] 文煩省煩，辭之險易，蓋由于此，夫假象過大則與類相遠，逸辭過壯則與事相違，辯言過理則與義相失，麗靡過美則與情相悖。此四過者，所以背大體而害政教。是以司馬遷割相如之浮說，揚雄疾「辭人之賦麗以淫」。

26 La prefazione si conclude con: «Tutte le istituzioni e i regolamenti per amministrare lo stato possono essere verificati consultando i testi storici; come sarebbe possibile prendere in giro qualcuno?» (*Wenxuan* 45.2040).

27 L'opera constava di 60 *juan* e probabilmente è servita da modello per il *Wenxuan*.

28 Il testo più antico dove sono raccolti alcuni dei frammenti rimasti è l'*Yiwen leiju* 藝文類聚 (Collezione di testi letterari organizzati per categorie) (56.1018-19).

29 Le frasi messe in evidenza sono una citazione dalla «Grande prefazione» dello *Shijing*.

**Giunti a Song Yu, troviamo per la maggior parte il difetto della propensione all'eccesso.** [...] Nei *fu* delle antiche *Odi*, sentimenti e giustizia erano di primaria importanza, mentre fatti e cose erano secondari. Nei *fu* di oggi, fatti e fenomeni sono fondamentali, e giustizia e correttezza supplementari. [...] Quando le immagini che vengono create sono esagerate, sono rimosse dalla tipologia a cui in realtà appartengono. **Quando un linguaggio aulico è eccessivamente marcato, si pone in opposizione alle cose reali.** Quando le parole utilizzate in dispute sono troppo razionali, esse non arrivano a cogliere il reale senso (del discorso). **Quando l'ornamento eccede l'eleganza, è contrario ai reali sentimenti.** Questi quattro difetti sono contrari ai grandi principi e recano danno agli insegnamenti morali. Questa è la ragione per cui Sima Qian tralasciò i frivoli discorsi di Sima Xiangru, e **Yang Xiong si dispiacque che «i fu dei poeti rapsodi fossero belli ma conducessero all'eccesso».** (*Yiwen leiju* 56.1018; trad. con qualche modifica da Swartz 2014, 278)

Zhi Yu presenta una critica assai aspra verso i *fu*. Definisce in termini negativi anche quelle caratteristiche identificate come pregi e messe in risalto precedentemente da Zuo Si e Huangfu Mi, come la capacità dei *fu* di descrivere il reale. Secondo il letterato l'unico fine a cui dovrebbe mirare un'opera letteraria è quello morale; tutto il resto passa in secondo piano. La visione classicista viene riaffermata appellandosi alla figura di Yang Xiong e alla sua critica nei confronti dei poeti rapsodi. Nella parte conclusiva del frammento poi, qui omessa, Zhi Yu passa anche in rassegna le varie tipologie di verso impiegate in ambito poetico, e, benché a partire dagli Han orientali, i poeti avessero adottato le più diverse forme, ritiene superiore a tutte il verso tetrasillabico, da sempre associato alla tradizione delle *Odi* e quindi ritenuto ortodosso.<sup>30</sup>

30 In un altro frammento rimasto (*Yiwen leiju* 57.1020) Zhi Yu tratta della tipologia rapsodica dei 'Sette' (*qi* 七), un sottogenere di rapsodie che vede la sua origine nella poesia «Qi fa» 七發 (Sette stimoli) di Mei Cheng 枚乘 (m. 141 a.C.). Nel passo, Zhi Yu riconferma la sua critica asserendo che queste opere hanno la bellezza eccessiva (*yin li*) tipica dei componimenti dei poeti rapsodi (率有辭人淫麗之尤矣), e ancora una volta cita le parole di Yang Xiong che avvalorano il giudizio negativo nei confronti di questi componimenti: «Ah! Yang Xiong ha detto 'I giovani incidono insetti e stili a sigillo' e poco dopo ha aggiunto 'un uomo adulto non lo farebbe'» 揚雄有言「童子雕蟲篆刻」。俄而曰：壯夫不為也。

#### 4 Verità filosofiche attraverso la descrizione del paesaggio: i *fu* di Xie Lingyun (385-433)

La critica letteraria acquista durante il periodo delle Dinastie del Sud ulteriori parametri di giudizio e categorie con cui definire le diverse caratteristiche di testi del passato e del presente (come per esempio 'abilità artistica' *qiao* 巧 e 'verosimiglianza' *xingsi* 形似). Appaiono quindi progressivamente diversi e variegati punti di vista su cosa sia bello e appropriato in letteratura (Knechtges 2001, 207). In particolare, il famoso poeta Xie Lingyun 謝靈運 (385-433), vissuto a cavallo di diverse realtà politiche, diventa nel V e VI secolo modello di maestria poetica e molti letterati ne fanno oggetto di critica letteraria, elogiandolo o criticandolo.<sup>31</sup> Xie Lingyun si appropriò della tradizione lasciata in eredità dai poeti Han, facendo delle lunghe rapsodie dedicate al panorama naturale il suo marchio di riconoscimento (Swartz 2008, 129), ma elaborando il genere in maniera diversa e personale. La descrizione enciclopedica non è più collegata a un abuso di dettagli ornamentali ma è identificata come una qualità appropriata per descrivere la realtà; tale qualità, utilizzata prima nei *fu*, venne poi trasferita alla poesia *shi*,<sup>32</sup> ed è a Xie Lingyun che se ne deve l'introduzione.

Nella prefazione di uno dei suoi *fu* più famosi, lo «Shanju fu» 山居賦 (Dimorando tra le montagne),<sup>33</sup> Xie dimostra una continuità di pensiero con quanto espresso precedentemente da Zuo Si. Tuttavia, benché faccia uso degli stessi paradigmi adottati dalla tradizione (anch'egli cita le parole di Yang Xiong concernenti il genere), li reinterpreta per esprimere il suo particolare punto di vista. Vediamo di seguito la prefazione per esteso:

古巢居穴處曰岩棲，棟宇居山曰山居，在林野曰丘園，在郊郭曰城傍，四者不同，可以理推。言心也，黃屋實不殊於汾陽。即事也，山居良有異乎市塵。抱疾就閑，順從性情，敢率所樂，而以作賦。揚子雲云：「詩人之賦麗以則。」文體宜兼，以成其美。今所賦既非京都宮觀游獵聲色之盛，而敘山野草木石穀稼之事，才乏昔人，心放俗外，詠於文則可勉而就之，求麗，邈以遠矣。覽者廢張、左之艷辭，尋台、皓之深意，去飾取素，倘值其心耳。意實言表，而書不盡，遺跡索意，托之有賞。

31 Shen Yue 沈約 (m. 513) è il primo ad usare *xingsi* come termine tecnico per la critica letteraria alla fine della biografia di Xie Lingyun del suo *Songshu* 宋書 (Libro dei Liu-Song) (67.177); si veda Kong 2011, 267. Il termine è poi ripreso nella sua variante *qiaosi* 巧似 per descrivere la poesia di Xie nello *Shipin* 詩品 (Valutazione dei poeti) di Zhong Rong 鍾嶸 (467?-518?); Kong 2011, 268. Specialmente sotto i Qi e i Liang, Xie Lingyun, benché molto apprezzato in particolare per la sua 'spontaneità' (*ziran* 自然) verrà anche criticato per essere troppo 'sfrenato' (*yidang* 逸蕩), una qualità non in linea con il gusto corrente del V secolo; si veda Tian 2007, 155.

32 Come puntualizzato da Chang (1986, 110): «As *shi* became more descriptive than before, *fu* also acquired more expressive elements».

33 Secondo David Knechtges (1982, 505 nota 188) questo *fu* non fu inserito nel *Wenxuan* perché troppo lungo.

Nei tempi antichi, dimorare in isolamento sugli alberi o nelle grotte delle montagne era detto *yan qi* (fare il nido su altezze remote); abitare in rifugi sui monti: *shan ju* (abitare sui monti); risiedere in lande desolate e boschive: *qiu yuan* (abitare su colline e in giardini); risiedere nei sobborghi vicino alle città: *cheng bang* (essere vicino alle mura cittadine). Queste quattro [tipologie di eremitismo] sono diverse e possono essere comprese attraverso [differenti] principi. Per il cuore/mente, andare sulla carrozza imperiale può non essere diverso dall'[abitare] a nord del fiume Fen,<sup>34</sup> tuttavia nei fatti vi è una differenza tra il vivere ritirati sui monti o al centro del mercato cittadino. Le angustie covate si trasformano in calma, si può seguire la propria natura originaria e i propri sentimenti, si osa mettere in pratica ciò che ci dà gioia, ecco perché ho scritto un *fu*. **Yang Xiong ha detto: «I fu dei poeti delle Odi, attraverso la loro bellezza offrono modelli di comportamento morale» Ornamento e struttura devono apparire insieme per portare a perfezione la bellezza [del pezzo].** Oggi quei componimenti definiti come *fu* non sono quelli che raccontano ogni aspetto della capitale, dei palazzi e belvedere, delle spedizioni di caccia e di suoni e colori [della vita di corte], ma quelli che descrivono la realtà legata alle piante, alberi, pietre, e cereali di monti e campagne. Il [mio] talento è inferiore a quello dei poeti del passato, ma il [mio] cuore/mente si trova al di là delle usanze comuni; se [lo] trascrivo in versi allora posso con sforzo realizzarlo. Ma la ricerca della bellezza, è un'impresa sempre più lontana da raggiungere. Colui che leggerà [questo *fu*] abbandoni le magnifiche parole di Zhang Heng (78-139)<sup>35</sup> e di Zuo Si, [e] ricerchi i significati profondi di Tai Tong<sup>36</sup> o dei «Quattro canuti»;<sup>37</sup> elimini l'ornamento e adotti la semplicità, solo allora forse riuscirà a cogliere il suo cuore/mente (quello espresso nella poesia). Sebbene le idee possano in realtà essere espresse a parole, i testi scritti non ne esauriscono il significato. Le tracce che ho lasciato e le idee che ho perseguito, le affido a qualcuno che le apprezzi. (*Xie Lingyun ji jiaozhu*, 318-34)<sup>38</sup>

34 Con «a nord del fiume Fen» si indica la scelta dell'eremitismo come stile di vita e deriva da un passo del primo capitolo del *Zhuangzi* 莊子 (1.31).

35 Zhang Heng è un famoso autore di *fu* degli Han orientali, in particolare, la rapsodia «Er jing fu» 二京賦 (Le due metropoli) è considerata il suo capolavoro. Il testo è contenuto nel *Wenxuan* e tradotto da Knechtges 1982a, 80-309.

36 Tai Tong 臺佟 visse alla fine della dinastia Han - inizio dei Wei. Sotto il regno dell'imperatore Zhang 漢章帝 (r. 75-88) decise di abbandonare tutto e diventare un eremita vivendo nei boschi e cibandosi di erbe; si veda De Crespigny 2007, 781.

37 Quattro uomini che durante la fine della dinastia Qin, per scappare dai tumulti che conclusero la dinastia, si ritirarono in eremitaggio sul monte Shang 商山; si veda. Declercq, 1998, 357-9.

38 Il testo è contenuto anche nel *Songshu* 67.1754-72.

Xie Lingyun cita qui le parole di Yang Xiong sui poeti delle *Odi* reinterpretandone però il significato originario: i modelli morali proposti dalle *Odi* vengono tradotti come modelli formali di componimento poetico. Egli ne elucida il senso infatti dicendo: «Ornamento e struttura devono apparire insieme per portare a perfezione la bellezza [del pezzo]» 文體宜兼，以成其美.<sup>39</sup> La contrapposizione qualitativa avviene invece tra i *fu* encomiastici legati alla tradizione Han occidentale, quelli cioè dedicati alla descrizione elogiativa della capitale, dei suoi palazzi e giardini, e la sua personale produzione di *fu* che, come è espresso chiaramente dal poeta, mira a descrivere ed elogiare il paesaggio naturale. La dipartita dai canoni estetici tradizionali del genere è riaffermata quando Xie sostiene che la ricerca della bellezza è un'impresa irraggiungibile a cui egli stesso non è interessato (求麗，邈以遠矣) e invita anche il suo lettore ideale a non perseguirne l'interesse, esortandolo a non curarsi delle opere di poeti che invece grazie ai *da fu* hanno acquisito prestigio e fama (Zhang Heng e Zuo Si). Il modello proposto dal poeta è invece fortemente influenzato dalle istanze care alla Xuanxue 玄學 (Scienza del mistero), e si concretizza nell'invito a rigettare l'ornamento (*shi* 飾) e ad adottare la semplicità (*su* 素).<sup>40</sup>

Leggendo il componimento è possibile notare come Xie Lingyun faccia uso dello stesso stile enciclopedico utilizzato dai grandi poeti rapsodi, ma innova il genere sostituendo il sapere libresco, che caratterizzava l'aulico linguaggio del *fu*, con il sapere acquisito tramite l'esperienza diretta (Swartz 2010, 383) resa evidente dalla precisa descrizione del panorama naturale rappresentato nel suo componimento. È necessario fare qui una breve puntualizzazione. La rilettura del genere *fu*, prima destinato all'imperatore, operata da Xie può avvenire anche perché le condizioni sociali in cui i poeti si trovano a comporre sono decisamente mutate nel periodo delle dinastie del Sud e la figura del letterato stesso è ora declinata in diverse tipologie. Xie Lingyun, in particolare, non è un poeta di corte, né un poeta in cerca di gloria o di compiacere le autorità nella speranza di un riscontro sociale. Xie era membro di una delle più potenti famiglie dell'epoca e non aveva certo bisogno di glorificare nessuno per acquisire prestigio; le montagne che descrive sono infatti di sua proprietà. È evidente nella prefazione una conscia manifestazione di possesso del capitale culturale letterario e un'altrettanto conscia manipolazione della tradizione. Il *fu*, nella personale visione di Xie Lingyun, è ormai lontano dal dissidio legato al genere tra rimostranza e ricerca di piacere estetico e dei sensi; è stato trasformato in uno strumento di espressione del sé attraverso un linguaggio ricercato.

39 Leggo qui *wen* 文 e *ti* 體 (ornamento e struttura) come due sostantivi staccati mentre Wendy Swartz (2010, 383) li lega insieme: «Literary form must combine both [beauty and the standard] in order to achieve perfection».

40 Per una dettagliata spiegazione su come le istanze care alla Xuanxue siano state rielaborate dal poeta si veda Swartz 2010, 381-5.

## 5 *Yin li* e *diaocong*: posizioni classiciste sotto i Liang

Il classicismo era però ancora presente nel panorama culturale delle dinastie del Sud, e il giudizio di Yang Xiong riguardante i *fu* non era stato accantonato dal discorso letterario dell'epoca. Abbiamo detto come il concetto di *yin li* 淫麗 riferito alle rapsodie venisse spesso evocato in coppia insieme alla definizione di 'incidere insetti' (*diaocong*), che continuerà a essere utilizzata per indicare pratiche letterarie non ortodosse,<sup>41</sup> e benché questo sia il periodo che vede la promozione in ambito letterario del nuovo stile di poesia *gongti shi* 宮體詩 (poesia di palazzo), troviamo dei letterati che si rifanno alla tradizione più antica, invocando una letteratura impegnata nella persuasione morale.

Uno dei letterati più rappresentativi di questa posizione è Pei Ziye 裴子野 (469-530); storico e studioso conservatore, discendente di una rinomata famiglia di letterati,<sup>42</sup> vive durante i Liang. Nel suo saggio, conosciuto poi con il nome di *Diaocong lun* 雕蟲論 (Discorso sull'incidere insetti),<sup>43</sup> che rappresenta uno dei pochi frammenti rimasti della sua ben più ambiziosa opera, il *Song lue* 宋略 (Storia concisa dei Song),<sup>44</sup> Pei lamenta che durante le dinastie del Sud (Pei scrive durante il V secolo ma ferma la progressione storica della sua trattazione ai Liu-Song), la persuasione morale non fosse più stata il fine principale nel comporre le poesie e che invece gli autori scrivessero per *zitong* 自通, «un'espressione che trasmette sia il senso di far conoscere i propri sentimenti al mondo che quello di cercare di farsi conoscere dal mondo» (Chen 2014, 268). L'autore collega quindi

41 Shen Yue, ad esempio, all'interno del capitolo «Zang Tao, Xu Guang, Fu Long liezhuan» 臧濂徐廣傅隆列傳 (Biografie di Zang Tao, Xu Gang e Fu Long) del suo *Songshu* (55.1552), usa questa formula per indicare quella che lui riteneva essere un'epoca di decadenza in ambito poetico, il periodo Wei: «A partire dal periodo in cui i Wei ricevettero il mandato, [i letterati] si appassionarono principalmente all'incidere insetti, le tradizioni esegetiche abbandonarono l'insegnamento ortodosso dei classici (*zhangju*) e tutti si dedicarono alle più diverse arti» 自魏氏膺命, 主爰雕虫, 家棄章句, 人重異術. In questo passo, *zhangju* si riferisce all'insegnamento ortodosso dei classicisti Han, la così detta *Jingxue* 經學. Secondo Shen Yue, durante i Wei, coloro che erano al potere erano interessati ai più diversi tipi di arte (un chiaro riferimento a Cao Cao 曹操, 155-220, e alla sua ricerca di *cairen* 才人, 'uomini con abilità'), promuovendo un tipo di letteratura priva di fini didattici e lontana dagli standard morali.

42 Il suo bisnonno era infatti Pei Songzhi 裴松之 (372-451), a cui si deve il prezioso commentario del *Sanguo zhi* 三國志 (Annali dei Tre Regni).

43 Il titolo non fu originariamente dato da Pei ma fu attribuito al testo successivamente, estrapolando il commento di Du You 杜佑 (735-812), compilatore del *Tongdian* 通典 (Compendio comprensivo delle istituzioni) (*juan* 16), in cui il testo di Pei era contenuto: «Thus the empire admired how people laid ornament to their own words, and the art of insect carving was ascendant in the age» 於是天下向風人自藻飾雕蟲之藝盛於時矣 (Chen 2014, 268); tuttavia l'espressione era ormai ben nota e appariva nel testo di Pei quindi l'associazione tra i due risultava naturale; Williams 2015, 81 nota 82.

44 Per maggiori informazioni su Pei Ziye e la sua opera si rimanda a Chen 2010, 119-25.



il linguaggio elaborato dei testi poetici, lo stile elegante e ornato, con il desiderio di affermare il proprio nome e la propria personalità di scrittore nella società, al fine di promuovere «ciò che è personale e soggettivo, a scapito dell'illustrazione dei principi morali» (269). In particolare, nel passo che segue, egli afferma:

自是閭閻年少，貴游總角，罔不擯落六藝，吟詠情性，學者以博依為急務，章句為專魯，淫文破典，斐爾為功。無被於管弦，非止乎禮義。

A partire da questo periodo, i giovani dei villaggi e i bambini della nobiltà hanno tutti abbandonato i *Sei Classici* per intonare in versi i loro intimi sentimenti. Gli studiosi fraternizzano in gran misura con le figure poetiche come se fosse una necessità impellente e [invece] considerano stupidi e inutili i commentari ai testi ortodossi. **I loro scritti sregolati violano le norme tradizionali (*dian*), e ciò che è sgargiante e ornato è degno di merito. Non compongono in accordo ai flauti e alle corde, né «si fermano presso i limiti della proprietà rituale».** (Testo ricostruito in Wang 2012, 69; trad. con qualche cambiamento da Knechtges 2001, 208)

Pei Ziye indirizza la sua critica in particolare nei confronti dell'era Daming (457-64) della dinastia Liu-Song, quando, secondo l'autore, i componimenti letterari erano diventati il mezzo attraverso cui accedere alle cariche da funzionario, mentre i testi cari ai classicisti erano stati messi da parte.<sup>45</sup> L'enfasi sull'importanza di *dian* 典 (variamente tradotto come 'canonico', 'appropriato', 'decoroso' ecc.) in campo letterario fa di Pei Ziye un arcaista che invocava l'antica visione Han nei confronti dell'opera letteraria. Essa accettava l'espressione dei sentimenti personali e intimi in poesia solo e esclusivamente nel caso in cui vi fossero nel componimento tematiche politiche e sociali, e condannava invece l'espressione di sentimenti volta a definire la personalità del poeta. Vediamo nel passo sopra citato come Pei faccia uso delle stesse citazioni classiche utilizzate in precedenza da Zhi Yu e tratte dalla «Grande prefazione» al *Libro delle Odi*.

La visione conservatrice di Pei è condivisa da un altro suo contemporaneo, Liu Xie 劉勰 (465?-523), che all'interno della sua opera più rinomata, il *Wenxin diaolong* 文心雕龍 (La mente letteraria e l'intaglio di draghi), è anch'egli promotore della tradizionale visione classicista della letteratura.<sup>46</sup> Nel capitolo «Zong Jing» 宗經 (I *Classici* come modello letterario), Liu Xie espone le sei caratteristiche che fanno sì che un testo letterario

45 Critica che ha già dei precedenti nella tradizione cinese; si veda ad esempio il clamore che suscitò sotto gli Han orientali l'istituzione dell'Accademia della Porta Hongdu 鴻都門學 che selezionava i letterati in base a criteri letterari diversi da quelli adottati dall'Accademia Imperiale; si veda Knechtges 2010b e Baccini 2011, 168-73.

46 Per un'analisi della concezione letteraria di Liu Xie si rimanda a Cai 2001, 51-5.

possa essere definito affine ai *Classici*: purezza della forma, verità del contenuto, profondità di sentimenti, moralità delle idee espresse, stile semplice e non artificioso, e, infine, bellezza letteraria lontana dall'eccesso (*wenli er buyin* 文麗而不淫) (*Wenxin diaolong* 1/3.27). Per sottolineare la validità delle norme esposte, Liu ricorre quindi alla figura di Yang Xiong, collegando quanto espresso alla tradizione classicista dello studioso Han: «Maestro Yang comparò [la composizione dei *Classici*] all'intaglio di oggetti di giada, volendo esprimere che i modelli letterari sono innati nei Cinque *Classici*» 揚子比雕玉以作器謂五經之含文也 (*Wenxin diaolong* 1/3.27; trad. basata su Shih 2011, 20-1). In particolare, la 'bellezza' letteraria per Liu Xie è quella che combina la bellezza estetica del linguaggio con i principi generati dal processo civilizzatore proprio dei *Classici* (Chen Gong 1999, 85). È evidente qui l'immagine allegorica della giada intagliata (*diaoyu* 雕玉) simboleggiante testi letterari ortodossi e degni, che viene messa in implicita, ma allo stesso tempo evidente, relazione con l'intaglio di insetti (*diaochong* 雕蟲).

Liu Xie, oltre a dedicare un capitolo intero del *Wenxin diaolong* alla poesia rapsodica, il «Quan fu» 銓賦 (Spiegazione del *fu*) (*Wenxin diaolong* 2/8.95-106), ritorna sull'argomento varie volte in diversi capitoli dell'opera. In particolare, nel capitolo «Qing cai» 情采 (Emozioni e ornamenti letterari), egli condanna fermamente quei poeti che abbelliscono i propri scritti con un linguaggio ricercato solo per ottenere fama (e promuovere se stessi e il proprio talento nella società) e stigmatizza le composizioni rapsodiche facendo ricorso al paradigma *yin li* 淫麗: «perciò [...] se si ha come fine solo la creazione di un testo letterario [a costo di inventarsi sentimenti], il testo sarà dotato di una bellezza eccessiva (*yin li*) e prolissità esagerata» 故 [...] 為文者淫麗而煩濫 (*Wenxin diaolong* 7/31.416). In accordo con la visione espressa anche da Pei Ziyue, Liu Xie accetta l'espressione dei sentimenti in poesia solo se vincolata a un messaggio da indirizzare al potere politico.<sup>47</sup> Forse non è ininfluente al fine di spiegare perché entrambi i letterati mantenessero delle posizioni così conservatrici in un'epoca di grandi innovazioni letterarie il fatto che sia Liu che Pei provenissero da famiglie un tempo eminenti ma ormai, nella loro epoca, in decadenza: in epoca Liang era possibile attraverso la composizione di opere letterarie trasformare il capitale culturale in prestigio sociale (Tian 2007, 113) ed entrambi, in mancanza di un effettivo potere sociale e politico, affidarono ai loro scritti il compito di preservare il loro nome presso la posterità e acquisire rispetto; nessuna visione poteva essere più consona a questa

47 *Wenxin diaolong* 7/31.416: «Perché l'apparire delle 'Arie degli stati' (*feng*) e degli 'Inni' (*ya*) fu dovuta al fatto che le emozioni e gli intenti [dei poeti] accumularono indignazione che [questi] espressero in versi al fine di rimostrare contro i propri superiori; questo è ciò che si definisce: creare un testo letterario dalle emozioni» 蓋風雅之興, 志思蓄憤, 而吟詠情性, 以諷其上, 此為情而造文也.

missione di quella classicista, che da sempre<sup>48</sup> legava l'immortalità di un'opera al suo valore didattico e morale e che era comunque sempre stata privilegiata all'interno dell'apparato politico di corte.

## 6 Conclusioni

La pluralità di approcci nei confronti dei *fu* che caratterizza il primo periodo medievale è un ottimo esempio per analizzare come la tradizione possa essere utilizzata, riletta e adattata in contesti e per fini differenti. Nei secoli che separano il crollo degli Han dall'avvento dei Tang, un'altra grande dinastia che riuscirà ad allargare i territori assoggettati all'impero anche verso occidente, le posizioni più conservatrici sono bilanciate da quelle che rivendicano per l'opera letteraria un impiego non prettamente didattico. Sotto i Tang la visione classicista, funzionale alla legittimazione politica della classe dirigente del nord che doveva succedere all'impero delle dinastie del sud, tornò invece dominante e colpì in particolar modo i *fu* il cui influsso malefico fu paragonato a quello delle Arie di Zheng 鄭 e Wei 衛 dello *Shijing* (Graham 1980, 46).<sup>49</sup> Da quel momento in poi la tipologia rapsodica affine ai *da fu* degli Han fu trattata con sospetto e pur continuando ad avere degli estimatori perse il suo prestigio.<sup>50</sup>

## Bibliografia

- Andreini, Attilio (a cura di) (2012), *Trasmetto, non creo: Percorsi tra filologia e filosofia nella letteratura cinese classica*. Cafoscarina: Venezia.
- Baccini, Giulia (2011). «The Xiaolin (Forest of Laughs) as a *paiyou xiaoshuo*: The Origins and the Changing of Meaning of the Term 'paiyou'». Rosker, Jana S.; Vampelj Suhadolnik, Natasa (eds.), *The Yields of Transition: Literature, Art and Philosophy in Early Medieval China*. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 157-80.

48 Espresso nella formula *li yan* 立言, 'stabilire le parole', questo concetto appare per la prima volta all'interno dello *Zuozhuan* 左傳 (ca. 300 a.C.); si veda Baccini 2012, 213 nota 1.

49 La musica delle arie degli stati di Zheng e Wei secondo l'esegesi classicista è la musica di stati in decadenza. Essa ha la capacità di agire sull'animo umano e corromperlo (*Lunyu* 15.11, 17.18). Per un approfondimento sulla tematica si veda Sabattini 2012.

50 La produzione rapsodica sotto i Tang, sebbene presente, è raramente trattata anche perché ritenuta poco rappresentativa della produzione letteraria dell'epoca. In epoca Tang la tipologia rapsodica più utilizzata è quella dei *xiao fu* e *lü fu* 律賦 (*fu* regolati); si veda Kroll 2010, 277-8.

- Baccini, Giulia (2012). «Fuori dal canone: pratiche e forme letterarie di intrattenimento a corte (periodo Han-inizio Wei)». *Andreini* 2012, 213-42.
- Cai, Zong-qi (2001). «The Making of a Critical System: Concepts of Literature in *Wenxin diaolong* and Early Texts». Cai, Zong-qi (ed.), *A Chinese Literary Mind: Culture, Creativity, and Rhetoric in Wenxin Diaolong*. Stanford, California: Stanford University Press, 33-62.
- Chang, Kang I-Sun (1986). «Description of Landscape in Early Six Dynasties Poetry». Lin, Shuenfu; Owen, Stephen (ed.), *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*. Princeton: Princeton University Press, 105-29.
- Chen Gong 陳拱 (1999). *Wenxin diaolong benyi* 文心雕龍本義 (Significati originali del *Wenxin diaolong*). Taipei: Taiwan shangwu yinshuguan.
- Chen, Jack Wei (2010). *The Poetics of Sovereignty: on Emperor Taizong of the Tang Dynasty*. Cambridge (MA): Harvard University Asia Center for the Harvard-Yenching Institute.
- Chen, Jack Wei (2014). «Pei Ziye's 'Discourse on Insect Carving'». Swartz et al. 2014, 267-73.
- De Crespigny, Rafe (2007). *A Biographical Dictionary of Later Han to the Three Kingdoms (23-220 AD)*. Leiden: Brill.
- Declercq, Dominik (1998). *Writing Against the State: Political Rhetorics in Third and Fourth Century China*. Leiden: Brill.
- Fayan 法言 (Figure esemplari) (1987). Yang Xiong 揚雄, *Fayan yishu* 法言義疏 (*Fayan* con spiegazioni e note). A cura di Wang Rongbao 王榮寶. Beijing: Zhonghua shuju.
- Graham, William T., Jr. (1980). *'The Lament for the South': Yü Hsin's 'Ai Chiang-nan fu'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanshu* 漢書 (Libro degli Han) (1962). Ban Gu 班固 (32-92). Beijing: Zhonghua shuju.
- Jinshu* 晉書 (Libro dei Jin) (1974). Fang Xuanling 房玄齡 (578-648). Beijing: Zhonghua shuju.
- Kern, Martin (2003a). «The 'Biography of Sima Xiangru' and the Question of the Fu in Sima Qian's *Shiji*». *Journal of the American Oriental Society*, 123(2), 303-16.
- Kern, Martin (2003b). «Western Han Aesthetics and the Genesis of the Fu». *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 63(2), 383-38.
- Knechtges, David R. (1976). *The Han Rhapsody*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knechtges, David R. (1982a). *Wen xuan or Selection of Refined Literature*, vol. 1, *Rhapsodies on Metropolises and Capitals*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Knechtges, David R. (1982b). *The Han Shu Biography of Yang Xiong (53 B.c.-A.d. 18)*. Tempe: Arizona State University, Center for Asian Studies.

- Knechtges, David R. (2001). «Culling the Weeds and Selecting Prime Blossoms: The Anthology in Early Medieval China». Pearce, Scott; Spiro, Audrey; Ebrey, Patricia Buckley (eds.), *Culture and Power in the Reconstitution of the Chinese Realm, 200-600*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 200-41.
- Knechtges, David R. (2008). «Fu Poetry: An Ancient-style Rhapsody (Gufu)». Cai, Zong-qi (ed.), *How to Read Chinese Poetry*. New York: Columbia University Press, 59-83.
- Knechtges, David R. (2010a). «From the Eastern Han through the Western Jin (25-317)». Chang Kang-yi Sung; Owen, Stephen, *Cambridge History of Chinese Literature*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University press.
- Knechtges, David R. (2010b). «Court Culture in Late Eastern Han: The Case of the Hongdu Gate School». Chan, Alan K.L.; Lo, Yuet-Keung, *Interpretation and Literature in Early Medieval China*. Albany: State University of New York Press.
- Knechtges, David R.; Chang Taiping (2014). *Ancient and Early Medieval Chinese Literature: A Reference Guide*, vol. 3/4. Brill: Leiden.
- Kong, Xurong (2011). «Origins of Verisimilitude: A Reconsideration of Medieval Chinese Literary History». *Journal of the American Oriental Society*, 131(2), 267-86.
- Kroll, Paul (2010). «Poetry of the Tang Dynasty». Mair, Victor H. (ed.), *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 274-313.
- Lippiello, Tiziana (a cura di) (2003). *Confucio: Dialoghi*. Torino: Einaudi.
- Lunyu 論語 (Dialoghi) (1991). *Lunyu yizhu 論語譯注 (Lunyu con trad. e note)*. A cura di Yang Bojun 楊伯峻. Beijing: Zhonghua shuju.
- Nylan, Michael (2013). *Exemplary Figures: Fayān*. Seattle: University of Washington Press.
- Owen, Stephen (1992). *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Sabattini, Elisa (2012). «Le melodie degli stati di Zheng e Wei e l'idea di musica lasciva nel periodo pre-imperiale». Andreini 2012, 193-212.
- Shih, Vincent (2011). *Literary Mind and the Carving of Dragons: a Study of Thought and Pattern in Chinese Literature*. S.l.: Literary Licensing.
- Songshu* 宋書 (Libro dei [Liu] Song) (1974). Shen Yue 沈約 (m. 513). Beijing: Zhonghua shuju.
- Swartz, Wendy (2008). «The Pentasyllabic *shi* Poetry: Landscape and Farmstead Poems». Cai, Zong-qi (ed.), *How to Read Chinese Poetry*. New York: Columbia University Press, 121-40.
- Swartz, Wendy (2010). «Naturalness in Xie Lingyun's Poetic Works». *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 70(2), 355-86.
- Swartz, Wendy (2014). «Classifying the Literary Tradition: Zhi Yu's 'Discourse on the Literary Compositions Divided by Genres'». Swartz et al. 2014, 274-86.

- Swartz, Wendy et al. (eds.) (2014). *Early Medieval China: A Sourcebook*. New York: Columbia University Press.
- Swartz, Wendy (2015). «There's No Place Like Home: Xie Lingyun's Representation of His Estate in 'Rhapsody on Dwelling in the Mountains'». *Early Medieval China*, 21, 21-37.
- Tian, Xiaofei (2007). *Beacon Fire and Shooting Star: The Literary Culture of the Liang (502-557)*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Wang, Ping (2012). *The Age of Courtly Writing: Wen Xuan Compiler Xiao Tong (501-531) and His Circle*. Leiden: Brill.
- Wenxuan 文選 (Selezione letteraria) (1986). Xiao Tong 蕭統 (501-531), *Wenxuan* [dianjiao ben] 文選點校本 (*Wenxuan* con punteggiatura e note). Comm. da Li Shan 李善 (d. 689). Shanghai: Shanghai guji.
- Wenxin diaolong 文心雕龍 (La mente letteraria e l'intaglio di draghi) (2000). Liu Xie 劉勰 (465?-523), [Zengding] *Wenxin diaolong* [jiaozhu] 增訂文心雕龍校注 (Edizione critica del *Wenxin diaolong* con commentario e note). A cura di Yang Mingzhao 楊明照, Huang Shulin 黃叔琳, Li Xiang 李詳. Beijing: Zhonghua shuju.
- Williams, Nicholas Morrow (2015). «Literary Controversy at the Liang Court Revisited». *Early Medieval China*, 21, 63-92.
- Xie Lingyun ji jiaozhu 謝靈運集校注 (Collezione degli scritti di Xie Lingyun con commentario e note) (1987). A cura di Gu Shaobo 顧紹柏. Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe.
- Yiwen leiju 藝文類聚 (Collezione di testi letterari organizzati per categorie) (1965). A cura di Ouyang Xun 歐陽詢 (557-641); Linghu Defen 令狐德棻; Chen Shuda 陳叔達. Shanghai: Shanghai guji.
- Zhuangzi 莊子 (Maestro Zhuang) [1961] (1985). *Zhuangzi jishi* 莊子集釋 (*Zhuangzi* con collezione di commentari). Comm. da Guo Qingfan 郭慶藩. Beijing: Zhonghua shuju.
- Zong Fan 宗凡 (2007). *Han fu yanjiu shilun* 漢賦研究史論 (Storia degli studi sui fu degli Han). Beijing: Beijing daxue.