

## Tesi di laurea magistrale.

### “La figura di Li Bai nelle arti”.

众所周知，李白是中国历史上最伟大的诗人之一，所以我们不必惊异于李白众多文学家与艺术家的巨大影响。

在这篇论文中，我准备分析一下李白对多种艺术作品的影响。我认为，为了更好地理解一个艺术家的作品，我们应该先来了解一下他的生平。这也就是我以李白的生平作为论文开篇的原因。论文中，我先介绍了李白的多种头衔，之后简述了一下他的家庭。随后，我详细记述了李白的生平，如安史之乱及他的流放生活等，对李白产生巨大影响的经历。李白的的生活充斥着道家思想，所以有很多关于他的传说，其中最有名的是关于他去世时的传说。由于李白与道教的联系紧密，我详细论述了他如何被尊为神仙。

因为在论文中有很多我翻译的诗，所以我决定用一章的篇幅来解释一下我的翻译方式。虽然中文跟意大利语完全不同，但是翻译者可以使用意大利诗中不太常见的韵律模仿中国诗的韵律。在讨论这个主题的时候，我还引用了一些我使用过的诗人的诗句。在章节的最后，我指出中文翻译的另一大难处是，意大利语没有平仄。当然平仄也给中国人带来问题，因为大家都无法确定古代的平仄发音是怎样的。最后，我还面临的一个问题是现代汉语与唐代所谓的中古汉语中有许多语音的分别。

从第三章开始，是主题的详述。我将我解析的作品按不同的艺术范畴分类：美术，音乐及文学。

关于美术部分有两个章节。第一章，我解说了以李白和宦官高力士为主角的一些作品。很多古代的重要文献，特别是旧唐书与新唐书，都有描述高力士被强迫帮李白脱靴的故事。我的第一个分析实例是牟子才的一幅石刻画。这幅石刻画非常重要，因为这是可以确认的最早的李白画像。

有的时候，这个故事只是美术作品中的一段文字旁注，比如孔继尧的一幅作品，李白是唯一的主人公，这个故事就是记述在画幅的旁边。

当时，这个故事的影响巨大，它甚至会被描绘在一些日常物品上，比如箱子，餐盘或者扇子上，还有一些小白瓷雕塑群像。

虽然这些作品都很精彩，但我认为梁楷的李白画像最具象征性，所以我专门留了一个章节对它进行介绍。在这一章，我把梁楷的画与现代艺术家周铁海的画进行了比较。周铁海的画跟梁楷的画完全一样，可是周铁海的作品是用喷漆枪制成的。

之后，我用四章的内容介绍了音乐部分。在第一章，我记述了 20 世纪西方音乐作品中的东方艺术元素。随后，我分析了马勒的作品《大地之歌》，我主要聚焦于马勒作品中由于不理解中文而造成的文意上的误解。

马勒作品之后，讨论了帕奇的作品《李白十七首诗》。帕奇的特别之处是，他不但是一个音乐家，而且他还创造了新的乐器。《李白十七首诗》是他写给新乐器的第一个作品。

在这两个西方音乐家之后，我用一章介绍了一位中国音乐家，郭文景。他是第一位进行歌剧创作的中国音乐家。他把老舍的《骆驼祥子》改编为歌剧，之后又创作了《诗人李白》。这部歌剧基于李白的著名作品。

最后的一部分中，我详述了李白在西方文学作品中的影响。这一部分有三章。

在第一章，我分析了庞德关于李白的主要翻译作品。

第二章是关于黑塞的记述《克林索尔的最后夏天》。它的主人公是一个有着“李白生平”的画家。在这一章里，我引用了很多关于黑塞的中国学者的论述。

在最后一章，我描写了 Claudio Damiani 的诗集 *Sognando Li Bai* (《梦见李白》)。

我以下面的话来结束我的论文：李白是一个如此伟大的诗人。尽管我们的翻译可能并不完美，但是大家仍然可以体会到李白诗歌的魅力，和李白带来的巨大影响。

## Introduzione.

In ogni tempo e cultura, i più grandi artisti sono stati spesso fonte d'ispirazione per altri artisti, talvolta attraverso una vera e propria collaborazione dei secondi coi primi o semplicemente per una conoscenza diretta fra i due. Il fenomeno che forse si può osservare più frequentemente è la manifestazione dell'ammirazione per un artista attraverso il racconto della sua vita o tramite una reinterpretazione della sua opera. La cultura cinese non è, naturalmente, esentata da un simile fenomeno, e, per quanto riguarda la letteratura, il personaggio più ripreso da artisti sia cinesi che occidentali altri non può essere che uno dei poeti cinesi più famosi di tutti i tempi, ovvero Li Bai, 李白 (701-762).

Partendo dall'analisi della sua vita, dei vari appellativi con cui Li Bai è noto e delle sue opere principali, e soffermandosi in seguito sull'influenza che tale poeta ha avuto sulla cultura cinese, questo studio ha lo scopo di analizzare i modi in cui la figura di Li Bai è diventata, nel corso dei secoli, soggetto per opere d'arte di vario genere. In particolare, un approfondimento è dedicato alla sua importanza in ambito daoista, dove egli è talvolta considerato come una sorta di immortale per via del suo talento quasi ultraterreno, e nell'ambito della storia cinese, dove egli è da alcuni considerato un vero e proprio eroe, poiché avrebbe sventato una rivolta mongola. Le opere qui analizzate vengono raggruppate in base ai vari ambiti artistici di cui esse fanno parte, partendo dalle arti figurative e passando poi all'ambito musicale, per poi terminare analizzando l'universo letterario nelle sue varie sfaccettature, dalla traduzione al romanzo alla poesia. Il tutto viene descritto seguendo un ordine cronologico, motivo per cui le prime opere artistiche qui analizzate, come spesso accadeva nell'antichità, sono opere anonime e in realtà nate come oggetti di uso comune: si pensi, ad esempio, alla scatola e al piatto analizzati nel capitolo 5. Diverso è il caso del ritratto di Li Bai realizzato da Liang Kai, 梁楷 (c. 1140 - 1210), che si distingue dalle altre opere d'arte qui analizzate per il fatto di essere diventato il ritratto probabilmente più famoso del poeta. Ecco così che il poeta emblema della letteratura cinese è fonte d'ispirazione per opere che diventano a loro volta emblematiche, come emerge dal breve accenno al pittore contemporaneo Zhou Tiehai, 周铁海 (1966-), il

quale realizza una sua versione dell'opera di Liang Kai con una tecnica moderna. In alcune di queste opere, realtà e leggenda spesso si incrociano, come s'intende dal fatto che un evento frequentemente raffigurato sia quello (non accertato come vero, e forse semplicemente usato come esempio della superbia del poeta) secondo cui Li Bai avrebbe umiliato l'eunuco Gao Lishi, 高力士 (684-762), facendosi sfilare i calzari da lui, o il celeberrimo episodio della sua morte, secondo alcuni avvenuta nel tentativo di afferrare, ubriaco, la luna che si rifletteva nell'acqua. A volte, in queste opere, si può assistere alla presenza di vere e proprie figure mitologiche, come il leviatano che spesso costituisce il mezzo a bordo del quale l'immortale Li Bai si sposta volando. Trattandosi di una tesi di ambito prevalentemente letterario, si è qui ritenuto necessario dedicare un breve capitolo anche all'approccio alla traduzione delle poesie del poeta citate nel corso della tesi, dal momento che la scelta metrica non è qui casuale: si è infatti scelta una tipologia di metrica che, pur avendo uno scarso utilizzo nella poesia italiana rispetto, ad esempio, all'endecasillabo, si adatta a riprodurre il ritmo dei versi cinesi, così da dare una vaga idea di come tali versi dovessero apparire, a livello fonetico, anche a coloro che, non conoscendo la lingua cinese, non possano fruire del testo originale. Questa analisi ha anche lo scopo di mettere in dialogo occidente e oriente, ora mettendo in parallelo interpretazioni occidentali e orientali della figura di Li Bai all'interno di uno stesso ambito artistico - come si può vedere, nell'ambito musicale, rispettivamente dall'opera di Gustav Mahler (1860-1911) e di Harry Partch (1901-1976) da un lato e da quella di Guo Wenjing, 郭文景 (1956-), dall'altro - ora mettendo in parallelo opinioni sulla cultura cinese, come nel caso dei due diversi giudizi sulla pittura cinese espressi rispettivamente da Daniello Bartoli (1608-1685) e da Liu Na'ou, 刘哪欧 (1905-1940).

Esclusivamente legata all'occidente (se si escludono alcuni testi teatrali cinesi citati nel terzo capitolo) è invece la parte relativa alle reinterpretazioni di Li Bai in ambito letterario. La prima di queste si sofferma sulle traduzioni di poesie di Li Bai realizzate da Ezra Pound (1885-1972), sebbene alcuni traduttori a lui precedenti vengano già nominati nella parte relativa alla musica. Da qui si passa ad una parte più propriamente relativa alla creazione letteraria, nella quale si analizzano due diverse interpretazioni della figura del poeta rispettivamente nella prosa con Hermann Hesse (1877-1962), e nella poesia con il poeta Claudio Damiani (1957-).

## Capitolo 1. Li Bai. Vita e immortalità di un poeta daoista.

### 1.1 Li Bai. Vita.

Per comprendere il fascino che questo poeta ha esercitato, nel corso dei secoli, su numerosi artisti, è prima necessario soffermarsi un attimo sulla sua vita, e sugli eventi di questa che, tra realtà e leggenda, hanno contribuito a plasmare la figura che di lui oggi ci si presenta. Sebbene sia meglio noto, in occidente, come Li Po<sup>1</sup>, Li Bai è anche conosciuto come Li Tai Po o Li Taibai, 李太白<sup>2</sup>, o, secondo una pronuncia arcaica ormai in disuso, Li Bo, 李波<sup>3</sup>. Il suo nome di cortesia, *zi*, 字, conferitogli dai genitori, ma solitamente scelto autonomamente da adulti<sup>4</sup>, è invece Taibai, 太白, appellativo che, secondo quanto viene riferito dal consanguineo paterno

---

<sup>1</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura, A-O*, Garzanti (2012), p. 652.

<sup>2</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura, A-O*, Garzanti (2012), p. 645.

<sup>3</sup> Pietro de Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta, Prefazione*, p. XV.

<sup>4</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 6.

Li Yangbing, 李阳冰 (fl. 750<sup>5</sup>), nella sua prefazione, *xu*, 序, alla *Raccolta della capanna di paglia*, *Caotang ji*, 草堂集, composta poco dopo la morte del poeta su sua specifica richiesta<sup>6</sup>, deriverebbe dal fatto che sua madre avrebbe sognato, prima del concepimento del poeta, lo spirito planetario chiamato Chang'geng (长庚), anche noto col nome Taibai, 太白, “Grande luminescenza”, corrispondente al pianeta Venere, che a volte, nell'arte cinese, è raffigurato come donna<sup>7</sup>. L'appellativo, *hao* (号), da lui stesso scelto una volta superati i trent'anni, è invece Qinglian Jushi, 青莲居士, “eremita del loto blu”<sup>8</sup>. Il fatto che egli sia noto con più nomi è legato alla consuetudine dell'epoca secondo cui ogni letterato aveva più di un nome personale (*ming*, 名, o *hui*, 讳) e svariati appellativi<sup>9</sup>. Il nome personale assegnatogli dai genitori è Bai, termine che solitamente significa: “bianco”, ma che in questo caso va reso come: “chiaro”, “luminoso”, “brillante”<sup>10</sup>. Fra gli epiteti a lui attribuiti in seguito si possono ricordare, ad esempio, Li Shi'er (李十二, “Li il dodicesimo”) - dove si può vedere un riferimento al numero 12, che, come emerge da alcune sue poesie, indica un rapporto gerarchico all'interno della famiglia in base all'anzianità - e Li Shiyi (李拾遗, “correttore di bozze Li”), titolo onorifico conferitogli quando egli era ormai morto, nel 763, dall'imperatore Li Yu, 李豫 (727-779), meglio noto col nome postumo Daizong, 代宗 (r. 762-779)<sup>11</sup>. Non si sa con esattezza se il poeta fosse originario di Chengji, Longxi, vicino alla provincia del Gansu, da dove si sarebbe trasferito in seguito per recarsi nel comune di Changming, nel Mianzhou (odierno comune di Youxian)<sup>12</sup>. Il *Vecchio libro dei Tang*, *Jiu Tangshu*, 旧唐书, completato nel 945<sup>13</sup>, opera che contiene la biografia ufficiale (*benzhuan*, 本传<sup>14</sup>) di Li Bai, al contrario, sostiene che egli sarebbe originario dello Shandong (sebbene questa seconda supposizione sia forse in realtà il frutto di un'errata interpretazione della definizione di “*Shandong ren*”, 山东人<sup>15</sup>). Per quanto riguarda invece le origini della famiglia del poeta, si dice che egli sia un discendente della ventinovesima generazione dell'imperatore Xingsheng (兴圣), e che i suoi antenati, negli ultimi anni della dinastia Sui, siano stati esiliati nelle Regioni Occidentali per aver commesso un crimine<sup>16</sup>. Come riferito dalle *Venticinque storie dinastiche* (*Ershiwu shi*, 二十五史) contenute nella *Nuovo libro dei Tang* (*Xin Tangshu*, 新唐书, completato nel 1060<sup>17</sup>), storia dinastica così chiamata in opposizione al *Vecchio libro dei Tang*, essi si sarebbero poi stabiliti a Baxi nel periodo Shenlong, in seguito all'ascesa al potere dell'imperatore Tang Zhong Zong,

<sup>5</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) Li Bai. L'uomo, il poeta, p. 3.

<sup>6</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 28.

<sup>7</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 80-81.

<sup>8</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 6.

<sup>9</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 6.

<sup>10</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 6.

<sup>11</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 7.

<sup>12</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p.1.

<sup>13</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 2.

<sup>14</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 1.

<sup>15</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, p.178.

<sup>16</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p.1.

<sup>17</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta, Introduzione*, p. XXII.

中宗 (656-710). Il *Vecchio libro dei Tang* riferisce, invece, nella terza sezione della biografia di Li Bai in esso riportata, che il padre fosse Comandante di Rencheng<sup>18</sup>. Sebbene dalle fonti a nostra disposizione sappiamo che la famiglia di Li Bai si sarebbe rifugiata in una zona dell'Asia centrale sotto il controllo militare dell'impero Tang, il luogo in cui la famiglia si sarebbe stabilita non è stato ancora individuato con esattezza. La *Prefazione* di Li Yangbing riferisce che un ramo della sua famiglia sarebbe stato esiliato a Tiaozhi<sup>19</sup>, e che da lì avrebbe poi fatto ritorno nella regione di Shu. Fan Chuanzheng, 范传正 (?-?), nella *Nuova stele funeraria*, riferisce di alcune note genealogiche lasciate da Boqin, 伯禽 (altro nome di Mingyuenu, 明月奴, citato nella *Prefazione alla Raccolta degli scritti dell'accademico Hanlin Li, Li Hanlin ji xu*, 李翰林集序, di Wei Hao<sup>20</sup>, nonché nell'*Epitaffio con prefazione del defunto signor Li, accademico Hanlin, composto da Li Hua, Gu Hanlin xueshi Li jun muzhi bing xu*, 故翰林学士李君墓志并序, di Li Hua, 李华, Boqin è nientemeno che il figlio che Li Bai avrà dalla sua prima moglie, nipote del dignitario Xu Yushi, 许圜师 (m. 679); dopo la prematura morte di quest'ultima, il poeta si risposerà con una donna dal cognome Liu - forse una sua concubina - che egli lascerà per legarsi "a una donna di Lu" (odierno Shandong), dalla quale avrà il figlio Poli, 颇黎. A questa relazione seguirà quella con un'altra, donna probabilmente appartenente alla famiglia Zong, 宗 - come ricordato da Wei Hao<sup>21</sup> - e nipote del ministro Zong Chuke, 宗楚客 (m. 710)<sup>22</sup>. Secondo quanto riportato da Boqin, il ramo della famiglia a cui Li Bai apparteneva, si sarebbe rifugiato presso Suyab (in cinese Suiyue, attuale Tokmak<sup>23</sup>). Nemmeno lo stesso Li Bai fornisce informazioni precise sulle sue origini, dal momento che, come si può leggere nella sua poesia *In dono al Ministro Zhang Gao, Zeng Zhang xiang Gao*, 曾张相镐, pur affermando di provenire da una famiglia originaria della regione di Longxi<sup>24</sup>, egli non specifica il luogo di nascita, tanto da portare alcuni studiosi, come Eide Elling, a supporre che egli non abbia, in realtà, origini cinesi<sup>25</sup>.

Uno dei fattori della grande diffusione di testi di, e su, Li Bai, va ricercata nel periodo stesso in cui il poeta visse: fino a metà del secolo VIII, infatti, la Cina fu caratterizzata da una grande fioritura nei campi artistico e scientifico, ed è proprio a questo periodo che risalgono alcune grandi invenzioni, fra cui la stampa<sup>26</sup>. Le arti in genere costituiscono, in questi anni, a corte e tra le grandi famiglie, parte integrante dell'istruzione dei giovani, e un'importanza particolare viene conferita a poesia e calligrafia, che sono anche, parzialmente, materia d'esame per l'accesso alla carriera burocratica<sup>27</sup>.

Sin dai primi anni di vita del poeta si possono individuare degli elementi che contribuiranno alla formazione del pensiero che pervade le sue poesie, come la ricca formazione culturale della sua famiglia e la forte atmosfera daoista diffusa nello Stato di Shu, dove il poeta trascorre la

<sup>18</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, p.179.

<sup>19</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p.23.

<sup>20</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 6.

<sup>21</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 33.

<sup>22</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, pp. 5-6.

<sup>23</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 4.

<sup>24</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 4.

<sup>25</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 7.

<sup>26</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta, Introduzione*, p. XX.

<sup>27</sup> Pietro De Laurentis *Li Bai. L'uomo, il poeta, Introduzione*, p. XX.

sua prima giovinezza<sup>28</sup>. Accanto al daoismo, di cui Li Bai condivide in particolare la credenza negli immortali, e che, insieme al buddhismo, desta l'interesse di molti altri intellettuali<sup>29</sup> anche per il fatto che i monasteri buddhisti e daoisti siano talvolta dei veri e propri centri culturali dotati di grandi biblioteche<sup>30</sup>, hanno una grande influenza sul suo pensiero anche la scuola degli strateghi politici (al punto che egli stesso studierà strategia politica) e quella confuciana<sup>31</sup>. Oltre alla strategia politica, ad affascinarlo è anche quella militare: non solo, infatti, Li Bai fa talvolta del mondo dei cavalieri uno dei temi dei suoi componimenti poetici<sup>32</sup>, ma - secondo quanto riferito da Wei Hao nella *Prefazione* - conduce egli stesso una vita da cavaliere errante "punitore di torti" (*renxia*, 任侠), ingaggiando numerosi duelli di spada<sup>33</sup>. Il periodo giovanile è anche un periodo in cui Li Bai ha l'opportunità di intraprendere dei viaggi, sostenuti economicamente dal padre, ricco mercante, noto come 客 (Ke, "ospite", "forestiero", ma anche "mercante ambulante"), soprannome che deriva probabilmente dal fatto che egli non provenga da Shu<sup>34</sup>.

Fra i viaggi che più lasceranno un segno nella vita di Li Bai, vanno senza dubbio menzionati quelli nelle vicine prefetture di Jiange, Zizhou e Chengdu, e soprattutto quello ai monti di Shu, nella parte occidentale del Sichuan, immortalato in *Ardua è la strada per Shu*, *Shu dao nan*, 蜀道难<sup>35</sup>, poesia appartenente al genere dello *yuefu*, 乐府, "ufficio della musica"<sup>36</sup>, lodata da Yin Fan, 殷璠 (*fl.* 750<sup>37</sup>), come esempio di "(...) quanto di più straordinario esista"<sup>38</sup>. In questo componimento, il poeta sembra voler far riflettere sulle difficoltà che bisogna affrontare se si

---

<sup>28</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p.1.

<sup>29</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 9.

<sup>30</sup> Fra queste spicca quella del complesso rupestre di Mogao<sup>30</sup> (莫高, "Senza pari"<sup>30</sup>), a Dunhuang, nell'odierno Gansu occidentale, le cui 492 grotte ancora esistenti presentano un linguaggio artistico diverso da quello che aveva caratterizzato le prime immagini buddhiste realizzate in territorio cinese e copiate direttamente da icone indiane. Vedi Sabrina Rastelli, *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 600 a.C. - X secolo d.C.*, p. 170.

<sup>31</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p.1.

<sup>32</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 2.

<sup>33</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 10.

<sup>34</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 5.

<sup>35</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 2.

<sup>36</sup> Tale espressione in origine si riferiva all'Ufficio della musica fondato dall'imperatore Wu degli Han, *Han Wudi*, 汉武帝 (regno: 140-87 a.C.), per arricchire i rituali e le feste di corte e per raccogliere melodie appropriate, ma che nei secoli seguenti verrà usato come termine generale per designare i testi destinati al canto. Vedi W.Idema, L.Haft *Letteratura cinese*, p.135.

<sup>37</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 369.

<sup>38</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, pp. 48-49.

vuole godere della bellezza: a spingerlo ad affrontare questo duro viaggio è infatti il desiderio di vedere la magnificenza dei paesaggi del Sichuan, che offre così a Li Bai un'occasione per la composizione di una poesia che ha per soggetto principale la natura, qui descritta con l'abilità di un esponente della pittura di paesaggio (*shanshuihua*, 山水画). Il paesaggio è, per Li Bai, un mezzo attraverso il quale egli può esprimere la propria libertà: l'osservazione della natura gli permette, infatti, di guardare con disprezzo al mondo comune e alle autorità. Questa ricerca di libertà si manifesta anche nella sua grande passione per il vino, che costituisce un altro tema fondamentale delle sue poesie<sup>39</sup>. Dall'analisi delle prime raccolte delle poesie di Li Bai, si può inoltre supporre che gli *yuefu* di Li Bai costituiscano, fra tutti i componimenti scritti dal poeta, quelli prediletti dai suoi contemporanei (o perlomeno dai compilatori cronologicamente a lui più vicini)<sup>40</sup>.

Li Bai comincia i suoi viaggi spostandosi dal luogo di nascita all'odierno Sichuan, e da lì nello Hubei, proseguendo per il Jiangsu, lo Henan, lo Shandong e l'area delle due capitali, Chang'an e Luoyang, dopodiché si stabilirà a Dangtu, nell'odierno Anhui, dove resterà fino alla morte<sup>41</sup>. Sebbene sia molto difficile stabilire in quale periodo della sua vita Li Bai si trovasse in un determinato luogo, a causa della datazione spesso incerta delle sue poesie, è possibile, attraverso l'analisi di testi sia antichi che moderni su di lui<sup>42</sup>, distinguere cinque fasi della sua carriera di poeta<sup>43</sup>.

Notizie sulla prima fase, compresa tra il 705 e il 724, si possono rintracciare in un testo intitolato *Lettera in cerca di raccomandazione sottoposta al segretario generale di Anzhou, Pei, Shang Anzhou Pei zhang shishu*, 上安州裴长史书, scritto dallo stesso Li Bai, che è probabilmente successivo a questo periodo (si pensa infatti che risalga al 730). Il testo ci informa che Li Bai si sarebbe ritirato per alcuni anni presso il Monte Min, nell'odierno Sichuan settentrionale, per dedicarsi alle pratiche daoiste assieme al Maestro Dongyan, *Dongyanzi*, 东严子<sup>44</sup>.

Nella seconda fase, Li Bai, lasciato il Sichuan, si ritira presso il Monte Beishou<sup>45</sup>. Dopo aver soggiornato per qualche tempo presso Ezhou (attuale Wuhan, nello Hubei), il poeta prende moglie nella zona di Anzhou, non lontana dall'attuale Anlu, per poi risiedere presso Luoyang intorno agli anni 730-732<sup>46</sup>. Sebbene in questi anni abbia occasione di spostarsi ancora (si pensi ad esempio alla visita che egli farà all'amico Yuan Danqiu, 元丹丘, sul Monte Song, nell'odierno Henan), all'incirca fino al 736, egli rimarrà principalmente ad Anlu, dove tuttavia

---

<sup>39</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p.2.

<sup>40</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 56.

<sup>41</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 7.

<sup>42</sup> Fra i testi antichi si pensi, ad esempio, alle "cronologie biografiche", *nianpu*, 年谱, fra le quali la più nota è quella scritta dal principale commentatore di Li Bai, Wang Qi, 王琦 (1696-1774), mentre fra i moderni vanno ricordati gli studi di Shi Fengyu (1993, 1994) e di An Qi, 安旗. Vedi Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 8.

<sup>43</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 8.

<sup>44</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, pp. 8-9.

<sup>45</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 10.

<sup>46</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 12.

non riesce a farsi un nome e, anzi, viene messo in cattiva luce agli occhi dei funzionari locali<sup>47</sup>. Tra il 737 e il 749, Li Bai tenta, senza successo, di ottenere un incarico ufficiale a Chang'an, e una volta abbandonata questa città si ritirerà temporaneamente sul Monte Zhongnan, dove la principessa imperiale Yuzhen, 玉真 (690-760), daoista convinta, si dedica alle pratiche d'immortalità<sup>48</sup>. Yuzhen giocherà un ruolo importante nella terza fase, compresa nel biennio 742-744: sarà infatti grazie alla sua raccomandazione (ottenuta tramite l'amico Yuan Danqiu) che Li Bai verrà convocato dall'imperatore a corte come attendente imperiale presso l'Accademia Hanlin<sup>49</sup>. Questo periodo comporterà non solo la perdita delle sue aspirazioni in ambito politico, ma anche una vera e propria crisi spirituale, che lo porterà, lasciata Chang'an, a recarsi in quello che oggi corrisponde allo Shandong Settentrionale, dal maestro celeste Gao Rugui, 高如贵, per prendere i voti daoisti<sup>50</sup>. Questo evento, avvenuto nel 744, segna l'inizio della quarta fase, collocata tra il 744 e il 755<sup>51</sup>. In questi anni, Li Bai compie viaggi a Liang e Song (Kaifeng e Shangqiu), Qi e Lu (Jinan e Yanzhou).

A determinare l'avvio dell'ultima fase sarà lo scoppio della rivolta guidata dal generale di origine turco-sogdiana An Lushan, 安禄山, anche noto come An-Shi, 安史 (703-757)<sup>52</sup>, nell'inverno del 755, che porterà Li Bai (che in quel momento si trova a Liangyuan, nell'attuale Henan orientale) a scappare con la sua terza moglie e a dirigersi a sud, verso Xuancheng (ovvero Xuanzhou, nell'odierno Anhui) e Hangzhou (odierno Zhejiang), per ritirarsi, infine, sul Monte Lu (Jiangxi)<sup>53</sup>. La rivolta avrà gravi conseguenze sul poeta, fra le quali, secondo Wei Hao, la perdita di alcuni dei suoi componimenti<sup>54</sup>. Desideroso di contribuire alla salvezza della nazione, Li Bai entra al servizio del figlio dell'imperatore Xuanzong, 玄宗 - nome postumo di Li Longji, 李隆基 (685-762) - Li Lin, 李璘 (?-757), Principe di Yong, *Yongwang*, 永王, il quale in quel momento si trova a Xunyang (Jiangxi) e prende il comando delle truppe meridionali dopo che Xuanzong si è rifugiato, con i membri della sua corte, nel Sichuan<sup>55</sup>. Lo scontro si conclude, tuttavia, con l'autoproclamazione a imperatore del fratello di Li Lin, Li Heng, 李亨 (711-762, r. 756-762), a Lingwu (odierno Ningxia) il 18 agosto 756, l'abdicazione di Xuanzong, la morte di Li Lin e l'imprigionamento di Li Bai a Xunyang<sup>56</sup>. La successiva scarcerazione, avvenuta grazie all'aiuto del gran consigliere Cui Huan, 崔涣 (*fl.* 750), e di altri autorevoli individui, pone fine alle sventure di questo periodo della vita del poeta, il quale viene condannato all'esilio a Yelang<sup>57</sup>. Come per molti altri grandi poeti, non solo cinesi, come Xie Lingyun, 谢灵运 (385-433), ma anche occidentali, come Dante (1265-1321<sup>58</sup>), quella dell'esilio sarà un'esperienza che segnerà profondamente Li Bai.

Un segno di fortuna sembra comparire quando, agli inizi del 759, mentre il poeta si trova a Baidicheng (odierna Chongqing) ed è in viaggio per Yelang, la corte promulga un'amnistia

---

<sup>47</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 12.

<sup>48</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 12.

<sup>49</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 13.

<sup>50</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 13.

<sup>51</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 13.

<sup>52</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta, Introduzione*, p. XXI.

<sup>53</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 14.

<sup>54</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 36.

<sup>55</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 14.

<sup>56</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 15.

<sup>57</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il Poeta*, p. 15.

<sup>58</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura*, Garzanti, p. 281.



(ufficialmente a causa del sopraggiungere della siccità) della quale beneficia anche lo stesso Li Bai<sup>59</sup>. In seguito, tornato a Jiangxia, egli continuerà, nonostante le precedenti esperienze negative, ad aspirare alla carriera politica, ma in seguito, non ricevendo comunicazione alcuna, deciderà, dopo qualche mese, di tornare con la moglie a Yuzhang (Jiangxi)<sup>60</sup>. Non riuscendo ad abbandonare la speranza di servire l'imperatore, Li Bai si recherà a Xuanzhou, e, in seguito, venendo a conoscenza del fatto che Li Guangbi, 李光弼 (708-764) si è insediato a Lianhuai (odierno Anhui nord-orientale) come funzionario, il poeta, ancora legato ai suoi ideali cavallereschi, decide, sebbene ormai sessantenne, di unirsi alle truppe, abbandonando in seguito l'impresa per via di un malore che lo coglie nel corso del viaggio<sup>61</sup>. Li Bai trascorrerà i suoi ultimi giorni a Dangtu (Anhui), dove morirà, accudito da Li Yangbing, tra la fine dell'autunno e l'inizio dell'inverno del 762<sup>62</sup>. *La Vecchia storia ufficiale dei Tang* specifica che la sua morte sarebbe stata causata da un collasso etilico<sup>63</sup>.

I viaggi giovanili sono anche un'occasione, per Li Bai, per stringere nuove amicizie. A tal proposito, la quarta sezione della sua biografia contenuta nel *Vecchio libro dei Tang* afferma che egli si sarebbe ritirato per un periodo in reclusione sul Monte Culai (徂徠) in compagnia di altri giovani eruditi che, come lui, amavano cantare e bere<sup>64</sup>. Ciò è da ritenersi piuttosto significativo, dal momento che, in epoca Tang, la poesia è spesso una poesia d'occasione, talvolta composta sulla musica di arie popolari in particolare di origine centrasiatrica (*hu*, 胡, letteralmente "barbare")<sup>65</sup>. Questo tipo di poesia nasce spesso durante determinati eventi (solitamente momenti conviviali sia privati che ufficiali, ma sempre caratterizzati da una forma di ritualizzazione attraverso determinate convenzioni che lo stesso Li Bai conosce bene<sup>66</sup>) o per una particolare persona<sup>67</sup> - talvolta per ricambiare un favore, come s'intende, ad esempio, dal titolo della poesia di Li Bai *Ricambio con questa poesia il dono di una brocca di vino e di due pesci donatimi dal funzionario di Zhongdu presso la locanda dove alloggiavo* (*Chou Zhongdu xiaoshi xie doujiu shuangyu yu nilü jian zeng*, 酬中都小史携斗酒双鱼于逆旅见赠)<sup>68</sup> - e ha come funzione primaria quella di consolidare delle amicizie<sup>69</sup>. Altre volte, invece, la poesia può, all'opposto, fungere da mezzo per rivolgere *un possibile addio* ad un amico, specialmente prima della sua partenza per un lungo viaggio, dal momento che i viaggi dell'epoca, rispetto a quelli di oggi, presentano tempi, difficoltà e pericoli maggiori<sup>70</sup>.

Il gruppo di cui Li Bai entra a far parte riceverà l'appellativo di "Sei Reclusi del Ruscello di Bambù" (*Zhuxi liuyi*, 竹溪六逸), che non può fare a meno di richiamare i "Sette Saggi del

---

<sup>59</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 15.

<sup>60</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 15.

<sup>61</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 15.

<sup>62</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 15.

<sup>63</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 88.

<sup>64</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, in "Harrassowitz Verlag", *Oriens Extremus* 43 (2002), p.179.

<sup>65</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 16.

<sup>66</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, pp. 16-17.

<sup>67</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 46.

<sup>68</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p.50.

<sup>69</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta, Introduzione*, p.XXVI.

<sup>70</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p.58.

Bosco di Bambù” (*Zhulin qi xian*, 竹林七贤)<sup>71</sup>. Un breve accenno alle amicizie di Li Bai si può trovare anche nella *Prefazione* di Li Yangbing, dove si parla dell’amicizia del poeta con quest’ultimo e si legge che “strinse poi spontanea amicizia con He Zhizhang, 贺知章 (659-744), Cui Zongzhi (d.s.) e gli altri Otto immortali [bevitori], e fu definito un “immortale esiliato”<sup>72</sup>.

Importante è anche il suo legame col poeta Du Fu, 杜甫 (712-770), da lui incontrato durante uno dei viaggi compiuti tra il 744 e il 755<sup>73</sup>. Du Fu verrà profondamente influenzato da Li Bai, al punto che, pur essendo un fervente confuciano, dopo tale incontro si dedicherà, per l’unica volta in vita sua, alle pratiche daoiste<sup>74</sup>.

Fra le amicizie più significative che Li Bai stringe durante la sua vita, va infine menzionata quella con il poeta Wu Yun, 吴筠 (?-m. 778), che egli conosce durante il viaggio intrapreso a Huiji nel primo anno dell’era Tianbao<sup>75</sup> (742-756), e con il quale trascorre gli anni di reclusione a Shan<sup>76</sup>. Secondo il *Nuovo libro dei Tang*, Li Bai pone fine alla propria reclusione nel 742<sup>77</sup>, quando Wu Yun viene reclutato dall’imperatore nella capitale, ed egli lo segue fino a Chang’an<sup>78</sup>. Qui giunto, Li Bai si recherà da He Zhizhang, il quale, lette le sue poesie, esclamerà: “Tu sei un immortale mandato nel mondo comune per espiare una colpa!” (“*Ni, shi zheju shijian de xianren!*”, “你, 是谪居世间的仙人!”) e lo presenterà in seguito all’imperatore Xuanzong, il quale lo nominerà governatore dell’Accademia Imperiale Hanlin (*Hanlinyuan*, 翰林院, letteralmente “Accademia della foresta dei pennelli”<sup>79</sup>), fondata sulla base di analoghe istituzioni e di cui fa parte anche il già citato Li Yangbing. Attorno ai 42 anni, Li Bai comincia a manifestare interesse per la politica. Significativo è, a tal proposito, quanto riportato nel *Nuovo libro dei Tang*, che afferma: “Il governo della provincia inviò a Li Bai una richiesta perché partecipasse a un esame per diventare governatore, ma egli non rispose”<sup>80</sup>. Il motivo di questa scelta va ricercato proprio nel suo attaccamento agli ideali daoisti e cavallereschi, unito al suo disprezzo per i circoli ufficiali corrotti. Segno del suo amore per la tradizione, oltre alla fede negli ideali appena citati, è inoltre il frequente riferimento, nella sua opera, ai racconti mitologici, che egli rielabora continuamente attraverso la sua potente forza immaginativa.

Lo studioso cinese Yu Xianhao (郁贤皓) ha sottolineato come l’aspirazione di Li Bai ad un impegno attivo e moralmente elevato (*rushi*, 入世, letteralmente “ingresso nel mondo”) emerga anche dalla sua opera, la quale risente molto dell’ideale confuciano secondo cui la

---

<sup>71</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo’s Biography in the Old History of the Tang*, in “Harrassowitz Verlag”, Oriens Extremus 43 (2002), pp.179-180.

<sup>72</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L’uomo, il poeta*, p.26.

<sup>73</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L’uomo, il poeta*, p.13.

<sup>74</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L’uomo, il poeta*, p.13.

<sup>75</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull’influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 2.

<sup>76</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo’s Biography in the Old History of the Tang*, p.180.

<sup>77</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo’s Biography in the Old History of the Tang*, p.180.

<sup>78</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L’uomo, il poeta*, p.13.

<sup>79</sup> Pietro De Laurentis *Li Bai. L’uomo, il poeta, Introduzione*, pp.XXII-XXIII.

<sup>80</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull’influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 2.

partecipazione al governo dell'impero costituisce la via per portare pace e prosperità al popolo, ideale che nel pensiero di Li Bai convive con l'ideale daoista del "distacco dal mondo" (*chushi*, 出世, letteralmente "uscire dal mondo")<sup>81</sup>. Secondo quanto affermato da Liu Quanbai nella sua *Nota alla pietra tombale in onore del defunto signor Li*, il poeta "non andava alla ricerca di una misera carica, ma riteneva invece l'ufficio di governare il mondo come suo compito personale"<sup>82</sup>. Questo si riflette anche nella sua scelta di non cercare di iniziare una carriera politica semplicemente superando gli esami imperiali, probabilmente anche perché, come sottolineato da numerosi studiosi, egli era consapevole di non avere un'istruzione sufficiente per superarli; egli tenta, invece, di farsi notare dalla società e farsi convocare dalla corte conducendo una vita da eremita, secondo una prassi molto in voga all'epoca, come s'intende dal caso di Lu Cangyong, 卢藏用 (fl.690), soprannominato "finto eremita" (*jiayin*, 假隐)<sup>83</sup>. Li Bai riceverà in seguito l'incarico di fare compagnia all'imperatore<sup>84</sup> (a cui egli fa riferimento, parlando di sé in terza persona, nel componimento *Risposta in nome del Monte Shou alla reprimenda del funzionario Meng [nei confronti di Li Bai]* (*Dai Shoushan da Meng shaofu yiwen shu*, 代寿山答孟少府移文书<sup>85</sup>), e da qui deriverà il suo appellativo: "Li Gongfeng" (李供奉, "attendente imperiale Li")<sup>86</sup>. Questo evento ha una fondamentale importanza per la diffusione di sue notizie biografiche, dal momento che le storie dinastiche (come i già citati *Jiu Tang Shu* e *Xin Tang Shu*) venivano composte, durante la dinastia successiva a quella in esse descritta, registrando gli avvenimenti della dinastia in questione in ordine cronologico, in relazione alle azioni dell'imperatore<sup>87</sup>. Egli, tuttavia, non è soddisfatto di questo ruolo, dal momento che desidera ottenere una vera posizione politica, e avere un'influenza sulla dinastia<sup>88</sup>. Questa sua insoddisfazione (che trova la sua più alta espressione nei versi: "Non fui io ad abbandonare il mondo, / ma gli uomini ebbero ad abbandonare me" (*Wo ben bu qishi, / shiren zi qi wo*, "我本不弃世, / 世人自弃我。"), che aprono la poesia *Accompagnando all'inizio del viaggio l'eremita Cai* (*Song Cai shanren*, 送蔡山人)<sup>89</sup> è spesso accompagnata da una critica alla corruzione che dilaga nella corte, ben espressa nei suoi *gufeng* (古风, "arie antiche") e *yuefu* (乐府)<sup>90</sup>, il che ha fatto sì che egli sia stato spesso paragonato a Qu Yuan (屈原, 340 circa-278 a.C.), il primo poeta cinese a noi noto<sup>91</sup>, le cui poesie ci sono state tramandate dalla raccolta *Elegie di Chu* (*Chuci*, 楚辞), la quale ispirerà alcuni fra i più importanti poeti cinesi, fra cui lo stesso Li Bai<sup>92</sup>. La biografia di questo poeta è riportata nel capitolo LXXXIV dello *Shiji* (史记, *Memorie del Grande Storiografo*)<sup>93</sup><sup>94</sup>, opera iniziata da Sima Tan (司马谈, ?-

<sup>81</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 11.

<sup>82</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 11.

<sup>83</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, pp. 11-12.

<sup>84</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 2.

<sup>85</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 10.

<sup>86</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 7.

<sup>87</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 1, nota 2.

<sup>88</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 2.

<sup>89</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, pp. 18-19.

<sup>90</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 19.

<sup>91</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 19.

<sup>92</sup> Qu Yuan, *Élégies de Chu*, p.8.

<sup>93</sup> W. Idema, L. Haft, *Letteratura cinese*, p. 92.

<sup>94</sup> Qu Yuan, *Élégies de Chu*, p. 9, nota 1.

110<sup>95</sup>) e portata a termine dal figlio Sima Qian (司马迁, 145-87? a.C.)<sup>96</sup>. Lo stesso Sima Qian si identifica in Qu Yuan, dal momento che la sua triste sorte, come quella del poeta, è dovuta all'ira dell'imperatore<sup>97</sup>, per il quale egli prova un profondo rancore, come s'intende dal *Lisao* (离骚, *Incontro col dolore*), il componimento che apre l'opera di Qu Yuan, dal quale emergono alcuni degli aspetti che accomunano Qu Yuan a Li Bai. Fra questi, va sicuramente citato il suo grande orgoglio, che egli contrappone alla mediocrità dei potenti e dei cortigiani del suo paese, Chu<sup>98</sup>, presentando se stesso come portatore di virtù, proprio come Li Bai presenta se stesso come un valoroso cavaliere punitore di torti<sup>99</sup>. L'incompatibilità fra Li Bai e l'ambiente della corte emerge, in realtà, anche dallo stile stesso della sua poesia, la quale non è legata alle logiche della poesia di corte e alle regole prosodiche, bensì alle forme più libere di quella in stile antico e dei *jueju* (绝句)<sup>100</sup>, termine che Martin Benedikter (1908-1969) rende con l'espressione "quartine brevi"<sup>101</sup>. Questo ha portato Li Yangbing a parlare, in riferimento alla poesia di Li Bai, di "grande mutamento [poetico]" (*dabian*, 大变)<sup>102</sup>. La predilezione, da parte di Li Bai, di componimenti che garantiscano una maggiore autonomia nella versificazione, è probabilmente dovuta alla maggior libertà espressiva che questi consentono, e non ad un'incapacità del poeta di padroneggiare le regole metriche, come attestato soprattutto dai numerosissimi *yuefu* composti da Li Bai<sup>103</sup>.

Sebbene Li Bai non abbia mai fatto carriera in ambito politico, esistono in realtà diversi racconti su come sia stato convocato dall'imperatore; tuttavia, nonostante le due storie della dinastia Tang, attribuiscono (sebbene attraverso resoconti leggermente diversi fra loro) un ruolo chiave a Wu Yun<sup>104</sup>, alcuni studiosi moderni dubitano che Wu Yun all'epoca conoscesse già Li Bai e l'avesse perciò aiutato ad ottenere l'attenzione dell'imperatore, e, anzi, alcuni dubitano persino che Wu Yun abbia mai avuto a che fare con Li Bai. Le storie sulla loro amicizia sono state tuttavia ampiamente accettate, il che ha contribuito alla visione di Li Bai come un uomo che ebbe a che fare con i principali maestri daoisti<sup>105</sup>. C'è anche chi sostiene che l'incontro di Li Bai con l'imperatore non sia merito né di He Zhizhang né di Wu Yun, bensì della principessa Yuzhen (玉真, 691-762), sorella dello stesso Xuanzong<sup>106</sup>. Dopo un breve periodo di servizio a corte (742-744), Li Bai torna alla sua vita itinerante<sup>107</sup>. Infatti, nonostante si dica che egli sia stato cacciato dal palazzo dall'imperatore, la decima sezione della sua biografia contenuta nella *Vecchio libro dei Tang* descrive il poeta non come in esilio, bensì come intento a divertirsi con compagni che condividono la sua mentalità<sup>108</sup>. Tuttavia, mentre il *Nuovo libro dei Tang* afferma che, una volta lasciato il palazzo, Li Bai avrebbe fatto ritorno tra le montagne, e avrebbe inoltre vagato per le quattro regioni, il *Vecchio libro dei Tang* sostiene invece che egli

---

<sup>95</sup> Enciclopedia Treccani online, consultata il giorno 7 gennaio 2022.

<sup>96</sup> W. Idema, L. Haft, *Letteratura cinese*, p. 92.

<sup>97</sup> Qu Yuan, *Élégies de Chu*, p. 9, nota 1.

<sup>98</sup> Qu Yuan *Élégies de Chu*, p. 37.

<sup>99</sup> Qu Yuan *Élégies de Chu*, p. 38.

<sup>100</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 60.

<sup>101</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 61.

<sup>102</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 60.

<sup>103</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 61.

<sup>104</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 83.

<sup>105</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 83.

<sup>106</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, pp. 181.

<sup>107</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 85.

<sup>108</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, p. 182.

avrebbe vagato per “fiumi e laghi” (*jianghu*, 江湖). Tale espressione in riferimento a Li Bai è piuttosto appropriata, per due motivi principali. Essa infatti ha, da un lato, delle esplicite connotazioni daoiste. Riferimenti a racconti daoisti di meraviglie si possono individuare, ad esempio, nelle storie riportate nelle *Annotazioni complete del periodo Taiping Xingguo* (*Taiping guangji*, 太平广记) di Shi Min, 石旻, e dei Maestri Lu, 卢 e Li, 李, una raccolta di *xiaoshuo* (小说, letteralmente “discorsi insignificanti”), ovvero di opere di narrativa, le quali, come si può già intendere dal significato letterale del termine cinese che le designa, erano mal viste per il fatto di essere prive di attendibilità storica e di poter incitare alla corruzione morale<sup>109</sup>. Dall’altro lato, essa designa spesso, nella letteratura storica ufficiale, un mondo di ladri e banditi, anche se in questo contesto indica una società di tipo diverso, a tratti oscena ma non per questo criminale: i membri della *jianghu* sono infatti individui, come Wu Rui (吴芮), della dinastia Han, e Li Chi (李赤) della dinastia Tang, i quali, per via delle loro azioni e idee, vengono considerati al di là delle convenzioni sociali<sup>110</sup>. A porre ulteriore enfasi sul tema del Daoismo è inoltre l’espressione “bere profondamente” (“*chen yin*”, “沉饮”), dal momento che essa è stata in precedenza utilizzata da Yan Yanzhi (颜延之, 384-456) in riferimento al famoso bevitore e daoista Liu Ling (刘伶, 221-300), uno dei “Sette Maestri del Bosco di Bambù”<sup>111</sup> (*Zhulin qi xian*, 竹林七贤); a ciò si aggiunga che, come sottolineato da Li Fengmao (李丰楙), quello degli immortali banditi è “uno dei temi principali della letteratura daoista”, e tale concetto sarebbe, durante l’epoca Tang, anche un modo per indicare un individuo con un talento fuori dal comune<sup>112</sup>.

Col tempo, l’influenza, sul poeta, del daoismo e degli ideali cavallereschi, sembra venir meno: il Li Bai successivo alla mezza età è infatti più legato agli ideali confuciani. Non bisogna dimenticare che, all’epoca, la Cina è il Paese più ricco e cosmopolita al mondo, dove confucianesimo e daoismo coesistono con spiritualità e culture dell’Asia centrale. Tra le dottrine più diffuse nella Cina di questo periodo spicca il buddhismo, accanto al quale vanno menzionati, tuttavia, anche nestorianesimo, manicheismo e zoroastrismo<sup>113</sup>. Alcuni Cinesi non si limiteranno solamente ad accogliere tali dottrine, ma si dirigeranno personalmente in Asia centrale: a tal proposito, emblematico è il caso del monaco buddhista Xuanzang (玄奘, 600/602-664), il cui resoconto sui Paesi delle “regioni occidentali” (*Xiyu*, 西域) servirà da spunto allo scrittore Wu Cheng’en (吴承恩, 1500 circa-1582 circa) per la composizione (avvenuta presumibilmente fra il 1570 e il 1580<sup>114</sup>) del romanzo *Viaggio in occidente* (*Xiyouji*, 西游记)<sup>115</sup>.

Nemmeno il vino riuscirà più, in seguito, a placare del tutto il dolore di Li Bai, come si può intendere, ad esempio, dalla poesia *Cena d’addio per il governatore Shuyun nel palazzo Xietiao a Xuanzhou* (*Xuanzhou Xietiao lou jianbie xiao shu Shuyun*, 宣州谢朓楼饯别校书叔云)<sup>116</sup>. Fra le cause di tanto dolore, c’è l’impossibilità, per lui, di estraniarsi dalle circostanze dolorose che affliggono la società in cui vive. Risalgono a questo periodo testi quali *Addio dopo un*

<sup>109</sup> W. Idema, L. Haft *Letteratura cinese*, pp. 66-67.

<sup>110</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo’s Biography in the Old History of the Tang*, p. 183.

<sup>111</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo’s Biography in the Old History of the Tang*, p. 183.

<sup>112</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo’s Biography in the “Old History of the Tang”*, pp. 184-185.

<sup>113</sup> Pietro De Laurentis *Li Bai. L’uomo, il poeta, Introduzione*, p. XIX.

<sup>114</sup> W. Idema, L. Haft *Letteratura cinese*, p. 240.

<sup>115</sup> Pietro De Laurentis, *Li Bai. L’uomo, il poeta, Introduzione*, pp. XIX, XX.

<sup>116</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull’influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 3.

viaggio fatto in sogno al Monte Tianmu (*Mengyou tian lao yin liubie*, 梦游天姥吟留别), *Risposta a Wang Shi'er bevendo da solo in una notte fredda* (*Da Wang Shi'er han ye duzhuo you bei*, 答王十二寒夜独酌有杯), *Andarsene lontano* (*Yuan bieli*, 远别离) o *Osservando la luna* (*Gu langyue xing*, 古朗月行), accomunate da un intrecciarsi di odio e delusione<sup>117</sup>. Un evento da cui il poeta resterà fortemente provato è senza dubbio la rivolta di An Lushan, che rivela a Li Bai gli orrori della guerra<sup>118</sup>. La rivolta, iniziata nel 755, non smette, anche dopo essere stata sedata nel 763, di far sentire le sue gravi conseguenze per il resto della dinastia (ormai indebolita dalla corruzione), che vivrà da allora sotto la minaccia di invasioni militari di popolazioni straniere (Uiguri e Tibetani)<sup>119</sup>. In seguito alla rivolta di An Lushan, neppure i più potenti imperatori riescono a costituire il centro assoluto delle lettere come era avvenuto prima; tuttavia, le arti continuano, almeno apparentemente, ad essere tenute in gran considerazione dalla corte e, di conseguenza, dal popolo, come si può intendere dalla biografia di Li Bai contenuta nel *Nuovo libro dei Tang*, dove si afferma che, durante il regno di Li Ang (李昂, nome personale di Wenzong, 文宗, 809-840, regno: 827-840), “fu emesso un editto imperiale con il quale si definivano “tre eccellenze” (*sanjue*, 三绝) la poesia di [Li] Bai, la danza delle spade di Pei Min, 裴旻 (*fl.* 730), e la calligrafia in corsivo nota come “corsivo folle” (*kuangcao*, 狂草) di Zhang Xu, 张旭 (m. 759)”<sup>120</sup>.

Ciò che tuttavia porta davvero il poeta a perdere il suo equilibrio mentale sono l'esilio a Yelang e la minaccia di morte. A questa fase della sua vita risalgono componimenti come *Canzone del cavallo celeste* (*Tianma ge*, 天马歌<sup>121</sup>) e *Poesia scritta a Jiangxia come dono a Weibing di Nanling* (*Jiangxia zeng Wei Nanling Bing*, 江夏赠韦南陵冰<sup>122</sup>).

Oltre alla sua già citata amicizia con Wu Yun, ancor più degna di nota è quella con il già menzionato Du Fu, il poeta più importante della dinastia Tang assieme a Bai Juyi (772-846) e a Li Bai stesso<sup>123</sup>. Li Bai conosce Du Fu a Luoyang, nel terzo anno del Tianbao, dopo aver lasciato Chang'an. Una testimonianza dell'amicizia che lega i due si può trovare proprio in una poesia di Du Fu, intitolata *Cercando l'eremo di Fan Shi con Li Bai* (*Yu Li Shi'er Bai tong xun Fan Shi yinju*, 与李十二白同寻范十隐居)<sup>124</sup>. Li Bai vive ora un periodo di serenità, serenità che si riflette nei numerosi viaggi da lui compiuti in questi anni (quali quelli a Yanji e a

---

<sup>117</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 3.

<sup>118</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 3.

<sup>119</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta, Introduzione*, p. XXI.

<sup>120</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta, Introduzione*, p. XXII.

<sup>121</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 3.

<sup>122</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 4.

<sup>123</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 4.

<sup>124</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 4.

Liangyuan), e nel fatto che le poesie di questa fase non trattino più temi quali il risentimento per il mancato riconoscimento delle sue capacità, l'approssimarsi della vecchiaia o la preoccupazione per il suo Paese. Al tempo stesso, però, si possono distinguere, all'interno della sua produzione, poesie che criticano la politica, come la raccolta *Antichi costumi (Gufeng, 古风)*, che tratta temi quali la fiducia dell'imperatore per gli eunuchi, il suo abbandonarsi al lusso e il suo essere superficiale, comportamenti che Li Bai critica fortemente, come si può chiaramente leggere nella ventiquattresima poesia della raccolta, *Il grande carro solleva la polvere (Dache yang feichen, 打车扬飞尘)*<sup>125</sup>. A questo punto dell'analisi della vita e delle opere di Li Bai, si possono perciò indicare - seguendo la ripartizione che il traduttore americano Jean Seaton applica alle 124 poesie di una raccolta delle poesie di Li Bai pubblicata nel 2012<sup>126</sup> - cinque categorie tematiche in cui dividere le sue poesie: vino, amicizia, filosofia e spiritualità, protesta, viaggio<sup>127</sup>. Va infine sottolineato che, in alcune delle poesie di Li Bai, tali tematiche si possono talvolta ritrovare combinate l'una con l'altra (come si può vedere, ad esempio, nel rapporto fra daoismo e paesaggio)<sup>128</sup>, e che molti dei suoi componimenti hanno un significato allegorico e si prestano a più interpretazioni<sup>129</sup>.

Alcuni degli *yuefu* di Li Bai si soffermano invece sulla vita di persone comuni (come i contadini, i barcaioli e i minatori), fra i quali spiccano vari tipi di personaggi femminili che esprimono i propri sentimenti (dal dolore delle donne i cui mariti sono stati mandati al fronte come soldati, all'odio per gli uomini provato dalle mogli dei commercianti, dalle donne abbandonate e dalle damigelle di palazzo)<sup>130</sup>. Appartengono a questa tipologia poesie quali *Abitando presso l'anziana signora Xun sotto il monte Wusong (Su Wusong shan xia xun jie jia, 宿五松山下荀姐家)*, *Canzone al governatore Ding (Ding duhu ge, 丁都护歌)* e *Canzone di Qiupu (Qiu pu ge, 秋浦歌)*. Questo suo interesse per la vita della gente comune è dovuto anche agli orrori che il poeta ha modo di osservare durante, e dopo, la rivolta di An Lushan<sup>131</sup>. Una grande influenza sulla sua poetica ha anche il periodo dell'esilio, che lo porta a mettere in contrasto il mondo reale con quello degli immortali, ai quali, come è già stato detto, sembra per alcuni appartenere<sup>132</sup>. Questo aspetto contribuisce ad introdurre un ulteriore spunto di riflessione, ovvero la mistificazione della sua figura, per cui diventa talvolta difficile distinguere, all'interno della sua biografia, la realtà storica dalla leggenda. L'esempio più emblematico di ciò si può trovare nell'episodio della sua morte, secondo alcuni avvenuta quando, una notte, il poeta, ubriaco, tentò di afferrare la luna che si rifletteva nell'acqua e morì annegato. Secondo quanto riferito dalla prefazione alla *Raccolta letteraria della capanna di*

<sup>125</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao, 长沙航空职业技术学院学报, p. 4.

<sup>126</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 56, nota 27.

<sup>127</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 56.

<sup>128</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 58.

<sup>129</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 59.

<sup>130</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 4.

<sup>131</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 4.

<sup>132</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 4.

*paglia*, la morte del poeta sarebbe avvenuta nel 762<sup>133</sup>. Altre informazioni si possono trovare nell'*Epitaffio con prefazione del defunto signor Li, accademico Hanlin (Gu Hanlin xueshi Li Tang muzhi, 故翰林学士李唐墓志)*. L'epitaffio - dal cui titolo emerge un altro degli appellativi di Li Bai, ovvero: "Li Hanlin" (李翰林, "accademico Hanlin Li")<sup>134</sup> - viene composto subito dopo la sua morte da Li Hua (李华)<sup>135</sup>, secondo il quale egli sarebbe morto all'età di sessantuno anni, il che farebbe risalire il suo anno di nascita al 701<sup>136</sup>. Non vi sono invece dubbi per quanto riguarda il luogo in cui Li Bai sarebbe morto, ovvero la città di Dangtu (nell'odierno Anhui), nelle cui vicinanze l'*Epitaffio* di Li Hua attesta la sepoltura.

Al di là che quanto riferito sulla morte di Li Bai sia verità o leggenda, è interessante notare come furono proprio due dei suoi più grandi amori, il vino e la luna, a determinare la fine di questo poeta, quasi essi non volessero separarsi da lui neanche con la morte, determinando ancora di più ad accrescere il fascino della leggenda di Li Bai, un poeta che è così divenuto leggenda egli stesso.

## 1.2 Testi su Li Bai, immortale daoista.

Li Bai è stato spesso definito, sia nel corso della sua vita che in seguito, un "immortale esiliato" (*zhexian, 谪仙*), ed è probabilmente la persona a cui sia stata più spesso associata tale definizione<sup>137</sup>, definizione che Li Bai pare accogliere con gioia, come si può intendere dal suo autodefinirsi: "immortale dell'alcool" (*jiu zhong xian, 酒中仙*) per la sua grande capacità di bere, dote che caratterizza anche altri personaggi come Guo Pu, 郭璞 (276-324) e Ruan Ji, 阮籍 (210-263), Tao Qian, 陶潜 (365-427) e Zhu Bainian, 朱百年 (368-454)<sup>138</sup>. Il carattere che traduce il termine "immortale" in cinese (*xian, 仙*), contiene al suo interno il carattere 山 (*shan, "montagna"*). Questo non è un caso, dal momento che le montagne erano, per i daoisti, veri e propri organismi viventi, come si può intendere dall'affermazione, contenuta nel testo daoista di Ge Hong, 葛洪 (283-363), *Il maestro che abbraccia la semplicità (Baopuzi, 抱朴子)*, secondo cui "tutte le montagne, a prescindere dalla loro grandezza, hanno un loro spirito (...)"<sup>139</sup> da cui trarre il nutrimento per diventare, appunto, immortali<sup>140</sup>. Non solo: le montagne rappresentano il luogo dove ci si può allontanare dalla decadenza e dai disordini del mondo, nonché un luogo dove poter trovare l'ispirazione poetica proprio attraverso l'eremitaggio e le pratiche daoiste<sup>141</sup>. Va precisato che non tutte le montagne sono uguali, non solo per il daoismo, che individua le cosiddette "montagne daoiste", ma anche per lo stesso Li Bai, al quale sono particolarmente cari i "celebri monti" (*mingshan, 名山*, termine solitamente utilizzato in riferimento ai "cinque picchi", *wu yue, 五岳*), ovvero le cinque montagne sacre per la tradizione cinese<sup>142</sup>. Per quanto riguarda invece il termine qui tradotto come "alcool" (*jiu, 酒*), va precisato che, sebbene questo termine venga spesso reso in italiano come "bevanda alcolica" o semplicemente come "vino", si riferisce, in realtà, a quelle bevande alcoliche che

<sup>133</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 5.

<sup>134</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 7.

<sup>135</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 2.

<sup>136</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 5.

<sup>137</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 75.

<sup>138</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, p. 181.

<sup>139</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, pp. 58-59.

<sup>140</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 59.

<sup>141</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 59.

<sup>142</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 58.



non sono ricavate dall'uva, ma piuttosto da cereali fermentati, sorgo, riso o miglio. Anche lo stesso termine “醉” (*zui*), generalmente reso in lingua italiana come “ubriachezza”, si avvicina, nella visione cinese, più all'idea di “essere brillo”<sup>143</sup>. La tendenza di Li Bai, ad autodefinirsi “immortale dell'alcool”, è un segno della superbia del poeta, la quale è anche, probabilmente, una delle cause del suo insuccesso in campo politico<sup>144</sup>. Lo stesso carattere superbo emerge anche da componimenti come *In risposta all'amministratore superiore Jiashe di Huzhou che ha chiesto chi io sia* (*Da Huzhou Jiaye (?) sima wen Bai shi heren*, 答湖州迦叶司马问白是何人<sup>145</sup>) e *Iscrizione salendo sulla terrazza* (*Ti shang yangtai*, 题上阳台<sup>146</sup>), nei quali Li Bai elogia se stesso e la propria opera. Dietro tale appellativo si cela, allo stesso tempo, anche una critica alla realtà in cui vive, di cui egli non è per niente soddisfatto, a differenza di molti suoi contemporanei, come ad esempio Du Fu<sup>147</sup>. La figura di Li Bai come immortale in realtà è antecedente al suo appellativo di “immortale esiliato”, dal momento che essa viene già suggerita da una biografia (o, più propriamente, un *liezhuan*, 列传<sup>148</sup>)<sup>149</sup> contenuta nel *Vecchio libro dei Tang* intitolata *Wenyuan zhuan* (文苑传<sup>150</sup>), opera che tuttavia si distingue dagli altri *liezhuan* per il fatto che essa non contenga alcun *xingzhuang* (行状<sup>151</sup>). Come sottolineato Edward Schafer (1913-1991), il concetto di uno spirito daoista costretto a trascorrere un periodo sulla Terra per aver violato qualche proibizione celeste è molto diffusa nella tradizione e nella letteratura dell'epoca, ma a volte il termine “immortale” viene semplicemente utilizzato per designare scrittori dal talento sovranaturale<sup>152</sup>. Nel caso di Li Bai, il termine può essere utilizzato con entrambe le accezioni. Paula M. Varsano sostiene che per molti secoli Li Bai abbia rappresentato il concetto di *xu* (虚), un termine utilizzato per trasmettere ciò che è divino, o perlomeno sfuggente, al quale si contrappone lo *shi* (实) -ovvero ciò che è reale - incarnato invece da Du Fu<sup>153</sup>. Ella fa inoltre notare come, anche dopo la morte di Li Bai, molti critici concordassero con He Zhizhang nell'affermare che il suo incredibile talento giustificasse la sua designazione come immortale bandito<sup>154</sup>. Non solo: per i daoisti convinti, la persona e la poesia di Li Bai facevano parte di un mondo trascendentale, il che consentiva ad alcuni di venerarlo come immortale: i contesti in cui Li Bai è stato rappresentato come un immortale esiliato o come un'incarnazione del già citato spirito planetario della Grande Luminescenza sono vari, e si estendono lungo un arco temporale che va dalla dinastia Tang fino alla dinastia Qing (1644-1911)<sup>155</sup>. Fra i testi che presentano questa visione di Li Bai vi sono sia testi che fanno parte del Canone Daoista sia scritti che potrebbero essere catalogati come testi daoisti laici d'élite o testi

---

<sup>143</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 16, nota 39.

<sup>144</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 18.

<sup>145</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 218.

<sup>146</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 60 e p. 316.

<sup>147</sup> Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). “Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang” 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (*Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico*), *Changsha hangkong zhiye jishu xueyuan xuebao*, 长沙航空职业技术学院学报, p. 3.

<sup>148</sup> W.Idema, L. Haft *Letteratura cinese*, p.94.

<sup>149</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, p.176.

<sup>150</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, p.177.

<sup>151</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, p.177.

<sup>152</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, pp. 75-76.

<sup>153</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 76.

<sup>154</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 76.

<sup>155</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, pp. 76-77.

legati a religioni popolari cinesi influenzate dal daoismo dell'élite<sup>156</sup>. Alcuni studiosi hanno cercato di ricostruire una biografia attendibile di Li Bai, per permettere di comprendere meglio la sua figura e le sue poesie<sup>157</sup>: è questo il caso dell'opera di Wang Qi, 王琦 intitolata *Opere complete di Li Taibai, Li Taibai quanji*, 李太白全集, raccolta completa degli scritti di Li Bai pubblicata per la prima volta nel 1758<sup>158</sup>. L'opera è ricca di annotazioni, e comprende le trascrizioni delle principali fonti biografiche, una cronologia e un'appendice nella quale sono raccolti aneddoti da molte fonti diverse, nonché riferimenti a monumenti e dipinti commemorativi che, nella maggior parte dei casi, non ci sono pervenuti<sup>159</sup>. Va notato come Wang Qi operi una selezione piuttosto accurata dei testi da utilizzare come sue fonti: egli esclude infatti dalle sue fonti qualsiasi testo che appartenga alla letteratura volgare, e cita anche raramente la letteratura daoista, o perché non riesce ad avere accesso alle opere contenute nel Canone Daoista o perché questo tipo di letteratura non desta in lui particolare interesse. A tal proposito, va notato come spesso siano state proprio quelle fonti e interpretazioni che gli studiosi hanno rifiutato come errate o leggendarie ad aver contribuito alla ricostruzione del processo che ha portato alla visione di Li Bai come un'icona culturale<sup>160</sup>. Accanto al talento soprannaturale a cui si è accennato, vi sono alcuni "eventi" dei primi anni di vita di Li Bai che vengono percepiti come aspetti rilevanti per la formazione della sua figura di immortale daoista. Fra questi, vanno citati gli aspetti miracolosi legati alla sua nascita - ricordati, ad esempio, nello *Specchio completo sulle generazioni successive di trascendenti perfetti e su coloro che incarnano il Dao* (*Lishi zhen xian ti dao tong jian*, 历世真仙体道通鉴), attribuito a Zhao Daoyi, 赵道一 (attivo all'incirca tra il 1294 e il 1307)<sup>161</sup> - e il successivo riconoscimento della sua predisposizione da parte di un importante prelado daoista<sup>162</sup>. Bisogna tuttavia tenere presente che i segni miracolosi precedenti la nascita di un individuo non sono limitati solo alle biografie di daoisti. Importante è a tal proposito anche quanto affermato riguardo al nome del poeta dal già citato Li Yangbing, nonché da resoconti successivi e da una poesia di Guanxiu, 贯休 (832-912), che descrive Li Bai come "la vera quintessenza della Grande Luminescenza": nelle tradizioni della Suprema Chiarezza (*Shangqing*, 上清) del Daoismo, si credeva infatti che alcuni esseri cosmici potessero assumere la forma di corpi celesti come i pianeti per manifestarsi a quegli adepti che hanno raggiunto determinate condizioni mentali e fisiologiche<sup>163</sup>.

Uno degli elementi fondamentali nella costruzione del mito del poeta immortale è la sua *Rapsodia* sull'uccello gigante noto come Peng (鹏), associato alla sfera dello *yang*<sup>164</sup>, del quale parla anche il primo capitolo del classico daoista *Zhuangzi*, 庄子 (IV secolo)<sup>165</sup>, testo al cui episodio più celebre, che chiude il secondo capitolo dell'opera<sup>166</sup>, è ispirata tra l'altro la poesia

<sup>156</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 77.

<sup>157</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 78.

<sup>158</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 78.

<sup>159</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 78.

<sup>160</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 79.

<sup>161</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 81.

<sup>162</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 80.

<sup>163</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 81.

<sup>164</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 32, nota 88.

<sup>165</sup> Liou Kia-hwai (a cura di), Carlo Lurenti e Christine Leverd (traduzione) *Zhuang-zi [Chuang-tzu]*, Adelphi, p. 13.

<sup>166</sup> Liou Kia-hwai (a cura di) *Zhuang-zi [Chuang-tzu]*, p. 32.

di Li Bai *Zhuang Zhou sognò di essere una farfalla* (*Zhuang Zhou meng hudie*, 庄周梦蝴蝶)<sup>167</sup>, la quale sembra essere in realtà una revisione di un testo precedente ispirato a Li Bai dall'incontro con Sima Chengzhen, 司马承祯 (655-735), avvenuto alla fine del 725 o all'inizio del 726. Secondo la prefazione di Li Bai alla *Rapsodia*, Sima Chengzhen gli avrebbe detto che egli aveva “il portamento di un immortale e la fisionomia di un daoista” (*xianfeng Daogu*, 仙风道骨)<sup>168</sup>. L'episodio dell'apprezzamento di Sima Chengzhen per Li Bai è descritto nei *Documenti dei ranghi del sublime* (*Xuanpin lu*, 玄品录), compilazione agiografica di Zhang Yu, 张雨 (1283-1356 circa), ma di solito non viene citato nelle biografie del poeta, le quali tendono invece a collocare il riconoscimento della natura divina di Li Bai in un periodo più tardo della sua vita, e ad attribuirlo a He Zhizhang, ufficiale che, nella fase più tarda della sua vita, non a caso dopo aver incontrato Li Bai, aveva ottenuto dall'imperatore il permesso di ritirarsi per diventare un maestro daoista<sup>169</sup>. Questo fatto, accanto alla sua reputazione di spirito libero abile nel fare battute, nel comporre poesie e nell'arte della calligrafia, contribuì a renderlo una vera e propria autorità per quanto riguardava questioni relative ai letterati immortali<sup>170</sup>. L'aneddoto secondo cui He Zhizhang avrebbe definito il poeta: “immortale esiliato” è riferito anche dallo stesso Li Bai, nonché da Du Fu<sup>171</sup>; in questo modo, l'evento era già divenuto iconico al momento della stesura delle prime biografie di Li Bai<sup>172</sup>. Secondo Wei Hao, He Zhizhang avrebbe definito Li Bai: “immortale esiliato” dopo aver letto la sua poesia sul Peng<sup>173</sup>, la quale costituisce un esempio di *fu*<sup>174</sup><sup>175</sup>. Un velato riferimento alla *Rapsodia* di Li Bai sembra comparire, infine, nella *Prefazione alla Raccolta degli scritti dell'accademico Hanlin Li* di Wei Hao, nella quale l'autore definisce Li Bai “pesce *kun* che attraversa i mari, e uccello Peng che sorregge il Cielo” per sottolinearne l'eccezionalità<sup>176</sup>. Altri resoconti riportano, che la vera natura di Li Bai sarebbe legata al suo nome di cortesia, e quindi alle circostanze speciali della sua nascita<sup>177</sup>. Pei Jing (裴敬), che realizzò l'iscrizione per la tomba di Li Bai quando la visitò nell'834, scrisse: “Alcuni dicono che il suo nome di cortesia sia Grande Luminescenza perché l'essenza spirituale della Grande Chiarezza discese in lui, e perciò il Direttore He gli diede il nomignolo: “Immortale Esiliato””<sup>178</sup>. Secondo la sezione sui veri amici (*zhiji*, 知己) delle *Parole raccolte dei Tang* (*Tang zhiyan*, 唐摭言) di Wang Dingbao, 王定保 (870-dopo il 954), He Zhizhang avrebbe detto a Li Bai: “Tu non sei un mortale. È possibile che tu sia lo spirito essenziale della Grande Luminescenza?”<sup>179</sup>.

<sup>167</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, pp. 78-79.

<sup>168</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 81-82.

<sup>169</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 82-83.

<sup>170</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 83-84.

<sup>171</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 84.

<sup>172</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 84.

<sup>173</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 84.

<sup>174</sup> Componimento poetico appartenente a un genere in cui un oggetto, un'azione o un sentimento vengono descritti con grande dettaglio, e in cui l'autore tenta non solo di trattare tutti gli aspetti dell'argomento in questione, ma anche di esaurire tutte le risorse del linguaggio ad esso legate.

(W. Idema, L. Haft *Letteratura cinese*, p. 113).

<sup>176</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 32.

<sup>177</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 84.

<sup>178</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 84.

<sup>179</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 84.

Sebbene le biografie di Li Bai contenute nelle due storie ufficiali dei Tang non sottolineino le implicazioni trascendenti che portarono a definire Li Bai “immortale esiliato”, esse riportano comunque questo appellativo al loro interno<sup>180</sup>. Va inoltre precisato che, a volte, tale designazione era probabilmente utilizzata in senso figurato, ma siccome questa tradizione si è sviluppata in un’epoca in cui il daoismo in Cina era particolarmente importante, l’inclusione di riferimenti a Li Bai come immortale bandito è significativa per la comprensione della posizione che egli ricopriva nei circoli daoisti<sup>181</sup>. Il suo stesso inserimento in un’agiografia daoista indica che il suo raro talento e il suo comportamento non convenzionale sulla Terra fossero il risultato della sua vera natura di immortale temporaneamente esiliato<sup>182</sup>. Il primo incontro fra Li Bai e He Zhizhang è narrato anche in una delle raccolte di agiografie più complete del canone daoista, la cui compilazione è stata attribuita all’agiografo della dinastia Yuan Zhao Daoyi<sup>183</sup>. La loro amicizia continuerà, ed essi entreranno a far parte di un vero e proprio gruppo di amici, come s’intende dalle seguenti parole di Fan Chuanzheng risalenti all’817: “Quando Li era a Chang’an, il direttore della Biblioteca di Palazzo gli diede il soprannome di “Immortale bandito” (...). La gente dell’epoca considerava anche un otetto composto da Li, dal direttore He, dal Principe di Ruyang (汝陽), Cui Zongzhi (崔宗之), Pei Zhounan (裴周南) e altri tre, come gli Otto Immortali nel Vino (*Jiu zhong baxian*, 酒中八仙)”<sup>184</sup>. Pare che un riferimento a questo gruppo di amici si possa ritrovare anche in una canzone di Du Fu intitolata *Gli Otto Immortali nell’Ebbrezza* (*Yin zhong baxian*, 饮中八仙); tuttavia, Du Fu presenta questi otto personaggi come una selezione di ubriachi esemplari piuttosto che come un gruppo di amici che bevono insieme nella capitale. Al di là che la poesia di Du Fu si riferisca o meno al gruppo di cui Li Bai e He Zhizhang avrebbero fatto parte, questa canzone e la tradizione sugli otto uomini faranno sì che l’immortalità di Li Bai venga da questo momento in poi collegata con l’amore di Li Bai per il vino<sup>185</sup>. Il ricevimento di un registro daoista all’inizio di questa fase della sua vita è un segno della sua serietà nel mettere in pratica i precetti del daoismo religioso, nonché della sua condizione di immortale, dal momento che, come ricorda Paul Kroll, il registro daoista, a quell’epoca certifica “(...) il titolare come iniziato e verifica il suo posto nella burocrazia celeste; a questo proposito, è un documento di ordinazione”<sup>186</sup>. Nel corso della dinastia Tang, i registri daoisti furono conferiti a diversi tipi di iniziati<sup>187</sup>. Lo stesso Kroll specifica che un registro poteva essere conferito all’iniziato solo da un maestro daoista accreditato nel corso di un rituale cerimoniale; se un seguace laico intraprendeva un rituale del genere, ciò significava che egli aspirava a diventare una Persona Perfezionata del Supremo Chiaro Reame (*Shang qing zhenren*, 上清真人), espressione in cui il termine “*zhenren*” è talvolta tradotto come “immortale”, “trascendente”, “realizzato” o “persona vera”<sup>188</sup>. Il registro sanciva anche l’impegno di chi lo riceveva a seguire una serie di comandamenti morali più severi, obbligatori con il raggiungimento del nuovo grado, quello delle scritture<sup>189</sup>. Il passaggio progressivo di un maestro daoista da una posizione più bassa ad

<sup>180</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 84.

<sup>181</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 84-85.

<sup>182</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 85.

<sup>183</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 85.

<sup>184</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 85.

<sup>185</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 85.

<sup>186</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 85-86.

<sup>187</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 86.

<sup>188</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 86.

<sup>189</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 86.

una più alta nella gerarchia dipendeva in parte dall'essere iniziato nelle sezioni del Canone, che erano classificate per gradi<sup>190</sup>. Pare che Li Bai fosse orgoglioso di aver ricevuto il registro daoista, dal momento che egli celebrò l'evento in due poesie: nella prima, il poeta manifesta la sua gratitudine nei confronti del suo precettore, il prelado daoista Gao Rugui (高如贵), nell'altra, esprime il suo apprezzamento per Gai Huan (盖寰), il calligrafo responsabile della stesura del registro<sup>191</sup>. Da quanto è riportato da Li Yangbing riguardo alla vita di Li Bai una volta abbandonata la corte, si può intendere che il poeta avrebbe ricevuto il registro nel 744, poco dopo aver lasciato la capitale<sup>192</sup>. Wei Hao fa invece notare che Li Bai avrebbe ricevuto un registro daoista e gli sarebbero stati donati degli indumenti daoisti come quelli indossati da un prete o un immortale, sottolineando come tutto ciò indichi il raggiungimento di uno *status* che non necessariamente implicava il diventare un religioso di professione<sup>193</sup>. Gli studiosi contemporanei, nel trattare del conferimento del registro daoista, definiscono talvolta Li Bai: “Maestro daoista” (*Daoshi*, 道士); tuttavia, non sembrano esserci fonti precedenti al XX secolo in cui egli venga chiamato con questo titolo o altri titoli simili<sup>194</sup>. Sembra invece che il ricevimento del registro indicasse che egli era un laico che aveva dimostrato padronanza di scritture daoiste e che aveva aspirato a diventare una Persona Perfezionata della Chiarezza Suprema, dove la designazione come “Persona Perfezionata” avveniva solitamente dopo la morte della persona in questione, e si riferiva spesso ad individui che avessero ispirato un determinato culto<sup>195</sup>. Secondo alcuni compilatori di agiografie inclusi nel Canone Daoista, Li Bai raggiunse l'obiettivo, come si può intendere dal suo titolo, che include i caratteri *Shangqing* e *zhenren*, e da riferimenti ad alcune sue attività postume<sup>196</sup>. L'agiografia di Li Bai contenuta nella compilazione di Zhao Daoyi menziona piuttosto brevemente l'ordinazione, se si esclude il punto in cui viene registrata integralmente la prefazione di Li Yangbing alla *Raccolta della capanna d'erba*. Zhao Daoyi conclude, tuttavia, l'agiografia, fornendo la più antica menzione pervenutaci di tale titolo all'interno del Canone Daoista, ovvero Persona Perfezionata che supervisiona il Puro e l'Intralcio nel Supremo e Chiaro Reame della Fluorescenza orientale (*Donghua Shangqing jianqingyi zhenren*, 东华上清监清逸真人)<sup>197</sup>. La “Fluorescenza orientale”, talvolta anche chiamata “Azzurra Fluorescenza” (*Qinghua*, 青华) è un monte su un'isola situata nel Mare Orientale, che è la dimora paradisiaca di una delle grandi divinità daoiste medievali, comunemente noto come “Giovane Azzurro” (青童, *Qingtong*). Questo essere perennemente giovane è particolarmente importante nelle tradizioni della Suprema Chiarezza<sup>198</sup>. L'autorità citata per quanto riguarda il nome daoista di Li Bai è Bai Yuchan, 白玉蟾 (attivo tra il 1209 e il 1299), il quale (come lo stesso Zhao afferma nella sua prefazione) ha costituito una delle fonti principali della sua compilazione<sup>199</sup>. Maestro del Divino Empireo (*Shenxiao*, 神霄), noto per la sua competenza nell'alchimia fisiologica e vari riti del tuono, Bai Yuchan fu una figura importante nel Daoismo dei Song Meridionali, ammirato anche come

<sup>190</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 86.

<sup>191</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 86.

<sup>192</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 87.

<sup>193</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 87.

<sup>194</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 87.

<sup>195</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 87.

<sup>196</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 87.

<sup>197</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 87.

<sup>198</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 87.

<sup>199</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 87.

poeta e calligrafo<sup>200</sup>. Zhang Yu, nel suo *Xuanpin Lu* del 1355, combinò i testi su Li Bai composti da Li Yangbing e Wei Hao, aggiungendo: “Il mondo lo considerava l’essenza della Grande Luminescenza. Uno dei suoi soprannomi era “Persona Perfezionata che rifletteva lo Sfrenato nel Reame della Chiarezza Suprema” (*Shangqing jianyi zhenren*, 上清鉴逸真人)<sup>201</sup>, che differisce da quello menzionato da Zhao, dal momento che Zhang non include in esso il secondo *qing* (清) - qui tradotto come: “puro” - o la collocazione nella Fluorescenza Orientale<sup>202</sup>. Egli inoltre utilizza un carattere (*jian*, 鉴) - qui tradotto come: “che riflette” - al posto dell’omofono *jian*, 监, qui tradotto come: “che supervisiona”<sup>203</sup>. Una breve sinossi di alcuni eventi innescati dalla rivolta di An Lushan fornirà lo sfondo per un evento iconico che venne associato alla morte di Li Bai, che alcuni interpretarono invece come la liberazione del suo spirito dal corpo (*Shi jie*, 尸解)<sup>204</sup>. In questi anni travagliati, Li Bai servì (non si sa se volontariamente o meno) Li Lin, principe di Yong<sup>205</sup>, e, in seguito alla sconfitta di quest’ultimo in un conflitto, venne imprigionato, e condannato dapprima all’esecuzione, per poi venire esiliato e in seguito perdonato mentre si trovava sulla strada verso Yelang, Guizhou<sup>206</sup>. Li Bai muore di malattia nel 762, e gli viene data, in un primo momento, una sepoltura semplice alla cava di pietra (*Caishi*, 采石) di Dangtu, ma in seguito, nell’817, Fan Chuangzheng trasferirà i suoi resti al Monte Qing, secondo i desideri del poeta, riferiti dalle sue nipoti<sup>207</sup>. Secondo il *Vecchio Libro dei Tang*, egli sarebbe morto “per le smodate bevute” (“*yinjiu guodu*”, “饮酒过度”)<sup>208</sup>. Tuttavia, una morte normale non si addice certamente a una figura iconica come quella di Li Bai, ed infatti col tempo comincerà a circolare la leggenda - riportata nelle *Biografie di raffinati talenti dei Tang* (*Tang caizi zhuan*, 唐才子传) di Xin Wenfang, 辛文房 (fl. 1300)<sup>209</sup> - secondo cui Li Bai sarebbe morto nel tentativo di abbracciare, ubriaco, la luna, riflessa nel fiume Yangzi, sul molo della cava di pietra<sup>210</sup>, sebbene, come suggerito dal letterato Hong Mai, 洪迈 (1123-1202), storie come questa fossero, probabilmente, soltanto delle leggende popolari, basate su testimonianze biografiche, che avevano cominciato a circolare tra i secoli IX e XII<sup>211</sup>.

A prescindere dal fatto che l’episodio dell’annegamento di Li Bai sia avvenuto veramente o meno, esso offre, tuttavia, un nuovo spunto per un paragone fra Li Bai e Qu Yuan, che si sarebbe suicidato gettandosi nell’acqua<sup>212</sup>. Secondo alcune versioni, Li Bai non sarebbe annegato, ma si sarebbe invece tramutato in un immortale mentre si trovava in acqua<sup>213</sup>. I dubbi relativi al reale avvenimento di questo evento aumentano se si considera il fatto che, mentre da un lato ci sono pervenute descrizioni dell’accaduto ricche di particolari -come quella

<sup>200</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 87-88.

<sup>201</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 88.

<sup>202</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 88.

<sup>203</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 88.

<sup>204</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 88.

<sup>205</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 88.

<sup>206</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 88.

<sup>207</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 88-89.

<sup>208</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L’uomo, il poeta*, p. 62.

<sup>209</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L’uomo, il poeta*, p. 62.

<sup>210</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 89.

<sup>211</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L’uomo, il poeta*, p. 63.

<sup>212</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L’uomo, il poeta*, p. 35, nota 107.

<sup>213</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 89.

riportata da Wang Dingbao, che descrive Li Bai ubriaco a bordo una barca sul fiume Yangzi con indosso i suoi abiti di corte - dall'altro si assiste - come nel caso di Xiang Si, 项斯 (?-?) - all'omissione intenzionale dell'accaduto<sup>214</sup>. Fra i testi pervenutici, il primo riconoscimento esplicito del fatto che quella tramandata da Wang Dingbao fosse la versione dell'evento tramandata localmente, fu quello del principe della dinastia dei Song Meridionali Zhao Lingzhi, 赵令峙 (1051? - 1134), il quale specifica che la tomba di Li Bai alla cava di pietra si sarebbe trovata nell'orto di un cittadino comune<sup>215</sup>, dettaglio, questo, che trova delle analogie con quello, riportato nel XII secolo da Cheng Dachang, 程大昌 (1123-1195), il quale colloca la tomba del poeta sulla riva meridionale del fiume della cava di pietra, in un campo agricolo vicino a Longshan<sup>216</sup>. Lo stesso Cheng Dachang descrive un ritratto di Li Bai all'interno della sala di un santuario situato lì vicino, che raffigura il poeta con indosso indumenti da cittadino comune<sup>217</sup>. Un dizionario geografico locale attesta la presenza di un Padiglione dell'Afferrare la Luna all'interno del Palazzo del Divino Empireo (*Shen xiao gong*, 神霄宫) - palazzo probabilmente daoista o forse legato a credenze religiose popolari - nel quartiere degli Uomini Degni Tang della cava di pietra<sup>218</sup>. Gli abiti di corte di Li Bai sarebbero stati conservati lì, presumibilmente perché, secondo Wang Dingbao, quelli erano gli abiti che il poeta indossava nel momento in cui tentò di afferrare la luna<sup>219</sup>. A quello stesso secolo, risale una torre con questo nome, crollata durante la dinastia Yuan e in seguito ricostruita<sup>220</sup>. L'episodio suscitò interesse anche in alcuni membri istruiti dell'*élite*, creando una contrapposizione fra quelli che, come Zhao Lingzhi e Zeng Gong, 曾巩 (1019-1083), lo consideravano frutto di fantasia, e coloro che lo consideravano attendibile, fra i quali figura Mei Yaochen, 梅尧臣 (1002-1060), il quale scrisse<sup>221</sup>:

Alla Cava un giorno andai,

e di Luna nel Chiaror

l'Immortale poi incontrai,

che in esilio qui era allor.

Di broccato era il vestir

che lo vidi là indossar,

---

<sup>214</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 89.

<sup>215</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 89.

<sup>216</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 89.

<sup>217</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 89.

<sup>218</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 89.

<sup>219</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 89.

<sup>220</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 89-90.

<sup>221</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 90.

nella notte, al suo salir

su una barca per pescar...

Nell'ebbrezza immerso egli è,

ed osserva con amor

la gran Luna, allora che

sopra l'acqua brilla or or...

Con la mano alzata su,

con la Luna a giocar sta,

finché a un tratto ecco che giù

è caduto egli ormai già...

Nelle fauci del dragon

alla fine allor però

è probabile che non

sia caduto, ben lo so:

più probabil anzi è che

quindi in groppa a un leviatan

sia salito e quel con sé

l'ha condotto al Ciel Lontan...

采石月下逢谪仙

夜披锦袍坐钓船



醉中爱月江底悬

以手弄月身翻然

不座暴落饥蛟涎

便当骑鲸上青天

Va notato come l'affermazione di Mei Yaochen sull'immortalità del poeta sia resa attraverso la raffigurazione di Li Bai a cavallo di un leviatano, creatura mitologica ricorrente nelle tradizioni laiche, e sulle cui origini viene fornito un indizio nella seguente poesia del monaco buddhista Chan (nonché pittore) Guanxiu<sup>222</sup>, da alcuni lodato come un pari di Li Bai<sup>223</sup>:

Il corno solar,

immerso in vapor,

da polver via andar

si vede ecco or or.

Li Bai è il nom con cui

si sente chiamar,

ma so ben che lui

è spirto stellar...

Si può poi veder

che a banchettar va,

e mille bicchier

vuotato egli ha già...

---

<sup>222</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 90.

<sup>223</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 91.

Con un colpo sol  
d'inchiostro ecco allor  
che ai Barbari vuol  
incuter timor...  
Corretto Du Fu  
fu allora nel dir  
che a un Drago poi su  
Lo vide salir...  
日角浮紫气  
凜然塵外清  
虽称李太白  
知是那星精  
御宴千钟饮  
蕃书一笔成  
宜哉杜工部  
不错道骑鲸

La poesia di Guanxiu ritrae Li Bai come un immortale, come s'intende dalla forma a corno solare della sua fronte, che è segno della sua natura ultraterrena<sup>224</sup>. Guanxiu sottolinea inoltre

---

<sup>224</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 91.

(forse solo per una questione di enfasi) il fatto che Li Bai sia in realtà la quintessenza della Grande Luminescenza, non soltanto per via del suo nome di cortesia<sup>225</sup>. La poesia si conclude con l'immagine di Li Bai a cavallo di un destriero, che, secondo Guanxiu, sarebbe stato associato al poeta per la prima volta da Du Fu<sup>226</sup>, ovvero un leviatano, una specie di drago acquatico più volte associato a Li Bai per via di un'analogia fra la capacità di bere del poeta e quella del leviatano di consumare in poco tempo l'acqua di un intero fiume<sup>227</sup>. In quanto bestia acquatica, il leviatano sarebbe inoltre stato in grado di trasportare Li Bai dalle profondità del molo della cava di pietra fino al cielo<sup>228</sup>. Qualunque sia il vero motivo dell'associazione del leviatano con Li Bai, questa sua raffigurazione continuò a circolare nonostante alcune agiografie daoiste considerate fonti autorevoli descrivessero Li Bai a cavallo di un drago rosso<sup>229</sup>. In entrambi i casi, queste raffigurazioni di Li Bai portano nuovamente a fare un paragone fra quest'ultimo e Qu Yuan, il quale, nel *Chuci*, descrive i viaggi celesti da lui stesso compiuti alla ricerca delle divinità, affermando che egli viaggia a bordo di un carro che è sovente trainato da magnifici draghi<sup>230</sup>. Questo iconico evento riguardante Li Bai continuerà ad essere rappresentato in opere pittoriche risalenti ai secoli XII e XIII<sup>231</sup>, le quali sono spesso accompagnate da versi poetici. Tre poesie scritte per dei ritratti di Li Bai durante la dinastia Jin (1115-1234) rappresentano una prova di questa pratica poetica nella Cina Settentrionale<sup>232</sup>. La poesia di Li Duanfu (李端甫) per un ritratto di Li Bai realizzato su un ventaglio rievoca un essere etereo e remoto<sup>233</sup>:

“D’immortal l’abilità

come ghiaccio e neve fu,

ma su un leviatan ei già

se ne andò e non tornò più...

Sulla fredda seta or ho

visto il suo ritratto, che

pare etereo, e allor non so

se da luna giunto egli è...

---

<sup>225</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 91.

<sup>226</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 91.

<sup>227</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, pp. 91-92.

<sup>228</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 92.

<sup>229</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 92.

<sup>230</sup> Qu Yuan *Élégies de Chu*, p. 19.

<sup>231</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 92.

<sup>232</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 92.

<sup>233</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 92.

岩冰涧雪谪仙才

碧海骑鲸望不回

今日霜纨见遗像

飘然疑自月中来

Lo studioso-ufficiale Li Junmin, 李俊 (1176-1260, *jinshi* 1200) scrisse, in questa poesia per un dipinto di Li Bai<sup>234</sup>:

Per un po' al mondo mortal

fu bandito un giorno alfin

Lui, l'eroe pöeta il qual

Immortale fu del Vin...

Non è per la Luna che

dalla Cava egli s'alzò

sopra un Drago, che con Sé

su nel Cielo lo portò?...

谪在人间凡几年

诗中豪杰酒中仙

不因采石江头月

那得骑鲸 去上天

---

<sup>234</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 92.

Il noto poeta Yuan Haowen, 元好问 (1190-1257), in risposta ad un dipinto del famoso pittore letterato Li Gonglin, 李公麟 (1049 circa-1106), scrisse i seguenti versi<sup>235</sup>:

Trecent'anni son or or

che il Bandito Immortal più

non si vede, e appena allor

scorser drago salir su...

(...) È ancor notte: ecco Li Bai

che laggiù nel vento appar;

con la Luna ubriaco assai

e la nebbia eccol giocar... (?)

谪仙去世三百年

海中鲸鱼渺翩翩

... 想得三便风露下

醉和江月弄江烟

Tali poesie avevano talvolta origine anche da visite a siti commemorativi. Ad esempio, You Mao, 尤袤 (1124-1193) scrisse la seguente poesia come risposta alla sua visita alla tomba di Li Bai<sup>236</sup>:

Ahimè Immortal,

Eroe d'ognor!

Sempre a caval

---

<sup>235</sup>Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 93.

<sup>236</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 93.

di Nubi ancor!

Egli montò

su un Leviatan,

Luna afferrò

e andò lontan...

呜呼谪仙。一世之英。

乘云御风。捉月骑鲸。

A partire dal XII secolo, il luogo di questo contestato evento iconico fu commemorato da una Torre dell’Afferrare la Luna, come viene fatto notare da Hong Mai e da Zhou Bida, 周必大 (1126-1206), il quale citò la poesia di Mei Yaochen, ripresa anche da un’enciclopedia del XIII secolo, nella sezione sui fiumi, all’inizio della sezione intitolata *L’Immortale Bandito della Cava di Pietra*<sup>237</sup>. Ciononostante, alcuni, come Cheng Dachang (il quale tentò di screditare tale storia citando Zeng Gong) non mancarono di manifestare il loro scetticismo a tal proposito<sup>238</sup>, e anche tra coloro che erano incuriositi dai resoconti di eventi soprannaturali, vi erano, accanto a coloro che erano convinti della loro validità, quelli che li trovavano semplicemente divertenti<sup>239</sup>. I commentatori letterati hanno così contribuito a perpetuare e diffondere quella che sembra essere iniziata come una pratica religiosa locale che venera il sito della metamorfosi acquatica di Li Bai<sup>240</sup>. In realtà, erano gli agiografi daoisti delle epoche Song e Yuan a rappresentare l’episodio come la trasformazione di Li Bai in un immortale anziché il suo semplice annegamento nell’afferrare la luna riflessa nell’acqua<sup>241</sup>. Prima di presentare questi agiografi, è tuttavia necessario soffermarsi sui concetti di *shijie*, ovvero la liberazione dello spirito dal cadavere, e *shuijie* (水解), che specifica che ciò avviene in uno specchio d’acqua<sup>242</sup>. Come precisato da Isabelle Robinet “lo *shijie* è una forma di liberazione per “santi inferiori”, adatta a coloro che non sanno come raffinare sufficientemente i loro corpi in modo da liberare i loro spiriti allo stesso tempo”<sup>243</sup>. Esso consiste in una forma di metamorfosi che consente ad un adepto di vivere fra gli spiriti e diventare un assistente dei funzionari sotterranei o di vagare intorno ai cinque picchi sacri (il che sarebbe più adatto al caso di Li Bai, secondo la stessa Robinet)<sup>244</sup>, e viene spesso utilizzata per indicare un tipo di scomparsa che lascia dietro di sé qualche traccia, anche se questo non è il caso dei resoconti dello *shuijie* di Li Bai. Nel caso dello *shuijie*, lo spirito della persona annegata viene salvato da una divinità

---

<sup>237</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 93.

<sup>238</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 93.

<sup>239</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

<sup>240</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

<sup>241</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

<sup>242</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

<sup>243</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

<sup>244</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

compassionevole<sup>245</sup>. Va precisato che all'interno delle tradizioni daoiste ci sono diversi livelli di *shijie*: in generale, infatti, se questo tipo di trasformazione avviene di notte, è considerata inferiore e, poiché Li Bai si è trasformato mentre cercava di afferrare la luna, la sua metamorfosi potrebbe essere considerata relativamente inferiore, sebbene nessun testo sembra far intendere ciò, e, anzi, le rappresentazioni testuali e visive che raffigurano il poeta mentre vola a cavallo di un leviatano o di un drago segnalino, anzi, “il più elevato grado di santità”<sup>246</sup>. Del resto, coloro che raggiungevano l'immortalità tramite lo *shijie*, erano molto apprezzati<sup>247</sup>. Chen Baoguang (陈葆光), un maestro del daoismo Zhengyi (“Daoismo della retta unità”) di Jiangyin, nel Jiangsu, incorporò questo evento iconico nella compilazione, che egli completò nel 1154, dal titolo *Un resoconto sull'ospite dei trascendenti esperto delle tre caverne* (*Sandong qun xian lu*, 三洞群仙录). Esso compare nella sezione introdotta con il distico di versi tetrasillabi: “Kuaifu seguì il sole; [Li] Taibai si aggrappò alla luna”. Citando i *Resti raccolti* (*Zhiyi*, 摭遗) di Liu Fu (刘斧) e pretendendo di citare Du Fu, Chen Baoguang abbozza l'immagine del poeta che soggiorna sul fiume Yangzi in autunno. Un passo dell'opera recita<sup>248</sup>: “Vedendo la luna riflessa nell'acqua, Taibai [disse]: <<Entrerò nell'acqua oggi stesso per afferrare la luna>>”<sup>249</sup>. È molto probabile che la fonte originale descrivesse lo stato di ubriachezza di Li Bai; tuttavia, come riportato nel Canone Daoista, il poeta avrebbe deciso di afferrare la luna riflessa nell'acqua indipendentemente dall'effetto del vino<sup>250</sup>. Se questo evento iconico ha davvero avuto origine nelle pratiche religiose popolari locali, allora questo passo indica che, entro la metà del XII secolo, se non prima, esso sarebbe già stato incorporato nelle tradizioni daoiste<sup>251</sup>. L'agiografo daoista della dinastia Yuan Zhao Daoyi ha individuato un nesso tra questo celebre episodio e la venerazione che Li Bai aveva per gli spiriti e gli immortali, dimostrata da poesie che testimoniavano questa sua fede. In seguito, Zhao specificerà<sup>252</sup>: “Più tardi, nell'undicesimo mese del primo anno dell'era del regno di Baoying (宝应, 762), [Li] viaggiò da Jingling, attraversando la cava di pietra per visitare Li Yangbing, un membro del suo clan. Poi morì quando entrò nell'acqua mentre provava ad afferrare [il riflesso] della luna. La gente chiamava questa una liberazione dello spirito dal cadavere ottenuta nell'acqua. Al momento della sua trasformazione liberatoria (*Jiehua*, 解化) aveva sessantaquattro anni. Quando l'imperatore Daizong salì al trono, convocò [Li] come parte del suo raduno di eremiti, ma Li Bai si era già trasformato in un immortale”<sup>253</sup>. Anche qui, come nel Canone Daoista, non si fa alcuna menzione all'ubriachezza di Li Bai nel momento in cui tentò di afferrare la luna, e perciò in entrambi i resoconti la metamorfosi acquatica di Li Bai viene presentata come conseguenza di un'azione consapevole, mentre in alcuni resoconti profani il poeta viene presentato come troppo confuso per rendersi conto che potrebbe affogare, o la sua ubriachezza viene descritta come uno stato trascendente<sup>254</sup>. È tuttavia difficile stabilire se l'assenza di riferimenti all'ebbrezza nei resoconti di Chen Baoguang e Zhao Daoyi sia il risultato di alterazioni che essi stessi fecero di resoconti precedenti, oppure di modifiche ai loro testi da parte di redattori del Canone Daoista a loro successivi<sup>255</sup>. Se il testo contenuto nel Canone riporta fedelmente le parole di Chen Baoguang, non va allora sottovalutato il fatto che egli

<sup>245</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

<sup>246</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

<sup>247</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 94.

<sup>248</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 95.

<sup>249</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 95.

<sup>250</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 95.

<sup>251</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 95.

<sup>252</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 95.

<sup>253</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 95.

<sup>254</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 96.

<sup>255</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 96.

fosse un seguace del Daoismo Zhengyi, che alcuni studiosi classificano come parte di un movimento di “riforma daoista”, che si distingue fortemente dal “Daoismo Tradizionale”, forse fiorito tra la tarda dinastia Han e la fine della dinastia Song Settentrionale<sup>256</sup>. Questo nuovo movimento includeva anche il Daoismo della Perfetta Realizzazione (*Quanzhen*, 全真), che (probabilmente per un’influenza del Buddhismo) presentava il bere come un peccato, anche se immortali ubriachi sono presenti in molti testi ad esso associati<sup>257</sup>.

Durante la dinastia Yuan, le voci sull’annegamento di Li Bai continuarono a circolare nei circoli laici, sia attraverso poesie classiche cinesi che attraverso testi in volgare. Ad esempio, Cheng Jufu, 程锜夫 (1249-1318), uno dei primi meridionali che servirono nel governo mongolo, scrisse una poesia per un dipinto intitolato *L’immortale esiliato afferra la luna*<sup>258</sup>, che recita:

Là sul molo di Niuzhu

ecco un dì Li Bai poi andar:

salir eccol fin lassù,

ricche vesti eccol portar...

Là sul Padiglion d’Emei

ecco che la Luna allor

sale co’ suoi raggi bei:

ecco, sale un poco or or...

Pieni poi d’onde fluvial

ecco gli occhi divenir,

e alla piatta terra ugual

li si vede poi apparir...

Chang’geng ebbro cader giù

---

<sup>256</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 96.

<sup>257</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 96.

<sup>258</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 96.



ecco che si lascia qua:

è da allora ch'egli fu

Grande Eroe della sua età...

牛渚矶前白锦袍

峨眉亭上月初高

江波满眼平如地

醉倒张庚一世豪

Dal momento che Chang'geng è un altro nome per indicare il pianeta della Grande Luminescenza, l'ultimo verso di questa poesia può essere reso anche come: "Li Bai, traballante per il vino, era l'eroe della sua epoca"<sup>259</sup>. Comunque, da questo momento in poi, la diffusione di tale evento sarà determinata in particolare da testi ed arie in volgare (*sanqu*, 散曲) composte per drammi musicali settentrionali (*zaju*, 杂剧)<sup>260</sup>, le quali venivano scritte da poeti colti (in volgare piuttosto che in cinese classico) per essere cantate su melodie basate su forme metriche fisse. Questi spettacoli servivano, talvolta, anche a diffondere temi religiosi daoisti, in particolare quelli del Daoismo della Perfetta Realizzazione, che, come il Daoismo Zhengyi, viene definito da alcuni studiosi come parte di un movimento di "riforma daoista"<sup>261</sup>. La figura di Li Bai ubriaco costituiva, inoltre, un soggetto popolare per i testi cantati nelle taverne, dove veniva spesso citato come l'archetipo dell'ubriacone<sup>262</sup>.

Li Bai viene talvolta ritratto come un vero e proprio eroe, per via di alcuni eventi iconici su di lui, come quello secondo cui avrebbe intimorito i barbari, previsto la rivolta di An Lushan, insultato l'eunuco Gao Lishi, e si sarebbe scontrato con la concubina Yang Guifei, 杨贵妃 - appellativo di Yang Yuhuan, 杨玉环 - (719-756)<sup>263</sup>. Molti di questi eventi vengono riportati in una lirica anonima conservata da Yang Chaoying, 杨朝英 (1270 circa-1352, o dopo), la quale cita l'episodio della luna dopo un accenno alle lodi che Li Bai ricevette da parte di Du Fu<sup>264</sup>. Wang Bocheng, 王伯成 (attivo tra il 1250 circa e il 1300) menzionò brevemente l'evento nello *zaju* intitolato *Li la Grande Luminescenza è esiliato a Yelang*, che costituisce la prima elaborazione completa a noi giunta che presenti il poeta come un eroe stravagante<sup>265</sup>. In quest'opera Li Bai, loda, forse in sogno, la bellezza della luna e immagina di morire annegato mentre va alla deriva a bordo di una barca, in una notte al chiaro di luna<sup>266</sup>; nelle due arie

<sup>259</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 97.

<sup>260</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 97.

<sup>261</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 97.

<sup>262</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 97.

<sup>263</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 97.

<sup>264</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 97.

<sup>265</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 97.

<sup>266</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 97.

dell'ultimo semi-atto, invece, il poeta, raffigurato come un essere ultraterreno, racconta della sua morte specificando che essa sarebbe avvenuta nella notte della Festa di Metà Autunno (*Zhongqiujie*, 中秋节)<sup>267</sup>. Nonostante la grande ammirazione della quale Li Bai godeva presso i contemporanei, non mancano opere che guardano al suo comportamento in maniera critica<sup>268</sup>. È questo il caso di un *sanqu* di Ma Zhiyuan, 马致远 (1260-1325), dove l'annegamento del poeta viene attribuito a un'eccessiva attitudine al bere. Nell'atto I del dramma di Ma Zhiyuan *La Torre di Yueyang* (*Yueyang Lou*, 岳阳楼) - così intitolato dal nome della taverna sul lago Tai in cui il dramma è ambientato - Li Bai viene invece ridicolizzato dal personaggio principale dell'opera, Lü Dongbin (吕洞宾), fondatore del Daoismo della Perfetta Realizzazione, che verrà considerato uno degli Otto Immortali a partire dalla Dinastia Jin<sup>269</sup>, il quale, come lo stesso Li Bai, frequentava taverne e scriveva poesie<sup>270</sup>. È interessante notare come tale critica a Li Bai venga riportata in un dramma che combina l'intrattenimento con l'edificazione religiosa<sup>271</sup>. Il riferimento al tentativo di Li Bai di afferrare la luna si presenta, qui, nel momento in cui l'oste (il quale non ha capito di trovarsi di fronte a un immortale e non a un comune ubriaco) paragona Lü Dongbin a Wang Hong, 王弘 (379-432), a Liu Ling, 刘伶 (221-330), e, appunto, a Li Bai, il quale "cercava affannosamente la luna"<sup>272</sup>. Questo paragone porta Lü Dongbin ad obiettare, sottolineando la superiorità di Li Bai rispetto a Wang Hong e Liu Ling, dovuta appunto al fatto che "Li Bai morì nel fiume perché cercava la luna"<sup>273</sup>. Se Li Bai fosse stato comunemente interpretato soltanto come un poeta alcolizzato, l'effetto di questa affermazione sarebbe stato indebolito, anche se la descrizione del suo annegamento come la semplice morte accidentale di un ubriacone avrebbe aggiunto dell'umorismo alla scena<sup>274</sup>. Attraverso il personaggio di Lü Dongbin, Ma Zhiyuan tenta anche di far riflettere gli spettatori su varie questioni, come ad esempio l'importanza di distinguere tra l'abitudine di un immortale ad abbandonarsi all'ebbrezza e le ragioni per cui i comuni mortali bevono, il che fornisce una soluzione all'apparente contraddizione tra le restrizioni al bere enfatizzate dal Daoismo della Perfetta Realizzazione e la frequente rappresentazione in stato di ebbrezza degli immortali più importanti<sup>275</sup>.

Il fatto che, durante la dinastia Yuan, i testi in volgare e i drammi musicali settentrionali si rivolgessero ad un'ampia scala sociale e venissero cantati negli spazi pubblici contribuì a diffondere storie su Li Bai tra un pubblico semianalfabeta e analfabeta, sebbene fra i fruitori di tali drammi vi fossero spesso membri dell'*élite* istruita, i quali, probabilmente affascinati dai drammi musicali e dalle liriche in lingua vernacolare, in quanto esempi di una cultura diversa da quella alla quale essi erano abituati, potrebbero tuttavia non aver sempre approvato alcuni aspetti della cultura popolare, come la già citata raffigurazione della morte di Li Bai come la raffigurazione di comune ubriaco: ecco allora che intellettuali come Wang Qi prediligono, nel ricercare materiale su Li Bai, opere scritte in cinese classico<sup>276</sup>.

Dal secolo IX in poi, ci sono prove che suggeriscono che Li Bai fosse considerato, dai daoisti, come un immortale<sup>277</sup>. Ad esempio, l'immortalità di Li Bai è menzionata ripetutamente nella

<sup>267</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, pp. 97-98.

<sup>268</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 98.

<sup>269</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 98.

<sup>270</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 99.

<sup>271</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 98.

<sup>272</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 99.

<sup>273</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 99.

<sup>274</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 99.

<sup>275</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 98.

<sup>276</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 100.

<sup>277</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 101.

compilazione del 1154 di Chen Baoguang, il quale seleziona specifici eventi della biografia di Li Bai da lui ritenuti significativi, come l’immersione di Li Bai nel fiume Yangzi nel tentativo di afferrare la luna, che egli interpreta come atto di liberazione dello spirito del poeta dal suo corpo<sup>278</sup>. Altrove, Chen contrappone la capacità di Li Bai di viaggiare a cavallo di un drago con la cavalcata di Zhang Maoshi sul dorso di una tigre. Citando un testo chiamato *Storie di uomini straordinari* (*Yiren lu*, 异人录) – che potrebbe indicare il *Jiang Huai yiren lu* (江淮异人录, *Testimonianze di uomini eccezionali nelle regioni di Yangzi e Huai*) di Wu Shu (吴淑, 947-1002) - come fonte per l’estratto su Li Bai, Chen Baoguang racconta il seguente episodio collocato al tempo dell’imperatore Xianzong, 宪宗 (778-820)<sup>279</sup>: “All’inizio dell’anno augurale del regno Yuanhe dell’imperatore Xianzong (806), qualcuno, al mare, vide Li Bai e un maestro daoista su un’alta montagna conversare felicemente assieme per lungo tempo. Poi il maestro daoista si allontanò attraverso la nebbia azzurra su un drago rosso. [Li] la Grande Luminescenza si alzò e si avviò rapidamente per raggiungerlo. Montati insieme andarono verso est”. Un resoconto molto simile è stato incluso da Wang Qi, il quale cita come sua fonte *La testimonianza di Longcheng* (*Longcheng lu*, 龙城录), opera ora attribuita a Wang Zhi, 王铎 (?-1144) ora a Liu Zongyuan, 刘宗元 (773-819)<sup>280</sup>. Questo testo riporta che “Li Bai divenne un immortale e se ne andò. All’inizio dell’anno inaugurale del regno Yuanhe dell’imperatore Xianzong (806), qualcuno che veniva dal Mare del Nord vide Li Bai conversare felicemente e per lungo tempo con un maestro daoista su un’alta montagna. Poi in un istante, il maestro daoista si allontanò attraverso la nebbia azzurra su un drago rosso. [Li] la Grande Luminescenza si alzò e si avviò rapidamente per raggiungerlo. Montati su insieme, si diressero verso est”<sup>281</sup>.

Nel *Longcheng lu*, il passo è attribuito al poeta di tarda epoca Tang Han Yu, 韩愈 (768-824), il quale era in vita all’epoca di una presunta riapparizione di Li Bai che conferirebbe credibilità alla storia. Tuttavia, non si può dimostrare che sia stato Han Yu a dare origine a questo evento iconico<sup>282</sup>. Esso rappresenta un raro caso in cui una storia su Li Bai come immortale, registrata in una delle agiografie daoiste, sarebbe circolata anche al di fuori dell’ambito testuale clericale<sup>283</sup>. Tuttavia, pare che esso non circolasse se non come parte del *Longcheng Lu*, e che non avesse dato vita a risposte da parte di letterati interessati al daoismo laico, ai fenomeni soprannaturali o allo stesso Li Bai<sup>284</sup>. Nella compilazione di Chen Baoguang viene inoltre attribuita a Li Bai la capacità di comunicare con gli animali, in un passo dove si accenna a Lu Du (卢度), anche noto come Bai Guinian (白龟年), identificato come il nipote di Bai Juyi, 白居易 (772-846), probabilmente vissuto tra il IX e il X secolo, il quale si dice avesse appreso tale conoscenza da Li Bai sul Monte Song<sup>285</sup>. In questo passo, Li Bai spiega a Bai Guinian: “Dopo la mia metamorfosi acquatica, ho vagato come un eremita tra le montagne e i ruscelli”<sup>286</sup>, rivelando poi di essere un immortale responsabile dei memoriali nel regno celeste, incarico da lui rivestito per un secolo<sup>287</sup>. Infine, Li Bai dona a Bai Guinian un libro che impartisce questa speciale conoscenza della lingua degli animali, e gli dice che, se continuerà

<sup>278</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 102.

<sup>279</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 102.

<sup>280</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 102.

<sup>281</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 102-103.

<sup>282</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 103.

<sup>283</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 103.

<sup>284</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 103.

<sup>285</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 103.

<sup>286</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 103.

<sup>287</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 103.

a coltivare la virtù di un eremita, diventerà un immortale terreno<sup>288</sup>. L'agiografo daoista di epoca Yuan Zhao Daoyi aggiunse altri dettagli a questo aneddoto, descrivendo Li Bai come vestito alla maniera tipica degli ufficiali di governo, il che è degno di nota, dal momento che questo non è un abbigliamento tipicamente daoista, e dal momento che Li Bai era spesso ritratto con indumenti del genere nelle rappresentazioni visive delle scene della sua vita terrena<sup>289</sup>. Sebbene non sia possibile tracciare questa storia prima della Canzone Settentrionale, l'associazione di Li Bai con una burocrazia celeste sul Monte Song era stata fatta già nell'817, sulla lapide commemorativa seguenti versi di Fan Chuanzheng<sup>290</sup>:

Dal Monte Song

vennero giù

forti gli dèi

e lui quaggiù

aiuto a lor

vuole fornir,

ma nel Penglai

eccol punir...

E fu così

che allor quel tal

un uomo fu

Eccezional...

嵩岳降神

是生辅臣

---

<sup>288</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 103.

<sup>289</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 104.

<sup>290</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 104.

蓬莱遣真

斯为逸人

È possibile che questa iscrizione abbia contribuito a diffondere la credenza secondo cui Li Bai avrebbe fatto parte di una burocrazia celeste prima di essere esiliato sulla Terra, e che avrebbe poi ripreso i suoi doveri una volta terminato l'esilio<sup>291</sup>. Queste due storie costituiscono quelle più influenti fra le narrazioni postume su Li Bai sanzionate dai daoisti clericali. Entrambe collocano questo evento nel secolo IX, che dovrebbe corrispondere al momento in cui sarebbero apparse per la prima volta le storie sulle attività di Li Bai come immortale, o che potrebbe aver semplicemente rappresentato un'epoca appropriata per la narrazione di tali storie, poiché, per quanto lontano cronologicamente dalla morte di Li Bai, era comunque contemporaneo alla dinastia Tang<sup>292</sup>. Questi due testi rendono credibile la possibilità che la tradizione daoista laica e quella clericale su Li Bai come immortale siano emerse in quel secolo, il che dimostrerebbe che li renderebbe antecedenti al periodo di ampia circolazione delle storie riguardanti immortali ubriachi che infrangono le regole sociali<sup>293</sup>. Una volta incorporati nelle raccolte di agiografie Song e Yuan, divennero i racconti ufficiali delle sue attività postume, mentre le storie laiche vennero escluse da tali agiografie<sup>294</sup>. Per questo motivo, furono qui denominati: "Racconti ortodossi"<sup>295</sup>. Queste storie convalidano lo *status* trascendente di Li Bai, ma poiché hanno poca o nessuna connessione significativa con l'iconicità del poeta, esse si rivelano molto meno interessanti di quelle laiche<sup>296</sup>. I racconti seguenti dovrebbero forse essere intesi come espressioni di una forma di religione popolare ispirata al daoismo praticato dall'*élite*<sup>297</sup>, per cui potrebbero anche essere interpretati come manifestazioni di pratiche culturali quasi-daoiste. Tuttavia, essi presentano connessioni con credenze e pratiche religiose che meritano di essere analizzate<sup>298</sup>. Questi resoconti delle attività postume di Li Bai come immortale sono solitamente ambientati in taverne, e spesso pongono l'accento sul suo talento poetico<sup>299</sup>. Se si considera Li Bai come uno degli Otto Immortali in Ebbrezza, non sorprende che, a partire dalla tarda dinastia Tang, alcuni dei suoi ammiratori avessero scritto componimenti che collocavano il suo spirito nell'Asterismo del Vino, fra i quali figura una quartina di Zheng Gu, 郑谷 (849-911) intitolata *Leggere la Raccolta di Li Bai*, la quale recita<sup>300</sup>:

Perché accontentarsi mai

d'esser Stella del Vin sol

---

<sup>291</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 104.

<sup>292</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 104.

<sup>293</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, pp. 104-105.

<sup>294</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 105.

<sup>295</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 105.

<sup>296</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 105.

<sup>297</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 105.

<sup>298</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 105.

<sup>299</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 105.

<sup>300</sup> Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI*, p. 105.

o dei Versi, se Li Bai

esser tutt'e due poi vuol?

Nell'ebbrezza può cantar,

lui tremila strofe ancor:

Lui, di Luna il Gran Compar

Soavi Versi lasciò ancor...

何事文星与酒星

一时钟在李先生

高吟大醉三千首

留着人间伴月明

All'incirca nella stessa epoca, Pei Yue (裴说) parlò di una “Stella della Scrittura Corsiva” in una sua canzone scritta in occasione della costruzione di una terrazza realizzata per commemorare il monaco Huaisu, 怀素 (725-785), la quale include i seguenti versi<sup>301</sup>:

(...)

I Gran Nomi or or

dell'Antichità

pronuncio ed allor

attento si fa

---

<sup>301</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 105-106.

ogni spirto, da Du Fu

a Li Bai, fino ad Huisu:

Di Corsivo, Lingua e Vin

Ciascun fu la Stella alfin...

(...)

我呼古人名

鬼神侧耳听

杜甫李白与怀素

文星酒星草书星

Pi Rixiu, 皮日休 (834 circa-883 circa) aprì un encomio con questi versi<sup>302</sup>:

Per Li Bai c'è in me

amor sempre più:

corpo ch'or egli è

Spirto del Vin fu.

Versi van da Quel

dalla bocca al Ciel...

Viste sotto un'altra luce, poesie come queste contribuirono alla realizzazione di quel contesto in cui sarebbe sorta la storia che faceva di Li Bai la Stella del Vino in persona, benché altrove fosse indicato semplicemente come un compagno di bevute dei tre trascendenti dell'Asterismo

---

<sup>302</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 106.

del Vino<sup>303</sup>. Tale storia, di cui probabilmente esistevano più versioni, deve aver avuto la sua prima circolazione all'incirca nello stesso periodo in cui circolavano queste poesie. La *Storia non ufficiale (dei Tang)* (*Tang yishi*, (唐)逸史, di Lu Zhao, 卢肇 (820?-879?), un testo non pervenutoci integralmente, è citata come fonte di estratti successivi<sup>304</sup>. In un passo dello *Hailu suishi* (海录碎事) di Ye Tinggui, 叶廷珪 (*jinshi* 1115), si può tradurre letteralmente la denominazione di: “Grande Luminescenza, Asterismo del Vino”<sup>305</sup>. Secondo questa versione, in una taverna di Chengdu, quattro uomini, con in testa il copricapo tipico degli studiosi-funzionari e con rustici bastoni da passeggio<sup>306</sup>, parlavano del famoso maestro daoista Sun Simiao, 孙思邈 (581-672). Ciò fu riferito all'imperatore Xuanzong, che chiese a Sun Simiao informazioni al riguardo<sup>307</sup>. Entrambi possedevano dei poteri sovranaturali, come si intende dal fatto che quest'ultimo avesse terminato la sua vita mortale qualche decennio prima<sup>308</sup>. Sun identificò i quattro misteriosi visitatori della taverna con la Grande Luminescenza e gli Spiriti Stellari dell'Asterismo del Vino<sup>309</sup>. Questo riferimento alla Grande Luminescenza può far scaturire molteplici interpretazioni: esso potrebbe infatti riferirsi allo spirito del pianeta conosciuto con questo nome, senza implicare che Li Bai ne fosse l'incarnazione<sup>310</sup>. Tuttavia, una combinazione di fattori suggerisce che si facesse riferimento proprio a lui, dal momento che Grande Luminescenza era il nome di cortesia di Li Bai, e che egli veniva talvolta indicato come quintessenza della Grande Luminescenza ed egli stesso identificato come lo spirito dell'Asterismo del Vino<sup>311</sup>. Se però “Grande Luminescenza” si riferisce qui a Li Bai come allo spirito di quel pianeta, di conseguenza, egli viene descritto come dedito, durante la sua vita, a pratiche soprannaturali<sup>312</sup>. Non molto tempo dopo la registrazione di questa storia da parte di Ye Tinggui, Yang Qixian, 杨齐贤 (*jinshi*: 1199) lo collegò esplicitamente a Li Bai, citando questo estratto dal (*Tang*) *Yishi* in riferimento a una poesia di Li Bai, *Risposta all'assistente censore Cui*<sup>313</sup>. I testi seguenti non suggeriscono che Li Bai svolgesse funzioni economiche e religiose simili, ma limitano invece le sue attività alla composizione di poesie e al bere vino<sup>314</sup>. Secondo una serie di aneddoti associati a Su Shi, 苏轼 (1037-1101), le attività poetiche di Li Bai continuarono molto tempo dopo quella che è considerata la sua data di morte<sup>315</sup>. Come nella storia degli spiriti della Grande Luminescenza e della Stella del Vino, anche qui Li Bai è spesso raffigurato mentre torna sulla Terra per bere<sup>316</sup>. La prima evidenza di queste storie risale al Canto Settentrionale, quando Zhao Lingzhi, 赵令畤 (1061-1131) accreditò Su Shi come sua fonte. Il racconto è seguito da una trascrizione di poesie attribuite a Li Bai, e contiene quello che pare essere il più antico riferimento esistente al nome daoista di Li Bai: ciò significherebbe che, dalla fine dell'XI secolo, se non prima, Li Bai era già conosciuto con questo nome e come un daoista immortale tra intellettuali come Su Shi<sup>317</sup>. Quest'ultimo trascrisse un distico da una di queste poesie attribuite a Li Bai come immortale ed affermò che proveniva da un libro scritto

<sup>303</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 106-107.

<sup>304</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>305</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>306</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>307</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>308</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>309</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>310</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>311</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>312</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>313</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 107.

<sup>314</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 108.

<sup>315</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 108.

<sup>316</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 108.

<sup>317</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 108-109.



su carta nuova con inchiostro che non sembrava completamente asciutto con la calligrafia di Yan Zhenqing (morto nel 784 circa) – calligrafo ammirato dai confuciani, ma importante anche nelle tradizioni daoiste<sup>318</sup>. Sebbene questa formulazione sembri suggerire che Su Shi pensava che si trattasse di un falso, egli conclude: “Nessun altro, tranne [Li] la Grande Luminescenza potrebbe aver detto ciò”<sup>319</sup>. Perciò, è più probabile che egli volesse indicare la riapparizione di Yan Zhenqing dopo la sua morte per trascrivere le poesie di Li Bai. In un altro libro, Su Shi scrisse che qualcuno nella capitale gli aveva parlato di una poesia del genere, e concluse: “Probabilmente qualcuno vide la Grande Luminescenza in una taverna ed ottenne la poesia da lui. Le vie degli spiriti e degli immortali sfidano davvero l’immaginazione”<sup>320</sup>.

Il riconoscimento delle qualità trascendenti di Li Bai viene complicato ancora di più dagli sforzi dei membri dell’*élite* di ingannare gli altri facendo loro credere che fosse tornato dopo la morte per condividere nuove poesie che erano state, in realtà, composte da loro<sup>321</sup>. Un resoconto di un caso di frode del genere, commentato dall’esperto di fenomeni sovrannaturali Hong Mai, è attribuito a Wang Zhi, letterato di epoca Song che alcuni consideravano l’autore anche del *Longcheng lu*, opera che narra di un miracoloso raduno di individui di epoche diverse<sup>322</sup>. Li Rihua, 李日华 (1565-1635) raccontò che Su Shi aveva riferito di un suo incontro nella capitale con un daoista, il quale recitava due poesie, presentandole come scritte da Li Taibai, la Persona Perfezionata alla Supervisione del Puro e del Libero nel Supremo Chiaro Regno alla Fluorescenza Orientale<sup>323</sup>. Li Rihua espresse alcune riserve, osservando che Su Shi mostrava un certo interesse per i fenomeni insoliti (*haoqi*, 好奇), e che in realtà poteva essere stato lui a scrivere quei versi. Hu Yinglin, 胡应麟 (1551-1602) fornì un’evidenza del fatto che, almeno in un caso, un resoconto di queste poesie postume fosse legato al ritratto del poeta di epoca Tang, aggiungendo che, quando Su Shi entrò a far parte dell’Accademia Dingwu nel 1094 (nell’ottavo anno dell’era Yanyou), Li Zhi, 李廌 (1059-1109) gli disse addio al fiume Huiji, e gli diede in regalo un ritratto intitolato *La Persona Perfezionata Li della Fluorescenza Orientale dalle Statue e i Tesori del Monte Meridionale* (*Nanyue dian bao dong hua Li zhenren*, 南岳典寶东华李真人)<sup>324</sup> e la trascrizione delle due poesie, delle quali egli affermava: “Sono state fatte dal Maestro Li (Bai). Recentemente qualcuno ha ottenuto queste poesie da qualcuno che ha incontrato sul fiume che gli ha detto che erano della Grande Luminescenza in persona”<sup>325</sup>. Hu Yinglin commentò che le poesie erano state formulate in un modo talmente bello che, anche qualora non fossero state davvero opera di Li Bai, non avrebbero potuto comunque essere state opera di un comune mortale<sup>326</sup>. Si può supporre che i ritratti di Li Bai come immortale circolassero nella cerchia di Su Shi, perché He Zhu, 贺铸 (1052-1125) scrisse una poesia per un dipinto di Li Gonglin raffigurante un essere astrale (*xingchen*, 星辰) che era un immortale esiliato, aspetti che fanno pensare appunto a Li Bai<sup>327</sup>. Il dipinto tuttavia non esiste più, e lo si può solo immaginare leggendo il testo della poesia, che menziona un ambiente degno di un immortale, con una nuvola solitaria, una vecchia gru, una roccia dall’aspetto insolito e un ruscello<sup>328</sup>. È inoltre difficile stabilire se il ritratto in questione fosse anch’esso

<sup>318</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 109.

<sup>319</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 109.

<sup>320</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 109.

<sup>321</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 109.

<sup>322</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 109.

<sup>323</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 110.

<sup>324</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 110.

<sup>325</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 110.

<sup>326</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 110.

<sup>327</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 110.

<sup>328</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 110.

dipinto da un pittore famoso, o da un semplice artigiano che realizzava icone religiose, dal momento che le opere non sempre riportavano i nomi degli artisti, cosa che avveniva soprattutto quando i pittori non erano né istruiti né famosi presso gli ambienti elitari, ma talvolta era dovuta semplicemente perché l'attenzione degli autori era rivolta al patrono o al destinatario<sup>329</sup>. È anche possibile che sia il racconto dell'accaduto sia il dipinto siano in realtà frutto dell'immaginazione<sup>330</sup>. Dal momento che all'epoca circolavano racconti in cui l'immortale daoista Lü Dongbin elogiava una taverna imprimendo la propria calligrafia su un cartello, scrivendo poesie e condividendo bevande con i mortali in ambienti quotidiani, non sorprende che Li Bai sarebbe stato ritratto mentre tornava al luogo terreno del suo esilio per godersi un'altra bevuta in quella taverna e condividere nuove poesie, o che queste nuove composizioni sarebbero state trascritte da Yan Zhenqing, divenuto anch'egli immortale, in un'opera calligrafica inviata dalla sua dimora ultraterrena o scritta durante una sua visita tra i mortali<sup>331</sup>. Poiché col tempo divenne più popolare immaginare gli immortali come esseri quasi indistinguibili dagli esseri umani, è possibile che alcuni presentassero le proprie poesie come composizioni di Li Bai per ironizzare su questa nuova visione degli immortali<sup>332</sup>. Sebbene si potesse fingere di aver trovato poesie precedentemente sconosciute del celebre poeta Tang, risultava più facile e affascinante rifarsi alla sua reputazione di talento trascendente, affermando invece che Li Bai le avrebbe scritte durante un ritorno sulla Terra<sup>333</sup>. Se non vengono considerati come inganni letterari, questi racconti laici celebrano la poesia e affermano che gli immortali tornano sulla Terra per condividere poesie in luoghi pubblici dove si beve<sup>334</sup>. Anche se la poesia era molto apprezzata all'interno delle tradizioni clericali daoiste e le agiografie daoiste a volte si riferivano ad immortali che bevevano nelle taverne, la composizione poetica e le gozzoviglie non erano considerate fini a se stesse<sup>335</sup>. I racconti laici non sembrano avere uno scopo religioso più alto, anche se sono chiaramente influenzati dalle tradizioni daoiste<sup>336</sup>. Presumibilmente, per i loro autori, associare il talento straordinario all'immortalità era piuttosto importante, perché apprezzavano la poesia ed erano essi stessi poeti<sup>337</sup>.

L'opera *Biografie ampliate di immortali*, *Guang lie xian zhuan*, 广列仙传 (prefazione: 1583) di Zhang Wenjie, 张文介, include una voce su Li Bai<sup>338</sup>. Li Fengmao nota che il libro di Zhang Wenjie si basa principalmente sull'opera di Zhao Daoyi, al quale egli aggiunge agiografie sui daoisti più recenti, così da aggiornare quelle già esistenti<sup>339</sup>. Tuttavia, l'opera di Zhang Wenjie presenta una narrazione più coesa rispetto a quella di Zhao Daoyi, dal momento che, a differenza di quest'ultima, si concentra su alcuni eventi chiave, inclusi resoconti ortodossi delle attività di Li Bai come immortale<sup>340</sup>. Un aspetto in comune fra le due opere, è il fatto che entrambi citino Bai Yuchan come fonte da cui essi hanno ricavato il nome daoista di Li Bai, ovvero "Persona Perfezionata che Supervisiona il Puro e il Libero nel Supremo Chiaro Regno alla Fluorescenza Orientale"<sup>341</sup>. L'estratto dalle *Biografie ampliate di immortali* di Zhang

<sup>329</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 110.

<sup>330</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 110.

<sup>331</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 111.

<sup>332</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 111.

<sup>333</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 111.

<sup>334</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 111.

<sup>335</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 111.

<sup>336</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 111.

<sup>337</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 111.

<sup>338</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 112.

<sup>339</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 112.

<sup>340</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 112.

<sup>341</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 112.

Wenjie è stato incluso in una sezione di voci definite da Wang Qi “*yiwen*” (异文), ovvero “strani racconti”, termine che si riferisce in particolar modo a quei racconti basati sul sentito dire. Tali racconti combinano i resoconti delle attività postume del Li Bai immortale e quelli che circolano nella cerchia di Su Shi, aggiungendovi i resoconti di vari sogni, una storia di fantasmi e un racconto sovranaturale sul figlio di Li Bai<sup>342</sup>. Sebbene Wang Qi non ritenesse necessario differenziare i testi laici dalle agiografie daoiste, gli agiografi attuavano costantemente tale distinzione<sup>343</sup>. Zhang Wenjie portò avanti la pratica dei primi agiografi escludendo i resoconti laici delle attività di Li Bai come immortale<sup>344</sup>. Delle *Biografie ampliate di immortali* è sopravvissuta una sola edizione; tuttavia, buona parte del testo è stata ripresa un paio di decenni dopo da Wang Yunpeng (汪云鹏), il quale affermò falsamente che *Biografie complete degli immortali* (*Liexian quan chuan*, 列仙全传) sarebbe stato scritto dal famoso ufficiale e letterato Wang Shizhen, 王世贞 (1526-1590) e che un altro dei Sette Maestri Posteriori, Li Panlong, 李攀龙 (1514-1570) avrebbe scritto una prefazione a tale opera<sup>345</sup>. In effetti, questa prefazione del 1600 era semplicemente quella scritta da Zhang Wenjie, della quale erano stati modificati pochi caratteri<sup>346</sup>. Il gran numero di agiografie riguardanti Li Bai richiede una precisazione: anche se il trattamento agiografico, di per sé, non implica necessariamente che l’individuo di cui si parla abbia raggiunto l’immortalità, gli agiografi Song, Yuan e Ming sopra citati tendevano a descrivere Li Bai come un immortale<sup>347</sup>.

## Capitolo 2. Approccio alla traduzione.

Come per la maggior parte dei testi della letteratura cinese, le poesie di Li Bai furono tradotte dapprima in francese, e solo in un secondo momento in italiano. La grande quantità di traduzioni di testi cinesi in francese da un lato, e la scarsità di traduzioni di opere cinesi in italiano dall’altro non è casuale, e la causa di ciò va ricercata anche in alcune caratteristiche intrinseche alle lingue qui prese in esame. La lingua francese presenta infatti esclusivamente parole tronche, motivo per cui tronchi sono anche i versi della poesia francese. Essendo la lingua cinese costituita da molte parole tronche o monosillabiche, questo favorisce una maggiore adattabilità dell’idioma francofono alla traduzione di testi poetici cinesi, il che giustifica questa forte presenza di traduttori francesi, fra i quali va senza dubbio menzionato Rémi Mathieu (1948-). Nella traduzione di un testo poetico talvolta si è presi dal desiderio di tentare di riprodurre il più fedelmente possibile il ritmo dei versi originali. Ecco così comparire, ad esempio, traduzioni isometre, come quelle dell’*Iliade* (1923) e dell’*Odissea* (1926) realizzate da Ettore Romagnoli (1871-1938), nelle quali si può vedere un tentativo di adattare l’endecasillabo italiano al ritmo dell’esametro greco, o quella dell’*Eneide* (2018) realizzata da Daniele Ventre (1974-), il quale ha tentato di realizzare una sorta di esametro “barbaro” attraverso la combinazione di un ottonario con un novenario. Poiché anche nella traduzione dei testi cinesi qui citati si è cercato di rispettare i parametri ritmici, è necessario aprire una breve parentesi per quanto riguarda le scelte metriche adottate. Infatti, anche la metrica cinese trova in realtà dei corrispettivi nella metrica italiana, ma si tratta di tipologie di verso desuete, per

---

<sup>342</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pp. 112-113.

<sup>343</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 113.

<sup>344</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 113.

<sup>345</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 113.

<sup>346</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, p. 113.

<sup>347</sup> Kathlyn Liscomb ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI, pag. 113.

via delle caratteristiche proprie della lingua italiana, motivo per cui, qualora vengano utilizzate, è spesso per necessità di trovare una maggiore musicalità e cantabilità nei versi; per questo, tali forme metriche venivano spesso utilizzate, in passato, per la composizione di versi scritti appositamente per essere musicati. È questo il caso dell'ottonario tronco (che corrisponde a un verso di sette sillabe con l'accento sull'ultima sillaba), che nella poesia italiana viene spesso abbinato all'ottonario piano, ad esempio ponendolo alla fine di una strofa composta da ottonari piani - come nella terza e nella quinta strofa dell'aria di Leporello *Madamina, il catalogo è questo* dall'atto I del *Don Giovanni* (1787) di Mozart<sup>348</sup>, su testo di Lorenzo Da Ponte (1749-1838)<sup>349</sup> - oppure alternandolo a quest'ultimo<sup>350</sup>, come nella canzone *Solitario bosco ombroso* (pubblicata nel 1727) di Paolo Rolli (1687-1765)<sup>351</sup>, messa in musica da Giuseppe Tartini (1692-1770)<sup>352</sup>, il cui successo è testimoniato dal fatto che Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832<sup>353</sup>) la sentisse cantare dalla madre quand'era fanciullo<sup>354</sup>. Un altro abbinamento dell'ottonario tronco è infine quello con il novenario sdrucchiolo, come si può ad esempio riscontrare dai seguenti versi tratti dal ditirambo *Bacco in Toscana* (1685) dello scrittore e scienziato Francesco Redi (1626-1698), musicato nel 1931 da Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)<sup>355</sup> e ripreso da Adone Zecchi (1904-1980<sup>356</sup>) in due componimenti, rispettivamente del 1938 e del 1941: “Lo sconceri quanto sa;/Voglio berne almen due ciotole,/Perché so, mentre ch'io votole,/Alla fin quel che ne va;”<sup>357</sup>. Altro verso spesso utilizzato non solo da Li Bai, ma anche da un poeta a lui precedente quale Xie Lingyun, è quello composto da cinque sillabe, che può trovare un corrispettivo nella metrica italiana nel senario tronco. Questa tipologia di verso è, tuttavia, ancora più raramente utilizzata nella poesia italiana. Anche in questo caso, il suo uso è dovuto principalmente a necessità di tipo ritmico: Pietro Metastasio - nome grecizzato di Pietro Trapassi (1698-1782)<sup>358</sup> - ne fa largo uso nel testo dell'*Olimpiade* (1733), forse il libretto d'opera più musicato di sempre, che fu messo in musica da oltre 30 compositori, fra i quali Antonio Caldara (1670-1736)<sup>359</sup>, Antonio Vivaldi (1678-1741)<sup>360</sup>, Giovan Battista Pergolesi (1710-1736)<sup>361</sup>, Baldassarre Galuppi detto il Buranello (1706-1785)<sup>362</sup>, Johann Adolf Hasse detto “il Sassone” (1699-1783)<sup>363</sup>, Tommaso Traetta (1727-1779)<sup>364</sup> e Giovanni Paisiello (1740-1816)<sup>365</sup>. Un altro esempio di quinario tronco si può ritrovare in versi composti da semplici onomatopoeie, come si può curiosamente osservare in alcuni versi del *Bisbidis*, frottola scritta da Immanuèl Romano (1261 circa o 1270 circa-1330 circa), noto anche come Manoèllo Giudeo, Manuèl lo Giudèo, o col nome ebraico di *'Immānū'el*

<sup>348</sup> Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni* (1787), Atto I, musica di Wolfgang Amadeus Mozart.

<sup>349</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 222.

<sup>350</sup> Paolo Rolli, *Solitario bosco ombroso*, citato in Mario Pazzaglia, *LETTERATURA ITALIANA. TESTI E CRITICA CON LINEAMENTI DI STORIA LETTERARIA, volume 2*, Zanichelli editore (1985), p. 766.

<sup>351</sup> Mario Pazzaglia, *LETTERATURA ITALIANA. TESTI E CRITICA CON LINEAMENTI DI STORIA LETTERARIA, volume 2*, Zanichelli editore (1985), p. 765.

<sup>352</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 880.

<sup>353</sup> *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 14/4/22.

<sup>354</sup> Mario Pazzaglia, *LETTERATURA ITALIANA. TESTI E CRITICA CON LINEAMENTI DI STORIA LETTERARIA, volume 2*, Zanichelli editore (1985), p. 765.

<sup>355</sup> *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 14/4/22.

<sup>356</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 1000.

<sup>357</sup> Francesco Redi, *Bacco in Toscana* (1685), vv.175-178, consultato su Wikisource il giorno 14/4/22.

<sup>358</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 536.

<sup>359</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), pp. 126-127.

<sup>360</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 954.

<sup>361</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 673.

<sup>362</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 333.

<sup>363</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 378.

<sup>364</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 909.

<sup>365</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012), p. 649.

*ben Shělmōh*<sup>366</sup>, la quale verrà ripresa dal poeta Edoardo Sanguineti (1930-2010) nella sua omonima opera (1987). Un esempio si può trovare nel terzo verso della quartina che dà origine al titolo stesso dell'opera: "Bis bis bis/Bisbidis bisbidis/Bisbisbidis/Udrai consigliare"<sup>367</sup>. Accanto alla lunghezza dei versi, vanno inoltre considerate le caratteristiche strutturali che contraddistinguono le varie forme poetiche, alcune delle quali presentano regole molto rigide per quanto riguarda la costruzione dei singoli versi, come si può osservare nel caso dei *lǚshi*<sup>368</sup>. Un'ulteriore difficoltà per un italiano che si approcci alla traduzione di un testo (poetico e non) dal cinese sta nella presenza, in molti testi, di concetti che non trovano un corrispettivo soddisfacente in alcuna parola italiana (come ad esempio il termine *junzi*, 君子, da alcuni reso come "gentiluomo", ma che in realtà sta ad indicare l'uomo nobile d'animo secondo il confucianesimo), motivo per cui si sceglie talvolta di riportarle in *pinyin* anziché tradurle. Infine, come viene messo in risalto da Pietro De Laurentis nella sua raccolta *Li Bai. L'uomo, il poeta* (2016), un altro ostacolo alla riproduzione degli effetti puramente fonetici di un testo poetico in cinese risiede nel carattere tonale di tale lingua, e per di più (nel caso di poesie di Li Bai e di altri poeti a lui contemporanei), nel fatto che nemmeno i lettori cinesi abbiano idea di come suonassero i toni millecento anni fa<sup>369</sup>. La lingua nella quale Li Bai scriveva e comunicava è infatti nota come "medio cinese" (*zhonggu Hanyu*, 中古汉语), espressione generica per indicare la lingua colta della Cina medievale (secoli III-X), che dal punto di vista della pronuncia di sillabe e toni è estremamente diversa dal cinese moderno (il cosiddetto "mandarino")<sup>370</sup>. Nonostante alcuni studiosi abbiano tentato una ricostruzione della pronuncia del cinese antico facendo riferimento a rimari antichi e glosse esplicative ai testi classici<sup>371</sup>, o proponendo di leggere tali versi nei dialetti del Sud della Cina (i quali, sebbene si pensa abbiano mantenuto molti suoni arcaici, non risolvono però del tutto il problema, dal momento che non si ha idea di come suonassero veramente i quattro toni del cinese antico)<sup>372</sup>, la musicalità che in origine i testi cinesi antichi dovevano produrre non può essere riprodotta dalla pronuncia odierna<sup>373</sup>.

### Capitolo 3. Li Bai nelle arti figurative.

#### 3.1. Li Bai e Gao Lishi.

È senza dubbio lo spirito eccentrico di Li Bai ad aver influenzato generazioni di cinesi, e ad aver portato alla realizzazione di innumerevoli opere che contenessero un qualche riferimento alla sua figura. Nascono così opere di varia tipologia e di diverso livello artistico, che hanno la peculiarità di non essere realizzate necessariamente da artisti istruiti: l'ampia diffusione per via orale delle poesie di Li Bai, contribuì, infatti, a far sì che egli fosse conosciuto e ammirato, in Cina, anche da veri e propri analfabeti<sup>374</sup>. Non solo: a contribuire alla circolazione di aneddoti che hanno via via accresciuto l'alone di leggenda che si è venuto a creare attorno alla figura

<sup>366</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura, A-O*, Garzanti, p. 556.

<sup>367</sup> Manoello Giudeo Bisbidis, testo consultato online sul sito "Biblioteca dei Classici Italiani" (<https://happylibnet.com/doc/292103/bisbidis--biblioteca-dei-classici-italiani>) il giorno 14/4/22.

<sup>368</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 61.

<sup>369</sup> Pietro De Laurentis *Li Bai. L'uomo, il poeta, Prefazione*, p. XVIII.

<sup>370</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 61.

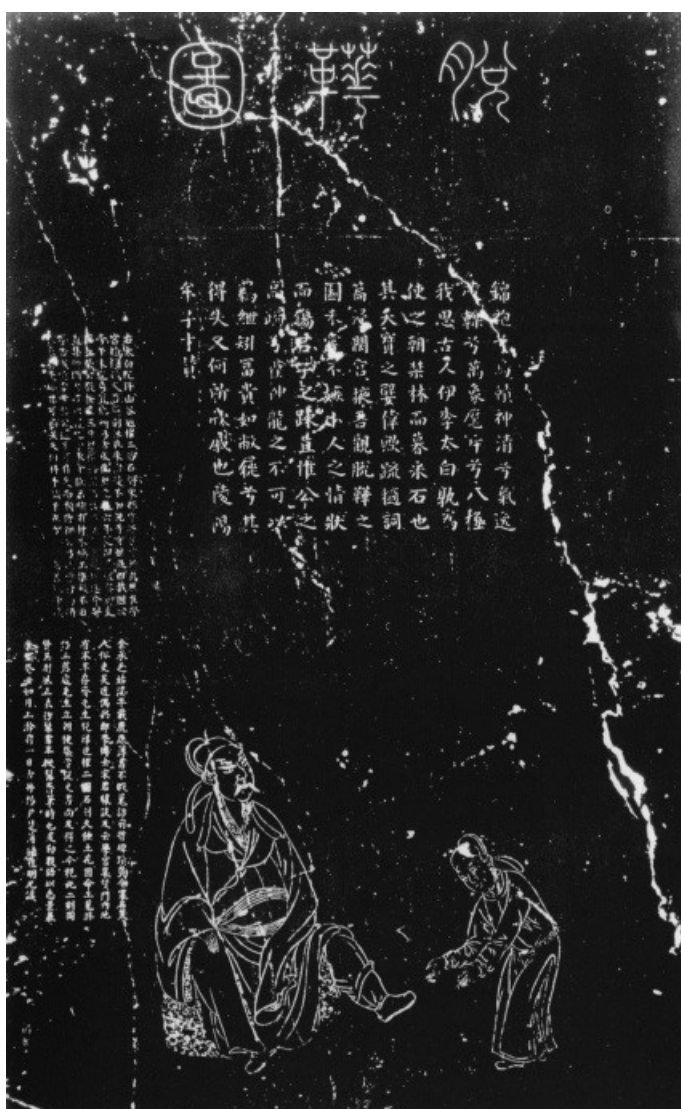
<sup>371</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 61.

<sup>372</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 62.

<sup>373</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 61.

<sup>374</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 355.

del poeta nel corso dei secoli, sono talvolta queste stesse opere. Accanto agli aneddoti riguardanti la sua morte, infatti, vi sono altri eventi che si situano a metà tra verità e leggenda, i quali diventano spesso soggetti per opere d'arte.



1. Mou Zicai, progettista(?), *Il Dipinto della rimozione dei calzari*, sfregamento con inchiostro di una stele di pietra incisa, 1256, Biblioteca della Capitale Nazionale, Pechino. Fonte: Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 358.

Fra questi, celebre è l'episodio secondo cui Li Bai avrebbe rimproverato l'eunuco Gao Lishi, consigliere dell'imperatore (divenuto l'emblema dell'eunuco che abusa del proprio potere), arrivando ad obbligarlo a sfilargli i calzari<sup>375</sup>. Come nel caso degli aneddoti relativi alla sua morte, anche in questo caso l'episodio deve essere stato stravolto, a partire dal IX secolo, accentuando gli aspetti più sregolati della personalità del poeta<sup>376</sup>: ad esempio, il *Vecchio Libro dei Tang* e il *Nuovo Libro dei Tang*, nel narrare tale episodio, pongono l'accento sull'ubriachezza di Li Bai<sup>377</sup>. A contribuire al sorgere di dubbi sulla veridicità dell'accaduto è innanzitutto il fatto che di esso esistano più versioni; tuttavia, nonostante le biografie che riportano tale episodio non siano state mai scritte da qualcuno che conoscesse personalmente Li Bai, la loro attendibilità era giustificata dal loro inserimento in due storie ufficiali dei Tang<sup>378</sup>.

Fra le opere che raffigurano questo episodio, merita di essere menzionato per primo quello che si

può considerare come il più antico ritratto di Li Bai di cui si abbia una datazione affidabile

<sup>375</sup>Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 356.

<sup>376</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 63.

<sup>377</sup> William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*, p.182.

<sup>378</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 356-357.

(1256)<sup>379</sup>, ovvero un'incisione su pietra progettata (o forse soltanto commissionata) da Mou Zicai, 牟子才 (*fl.* 1230<sup>380</sup>), quando questi ricopriva la carica di magistrato di Dangtu, nell'Anhui, ed oggi conservata nella Biblioteca della Capitale Nazionale, a Pechino<sup>381</sup>. La scarsità di ritratti di Li Bai pervenutici rende difficile stabilire se Mou Zicai si sia rifatto ad immagini più antiche che presentano una qualche somiglianza con tale opera. La figura di Li Bai (raffigurato con un piede sollevato) e quella di Gao Lishi (raffigurato di dimensioni più piccole rispetto al poeta, a sottolinearne la meschinità) sono qui sovrastate da due elogi composti dallo stesso Mou Zicai<sup>382</sup>. La connessione metaforica tra meschinità e piccolezza è sottolineata dallo stesso elogio di Mou Zicai, dove Gao Lishi viene appunto definito “小人” (*xiaoren*), termine che, nella visione confuciana, viene utilizzato per designare il contrario del *junzi*, ma al tempo stesso può essere reso letteralmente come “persona piccola”<sup>383</sup>. L'opera combina le convenzioni tipiche dei ritratti commemorativi con quelle delle raffigurazioni di storie di personaggi famosi del passato (*renwu gushi*, 人物故事)<sup>384</sup>. Su come quest'opera sia stata commissionata e accolta, si possono inoltre ricavare delle testimonianze da iscrizioni incise successivamente e da testi come la *Storia della dinastia Song*, che contiene una biografia di Mou Zicai<sup>385</sup>. Fra le fonti spiccano, infine, due encomi che lodano Li Bai e Huang Tingjian, 黄庭坚 (1045-1105) - ufficiale governativo nonché noto poeta e calligrafo, ritratto dallo stesso Mou Zicai nel dipinto *Huang Tingjian gira indietro la barca* - condannando, senza riportarne il nome, coloro che hanno ostacolato la loro carriera come ufficiali governativi, così da criticare personaggi contemporanei senza rischio di ripercussioni<sup>386</sup>. I pari di Mou Zicai sicuramente comprendevano i paralleli tra lui e gli uomini nei ritratti: ad esempio, come Li Bai, anche Mou Zicai era entrato in contrasto con un eunuco imparentato con la concubina preferita dell'imperatore<sup>387</sup>. Le due steli da lui commissionate sono importanti non soltanto per la formazione della figura di Li Bai come eroe nazionale, ma anche come prova evidente della presenza di ritratti commemorativi in

---

<sup>379</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 357.

<sup>380</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 63.

<sup>381</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 357.

<sup>382</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 357.

<sup>383</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 357.

<sup>384</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 357.

<sup>385</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 357.

<sup>386</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 357 e 359.

<sup>387</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 359.



luoghi pubblici come i santuari, che, nel caso di Li Bai potevano consistere in sontuosi monumenti d'élite o in rustiche costruzioni “popolari”<sup>388</sup>.

Numerosi testi attestano la fama, nei circoli d'élite esistenti sotto il governo mongolo, dei due ritratti realizzati da Mou Zicai, il cui nipote possedeva probabilmente una pergamena con copie di entrambi i ritratti realizzate da Zhao Mengfu, 赵孟頫 (1254-1322), un funzionario noto per le sue abilità pittoriche e calligrafiche, la quale includeva la trascrizione dei due encomi incisi, il colofone di Mou Yingfu ed altri di Liu Guan (1270-1342) e Yuan Jue (1266-1327)<sup>389</sup>. In seguito, scrittori istruiti continuarono

a dare testimonianza del coraggio di Mou Zicai, Huang Tingjian e Li Bai, copiando le parole di Mou Zicai e riferendo per iscritto le proprie reazioni alla vista della stele originale o di sue versioni successive<sup>390</sup>: ne è un esempio la poesia scritta da Chen Lü (1287-1342) per

2. Kong Jiyao, progettista, *Ritratto del signor Li Bai, Accademico Hanlin della dinastia Tang*, sfregamento con inchiostro di una pietra incisa, dai *Ritratti di 500 personalità famose*, dinastia Qing, foto: Biblioteca di Regenstein, Università di Chicago. Fonte: Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 356.

entrambe le immagini<sup>391</sup>.

L'episodio della rimozione dei calzari è ricordato anche nell'iscrizione riportata nel *Ritratto del signor Li Bai*,

<sup>388</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 359.

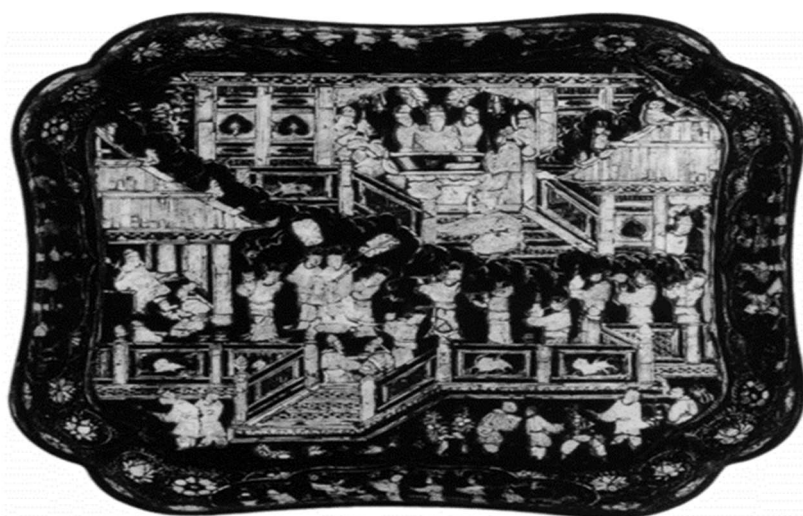
<sup>389</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 359.

<sup>390</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 359.

<sup>391</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 359.



*accademico di Hanlin della [dinastia] Tang* (sfregamento dell'inchiostro di una pietra incisa, da *500 Ritratti di 500 personalità famose, Wubai mingxian zaoxiang*, 五百明显造像) di Kong Jiyao, 孔继尧<sup>392</sup>. Il ritratto - che raffigura Li Bai con indosso un cappello e indumenti da ufficiale, e con in mano una coppa di vino - venne realizzato per Gu Yuan, ed è sovrastato da una serie di versi a fine encomiastico, l'ultimo dei quali fa riferimento a due storie: nella prima metà del verso, Li Bai viene descritto come colui che avrebbe salvato Guo Ziyi, 郭子仪 (697-781) e gli avrebbe permesso di salire di rango diventando uno dei generali che più contribuiranno a sventare la rivolta di An Lushan, mentre nella seconda ci si riferisce appunto all'episodio che vede protagonisti Li Bai e Gao Lishi<sup>393</sup>. Va tuttavia sottolineato come non sia sempre così facile come in questo caso, stabilire a quale aneddoto relativo al poeta facciano riferimento i versi che vengono spesso abbinati ad opere che lo ritraggono, come nel caso delle raffigurazioni di Li Bai a cavallo di un asino, accompagnate da versi che alcuni ricollegano all'episodio secondo cui Li Bai avrebbe cavalcato l'animale per offendere un ufficiale arrogante e sarebbe stato per questo arrestato, per poi vendicarsi terrorizzando l'ufficiale nel rivelargli il suo stretto legame con l'imperatore<sup>394</sup>. Per quanto riguarda opere risalenti alla dinastia Yuan, le uniche che ci siano pervenute relative all'episodio dei calzari sono due scatole nere laccate con intarsio in madreperla<sup>395</sup>.



3. Scatola nera laccata con intarsio in madreperla, dinastia Yuan, Museo Nazionale di Tokyo. Fonte: Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 361.

Oggetti del genere, spesso realizzati in legno, ramia o bambù e laccati, appartenevano solitamente ad individui di rango elevato, come testimoniato ad esempio da quelli ritrovati nella tomba della marchesa di Dai e

<sup>392</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 356.

<sup>393</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 356.

<sup>394</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 356.

<sup>395</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

suo figlio, e, secondo la *Disputa sul sale e sul ferro*, *Yantielun*, 盐铁论 (81 a.C.), erano molto più preziosi di quelli in bronzo<sup>396</sup>. Nel processo di realizzazione di questi oggetti, di solito la lacca viene applicata stendendola uno strato per volta, mentre i motivi ornamentali vengono dipinti in seguito sull'oggetto con lacche colorate con pigmenti diversi, sebbene alcuni esemplari mostrino tecniche ancora più complesse, che prevedono l'incisione degli intarsi ornamentali, attraverso l'utilizzo di uno strumento dalla punta estremamente sottile<sup>397</sup>. Di rado, alla resina si aggiungeva dell'olio di Tung (*Vernicia fordii*), grazie al quale i colori risultavano più brillanti e resistenti<sup>398</sup>. A volte, tali scatole potevano presentare forme insolite, come si può osservare in una scatola in legno laccato a forma di anatra, (altezza 16,5 cm) rinvenuta nella tomba del marchese Yi, a Leigudun, Suixian (Hubei), Stato di Zeng, e risalente alla dinastia Zhou Orientale, più precisamente al 433 a.C. circa<sup>399</sup>. Come per le due scatole che hanno per soggetto Li Bai, anche per quest'ultima si possono notare delle vere e proprie scene narrative, riportate sui fianchi. Tornando alle scatole raffiguranti Li Bai, va sottolineato che i ricchi possessori di oggetti come questi possono aver interpretato le decorazioni riportate su di essi basandosi sulla loro conoscenza di poesie e saggi antichi in cinese classico, incluse biografie ufficiali di Li Bai, ma potrebbero anche averli messi in relazione con *zaju* (杂剧, commedia)<sup>400</sup> e opere musicali del nord a loro contemporanei<sup>401</sup>. L'episodio dei calzari compare, ad esempio, nell'opera teatrale *Li Taibai è esiliato a Yelang* di Wang Bocheng, il cui testo è stato preservato solo in parte<sup>402</sup>. Sebbene sia impossibile trovare una connessione diretta fra tale testo e le due scatole laccate della dinastia Yuan, l'ampia diffusione, nei secoli XIII e XIV, dello *zaju* come forma di dramma, unita al fatto che Li Bai compaia in opere musicali e altri tipi di narrativa successivi, contribuisce a far pensare che questa rappresentazione di Li Bai come un eroe tra i poeti, abbia contribuito a rendere l'episodio in questione abbastanza famoso da diventare soggetto di opere d'arte decorative dagli Yuan fino ai Qing, comprese ceramiche e stampe dal prezzo relativamente basso<sup>403</sup>. Wang Bocheng, che proveniva da Zhuozhou, nello Hebei, è uno dei primi maestri dello spettacolo musicale settentrionale attivi alla fine del X secolo, e questo testo venne pubblicato a Hangzhou, Zhejiang, nel XIV secolo<sup>404</sup>. Ciò implica che, da allora in poi, venisse eseguito anche nelle città meridionali, il che può far pensare che la scatola sia stata realizzata a Luling, Jiangxi, una città ancora più a sud di Hangzhou<sup>405</sup>. Significativo è, inoltre,

---

<sup>396</sup> Sabrina Rastelli *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 6000 a.C.- X secolo d.C.*, p. 126.

<sup>397</sup> Sabrina Rastelli *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 6000 a.C.- X secolo d.C.*, p. 126.

<sup>398</sup> Sabrina Rastelli *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 6000 a.C.- X secolo d.C.*, p. 126.

<sup>399</sup> Sabrina Rastelli *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 6000 a.C.- X secolo d.C.*, p. 99.

<sup>400</sup> Genere di spettacolo in cui a sequenze di canzoni vengono alternate, a intervalli ravvicinati, monologhi, dialoghi e azione (W. Idema, L. Haft *Letteratura cinese*, pp. 190-191).

<sup>401</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>402</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>403</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>404</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>405</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

nell'opera di Wang Bocheng, il fatto che l'attore principale canti le arie sempre nel ruolo di Li Bai<sup>406</sup>. Sempre per quanto riguarda la relazione che sembra esistere fra quest'opera, le due scatole e altri oggetti, la scena più importante è senza dubbio la prima, dove si assiste alla presenza dell'imperatore Xuanzong (qui chiamato Minghuang), della concubina Yang (Yang Guifei), di An Lushan, il futuro ribelle, e dell'eunuco Gao Lishi, quando viene improvvisamente chiamato in scena Li Bai. Le arie di questa prima scena informano gli spettatori che l'imperatore sta mescolando personalmente una zuppa per far tornare sobrio il poeta<sup>407</sup>. La stessa scena compare anche in un passo della *Prefazione* di Li Yangbing alla *Raccolta letteraria della capanna di paglia*<sup>408</sup>. Una volta offerta la zuppa a Li Bai, l'imperatore gli ordina di comporre dei testi, e dalle arie successive si evince come la concubina Yang Guifei stia appunto reggendo una tavolozza di pietra per macinare un blocco d'inchiostro con dell'acqua, al fine di ricavare l'inchiostro con cui Li Bai dovrà scrivere<sup>409</sup>, dopodiché il poeta avrà la soddisfazione di farsi togliere i calzari da Gao Lishi. La scena si conclude con Li Bai che abbandona il palazzo, rivelando, attraverso la sua canzone, di essersi già reso conto che An Lushan è un traditore<sup>410</sup>. Ciò che può aver contribuito alla visione di Li Bai come un eroe nazionale, emerge più chiaramente dalla terza scena, dove, dopo la predizione della scena precedente riguardo alla rivolta di An Lushan, Li Bai coglie il futuro rivoltoso e Yang Guifei nell'atto di commettere adulterio, e avverte An Lushan che scriverà la verità su lui e la concubina, così da far girare la voce<sup>411</sup>. Il testo pervenutoci non permette (probabilmente per via di una lacuna) di ricostruire le cause che portarono all'esilio di Li Bai a Yelang, e, sebbene il testo di Wang Bocheng sembri far intendere che l'esilio del poeta fosse dovuto alla sua minaccia nei confronti di An Lushan, vi sono biografie ed altri testi che attribuiscono l'esilio di Li Bai al suo coinvolgimento nella ribellione del principe Li Ling di Yang contro il principe ereditario<sup>412</sup>. Tuttavia, qualunque sia la causa dell'esilio, a partire dalla quarta scena dell'opera di Wang Bocheng, esso è ormai avvenuto<sup>413</sup>. A mettere in discussione l'attendibilità di tale testo è l'intrecciarsi di realtà e fantasia in esso presente, come si può vedere nella comparsa, in questa scena, di un personaggio come il Re Drago, che accoglie il poeta con una festa<sup>414</sup>. Un altro oggetto di uso comune riportante la raffigurazione di tale episodio è un contenitore

---

<sup>406</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>407</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>408</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 26.

<sup>409</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>410</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>411</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 360-361.

<sup>412</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 361.

<sup>413</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 360.

<sup>414</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 361.

per alimenti, su cui sono riportate due scene separate in diagonale da una fila di nuvole. Questo elemento solitamente serviva a designare sogni e visioni, o - come nel caso di una scatola rettangolare (altezza 21 cm, lunghezza 48,5 cm, profondità 25,5 cm, legno laccato con nucleo in ramia,) ritrovata nella già citata tomba del figlio della marchesa di Dai (M3), risalente al 168 a.C. circa (dinastia Han Orientale) - a simboleggiare l'energia psicofisica o cosmica nota come *qi* (气)<sup>415</sup>; qui, tuttavia, indica semplicemente il fatto che le due scene raffigurate sono separate in spazio e tempo<sup>416</sup>. Nella parte superiore, si vede l'imperatore seduto nel suo palazzo con degli assistenti, mentre un personaggio - da alcuni identificato come lo stesso Gao Lishi o come il musicista Li Guinian - è in ginocchio sui gradini, e sta ricevendo l'ordine di convocare Li Bai<sup>417</sup>. Nella parte inferiore è ritratta Yang Guifei che si gode la musica composta sulle liriche scritte da Li Bai per lodare la sua bellezza e quella dei fiori del giardino, mentre Gao Lishi sta sfilando i calzari al poeta<sup>418</sup>. La presenza dei musicisti accanto alla concubina e dei bambini che colgono fiori sotto quest'area con terrazzo, suggerisce che l'episodio abbia qui a che fare con le storie del trionfo poetico di Li Bai, piuttosto che con la diplomazia straniera<sup>419</sup>. Una decorazione simile si presenta anche su un'altra scatola laccata a più livelli, appartenente alla Collezione della Famiglia Li, la quale riporta un'iscrizione incisa su una balausta sotto un salice, che afferma: "Inciso da Hu Zhaogang di Luling", il che associa la scatola alla Contea di Luling, nella prefettura di Ji'an, nel Jiangxi, luogo lodato per la produzione di eccezionali oggetti laccati intarsiati con madreperla durante la dinastia Yuan nella revisione del 1462 della guida per esperti intitolata *Ge gu yao lun* (格古要论), realizzata da Wang Zuo (王佐), un nativo di quella prefettura<sup>420</sup>. L'immagine incisa sul coperchio della scatola presenta l'imperatore Xuanzong seduto nel palazzo, assistito dai servi e da quelli che sembrano essere ufficiali<sup>421</sup>. Yang Guifei è invece ritratta, in compagnia di altre due donne, nel giardino, ai piedi della scalinata che porta fin dall'imperatore<sup>422</sup>. Li Bai è seduto vicino a un tavolo mentre Gao Lishi gli rimuove i calzari e un altro uomo è raffigurato in piedi dietro al tavolo<sup>423</sup>. Sebbene alcuni studiosi sostengano che l'episodio sia qui collegato alle grandi abilità di Li Bai come traduttore, sembra più probabile che si voglia qui ritrarre Li Bai nell'atto di comporre delle liriche nello

---

<sup>415</sup> Sabrina Rastelli *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 6000 a.C.- X secolo d.C.*, p. 126.

<sup>416</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 363.

<sup>417</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 363.

<sup>418</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 363.

<sup>419</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 363.

<sup>420</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 363.

<sup>421</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 363-364.

<sup>422</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 364.

<sup>423</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 364.

stile *Qingping* o qualche altra forma di Poesia<sup>424</sup>. Questa ipotesi sarebbe confermata anche da testi della storia ufficiale della dinastia Tang pubblicati durante la dinastia Song Settentrionale, secondo cui ciò avrebbe avuto una connessione col ruolo di Li Bai come poeta di corte, nonché da drammi musicali della dinastia Yuan, dove l'episodio non ha alcuna correlazione con la traduzione, da parte di Li Bai, di un documento straniero<sup>425</sup>. La scatola è inoltre caratterizzata dalla raffigurazione, sui lati, di una coppia di ragazzi appoggiati l'uno alla balaustra più lontana e l'altro ad una finestra fiancheggiata da due donne, e dei fiori in primo piano, che probabilmente rappresentano l'incarnazione, in forma floreale, della grande bellezza di Yang Guifei<sup>426</sup>. Alcune caratteristiche stilistiche forniscono inoltre degli indizi per quanto riguarda l'esistenza di precedenti pittorici e riguardo ai gusti di chi commissionò o acquistò la scatola<sup>427</sup>. La decorazione qui presa in esame non sembra far alcun riferimento alla figura di Li Bai, e Gao Lishi - come del resto ciascuno dei suoi compagni - pur essendo raffigurato chinato mentre un ufficiale lo sta indicando, non manifesta un particolare senso di umiliazione<sup>428</sup>. Le guardie sottolineano il portamento aggraziato di Yang Guifei e delle sue serve e quello formale degli ufficiali<sup>429</sup>. L'artista mostra, così, una grande abilità nel rappresentare le differenze di *status*, ruoli di genere, ed età<sup>430</sup>. L'immagine qui incisa non presenta l'influenza delle convenzioni

---

<sup>424</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 364.

<sup>425</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 364.

<sup>426</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 364.

<sup>427</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 364.

<sup>428</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 364-365.

<sup>429</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 365.

<sup>430</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 365.

dello *zaju*, dal momento che non si percepisce, in essa, il marcato contrasto fra buoni e malvagi tipico delle opere musicali settentrionali<sup>431</sup>.

Testi riguardanti i dipinti su Li Bai, così come le due scatole incise, suggeriscono che l'episodio dei calzari sia stato raffigurato da artisti attivi nei secoli XIII e XIV, se non addirittura precedenti<sup>432</sup>. Talvolta, la raffigurazione di personaggi come Li Bai su oggetti come le scatole sopra analizzate serviva a far sì che il possessore di tale oggetto, o i suoi figli, si



4. Hu Zhaogang, Scatola nera laccata con intarsio in madreperla (dettaglio), dinastia Yuan, collezione della famiglia Li. Fonte: Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 364.

immedesimassero in tali personaggi, o ancora che qualcuno legato al possessore di tale oggetto potesse eccellere in ambito letterario come Li Bai<sup>433</sup>. Il valore conferito a oggetti del genere è inoltre confermato dal fatto che, durante la dinastia Yuan, pittura e calligrafia non fossero più le uniche arti considerate tali dall'*élite*<sup>434</sup>. Si pensi, a tal proposito, alle tazze d'argento che portano la firma di Zhu Bishan (attivo tra il 1328 e il 1368 circa)<sup>435</sup>. Le tazze, realizzate da Zhu Bishan per la sua famiglia, che tra l'altro riportano i versi di un letterato della dinastia Yuan, erano infatti molto apprezzate dagli intellettuali di alto rango<sup>436</sup>.

---

<sup>431</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 365.

<sup>432</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 365.

<sup>433</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 365.

<sup>434</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 365.

<sup>435</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 365.

<sup>436</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 365.

Col tempo, l'interesse dei collezionisti imperiali e dei critici per dipinti che raffigurassero storie famose diminuì, ed è per questo che anche l'episodio dei calzari, tanto caro agli artisti cinesi fin qui analizzati, non è stato pressoché più raffigurato da artisti moderni<sup>437</sup>. Come si può intendere dall'ampia circolazione che ebbe un particolare ritratto commemorativo, l'interesse per l'episodio che vede protagonisti Li Bai e Gao Lishi, tuttavia, continuò presso un pubblico elitario, anche durante la dinastia Ming (1368-1644), durante la quale Li Bai mantenne lo *status* di eroe, come testimoniato da opere di vario tipo<sup>438</sup>. Degno di attenzione è a tal proposito un ritratto che, dalla collezione del censore mongolo Yilian Zhenban, sarebbe poi passato al proprietario di una taverna di Nanchino, il quale lo avrebbe in seguito venduto ad un amico di Song Lian, 宋濂 (1310-1381), un alto funzionario al servizio dell'imperatore fondatore della dinastia Ming<sup>439</sup>. Quest'ultimo possedeva una copia del dipinto da regalare a Song Lian, il quale ne scrisse un elogio, in cui lodava lo spirito di Li Bai come "distruttore di eunuchi e leccapiedi"<sup>440</sup>. In seguito, nel corso della dinastia Ming, raccolte di ritratti commemorativi a cui erano abbinati brevi biografie furono pubblicate in libri illustrati con xilografie, che ebbero un numero di fruitori molto più alto di quello delle copie dipinte<sup>441</sup>. Due importanti esempi risalenti alla dinastia Ming includono ritratti del busto di Li Bai, tutti riportanti un testo che elogia l'eroismo del poeta<sup>442</sup>. Fra i libri che presentano raccolte di xilografie a cui sono abbinati elogi e brevi biografie, degna di menzione è l'enciclopedia intitolata *Sancai tuhui* (三才图会) compilata da Wang Qi, 王圻 (1530-1615) e Wang Siyi, 王思義, e pubblicata nel 1607, la quale include una selezione di ritratti commemorativi<sup>443</sup>. Nella biografia relativa a Li Bai contenuta in questa enciclopedia, il poeta viene "citato" nell'atto di intimidire un ignorante ufficiale locale ignaro dello *status* di Li Bai, al quale l'imperatore in persona aveva asciugato la bava e mescolato la zuppa, mentre Gao Lishi gli sfilava i calzari e Yang Guifei reggeva la sua tavolozza d'inchiostro<sup>444</sup>. Molto diverso da questo è invece il "ritratto" di Li Bai che compare in un compendio illustrato di agiografie di immortali daoisti nel 1600<sup>445</sup>. Le tradizioni per la rappresentazione degli immortali daoisti differivano da quelle

---

<sup>437</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>438</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>439</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>440</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>441</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>442</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>443</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>444</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>445</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

dei ritratti commemorativi e ancestrali<sup>446</sup>. Li Bai era già stato incluso come un trascendente daoista in testi precedenti, ma questo è il più antico fra quelli illustrati. L'agiografia per Li Bai, in questa pubblicazione Ming, racconta della rimozione dei calzari, ma poiché egli viene incluso in questo libro in virtù della sua condizione di trascendente, viene raffigurato mentre vola a bordo di un drago<sup>447</sup>. Da questi esempi, si intende chiaramente come l'episodio fosse considerato un elemento chiave nella "biografia" del poeta<sup>448</sup>.

Le raffigurazioni di Li Bai su ciotole smaltate di verde provenienti dal Zhejiang e datate da alcuni esperti al periodo compreso tra il XIV e il XVI secolo, si riferiscono forse invece ad opere teatrali legate al documento per intimidire barbari<sup>449</sup>. Queste ciotole presentavano delle decorazioni impresse su di esse tramite stampi, che ne facilitavano la produzione in serie<sup>450</sup>. La decorazione interna includeva di solito semplici ritratti di figure identificabili grazie a brevi testi che alludevano a narrazioni familiari. Inoltre, sebbene Clunas collochi queste ciotole nel XVI secolo, una ceramica del genere riportante l'immagine di Li Bai è stata ritrovata nella tomba di un mercante vissuto nel XV secolo, il quale collezionava dipinti, fra i quali uno che ritrae l'apoteosi di Li Bai come trascendente daoista a cavallo di un leviatano<sup>451</sup>. Alcune di queste ciotole sono decorate con semplici scene, probabilmente ispirate alla *Ballata del liuto* (*Pipa ji*, 琵琶记<sup>452</sup>), dramma di tipo *chuanqi* (传奇) di Gao Ming (高明)<sup>453</sup>. Con il termine "chuanqi" si indica, a partire dal XIV secolo, quel genere teatrale che, nei due secoli precedenti, era noto come *xuwen* (戏文)<sup>454</sup>, ma in origine designava racconti in lingua classica, i cui soggetti solitamente includono l'amore e il soprannaturale, spesso combinati<sup>455</sup>, e i più famosi dei quali sono probabilmente contenuti nella raccolta *I racconti fantastici dello studio Liao* (*Liaozhaizhiyi*, 聊斋志异) di Pu Songling, 蒲松龄 (640-715)<sup>456</sup>. Si tratta di una forma di spettacolo musicale nello "stile meridionale" molto popolare presso le classi più agiate per la maggior parte della dinastia Ming e fino alla metà della dinastia Qing, nonché precursore del

---

<sup>446</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>447</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>448</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>449</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>450</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>451</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>452</sup> W. Idema, L. Haft *Letteratura cinese*, p. 149.

<sup>453</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>454</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 367.

<sup>455</sup> W. Idema, L. Haft *Letteratura cinese*, p. 68.

<sup>456</sup> W. Idema, L. Haft *Letteratura cinese*, p. 205.



*kunqu* (昆曲)<sup>457</sup>, genere di spettacolo che prende il nome da Kunshan, a nordest di Suzhou<sup>458</sup>. Un'altra tipologia presenta varie combinazioni di personaggi storici famosi di epoche diverse, ed è possibile che la selezione degli individui da raffigurare fosse basata su opere musicali<sup>459</sup>. Di solito, ognuno di questi personaggi famosi è raffigurato da solo o in compagnia di un altro personaggio soltanto, mentre le indicazioni relative all'ambientazione sono minime, dal momento che pochissimi sono gli oggetti presenti in scena nei drammi cinesi tradizionali. Fra le opere dedicate a Li Bai, appartengono al genere del *chuanqi* l'opera di Tu Long, 屠隆 (1542-1605) intitolata *Il pennello colorato* (*Cai hao ji*, 彩毫记) ed altre due il cui testo non ci è pervenuto<sup>460</sup>. Nell'opera di Tu Long, l'episodio dei calzari è associato all'abilità di Li Bai nel comporre liriche nella modalità del *Qingping*<sup>461</sup>. Questo erudito drammaturgo prende come



5. Ciotola smaltata di verde, XV secolo circa (Foto: Christie's, Londra). Fonte: Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

punto di riferimento la storia di Li Bai quale è narrata nel *Nuovo libro della dinastia Tang*, distaccandosi però da quest'ultima nel momento in cui descrive Li Bai nell'atto di lavorare, in seguito all'esilio, come servo<sup>462</sup>. La figura di Li Bai compare, talvolta, su queste ciotole, insieme a testi che recitano: "Li Bai ha ottenuto il merito con dei documenti" o: "Li Bai ha testimoniato i documenti", come si può vedere in una ciotola del XV secolo circa<sup>463</sup>.

La rimozione dei calzari viene anche ricordata in un'illustrazione all'opera di Feng Menglong, 冯梦龙 (1574-1646) intitolata *Parole illustri per istruire il mondo* (*Gujin xiaoshuo*, 古今小说), pubblicata nel 1624, la quale contiene un racconto dal titolo *Li l'immortale bandito redige ubriaco il*

*documento per intimidire i barbari meridionali* (che pone l'accento sul contributo di Li Bai alla diplomazia straniera), il quale divenne particolarmente popolare in seguito alla sua inclusione nella raccolta di *huaben* (话本, brevi storie vernacolari) intitolata *Meraviglie del*

<sup>457</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

<sup>458</sup> Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese*, p. 225.

<sup>459</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 367-368.

<sup>460</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

<sup>461</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

<sup>462</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

<sup>463</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

*presente e del passato*<sup>464</sup>. Sebbene collezionasse e ammirasse i testi della letteratura popolare, Feng Menglong si servì di questi testi rielaborandoli secondo i gusti dei letterati, influenzati dalla letteratura cinese classica<sup>465</sup>. Egli incluse nella sua opera brevi storie in lingua vernacolare scritte da lui e dai suoi amici e raccolte nell'opera *Tre parole* (*Sanyan*, 三言)<sup>466</sup>. L'importanza di questo racconto, attribuito allo stesso Feng Menglong, sta nel fatto che esso è il primo in cui il celebre episodio venga associato alla traduzione, da parte di Li Bai, di un documento che intimorisca i barbari, e fornisce, al tempo stesso, un precedente per trattare della vendetta di Li Bai nei confronti di Gao Lishi e di Yang Guozhong, che lo avevano umiliato<sup>467</sup>. A Feng Menglong si deve la rielaborazione di numerosi drammi musicali antichi, ed è perciò probabile che il dramma che ispirò questa sua opera fosse lo stesso che aveva ispirato il dipinto su ventaglio di Liu Zhennan<sup>468</sup>.



6. Liu Zhennan, *Li Bai rimprovera An Lushan*, inchiostro e colore su carta dorata, 1602, dal *Gugong bowuyuan cang Ming Qing shanmian shuhua ji*, volume 1, tavola 49, foto: cortesia della Biblioteca di Harvard-Yenching. Fonte: Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

Due illustrazioni accompagnano il racconto: la prima ritrae l'episodio della rimozione dei calzari, mentre la seconda raffigura il ritorno di Li Bai al regno degli immortali a bordo di un leviatano<sup>469</sup>.

La xilografia raffigurante l'umiliazione di Gao Lishi include uno spazio coperto da nuvole sul quale è riportato il titolo che enfatizza

l'importanza di Li Bai nello spaventare i barbari<sup>470</sup>. Qui, Li Bai impressiona l'inviato straniero per la sua natura sovranaturale, per la sua brillantezza nello scrivere da ubriaco e per l'influenza che esercita sull'imperatore, sottolineando l'inutilità del combattere contro i cinesi<sup>471</sup>. Seguendo fedelmente i dettagli riportati da Feng Menglong, la xilografia ritrae l'imperatore Xuanzong intento a mescolare il brodo per rianimare Li Bai, mostrando così il

<sup>464</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>465</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>466</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>467</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>468</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>469</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>470</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>471</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

suo enorme favore nei confronti di quest'ultimo chiudendo un occhio sul suo vizio di bere <sup>472</sup>, mentre l'altro principale gruppo di figure presenta come personaggi Li Bai e Gao Lishi. Rispetto alla decorazione sulle due scatole analizzate in precedenza, questa xilografia pone enfasi sulla postura curva dell'eunuco <sup>473</sup>. Yang Guozhong è in piedi accanto a Li Bai e regge una pietra per l'inchiostro <sup>474</sup>. L'opera sembra voler presentare Li Bai come uomo di Stato e modello eroico per chi, nella dinastia Ming, desiderasse opporsi all'abuso di potere degli eunuchi <sup>475</sup>: a tal proposito, è possibile che Feng Menglong abbia adattato parti della *Cronaca di due corti, la Sui e la Tang*, romanzo anonimo degli inizi del XVI secolo, per dimostrare la determinazione dei suoi contemporanei nell'"intimidire" minacce esterne, che qui sono rappresentate dal re di Bohai, intento a chiedere all'imperatore di cedere la terra coreana occupata dai cinesi, mentre nella tarda epoca Ming sono rappresentate dai mancesi, che avrebbero in seguito conquistato la Cina e fondato la dinastia Qing <sup>476</sup>. Questo è un esempio di come Feng Menglong seguisse una tendenza, comune all'epoca, a criticare problemi del presente rivisitando storie del passato, come si può intendere dal fatto che egli presentasse Gao Lishi come un equivalente di epoca Tang dell'odiato eunuco Wei Zhongxian, 魏忠贤 (1568-1627) <sup>477</sup>. Vengono accentuate in modo particolare la soddisfazione provata da Li Bai e la vergogna provata dall'eunuco e dal funzionario.

Pare che l'episodio che vede protagonisti il poeta e l'eunuco sia divenuto un tema più comune, in ambito artistico, dopo la conquista della Cina da parte dei mancesi, anche per via della pubblicazione di edizioni più economiche di opere di narrativa illustrate e della comparsa di numerose tradizioni operistiche regionali in seguito alla diffusione di teatri pubblici aperti tutto l'anno che venivano frequentati da un vasto pubblico urbano <sup>478</sup>. L'iconico evento divenne, in questo periodo, soggetto di illustrazioni per opere di narrativa vernacolare, di piccoli gruppi scultorei in ceramica, di decorazioni per porcellane, di stampe per opere musicali, e di sculture in ceramica usate come decorazioni architettoniche <sup>479</sup>. Alcuni ritratti stampati continuarono a sottolineare l'eroismo di Li Bai nei loro brevi testi biografici piuttosto che nelle loro immagini <sup>480</sup>. A metà dell'era Kangxi (1662-1722), Jin Guliang, 金古良 (c.1625-1695) progettò

---

<sup>472</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>473</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 369.

<sup>474</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 370.

<sup>475</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 370-371.

<sup>476</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 370.

<sup>477</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 371.

<sup>478</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 373-374.

<sup>479</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>480</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

un libro illustrato su uomini e donne che egli considerava senza pari, intitolato *Tavola degli eroi impareggiabili* (*Wu Shuang pu*, 無雙譜), in cui compare un Li Bai ubriaco chinato sui libri, con un recipiente pieno di vino e un fiore di loto, che allude al suo cognome (*Qinglian jushi*)<sup>481</sup>. Su entrambi i lati sono presenti delle indicazioni biografiche che alludono all'episodio dei calzari<sup>482</sup>. Secondo alcuni studiosi, Jin Guliang doveva essere allievo di Chen Hongshou, 陈洪绶 (1598-1652) o di qualcuno che era stato fortemente influenzato da quest'ultimo<sup>483</sup>. L'episodio di Li Bai e Gao Lishi continuò ad essere illustrato in numerose edizioni di narrativa vernacolare, e la storia illustrata sul poeta narrata da Feng Menglong fu più volte ristampata in edizioni illustrate di epoca Qing delle *Meraviglie del presente e del passato*, influenzando parti dell'opera di Chu Renhuo (褚人穫, 1630 circa-1705 circa), anch'egli nativo di Changzhou, Suzhou<sup>484</sup>.

*Li l'immortale bandito obbedisce alle convocazioni imperiali per rispondere al documento straniero* proviene invece da un'edizione moderna, e la compagnia di Shanghai che l'ha stampata sostiene che essa riprodurrebbe illustrazioni di un'edizione originale del 1695<sup>485</sup>. Lo stesso tema è raffigurato in un'edizione Qing senza data, incisa su un blocco di legno, che riprende la stampa originale<sup>486</sup>. Questa copia cattura gli elementi essenziali della composizione di Zhao Cheng, senza però imitarne fedelmente i dettagli<sup>487</sup>. L'esistenza di edizioni successive con immagini basate su quelle originali suggerisce la popolarità del libro e, al tempo stesso, la grande circolazione degli aspetti principali delle sue immagini<sup>488</sup>. Come l'illustrazione all'edizione del 1624 dell'opera di Feng Menglong, anche l'immagine di Zhao Cheng enfatizza il ruolo cruciale che Li Bai ha avuto nella diplomazia straniera omettendo ogni riferimento a Yang Guifei e ogni allusione alle storie sulla brillantezza poetica di Li Bai<sup>489</sup>. È possibile che Zhao sia stato influenzato dall'illustrazione più antica: similmente a quanto si può vedere in quest'ultima, infatti, anche nell'illustrazione di Zhao Cheng vengono uniti gruppi di figure diversi attraverso una serie di movimenti visuali lungo implicite linee diagonali che portano dall'imperatore alla scena della rimozione dei calzari, fino agli uomini

---

<sup>481</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>482</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>483</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>484</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>485</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>486</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>487</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>488</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>489</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

in piedi in primo piano<sup>490</sup>. Forse, nella Cina settentrionale, da cui provenivano sia Yao Sui che Wang Bocheng, la lealtà alla nuova dinastia non era considerata un grande problema, dal momento che lì gli Han erano stati soggetti al governo straniero anche prima della conquista mongola. Ciononostante, Wang Bocheng si dimostra più prudente di Yao Sui, come s'intende dal fatto che egli raffiguri Li Bai come perennemente ubriaco e intento a parlare di vino. Secondo Zheng Zhenduo, questo sarebbe stato un espediente per evitare che l'opera fosse interpretata dalle autorità come uno strumento di protesta nei confronti del governo mongolo<sup>491</sup>. Zheng Zhenduo aggiunge che Li Bai sarebbe in realtà l'unico personaggio veramente sobrio sulla scena, il che sembra richiamare l'affermazione di Mou Zicai secondo cui Li Bai sarebbe stato l'unico a rendersi conto dell'eccessivo potere concesso a Gao Lishi.

I temi selezionati dagli autori di drammi musicali Yuan settentrionali come Wang Bocheng si basavano su storie che erano state fondamentali per l'intrattenimento urbano sin dalla dinastia Song<sup>492</sup>. Una fonte probabilmente datata alla dinastia Yuan, i *Discorsi del vecchio ubriacone* (*Zuiweng tan lu*, 醉翁谈录) di Luo Ye (罗烨), sembra fornire la prova che alcuni racconti riguardassero Li Bai. Nel descrivere l'istruzione dei cantastorie professionisti, Luo Ye afferma che sin dall'infanzia essi studiavano il *Taiping Guangji* - che comprende, fra i vari aneddoti, quello della rimozione dei calzari - e che erano in grado di recitare poesie di autori antichi, fra i quali figura anche Li Bai<sup>493</sup>. Si possono notare, così, alcuni dettagli che distinguono le due illustrazioni: ad esempio, nell'illustrazione di Zhao Cheng, l'inviato straniero è raffigurato inginocchiato sui gradini<sup>494</sup>. Nessuna delle illustrazioni contenute in edizioni antiche del *Romanzo delle Dinastie Sui e Tang* pervenuteci, evoca un'atmosfera così solenne come quella espressa dalle illustrazioni per la storia di Feng Menglong<sup>495</sup>. Nelle illustrazioni al romanzo di epoca Qing, Li Bai è ritratto come un uomo più giovanile, seduto in maniera meno composta su un tappeto inserito su un pavimento piastrellato, ma la differenza è più sistematica, e sia l'immagine realizzata da Zhao Cheng che le sue successive copie sono molto più stilizzate<sup>496</sup>. La forma triangolare creata dal tetto e dalle piastrelle del pavimento conferisce un senso di tridimensionalità, discostando l'opera dalle convenzioni pittoriche dell'epoca, mentre la forte stilizzazione delle figure pare suggerire una ripresa di opere precedenti<sup>497</sup>. Il *Romanzo delle Dinastie Sui e Tang* (*Suitang yanyi*, 隋唐演义) di Chu Renhuo è citato come fonte d'ispirazione

---

<sup>490</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>491</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 362.

<sup>492</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 362.

<sup>493</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 362.

<sup>494</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>495</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>496</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

<sup>497</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 374.

per decorazioni di ceramiche successive ad un periodo di transizione terminato nel 1683<sup>498</sup>. Fra queste ceramiche, si può analizzare, ad esempio, un piatto con sottosmalto blu e rosso rame appartenente a una collezione privata, il quale presenta la scena dei calzari, e che si pensa possa essere stato ispirato proprio a questo romanzo<sup>499</sup>. Tuttavia, Julia Curtis propone una datazione più antica, attorno al 1671-73, sulla base delle somiglianze di questo piatto con altri di quel periodo realizzati con questa combinazione di smalti e con quelli caratterizzati da sottosmalto blu datati agli anni '60 del XVII secolo<sup>500</sup>. La datazione dubbia genera diverse interpretazioni riguardo alla decorazione di questo piatto<sup>501</sup>, ma sembra tuttavia molto probabile che la realizzazione e l'interpretazione del dipinto in sottosmalto traggano ispirazione da spettacoli teatrali<sup>502</sup>. Le xilografie per il *Romanzo delle Dinastie Sui e Tang* di Chu Renhuo e tale decorazione sono più realistiche rispetto all'illustrazione del 1624 della storia di Feng Menglong, che presenta un minor effetto tridimensionale<sup>503</sup>. La differenza nella gestione dello spazio negli oggetti di epoca Ming e in quelli di epoca Qing risulta evidente se si confrontano il tetto e le nuvole nell'illustrazione alla storia di Feng Menglong con le versioni più piatte rappresentate su oggetti di epoche successive<sup>504</sup>. I progettisti di epoca Qing di queste composizioni si sono presi più libertà con gli elementi spaziali, come s'intende dal pavimento piastrellato in un'illustrazione del libro, che presenta il titolo all'estremità di un angolo, e dalle rocce e dagli alberi raffigurati sul piatto, i quali sono allungati per adattarsi al bordo inferiore<sup>505</sup>. Nel piatto, questo va a discapito del senso di profondità, ma al tempo stesso contribuisce a creare un senso di armonia con i contorni rotondi<sup>506</sup>. Nonostante alcune somiglianze stilistiche, non vi comunque alcuna prova di una ripresa dell'illustrazione della stessa scena contenuta nel *Romanzo delle Dinastie Sui e Tang*<sup>507</sup>. Sebbene la maggior parte degli studiosi discuta

---

<sup>498</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>499</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>500</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>501</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>502</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>503</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>504</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>505</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>506</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>507</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 375-376.



7. A sinistra: Zhao Cheng, progettista, Wang Xiangyu e Zheng Yuwen, intagliatori, *Li l'Immortale Bandito risponde alle convocazioni imperiali per rispondere al documento straniero*, illustrazione xilografica per Chu Renhuo, *Romanzo delle dinastie Sui e Tang*, Sixue caotang, 1695 (dalla ristampa, Shanghai, 1956, 630). A destra: *Li l'Immortale Bandito risponde alle convocazioni imperiali per rispondere al documento straniero*, illustrazione xilografica per Chu Renhuo, *Romanzo delle dinastie Sui e Tang*, dinastia Qing, foto: Biblioteca Orientale di Gest, Università di Princeton. Fonte: Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

sull'influenza delle xilografie sulle decorazioni delle ceramiche, è anche possibile che gli artisti che lavoravano per degli editori fossero talvolta ispirati da dipinti sottosmaltati presenti sulle ceramiche<sup>508</sup>.

Una differenza significativa sta nel fatto che la concubina Yang Guifei, raffigurata sul piatto, fosse assente

nell'illustrazione alla storia di Feng Menglong come anche in quella al romanzo di Chu Renhuo<sup>509</sup>. Ella è in piedi, accanto all'imperatore Xuanzong intento a mescolare la zuppa preparata da alcune assistenti con una piccola stufa vicino<sup>510</sup>. Appare subito abbastanza evidente come questa scena celebri il trionfo diplomatico di Li Bai, piuttosto che il suo trionfo poetico<sup>511</sup>. Gli inviati stranieri, vestiti come guerrieri dalle "regioni barbare", sono raffigurati mentre si inchinano<sup>512</sup>. Il ceramista, per evidenziare la minaccia da loro rappresentata, circonda il bordo inferiore del piatto con punte di alabarde<sup>513</sup>. La decorazione di questo piatto presenta l'alto ministro Yang Guozhong seduto accanto a Li Bai mentre lo assiste macinando il suo

<sup>508</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>509</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

<sup>510</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 375.

<sup>511</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

<sup>512</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

<sup>513</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

inchiostro, e Gao Lishi inginocchiato di fronte a Li Bai, a differenza di opere precedenti che lo raffiguravano nell'atto di inchinarsi<sup>514</sup>. Curioso è come la postura prostrata dei "barbari" e la posa servile dell'eunuco contrastino con quella eretta di un paio di ufficiali cinesi, a evidenziare il valore di questi ultimi<sup>515</sup>. Forse, questi echi e questi contrasti implicavano resistenza al governo mancese, come anche altri temi che decoravano le porcellane di Jingdezhen nel cosiddetto "periodo di transizione", quando - come hanno sostenuto Julia Curtis e Stephen Little - l'influenza dell'imperatore sulle fornaci che le producevano era debole<sup>516</sup>. Analizzando questo piatto, Curtis suggerisce tuttavia che, per gli osservatori di epoca Qing, la scena dell'umiliazione di Gao Lishi potesse essere collegata alle discussioni a loro contemporanee sul ruolo di Wei Zhongxian nel declino della dinastia Ming<sup>517</sup>. È anche possibile che il dipinto riportato su questo piatto rappresenti una scena di un qualche spettacolo musicale con protagonista Li Bai, come si può intendere dalle corrispondenze fra la decorazione di questo piatto e alcuni ritratti riportati su stampe d'opera più tarde, dove veniva utilizzato materiale di scena solitamente caratterizzato da un tavolo drappeggiato, e nelle quali Gao Lishi era solitamente raffigurato in ginocchio anziché nell'atto di inchinarsi, con la costante presenza di Yang Guifei, e dell'inviato straniero talvolta raffigurato con lunghissime penne, in seguito associate ai ruoli militari<sup>518</sup>. Il fatto che l'eunuco si inchini anziché inginocchiarsi, nella decorazione di questo piatto, può essere legato principalmente alle convenzioni di scena, che enfatizzavano a livello visivo il contrasto fra eroi e antagonisti<sup>519</sup>. Nella decorazione del piatto, a Li Bai manca l'aspetto dignitoso con cui viene rappresentato nelle illustrazioni dei libri, e la sua eccentricità e il suo stato di ebbrezza sono resi minimi<sup>520</sup>. Sembra che i fruitori del piatto non dovessero solo ammirare il coraggio di Li Bai, ma anche apprezzare il suo comportamento oltraggioso, il che avrebbe avuto come risultato la commercializzazione consapevole di queste ceramiche a appassionati di teatro e di narrativa<sup>521</sup>. La reintroduzione di Yang Guifei nelle opere teatrali e musicali che dovrebbero aver ispirato il dipinto su questo piatto, aveva probabilmente lo scopo di trarre profitto dal diffuso fascino delle storie sul suo sfortunato amore con l'imperatore Xuanzong, anche se la sua presenza poteva minare la rilevanza politica di Li Bai nella diplomazia straniera<sup>522</sup>. La raffigurazione dell'episodio su questo piatto

---

<sup>514</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

<sup>515</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

<sup>516</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

<sup>517</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

<sup>518</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 376-377.

<sup>519</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>520</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>521</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>522</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.





suggerisce che questo oggetto e le opere musicali ad esso contemporanee, fossero rivolti a un pubblico più ampio di quello a cui si rivolgevano Feng Menglong e Chu Renhuo al momento delle prime pubblicazioni delle loro opere<sup>523</sup>. Il ritratto di Li Bai su questo piatto potrebbe essere stato ispirato dalla continua rappresentazione di opere teatrali composte durante la dinastia Ming, da opere teatrali di epoca Qing che non sono state né preservate né registrate<sup>524</sup>. Gao Lishi è ritratto inginocchiato nell'atto

di sfilare i calzari di Li Bai (simili a quelli indossati nelle opere musicali più tarde) anche nella decorazione riportata su un vaso cilindrico con sottosmalto blu, conservato nella collezione Baur di Ginevra e datato all'era Kangxi (1662-1722)<sup>525</sup>. Yang Guifei è qui ritratta in piedi vicino a loro, ma a sorreggere la tavolozza questa volta non è lei, bensì una delle due assistenti, raffigurata in piedi dietro al tavolo a cui è seduto Li Bai<sup>526</sup>. L'imperatore Xuanzong osserva la scena accarezzandosi la barba, seduto dietro a un tavolo drappeggiato simile a quelli utilizzati come oggetti di scena per spettacoli teatrali ed opere<sup>527</sup>. In questa raffigurazione non è presente alcun inviato straniero<sup>528</sup>. Forse, questa versione più "innocua" dell'aneddoto, potrebbe essere il risultato delle leggi più severe che avrebbero influenzato la produzione di ceramiche nel ventennio che va dal 1680 al 1700, le quali avrebbero influenzato anche i drammi musicali della tradizione settentrionale, scritti in un periodo in cui lo *zaju* era una forma letteraria raffinata concepita più per la lettura che per la rappresentazione scenica<sup>529</sup>. È interessante considerare la decorazione su queste porcellane realizzate tra il XVII e il XVIII secolo alla luce

<sup>523</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>524</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>525</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>526</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>527</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>528</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>529</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

dell'osservazione di Hegel, secondo cui le illustrazioni stampate per opere teatrali cinesi riproducono raramente l'aspetto di scenografie o costumi<sup>530</sup>. Hegel suggerisce inoltre che le prime interpretazioni pittoriche di spettacoli teatrali, in quanto tali, compaiano solo a partire dalla realizzazione di stampe d'opera di tarda epoca Qing, generalmente datate al XIX secolo, epoca della prima maturazione, e della successiva fioritura, dell'opera di Pechino<sup>531</sup>. Gli spettacoli solitamente definiti "opere" pongono di solito più enfasi sulla recitazione di quanto non facessero vari tipi di spettacoli musicali precedenti. Immagini che decorano porcellane come quelle qui descritte differiscono dalle più tarde stampe su foglio unico, per il fatto che esse non raffigurano il trucco che caratterizza soprattutto il ruolo noto come *jing* (淨), ovvero "faccia dipinta"<sup>532</sup>. Chi progettava la decorazione delle porcellane alludeva in parte a spettacoli teatrali, pur continuando a fare affidamento su convenzioni pittoriche per ritrarre i personaggi come tali, piuttosto che come attori che interpretavano tali ruoli<sup>533</sup>. La datazione delle poche porcellane esistenti e pubblicate, con sopra riportate scene di drammi in cui Gao Lishi sfilava i calzari a Li Bai, forniscono altre prove sul periodo in cui si presume che le scene di opere teatrali fossero comunemente dipinte sulle ceramiche<sup>534</sup>. A tal proposito, Clunas fa notare come la moda per le porcellane decorate con scene teatrali avesse raggiunto l'apice tra la metà del XVII secolo e gli inizi del secolo successivo, ma fosse già cessata a partire dal periodo di governo di Qianlong, 乾隆 (1736-1796), e sostiene che questo fenomeno fosse dovuto a un

8. Piatto, sottosmalto blu e rosso rame, anni '60-anni'90 del XVII secolo, collezione privata. Fonte: Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 376.

semplice cambiamento di gusti dell'epoca<sup>535</sup>. Il passaggio dalla decorazione delle ceramiche alle stampe e alla scultura

architettonica può essere legato al declino della popolarità delle opere teatrali rivolte all'*élite*, eclissate dalla diffusione dell'Opera di Pechino e da altre tradizioni regionali rivolte ai membri di tutte le classi sociali<sup>536</sup>. L'aneddoto di Li Bai e Gao Lishi è anche il soggetto di una serie di figurine in porcellana, fra le quali figura un piccolo gruppo di figure realizzate nella porcellana nota come *Blanc de Chine* a Dehua, Fujian, tra il tardo XVII secolo e gli inizi del XVIII secolo<sup>537</sup>. Li Bai è qui seduto a un tavolo con Yang Guifei in piedi accanto a lui, mentre Gao

<sup>530</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>531</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>532</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>533</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>534</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>535</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 377.

<sup>536</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 378.

<sup>537</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 378-379.

Lishi si inginocchia umiliato<sup>538</sup>. Dal momento che presenta solo tre figure, l'opera non permette di capire cosa il suo realizzatore volesse celebrare con essa<sup>539</sup>. La finalità di queste statuette, infatti, non è ben chiara; tuttavia, le piccole dimensioni del gruppo scultoreo (11-12 cm di altezza) e la qualità mediocre di alcuni componenti, suggeriscono che oggetti come questo fossero relativamente economici<sup>540</sup>. Il fatto che venissero realizzate anche statuette in *Blanc de Chine* di dimensioni più grandi fa supporre che la differenza di dimensioni e qualità fosse legata al costo dell'oggetto. P.J. Donnelly suggerisce che oggetti simili facessero riferimento a famose opere teatrali, il che sembra verosimile, se si considera che l'episodio della rimozione degli stivali era rappresentato in ambito teatrale<sup>541</sup>. È possibile, anzi, che essi venissero acquistati come *souvenirs* degli spettacoli musicali preferiti<sup>542</sup>. L'esistenza di figurine dipinte di dimensioni più piccole, raffiguranti personaggi d'opera per interni, rafforza la possibilità che questo fosse il loro effettivo scopo, e suggerisce che venissero realizzate statuette più economiche del gruppo scultoreo preso qui in esame, sia durante la dinastia Qing che prima<sup>543</sup>. È comunque difficile stabilire se questi gruppi scultorei in porcellana bianca provenienti da Dehua fossero meno costosi dei piatti e vasi provenienti da Jingdezhen, e, se sì, di quanto<sup>544</sup>. Non si sa inoltre se, nel caso in cui esse fossero state più economiche, ciò fosse dovuto a una minore ricchezza dei fruitori, a una funzione meno importante o a entrambi i fattori<sup>545</sup>. C'è un divario temporale tra i piatti, i vasi e le statuette, tutti datati tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, e i restanti oggetti che ritraggono l'episodio dei calzari, i quali invece risalgono al XIX secolo<sup>546</sup>. L'episodio era popolare durante la tarda dinastia Qing, come è evidente dalla sua inclusione nei repertori di varie tradizioni operistiche locali, documentata in parte dalla sopravvivenza di diverse stampe d'opera del XIX secolo<sup>547</sup>. Un'opera di Pechino intitolata

---

<sup>538</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>539</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>540</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>541</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>542</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>543</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>544</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>545</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>546</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>547</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

*Taibai scrive mentre è ubriaco* è stata interpretata da attori come Li Liu (fl.1830-1835 circa) e Zhang Erkui (morto nel 1860), ai quali è attribuito il merito di aver arricchito l'opera di Pechino incorporandovi le tradizioni musicali dello Hubei e diventando noti per le loro interpretazioni di uomini maturi e barbuti (*laosheng*, 老生) in opere basate su famosi romanzi storici<sup>548</sup>. I critici, nell'analizzare tali ruoli, hanno posto più attenzione sulla capacità di recitare rispetto a prima, quando gli appassionati di teatro scrivevano di giovani uomini che interpretavano ruoli femminili (*dan*, 旦)<sup>549</sup>. *Taibai scrive mentre è ubriaco* venne interpretato anche da Chen Changsui e Wang Zhuxian a corte al tempo dell'imperatore Xianfeng, 咸丰 (1851-1861), e



9. Gruppo di figure in porcellana *Blanc de Chine*, tardo XVII-inizio XVIII secolo (da S. Marchant e figlio, Mostra del Blanc de Chine, n. 24). Fonte: Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

divenne anche parte dei repertori operistici di Anhui e Guangdong<sup>550</sup>. Il dramma musicale di Tu Long, la storia di Feng Menglong e alcuni capitoli del romanzo di Chu Renhuo vengono generalmente citati come fonti di riferimento di quest'opera<sup>551</sup>. La storia di Feng Menglong viene anche spesso citata, in libri sulle stampe per l'anno nuovo (*nianhua*, 年画), come fonte per le stampe che raffigurano l'episodio dei calzari; tuttavia, è evidente, dalle opere Qing e le pose e i costumi d'opera impiegati in queste immagini, che essa deve aver avuto un ruolo indiretto nella realizzazione di tali stampe, le quali rappresentano raffigurazioni create sul palco da attori che si servivano del convenzionale simbolismo di gesti, costumi e trucco<sup>552</sup>. In una di queste, proveniente da Fuyang (Linqun, nello Anhui), risalente alla dinastia Qing e pubblicata a colori, dal titolo *Li Bai traduce il documento*, il poeta siede in una posa contorta, con una tazza in mano, spingendo il piede contro il "barbaro" che, in ginocchio, regge il documento che egli sta

<sup>548</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>549</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>550</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>551</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.

<sup>552</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 379.



10. *Li Bai traduce il documento*, stampa xilografica a colori, Fuyang, Linquan, Anhui, Dinastia Qing (da Wang Shucun, *Zhongguo meishu quanji*, Huihua, vol. 21, Minjian nianhua, n. 136. Fonte: *Kathlyn Maureen Liscomb, Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China (1999)*, p. 380.

che tendevano a valorizzare le decorazioni sobrie, imita la natura stilizzata delle tradizioni drammatiche cinesi, nell'esaltare l'eroismo di Li Bai<sup>557</sup>. L'allestimento, nel 1861, di quest'opera a corte, con la partecipazione di Chen Changshui e Wang Zhuxian, può aver fornito un'occasione per la produzione di stampe a Yangliuqing (Tianjin, nello Hebei), un centro per la produzione di stampe a colori destinate alla corte, le quali, benché definite "popolari", sono più legate alle tradizioni pittoriche e alle illustrazioni per libri d'*élite* che a quelle di immagini destinate alle classi inferiori<sup>558</sup>. Tuttavia, esse condividono alcune caratteristiche con queste ultime per quanto riguarda i temi in esse trattati e per la tendenza ad utilizzare una tavolozza più brillante e pregiata di quella riservata alle imitazioni di dipinti, che di solito erano chiamate semplicemente "stampe xilografiche" (*banhua*, 版画) piuttosto che "stampe dell'anno nuovo", una designazione moderna per quelle utilizzate ampiamente (ma non esclusivamente) per rituali religiosi legati all'inizio dell'anno<sup>559</sup>. Una stampa colorata a mano prodotta a Yangliuqing, intitolata [*Li Bai*] *scrive ubriaco il documento straniero* cattura in maniera vivida lo stile drammatico degli attori. Come nella stampa dello Anhui, l'eroismo e l'ebbrezza di Li Bai sono trasmessi dalla mancanza di equilibrio della sua posa: egli è infatti qui ritratto piegato

traducendo<sup>553</sup>. Come l'inviato ritratto nel piatto sopra analizzato, anche questo porta un copricapo decorato da due piume<sup>554</sup>. Gao Lishi è ritratto proprio dietro a questo inviato, mentre Yang Guozhong e Yang Guifei sono ritratti all'estrema destra<sup>555</sup>. Il trucco simbolico raffigura Gao Lishi come un buffone, e l'inviato e Yang Guozhong comemalvagi<sup>556</sup>. Il progettista di questa stampa "popolare", svincolato da tradizioni pittoriche d'*élite*

<sup>553</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China (1999)*, p. 379.

<sup>554</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China (1999)*, p. 379.

<sup>555</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China (1999)*, p. 379.

<sup>556</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China (1999)*, p. 379.

<sup>557</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China (1999)*, p. 379.

<sup>558</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China (1999)*, pp. 379-380.

<sup>559</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China (1999)*, p. 380.

all'indietro intento a guardare il rotolo su cui sta cominciando a scrivere, mentre si accarezza la barba con l'altra mano ed alza un piede per farsi sfilare il calzare da Gao Lishi<sup>560</sup>. La posa accovacciata e il costume di quest'ultimo sono simbolo del suo ruolo di attore comico (*chou*, 丑), che era solitamente associato ad ufficiali corrotti<sup>561</sup>. Pur ritraendo Li Bai in una posa innaturale, l'artista aggiunge anche qualche tocco di realismo, cercando di rendere, negli occhi del poeta, un senso di sforzo dovuto al fatto che egli si stia qui concentrando per portare a termine il suo compito nonostante lo stato di ebbrezza<sup>562</sup>. Qui, come nella stampa proveniente dall'Anhui, l'attore che interpreta Li Bai ha la barba, indice di un uomo maturo<sup>563</sup>. Per ruoli del genere, la manipolazione della barba finta costituiva una parte importante dei movimenti e dei gesti stilizzati dell'attore<sup>564</sup>. Lì vicino, ad assisterlo, è la Preziosa Consorte Yang, la quale regge la tavoletta per l'inchiostro, mentre Yang Guozhong si china sul tavolo, pronto a srotolare il rotolo man mano che Li Bai scrive<sup>565</sup>. Il trucco del viso permanentemente bianco di Yang Guozhong è simbolo del suo tradimento e della sua astuzia, ma il progettista rende più complesso questo semplice simbolismo raffigurando il personaggio nella posa curva tipica di un uomo anziano dagli occhi tristi e stanchi<sup>566</sup>. La caratterizzazione dei personaggi è qui molto più marcata che nella stampa dello Anhui analizzata in precedenza, e questo è indice del significato istruttivo che il realizzatore quest'opera si prefigge di fornire<sup>567</sup>. Nel parlare di quest'opera, Bo Songnian, 薄松年 (1986-) afferma che la stampa esprime la gioia per la testimonianza della vittoria del bene sul male<sup>568</sup>. Egli la elogia in quanto immagine che, pur nella sua facile comprensibilità, si rivela al tempo stesso profonda, nel suo tentativo di istruire anche sul modo in cui gli attori debbano interpretare i loro ruoli<sup>569</sup>. Questa raffigurazione dell'episodio è inoltre più animata di quella della stampa dello Anhui, nonché molto più efficace nel tentativo di imitare il linguaggio del corpo degli attori dell'opera<sup>570</sup>. Questa particolare stampa d'opera è un esempio di copia popolare di immagini contemporanee di vario

---

<sup>560</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>561</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>562</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>563</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>564</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>565</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>566</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>567</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>568</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>569</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>570</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

tipo, e fornisce tuttavia un buon esempio di arte commerciale<sup>571</sup>. Le varie sfumature emotive sono state inoltre accentuate da chi ha aggiunto a mano il colore al disegno<sup>572</sup>. Durante la tarda dinastia Qing, l'episodio venne raffigurato su ceramiche popolari prodotte in alcune fornaci di Shiwan, in provincia di Guangdong<sup>573</sup>. Li Qingquan afferma che questo tema compare, in questa provincia, come decorazione per i colmi dei tetti di santuari ancestrali di famiglia durante le ere Tongzhi (1862-1874) e Guangxu (1875-1908), come si può vedere nel gruppo scultoreo in argilla che fa parte della decorazione del tetto del tempio ancestrale della famiglia Chen (Guangzhou, Guangdong), realizzata attorno al 1894 da un negozio di ceramiche di Shiwan chiamato Baoyu dal nome del suo proprietario, Wu Baoyu<sup>574</sup>. Qui, Li Bai è seduto al di sopra di Gao Lishi inginocchiato<sup>575</sup>, Yang Guifei è ritratta di fronte all'eunuco, e l'imperatore è raffigurato accanto a lei, ma più in alto e vicino a Li Bai<sup>576</sup>.

Identificata come una raffigurazione di Li Bai, ubriaco e in abbigliamento operistico, mentre viene sorretto da un lato da un giovane servo, è un'altra decorazione in ceramica di questo tipo, riportante il marchio del noto vasaio Huo Jin (霍津), mentre un'altra statuetta Shiwan risalente agli inizi del XX secolo presenta Li Bai sorretto da Gao Lishi, raffigurato anche in questo caso di piccole dimensioni per indicare la sua meschinità<sup>577</sup>. Un altro fattore da prendere in considerazione, per quanto riguarda gli oggetti artistici del XIX secolo legati alle rappresentazioni operistiche è, anzi, proprio quello degli spettatori delle opere a cui essi erano ispirati<sup>578</sup>. Sebbene *Taibai scrive ubriaco* sia stata rappresentata a corte almeno una volta, l'opera di Pechino era popolare presso tutti gli strati sociali, e ciò contribuì alla crescita di teatri urbani dove le opere potevano essere rappresentate tutto l'anno<sup>579</sup>. La figura di Li Bai come eroe nazionale - presentata forse anche in *zaju* Yuan di cui non ci è pervenuto altro che il titolo - si fonde talora con quella, più diffusa, del Li Bai perennemente ubriaco. La storia di Li Bai ubriaco intento a redigere un documento in grado di intimidire i barbari non compare nelle biografie di Li Bai contenute nel *Vecchio Libro dei Tang* o nel *Nuovo Libro dei Tang*. Tuttavia, come racconta Wei Hao nella sua prefazione, il poeta, convocato una volta dall'imperatore, si

---

<sup>571</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>572</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>573</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>574</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>575</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>576</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>577</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>578</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>579</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

presentò a quest'ultimo mezzo ubriaco<sup>580</sup>. L'imperatore gli ordinò quindi di scrivere un Ordine Imperale per la Guerra, ed egli sbrigliò il compito senza neanche scrivere prima una bozza<sup>581</sup>. La compilazione del documento sotto l'effetto dell'alcool è attestata - assieme al già citato episodio della rimozione dei calzari - in una poesia composta da Guanxiu per un ritratto anonimo di Li Bai, nonché in una breve lirica di Yao Sui<sup>582</sup>. Entrambi i poeti compiono, così facendo, un atto di grande coraggio, dal momento che tutte e due le poesie, che descrivono Li Bai intento a redigere un documento per intimidire dei "barbari", furono composte in un periodo in cui la Cina era governata dai mongoli, che i cinesi consideravano incivili<sup>583</sup>.<sup>584</sup>. Sempre in riferimento al carattere eccentrico di Li Bai, va inoltre ricordato che Stephen Owen ha in parte attribuito l'affetto dell'imperatore per Li Bai, nonché l'interesse dei lettori a lui contemporanei per le sue opere, proprio alla sua eccentricità, il che porterà gli autori di tali aneddoti, ancor prima della sua morte, ad accentuare gli aspetti più stravaganti della sua personalità<sup>585</sup>. Si può a questo punto introdurre un altro aspetto della personalità del poeta, ovvero la sua grande abilità nel redigere sul momento "documenti in lingue barbare" (*fanbiao*, 番表)<sup>586</sup>, che, come la sua attitudine al bere e il suo comportamento sregolato, veniva spesso esaltato<sup>587</sup>. La figura di Li Bai come un eroe nazionale è presente anche in alcune opere di epoca Ming, come l'opera musicale anonima *Li Bai redige ubriaco il documento per pacificare i barbari orientali*, che non ci è pervenuta<sup>588</sup>. La frequente presenza di Li Bai nelle opere musicali della dinastia Ming trova una conferma nel dipinto sul ventaglio di Liu Zhennan, sebbene le informazioni riportate su di esso nel 1602 non siano sufficienti a stabilire se faccia riferimento a opere musicali del genere<sup>589</sup>. Liu Zhennan afferma di essersi ispirato alla scena in cui Li Bai rimprovera An Lushan, successiva a quella in cui il poeta redige il documento per intimorire i barbari<sup>590</sup>. Liu Zhennan precisa di non aver avuto alcun dubbio sulla veridicità dell'accaduto, messa in dubbio, invece, da altri spettatori<sup>591</sup>. Il ventaglio, unica sua opera pervenutaci, attesta come la scena del dramma di Wang Bocheng in cui Li Bai accusa An

---

<sup>580</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 361.

<sup>581</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 361.

<sup>582</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 361.

<sup>583</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 361.

<sup>584</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 362.

<sup>585</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 362.

<sup>586</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 63.

<sup>587</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 63.

<sup>588</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

<sup>589</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

<sup>590</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

<sup>591</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.



Lushan sia stata ripresa in altre rappresentazioni del dramma o in altre opere teatrali<sup>592</sup>. Li Bai è qui ritratto ubriaco e un po' barcollante, mentre il senso di accusa che egli esprime nel puntare il dito contro An Lushan è accentuato dalla sua posa e dal suo abbigliamento, il quale, al contrario, è raffigurato dritto, intento ad accarezzarsi la barba, probabilmente ritenendo impossibile che un poeta ubriaco possa sventare la sua rivolta<sup>593</sup>. Una grande stampa d'opera dipinta a mano di epoca Qing, intitolata *Li Taibai scrive ubriaco il documento straniero* è stata realizzata a Yangliuqing per la corte<sup>594</sup>. Sebbene il riferimento a una rappresentazione teatrale sia qui reso attraverso la chiara identificazione delle varie tipologie di ruolo, l'elaborata impostazione e la caratterizzazione relativamente pacata riducono la qualità melodrammatica dell'opera al minimo<sup>595</sup>. Pur trasmettendo una sorta di decoro opulento, questa stampa, a differenza di quelle di Yangliuqing e dell'Anhui, fornisce delle etichette per i personaggi principali, nonostante la maggior parte di essi sia facilmente riconoscibile anche senza l'aiuto di queste ultime, il che diminuisce la drammaticità della scena<sup>596</sup>. Tali etichette si rivelano tuttavia utili per quanto riguarda il riconoscimento del personaggio ritratto in piedi alla sinistra di Li Bai, identificato con He Zhizhang, l'ufficiale di corte che, in molte versioni della storia, richiama l'attenzione dell'imperatore sulle abilità di Li Bai come traduttore<sup>597</sup>. He Zhizhang, che tuttavia in altre opere d'arte pervenuteci non compare, è quel compagno di bevute di Li Bai che lo soprannominò "l'Immortale Esiliato"<sup>598</sup>.

---

<sup>592</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 368.

<sup>593</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 368-369.

<sup>594</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>595</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 380.

<sup>596</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 380-381.

<sup>597</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>598</sup> Kathlyn Maureen Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

L'opera, meglio nota col titolo (*Li Taibai scrive ubriaco*), fa anche parte del repertorio operistico cantonese<sup>599</sup>.



11. *Li Bai scrive ubriaco il documento straniero*, xilografia, dipinta a mano allo Canglian zenghua dian, Yangliuqing, Tianjin, Hebei, Dinastia Qing. L'Eremitaggio, San Pietroburgo (da Wang Shucun e Li Fuqing, *Sulian cang Zhongguo minjian nianhua zhenpin ji*, n. 81). Fonte: Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

L'interesse per la visione eroica della figura di Li Bai continuò fino al XX secolo<sup>600</sup>. Si suppone che, in questo periodo, la produzione, da oggetti d'arte commissionati da individui altamente istruiti e spesso dotati di potere politico, sia progressivamente passata ad oggetti destinati ad un mercato sempre più competitivo e a consumatori con diversi gradi di reddito e istruzione<sup>601</sup>. Questo cambiamento è parallelo al passaggio dalla predilezione per le storie su Li Bai scritte in vernacolo piuttosto che per quelle in cinese classico<sup>602</sup>. L'aumento progressivo della popolarità di varie forme di spettacolo musicale e, in seguito, delle opere, ha chiaramente giocato un ruolo importante nella diffusione di storie che presentavano Li Bai come un eroe affascinante e non convenzionale<sup>603</sup>. Sebbene i riferimenti a convenzioni sceniche siano più chiari in oggetti Qing, non è da escludere la possibilità che gli spettacoli teatrali abbiano incominciato ad influenzare tematiche selezionate per opere d'arte già a partire dalla dinastia

<sup>599</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>600</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>601</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 381.

<sup>602</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), pp. 381-382.

<sup>603</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 382.

Yuan, quando i drammi musicali settentrionali cominciarono ad essere apprezzati da molte fasce della società<sup>604</sup>. La grande e duratura popolarità dell'episodio dei calzari, suggerisce che esso avesse anche degli scopi politici meno specifici, come quello di confortare chi avesse subito un'umiliazione<sup>605</sup>.

### 3.2. Liang Kai e Zhou Tiehai. Due versioni di un ritratto emblematico.

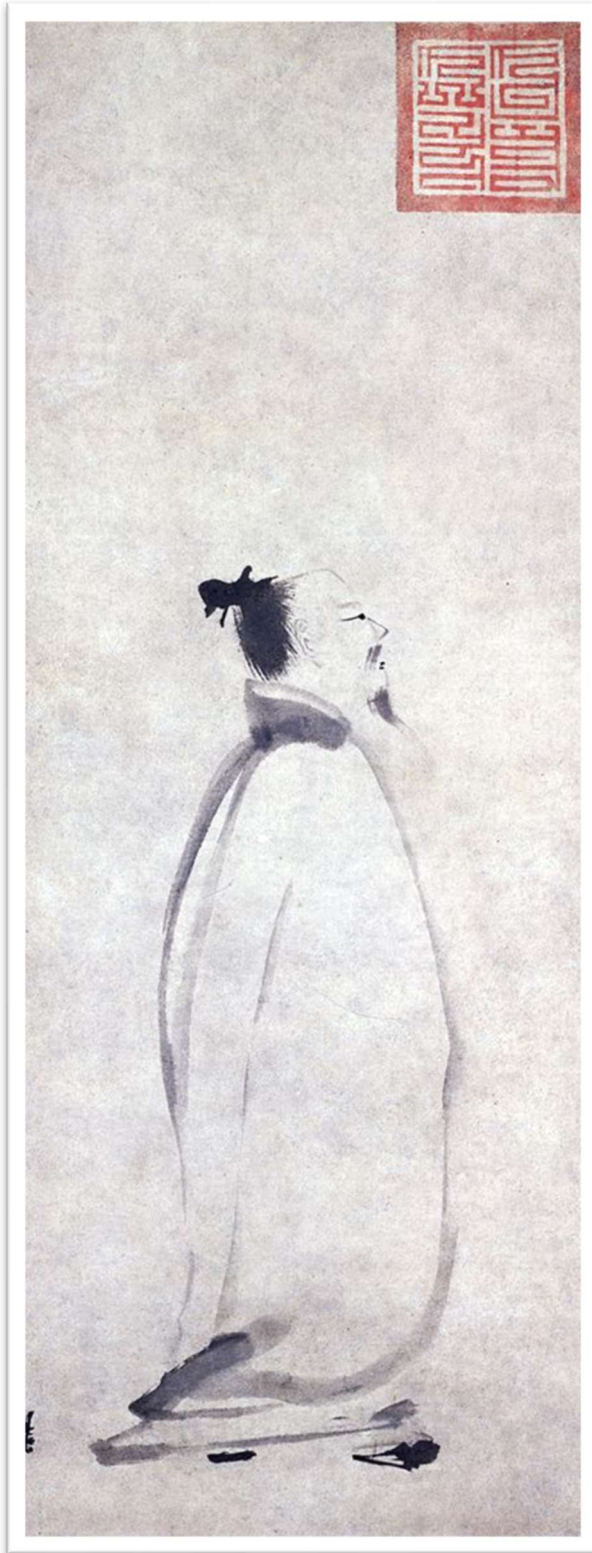
Sebbene le opere fin qui analizzate pongano l'attenzione sulla figura di Li Bai, per poter analizzare un'opera che lo presenti come unico personaggio bisogna prendere in considerazione il ritratto di Li Bai realizzato da Liang Kai, che può essere forse considerato come il ritratto più famoso raffigurante il poeta, e che per questo motivo merita un discorso a parte. Nonostante il suo talento nella pittura di paesaggio, nonché nella raffigurazione di animali e piante, Liang Kai è ricordato soprattutto come pittore di figure umane. Molte delle sue opere, come, ad esempio, *Il sesto patriarca Chan taglia il bambù* (*Liu Zu zhuo zhu tu*, 六祖斫竹图) o *Paesaggio innevato* (*Xuejing shanshui tu*, 雪景山水图), entrambi facenti parte della Collezione del Museo Nazionale di Tokyo, sono conservate in Giappone. A questo insieme di opere appartiene anche il celebre dipinto *Li Bai recita una poesia* (*Li Bai xingyun tu*, 李白行吟图, prima metà del XIII secolo, inchiostro su carta, Museo Nazionale di Tokyo). In quest'opera, Liang Kai con poche pennellate di solo inchiostro, tipiche della pittura dei letterati, traccia la figura di Li Bai raffigurandola di profilo, con la fronte squadrata inclinata, i capelli lisci, la barba leggermente arriciata, la mascella leggermente rialzata ed entrambe le mani dietro la schiena<sup>606</sup>. Pur nella sua semplicità, il dipinto non riporta alcun tratto superfluo, e si presenta come una raffigurazione estremamente vivida della figura del poeta. Sempre in conformità con lo stile dei pittori-letterati, Liang Kai non ha, qui, alcun interesse a dare un benché minimo tratto di realismo: si tratta, infatti, di un ritratto ideale, quasi fosse una sorta di rappresentazione del Li Bai che immaginiamo oggi, a metà fra mito e realtà.

---

<sup>604</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 382.

<sup>605</sup> Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999), p. 382.

<sup>606</sup> James Cahill *Chinese Painting*, Skira, p. 98.



12. Liang Kai, *Ritratto ideale del poeta Li Bai*, Tokyo, Museo Nazionale, collezione Matsudaira. Fonte: *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 8/5/22.

È pur vero, tuttavia, che questa mancanza di realismo è una caratteristica comune alla pittura cinese antica in generale, motivo per cui l'arte cinese venne descritta in termini solitamente negativi da alcuni dei primi occidentali che mostrarono interesse per la Cina ed ebbero talvolta modo di visitarla di persona. A tal proposito, pare appropriato citare qui un passo *dell'Istoria della Compagnia di Gesù* (prima apparizione: 1653-1673) del gesuita Daniello Bartoli, tratta dal libro primo della terza sezione, dedicata appunto alla Cina. Al capitolo 45, intitolato *Del disegnare, e dipingere*, si può infatti leggere: "Non san dipingere a olio, ma solo ad una certa lor tempera; e quel ch'è peggio, sono affatto ignoranti dell'ombreggiar regolato, non usando di prendere un lume determinato, e secondo esso compartire i chiari, e gli scuri, a cui, e quanto si debbono: e sfumare, e unire i colori, di che altresì non san nulla: e pur di questo loro così rozzo tingere, più che dipingere, non solamente s'appagano, ma per più non sapere, a maraviglia si pregiano, e han l'arte, e i professori d'essa in gran conto"<sup>607</sup>. Quello che sfuggiva allora al Bartoli e che risulta più comprensibile ad un osservatore occidentale odierno educato all'arte contemporanea, è la teoria - sostenuta dai pittori letterati che si riunirono attorno alla figura di Su Shi - secondo cui la qualità di un dipinto dovrebbe riflettere le qualità personali dell'artista, e il contenuto del dipinto deriverebbe perciò dalla mente dell'artista stesso, senza avere alcuna necessaria relazione con ciò che l'autore o lo spettatore pensino o sentano

<sup>607</sup> Daniello Bartoli *La Cina*, p. 103.

riguardo al soggetto del dipinto. Di conseguenza, il valore dell'opera non dipende dalla sua somiglianza con ciò che viene rappresentato, che serve soltanto come materia grezza da trasformare in opera d'arte, e le modalità in cui questa trasformazione avviene, attraverso le pennellate, rivelano qualcosa sull'artista e sul suo stato d'animo al momento della realizzazione dell'opera. Il realismo viene, anzi, considerato come un qualcosa di negativo, come emerge dalle seguenti parole dello stesso Su Dongpo: "Chiunque parli di pittura in termini di somiglianza merita di essere classificato come un bambino". Inoltre, dal momento che il pregio di questi dipinti risiede nel loro valore formale legato a pennello, inchiostro e carta, ciò che viene rappresentato assume una minore importanza: anzi, è preferito un soggetto che non sia di per sé bello o interessante. Tutto è affidato all'inchiostro (che viene talvolta applicato in maniera più o meno asciutta a seconda dei casi) e alle varie tecniche di impiego del pennello, visione, questa, estremamente moderna. moderna.

Circa tre secoli dopo la compilazione dell'opera del Bartoli, il tema viene ripreso - questa volta da uno scrittore cinese che si esprime a favore della pittura tradizionale del proprio Paese - in un passo dell'opera *Etichetta e igiene* (*Liyi he weisheng*, 礼仪和卫生, 1939) di Liu Na'ou, che, nell'episodio dell'incontro tra il protagonista (l'avvocato Yao Qiming) e un commerciante d'arte francese, recita: "Signor Yao, tutti dicono che l'arte orientale è distante dalla realtà, perciò non possiede alcun tocco vitale. Io dico che non è così. Per esempio, i quadri cinesi non seguono la prospettiva, perciò, sia che si rappresentino paesaggi o persone, le distanze all'interno del quadro e i rapporti spaziali non sono mai corretti. Questo è un dato di fatto, ritengo tuttavia che ciò sia assolutamente irrilevante in merito all'efficacia del quadro stesso. In effetti, quando noi contempliamo i quadri occidentali, quelle linee ricurve e quelle angolazioni perfette si ha una percezione vivida della realtà, ma lo stesso non si potrebbe forse anche sostenere in merito ai quadri orientali [东方]? Anche se linee e sagome non sono perfette, non è forse proprio all'interno di queste linee e sagome imperfette che possiamo riattivare la memoria? La forza dell'immaginazione nell'ambito di questa riattivazione della memoria potrà rievocare l'essenza del reale, proprio come le ombre rivelano la concretezza del corpo umano. Questa percezione della realtà forse non corrisponde alla percezione della realtà tipica dei quadri occidentali, ma quanto meno la si può definire bella, libera, poetica, completamente priva dei desideri lascivi intrinseci alla realtà. Per questo motivo, dal mio punto di vista di pittore occidentale, provo una gioia estrema nel contemplare la rappresentazione di quei personaggi così bizzarri rappresentati nei quadri della dinastia Tang. Sostengo che i volti di quegli attori dell'Opera di Pechino sono davvero interessanti. Privati della loro maschera, non sarebbero altro che realistici, orrendi volti di attori, come associarli a figure eroiche? Questa finzione bizzarra, soprattutto quando la si associa ai suoni festosi degli schiamazzi di gioia, restituisce un tocco vitale a una storia già morta. Anche il mio negozio di antichità segue lo stesso principio. L'interesse per gli oggetti antichi deve essere attribuito alle qualità artistiche all'oggetto antico. Tuttavia, se non ci fossero millenni di storia tra l'oggetto e le persone, queste non lo apprezzerebbero in tal modo. Perché, non è

forse vero, signor Yao, che è proprio la distanza nel tempo e nello spazio a sollecitare la fantasia e a riformulare il senso estetico?” (Liu Na’ou, 1939a, p.119)<sup>608</sup>.

L’invito a mantenere le caratteristiche, per così dire, “negative”, dell’arte cinese tradizionale (come l’imprecisione nel tracciare linee e sagome) e al tempo stesso a “riformulare il senso estetico (...)” sembra emergere chiaramente in alcune opere di Zhou Tiehai<sup>609</sup>. Si potrebbe affermare, riprendendo una metafora formulata dallo stesso Zhou Tiehai, che “come lo scontro binario tra Russia e America fu reso obsoleto dalla fine della Guerra Fredda, così il confronto fra pittura a inchiostro e pittura ad olio venne sopraffatto, negli anni ‘90, in modo particolare quando gli artisti si trasferirono all’estero”. A partire da questa riflessione, ecco così che Zhou Tiehai dà vita ad opere che si presentano come copie di opere particolarmente note dell’arte tradizionale cinese, come il trittico di tre pannelli in inchiostro e colore su seta *Guanyin, gru e gibbone*, realizzato da uno dei monaci buddhisti e pittori amatoriali sempre associati al circolo di Su Dongpo, Mu Qi - anche noto come Muxi, 牧溪 (XIII secolo circa), che Zhou Tiehai riproduce con l’aerografo. Sempre con l’aerografo Zhou Tiehai realizza la sua personale versione del ritratto di Li Bai realizzato da Liang Kai. Diversa è qui la tecnica con cui viene realizzato il dipinto, ma il poeta mantiene comunque la sua espressione impassibile e tutto il fascino della sua personalità.

## Capitolo 4. Li Bai nella musica.

### 4.1. L’oriente nella musica occidentale. Un breve preambolo.

L’opera di Zhou Tiehai è un chiaro esempio di come la figura di Li Bai non abbia smesso di affascinare gli artisti neanche in epoca moderna. Non solo: la progressiva apertura della Cina al resto del mondo avvenuta negli ultimi secoli ha portato alla diffusione di opere ispirate ad elementi della cultura cinese - comprese, appunto, le poesie di Li Bai - anche in occidente. L’ambito artistico che in occidente risente per primo, e in maniera più evidente, dell’influsso della cultura cinese, è probabilmente quello musicale, dove questa influenza si riscontra già a metà del XVIII secolo. Tuttavia, nelle prime opere musicali, l’influsso della cultura cinese avviene sempre in maniera indiretta. Un primo esempio di ciò si può riscontrare nel libretto (messo in musica da più compositori) de *L’eroe cinese* (1752) scritto da Pietro Metastasio, che si presenta come un adattamento (e non una vera e propria traduzione) dell’opera del drammaturgo cinese Ji Junxiang, 纪君祥 (dinastia Yuan, 1280-1368) *L’orfano della famiglia Zhao* (*Zhao shi gu’er*, 赵氏孤儿) basato sulla traduzione in francese del gesuita Joseph-Henry Prémare (1666-736)<sup>610</sup>. Lo stesso vale anche per quella che è probabilmente la più famosa delle opere con ambientazione orientale, ovvero la *Turandot* di Giacomo Puccini (1858-1924), rappresentata per la prima volta nel 1926 con il completamento di Franco Alfano (1876-1954): pur essendo ambientata in Cina, essa è basata, infatti, sul poema del poeta persiano Nizami (1141-1204 ca) *Haft Peykar* (*Le sette effigi*, tradotto in Italiano come *Le sette principesse*)<sup>611</sup>, il quarto di una serie di cinque poemi romanzeschi a rima baciata nota come *Khamsa* (*Cinque*

<sup>608</sup> Liu Na’ou *Etichetta e igiene*, citato in Nicoletta Pesaro, Melinda Pirazzioli *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere, correnti*, pp. 148-149.

<sup>609</sup> Julia F. Andrews, Kuyi Shen, *The Art of Modern China*, University of California Press, p. 266.

<sup>610</sup> *Enciclopedia Treccani* online.

<sup>611</sup> *Enciclopedia Treccani* online, alla voce: “Turandot”, consultata il giorno 23/2/22.

*poemi*), del quale è particolarmente nota l'edizione illustrata da Riza-i Abbasi (1565-1635)<sup>612</sup>. Il passaggio a un'ambientazione cinese è ancora più indiretto se si pensa che, ad ispirare l'opera di Puccini, è in realtà la fiaba *Turandot* (1762) di Carlo Gozzi (1720-1806) - facente parte di una raccolta di dieci *Fiabe* composte tra il 1761 e il 1766 per la compagnia comica di Sacchi, le quali ispireranno, nel corso dei secoli, Sergej Prokofe'v (1891-1953)<sup>613</sup>, Alfredo Casella (1883-1947)<sup>614</sup>, Hans Werner Henze (1926-2012)<sup>615</sup> e Bruno Maderna (1920-1973)<sup>616</sup>. La novella di Gozzi, verseggiata nel 1802 da Friedrich Schiller (1759-1805), aveva in precedenza ispirato le meno note opere *Turandot, Prinzessin von China* (1809)<sup>617</sup> di Carl Maria von Weber (1786-1826) e *Turandot* (1917)<sup>618</sup> di Ferruccio Busoni (1866-1924)<sup>619</sup>, e avrebbe, dopo Puccini, ispirato il compositore austriaco Gottfried von Einem (1918-1996) per il suo balletto *Prinzessin Turandot* (1944)<sup>620</sup>. Va precisato che la stessa scelta di Alfano come compositore più adatto al completamento dell'opera pucciniana derivava dal fatto che egli aveva composto l'opera *Sakuntala* (rappresentata per la prima volta al Teatro Comunale di Bologna il 10 dicembre 1921 con il titolo *La leggenda Sakuntala* e in seguito rappresentata con il nuovo titolo, rimasto poi definitivo, all'Opera di Roma il 9 gennaio 1952), ispirata al dramma *Il riconoscimento di Śakuntalā - Abhijñānashākuntala* o *Abhijñānaśākuntalam*, Devanagari: अभिज्ञान शाकुन्तलम् - di Kalidasa, कालिदास, *Kālidāsa* (secc.IV-V)<sup>621</sup>, a sua volta ispirato a un episodio del *Mahābhārata*<sup>622</sup>, महाभारत (*Grande [poema] dei Bharata*), monumentale poema epico tradizionalmente attribuito a Vyasa, *Vyāsaḥ*, व्यासः, e composto tra il IV secolo a.C. e il IV secolo<sup>623</sup>. L'interesse di Alfano per la letteratura orientale si rispecchia anche in due serie di musiche da lui composte su testi di Rabindranath Tagore (1860-1941<sup>624</sup>), la quale costituisce solo *una* delle tante serie di musiche su poesie orientali composte, nel XX secolo, fra le quali figurano, ad esempio, le due serie (composte tra il 1911 e il 1915) di *Canti d'amore di Hafiz* di Karol Szymanowski (1882-1937)<sup>625</sup>, *Quattro liriche su parole di poeti armeni* (1921) di Ottorino Respighi (1879-1936)<sup>626</sup> o *4 Indian Love Lyrics* di Amy Woodforde-Finden (1860-1919). Una struttura simile presentano anche le due serie che verranno qui di seguito analizzate più nel dettaglio, ovvero *Das Lied von der Erde* (*Il canto della Terra*, 1908) di Gustav Mahler e *Seventeen Lyrics of Li Po* (1930-1933) di Harry Partch.

#### 4.2. Li Bai. Da Gautier a Mahler.

*Das Lied von der Erde* consiste in un sorta di sinfonia di *Lieder* per contralto, tenore e orchestra, che si serve di sette poesie selezionate dall'antologia *Chinesische Flöte*:

<sup>612</sup> Stephen Farthing, Geoff Dyer *1001 DIPINTI. Una guida completa ai capolavori della pittura*, p. 235.

<sup>613</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 704.

<sup>614</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 149.

<sup>615</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, pp. 384-385.

<sup>616</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 501.

<sup>617</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 975.

<sup>618</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 118.

<sup>619</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 1238.

<sup>620</sup> *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 6/4/22.

<sup>621</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 1222.

<sup>622</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura, P-Z*, Garzanti, p. 1682.

<sup>623</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura, A-O*, Garzanti, p. 683.

<sup>624</sup> *Enciclopedia Treccani* online, consultata il giorno 23/2/22.

<sup>625</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 873.

<sup>626</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 739.

*Nachdichtungen chinesischer Lyrik (Flauto cinese: adattamenti di Poesia cinese, 1907)* di Hans Bethge, che tuttavia non è una traduzione diretta delle poesie di Li Bai, bensì una libera imitazione di un'altra antologia, *Chinesische Lyrik (Poesia cinese, 1905)* di Hans Heilmann, a sua volta basata su due traduzioni francesi, ovvero *Poésies de l'époque des Thang (Poesie dell'epoca dei Tang, 1862)* del marchese d'Hervey-Saint-Denys (1823-1892)<sup>627</sup> - e *Livre de Jade (Libro di Jade, 1867)* di Judith Gautier (1846-1917), le quali, pur essendo state realizzate nella stessa decade, presentano uno stile di traduzione molto diverso l'una dall'altra<sup>628</sup>. Va tuttavia precisato che, mentre Hervey-Saint-Denys è un illustre sinologo, Judith Gautier è invece una traduttrice dilettante, figlia di Théophile Gautier (1811-1872), autore del celebre romanzo *Il Capitano Fracassa (Le Capitain Fracasse, 1863)*, nonché teorizzatore, nel romanzo *Mademoiselle de Maupin (1835)*, del concetto de "l'art pour l'art"<sup>629</sup>, riassunto nell'affermazione: "Di veramente bello c'è soltanto quel che non può servire a niente; tutto ciò che è utile è brutto, perché è espressione di un bisogno, e i bisogni dell'uomo sono ignobili e disgustosi come la sua povera ed inferma natura"<sup>630</sup>. Le differenze di approccio alla traduzione fra i due si possono forse percepire anche nelle sette poesie musicate da Mahler: infatti, mentre le fonti delle cinque poesie riprese dalla raccolta di Hervey-Saint-Denys sono abbastanza facili da identificare, lo stesso non si può dire delle due poesie riprese dall'antologia di Judith Gautier, che costituiscono rispettivamente i testi della seconda e della terza canzone, ovvero *Der Einsame im Herbst (Il solitario in autunno)* e *Von der Jugend (Della gioventù)*, dal momento che le traduzioni della Gautier si distaccano dai testi originali e presentano talvolta – come ammesso dalla stessa traduttrice<sup>631</sup> - dei veri e propri errori di interpretazione, il che ha portato, ad esempio, Donald Mitchell (1925-2017), nell'opera *Gustav Mahler, Vol 3: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations (1975)*, ad affermare che la fonte di *Von der Jugend* "(...) forse rimarrà non identificabile, dal momento che la Gautier (...) sembra qui aver escogitato su qualunque base un pezzo di *chinoiserie* di indubbio fascino ed eleganza"<sup>632</sup>. Tuttavia, va precisato che le uniche poesie ad essere state esaminate sono queste due, mentre solo un'analisi approfondita di tutte le poesie che costituiscono l'antologia potrebbe, forse, rivelare appieno l'approccio che la Gautier aveva alla traduzione<sup>633</sup>. In secondo luogo, sebbene la traduttrice riporti i nomi degli autori dei singoli componimenti (che talvolta si rivelano scorretti come nel caso di una poesia di Bai Juyi dove il nome del poeta viene confuso con quello dell'eroina della poesia<sup>634</sup>), la raccolta è priva di annotazioni o note esplicative.<sup>635</sup> Come sottolineato da Joanna Richardson (1925-2008) nella sua biografia di Judith Gautier, è possibile che la traduttrice avesse utilizzato come unica fonte per le sue traduzioni i manoscritti cinesi contenuti nella Bibliothèque Imperiale di Parigi (come confermato in una lettera di suo padre del febbraio del 1866)<sup>636</sup>. La prima edizione del libro di Judith Gautier viene pubblicata nel 1867, e consiste in una raccolta di 71 poesie, divise in 7

<sup>627</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta, Prefazione*, p. XV.

<sup>628</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 83.

<sup>629</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura*, Garzanti, pp. 441-442.

<sup>630</sup> Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin, Prefazione*, citata in [letteralmente.net](https://letteralmente.net) (<https://letteralmente.net>), consultato il giorno 28 dicembre 2021.

<sup>631</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 85.

<sup>632</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, pp. 83-84.

<sup>633</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 84.

<sup>634</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 86.

<sup>635</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, pp. 84-85.

<sup>636</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 84.



sezioni riportanti i titoli: *Amanti, Luna, Autunno, Viaggiatori, Vino, Guerra e Poeti*<sup>637</sup>. Nel 1902 viene pubblicata una nuova edizione del libro, che include 40 nuove traduzioni, per un totale di 111 poesie, la fonte di una sessantina delle quali può essere riconosciuta per il fatto che talvolta venga tradotta solo una parte della poesia e il resto venga separato per realizzarne un'altra con titolo diverso, o che i nomi propri vengano sostituiti da nomi comuni, o ancora per il ribaltamento e l'aggiunta di parole o frasi non presenti nel testo originale<sup>638</sup>. È questo il caso, ad esempio, della poesia di Li Bai *La locanda*, dove a "luce lunare" la traduttrice aggiunge l'aggettivo "bianca", o della poesia *Chant des oiseaux, le soir* (*Canto degli uccelli, la sera*), che è basata sulla poesia di Li Bai *I corvi che gracchiano di notte*, e che presenta le parole "con fiori brillanti"<sup>639</sup>. Per quanto riguarda invece la *Ballata del canto del dolore* (*Beige xing, 悲歌行*), a cui è ispirato il brano *Il brindisi del dolore della Terra* (*Das Trinklied vom Jammer der Erde*), essa viene considerata apocrifia nell'undicesimo secolo per via della banalità del linguaggio che la caratterizza, mentre di recente tale componimento è stato riconosciuto come opera di Li Bai<sup>640</sup>. A volte, invece, l'identificazione delle poesie si rivela piuttosto semplice, dal momento che molte di queste traduzioni sono pressoché letterali<sup>641</sup>. Sebbene il formato generale dell'edizione del 1902 sia lo stesso delle edizioni successive (pubblicate nel 1908, nel 1928 e nel 1933), il modo di attribuire il nome ai poeti cambia<sup>642</sup>. Nell'edizione del 1902, rispetto alla prima edizione, il nome di ogni poeta è accompagnato dalla sua scrittura in caratteri cinesi, che verrà poi omessa nell'edizione del 1933, forse perché la stessa Gautier si era resa conto che in alcuni casi essa presentava degli errori<sup>643</sup>. Nell'usare il *Livre de Jade* come fonte per la sua *Chinesische Lyrik*, Heilmann (che in genere traduce sia le poesie del *Livre de Jade* sia quelle delle *Poésies* di Hervey-Saint-Denys in maniera letterale) si serve probabilmente dell'edizione del 1902, dal momento che il suo libro, del 1905, contiene la sua traduzione in tedesco di alcune poesie comparse per la prima volta, appunto, solo in quell'edizione<sup>644</sup>. Il testo della terza canzone che compone l'opera di Mahler, *Von der Jugend*, è riconducibile alla poesia della Gautier *Pavillon de porcelaine*, che la traduttrice indica come una poesia di Li Bai (da lei translitterato come Li-Taï-Pé), nonostante gli studiosi non siano riusciti ad individuare la poesia originale, dal momento che nessuna poesia di Li Bai nomina il padiglione qui citato<sup>645</sup>.

Le possibili cause di tutto ciò sono tre: la Gautier può (come è stato suggerito da Mitchell) aver sbagliato ad attribuire la poesia a Li Bai, può aver compiuto qualche errore nel tradurre una poesia effettivamente scritta da Li Bai, o può aver compiuto entrambi gli errori contemporaneamente<sup>646</sup>. Sebbene nessuna delle poesie della raccolta combaci esattamente con quelle di Judith Gautier, essa sembra mostrare delle analogie con la poesia di Li Bai *Una festa al Padiglione del Signor Tao*, nonostante la parola "porcellana", riferita, nella traduzione della Gautier, al padiglione, non compaia in realtà nel testo cinese<sup>647</sup>. Nel titolo della poesia di Li Bai, il primo carattere (*yan, 宴*) significa "festa", mentre gli ultimi due caratteri (*tingzi, 亭子*)

<sup>637</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 85.

<sup>638</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, pp. 85-86.

<sup>639</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 86.

<sup>640</sup> Pietro De Laurentis (a cura di) *Li Bai. L'uomo, il poeta*, p. 66.

<sup>641</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 86.

<sup>642</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 85.

<sup>643</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 85.

<sup>644</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 85.

<sup>645</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 91.

<sup>646</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, pp. 91-92.

<sup>647</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, p. 92.

stanno per “padiglione”. I due caratteri centrali (*Tao jia*, 陶家), tuttavia, possono essere interpretati l’uno come un nome proprio o come il termine “porcellana”, l’altro come “casa” o come “famiglia”, motivo per cui è possibile che Judith Gautier li abbia per sbaglio tradotti come: “il padiglione di porcellana” anziché: “il padiglione della famiglia Tao”<sup>648</sup>. Non solo: alla comparsa, nel testo originale, del termine “padiglione”, la traduttrice aggiunge a quest’ultimo l’attributo “verde e bianco”, non presente nel testo cinese, rendendo più vivida l’immagine del padiglione, ma al tempo stesso meno identificabile la poesia a cui si fa riferimento<sup>649</sup>. Altra aggiunta della Gautier dev’essere anche il ponte di giada nominato nell’ultimo verso della prima strofa<sup>650</sup>. Nella quarta strofa, invece, si può osservare un’immagine abbastanza simile a quella descritta nel terzo verso del testo originale, in cui “la superficie chiara del lago nel giardino riflette tutto come uno specchio”<sup>651</sup>. Sembrerebbe che in questa poesia la traduttrice abbia in buona parte creato un componimento suo personale, partendo dal titolo e dal terzo verso della poesia di Li Bai, il che sarebbe coerente con la sua tendenza ad estrarre soltanto una parte di una poesia relativamente lunga<sup>652</sup>. Importanti, in questa traduzione, sono anche gli amici che bevono, parlano e compongono versi nel padiglione, i quali non compaiono nella poesia di Li Bai, ma vengono comunque nominati in una nota alla poesia riportata dal commentatore Wang-Khi nell’edizione delle poesie utilizzata dalla Gautier<sup>653</sup>. La somiglianza tra il commento di Wang-Khi e la scena descritta nella traduzione conferma che *Una festa al padiglione del signor Tao* dev’essere stata la fonte della poesia *Pavillon de porcelaine*<sup>654</sup>. Un padiglione in porcellana costruito a imitazione di un edificio situato all’interno del Palazzo d’Estate vicino a Pechino, e del quale Hervey-Saint-Denys era il responsabile, fu in effetti costruito a Parigi nel 1867, l’anno della pubblicazione del *Livre de Jade*, ma, a prescindere dal fatto che tale padiglione esistesse davvero in Cina, quello nominato dalla Gautier nel titolo della poesia è in realtà il frutto dell’errore d’interpretazione già descritto<sup>655</sup>.

---

<sup>648</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, p. 92.

<sup>649</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, p. 92.

<sup>650</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, p. 92.

<sup>651</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, p. 92.

<sup>652</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, p. 92.

<sup>653</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, p. 92.

<sup>654</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, p. 92.

<sup>655</sup> Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, p. 94.

### 4.3. Harry Partch. Un Li Bai d'avanguardia.



13. Harry Partch suona la viola (1933). Fonte: Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 23.

Più sperimentale si presenta invece la serie *Seventeen Lyrics by Li Po*, che lo statunitense Harry Partch, compositore nonché inventore di strumenti musicali<sup>656</sup>, inizia a comporre nel dicembre del 1930 a New Orleans, e di cui porta a termine la composizione a Gloucester, Massachusetts, nell'agosto del 1933<sup>657</sup>. Le diciassette liriche, che costituiscono la composizione più datata fra quante preservate dall'autore, sono scritte per voce e viola adattata in un sistema di intonazione appena estesa microtonalmente<sup>658</sup>, e costituiscono il primo esempio dell'interesse di Partch per le letterature asiatiche, che si ripresenterà nella sua opera *Delusion of the Fury* (1969)<sup>659</sup>, ispirata al dramma *Noh Atsumori* di Zeami Motokiyo (1363 ca-1443 ca). L'opera costituisce il primo componimento scritto dal compositore per uno strumento di sua invenzione<sup>660</sup>. Partch continuerà, da questo momento in poi, a comporre musica per strumenti

da lui stesso ideati<sup>661</sup>. L'intonazione è la risorsa principale attraverso la quale Partch articola il senso dei testi di Li Bai<sup>662</sup>. Nella partitura, alle sillabe del testo sono assegnati valori di altezza, ma il ritmo è lasciato libero: le parole devono essere intonate seguendo i ritmi naturali della pronuncia parlata, proprio come nelle migliori traduzioni<sup>663</sup>. Il ritmo metrico appare solo nei passaggi di vocalizzi senza parole<sup>664</sup>. L'intento del compositore di preservare in questo modo il senso e il ritmo intrinseco del testo pone una corrispondente enfasi sulla tonalità come parametro compositivo<sup>665</sup>. Tale uso della parola e della voce sembra richiamare lo *Sprechgesang* ("canto parlato")<sup>666</sup>. Il termine deriva dalle parole tedesche

---

<sup>656</sup> *Dizionario dell'Opera Baldini&Castoldi*, consultato sul sito [www.operamanager.com](http://www.operamanager.com), alla voce: "Harry Partch-Revelation in the Corthouse Park".

<sup>657</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 22.

<sup>658</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 22.

<sup>659</sup> *Enciclopedia Treccani* online, alla voce: "GOEBBELS, Heiner", consultata il giorno 23/2/22.

<sup>660</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 22.

<sup>661</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 22.

<sup>662</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 24.

<sup>663</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 24.

<sup>664</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 24.

<sup>665</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 24.

<sup>666</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, p. 797.

“*sprechen*” (“parlare”) e “*Gesang*” (“Canto”)<sup>667</sup>, ed è stato utilizzato per la prima volta da Arnold Schönberg (1874-1951) nel suo *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912), opera la cui prima scena sembra, per una piacevole coincidenza, appropriata al personaggio di Li Bai, per via del titolo *Ubriaco di luna* (*Mondestrunken*). Esso designa uno stile vocale nel quale avviene una sintesi espressiva dei valori di canto e recitazione (rispetto del ritmo, con possibilità di agire sulle note, calando, crescendo o glissando a seconda delle interpretazioni), ed è stato utilizzato, oltre che da Schönberg, anche dagli altri esponenti della scuola viennese, come Alban Berg (1885-1935)<sup>668</sup> nelle opere *Wozzeck* (1925)<sup>669</sup> - e *Lulu* (1937)<sup>670</sup>. Accanto a queste opere di maggior lunghezza destinate alla rappresentazione scenica, lo *Sprechgesang*. Lo *Sprechgesang* è forse l'esempio più calzante di come i compositori si siano, a partire dal XX secolo, concentrati su nuove forme di utilizzo della voce, nelle quali talvolta si può intravedere l'influsso orientale. Un esempio di ciò si può individuare nella composizione per 6 voci *Stimmung* (1968) - titolo che può essere tradotto come “Sintonizzazione” ma anche “Stato d'animo”- di Karlheinz Stockhausen (1928-2007)<sup>671</sup>, che risente dell'influsso del cosiddetto *xöömii* (“canto armonico”, meglio noto con l'espressione inglese: “overtone singing”)<sup>672</sup>, una tecnica di canto diffusa in varie zone dell'Asia, dove essa è spesso utilizzata per la declamazione di testi di argomento epico trasmessi oralmente, talvolta con l'accompagnamento di strumenti come il *morin chur* (anche detto *morin khuur*, o, in Cinese, *matouqin*, 马头琴), strumento cordofono ad arco la cui caratteristica distintiva è la testa di cavallo scolpita alla fine del manico<sup>673</sup>. L'opera teorica di Partch sull'intonazione è oggi molto più studiata di ogni sua composizione. Ciò è in parte dovuto al fatto che, mentre il suo libro *Genesi di una Musica* (1947, revisionato nel 1974) ha avuto ampia diffusione, le sue partiture rimangono tuttora di difficile accessibilità<sup>674</sup>. In particolare, il libro *Genesi di una Musica* ha inavvertitamente dato luogo a due presupposti sull'opera di Partch, prevalenti tra coloro che hanno studiato solo il libro e non la sua musica: il primo, secondo cui il libro presenterebbe la forma “pura” e l'affermazione definitiva del pensiero teorico del compositore; il secondo, secondo cui la musica di Partch funzionerebbe in accordo con le idee e le teorie esposte nel libro<sup>675</sup>. Pur non essendo irragionevoli, questi due presupposti tuttavia si rivelano, a un esame più attento, veri solo in parte, e costituiscono entrambi dei punti di partenza fuorvianti per l'analisi delle *Seventeen Lyrics by Li Po*<sup>676</sup>. Il primo dei due presupposti non tiene conto del fatto che il lavoro teorico di Partch ha un'evoluzione lunga e complessa, e che parte dei concetti e dei termini fondamentali sono stati formulati dal compositore più tardi di quanto possiamo immaginare, motivo per cui, sebbene i principi e postulati principali fossero da lui stati sviluppati tra il 1923 e il 1928, essi erano ancora in uno stato embrionale quando egli iniziò a lavorare alle *Seventeen Lyrics by Li Po*, nel dicembre del 1930<sup>677</sup>. L'esposizione teorica che costituisce la maggior parte del libro non può perciò essere presa come

<sup>667</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, p. 844.

<sup>668</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 844.

<sup>669</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 1245.

<sup>670</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 1178.

<sup>671</sup> *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 19/2/22.

<sup>672</sup> Carole Pegg *Mongolian conceptualizations of overtone singing (xöömii)*, p.47.

<sup>673</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 558.

<sup>674</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 25.

<sup>675</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 25.

<sup>676</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 25.

<sup>677</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 25.

rappresentativa del suo pensiero nel momento in cui compose questa serie di brani<sup>678</sup>. Il secondo presupposto sottovaluta la complessità del rapporto fra teoria musicale e pratica compositiva, rapporto che non è più netto nel caso di Partch che in quello della maggior parte dei compositori<sup>679</sup>. Nelle 17 liriche, l'arbitro del rapporto fra teoria e pratica compositiva è la viola di sua invenzione, strumento che presenta degli aspetti in comune con strumenti a corda orientali come la *vina* (Hindi: *vīnā*, वीणा<sup>680</sup>), aspetto, questo, che dimostra ancora una volta la forte attrazione di Partch nei confronti dell'oriente. Durante il periodo in cui lavorò a questa serie di musiche, Partch sperimentò inoltre diverse tipologie di notazione musicale, fino a un numero di cinque principali tipologie di notazione, alle quali si possono forse aggiungere una sesta tipologia che emerge analizzando alcuni simboli riportati su una prima copia del quarto brano della serie, *The intruder*, e quasi sicuramente altri sistemi abbandonati scaturiti dai suoi esperimenti di notazione nel decennio 1923-1933<sup>681</sup>. La relazione fra quelli che Partch definisce "altre scale e altri strumenti" con "l'intrinseca musica delle parole parlate" è il punto di partenza del suo lavoro nei primi anni '30<sup>682</sup>. Queste composizioni partono dalla sua devozione al potere espressivo del linguaggio umano<sup>683</sup>. Partch aveva cominciato a lavorare su versi di Li Bai a partire dal novembre del 1930<sup>684</sup>. La sua attrazione nei confronti di Li Bai va in parte rintracciata nel fatto che i suoi genitori avevano operato, in un primo momento dal 1888 al 1893 e in seguito dal 1895 al 1900, come missionari presbiteriani in Cina<sup>685</sup>. In particolare, va notato come il secondo periodo del loro operato in Cina sia avvenuto nientemeno che nella provincia che diede i natali a Li Bai<sup>686</sup>. Il compositore ricordava di aver visto, quando era un ragazzo, il padre scrivere in mandarino ad amici cinesi, e di aver sentito, a volte, parlare il mandarino in casa<sup>687</sup>. Quando si trasferì a San Francisco a metà degli anni '20, una delle sue attività culturali più abituali fu quella di assistere a spettacoli di musica e teatro cinesi al "Mandarin Theater"; egli afferma, anzi, che "(...) non c'era niente di strano al riguardo"<sup>688</sup>. Partch non avrebbe tuttavia tentato di mettere in musica le poesie di Li Bai in lingua originale, neanche qualora le avesse avute a disposizione<sup>689</sup>. Le versioni di cui si servì appartenevano al libro *Le opere di Li Po, il Poeta cinese*, dove erano tradotte da Shigyoshi Obata (1888-1971)<sup>690</sup>. Ad attrarre il compositore erano le intime osservazioni dei dettagli tipiche delle poesie di Li Bai e l'universalità dei sentimenti in esse espressa, aspetti, questi, che emergono chiaramente dalla traduzione di Shigyoshi Obata<sup>691</sup>. Durante le riprese della sua opera *The Dreamer that Remains* (1972), Partch citò la poesia *Sulla strada della città*, che egli aveva messo in musica circa quarant'anni prima, e che, come la precedentemente citata

<sup>678</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 25.

<sup>679</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 25.

<sup>680</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, pp. 29-30.

<sup>681</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 30.

<sup>682</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>683</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>684</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>685</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>686</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>687</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>688</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>689</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>690</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>691</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

*L'intruso*, fungerà da soggetto anche per due delle musiche che costituiscono la serie *8 Poems of Li Po* (1928) di Constant Lambert (1905-1951)<sup>692</sup>:

They meet in the pink dust of the city street.

He raises his gold crop high in salute.

“Lady”, says he, “Where do you live?”

“There are ten thousand houses among the drooping willow trees.”

Catturare il dettaglio e l'equilibrio di questi versi dà a Partch l'impulso ad esplorare un nuovo modo di scrivere una parte vocale che, a quanto pare, ha cominciato a proporsi al compositore da sé<sup>693</sup>. L'ideale, come espresso da William Butler Yeats (1865-1939) - che il compositore cita con entusiastica approvazione - è quello secondo cui “nessuna parola deve avere un'intonazione o un'accentuazione che non potrebbe avere in un discorso appassionato”<sup>694</sup>. Rendere accuratamente il senso delle inflessioni tonali del testo quando viene recitato, significa non sommergerlo in un'ondata di vocali tipiche del belcanto e di altri “trucchi devitalizzati del canto “serio””<sup>695</sup>. Il compositore si rende così conto che l'intonazione e il ritmo sono strettamente connessi<sup>696</sup>. La sua intenzione, in quest'opera, non è quella di ridurre la melodia a mero discorso parlato, bensì quella di massimizzare la comprensione delle parole mostrando che il discorso contiene al suo interno la *condizione* di musica<sup>697</sup>. Questa estetica è descritta dallo stesso Partch nei suoi appunti per una registrazione in acetato, realizzata a Chicago nel 1942, di sei dei diciassette brani che compongono la serie. Partch stesso scrive: “Le (...) liriche di Li Po sono messe in musica nella maniera della più antica delle forme musicali colte. In quest'arte la vitalità delle inflessioni parlate viene mantenuta nella musica, dal momento che ogni sillaba e inflessione dell'espressione parlata è armonizzata dagli strumenti che accompagnano. L'accompagnamento musicale, o, più propriamente, il complemento, oltre ad essere un'armonizzazione, è un potenziamento dello stato del testo, e di frequente un'elaborazione musicale delle idee espresse”<sup>698</sup>. A un livello più immediato, la “musica intrinseca delle parole parlate” indica una sensibilità a quegli elementi musicali che si possono sentire nel discorso poetico (note ripetute, figure di cadenza, gerarchie di altezze, relazioni armoniche fra le altezze, e così via)<sup>699</sup>. Il periodo di composizione delle diciassette liriche si divide in cinque fasi, ciascuna delle quali è associata a un luogo diverso e a un diverso insieme di circostanze personali, intervallate da brevi periodi in cui Partch non ha potuto continuare l'attività compositiva<sup>700</sup>. Ognuna di queste cinque fasi (ad eccezione della quarta, che consiste principalmente in una revisione delle liriche precedenti) rivela nuove tecniche di composizione che vengono utilizzate insieme a quelle già stabilite<sup>701</sup>. Questo processo è stato graduale, e nel delinearlo bisogna procedere cautamente, dal momento che, nonostante la grande quantità di

---

<sup>692</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 33.

<sup>693</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 34.

<sup>694</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 34.

<sup>695</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 34.

<sup>696</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 34.

<sup>697</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 34.

<sup>698</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 34.

<sup>699</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 34.

<sup>700</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 35.

<sup>701</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 35.

materiali manoscritti relativi alle liriche di Li Bai che sono sopravvissute, alcune delle prime copie di queste canzoni sono state evidentemente distrutte da Partch mentre lavorava sulle revisioni, il che rende difficile fare affermazioni troppo sicure per quanto riguarda il processo compositivo<sup>702</sup>. In nessun'altra delle liriche della serie, il principio di Partch della parola parlata è chiaro come lo è nella prima lirica, *L'amante da tempo scomparso* (*The Long-Departed Lover*), completata nel dicembre del 1930<sup>703</sup>. La linea vocale potrebbe essere plausibilmente una notazione diretta del salire e dello scendere del testo parlato, con un senso di desiderio calmo ma al tempo stesso intenso provato per un amante che non c'è più<sup>704</sup>. In nessun punto la linea sembra essere stata "composta" secondo una melodia intesa nel senso convenzionale del termine: anzi, il componimento sembra quasi prosaico nel suo evitare i gesti "espressivi" e la ripetizione letterale<sup>705</sup>. La composizione trasmette, piuttosto, un'austera fedeltà alla particolare resa parlata di cui Partch ha imbevuto il testo; eppure, quella stessa austerità è essa stessa piena di significato espressivo<sup>706</sup>. La voce si muove all'interno di un intervallo ristretto (circa una sesta maggiore), e all'interno di quello spazio c'è un alto grado di "saturazione", arrivando a un totale di diciannove altezze, disposte in uno spazio diverso<sup>707</sup>. La parte vocale, per ogni verso della poesia ad eccezione del primo, può essere descritta sia come microtonale (la stessa piccolezza degli intervalli è di per sé un mezzo espressivo) sia come "cromatica", dal momento che si muove lungo i gradi adiacenti della scala segnati sulla tastiera della viola<sup>708</sup>. La linea vocale della prima lirica nell'insieme evoca un sospiro, e in quanto tale rende in maniera commovente il senso dei versi<sup>709</sup>. Ciò dimostra, naturalmente, come una recitazione del verso accuratamente intonata sia essa stessa un atto compositivo<sup>710</sup>. Il suono della voce e quello della viola, quando sono insieme, sono strettamente all'unisono per la maggior parte del tempo; quando la linea si divide in due parti - il che sembra più un passaggio dalla monofonia alla polifonia piuttosto che dalla melodia all'armonia - gli unici intervalli utilizzati (con un'eccezione) sono diversi tipi di "terze", gli Intervalli di Emozione di Partch<sup>711</sup>. L'eccezione si presenta alla domanda: "Where are you, Beloved?", dove la voce si alza all'altezza più alta di tutta la canzone, con l'unica comparsa di un Intervallo di Potere di Partch, che sembra incarnare l'assertività della domanda<sup>712</sup>. Il componimento riesce inoltre a rendere il significato espressivo delle parole, e, più praticamente, a fungere da supporto della voce nell'intonazione degli intervalli della linea vocale, spesso difficili<sup>713</sup>. Questa prima esemplificazione della modalità di "discorso intonato" di Partch si presenta fortemente purificata da residui indesiderati di tecniche compositive passate, di ciò che Partch aveva "faticato a imparare" nella musica da lui stesso bruciata pochi mesi prima<sup>714</sup>. In *Con un uomo di svago* (*With a Man of Leisure*), composta un mese dopo, la linea vocale presenta, come nel precedente componimento, poco del contorno melodico convenzionale, ma qui i più ampi salti compiuti dalla voce

<sup>702</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 35.

<sup>703</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 36.

<sup>704</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 36.

<sup>705</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 36.

<sup>706</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 36.

<sup>707</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 36.

<sup>708</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 36.

<sup>709</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 36.

<sup>710</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 36.

<sup>711</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, pp. 39-40.

<sup>712</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 40.

<sup>713</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 40.

<sup>714</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 40.

sembrano dare un senso piuttosto diverso<sup>715</sup>. Il principio del “discorso intonato” viene mantenuto<sup>716</sup>. Non v’è alcuna considerazione armonica indipendente che regoli la scelta dei toni intermedi: il testo parlato può influenzare il contorno dell’intervallo<sup>717</sup>. Pare che il manoscritto originale di questa lirica e i manoscritti delle due restanti liriche composte a New Orleans non esistano più; le prime annotazioni delle tre liriche che sono sopravvissute sono le “revisioni” fatte a Pasadena circa due anni dopo<sup>718</sup>. È quindi impossibile determinare l’estensione delle revisioni (sempre se si trattava di revisioni nel senso comune del termine, e non di riscritture delle canzoni nel sistema di notazione di Partch)<sup>719</sup>. La parte della viola nella revisione del 1933 di *Con un uomo di svago* è scarsa, e fornisce discreta punteggiatura alle frasi vocali; nell’ottobre del 1942, Partch riscrisse la parte della viola, trasformandola da “complemento” alla voce in un animato compagno che racconta di una sua ubriacatura serale<sup>720</sup>. *Sul Saluto a Meng Haoran (On Seeing Off Meng Hao-jan)*, non essendo stata soggetta a particolari modifiche dopo la “revisione” avvenuta a Pasadena nel 1932, consente di esaminare la scrittura ad accordi dei primi componimenti di Partch<sup>721</sup>. Questa canzone viene suonata abbassando la terza corda della viola al ponticello, in modo che tre corde possano così essere piegate contemporaneamente<sup>722</sup>. È così possibile formare un accordo a quattro parti (compresa la parte vocale)<sup>723</sup>. Il primo verso della poesia (“My friend bade farewell at the Yellow Crane House”) mostra un esempio della fusione del discorso intonato con tecniche armoniche derivate dalle teorie di Partch sulla formazione degli accordi<sup>724</sup>.

Le tre canzoni scritte a Santa Rosa nell’agosto del 1931 mostrano interessanti scostamenti dagli approcci compositivi delle prime liriche: in particolare, ecco qui il primo esempio di quella che Partch chiama *utonicity*, concetto che era ormai entrato a far parte delle risorse teoriche e compositive dell’autore, dal momento che accordi utonali (almeno come triadi) erano già comparsi occasionalmente nelle liriche precedenti, sebbene in modo fugace e transitorio<sup>725</sup>. Forse, l’esempio più significativo del distacco sopra accennato si può individuare nelle liriche *Sulla via della Città* e *L’Intruso*, le quali fanno un uso *strutturale* del tipo di flusso tonale già presente nell’ultima lirica analizzata<sup>726</sup>. Entrambi i componimenti usano due tonalità contrastanti (cioè accordi), per simboleggiare, in entrambi i casi, due cose diverse (ovvero due opposte tensioni) all’interno dei versi<sup>727</sup>. In *Sulla Via della Città* la tensione appare chiaramente tra i primi due versi della poesia, che fissa i dettagli della scena, e i successivi due versi, che riportano l’enunciato dell’uomo<sup>728</sup>. La linea vocale funziona bene melodicamente, e mostra un chiaro riferimento alle teorie musicali di Claudio Tolomeo (II secolo)<sup>729</sup>, il che è già un esempio dell’interesse provato da Partch per la letteratura greca, che emergerà più chiaramente in

<sup>715</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 40.

<sup>716</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 40.

<sup>717</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 41.

<sup>718</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 41.

<sup>719</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 41.

<sup>720</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 41.

<sup>721</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 41.

<sup>722</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 41.

<sup>723</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 41.

<sup>724</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 41.

<sup>725</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, pp. 43-44.

<sup>726</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 44.

<sup>727</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 44.

<sup>728</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 44.

<sup>729</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch’s Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 44.



seguito con la composizione dell'opera *Revelation in the Corthouse Park* (1961), ispirata a *Le Baccanti* di Euripide, che aveva in precedenza già ispirato le opere *The Bacchae* (1911) di Ralph Vaughan Williams (1872-1958<sup>730</sup>), *Le Baccanti (Die Bakchantinnen)*, 1931) di Egon Wellesz (1885-1974)<sup>731</sup>, *Le Baccanti* (1948) di Giorgio Federico Ghedini (1892-1965)<sup>732</sup> e *I Bassaridi (Die Bassariden)*, 1966) di Hans Werner Henze (1926-2012)<sup>733</sup>. L'uso di una tecnica simile si può riscontrare ne *L'Intruso*, sebbene le due modalità siano qui più integrate nel corso della lirica e la loro interazione e il loro flusso siano più sottili<sup>734</sup>. In seguito, nel corso della lirica, il poeta scopre che "l'Intruso" di cui si parla nel titolo è in realtà il vento, e non l'amante che ritorna<sup>735</sup>. La fine presenta la stessa modalità dell'inizio<sup>736</sup>. La modalità diversa è usata coerentemente per rendere le immagini inquietanti della poesia: l'indirizzamento di una domanda alla persona amata, il vento di primavera invadente e ingannevole, e infine il pergolato che sembra riportare alla mente ricordi inquietanti<sup>737</sup>. Le sei composizioni successive, scritte a San Francisco fra l'ottobre del 1931 e il febbraio dell'anno seguente, differiscono dalle precedenti in quanto sono concepite per una particolare cantante, Rudolphine Radil, che il compositore aveva conosciuto grazie a Henry Dixon Cowell (1897-1965) - compositore anch'egli affascinato dall'Oriente, come s'intende dal suo occuparsi di etnomusicologia, nonché da composizioni scritte per organici non convenzionali e con frequenti riferimenti alla musica etnica, quali *The Snows of Fujiyama*, del 1924, e *Persian Set* e *Ongaku*, entrambe del 1957 - e che era stata un'esecutrice occasionale nei concerti di città nella *New Music Society* di Cowell<sup>738</sup>. Ella e Partch cominciano così a provare le liriche di Li Bai ed altre sue opere per voce e viola adattata ad un concerto della New Music Society il 9 febbraio 1932<sup>739</sup>. All'inizio di ottobre, Partch completa la terza stesura di *Esposizione della Monofonia*, abbozzo che sembra anch'esso non esistere più, e che conteneva anche una sezione sui "principi del canto"<sup>740</sup>. Nonostante questa rinnovata concentrazione sulla teoria, le nuove liriche di Li Bai, sono accomunate non tanto dal tentativo di sviluppare nuove tecniche compositive quanto dall'esplorazione degli stati d'animo e delle espressioni riproducibili tramite la voce e la viola, molto probabilmente con l'obiettivo di costruire un repertorio per un programma concertistico più variegato<sup>741</sup>. Ne *La Notte di Dolore (The Night of Sorrow)*, la parte della viola, che alla fine ripete quanto suonato all'inizio, produce un'atmosfera inconcludente, dando la sensazione che la poesia e la scena in essa racchiusa siano sbiadite<sup>742</sup>. La crescente padronanza delle tecniche compositive da lui sviluppate, costituisce la base per *Un Sogno (A Dream)*, la tredicesima, e la più lunga, delle diciassette liriche, che costituisce una vera e propria sfida sia per il compositore che per l'interprete. Il primo manoscritto sopravvissuto (che è probabilmente l'originale) presenta una dedica a Rudolphine Radil, e sebbene questo non sia scritto esplicitamente, deriva probabilmente dall'"espressione parlata" che ella stessa fa del testo- Nell'agosto dello stesso

<sup>730</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti, p. 933.

<sup>731</sup> *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 23/2/22.

<sup>732</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 342.

<sup>733</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti, p. 1115.

<sup>734</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 44.

<sup>735</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 44.

<sup>736</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, pp. 44-45.

<sup>737</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 45.

<sup>738</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, pp. 45-46.

<sup>739</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 46.

<sup>740</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 46.

<sup>741</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 46.

<sup>742</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, pp. 46 e 49.

anno completa un'ulteriore revisione dell'*Esposizione della Monofonia*, e comincia a lavorare seriamente all'idea di uno strumento a tastiera in grado di suonare la sua scala<sup>743</sup>. Tra ottobre e gennaio, rivede *The Potion Scene* e tre delle prime liriche di Li Bai, probabilmente spinto dalle sue prime prove con la cantante Calista Rogers, con la quale si esibisce a Los Angeles dal febbraio 1933 al maggio dello stesso anno<sup>744</sup>. Negli annunci delle loro esibizioni, le liriche non vengono più descritte come “declamazioni di tono” (come venivano denominate ai concerti di Radil), bensì semplicemente come “canzoni”, mentre l'intera esibizione viene annunciata come presentazione de “La Parola Parlata in Canzone”<sup>745</sup>. Rispetto all'anno precedente, il repertorio presenta una sola nuova canzone, ovvero *Un Addio di Mezzanotte (A Midnight Farewell)*<sup>746</sup>. Le ultime tre liriche, scritte nell'agosto del 1933, offrono l'opportunità (rara, nel caso dell'opera di Partch) di esaminare gli abbozzi<sup>747</sup>. Esiste, ad esempio, un abbozzo di *Udendo il Flauto nella Casa della Gru Gialla (On Hearing the Flute in the House of the Yellow Crane)*, dove la parte vocale è fornita solo in notazione convenzionale, senza segni di inflessione microtonale di alcun tipo<sup>748</sup>. Analizzando attentamente gli abbozzi per *Davanti alla Botte di Vino (Before the Cask of Wine)* e *Presso la Grande Muraglia (By the Great Wall)*, si potrà notare come i testi delle poesie siano qui scritti ordinatamente in cima ai righi, senza alcun segno della spaziatura irregolare che ne risulterebbe se le note fossero state scritte prima e il testo fosse stato spaziato di conseguenza; al contrario, sono le note ad essere spaziate in modo non uniforme<sup>749</sup>. Sembra perciò corretto presumere che il testo sia stata la prima cosa messa per iscritto sulla carta<sup>750</sup>. Non è affatto ovvio stabilire quale sistema di notazione soddisfi meglio questo criterio, soprattutto se si considera che, negli anni precedenti, Partch aveva sperimentato diversi sistemi ben distinti, la maggior parte dei quali era stata abbandonata prima di diventare abituale<sup>751</sup>. Questo quesito rimane perciò aperto, assieme ad altri relativi alle *Seventeen Lyrics of Li Po* e alle composizioni successive di questo compositore, come numerose sono le domande ancora aperte su quel grande artista che fu Li Bai, il cui fascino misterioso ha ispirato, e continuerà sempre ad ispirare, miriadi di artisti...

#### 4.4. *Il poeta Li Bai*. Un'opera tutta cinese.

Il più grande poeta della letteratura cinese non poteva fare a meno di essere ripreso anche nella musica cinese, come si può vedere dall'opera *Il poeta Li Bai, Shiren Li Bai, 诗人李白* (2007) di Guo Wenjing, il primo compositore di opere liriche cinese. La formazione musicale di Guo Wenjing avviene al Conservatorio Centrale di Pechino, dove egli subisce l'influsso benefico di Alexander Goehr (Berlino, 1932-), presso il quale studiano anche compositori come Ye Xiaogang, 叶小纲 (1955-), Qu Xiaosong, 瞿小松 (1952-) e Tan Dun, 谭盾 (1957-)<sup>752</sup>, anch'egli autore di due opere liriche il cui soggetto è legato non alla letteratura, bensì alla storia, cinese, ovvero *Marco Polo* (1996) - l'unica opera legata alla sua figura, se si esclude *Le Rarità, Potente* (1979) di Sylvano Bussotti (1931-2021), opera suddivisa in tre soggetti, accomunati

<sup>743</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 49.

<sup>744</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 49.

<sup>745</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 49.

<sup>746</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 49.

<sup>747</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 49.

<sup>748</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 49.

<sup>749</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 50.

<sup>750</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 50.

<sup>751</sup> Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, p. 50.

<sup>752</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, p. 134.

dal tema del sogno, dei quali il primo è una leggenda orientale tratta dal *Milione*<sup>753</sup> (1299<sup>754</sup>) - e *The First Emperor* (2006)<sup>755</sup>. È in questo periodo che Guo Wenjing e i suoi compagni (ai quali verrà presto attribuito il nomignolo di “Banda dei quattro della musica cinese”) hanno l’occasione di gettare un primo sguardo sui territori esplorati, fino a quel momento solo dalle avanguardie occidentali<sup>756</sup>. Al tempo stesso, però, essi sono ben consapevoli di come sia importante, per loro, conservare la propria identità, il che induce a paragonarli ai compositori russi del Gruppo dei Cinque - Milij Alekseevič Balakirev (1839-1910), Aleksandr Porfir’evič Borodin (1833-1887), César Cui (in Russo Cezar’ Antonovič Kjuj, 1835-1918), Modest Petrovič Musorgskij (1839-1881) e Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (1844-1908)<sup>757</sup> - e di come questo si possa fare solo sviluppando con l’immaginazione di quel mondo sonoro frugale e primitivo la cui enorme importanza è stata da loro intravista negli anni della Rivoluzione Culturale<sup>758</sup>. Essi ritengono, perciò, più importante di qualunque sapere accademico, l’impregnarsi delle loro tradizioni popolari e rituali, e, per maneggiarle nel modo più appropriato, la cosa più opportuna per loro è (come sottolineato da Tan Dun) l’imparare a comporre ad orecchio<sup>759</sup>. Il maggior attaccamento alla cultura cinese sentito da Guo Wenjing rispetto, ad esempio, a Tan Dun e Qu Xiaosong, emerge dal fatto che egli sia rimasto a Pechino, dove vive e lavora insegnando composizione al Conservatorio Centrale, e non parli, nelle interviste, altro che il cinese<sup>760</sup>, mentre gli altri due vivono da qualche anno stabilmente a New York. Inoltre, come sottolineato dal compositore Chen Qigang, 陈其钢 (Shanghai, 1951-), Guo Wenjing (come anche Tan Dun, Qu Xiaosong, Chen Yi, 陈怡 (1953-) e lo stesso Chen Qigang) è stato influenzato dallo stile dell’Opera di Pechino, nella versione leggermente modificata del compositore (originario di Shanghai) Yu Huiyong, 于会泳 (1925-1977). La diffusione della musica di Guo Wenjing in occidente, nonostante egli sia rimasto in Cina, è forse in parte dovuta anche al debito che egli ha con la musica occidentale. Oltre al fatto che le sue opere siano pubblicate dall’editore Ricordi, come il compositore stesso afferma in un’intervista con Enzo Restagno (1941-), insegnante di storia della musica al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Torino, è infatti proprio a uno strumento occidentale, il violino, che egli deve “(...) in un certo senso la salvezza dai rigori della Rivoluzione culturale”<sup>761</sup>. Accanto al violino (che il padre gli regala quando è ancora un ragazzino forse per distoglierlo dalle manifestazioni politiche), nella stessa intervista egli cita, come altra sua fonte di salvezza, la moglie di Mao<sup>762</sup>, Jiang Qing, 江青 (1914-1991)<sup>763</sup>. Riguardo a quest’ultima, aggiunge poi che ella, in quanto attrice, “ci teneva molto quindi a mostrare interesse per le cose della cultura sulle quali aveva alcune idee”<sup>764</sup>. In primo luogo, ella pensava che l’Opera di Pechino dovesse sopravvivere ma al tempo stesso

<sup>753</sup> Dizionario dell’Opera Baldini&Castoldi, consultato online sul sito [www.operamanager.com](http://www.operamanager.com), consultato il giorno 13 gennaio 2022.

<sup>754</sup> AA. VV. Enciclopedia della letteratura, P-Z, Garzanti, p. 1652.

<sup>755</sup> [L'opera oggi | Opera today \(operaincasa.com\)](http://L'opera_oggi_|_Opera_today_(operaincasa.com)), consultato il giorno 13 gennaio 2022.

<sup>756</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, pp. 134-135.

<sup>757</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti, p. 171.

<sup>758</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, p.135.

<sup>759</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, pp. 134-135.

<sup>760</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, p. 170.

<sup>761</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, p. 171.

<sup>762</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, p. 171.

<sup>763</sup> *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 23/2/22.

<sup>764</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, p. 171.

anche acquistare più efficacia, e che per far questo le orchestre che la rappresentavano dovessero munirsi anche degli strumenti occidentali<sup>765</sup> ed era inoltre convinta che la musica occidentale, che conosceva attraverso le canzoni pop, avesse una straordinaria forza comunicativa che la politica doveva assolutamente riuscire a sfruttare<sup>766</sup>. Ecco, quindi, che il compositore si avvicina alla musica in un primo momento attraverso quella popolare cinese, non solo suonandola, ma anche cercando di imitarla, per poi avvicinarsi alla musica colta dell'occidente<sup>767</sup>. I riferimenti, nell'opera di Guo Wenjing, alla musica cinese, offrono l'occasione per fare un paragone fra lui e Mahler, dal momento che, come affermato nel libro *Vivere la musica. Un racconto autobiografico* (2011) di Roman Vlad (1919-2013), compositore, pianista e critico musicale romeno naturalizzato italiano<sup>768</sup> che conosceva la vedova di Mahler, Alma (1879-1964), con la quale avrà anche uno scambio epistolare<sup>769</sup>: “Gustav Mahler nelle sue sinfonie usò a man bassa melodie popolari austriache, jiddisch (...)”<sup>770</sup>.

Le opere per il teatro musicale scritte da Guo Wenjing (siano esse opere liriche o da camera) mostrano il forte interesse del compositore per la letteratura del suo Paese, come si può riscontrare, ad esempio, in *Wolf Cub Village*<sup>771</sup> (opera del 1994 ispirata al romanzo di Lu Xun, 鲁迅 - pseudonimo di Zhou Shuren, 周树人 (1881-1936) - *Diario di un pazzo, Kuangren riji*, 狂人日记 (1918)<sup>772</sup>, del quale, in lingua originale, mantiene il titolo) o ne *Il ragazzo del riscio* (2014), opera ispirata al celebre romanzo *Riscio*, *Luotuo Xiangzi*, 骆驼祥子, letteralmente *Cammello Xiangzi* (1937), di Lao She, 老舍, pseudonimo di Shu Qingchun, 舒庆春 (1899-1966)<sup>773</sup>. Non solo: egli fa spesso ampio uso di strumenti musicali orientali, come il *muyu*, 木鱼 (letteralmente “pesce di legno”) - strumento idiofono in legno in uso nella musica rituale dei culti buddhisti e daoisti in tutto l'Estremo Oriente<sup>774</sup> - o di altri aspetti della musica tradizionale cinese, come nel caso dei cordofoni nella sua composizione *Drama*, dove essi sono accordati secondo la pratica musicale cinese, che prevede accordature differenti per brani e strumenti diversi, anche a scelta dell'interprete<sup>775</sup>. Lo stesso si può notare ne *Il poeta Li Bai*, il cui libretto è stato scritto da Diana Liao, 廖端丽, *Liao Duanli*, e Ying Xu, 徐瑛 (1962-). La prima rappresentazione, sottotitolata in cinese e inglese, è avvenuta il 7 luglio 2007 al Central City Opera House, Central City, Colorado, con la partecipazione del direttore teatrale Lin Zhaohua (1936-), del direttore d'orchestra Ed Spanjaard (1948-) e della produttrice Martha Liao. Essa traccia la vita di Li Bai soffermandosi in modo particolare su quelli che sono i soggetti delle sue poesie più famose, come la luna e il vino.

<sup>765</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, pp. 171-172.

<sup>766</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, p. 172.

<sup>767</sup> François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, p. 172.

<sup>768</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 956.

<sup>769</sup> Roman Vlad *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, pp. 76-77.

<sup>770</sup> Roman Vlad *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, p. 26.

<sup>771</sup> Luciana Galliano, *Ritratto di Guo Wenjing*, Conservatorio Giuseppe Verdi (2004), p. 2.

<sup>772</sup> Wilt Idema, Lloyd Haft *Letteratura cinese*, Cafoscarina, p. 296.

<sup>773</sup> Wilt Idema, Lloyd Haft *Letteratura cinese*, Cafoscarina, pp. 315-316.

<sup>774</sup> AA.VV. *Enciclopedia della musica*, Garzanti, p. 589.

<sup>775</sup> Luciana Galliano, *Ritratto di Guo Wenjing*, Conservatorio Giuseppe Verdi (2004), p. 2.

## Capitolo 5. Li Bai nella letteratura occidentale.

### 5.1. Ezra Pound, il traduttore di Li Bai.

“È van ch’al Parnaso un impavido autor  
a poetica vetta alla fin giunga allor:  
s’influenza segreta del ciel non ha ahimè,  
se l’astro suo al nascer pöeta nol fe’,  
nel genio ristretto egli è ancor prigionier;  
lo schivano Febo e l’alato destrier”<sup>776</sup>.

Con questi versi abbelliti qua e là da richiami al mondo classico, Nicolas Boileau, detto Boileau-Despréaux (1636-1711), apre la sua celebre opera in versi *Arte poetica* (*Art poétique*, 1674)<sup>777</sup>. Queste sue parole, riferite alla poesia in generale, ben si apprestano in realtà anche a descrivere il lavoro del traduttore. Molto spesso, infatti, l’artefice della traduzione più famosa di un determinato testo poetico è a sua volta poeta: si pensi a tal proposito alla traduzione della *Batracomiomachia* (Βατραχομομομαχία, *Guerra delle rane e dei topi*), poemetto attribuito ad Omero, Ὀμηρος (forse sec. XII a.C.<sup>778</sup>) o a Pigrete di Alicarnasso, Πίγρης (sec. IV a.C.)<sup>779</sup> realizzata da Giacomo Leopardi (1798-1837)<sup>780</sup> in tre diverse versioni: *La guerra dei topi e delle rane* (1815), *Guerra de’ topi e delle rane* (1821) e *Guerra dei topi e delle rane* (1826). Altre volte, anzi, una traduzione può assumere una tale notorietà da diventare l’opera comunemente associata per prima al poeta che l’ha realizzata, oscurando la fama delle opere originali del traduttore: è questo il caso, ad esempio, della traduzione dei *Canti di Ossian* (*The poems of Ossian*, 1765) di James Macpherson (1736-1796)<sup>781</sup> ad opera di Melchiorre Cesarotti (1730-1808) dal titolo *Poesie di Ossian antico poeta celtico* (I ed. in 2 voll., 1763; II e III ed. in 4 voll., 1772 e 1801)<sup>782</sup>, di quella dell’*Iliade* (terminata nel 1810 e ritoccata nel 1812, 1820 e 1825) realizzata da Vincenzo Monti (1754-1828)<sup>783</sup> e di quella dell’*Odissea* (terminata nel 1815, ma pubblicata nel 1822) realizzata da Ippolito Pindemonte (1753-1828)<sup>784</sup>.

Anche l’opera poetica di Li Bai non è esente da questa regola: infatti, i già citati Léon d’Hervey de Saint-Denys e Judith Gautier non erano poeti e questo potrebbe aver influenzato negativamente il successo delle loro traduzioni. Li Bai dovrà aspettare il 1915<sup>785</sup> per poter trovare , in Ezra Pound , il suo Leopardi.

---

<sup>776</sup> Nicolas Boileau *Art poétique*, tradotto liberamente dal testo riportato su Wikisource, consultato il giorno 14/02/2022.

<sup>777</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, A-O, Garzanti, p. 143.

<sup>778</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, A-O, Garzanti, p. 828.

<sup>779</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, P-Z, Garzanti, p. 899.

<sup>780</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, A-O, Garzanti, p. 636.

<sup>781</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, A-O, Garzanti, p. 680.

<sup>782</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, A-O, Garzanti, p. 218.

<sup>783</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, A-O, Garzanti, p. 762.

<sup>784</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, P-Z, Garzanti, p. 900.

<sup>785</sup> Wenxin Li, THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (riportato in *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera del 1998, Vol. 27, No. 1, pp. 81-91), p. 81.

Per parlare della poetica di Ezra Pound, bisogna prima prendere in considerazione i suoi studi di traduttore e il suo capolavoro *Cathay*, opera che può essere compresa appieno solo una volta che si è colta la visione che Pound ha della letteratura e del ruolo del traduttore, e, non da ultimo, il ruolo che Pound ha avuto nell'ambito della poesia modernista anglo-americana, la quale ha apportato un notevole rinnovamento alla poesia in lingua inglese<sup>786</sup>. Non solo, infatti, si può considerare Pound come l'iniziatore della poesia modernista, ma anche come colui che ha gettato le basi per la nascita della poesia post-moderna<sup>787</sup>. Si deve inoltre proprio a lui l'infiltrazione del pensiero tradizionale cinese nell'ambito della poesia americana, la quale risente ancora oggi della sua influenza<sup>788</sup>. La maturità della poetica, e dell'approccio alla traduzione, di Pound, emerge per la prima volta proprio in *Cathay*<sup>789</sup>. Pubblicata nel 1915, questa antologia rappresenta la prima raccolta di traduzioni di poesia cinese classica di Pound, e può essere considerata come uno sforzo del traduttore di far conoscere, in particolare, all'occidente, proprio Li Bai<sup>790</sup>. Essa può fungere anche da modello per la traduzione in inglese della poesia cinese e per la creazione della poesia inglese moderna<sup>791</sup>. L'opera, che contribuì, tra l'altro, allo scaturire della sinofilia nei circoli letterari americani e all'apertura di una pagina importante nella storia degli scambi letterari fra Cina e America<sup>792</sup>, si distingue da raccolte precedenti, come quella di Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908)<sup>793</sup>, proprio per il fatto che, pur presentando componimenti di poeti diversi, essa è più propriamente incentrata su Li Bai<sup>794</sup>. Sebbene, infatti, i quaderni di Fenollosa, che contano 48 poesie di Li Bai su un totale di 150, costituiscano l'unica fonte di riferimento di Pound nella realizzazione della sua raccolta di traduzioni, Pound ne traduce solo 11, ma su un totale di 19 poesie<sup>795</sup>. Come sottolineato da Ronald Bush in *Pound e Li Po*, pare che la selezione delle poesie da tradurre che Pound operò nella realizzazione della sua raccolta, fosse dettata principalmente dal desiderio di sperimentare determinate tematiche, il che è facilmente comprensibile, se si prende in considerazione il

<sup>786</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.86.

<sup>787</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.86.

<sup>788</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.86.

<sup>789</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.86.

<sup>790</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 81. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>791</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.86.

<sup>792</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.86.

<sup>793</sup> *Enciclopedia Treccani Online*, consultata il giorno 16/1/22.

<sup>794</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 81. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>795</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 81. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

desiderio del poeta americano di dar vita a una nuova poetica in lingua inglese<sup>796</sup>. Tutto questo contribuì a far sì che i poeti americani moderni e contemporanei considerassero la poesia cinese Han e Tang come innovativa e potessero trovare delle affinità fra la poesia cinese classica e la lingua poetica inglese<sup>797</sup>, al punto che si può riscontrare un legame molto stretto delle composizioni di Pound e degli imagisti con la poesia cinese classica<sup>798</sup>. Consapevole di ciò, lo stesso Pound, nel selezionare le poesie per la sua raccolta, predilige quei componimenti che sono in linea col significato originale della poesia cinese e al tempo stesso sono in armonia con opere poetiche inglesi moderne<sup>799</sup>. Non solo: la poetica di Pound subirà l'influsso della poesia cinese, come s'intende dall'introduzione, da parte del traduttore, del concetto di "disincarnazione" (*disembodiment*), ad indicare una forma di disintegrazione sintattica, la quale emerge chiaramente, ad esempio, dalla sua traduzione della poesia *Dono a un amico* (*Song youren*, 送友人)<sup>800</sup>. Una caratteristica fondamentale della poesia cinese Tang è inoltre la giustapposizione, espediente che contribuisce a rendere la poesia fortemente concisa, dal momento che lascia impliciti molti termini<sup>801</sup>. In base alle diverse modalità di combinazione, si possono distinguere tre tipologie di giustapposizione tra frasi: la prima consiste nel rafforzare le emozioni ponendo più frasi l'una di seguito all'altra, la seconda nella giustapposizione di metafore, la terza nella giustapposizione per salti, ovvero la combinazione di scene fra loro distanti in spazio e tempo<sup>802</sup>. Queste tecniche di giustapposizione di immagini tipiche della poesia cinese antica si ritrovano sia nelle poesie tradotte da Pound che in quelle che sono opera sua, come nel caso della poesia *Nella stazione della metropolitana*, nella quale la sovrapposizione si può individuare sia all'interno dei singoli versi sia tra un verso e l'altro<sup>803</sup>. Dal 1914 al 1915, le sue poesie e traduzioni presentano una combinazione fra i principi poetici dell'imagismo e la poesia cinese classica<sup>804</sup>. Ne deriva un senso di semplicità (la caratteristica

---

<sup>796</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 81. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>797</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.86.

<sup>798</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.87.

<sup>799</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.87.

<sup>800</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 88.

<sup>801</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.88.

<sup>802</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 88.

<sup>803</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 88.

<sup>804</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 88.

che più di ogni altra accomuna questo tipo di poesia alla poesia cinese) e al tempo stesso di raffinatezza, con una sintassi il più possibile simile a quella cinese classica, come emerge chiaramente dai versi: “Drawing sword, cut into water, water again flows. Raise cup, quench sorrow, sorrow again sorrow”, che traducono le parole cinesi: “*Chou dao duanshui shui shui geng liu, jubei xiaochou chou geng chou*”, “抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁”<sup>805</sup>. Pound sostiene che la poesia cinese incarni una sorta di “poetica riduzionista” (*reductionist poetics*), ovvero un processo di riduzione onnicomprensivo simile alla matematica<sup>806</sup>. Egli vuole così introdurre, nella poesia americana, una sorta di sintassi fra “contrapposizione, sovrapposizione e grammatica ridotta”, in modo da far sviluppare il Nuovo Movimento Poetico Americano nella direzione della poesia cinese<sup>807</sup>. Anche se Pound riesce a cogliere l’essenza della poetica cinese meglio di Fenollosa<sup>808</sup>, riproducendo sia il pensiero filosofico degli autori tradotti sia la bellezza formale dei testi originali<sup>809</sup>, egli non ha una conoscenza della lingua cinese pari a quella di quest’ultimo, non è in grado di comprendere i severi requisiti ritmici della poesia cinese e le sue connotazioni storiche e culturali, e si serve dei concetti artistici del Modernismo occidentale per dare nuovo respiro alla poesia cinese classica<sup>810</sup>. Questo si può forse individuare, ad esempio, nella poesia *La moglie del mercante del fiume* (*The River-Merchant’s Wife*)<sup>811</sup>, dove si possono individuare alcune significative immagini legate al tema dell’amore che tuttavia non hanno ricevuto l’attenzione che meritavano, come quella delle “prugne verdi” e del “cavallo di bambù” (erroneamente reso da Pound come “trampoli di bambù”), e quella della “coppia di farfalle gialle”<sup>812</sup>. Mentre le prime due rappresentano un elemento simbolico introdotto nella letteratura cinese da Li Bai ad indicare l’innocenza di bambini che crescendo si sposteranno, l’immagine delle farfalle fa riferimento alla storia popolare (probabilmente ignota a Pound) di due amanti che, pur non potendosi sposare, continuano a rimanere fedeli l’uno all’altra, e, una volta morti, si tramutano in farfalle e volano via assieme<sup>813</sup>. È inoltre

---

<sup>805</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). “Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue” 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L’estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.89.

<sup>806</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). “Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue” 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L’estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 88.

<sup>807</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). “Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue” 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L’estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 88.

<sup>808</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). “Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue” 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L’estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 87.

<sup>809</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). “Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue” 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L’estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 89.

<sup>810</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). “Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue” 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L’estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 87.

<sup>811</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 83. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>812</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 83. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>813</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), pp. 83-84. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.



possibile che Pound abbia erroneamente interpretato il colore giallo delle farfalle come un segno di caducità e vecchiaia contrapposto al verde delle prugne e del bambù, probabilmente inteso da lui come un segno di giovinezza e gioialità<sup>814</sup>. Il verde pervade un'altra poesia della raccolta, *Lettera d'esilio (Exile's Letter)*<sup>815</sup>. Nonostante numerosi sinologi e critici letterari abbiano messo in risalto i numerosi errori presenti nella raccolta, essi non hanno potuto fare a meno di riconoscere anche i pregi dell'opera, e sono tuttora molti gli editori, i poeti e i traduttori americani che la considerano un capolavoro e si rifanno ad essa<sup>816</sup>. Ancora oggi, la rivista di ricerca specialistica su Pound *Paidema* pubblica di tanto in tanto degli studi su *La Cina antica*, e tuttora si usa l'espressione "sovrapposizione d'immagini", coniata da Pound, per indicare una caratteristica tipica della poesia cinese<sup>817</sup>.

Affascinati dalle traduzioni di *Cathay*, molti poeti inglesi e americani dell'epoca tradussero, in seguito, numerose poesie cinesi classiche, analizzando e riprendendo molte caratteristiche della poesia cinese<sup>818</sup>. Molti di questi poeti si distinguono però da Pound per il fatto che essi prendono a modello la tradizione vittoriana, Tennyson e i preraffaelliti<sup>819</sup>, sebbene negli anni '20 e '30 del XX secolo, periodo di massimo splendore della poesia modernista, essi abbandonino i temi della povertà nelle città e del declino della cultura tradizionale occidentale, tipici della sfarzosa epoca vittoriana<sup>820</sup>. La poesia cinese Han e Tang presta infatti particolare attenzione all'esperienza, e questo emerge chiaramente anche dalle poesie di Li Bai<sup>821</sup>. Va precisato che, sebbene Fenollosa abbia selezionato alcune delle poesie più famose di Li Bai, i suoi quaderni omettono in realtà alcuni dei versi di Li Bai che più di frequente compaiono nelle antologie, forse perché esprimono un eccessivo attaccamento al bere che mal si concilia con la personalità del traduttore, o perché Pound pensa che mettano in ridicolo Confucio<sup>822</sup> (cosa in realtà improbabile)<sup>823</sup>. Per questo motivo, l'immagine che di Li Bai emerge dalla raccolta di

<sup>814</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 84. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>815</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), pp. 84-85. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>816</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.87.

<sup>817</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.87.

<sup>818</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.87.

<sup>819</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 87.

<sup>820</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.87.

<sup>821</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.87.

<sup>822</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), pp. 87-88. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>823</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 89. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

Pound può sviare da quella generalmente riconosciuta come la più credibile<sup>824</sup>: infatti, diverse traduzioni di Li Bai successive a quelle di Pound presentano il poeta in una maniera diversa, più vicina a quella in cui è stato solitamente descritto dai cinesi per più di 1000 anni<sup>825</sup>. In generale, le poesie di Li Bai selezionate da Pound hanno principalmente a che fare con la guerra e le sue conseguenze, e con l'isolamento e la perdita delle compagnie, forse (come suggerito da Hugh Kenner) per un desiderio del traduttore di mettere in parallelo le immagini di queste poesie con quella di un'Europa devastata dalla Prima guerra mondiale<sup>826</sup>. In realtà, la trasmissione all'occidente di una diversa immagine di Li Bai da parte di Pound è forse un qualcosa di intenzionale, dal momento che quello che davvero interessa al poeta statunitense è la formulazione di una nuova poetica inglese<sup>827</sup>. A prescindere dai temi trattati, queste poesie sono tutte accomunate dall'abbondanza di immagini, aspetto sul quale Pound si concentra molto nella fase "imagista" della sua carriera<sup>828</sup>: egli mostra, anzi, un maggiore apprezzamento per le poesie di Li Bai proprio per via della loro brevità e della bellezza delle loro ambientazioni e immagini, aspetti che le rendono più vicine alle sue poesie e ai requisiti poetici dell'imagismo<sup>829</sup>. A ciò va aggiunto che le poesie di Li Bai accentuano i criteri di "concisione" e "immediatezza" sostenuti da Pound, e che le loro immagini vivide, il loro ritmo vivace e la maniera esplicita in cui esse esprimono determinate tematiche, coincidono col principio creativo noto come "connessione". La raccolta di Pound ha, così, indelebilmente segnato lo stile dei poeti americani del XX secolo, i quali hanno considerato la poesia cinese come uno strumento di critica alla cultura tradizionale<sup>830</sup>, diventando così dei poeti ribelli come lo stesso Li Bai.

## 5.2. Li Bai e Hermann Hesse: un incontro fra Cina e Germania.

L'influenza di Li Bai sugli scrittori occidentali non si limita solo all'ambito della traduzione, dal momento che il poeta cinese è talvolta fonte di ispirazione per vere e proprie composizioni originali di tali autori. Fra gli scrittori occidentali che più risentirono della sua influenza, merita un discorso a parte Hermann Hesse.

Sebbene molti studiosi abbiano posto l'accento sullo stretto rapporto fra Hesse e le scuole di letteratura occidentale (in modo particolare quella romantica) e correnti culturali quali

---

<sup>824</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 82. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>825</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 90. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>826</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 82. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>827</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 91. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>828</sup> Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998), p. 83. In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

<sup>829</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p.87.

<sup>830</sup> Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004, p. 88.

l'irrazionalismo di Friedrich Nietzsche (1844-1900<sup>831</sup>) e la psicanalisi<sup>832</sup>, già in *Siddharta* (1922), in cui Ma Jian, 马剑 (1853-) individua, accanto ad un'influenza del concetto induista del "Sé", un influsso del pensiero daoista<sup>833</sup>, emerge il fascino che Hesse prova per l'oriente, e in particolare per il misticismo orientale. Questo aspetto anticipa, in parte, gli atteggiamenti delle avanguardie europee, e spiega così la fortuna che alcuni libri di Hesse hanno trovato presso le giovani generazioni<sup>834</sup>. Tra i Paesi orientali che affascinano lo scrittore tedesco, non va certo esclusa la Cina, della quale lo attraggono in particolare le opere filosofiche, e il cui pensiero è spesso incorporato nelle sue opere in varie forme<sup>835</sup>. Della cultura cinese, Hesse approfondisce anche l'arte, e, appunto, la poesia, la cui influenza emerge soprattutto dal racconto *L'ultima estate di Klingsor* (*Klingsors letzter Sommer*, 1920<sup>836</sup>)<sup>837</sup>. Al tempo stesso, alcuni studi cinesi, come ad esempio *Autodisciplina - Tutto ciò che è stato pensato da Hesse a Lu Xun* (*Shendu - Cong hei sai yu Lu Xun suo xiang dao de*, 慎独-从黑塞与鲁迅所想到的) di Zhao Xiaoli (赵晓丽) e Qu Changjiang (屈长江), *Donne, Morte e Spirito nazionale-Sul confronto fra "Fei Du" e "Il lupo della steppa"* (*Nixing simang guominxing-Guanyu <Fei Du> he <Huang yuan lang> de duidu*, 女性·死亡·国民性-关于 <废都> 和 <荒原狼> 的对读) di Liu Baochang (刘保昌) e *Confronto fra "Diario di un pazzo" e "Il Lupo della steppa"* (*Shizheng <Kuangren riji> he <Huang yuan lang>*, 试证 <狂人日记> 和 <荒原狼>) di Zhang Wei (张薇)<sup>838</sup>, hanno operato un confronto fra l'opera di Hesse e la letteratura cinese moderna. Altri, al contrario, hanno messo Hesse a confronto con scrittori tedeschi a lui contemporanei: è questo il caso di Zhang Peifen (张佩芬), che, nell'opera *Thomas Mann e Hesse* (*Tuomasi · Man he Heisai*, 托马斯·曼和黑塞), parla dell'amicizia fra Hesse e Thomas Mann (1875-1955<sup>839</sup>), o ancora di Ji Tong (冀桐), che ne *Il Grande Maestro dell'Espressionismo e il Cavaliere del Romanticismo* (*Biaoxianzhuyi dashi he langmanzhuyi qushi*, 表现主义大师和浪漫主义骑士), che mette a confronto le opere di Hesse con quelle di Franz Kafka (1883-1924<sup>840</sup>)<sup>841</sup>. Zhang Peifen è anche autore di *Studio su Hesse*, la prima

<sup>831</sup> *Enciclopedia Treccani* online, consultata il giorno 18/4/22.

<sup>832</sup> Xu Juan 许娟 (2010). "Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang" 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 3.

<sup>833</sup> Xu Juan 许娟 (2010). "Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang" 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 4.

<sup>834</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, Garzanti, p. 528.

<sup>835</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 2.

<sup>836</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, Garzanti, p. 528.

<sup>837</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 2.

<sup>838</sup> Xu Juan 许娟 (2010). "Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang" 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 3.

<sup>839</sup> *Enciclopedia Treccani* online, consultata il giorno 18/4/22.

<sup>840</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, A-O, Garzanti, p. 586.

<sup>841</sup> Xu Juan 许娟 (2010). "Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang" 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 3.

monografia completa cinese su di lui, dove i capitoli e le opere sono ordinati seguendo in ordine cronologico la vita di Hesse, tenendo conto delle analisi di studiosi - tedeschi e non - sulla sua vita, il suo pensiero e le sue opere principali<sup>842</sup>.

A Hesse è inoltre dedicato il paragrafo *L'Hesse che vola nel Paese dello spirito orientale* (*Chicheng yu dongfang jingshen yu guo de Heisai*, “驰骋于东方精神于国的黑塞”), contenuto nel capitolo *L'eco della cultura cinese nel mondo letterario tedesco* (*Deyu wentan Zhongguo wenhua zhi huisheng*, “德语文坛中国文化之回声”) del libro *Chiamata dall'estero. Scrittori tedeschi e cultura cinese* (*Yiyu de zhaohuan –Deyu zuojia yu Zhongguo wenhua*, 异域的召唤-德语作家与中国文化), scritto in collaborazione dai professori dell'Università di Lingue Straniere di Shanghai Wei Maoping (卫茂平), Ma Jiixin (马佳欣) e Zheng Xia (郑霞), i quali sostengono che l'idea che Hesse ha del mondo orientale sia un'unione di saggezza cinese e pensiero indiano<sup>843</sup>. Non vanno infine dimenticati il libro *Storia dell'influenza della Cina sulla letteratura tedesca* (*Zhongguo dui Deguo wenxue yingxiang shishu*, 中国对德国文学影响史述), nel quale viene riassunto il pensiero orientale presente nell'opera di Hesse, e l'opera *Studio su Hesse* (*Heisai yanjiu*, 黑塞研究), nella quale è presente un capitolo intitolato *Hesse e la Cina* (*Heisai yu Zhongguo*, 黑塞与中国), mentre per quanto riguarda le tesi accademiche, una delle prime è stata *Il legame tra Hermann Hesse e la Cina* (*He'erman-Heisai de Zhongguo qingjie*, 赫尔曼·黑塞的中国情结) di Chen Zhuangying (陈壮鹰), dove viene analizzata l'interiorizzazione della cultura cinese da parte di Hesse partendo da un'analisi della sua vita<sup>844</sup>. Gli esiti di alcune tesi di dottorato e di laurea specialistica sull'argomento sono stati inclusi anche nel progetto *Hesse e la Cina* (*Heisai yu Zhongguo*, 黑塞与中国) promosso da Zhang Hong (张弘), professore dell'Università Normale della Cina Orientale<sup>845</sup>. Nel 1904, Hesse, che ha già una famiglia e una casa, stabilisce nello studio della sua dimora familiare un “angolo cinese”, da lui definito “un angolo di bellezza, tranquillità e gioia”, dove sono conservati numerosi libri di vario genere<sup>846</sup>. L’“angolo cinese” costituisce anche, per Hesse, un rifugio durante i difficili anni della Seconda guerra mondiale, come si può intendere

---

<sup>842</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, pp. 4-5.

<sup>843</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 4.

<sup>844</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 4.

<sup>845</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 4.

<sup>846</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 37.

dalle seguenti parole: “In questi anni, spaventosi per la gente, sono venuto spesso qui per cercare qualcosa che mi potesse consolare, che potesse dare coraggio ai miei pensieri”<sup>847</sup>. In questi anni, Hesse legge, così, la maggior parte delle traduzioni tedesche di libri cinesi, e ad affascinarlo è soprattutto la filosofia daoista<sup>848</sup>, che, come si è visto, pervade, tra l’altro, l’opera di Li Bai. Per quanto riguarda, in particolare, l’opera di Laozi, Hesse ne viene a conoscenza nel 1907 grazie al padre John<sup>849</sup>. Egli sembra inoltre trovare una sorta di corrispondenza tra la cultura cinese antica e quella greca, come si intende dalle seguenti parole: “I principi morali cinesi antichi mi fanno pensare che Confucio e Socrate fossero fratelli, la profonda intelligenza di Laozi e la sua forza spirituale mi fanno riflettere molto”<sup>850</sup>. Sempre nel 1907, ancor prima di approfondire la filosofia cinese, Hesse comincia ad approcciarsi alla poesia cinese<sup>851</sup>, e comincia egli stesso a pubblicare numerosi scritti sui filosofi cinesi antichi e testi di critica sulla letteratura cinese<sup>852</sup>. L’unico testo poetico cinese che egli conosce all’epoca, in realtà, è il *Classico delle Odi* (*Shījīng*, 诗经), nell’adattamento dello scrittore e studioso di letteratura greca e orientale Friedrich Rückert (1788-1866<sup>853</sup>)<sup>854</sup>, autore di poesie di imitazione orientale (*Rose d’oriente, Östliche Rosen*, 1822), e dell’antologia *La saggezza del bramino* (*Die Weisheit des Brahmanen*), la quale include più di duemila epigrammi, parabole e novelle in alessandrini, nonché dei *Canti per i fanciulli morti* (*Kindertotenlieder*, postumo, 1872), i cui versi, ispirati alla tragica morte di due figlioletti, verranno in seguito musicati da Mahler<sup>855</sup>. I canti arcaici raccolti nel *Libro delle Odi* a partire dal I millennio a.C. non hanno tuttavia nulla in comune, né per contenuto né per stile, con quella che generalmente viene intesa come “poesia tradizionale cinese”<sup>856</sup>. È sempre nel 1907 che Hesse viene a conoscenza della raccolta di poesie *Il flauto cinese* (*Die chinesische Flöte*), una raccolta di liberi adattamenti in tedesco di poesie cinesi realizzata da Hans Bethge, che verranno messi in musica dal compositore austriaco Ernst Toch (1887-1964) in un ciclo di musiche anch’esso intitolato *Die chinesische*

---

<sup>847</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull’idea religiosa di trascendenza di Hesse e l’influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 37.

<sup>848</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull’idea religiosa di trascendenza di Hesse e l’influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 37.

<sup>849</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull’idea religiosa di trascendenza di Hesse e l’influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 36.

<sup>850</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull’idea religiosa di trascendenza di Hesse e l’influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 37.

<sup>851</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 2.

<sup>852</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull’idea religiosa di trascendenza di Hesse e l’influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 37.

<sup>853</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, Garzanti, pagina 1027.

<sup>854</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 2.

<sup>855</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura*, Garzanti, pagina 1027.

<sup>856</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 2.

*Flöte* (1922, pub. 1923), scritto per voce di soprano orchestra da camera (composta da quattordici strumenti solisti)<sup>857</sup>. I testi qui utilizzati da Toch possono essere paragonati a quelli utilizzati da Mahler, dal momento che anche questi testi non sono fedeli ai testi originali. Bethge, infatti, non conosce il cinese, e usa come modello le traduzioni del Marchese d'Hervey-Saint Denys, e di Judith Gautier<sup>858</sup>, come Mahler, il quale tra l'altro, si serve anche di altre traduzioni reinterpretate da Bethge, che rappresenta una sorta di punto di riferimento per compositori a lui contemporanei che si approccino ad un testo cinese<sup>859</sup>. A queste traduzioni si rifà Hans Heilmann, il quale traduce questi versi in tedesco, raccogliendoli nell'opera *Poesia cinese dal XII secolo a.C. ai giorni nostri (Chinesische Lyrik vom 12. Jht. V. Chr. bis zur Gegenwart)*, pur non conoscendo il testo originale di tali poesie né avendo la capacità di comprenderlo<sup>860</sup>. Tale traduzione in tedesco fornisce a Bethge l'opportunità di utilizzare le traduzioni in francese per reinterpretarle in una lingua presumibilmente poetica<sup>861</sup>. Il risultato di tale interpretazione non permette di parlare di vera e propria "traduzione", dal momento che si tratta più di poesie tedesche con motivi cinesi<sup>862</sup>. Queste poesie non esprimono la cultura e il pensiero cinesi, ma riflettono piuttosto lo stereotipo che della Cina era diffuso all'epoca<sup>863</sup> e per di più non mantengono il fascino delle poesie originali e delle loro leggi ritmiche<sup>864</sup>. Fra le caratteristiche tipicamente cinesi di queste poesie si possono tuttavia individuare la scarsità dei termini ed il carattere suggestivo della lingua<sup>865</sup>. Hermann Hesse si esprime con entusiasmo riguardo alle poesie di Bethge, ed è proprio in queste sue parole piene di entusiasmo che si può vedere un riferimento esplicito a Li Bai, nel punto in cui Bethge afferma che, all'interno di questa raccolta, "Li-Tai-Po, il malinconico e festaiolo amante, con i suoi versi, che risplendono seducenti all'esterno e sono pieni di desolata tristezza all'interno, costituisce l'apice"<sup>866</sup>.

Il commento di Hesse pare tuttavia piuttosto superficiale, dal momento che esso non fornisce alcuna analisi linguistica, né una discussione sugli argomenti delle poesie, o informazioni sugli aspetti generali della poesia cinese<sup>867</sup>. Questo è tuttavia dovuto soprattutto alla sua mancanza di conoscenze in tale ambito<sup>868</sup>; ciononostante, egli intuisce che i versi di Bethge riescono solo in parte a riprodurre il senso dei testi originali<sup>869</sup>, e a tal proposito esprime delle critiche più o meno esplicite al suo metodo di traduzione<sup>870</sup>.

L'altro autore che, assieme a Bethge, ha più di ogni altro contribuito a plasmare l'immagine di "poesia orientale" in Hesse è Klabund (pseudonimo di Alfred Henschke, 1890-1928), che Hesse ammira, oltre che per le sue traduzioni, anche per le poesie di suo pugno<sup>871</sup>. Tuttavia, anche se Klabund realizza le sue traduzioni prendendo come punto di riferimento traduzioni inglesi e francesi, alcune delle quali utilizzate anche da Bethge, le sue sembrano migliori, e

<sup>857</sup> Paul A. Pik, Manton Monroe Marble, *Ernst Toch*, p. 447.

<sup>858</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 3.

<sup>859</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 3.

<sup>860</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 3.

<sup>861</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 3.

<sup>862</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 3.

<sup>863</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 3.

<sup>864</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 3.

<sup>865</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 3.

<sup>866</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 4.

<sup>867</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 4.

<sup>868</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 4.

<sup>869</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 4.

<sup>870</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 5.

<sup>871</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 5.

apportano ai testi una più forte nota di personalità, rispetto a quelle di quest'ultimo<sup>872</sup>. A tal proposito, il sinologo tedesco Günther Debon (1921-2005) afferma: "Il suo Li-Tai-Pe è tuttavia l'ombra più forte che oscura la vera immagine di Li-Tai-Po"<sup>873</sup>; ciononostante, Hesse (che tra l'altro conosce Klabund di persona<sup>874</sup>), a differenza di come fa per le traduzioni di Bethge, valuta costantemente le traduzioni di Klabund in maniera positiva<sup>875</sup>, affermando che, "fedele al suo stile, Klabund non ha cercato di imitare le forme cinesi: canta liberamente le belle poesie orientali a modo suo, la melodia è ben tedesca"<sup>876</sup>.

Fra le altre opere a cui Hesse si rifà si possono citare quelle di Hans Böhm e Max Fleischer (dei quali Hesse discute brevemente). Per chiarire meglio la posizione di Hermann Hesse su come le poesie cinesi dovrebbero essere tradotte in tedesco, è doveroso fare un breve *excursus* sul problema di una traduzione lirica dal Cinese in generale. La maggior parte dei curatori di poesie cinesi di cui Hesse prende nota, sono poeti o perlomeno scrittori poeticamente ambiziosi, ma non in grado di leggere il testo originale, al quale tuttavia cercano di avvicinarsi il più possibile nei loro adattamenti<sup>877</sup>. Esistono due approcci di traduzione, diversi: quello, solitamente rappresentato dagli esperti in una determinata lingua, che propende per una traduzione più letterale, e quello che coglie l'occasione per la creazione di una nuova poesia nella propria lingua, cioè di una riscrittura che si serva del messaggio della poesia originale<sup>878</sup>. A fare la differenza è inoltre la conoscenza o meno della lingua e della cultura cinesi, motivo per cui il sinologo Otto Franke (1863-1946) critica traduttori che, pur non conoscendo la cultura cinese, traducono opere cinesi rifacendosi a traduzioni francesi o inglesi spesso a loro volta non affidabili<sup>879</sup>. A ciò va aggiunto lo schema rigoroso che caratterizza le poesie cinesi antiche, sia per quanto riguarda il numero di caratteri che costituiscono i versi, sia per quanto riguarda lo schema delle rime<sup>880</sup>. Non è perciò necessario che una poesia sia tradotta in modo scorretto per trasmettere un senso di "scorrettezza", come è già emerso dalla reazione negativa di Hesse alle traduzioni di Bethge, e come si può riscontrare dalle parole di Hans Dieter Zimmermann per quanto riguarda gli adattamenti del poeta Arno Holz (1863-1929): "A quanto pare, Holz non modifica particolarmente quello che dice Li Po: va avanti e basta, ma proprio per questo lo modifica"<sup>881</sup>. L'inclinazione dei ritoccatore a modificare il testo, porta in definitiva a un "miglioramento" dell'originale<sup>882</sup>. Tuttavia, come afferma Günter Eich (1907-1972), poeta formatosi in sinologia nonché traduttore di poesie dal cinese: "Non è compito del traduttore migliorare l'originale. Tradurre non significa commentare. Laddove il poeta è oscuro, anche la traduzione dovrebbe conservare un corrispondente grado di oscurità"<sup>883</sup>. L'Hermann Hesse poeta, invece, assume una posizione molto pragmatica per quanto riguarda la traduzione<sup>884</sup>. Egli sostiene che la traduzione di poesie in un'altra lingua sia in realtà impossibile, e secondo

---

<sup>872</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 5.

<sup>873</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 6.

<sup>874</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 7.

<sup>875</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 6.

<sup>876</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 7.

<sup>877</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 7.

<sup>878</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 8.

<sup>879</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 8.

<sup>880</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 9.

<sup>881</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 9.

<sup>882</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 10.

<sup>883</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 10.

<sup>884</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 10.

lui si tratta soltanto di un tentativo. Di conseguenza, Hesse non tenta mai di tradurre le proprie opere in un'altra lingua<sup>885</sup>. Un traduttore deve tuttavia, secondo lui, saper ricreare la poesia<sup>886</sup>. Hesse considera perciò anche i liberi adattamenti della poesia cinese come legittime trasposizioni, e li giudica non in base alla loro correttezza nella resa del testo originale, bensì in base alla loro bellezza nella versione tradotta<sup>887</sup>. Per questo motivo loda Klabund, dal momento che questi “non cerca di imitare le forme cinesi”, ma piuttosto “ricrea (canta) liberamente le poesie orientali a modo suo”<sup>888</sup>, giustificando così il divario fra traduzioni come questa e il testo originale, come s'intende dal suo giudizio su *Il flauto cinese*<sup>889</sup>. Nella sua recensione alle traduzioni di poesie di Richard Wilhelm (1873-1930), egli arriva addirittura ad affermare che “Fino ad oggi, l'essenza e il significato della poesia cinese sono altrettanto estranei all'occidente quanto l'essenza e il significato della pittura cinese”<sup>890</sup>. I testi poetici cinesi che durante il XX secolo più risentono di adattamenti come quelli sopra citati sono senza dubbio testi di epoca Tang e Song (VII-XIII secolo)<sup>891</sup>. Questo riflette anche i gusti poetici cinesi di queste epoche, in modo particolare, del periodo Tang, considerato come il periodo di massimo splendore della poesia e della cultura cinesi<sup>892</sup>. Ad attirare maggiormente l'interesse degli europei sono due poeti di epoca Tang: Du Fu, e, appunto, Li Bai<sup>893</sup>. Li Bai in particolare affascina i lettori europei per la sua personalità eccentrica, la sua malinconia e la sua tendenza ad affogare quest'ultima nel vino<sup>894</sup>. Notizie attendibili su Li Bai si mescolano tuttavia a leggende più o meno credibili, fatti e affermazioni vengono mal interpretati, ed accade perciò che traduttori come i già citati Bethge e Klabund presentino la figura di Li Bai come una personalità che ha quasi un'impronta religiosa<sup>895</sup>. Non solo: Klabund arriva addirittura ad assegnare a Li Bai il primo posto nella letteratura mondiale<sup>896</sup>. Ciò rende chiaro come l'occidente si sia creato la propria immagine della Cina<sup>897</sup>. Questa immagine esagerata del personaggio di Li Bai deriva anche dalle traduzioni errate che Bethge ha fatto delle sue opere<sup>898</sup>. Un chiaro esempio dell'approccio di Bethge alla traduzione dell'opera di Li Bai si può vedere nella poesia *Canzone del dispiacere (Das Lied von Kummer)*, la quale raggiunge la notorietà grazie all'opera di Mahler<sup>899</sup>. Attraverso le modifiche e le aggiunte da lui apportate, Hans Bethge trasforma questa poesia in un'opera significativa e profondamente triste, con un'affermazione ideologica, persino filosofica<sup>900</sup>. Bethge considera tale componimento come

---

<sup>885</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 10.

<sup>886</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 10.

<sup>887</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 10.

<sup>888</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 10.

<sup>889</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 11.

<sup>890</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 12.

<sup>891</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 12.

<sup>892</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 12.

<sup>893</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, pp. 12-13.

<sup>894</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 13.

<sup>895</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 13.

<sup>896</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 13.

<sup>897</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 14.

<sup>898</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 14.

<sup>899</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 14.

<sup>900</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 15.



la poesia più straziante non solo di Li Bai, ma dell'intera poesia cinese<sup>901</sup>. L'immagine di Li Bai che Bethge e Klabund hanno contribuito a creare, non solo è all'origine dell'entusiasmo con cui la figura di Li Bai è stata accolta negli anni '20 del XX secolo, ma costituisce ancor oggi l'immagine del poeta diffusa al di fuori dei circoli specialistici<sup>902</sup>. Li Bai diventa così un'icona, simbolo dell'artista che si consuma nell'ebbrezza creativa così come nell'alcool, e che vuole percepire l'intensità della vita in tutte le sue sfaccettature, abbandonando qualsiasi premura per chiunque e per qualunque cosa<sup>903</sup>. Questa visione, pur non essendo del tutto sbagliata, coglie tuttavia solo un aspetto, della sua personalità, e perciò, si presenta alquanto distorta<sup>904</sup>. Anche Hesse, come gli altri, interiorizza questa immagine di Li Bai, e la incorpora nella propria opera, in modo particolare nel breve romanzo *L'ultima estate di Klingsor*<sup>905</sup>. In questo testo, portato a termine da Hesse nell'agosto del 1919<sup>906</sup>, non solo Li compare come pseudonimo del pittore Klingsor, ma il racconto stesso può essere inteso come una raffigurazione del personaggio, nonché della vita, di Li Bai, almeno per come li intendeva Hesse, dal momento che tanti sono i riferimenti, più o meno espliciti, alla sua biografia<sup>907</sup>. Nella sua prefazione, Hesse descrive brevemente il defunto pittore Klingsor, e nel farlo nomina e descrive Li Bai come un modello<sup>908</sup>. Nelle parole di Hesse si può proprio intravedere una descrizione di Li Bai basata su ciò che lo scrittore tedesco ha su di lui appreso da Bethge e Klabund<sup>909</sup>. Nel descrivere il suo personaggio, Hesse afferma che il pittore chiamava se stesso Li Bai e il suo amico, un poeta, Du Fu<sup>910</sup>. Alcuni studiosi pensano che Klingsor sia un prototipo di Li Bai basato su Van Gogh, e che il suo amico sia invece basato sullo stesso Hesse<sup>911</sup>. L'intera storia è così permeata dai temi del vino e dell'ebbrezza. Non solo: in alcuni punti, si possono riconoscere delle vere e proprie citazioni da testi di Li Bai<sup>912</sup>. Le immagini di Li Bai come poeta amante del vino e del pittore Klingsor sono descritte in maniera talmente chiara da rimanere facilmente impresse nel lettore<sup>913</sup>. Non è un caso, perciò se Bertolt Brecht (1898-1956)<sup>914</sup>, dopo aver letto l'opera, ebbe ad affermare: "Ho letto *L'ultima estate di Klingsor* di Hermann Hesse. Questa novella è molto bella. In essa c'è uno le cui uniche occupazioni alla

<sup>901</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 15.

<sup>902</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 15.

<sup>903</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 16.

<sup>904</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 16.

<sup>905</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 16.

<sup>906</sup> Xu Juan 许娟 (2010). "Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuanguo de yingxiang" 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 39.

<sup>907</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 16.

<sup>908</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 16.

<sup>909</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 16.

<sup>910</sup> Xu Juan 许娟 (2010). "Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuanguo de yingxiang" 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 39.

<sup>911</sup> Xu Juan 许娟 (2010). "Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuanguo de yingxiang" 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), Xibei shifandaxue, 西北师范大学, p. 39.

<sup>912</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 16.

<sup>913</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 17.

<sup>914</sup> AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura, A-O*, Garzanti, p. 156.

fine sono quelle di bere e sprecare vino rosso, osservare lo scorrere delle stagioni e lasciar che la luna sorga!”<sup>915</sup>. Il vino e il bere non sono, tuttavia, gli unici motivi della vita di Li Bai che Hesse cita costantemente<sup>916</sup>. Ne verranno, infatti, aggiunti altri, come s’intende, ad esempio, dai passi in cui vengono affrontati, con parole drastiche, i temi dello scorrere del tempo e della propria condizione di esseri mortali<sup>917</sup>. Hesse fa a tal proposito affermare al suo personaggio: “I suoi bei capelli castani, dottore, fra dieci anni saranno tutti grigi, e poco tempo dopo le nostre belle ossa saranno da qualche parte in un buco nella terra”, e, in un altro passo: “Questa cara mano, amici, sarà presto piena di terra e di vermi”, o ancora, poco dopo: “Per quanto tempo ancora è andato avanti questo caro, emozionante gioco! Per quanto tempo sono stati mano, bocca ed occhi pieni di terra!”<sup>918</sup>. Quelle appena citate sono citazioni mascherate tratte dalle poesie di Li Bai, sebbene nell’adattamento esagerato e talvolta fuorviante di Bethge<sup>919</sup>. Il fatto che Hesse non potesse avere idea di come risultasse in realtà il testo in questione è comprensibile, se si considera la traduzione a cui egli fa riferimento, ed è per questo motivo che ne *L’ultima estate di Klingsor* vi sono passi che sembrano una parafrasi dei versi di Bethge<sup>920</sup>. Il tema della morte (che ricorre anche in altre opere di Hesse, come ad esempio *Il lupo della steppa* (*Der Steppenwolf*, 1927)<sup>921</sup>, è qui importante a tal punto che, fra i dieci capitoli che costituiscono l’opera, il più importante è *Il canto dell’affogamento*, capitolo che rappresenta il fulcro del pensiero daoista cinese interpretato da Hesse<sup>922</sup>, e che dal titolo richiama inevitabilmente la leggenda dell’affogamento di Li Bai. Hesse doveva anche essere a conoscenza del rispetto di cui Li Bai godeva presso i suoi contemporanei, come emerge dal fatto che, in un passo del romanzo, l’amico di Klingsor dedica al pittore la seguente poesia:

“Non più le foglie ha l’Arbor della Vita,  
e allor perché sto ancora lì a guardare?  
Com’è che ho tale gioia inesaurita  
da arrivar pure casa mia a scordare?  
Com’è ch’ebbro e pur pazzo puoi apparire?  
Qui sbocciano oggi i Fiori ogni momento,  
ma molto presto li vedrò appassire.  
Sulla mia tomba opaca passa il Vento,

<sup>915</sup>Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 17.

<sup>916</sup>Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 17.

<sup>917</sup>Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 17.

<sup>918</sup>Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 17.

<sup>919</sup>Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 17.

<sup>920</sup>Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 18.

<sup>921</sup>Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuanguo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull’idea religiosa di trascendenza di Hesse e l’influenza di ciò sulla sua opera), *Xibei shifandaxue*, 西北师范大学, p. 24.

<sup>922</sup>Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuanguo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull’idea religiosa di trascendenza di Hesse e l’influenza di ciò sulla sua opera), *Xibei shifandaxue*, 西北师范大学, p. 39.

e sul minuscolo mio figlio: allora,  
ecco la madre su di lui chinarsi.  
Gli occhi di lei voglio vedere ancora:  
son la mia stella il loro illuminarsi...  
Del Mondo prima o poi tutto finisce,  
muor tutto, tutto è pronto per morire:  
solo la Madre Eterna non svanisce,  
lei da cui può ogni cosa scaturire,  
laggiù in quell'atmosfera assai insicura,  
ecco che allora, come fosse un gioco,  
ha scritto con il dito, assai con cura,  
di ognuno tutti i nomi a poco a poco..."<sup>923</sup>

Come in Hesse sia stato plasmato questo modo drastico di esprimere l'idea della morte nel periodo in cui egli scrisse *L'ultima estate di Klingsor* viene dimostrato anche da due poesie scritte nel 1919. La seconda strofa della poesia *Autunno* afferma:

“Presto vien Vento, che spira,  
Presto vien Morte, che taglia,  
E il grigio Spettro, che in riso delira,  
Ché il nostro Cuor Gel di Morte attanaglia...”<sup>924</sup>.

La vicinanza alla traduzione di Li Bai realizzata da Bethge è evidente<sup>925</sup>. Lo stesso vale per i due versi della poesia *Gozzovigliando nella cantina della foresta*<sup>926</sup>:

“Presto giacciam anche noi e morti siamo,  
e terra in bocca ed in mano poi abbiamo...”<sup>927</sup>.

Li Bai esprime spesso, nelle sue poesie, l'idea della fugacità della vita, formulandola però in maniera molto più sottile di Bethge e Klabund, nonché dello stesso Hesse<sup>928</sup>. Ciò si può intravedere, ad esempio, nel ricorrere, all'interno della sua opera, del motivo dei capelli bianchi, che esprime l'idea (tipicamente occidentale) di caducità attraverso una drastica scelta

---

<sup>923</sup> Xu Juan 许娟 (2010). “Chaoshengzhe zhi ge-Shilun Heisai chaoyuexing zongjiao sixiang ji dui qi chuangzuo de yingxiang” 朝圣者之歌-试论黑塞超越性宗教思想及其创作的影响 (La canzone dei pellegrini-Discussione sull'idea religiosa di trascendenza di Hesse e l'influenza di ciò sulla sua opera), *Xibei shifandaxue*, 西北师范大学, pp. 40-41.

<sup>924</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 18.

<sup>925</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 18.

<sup>926</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 18.

<sup>927</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 18.

<sup>928</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 18.

delle parole<sup>929</sup>. Quest'idea può sembrare più forte in Li Bai che in altri poeti cinesi dell'epoca, ma emerge talvolta anche da testi di poeti a lui contemporanei, come ad esempio Wang Wei, 王维 (699-759)<sup>930</sup>. Un altro elemento di cui Hesse si serve nella sua storia per illustrare il legame tra il suo personaggio, Klingsor, e Li Bai, è la luna<sup>931</sup>. Quest'ultima, infatti, non solo costituisce il soggetto di alcune delle poesie più famose di Li Bai, ma appare addirittura in metà di quelle tradotte da Bethge e Klabund<sup>932</sup>. Hesse non solo ambienta ripetutamente il racconto di notte, ma fa intenzionalmente uso della parola "luna" in riferimento allo stesso Li Bai<sup>933</sup>. Lo scrittore tedesco incorpora in quest'opera anche il motivo della luna riflessa, dal momento che essa svolge un ruolo decisivo nella vita di Li Bai, almeno se si prende in considerazione la leggenda sulla sua morte<sup>934</sup>. Un altro motivo riferito a Li Bai presente in questo testo è quello dell'ombra<sup>935</sup>. In questa storia, l'ombra viene trattata come un'amica, senza specificare se si tratti o meno di una persona reale; tuttavia, conoscendo le poesie del poeta cinese, il motivo dell'ombra può essere compreso chiaramente<sup>936</sup>. L'episodio in cui Klingsor beve e invita l'ombra a bere con lui altro non è che una rivisitazione di una delle poesie più famose di Li Bai, *Bere sotto la luna*, in cui il poeta invita prima la Luna e poi l'Ombra ad essere sue compagne di bevute<sup>937</sup>. Hesse conosce questa poesia grazie alla traduzione di Bethge, intitolata *I tre compagni (Die drei Kameraden)*<sup>938</sup>. Il personaggio di Klingsor, artista aperto alla sperimentazione e sempre pronto ad affogare nell'alcool la sua disperazione per la finitezza della vita, corrisponde quasi perfettamente all'immagine di Li Bai che Hesse si è creato in seguito alla lettura di Bethge e Klabund<sup>939</sup>. L'autore non si ferma tuttavia a semplici allusioni (come la data di nascita), ma caratterizza il suo Li Bai in maniera esplicita<sup>940</sup>. La parola che secondo Hesse meglio descrive Li Bai è malinconia, una malinconia che può sfociare in depressione<sup>941</sup>. Questa visione che Hesse ha di Li Bai, influenzata da Bethge e Klabund, crea in lui l'immagine di un Li Bai rassegnato e desideroso di morire<sup>942</sup>. Mentre i riferimenti alla vita di Li Bai si possono individuare abbastanza facilmente, quelli alla sua opera sono riconoscibili solo da chi abbia una buona conoscenza delle sue poesie, delle quali, nel corso del racconto, vengono talvolta citati in maniera esplicita interi passaggi, mentre in altri casi se ne rintraccia solo un lieve accenno<sup>943</sup>. Hesse lascia anche intendere, talvolta, a quale traduzione di Li Bai egli si stia rifacendo, come nel punto in cui afferma: "Ma Klingsor intendeva un'altra poesia, "con rime"". Questa frase fa infatti pensare che si tratti di un riferimento alla traduzione di Klabund, che si distingue da quella di Bethge per il fatto di contenere delle rime<sup>944</sup>. Hesse

<sup>929</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 19.

<sup>930</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 19.

<sup>931</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 19.

<sup>932</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 19.

<sup>933</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 19.

<sup>934</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 20.

<sup>935</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 20.

<sup>936</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 20.

<sup>937</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 20.

<sup>938</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 21.

<sup>939</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 21.

<sup>940</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 21.

<sup>941</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 22.

<sup>942</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 21.

<sup>943</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, pp.

22-23.

<sup>944</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 23.

non sembra tuttavia consapevole di quanto le traduzioni di Bethge e Klabund si discostino dal testo originale, e, anzi, è talmente convinto di essere penetrato, grazie ad esse, nel mondo della poesia cinese, da provare a comporre egli stesso poesie in stile cinese<sup>945</sup>. In una di queste poesie, intitolata *Cinese*, Hesse fa, ad esempio, un ampio uso di parole che rimandano al mondo cinese (come “Ombra di bambù” o “Albero di gelso”), e nomina la luna tre volte, parlando rispettivamente di “Luce lunare”, “Notte di luna” e “Luna e nuvole”, così da rimandare al poeta cinese “amante della luna” Li Bai<sup>946</sup>. Così facendo, egli cita, in maniera abbastanza specifica, le traduzioni di Bethge e Klabund<sup>947</sup>. Nelle prime due strofe di questa poesia, lo scrittore fa un chiaro riferimento alla poesia musicata da Mahler con il titolo *Von der Jugend*, il cui testo (come già accennato) è molto diverso dalla poesia originale<sup>948</sup>. La scena qui descritta verrà in seguito ritratta dal pittore Georg Reinhardt, amico di Hesse, come ringraziamento a quest’ultimo per avergli inviato la poesia dopo averla completata, nel 1937<sup>949</sup>. Hesse sarà “così incantato dal delizioso dono” da scrivere un’altra poesia, intitolata *Frammento dalla Saga del Re Nero, un Poema Leggendaro cinese dell’epoca della dinastia Song* („Bruchstück aus dem nur in Fragmenten erhaltenen ‚Sagenkreis vom Schwarzen König‘, einem chinesischen Legendengedicht aus der Zeit der Dynastie Sung“), nella quale descriverà l’amico pittore con il soprannome di “Re Nero” e se stesso come un poeta cinese di nome He He, nome che corrisponde alle iniziali di “Hermann Hesse”<sup>950</sup>.

### 5.3. Claudio Damiani. Un poeta italiano sogna Li Bai.

Non solo la figura di Li Bai, ma anche le sue poesie - come avvenuto, ad esempio, per testi come la *Ballata degli impiccati* (*Ballade des pendus*, 1489<sup>951</sup>) di François Villon (1431-dopo il 1463)<sup>952</sup>, reinterpretata nell’omonima canzone (1968) di Fabrizio De André (1940-1999)<sup>953</sup> - hanno subito delle vere e proprie reinterpretazioni in epoca moderna, dalle quali sono nati componimenti che del testo originale (come nel caso di Villon) mantengono in realtà solo il titolo. È questo il caso di alcune delle poesie della breve raccolta poetica di Claudio Damiani *Sognando Li Po* (2008), titolo che riprende quello del secondo componimento della raccolta<sup>954</sup>, che è a sua volta il titolo di due poesie di Du Fu, scritte verso il 758, quando il poeta è sulla via dell’esilio<sup>955</sup>. Come affermato dall’autore stesso nella *Premessa* alla raccolta, il suo interesse per la poesia cinese nasce quando, intorno ai primi anni Ottanta, egli, poco più che ventenne, rimarrà “folgorato” dalla traduzione di Martin Benedikter dell’antologia di epoca Tang nota come *Trecento poesie Tang, Tang shi sanbai shou, 唐诗三百首*<sup>956</sup> (618-906 d.C.<sup>957</sup>)<sup>958</sup>. L’influenza di Benedikter si può riscontrare sin dal titolo, dal momento che, come Damiani

<sup>945</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 23.

<sup>946</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 25.

<sup>947</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 25.

<sup>948</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 25.

<sup>949</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, p. 26.

<sup>950</sup> Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, pp. 26-27.

<sup>951</sup> *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 20/2/22.

<sup>952</sup> AA.VV. *Enciclopedia della letteratura, P-Z*, Garzanti, p. 1264.

<sup>953</sup> *Enciclopedia Treccani*, consultata online il giorno 20/2/22.

<sup>954</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 13.

<sup>955</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 13, nota 1.

<sup>956</sup> W.Idema, L.Haft *Letteratura cinese*, p. 427.

<sup>957</sup> Claudio Damiani, *Sognando Li Po*, p. 7.

<sup>958</sup> Claudio Damiani, *Sognando Li Po*, p. 7.

afferma sempre nella *Premessa*, per quanto riguarda la grafia dei nomi cinesi, egli decide di mantenere quella ormai in disuso, motivo per cui, ad esempio, Li Bai verrà qui chiamato “Li Po”, Du Fu “Tu Fu”, e Bai Juyi “Po Chü-i”<sup>959</sup>. L’autore cerca anche, talvolta, di imitare la metrica del testo originale, utilizzando spesso versi di sette sillabe, sebbene si serva anche di versi piani e sdruciolati, non presenti nella Poesia cinese. La forza dell’influsso di Benedikter su di lui emerge anche dal fatto che la terza sezione, intitolata *Il canto dell’eterno dolore di Po Chü-i* presenti il sottotitolo: *Trascrizione in settenari della traduzione di Martin Benedikter*<sup>960</sup>. Allo stesso modo, un’altra sezione che riprende, nel titolo, quello di una poesia cinese (in questo caso appunto di Li Bai) è quella intitolata *Difficile strada*<sup>961</sup>. A volte, come in *Ormai il vento stava cessando*<sup>962</sup> dalla sezione *La tempesta*<sup>963</sup>, o nelle due poesie che chiudono la raccolta (*Li Po, che fai, ancora ti innamori?*<sup>964</sup> e *Li Po era stanco, voleva piangere*<sup>965</sup> dalla sezione *A tarda ora*<sup>966</sup>) Li Bai è il protagonista stesso delle poesie.

## Conclusioni.

“Anche se il suo valore non è stato compreso,  
 la parola di un poeta vero  
 versa nelle orecchie una corrente di miele:  
 anche se non è ancora giunta la sua fragranza, certo  
 cattura lo sguardo una ghirlanda di gelsomini”.

Subandhu, da *Il tesoro delle gemme dei bei detti* di Vidyākara, 1718<sup>967</sup>.

I versi qui citati appartengono alla nota raccolta di testi poetici, di vari autori e in alcuni casi anonimi, intitolata *Il tesoro delle gemme dei bei detti* (*Subhāṣitaratnakoṣa*, सुभाषितरत्नकोष) compilata dal grande antologista Vidyākara, विद्याकर (inizi XII secolo)<sup>968</sup>. Composti da Subandhu, सुबन्धु (VI-VII secolo<sup>969</sup>), noto romanziere nonché virtuoso della scrittura, tali versi sembrano, ad un primo approccio, voler semplicemente indicare che il valore della vera poesia può essere colto all’istante, ancor prima di aver compreso a fondo il significato di quest’ultima<sup>970</sup>. Ad un esame più attento, si può tuttavia avanzare la supposizione secondo cui tale componimento potrebbe fare in realtà riferimento alla ricerca, da parte della poesia indiana

<sup>959</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 8.

<sup>960</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 31.

<sup>961</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 59, nota 1.

<sup>962</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 49.

<sup>963</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 47.

<sup>964</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 80.

<sup>965</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 82.

<sup>966</sup> Claudio Damiani *Sognando Li Po*, p. 75.

<sup>967</sup> Siegfried Lienhard e Giuliano Boccali (a cura di) *Poesia indiana classica*, Letteratura universale Marsilio, pp. 91-92.

<sup>968</sup> Siegfried Lienhard e Giuliano Boccali *Letteratura indiana classica*, p. 189.

<sup>969</sup> Siegfried Lienhard e Giuliano Boccali (a cura di) *Poesia indiana classica*, Letteratura universale Marsilio, p. 92.

<sup>970</sup> Siegfried Lienhard e Giuliano Boccali (a cura di) *Poesia indiana classica*, Letteratura universale Marsilio, p. 165.

classica (काव्य, *kāvya*<sup>971</sup>), della corrispondenza fra aspetti fonetici e aspetti semantici della poesia. Nonostante la distanza cronologica e spaziale che divide Subandhu e Li Bai, i versi del poeta indiano, alla luce di quanto emerso da questa analisi della figura e dell'opera di Li Bai, sembrano sintetizzare al meglio quello che, per un lettore occidentale, può rappresentare la poesia di Li Bai. Da un punto di vista puramente fonetico, si è infatti qui visto come gli aspetti ritmici della poesia cinese non siano poi così distanti da quelli della poesia occidentale, e di come essa possa essere perciò resa musicale anche alle orecchie dei lettori occidentali. Tuttavia, mentre lo stesso discorso potrebbe essere applicato anche ad altri testi poetici in lingua cinese, rimane sempre aperta la questione del perché Li Bai venga tuttora considerato, a tutti gli effetti, il massimo poeta della letteratura cinese, e sia stato, anzi, apprezzato anche da artisti che avevano a disposizione solo traduzioni nelle quali il significato del testo originale non pareva essere stato davvero compreso. La spiegazione più esauriente potrebbe forse essere, allora, quella secondo cui la poesia cinese risulta spesso impenetrabile a chi non conosca a fondo la cultura cinese, mentre la poesia di Li Bai sembra costituire una sorta di eccezione a tale regola forse proprio per via della personalità del suo autore, un ribelle in una società estremamente disciplinata e legata alle tradizioni quale è quella cinese. Tutto questo fa della figura di Li Bai la figura di un poeta universale, e della parola di Li Bai “la parola di un poeta vero”.

## Bibliografia.

AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura, A-O*, Garzanti (2012)

AA.VV. *Enciclopedia della Letteratura, P-Z*, Garzanti (2012)

Stephen Farthing (a cura di), Geoff Dyer (prefazione), *1001 dipinti. Una guida completa ai capolavori della pittura*, Atlante (2011)

AA.VV. *Il Mereghetti. Dizionario di film 2021, A-L*, Baldini+Castoldi (2021)

AA.VV. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (2012)

Pietro De Laurentis (a cura di), Li Bai. L'uomo, il poeta, Edizioni Ariele (2016)

Xie Qingrui, Xie Chengli 谢青芮, 谢承力 (2010). "Lun shiren Li Bai rensheng jiyu dui qi shifeng de yingxiang" 论诗人李白人生际遇对其现实诗风的影响 (Sull'influenza delle esperienze di Li Bai sul suo stile realistico). CNKI:

<https://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTOTAL-CSHK201002022.htm> (consultato il 26/12/2021).

Sabrina Rastelli, *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 600 a.C.- X secolo d.C.*, Piccola Storia dell'Arte Einaudi (2016).

Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni* (1787), musica di Wolfgang Amadeus Mozart, libretto consultato online.

Mario Pazzaglia, *LETTERATURA ITALIANA. TESTI E CRITICA CON LINEAMENTI DI STORIA LETTERARIA, volume 2*, Zanichelli editore (1985).

---

<sup>971</sup>Siegfried Lienhard e Giuliano Boccali (a cura di) *Poesia indiana classica*, Letteratura universale Marsilio, pp. 165-166.

Kathlyn Maurean Liscomb, *Li Bai, a Hero among Poets, in the Visual, Dramatic, and Literary Arts of China* (1999).

Kathlyn Liscomb *ICONIC EVENTS ILLUMINATING THE IMMORTALITY OF LI BAI* (2006).

Francesco Redi *Bacco in Toscana* (1685), testo consultato online su Wikisource.

Manoello Giudeo *Bisbidis*, consultato sul sito "Biblioteca dei Classici Italiani": <https://happylibnet.com/doc/292103/bisbidis---biblioteca-dei-classici-italiani>

Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina (2000).

James Cahill *Chinese Painting*, Skira (1978, prima edizione: 1977).

Daniello Bartoli *La Cina*, Bompiani (1975).

Julia F. Andrews, Kuyi Shen, *The Art of Modern China*, University of California Press (2012).  
Fusako Hamao *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde* (1995).

<https://letteralmente.net>

Bob Gilmore *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li Po*, in *Perspectives of New Music* (1992).

Carole Pegg *Mongolian conceptualizations of overtone singing (xöömii)*, dal *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 1 (1992), pp. 31-54 (24 pagine).

*Enciclopedia Treccani* online.

*Enciclopedia del cinema Treccani* (2004) online.

*Enciclopedia Treccani, Lessico del XXI secolo* (2012) online.

*Dizionario dell'Opera Baldini&Castoldi*, consultato sul sito [www.operamanager.com](http://www.operamanager.com)

Liu Na'ou *Etichetta e igiene*, citato in Nicoletta Pesaro, Melinda Pirazzioli *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere, correnti*, Carocci Editori, Frecce (2019).

Nicolas Boileau *Art poétique* (1669-1674), tradotto liberamente da Wikisource.

Wenxin Li, *THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW* (riportato in *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera del 1998, Vol. 27, No. 1, pp. 81-91).

Jürgen Weber *Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter. Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, Jürgen Weber Neuengörs 2011

Paul A. Pik, Manton Monroe Marble, *Ernst Toch* (1938).

François Picard, Enzo Restagno *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT (1998, edizione originale: 1991).

Luciana Galliano, *Ritratto di Guo Wenjing*, Conservatorio Giuseppe Verdi (2004).

Roman Vlad *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, Einaudi (2011).

William H. Nienhauser, Jr. *A Reading of Li Bo's Biography in the Old History of the Tang*.

Liou Kia-hwai (a cura di), Carlo Lurenti e Christine Leverd (traduzione) *Zhuang-zi [Chuang-tzu]*, Adelphi, Sesta edizione (2010).



Qu Yuan, *Élégies de Chu*, GALLIMARD (2004).

[L'opera oggi | Opera today \(operaincasa.com\)](http://operaincasa.com)

Claudio Damiani *Sognando Li Po*, MARIETTI 1820 (2008).

Wang Guiming 王贵明 (2004). "Zhongguo gudian shige meixue yu Pangde xiandaizhuyi shixue" 中国古典诗歌美学与庞德现代主义诗学 (L'estetica della Poesia cinese classica e la poetica modernista di Pound). *Beijing ligong daxue xuebao (shehui kexue xueban)*, 北京理工大学学报 (社会科学学版), 12, 2004.

Wenxin Li THE LI PO THAT EZRA POUND KNEW (1998). In *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, primavera 1998, Vol. 27, No. 1. National Poetry Foundation, pp. 81-91.

Siegfried Lienhard e Giuliano Boccali (a cura di) *Poesia indiana classica*, Letteratura universale Marsilio (2009).